

Lo spettatore nel quadro: strategie immersive dello sguardo fra scrittura (Diderot) e cinema (Sokurov)

Michele Bertolini

1. Promener le regard: Diderot dalla pittura alla scrittura dell'immagine.

Le nuove tecnologie digitali hanno percorso ed esplorato la via di un'esperienza estetica immersiva potenzialmente totalizzante, in grado di coinvolgere e attivare l'intera sfera della sensibilità (*aisthesis*) dell'osservatore, ridefinendo il suo statuto da «osservatore a vero e proprio *experienter* a tutto campo» (Pinotti 2018: 233) e ridisegnando i confini dell'immagine nello spazio più slabbrato, poroso e incerto di un ambiente mediale. Uno sguardo retrospettivo rivolto verso forme mediali più tradizionali, come la pittura o la scrittura, ci permette viceversa di riconoscere e individuare un'archeologia degli spazi immersivi e delle forme di comunicazione estetica dell'immersività la cui storia è molto antica.

La tradizione ecfraistica, prima di tutto, a partire dai suoi modelli antichi, ha indagato, nella forma di un genere letterario specifico, modalità e figure dell'immersività in grado di generare nell'immaginazione del lettore o dell'ascoltatore l'illusione di un ingresso dentro l'immagine evocata, reale o fittizia che fosse. Lavorando a partire da un materiale già esistente (l'immagine artistica reale o presupposta come esistente nel caso dell'*ékphrasis* finzionale o *notional ékphrasis*)¹, la descrizione ecfraistica si pone come un'immagine-testo di secondo livello, in grado di interagire, interpretare, rileggere criticamente l'originale cui rinvia e che pure è assente. Alla luce degli studi di cultura visuale da una parte e della teoria dei media contemporanei dall'altra, l'*ékphrasis* può essere interpretata come una delle prime forme di *rimediazione* di un medium preesistente, secondo la formulazione del concetto offerta da Bolter & Grusin (1999) o come una «forma di annidamento senza contatto o sutura» di un medium visivo, grafico o plastico «tramite il medium del linguaggio», «una sorta di azione a distanza che si svolge tra due binari sensoriali e semiotici rigorosamente separati e che richiede di essere completata nella mente del lettore» come suggerisce W.J.T. Mitchell (2015: 138).

L'ingresso dello spettatore o del lettore dentro l'immagine costituisce una strategia fondamentale di dinamizzazione dell'immagine e dello sguardo praticata già dall'*ékphrasis* antica – si pensi alle *Immagini* di Filostrato (2008: 51), in particolare alla scena dei *Cacciatori* con l'ingresso del fruitore e del suo compagno dentro il quadro – e riattualizzata dall'*ékphrasis* settecentesca e ottocentesca, con una particolare valorizzazione, in quest'ultimo caso, verso le forme della ricezione estetica e il ruolo costitutivo dello spettatore-lettore. La descrizione, animando l'immagine attraverso il movimento degli sguardi (dei personaggi interni all'immagine, dello spettatore davanti al quadro, dello scrittore, del lettore), realizza uno degli obiettivi costitutivi dell'*ékphrasis*, quella di trasformare la simultaneità in successione, l'evocazione immaginaria in presenza, la spazialità in temporalità

(Cometa 2012: 90-115). Accanto alla tradizione ecfraistica, anche il cinema, documentario e di finzione, ha sviluppato un rapporto di confronto dialettico e critico con la pittura, offrendo non pochi esempi di “descrizioni” visive e animate di quadri (si pensi alle ricerche compiute da Resnais, Rohmer, Godard, Emmer, Pasolini, Tarkovskij, Greenaway, Kurosawa), in cui il gioco della rimediazione colta dei modelli pittorici si traduce in sforzo interpretativo e attraversamento consapevole del *medium* più antico. In questa sede, l’analisi si concentrerà su due esempi privilegiati, che consentiranno di far emergere le qualità mediali proprie rispettivamente della scrittura ecfraistica e del cinema: i *Salons* di Diderot e il mediometraggio *Elegia del viaggio* di Aleksandr Sokurov.

Al vertice della dinamizzazione e narrativizzazione degli sguardi in età moderna si colloca probabilmente la lunga sezione del *Salon* del 1767 di Diderot conosciuta come *Promenade Vernet*, nella quale il filosofo francese immagina di attraversare i quadri di paesaggio di Joseph Vernet in compagnia di un precettore e dei suoi due allievi, fingendo di percorrere dei siti naturali rinomati per la loro bellezza. L’illusione sotto forma di racconto (*conte*) – la sostituzione dei quadri con i siti, dell’arte con la natura –, viene infine rivelata al lettore solo al termine del sesto sito che ci riporta bruscamente dagli spazi aperti della campagna alle pareti chiuse del Salon del Louvre in cui i quadri sono restituiti alle loro cornici (Diderot 1995: 174-237). La *Promenade Vernet*, trasformazione di un *compte-rendu* in un *conte*, è in questo senso una descrizione senza descrizione, una preterizione (figura retorica frequente nei *Salons*), che svela la sua cornice narrativa e finzionale solo al termine del suo viaggio immaginario.

I *Salons* di Diderot si presentano a un primo sguardo come una monumentale impresa di descrizione delle opere d’arte (quadri, sculture, incisioni), in grado di ridefinire, nel cuore della modernità, i rapporti fra immagine e testo, attraverso il problematico superamento del paradigma dell’*ut pictura poesis*. Il dispositivo stesso del *Salon*, come ha colto la letteratura critica recente, inaugura un nuovo genere letterario ibrido, proteiforme e “satirico”², che istituisce una scrittura al “quadrato”, in grado di attraversare dall’interno l’universo dei segni iconici già depositati nelle immagini artistiche, di cui la descrizione rappresenta la chiave di volta sul piano critico-estetico, ma anche epistemologico e teorico³.

Non deve sfuggire prima di tutto l’orizzonte di ripetizione e rimemorazione di un’esperienza passata entro cui si colloca l’esercizio della scrittura ecfraistica secondo Diderot: lo scarto che la descrizione sottolinea non coinvolge soltanto la distanza fra il linguaggio delle immagini e la lingua verbale del commento, ma anche la distanza temporale fra la durata vissuta della fruizione diretta delle opere nel *Salon carré* del Louvre, l’esperienza dello sguardo e la sua rimemorazione al passato, che assume il carattere di rianimazione di un’esperienza lontana, se non perduta. La scrittura ecfraistica, rivelando così la sua complessità filosofica ed euristica, si costruisce pertanto a partire dall’assenza dell’opera, come una scrittura a occhi chiusi, faticosa e ruminante, grazie alla quale l’immagine viene ricreata dal *philosophe* nello spazio intimo e privato del suo studio: il viaggio fra le immagini, di cui sono intessuti i *Salons*, si origina a partire dal naufragio dell’opera d’arte⁴. Si tratta di un paradosso fecondo, nella misura in cui prima di tutto la scrittura opera una prima dislocazione, uno sconfinamento dei quadri dalla loro cornice istituzionale (la presenza fisica delle opere nel *Salon carré* del Louvre) propedeutico alla loro ricreazione, sotto forma di immagini mentali, nello spazio interiore dell’immaginazione (un museo immaginario dai confini aperti)⁵.

Lo sconfinamento e l'attraversamento delle cornici, fisiche e simboliche, delle opere d'arte costituiscono d'altra parte due chiavi d'ingresso nella scrittura dei *Salons*: da una parte, la critica dei *Salons* s'inserisce nell'orizzonte culturale settecentesco contrassegnato da nuove forme di esperienze estetiche e visive dominate da uno sguardo orientato, incorniciato e inquadrato (*Rahmenschau*), oscillante fra la costrizione del dispositivo della cornice e il suo superamento (Cometa 2008: 9-76). Sotto questo aspetto la critica e la teoria dell'arte di Diderot inaugurano, con le parole di Roland Barthes, una delle forme dello sguardo della modernità, quel «guardare in cornice», entro precisi limiti spaziali e simbolici, tipica delle arti diottriche o arti della rappresentazione, le cui condizioni di possibilità sono individuate «nella sovranità del ritaglio (*découpage*) e nell'unità del soggetto che ritaglia» (Barthes 1973: 185). Tuttavia, se la precisa definizione della scena teatrale e del quadro pittorico, assimilate da Diderot nella nozione polisemica di *tableau*, rappresentano il cuore della sua riflessione estetica, il filosofo francese gioca piuttosto nei *Salons* sull'apertura e le sfumature dei confini del “campo” del quadro pittorico, orchestrando trasgressioni e sconfinamenti nelle immagini che chiamano in causa direttamente il lettore-spettatore delle sue descrizioni.

L'ingresso immaginario nel quadro costituisce una strategia esemplare di questa trasgressione estetica. A riprova di questa ipotesi, è possibile individuare l'attenzione non occasionale rivolta da Diderot, all'interno delle descrizioni dei quadri, alla funzione di soglia e di passaggio per l'occhio dello spettatore svolta dalla *cornice* (Ferrari & Pinotti 2018). Il bordo della cornice del quadro (come il piedestallo della statua) è infatti un ponte di ingresso nell'opera, in grado di orientare al tempo stesso lo sguardo dell'osservatore, il senso di lettura dell'immagine e l'articolazione verbale della descrizione (Stoichita 2006: 131-146). La scelta di un lato (destro o sinistro) dell'immagine come punto d'avvio della descrizione assume il ruolo di un metodo di lavoro nelle pagine dei *Salons*, soprattutto nei confronti dei quadri di paesaggio e di genere, e permette l'attivazione di un'esperienza di fruizione in grado di collegare lo spazio finzionale dell'opera con lo spazio reale del fruitore. Questa sensibilità nei confronti dei margini dell'immagine tematizza la funzione deittica della cornice, in quanto gesto ostensivo che identifica e segna l'unità intrinseca del quadro. «Mi stabilisco sul margine [del quadro] e vado da destra a sinistra», scrive Diderot (1995: 309) nel *Salon* del 1767. La funzione deittica è presto raddoppiata da un'istanza performativa che spinge lo sguardo del critico a tradursi in gesto e movimento del corpo all'interno dell'opera, riuscendo a recuperare all'interno della descrizione verbale la dimensione sensibile e pre-riflessiva di una esperienza estetica della corporeità (Messori 2007: 63-74). Si istituisce in questo modo una circolazione virtuosa fra la scrittura del critico, che orienta e definisce lo sguardo del soggetto, e il movimento dell'occhio e del corpo che la descrizione presuppone.

Proprio nella *Promenade Vernet* assistiamo alla trasformazione dello spettatore in *performer*, alla metamorfosi dello sguardo contemplativo in un corpo vivente e mobile, restituito nella sua complessità sensoriale e sinestetica, nella pienezza dei suoi vissuti temporali, grazie allo sfarinamento dei confini tra lo spazio dell'esperienza vissuta e lo spazio della rappresentazione. Simulando un'esperienza reale, che duplica l'effetto di illusione integrale della pittura, Diderot spinge il lettore-spettatore ad assumere un punto di vista interno all'immagine, al centro degli eventi raffigurati per così dire. La descrizione si apre in questo modo a una perlostrazione tattile, corporea, cinestesica, multisensoriale dello spazio figurativo,

nella quale tutti i sensi appaiono coinvolti in un rapporto reciproco per cui «alle addizionali valenze tattili e spaziali Diderot aggiunge anche un registro acustico» (Starobinski 1984: 26). Questo rovesciamento parziale dei rapporti fra l'occhio e il corpo, per cui la rete di relazioni sensibili, cinestesiche e sinestetiche intrecciate nella descrizione struttura il piacere dello sguardo, riconfigura e rimodella la stessa esperienza dello spazio pittorico: la restituzione di una sensazione acustica può ad esempio suscitare un'impressione visiva (così come all'inizio di *Elegia del viaggio* di Sokurov il campo sonoro, la musica, le voci e i suoni, fanno nascere le forme visibili dell'immagine sotto il nostro sguardo⁶). La scrittura della *Promenade Vernet* apre il lettore verso la possibilità di immaginare la profondità del quadro come uno spazio atmosferico, acustico e tattile, non solo tridimensionale, uno spazio percorribile, attraversato dall'aria che vi circola e dai corpi che vi sprofondata (Duflo 2013: 362-378). In questo attraversamento virtuale dello spazio dell'immagine fondamentale diventa l'esperienza del tempo, un tempo scandito da ritmi di contrazione e distensione, sintetizzati nella coscienza del "passeggiatore" come un continuo rapporto fra il tragitto percorso e i nuovi punti di osservazioni conquistati.

Un ulteriore aspetto rilevante, anche ai fini di un possibile confronto con la poetica dello spazio filmico dei film di Sokurov (Arnaud 2012: 153-172), investe la moltiplicazione dei punti di sguardo del soggetto narrante all'interno dell'immagine. Il soggetto dell'enunciazione (il filosofo) si proietta in un suo *alter ego* interno all'immagine: egli diventa personaggio del quadro e al tempo stesso moltiplica le sue maschere attraverso i vari personaggi che abitano lo spazio figurativo (il precettore, i bambini, le figure di contadini e viandanti osservati). La descrizione realizza attraverso l'ingresso dell'autore nell'opera quella reversibilità delle posizioni tra soggetto e oggetto, tra vedente e visto, fra narratore, referente e destinatario e quella reciprocità degli sguardi e delle immagini che Lyotard ha giustamente definito come la «struttura chiasmatica» della *Promenade Vernet* (Lyotard 1981). Scoprendosi oggetto e figura all'interno del paesaggio, Diderot rinuncia alla sovranità di uno sguardo esterno alla scena dipinta, al privilegio di un punto di osservazione fuori scena: lo scopo ultimo di questa strategia descrittiva è ridefinire il rapporto fra l'immagine e lo spettatore-lettore, per coinvolgerlo e determinare il suo ruolo all'interno del patto ecfrastrico istituito dalla descrizione.

2. Dal cinema alla pittura: *Elegia del viaggio di Sokurov*

Uno scarto storico, mediale (la scrittura ecfrastrica da una parte, il cinema contemporaneo dall'altra parte) e poetico insuperabile sembra dividere la gioiosa esplorazione corporea dei paesaggi-quadri di Vernet dal malinconico viaggio da Oriente (la Russia) verso Occidente (l'Europa, l'Olanda) dell'anonimo soggetto narrante, accompagnato dalla voce del regista, di *Elegia del viaggio (Elegija dorogi, 2001)* di Sokurov, che attraversa i deserti di senso della tradizione russa e le catastrofi della modernità occidentale (cfr. Pezzella 2012a: 189) per approdare infine nelle silenziose stanze del museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. Tuttavia, il viaggio errante e inquieto da Oriente a Occidente del narratore del film, che sembra ripercorrere in senso inverso il viaggio dello stesso Diderot in Russia, e operare al contempo un riavvolgimento del tempo della storia verso il passato, non è privo di segrete affinità con il suo modello settecentesco. Non sol-

tanto Sokurov ha dedicato nel 1996 un documentario a Hubert Robert, il pittore di rovine elogiato da Diderot nel *Salon* del 1767. Il clima emotivo ed estetico di *Elegia del viaggio*, con il suo montaggio discontinuo e i suoi ritmi ora assorti e solenni, ora sincopati e frenetici, procede dal sogno al documentario per approdare alla pittura, disegnando un efficace controcanto all'alternanza di sogni, *rêveries*, visioni, dialoghi, riflessioni filosofiche che punteggiano il procedere della *Promenade Vernet*. Come il testo del filosofo francese, *Elegia del viaggio* procede da un esterno (il paesaggio russo) verso un interno (il museo olandese) per concludersi infine di fronte a un quadro che rappresenta una scena in esterno (la piazza e la chiesa di Santa Maria a Utrecht), seguendo un movimento ritmico di chiusura e riapertura degli spazi ricorrente nel cinema russo (Arnaud 2012: 153-172). Inoltre, Sokurov ha presentato nel 2001 il suo lavoro nella forma di una video-installazione all'interno dello stesso Boijmans Van Beuningen Museum, dove è conservato il quadro di Pieter Saenredam di fronte a cui si conclude il film e il viaggio del narratore. Installato come se fosse un quadro tra i quadri, il film di Sokurov funziona come un implicito commento metapittorico del viaggio verso le immagini artistiche del suo protagonista, alla pari della *Promenade Vernet*, che ci riconduce dall'apertura dei siti naturali alle pareti del Salon del Louvre in cui sono esposti i paesaggi di Vernet.

La ricerca artistica di Aleksandr Sokurov in *Elegia orientale (Prostaja Elegija, 1996)* e *Elegia del viaggio*, che significativamente Diane Arnaud (2005: 125) ha definito come «una forma dell'intervallo (*entre-deux*) fra cinema e pittura che rivela il fantasma poetico di un *fondo immaginale* avente per matrice originaria lo spazio della pittura», sembra oscillare fra due polarità che richiamano l'opposizione fra arresto e animazione, fra l'immobilità dell'immagine-quadro e l'attraversamento, la messa in movimento di fotografia e opere pittoriche (Pezzella 2012b: 2-4).

Da una parte, il regista russo tende, in sintonia con molte ricerche attive nella videoarte contemporanea oltre che nel cinema d'autore, a dilatare e a sospendere il tempo dell'inquadratura fino al limite dell'arresto dell'immagine, fino alla produzione di un'*immagine-quadro*, che interroga l'attenzione e la percezione dello spettatore, spingendolo a una concentrazione che tende a sprofondare dentro la densità temporale dell'immagine, nel passaggio infinitesimale della durata in cui il presente sta divenendo passato. Si tratta di un percorso inverso rispetto alla dinamizzazione degli sguardi messa in scena da Diderot, il cui scopo, condiviso con altri esempi dell'*ékphrasis* novecentesca, tende a riconsegnare l'immagine alla sua insularità e staticità auratica (Cometa 2012: 97). A questo progressivo rallentamento dell'immagine cinematografica verso l'arresto corrisponde, come un rovesciamento e un contrappunto necessario, l'attraversamento dinamico del quadro, la mobilitazione delle immagini fisse (fotografie e quadri pittorici soprattutto) o dell'intero spazio espositivo, il museo, come nel caso sorprendente dell'*Arca russa (Russkij kovčeg, 2002)*.

La dialettica fra arresto e dinamizzazione (dell'immagine, dello sguardo, dello spettatore-lettore) investe la storia delle descrizioni delle immagini artistiche, trovando, come abbiamo osservato, nella *Promenade Vernet* di Diderot uno dei suoi momenti teorici più significativi, nella misura in cui lo spazio della rappresentazione pittorica viene attraversato, ricostruito e reinventato dal filosofo francese proprio alla luce della dinamica temporale della sosta e del viaggio, del punto d'osservazione fisso e dello sguardo in movimento. Diderot *temporalizza*, attraverso il mezzo della scrittura, lo spazio pittorico dei quadri di paesaggio di Ver-

net, trasponendo i diversi punti dello spazio pittorico in luoghi attraversati e percorsi dalla proiezione immaginativa dei corpi dei *promeneurs*. Il corpo fittizio del narratore della *Promenade Vernet*, fittizio dal momento che si tratta pur sempre di un corpo fatto di parole, di un corpo immaginato dalla letteratura e prodotto dalla scrittura, diventa quindi in Diderot il mediatore fra lo spazio e il tempo della rappresentazione artistica, in grado di tradurre in gesti, sguardi, processi, soste e riprese l'articolazione dei piani, delle distanze e delle forme interne ai quadri. Questo corpo immaginario si trasforma nel cinema di Sokurov nel corpo invisibile del narratore-regista, presupposto ai bordi e sulla soglia dell'immagine filmica: un corpo che si manifesta attraverso la voce e lo sguardo in soggettiva su quanto le immagini mostrano, rivelandosi e manifestandosi solo in alcuni specifici momenti pregnanti. Sokurov non si limita quindi a ereditare e rilanciare con il mezzo del cinema la dialettica tra il movimento e l'immobilità. Rispetto al dispositivo tradizionale della descrizione dell'immagine, il regista russo si serve di altre forme linguistiche, proprie del medium cinematografico, che complicano i rapporti fra le immagini di partenza e la loro narrazione: in particolare, nel caso di *Elegia del viaggio*, la sintassi filmica è particolarmente raffinata grazie alla presenza della voce off del narratore, all'uso del suono e della soggettiva⁷ e all'apparizione della figura stessa del narratore che entra nell'immagine venendo inquadrato di spalle. La presenza della figura di spalle, in quanto figura topica che segnala l'ingresso di un soggetto spettatore dentro l'immagine, merita un approfondimento, storico e tematico. In *Elegia del viaggio* il narratore vede il suo stesso corpo di spalle sdoppiato dentro l'inquadratura e sospeso sopra le onde minacciose del mare in tempesta: Sokurov si abbandona al centro del film, nell'episodio della pericolosa traversata da Oriente a Occidente, a una sequenza onirica che richiama le iconografie pittoriche del sublime romantico, più volte citate nelle sue opere filmiche (Pezzella 2012b: 6-7). Nella parte finale del film, la figura del protagonista è nuovamente inquadrata di spalle all'ingresso del museo e di fronte al quadro di Saenredam, in una situazione di pacificata contemplazione sulla soglia dell'immagine. All'interno di una più ampia ricerca sulla tematizzazione dello sguardo nella pittura occidentale, Wolfgang Kemp e Victor Stoichita hanno individuato alcune *figure* (diversamente nominate come *figure-eco*, *figure-filtro*, *figure-riflettori* o *personaggi-innesco*⁸) che svolgono la funzione di strumenti e di segni in grado di guidare la percezione dello spettatore, presentandosi come doppi e mediatori dell'osservatore e offrendosi anche come guide per il processo di interpretazione dell'immagine stessa. Quando la presenza di questi personaggi-spettatori dentro il quadro, «la cui percezione non coincide con la nostra, ma la chiama in causa» (Stoichita 2015: 11), si presentano come *figure viste di spalle* (*Rückenfigur*)⁹, acquistano secondo Stoichita il ruolo di *figure-filtro*, di intermediari in grado di accompagnare e introdurre lo spettatore dentro l'immagine, nella misura in cui l'osservatore viene invitato ad adottare il punto di vista limitato e necessariamente parziale della figura all'interno dell'immagine. La *figura-filtro* esplicita il doppio statuto dell'immagine, la sua trasparenza e al tempo stesso la sua opacità, ponendosi come schermo, ostacolo alla pienezza potenziale di una visione totale e al tempo stesso come traghettatore e mediatore dello sguardo dello spettatore, uno sguardo inevitabilmente condizionato e mediato da una successione di strati e di schermi attraverso i quali si articola il guardare. L'ostacolo rappresentato dalla figura di spalle è condizione stessa della possibilità di esercitare il nostro sguardo di spettatori, avvolgendo in una intima relazione

dialettica la difficoltà e il diritto di vedere: con le parole di Stoichita, di fronte al personaggio-filtro, «veniamo invitati a guardare attraverso i suoi occhi, mentre la sua sagoma ostacola la libera circolazione del nostro sguardo» (Ivi 2015: 52). Ora, la funzione di mediazione e di filtro rappresentata dalla *Rückenfigur*, in una tradizione artistica che dal romanticismo tedesco raggiunge la pittura francese di fine Ottocento, viene assunta nella sua natura anfibia e ambigua tanto dall'esercizio della descrizione delle immagini dei *Salons* di Diderot quanto dal lavoro della macchina da presa nel film di Sokurov. Nel caso dell'opera di Sokurov è la macchina da presa a coincidere con il punto di vista invisibile del regista, che filma e documenta il suo viaggio dalla Siberia al Boijmans Van Beuningen Museum di Rotterdam per concludersi con l'ingresso del narratore all'interno del quadro di Pieter Saenredam *La piazza e la chiesa di Santa Maria*: qui, «la figura del regista nel video opera come una romantica figura di spalle (*Rückenfigur*) nella quale la soggettività e la riflessività del documentario sono riformulate» (Panse 2006: 9). Rispetto all'uso della *Rückenfigur* nella tradizione pittorica, Sokurov si serve del dispositivo audiovisivo per suggerire al tempo stesso uno scarto sottile e un'identificazione tra la voce fuori campo del *narratore* e la figura di spalle visibile del *regista*, che lo spettatore tende a far coincidere (Ivi 2006: 10). La sottile ambiguità che percorre la doppia presenza (acustica e visibile) del narratore-regista all'interno della diegesi permette a Sokurov di collocarsi, nella parte conclusiva del film, sulla soglia dell'immagine pittorica, nell'intervallo tra l'uscita e l'ingresso nel quadro. Questa ambiguità coinvolge anche l'uso della ripresa in soggettiva: da una parte, essa tende, nelle sue varie applicazioni filmiche, a una maggior coinvolgimento dello spettatore, a un effetto di trasparenza, dall'altra parte la soggettiva rivela il suo artificio evidente, la sua opacità, la propria irriducibile mediazione tecnica (Senaldi 2008: 82-85).

Lo stile paratattico del montaggio delle *Elegie* di Sokurov sospende il decorso narrativo, per cui la coordinazione fra le sequenze o i singoli piani trova il suo momento di associazione espressiva nel fuori campo della voce del regista, che assume una funzione connettiva dei diversi segmenti visivi, ma anche evocativa nei confronti dell'immagine nascente. In questo senso la voce fuori campo svolge una funzione non dissimile dalla paratassi delle descrizioni di Diderot, caratterizzate da un'enumerazione progressiva di situazioni, personaggi, gesti, segni interni al quadro pittorico. La voce umana, espressione dell'anima, la cui centralità all'interno di tutto il cinema di Sokurov è stata ampiamente sottolineata, è trattata come una «massa sonora (...) indipendente dall'immagine» (Szaniawski 2014: 36). La sua funzione, insieme al trattamento dell'immagine sonora, opera nella direzione di un coinvolgimento dello spettatore, nella misura in cui lo spinge a immaginare la metamorfosi e l'apparizione nel tempo delle forme visibili e «ad abitare il fondo immaginale di questo cinema» (Arnaud 2012: 154).

Se l'appropriazione cinematografica, attraverso il montaggio o gli zoom, dell'album fotografico o dei documenti di archivio, assume nelle prime *Elegie* di Sokurov spesso il carattere dell'elaborazione del lutto della perdita personale o della conservazione di una memoria pubblica e collettiva cui spetta il compito di rianodare il filo della storia (Arnaud 2005: 121-124), il rapporto del cinema con la pittura al centro di *Elegia del viaggio* apre prospettive differenti, che hanno spinto diversi commentatori a interpretare questo mediometraggio come un'anticipazione dell'opera più impegnativa e forse più nota di Sokurov: *Arca russa*. Al centro si pone l'interrogazione sul rapporto fra l'immagine e la memoria, alla ricerca di

un'immagine originaria, nucleo generatore della memoria stessa: questa ricerca è il *viaggio*, la *traversata*, ovvero il soggetto del titolo, che si configura come l'evocazione elegiaca di un viaggio di (e tra le) immagini.

Il carattere elegiaco che Sokurov attribuisce al suo ciclo filmico prescrive il coinvolgimento e l'inclusione dello spettatore dentro l'opera: l'elegia è definita infatti dal regista come «un ricordo buono e triste di ciò che fu e non ritornerà mai più. Ma non è perduto per sempre, perché è ciò che prosegue la sua vita in me» (Nivat 2002: 387). Lo spettatore è dunque la meta e il destinatario di un compito di rimemorazione e rianimazione della perdita, di ripresa e riattivazione dell'assenza, che si conclude di fronte all'esperienza contemplativa, auratica della pittura, origine e inizio del cinema secondo Sokurov. Dopo aver registrato le forme frammentate, caotiche e disperse della percezione moderna, il viaggio delle immagini di Sokurov riannoda il filo del tempo per arrestarsi di fronte al quadro di Saenredam ed entrarvi. O forse, come fa il narratore al termine di *Elegia del viaggio*, per toccare il quadro con lo sguardo e percepire ancora il calore della tela, segno di una presenza di vita nascosta dentro l'immagine. Qui, il narratore-regista, sostituendosi di fronte all'immagine al pittore olandese, si abbandona a un commento che esplicitamente richiama le forme dell'*ékphrasis* che rievocano la genesi dell'opera, le dinamiche del processo compositivo (Cometa 2012: 100-105).

In conclusione, è possibile sottolineare un differente esito delle due strategie immersive proposte da Diderot e da Sokurov, esito che rinvia alle specificità mediali della letteratura e del cinema: se l'*ékphrasis* dei *Salons* tende a realizzare, in ultima istanza, una *mise en abîme* dello spettatore dentro l'immagine evocata dalla scrittura, in parziale continuità con un'estetica dell'illusione che trova le sue radici nelle tradizioni retoriche antiche, *Elegia del viaggio* di Sokurov tematizza piuttosto l'immersione dello sguardo sulla soglia dell'immagine, senza la necessità di duplicare la figura dell'osservatore in un suo *alter ego* immaginario interno all'immagine. In questo scarto, decisivo appare l'uso delle specifiche potenzialità mediali della scrittura e del cinema: se la descrizione della *Promenade Vernet* trasgredisce immaginativamente la cornice dell'immagine pittorica per restituire infine l'osservatore inglobato alla cornice dei quadri reali di Vernet, il film di Sokurov suggerisce piuttosto con il suo epilogo una doppia vaporizzazione dei confini, rispettivamente del proprio cinema e del quadro di Saenredam, attraverso l'ingresso della macchina da presa sulla soglia dell'immagine pittorica. I confini tra pittura, cinema, realtà e narrazione risultano slabbrati e sfumati nell'opera di Sokurov. In questo senso, l'uso della soggettiva, forma linguistica propriamente filmica, con cui coincide il nostro sguardo spettatoriale, permette a Sokurov di mantenersi sulla soglia tra due spazi, tra due immagini, tra due media distinti, il cinema e la pittura: in quell'intervallo fecondo tra le due arti in cui può sostare il nostro sguardo per cogliere il fondo virtuale di immagini colte nel loro processo di formazione...

1 Si rimanda alla distinzione fra *ékphrasis nozionale (notional)*, che concerne opere d'arte mai esistite ed *ékphrasis mimetica (actual)*, relativa a opere d'arte esistenti, proposta da John Hollander (1988: 209-219) in un celebre saggio del 1988. Sulla funzione dell'*ékphrasis* e delle sue teorie nel contesto della cultura visuale contemporanea, cfr. Cometa 2012: 11-166.

2 Lo stile filosofico della scrittura dei *Salons* è definito da Lyotard (1981: 71-73) come una «maniera satirica», nel senso etimologico del termine: una varietà e mescolanza di stili, una saturazione di generi diversi in una stessa opera aperta, che corrisponde al carattere metamorfico e proteiforme del soggetto dell'enunciazione, del filosofo che scrive (assimilato dallo stesso Diderot a Vertumno, la divinità romana del mutamento delle stagioni).

3 La centralità del ruolo svolto dalla descrizione all'interno dei *Salons* (e più in generale nell'epistemologia di Diderot in quanto nuovo paradigma della scienza settecentesca) è sottolineata in particolare da: Quintili 1994: 333-356; Vouilloux 1988: 27-50; Lojkin 2007a; 86-122; Lojkin 2007b: 53-72.

4 Sul processo di scrittura dei *Salons*, caratterizzato da un triplice movimento (dal quadro esposto alla pagina di scrittura per approdare infine all'immaginazione del lettore), cfr. Chouillet 1984.

5 Il dispositivo di scrittura dei *Salons* funziona quindi come un sistema di traduzione e transizione dai quadri esposti (*pictures*) alle immagini generate dalla descrizione (*images*). Sulla distinzione fra *image* e *picture*: cfr. Mitchell 2015: 27-29.

6 Sulla centralità della dimensione sonora in Sokurov, che secondo il regista è talvolta più importante del campo visivo, cfr. Arnaud 2005: 132-134.

7 La soggettiva, come suggerisce Andrea Tagliapietra sottolineando il movimento di proiezione e di inclusione nel proprio oggetto dello sguardo, «produce una sorta di stacco temporale, un salto in avanti, trasferendo il vedente in ciò che sta guardando» (Tagliapietra 2010: 72). Marco Senaldi, che analizza l'uso della soggettiva tra cinema narrativo e videoarte, la definisce come «un modo per indossare un punto di vista dentro le immagini» (Senaldi 2008: 106): anche in questo caso si valorizza la funzione immersiva e proiettiva della soggettiva.

8 Cfr. Stoichita 2015; Kemp 1983. Nell'ambito degli studi letterari la nozione di «personaggio-riflettore» e di «personaggio-innesco» è stata elaborata, con particolare riferimento alla letteratura di fine Ottocento (Henry James, Émile Zola), da Booth 1961 e da Hamon 1972 e riformulata da Stoichita in relazione all'analisi dell'immagine artistica.

9 Figura-filtro (e non figura-specchio, la quale presuppone la frontalità e l'incrocio di sguardi) è appunto nella lettura di Stoichita la figura nell'immagine che dà le spalle all'osservatore esterno. Per la storia della «figura vista di spalle», cfr. Banu 2000; Kemp 1983; Marangoni 2020.