

Francesca Pola

L'immagine algoritmica della mappa, che incontriamo nella nostra esperienza quotidiana informata della transizione post-digitale, non ha semplicemente riconfigurato la relazione tra soggetto e luogo, ma anche e soprattutto quella tra i molteplici e diversi soggetti che si relazionano attraverso i vari luoghi, non necessariamente esperendoli in forma fisica. Si può indicarla come uno dei contesti privilegiati attorno a cui sembrano riconfigurarsi inedite declinazioni per forme di esperienza e narrazione che Ruggero Eugeni ha definito come «epos della naturalizzazione», «epos della soggettivazione» ed «epos della socializzazione», individuandole come caratteristiche della nostra «condizione postmediale», in cui la tecnologia «costituisce tecno-ambienti ibridi e complessi, inventa forme visibili e invisibili di interazione con i soggetti, si installa [...] all'interno delle strutture anatomiche e biologiche dei viventi» in una sua «disseminazione polverizzante»¹.

Letteralmente, «navighiamo a vista» in queste nuove e diramate rotte e traiettorie (e si vedrà che l'uso del termine nautico si rivelerà in questo contesto particolarmente pertinente), e lo facciamo non solo con lo sguardo, ma anche con altri sensi, a partire dal tatto: ci muoviamo continuamente in queste mappe algoritmiche e interattive, toccandole, come facciamo con tutte le immagini che ci arrivano attraverso lo schermo dei nostri dispositivi mobili, ma con modalità che ne trascendono l'esplorazione puramente strumentale o individuale. Va attentamente considerata questa dimensione aptica, materiale e sociale attraverso cui ci orientiamo in questi nuovi sistemi socio-tecnologici. Possiamo non solo aprire una mappa, ma anche dis-piegarla secondo coordinate differenti rispetto al passato, rin-tracciarla, compararla e integrarla con altre, penetrarla sempre più nel dettaglio, o allontanarci per abbracciarne l'estensione; cercarvi luoghi, funzioni, percorsi; descriverli, fotografarli, condividerli. La mappa non è più un luogo statico e immutabile cui tornare a fare riferimento per venire rassicurati dalla sua permanenza e attendibilità, ma uno spazio dinamico la cui stessa affidabilità deriva proprio dal suo modificarsi continuamente: nella sua configurazione intrinseca, così come nelle nostre coordinate di esperienza, non proponendoci più una superficie standardizzata e immutabile, ma una serie di percorsi geolocalizzati e mutevoli, per lo più incentrati su di noi, funzionali e personalizzabili secondo le nostre esigenze estemporanee, in uno stato costante di ridefinizione che non dipende nemmeno più dalle nostre scelte consapevoli. Sono le mappe algoritmiche stesse

¹ R. Eugeni, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Editrice La Scuola, Brescia 2015, p. 45, *passim*.

che, anche indipendentemente dalla nostra volontà, ci interpellano: cercano di presentarci e venderci cose, di organizzare i nostri ambienti, di pianificare e prevedere le nostre relazioni; ci parlano, ci guidano, ci influenzano. Le usiamo per vedere dove ci troviamo, ma anche per condividere la nostra posizione: affinché altri vedano dove siamo. Nell'epoca del *selfie* e della «fotografia conversazionale», come l'ha definita André Gunthert², le coordinate di orientamento e memoria associate alla mappa tendono a riformulare e ridefinire i concetti tradizionali di soggettività e agentività, per fornire nuove logiche, strutture e dinamiche di soggettivazione e identificazione.

La mappa può certamente anche essere definita una delle «forme simboliche» più ricorrenti e diversamente significanti nell'opera di Studio Azzurro: spesso associata ad altri modelli di percorso “orizzontale” come il nodo culturale e simbolico del tappeto, essa è il luogo dove idee e corpi si muovono, si connettono, si intrecciano, interferiscono. Si tratta di mappe che non sono mai puramente concettuali, grafiche o soltanto a due dimensioni, ma si presentano come *habitat* plasticamente attraversabili, nelle traiettorie tracciate sui fogli così come nell'esperienza degli «ambienti sensibili» interattivi, dove vivono di un'altra componente fondamentale di attivazione empatica: quella sonora, in particolare vocale, che «costruisce la terza dimensione dell'immagine, le restituisce fisicità e capacità di dialogare con l'ambiente»³. Nel lavoro di Studio Azzurro, è la realtà più autentica che viene massimizzata nell'identificazione con la radicale alterità dell'immagine algoritmica, che proprio per questo si pone come luogo e spazio di relazione. E lo fa re-immaginando le coordinate fondamentali della socialità e delle sue dinamiche di orientamento: l'identità (degli individui, delle collettività, dei luoghi che le connettono) e il comportamento, declinati secondo le loro implicazioni relazionali.

Si pensi per esempio a *Sensible map* (2008), «mappa sensibile» che si fa esperienza attraverso i suoi *Portatori di storie*: figure proiettate sulle pareti a grandezza naturale, che camminano sino a che il visitatore non le ferma per conoscere la loro storia, appoggiando la propria mano sulla superficie, con un contatto diretto che deve essere mantenuto se si vuole ascoltare e vedere la narrazione, che va poi a depositarsi su un tappeto virtuale proiettato a pavimento. In *Sensitive City* (2010), queste narrazioni si dispiegano in immagine attorno al testimone, nel delinarsi in tempo reale di mappe, traiettorie, icone risonanti a essa connesse. L'elemento fisico dell'incontro e del contatto è un aspetto rilevante della grammatica simbolica di Studio Azzurro: il corpo di chi guarda e ascolta tocca le immagini dei corpi di chi virtualmente transita. Ciascuna di esse, si ferma e racconta, mentre una mappa si disegna in tempo reale: una immagine algoritmica che ci dice dove quell'alterità è stata, ci disegna la sua personale geografia, densa di ricordi, creando una performatività reciproca, declinata in empatia, immedesimazione, risonanza e fondata sull'“affetto” invece che sull'“effetto”.

2 A. Gunthert, *The conversational image. New uses of digital photography*, Open Edition Journal, 2014, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3546>.

3 V. Valentini, *Sorvolando su Studio Azzurro*, in Id. (a cura di), *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, Mimesis, Milano 2017, p. 18.

Il progetto *Meditazioni Mediterraneo*, dedicato al Mare Nostrum e avviato nel 2000, si articola sin da subito come una «geografia provvisoria e incompleta del Mediterraneo», che attraverso «gesti», «storie» e «miti» prende in prima istanza la forma di «cinque paesaggi instabili», attraversabili e interattivi, da contemplare e agire. La questione posta da Studio Azzurro rispetto a questa scelta è semplice quanto cruciale nella sua diretta rilevanza per l'evoluzione dell'orizzonte algoritmico dell'immagine:

Dopo secoli di inespugnato dominio dello spazio reale che ha creato uno sconvolgente rapporto con la profondità di campo della prospettiva, è possibile oggi nell'era del tempo reale, della telepresenza, delle webcam che agiscono come occhi immediati sul mondo, credere ancora nell'efficacia di un paesaggio?⁴.

Alle mappe disegnate delle geografie del Mediterraneo, dei suoi venti, delle sue migrazioni, si accostano, s'intrecciano, talvolta si sovrappongono, le mappe concettuali che cercano di individuare traiettorie, tracciare relazioni, delineare scenari di autenticità, fattore di importanza cruciale nell'orizzonte dell'«algorithmic turn»⁵. Questo flusso ininterrotto dell'immagine, nella sua densità multisensoriale e pensante, che procede senza soluzione di continuità dal tracciato grafico, alla parola, alle loro declinazioni dinamiche, così come alle loro implicazioni tattili o sonore (come per esempio frecce e linee che attivano percorsi, verbi che innescano visioni e drammaturgie), è una caratteristica ricorrente del lavoro di Studio Azzurro, che rende la loro pratica intermediale uno spazio di riflessione privilegiato per la comprensione della transizione esperienziale indotta dall'orizzonte delle immagini algoritmiche. Tanto più significativo, proprio perché da sempre specificamente e precipuamente connesso alla fisicità e materialità dell'esperienza dell'immagine, prima elettronica e poi digitale: alla sua relazione con il “corpo”, dell'immagine come di chi con essa interagisce. Se il progetto sul Mediterraneo nasce dunque come tentativo di delineare una mappa di questo mare che è uno «spazio-movimento»⁶, la cui declinazione tecnologica intende corrispondere alla polifonia delle sue coordinate identitarie, è nei “corpi” che la abitano, la percorrono, la declinano che esso trova il suo necessario quanto inevitabile contrappunto e completamento. È questo contrappunto che *Il confine dei corpi* tematizza, tra immagine algoritmica e fisicità sensibile, coniugando le tre componenti di mappa, corpo e voce.

4 P. Rosa, *Paesaggi instabili. Il viaggio prima, durante e dopo*, in *Studio Azzurro, Meditazioni Mediterraneo. In viaggio attraverso cinque paesaggi instabili*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, p. 38.

5 Cfr. W. Uricchio, *The algorithmic turn: photosynth, augmented reality and the changing implications of the image*, “Visual Studies”, 26, 1, marzo 2011, pp. 25-35. Per una più ampia prospettiva sull'argomento, cfr. R. Eugeni, *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*, Scholé-Morcelliana, Roma 2021.

6 F. Braudel, *La Méditerranée*, Flammarion, Paris 1985; trad. it. *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 1987 (Giunti, Firenze 2022), p. 55.

Questo mare, che è stato l'origine di tutto, è ormai quasi scomparso dalle teste e persino dalle carte. «Mi serviva una carta. La cercammo ovunque: introvabile! C'erano mappe dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa, ma nessuna del Mediterraneo», commenta in una situazione analoga Edgar Morin. Come riuscire a rendersi conto, ora, della sua forma così mutevole nel tempo? Come delineare i contorni di quello spirito trasparente che ha attraversato civiltà straordinarie? Come raccontare quella sua natura sismica che concentra e riassume tutto quel che si contrappone nel pianeta: Occidente e Oriente, Nord e Sud, Islam e Cristianesimo, laicità e religione, fondamentalismo e modernismo, ricchezza e povertà? Ipotizziamo noi uno schema, un diagramma che sorregga il nostro sguardo e delinea il percorso. Una possibile carta del Mediterraneo concepita con elementi primari e costitutivi, i cui spostamenti generativi possono aiutarci a riconoscerne i tratti fondanti del territorio⁷.

È in uno di questi «paesaggi instabili» del Mediterraneo a comparire un'annotazione che interessa il nostro discorso: un riferimento esplicito a «i corpi». Il «paesaggio» in questione, il primo che sarà realizzato nel 2002, è delineato come «Dalla terra – verso l'aria – Napoli», e dettagliato in «solfatare / vulcani / Pompei (i corpi)» ed «energia». I corpi che abitano questo paesaggio sono dunque quelli degli abitanti di Pompei, immobilizzati nella loro quotidianità dalla catastrofe dell'eruzione del Vesuvio, e come tali, dopo secoli, consegnati a noi dalla materialità stratificata del tempo, figure senza volto dalle gestualità inequivocabili e universali:

Il vulcano, con i suoi flash, sembra aver fotografato per la prima volta il mondo. A un prezzo altissimo ha fissato delle istantanee di uomini, donne e bambini in pose disperanti. Le figure di Pompei racchiudono tutto il cerchio della contraddizione: bruciati dalla polvere incandescente, trattenuti nel vuoto della cenere, questi corpi hanno ripreso vita dal loro negativo con una colata di gesso⁸.

Li ritroviamo, corpi di creta animata dall'acqua che scioglie in fango la loro immobilità, ne *Il confine dei corpi*, dove compaiono esplicitamente ed intrinsecamente fuori scala: si ritorcono e rigenerano in un incessante ricreare la mappa del Mediterraneo: confini che sono termine e inizio, margine e sutura, zona liminale che ha due lati, segnata per essere attraversata, viene dal connettersi di due luoghi, territori di terra. Così Studio Azzurro descrive l'opera:

Su un tappeto appositamente preparato, è proiettata una mappa geografica del Mediterraneo che richiama la poetica imprecisione degli antichi portolani. Quando i visitatori posano i loro piedi sulle sue coste e sul mare, nero di presagi, la mappa freme come un tappeto, e vola via. Dai margini di questo nuovo spazio si affaccia un corpo coperto di creta, poi un altro, poi un altro ancora.

⁷ P. Rosa, *Paesaggi instabili. Il viaggio prima, durante e dopo*, cit., p. 35.

⁸ *La terra genera l'aria*, in Studio Azzurro. *Meditazioni Mediterraneo. In viaggio attraverso cinque paesaggi instabili*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, p. 55.

Si muovono faticosamente per raggiungere qualcosa, per attraversare un continente indefinito. Le scie di creta che essi lasciano a terra compongono un quadro inatteso, originario, che presto affonda in una superficie di fango da dove un essere umano, da solo e inerme, cerca di sollevarsi invano. È allora che quel fondale di fango si muta in una grande pelle distesa, palpitante, ancora coperta di creta, come fosse stata appena creata. Un corpo che tornerà a farsi mappa, il corpo vivo del nostro mare, solcato da bellezze e contraddizioni.

Il tappeto mantiene una forte relazione con il primo cavalletto, che porta su di sé in alto, un megafono da cui giunge un canto, un richiamo, una voce, molte voci. La mappa si trasforma, si fa corpo e il suono cambia, si disarticola, suggerisce paesaggi altri, intreccia lingue e rotte, tensioni e desideri⁹.

Su questo tappeto interattivo, siamo invitati a intraprendere un tragitto libero, che ci porta a far emergere, dal buio iniziale, una mappa del bacino del Mediterraneo: ad attivare l'opera è il nostro corpo, che si trova a camminare sull'immagine di un altro corpo, la cui immagine si sforza di riemergere dal fango e dalla superficie che sembrano trattenerlo alla sua identità iconica puramente artificiale. Qui il corpo non è solo quello raffigurato ed evocato, ma quello che agisce nella rete di relazioni che si dispiegano tra le immagini, le voci, i movimenti e la fisicità di presenza che materialmente le attiva e le connette.

Tra i disegni di Studio Azzurro per *Meditazioni Mediterraneo*, vi è una «carta dei venti e delle genti», dove sono tracciate le traiettorie dei venti che da secoli spingono individui e popoli a solcare questo mare in cerca di benessere, ma anche le accompagnano nelle loro dolorose migrazioni. In alto a destra, si legge una citazione da Pitagora, I millennio a.C.: «se devi emigrare, salendo su una nave, distogli lo sguardo dai confini che ti hanno visto nascere». In basso a destra, lo troviamo indicato come «mare d'aria»: mare di venti, le cui direttrici cardinali sono sensibilizzate in basso a sinistra nell'immagine di un uccello (il becco, la coda, le ali), insieme contrappunto utopico ed estensione simbolica dei corpi migranti del Mediterraneo. Sono mappe che

trasformano il Mediterraneo in un grande uccello portato dai venti, in una costa incerta definita solo da ammassi di corpi umani che si aggrappano disperatamente; i cartigli con il sintagma poetico per ogni paese, le rappresentazioni legate alla materia eletta per ogni luogo scelto, come il sale per la Grecia, il fuoco per i Campi Flegrei, il vento per la Libia, la tessitura per il Marocco, i profumi per la Provenza¹⁰.

Il filosofo Massimo Cacciari ha individuato nella configurazione dell'Arcipelago un modello possibile per la «convivenza dei distinti», che si connettono nel loro stesso opporsi, come orizzonte per l'Europa: ipotesi da lui formulata quale alternativa alla idea escludente e residuale di «tolleranza»¹¹. Il Mediterraneo è lo spazio, insieme geografico, simbolico e

⁹ Studio Azzurro. *Mediterraneo di storie e confini*, Sfera edizioni, Bari 2021, pp. 102-107.

¹⁰ L. Marcolini, *Il disegno e l'invisibile*, "disegno", 4, 2019, pp. 124-125.

¹¹ Cfr. M. Cacciari, *L'Arcipelago*, Adelphi, Milano 1997; Id., *Geofilosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano 1994 (2003).

culturale di questa geofilosofia, che indica un destino possibile alla cultura europea in una coesistenza fondata sul *logos* come articolazione dialogica e relazionale del molteplice:

questo non è un Mare infecondo, anzitutto perché ricco di isole. Anche quando appare in tutta la sua immensità, non vien meno la fiducia che un cammino vi sia, che a una di esse conduca. Dal Mare non nascono né vite né ulivo, ma le isole, sì, che danno loro radice. Questo Mare non è, dunque, astrattamente separato dalla Terra. Qui gli elementi si richiamano, hanno l'uno dell'altro nostalgia. E il Mare per eccellenza, l'archi-pélagos, la verità del Mare, in un certo senso, si manifesterà, allora, là dove esso è il luogo della relazione, del dialogo, del confronto tra le molteplici isole che lo abitano: tutte dal Mare distinte e tutte dal Mare intrecciate; tutte dal Mare nutrite e tutte nel Mare arrischiate¹².

Sono corpi queste isole, che mutano come una pelle, tessendo un tappeto che li connette in una trama. Un altro disegno, la «mappa delle linee di frontiera e delle rotte della disperazione», è percorso da traiettorie di frecce rosse che come ferite solcano le carni del Mediterraneo: rotte di navigazione che sono nei secoli divenute i nuovi tracciati migratori. In essa si rintracciano corpi che emergono dalle sue terre, si aggrappano alle sue coste, alle sue isole, si accalcano gli uni contro gli altri, si sollevano e sorreggono a vicenda, si svolgono e rivolgono, e in questo loro intrecciarsi definiscono uno spazio interstiziale. Il tracciato grafico dei disegni sensibilizza questo «confine dei corpi» come tensione e limite: luogo del contatto e del dialogo possibile, ma anche di una separazione che può diventare escludente. Anche il corpo della voce è un corpo che qui si svolge, straniante, definito da sfasamenti tra la banalità del tono e la sospensione poetica dei suoni e delle parole.

Corpo, tappeto, nodo

Il portolano (antica mappa per la navigazione costiera) de *Il confine dei corpi*, che continuamente si rigenera per ripartire e compiere il suo viaggio facendosi «tappeto volante» (così è annotato su alcuni disegni), è insieme simbolo e strumento di un “orientamento” possibile: il corpo paesaggio, monocromo e nudo, emerge da un fango primordiale, senza una precisa connotazione etnica o culturale, per rifarsi immagine di una cartografia possibile. Ha il suo corrispettivo nel tappeto come tessitura e trama di corpi, come già accade alla metà degli anni Novanta in un lavoro fondamentale di Studio Azzurro, *Coro* (1995). Si tratta di uno dei loro primi «ambienti sensibili», in cui le immagini dei corpi escono dalla materialità degli schermi per diventare paesaggio e distesa percorribile.

Nell'ambiente sensibile *Coro*, costituito da un tappeto interattivo popolato di immagini di corpi, uno dei fulcri dell'identificazione empatica che viene indotta dall'opera, come indicato anche dal titolo stesso, è la componente vocale, che viene innescata dalla fisicità

12 M. Cacciari, *L'Arcipelago*, cit., p. 16.

dei visitatori che lo calpestano. È una vocalità ambigua, costituita da un lamento non puramente drammatico: «La sua esclamazione oscilla tra il divertito e il risentito, tra il dolore e il piacere»¹³. Nel suo dispiegarsi sommesso e intermittente, accompagna le gestualità di questa trama di corpi. I materiali preparatori per *Coro* includono frammenti testuali da *La creatività dello spirito* di Mircea Eliade, *Le città invisibili* di Italo Calvino, un passaggio dal *Libro dei morti* degli antichi Egizi. Il tappeto, che dell'articolarsi della voce è dispositivo e contrappunto immaginifico, è uno spazio complesso che racchiude in sé idee molteplici: nomadismo, socialità, ritualità, meditazione, simbolismo e cosmologia di potere:

Di tappeti che incorniciano i gesti dei potenti, a farci caso, ce ne sono ancora moltissimi. Ogni protocollo di Stato, ogni cerimonia commerciale, ogni dichiarazione di guerra o di pace ne prevede uno. Così come questa cosmografia di corpi quasi inerti, a ben guardare, si può trovare in ogni parte del mondo. E in ogni parte del mondo si sentono ancora, tendendo l'orecchio, le voci di un qualche strano "coro"¹⁴.

In un altro dei disegni per *Meditazioni Mediterraneo* è il nodo (associato anche all'idea della navigazione, del viaggio per mare) a essere tematizzato nella sua complessità di declinazioni. La trama, in questo caso, include la presenza di mani che si toccano: corpi accennati, da cui esse si protendono a creare «nodi affettivi – familiari – vitali», articolati in «amicizia», «patti», «sodalizi», «contratti - strette di mano». Lo fanno in una griglia aperta e mobile, che sembra essa stessa fluttuare sulle onde, costituita appunto dall'intreccio di nodi, in aperta contraddizione con le dimensioni arbitrarie delle geografie politiche esistenti. In alcune zone di essa, i fili si fanno caratteri arabi; in altre, si dischiudono in frecce; in altre ancora, delineano intrecci o motivi grafici. Altre annotazioni che troviamo su questa immagine sono altrettanto esplicite di questa polisemia insieme visiva, culturale, concettuale: «nodo di Iside» – «per gli egizi → segno di vita»; «nodo gordiano – Alessandro» – «nell'Islam → simbolo di protezione». L'universo immaginifico che qui si dischiude si apre proprio con «tappeti» e «tessuti», per articolarsi in «intrecci della fatalità», «legami cosmici», attraverso «nodi cruciali», «nodi relazionali»: che possono essere «nodi della scrittura», ma anche «nodi elettronici» delle «reti». Non è un caso che i tappeti presenti nei disegni per *Meditazioni Mediterraneo* e *Il confine dei corpi* siano esplicitamente indicati come «tappeti volanti»: sono dispositivi per viaggiare, attraverso sguardi e narrazioni, nello spazio e nel tempo, immagini di una virtualità concreta costituita dalla propria dimensione interculturale:

Proprio questa capacità di annodare sensazioni diverse e di diversa scala, di intrecciarle sinesteticamente, rende parte dell'essere Mediterraneo. Il gesto sapiente di fare un nodo è una

13 *Il suono come componente del disequilibrio percettivo*, intervista realizzata a Milano, aprile 2002. Conversazione con Paolo Rosa (Studio Azzurro) di Caterina Tomeo, in V. Valentini, *Le pratiche del video*, Bulzoni Editore, Roma 2003, p. 251.

14 *Coro*, in F. Cirifino, P. Rosa, S. Roveda, L. Sangiorgi, *Studio Azzurro. Ambienti sensibili. Esperienze tra interattività e narrazione*, Electa, Milano 1999, p. 29.

componente della sua filosofia, della sua arte del vivere, della sua bellezza appunto. Un nodo può essere semplicemente bello, come una intensa *gassa* amorosa, ma può rivelarsi dannatamente utile e a volte risolutivo. È una metafora relazionale: vuol dire affrancarsi in un destino, produrre qualcosa che dipende dal valore aggiunto del vincolo. Una serie di nodi diventa qualcosa di più grande ancora. È l'intersecarsi di sistemi relazionali e affettivi che compongono famiglie, amicizie, tribù, etnie, popoli. Parti di società tenute insieme come un tessuto, intrecciate come in un kilim. Non è un caso forse che da 9000 anni e per centinaia di generazioni, da madre in figlia, si riproduce attraverso un tappeto l'ordine statico dell'universo e il divenire delle generazioni. Ki-lim vuole dire 'come dentro', è un fatto interiore, una esigenza di memoria. Un tappeto dunque fa risiedere il suo valore, ancor prima che nel suo schema decorativo, nella complessità del mondo dei nodi. La trama e l'ordito compongono una materia straordinaria, un sentimento interiore condiviso, che avrà poi il potere di diventare casa, luogo di preghiera, visione cosmologica, simbolo di potenza, paesaggio comune. «Dimmi il nome dei tuoi piedi prima di calpestartmi!» intima a ragione il tappeto della sala di Maat nel libro dei morti degli antichi egiziani «perché io sono silenzioso e sacro»¹⁵.

È attraverso questa ri-mappatura della sensorialità esperienziale, che Studio Azzuro procede da decenni a riconnettere immagini, spazi, oggetti attraverso interfacce naturali, procedendo a una sorta di continua ricognizione e riattivazione dei nostri sensi anestetizzati dalle mediazioni tecnologiche. Ecco allora che a queste immagini algoritmiche, che procedono per minimi scarti significanti in un delinearsi progressivo e reciprocamente dialogico delle differenze, possiamo provare a traslare il concetto di «eterocronia»: uno sfasamento che appartiene al mondo della botanica e si configura come

differenza tra due organismi più o meno strettamente vicini dal punto di vista evolutivo, che può essere ricondotta a differenze nell'andamento temporale dei processi che danno origine, nel corso dello sviluppo, ad apparati, organi o tipi cellulari diversi. [...] Oltre che nel diverso ordine con cui prende inizio la realizzazione di due strutture corporee, l'eterocronia può manifestarsi nella diversa velocità con cui, nelle due specie a confronto, procedono i relativi processi di sviluppo, oppure nel diverso momento in cui questi si concludono¹⁶.

Pare che questo tipo di dinamica possa strutturalmente corrispondere alla materialità stratificata dell'esperienza dell'immagine che è sempre stata uno dei tratti distintivi nella pratica artistica di Studio Azzurro. Già presente nei loro primi videoambienti caratterizzati dalla fusione di immagine elettronica e fisicità, tale materialità diviene ben presto la caratteristica fondamentale delle loro realizzazioni interattive dal 1995: i loro «ambienti sensibili», poi declinati nei *Portatori di storie* e nei «paesaggi instabili» di *Meditazioni Mediterraneo*. Gli «ambienti sensibili» di Studio Azzurro sono ambientazioni multimediali e interattive a carattere immersivo, che reagiscono alle sollecitazioni di chi le pratica: lo sviluppo e la narrazione

15 P. Rosa, *Nodi del Mediterraneo*, "HiArt", 4 (3), gennaio-giugno 2010, p. 31.

16 A. Minelli, ad vocem *Eterocronia*, *Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, Treccani, Roma 2008.

dell'opera deriva dalla presenza materiale delle persone e dai loro gesti fisici. L'interazione del visitatore con i dispositivi che attivano l'ambiente avviene attraverso interfacce naturali, innescate da gesti elementari dell'esistenza umana, come toccare, calpestare, emettere suoni, abolendo completamente lo straniamento dell'intermediazione tecnologica. La materialità dell'esperienza è al centro del loro significato, producendo un'identificazione psicofisica empatica e un'interazione non solo con l'ambiente che reagisce in sé, ma anche con i gesti simultanei e paralleli di altri visitatori, in una dinamica partecipata di interattività. Proprio per questo, la sua indagine richiede un approccio integrato, all'incrocio tra teoria dei media, studi di interazione uomo-computer, antropologie della tecnica e della sensibilità mediata, e storia e critica della sperimentazione artistica contemporanea.

Voce, traccia, relazione

Luogo privilegiato per comprendere e rin-tracciare queste direttrici e le loro ragioni, sono i disegni realizzati da Studio Azzurro che riprendono e ritessono tutto un immaginario che è presente e si ricrea nel ciclo *Meditazioni Mediterraneo*. Qui si addensano, tra le tracce ondulate del Mediterraneo e delle sue coste, immagini in forma di parole, segni e tracce di idee e figurazioni mobili. È come se la narrazione, che nell'immagine algoritmica assume connotazione sequenziale e intermediale, attraverso la metamorfosi delle immagini di terre e corpi, qui fosse già concentrata nella sua gravidanza simbolica e dispiegata nella sua vocazione dialogica e relazionale. Dove il termine "vocazione" non è qui usato casualmente, ma per fare intenzionalmente riferimento anche alla presenza vocale come costitutiva e imprescindibile nel significato complessivo di questo lavoro.

Veniamo dunque a queste notazioni verbosive, che innescano una proliferazione immaginifica in più direzioni e secondo diverse dinamiche: potremmo definirle una sorta di corrispettivo iconico della onomatopea. In alcuni casi troviamo parole che sottolineano e intensificano l'elemento graficamente descritto («reti», «relitti», «conchiglie»); in altri, lo concettualizzano o commentano («attese», «turismo»); in altri ancora, indicano ed evocano colori o oggetti attraverso le loro materie («legni», «ossidiana», «pomice»). Tracciano coordinate di orientamento fisico e ideale («orizzonti», «aspirazioni»), corrispondenze di lessici e di accadimenti, tra storia e presente («avvistamenti», «invasioni»), e riflessioni su altre drammatiche forme di metamorfosi («naufraghi – profughi»). Sulla terraferma, una manciata di granelli di «sale nascente» indica il sedimentarsi di quella che è da sempre una delle grandi ricchezze del Mediterraneo, ma anche il germinare che essa produce, in paradossale opposizione alla sua natura fisica che ostacola la crescita di radici: perché «l'acqua si ferma nel sale», «movimento del mare che vive e parla con la terra attraverso la trasparenza del sale nascente e la sua disponibilità a trasformarsi in immagine di uomo e natura»¹⁷.

¹⁷ Studio Azzurro, *Meditazioni Mediterraneo*, in *Studio Azzurro. Immagini sensibili*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016, p. 94.

Come si legge in un altro dei fogli dedicati alle *Meditazioni Mediterraneo*, vicino a una freccia che punta a Sud, siamo di fronte a una «mappa dell'utopia e della traversata degli immaginari»: una traccia per direttrici – percorse o da percorrere. La traccia ha in sé implicita l'idea di un corpo: è l'immagine e il segno di un vivente che è stato, in quel preciso luogo ma in altro tempo. Non è un arabesco decorativo, estemporaneo, ma il risultato di un volume che ha occupato, di un peso che ha gravato, di una pressione che è stata esercitata, o anche solo la semplice spia e rivelazione di un transito: «Così nella traccia possiamo cogliere l'intersezione fra la rappresentazione del tempo del *fuori*, laddove le tracce diventano segni e corrispondono alla misurazione del tempo del mondo, scandito pubblicamente dagli orologi, dai calendari e dalle cronache, e il tempo della vita, quella durata e quella intratemporalità del vivente che è, a sua volta, traccia in quanto il corpo è intimamente e non intenzionalmente tracciato. In questo senso, ecco allora che non solo i corpi lasciano tracce, ma *sono* tracce essi stessi. Tracce in quanto manifestazione della memoria ontogenetica e filogenetica, cioè iscrizioni dei codici che continuamente plasmano e trasformano i viventi, ma anche in quanto *testi personificati*, ovvero *singolarità* costruite dall'unicità particolare degli intrecci *nel corso del tempo* delle esistenze di ciascun essere»¹⁸.

In questa permanenza e memoria dell'altro, la voce ha una precisa funzione drammaturgica anche quando è ridotta al suo “grado zero”, ossia il semplice respiro: nell'opera *Dove va tutta 'sta gente?* (2000), il sonoro è punteggiato dai respiri affannosi e dallo sbattere iterato di immagini di corpi che tentano di attraversare delle porte scorrevoli trasparenti, il cui accesso è loro precluso. Come in arazzi verticali mobili, altre trame dalle immagini proiettate di corpi si ricreano, nella loro ripetuta e drammatica impossibilità di attraversare queste barriere, mentre chi esperisce l'opera può liberamente transitare attraverso le sue porte scorrevoli. È anche la voce del corpo virtuale stesso che urta ripetutamente le pareti trasparenti, ricreando trame sonore che s'intrecciano a quelle visive. Ed è in questo paradigma della relazione, attivato e presente nell'interattività, che si può ritrovare con Roberto Diodato uno dei significati più profondi della natura di «corpo-ambiente» che connota le immagini algoritmiche di Studio Azzurro, nella loro iconica irripetibilità: «Dunque il corpo-ambiente virtuale è intermediario non soltanto come mediazione tra modello informatico e immagine sensibile, ma primariamente intermediario tra interno ed esterno come facce dello stesso fenomeno, strano luogo in cui il confine diventa territorio. Quindi corpi-ambienti virtuali non sono né semplici immagini, né semplici corpi, ma corpi-immagini i quali sfuggono alla distinzione ontologica tra “oggetti” ed “eventi”, perché, così come gli “oggetti”, hanno una relativa stabilità e permangono nel tempo, ma, così come gli “eventi”, esistono solo nell'accadere dell'interattività»¹⁹.

18 A. Tagliapietra, *I cani del tempo. Filosofia e icone della pazienza*, Donzelli, Roma 2022, pp. 92-93.

19 R. Diodato, *Immagine, arte, virtualità. Per un'estetica della relazione*, Morcelliana, Brescia 2020, pp. 128-129.