

Laura Marcolini



Immagine per il manifesto del videoambiente di Studio Azzurro, *Vedute, quel tale non sta mai fermo*, Palazzo Fortuny, Venezia, 1985. Foto di Studio Azzurro.

Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno. Se questo spazio intermedio [è] il substrato della creazione artistica, allora sono pienamente soddisfatte le premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale duratura. Il destino della civiltà umana è segnato dall'adeguatezza o dal fallimento dello strumento spirituale di orientamento, grazie al ritmo dell'accordo tra la materia e l'oscillazione verso Sophrosyne, dal ciclo tra cosmologia delle immagini e quella dei Segni  
[A1] (Warburg [1929] 2016)<sup>1</sup>

1 V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)*. [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3341](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3341) (ultima consultazione 18 aprile 2024)

Gli intervalli sono ovunque. Sono parte della nostra fisiologia, forse anche per questo non li notiamo: a partire dal respiro per finire con il battito delle ciglia, passando per intervalli molto più nascosti, come quelli che intercorrono tra stimolo e reazione.

L'intervallo è un leggero distanziamento, una dilatazione o un'intrusione del/nel tempo, ma anche dello spazio<sup>2</sup>. In questo spazio-tempo cadono delle regole e si presenta l'imprevisto. Gli intervalli sono luogo di sospensione del senso codificato e, per questo, di potenziale rigenerazione del simbolico. Sono un fenomeno essenziale che permette di riattingere all'officina del linguaggio e di rimettere in moto l'immaginazione. Sono iati.

Iato ha la stessa radice di *ianua*, porta. Gli iati sono soglie. Luoghi in cui vediamo lo spazio stringersi e scorrere accanto a noi. Luoghi del balbettio della ragione, dell'abbandono al non conosciuto, luoghi del respiro e della mutualità. In quella infinitesimale apnea, tra la reazione nervosa naturale a uno stimolo e la reazione conscia, secondo Aby Warburg, le immagini hanno il potere di dilatare un intervallo e accendere la riflessione. Di attivare in modo originario il pensiero, ritrovando forse la via per quel laboratorio dell'immaginario che precede il linguaggio: «l'officina dell'interiorità e della creatività» di cui parlava Vygotskij<sup>3</sup>, quel laboratorio di sperimentazione per imparare a parlare che probabilmente non si chiude con il nostro impossessarci del linguaggio. Dziga Vertov sosteneva che l'intervallo fosse «il punto di partenza per una ricostruzione critica dei fatti»<sup>4</sup>.



*Trittico Marghera*, videoinstallazione, Padiglione Antares, Porto Marghera, Venezia, 2000. Disegno progettuale di Paolo Rosa (Studio Azzurro).

<sup>2</sup> Visivamente, l'intervallo spezza una continuità e costringe a compensare cognitivamente la frattura del continuum, che sia visibile o invisibile, ovvero che sia lo spazio tra i monitor sincronizzati che mandano un unico soggetto in movimento attraverso di essi o che sia lo spazio tra i fotogrammi.

<sup>3</sup> P. Montani si diffonde su questo preziosissimo tema di Lev Semënovič Vygotskij in *Emozioni dell'intelligenza* Mimesis, Milano 2020 e in *Destini tecnologici dell'immaginazione*, Mimesis, Milano 2021.

<sup>4</sup> D. Cecchi, *Interrompere l'infinito storytelling del reale. Note su Belluscione*, in (a cura di) S. Capezuto, D. Ciccone e A. Mileto, *Dentro/Fuori. Il lavoro dell'immaginazione e le forme del montaggio*, Introduzione di P. Montani, "Il lavoro culturale" (ebook Nomos Foundation, 2017, scaricabile dalla pagina di Lavoro Culturale <https://www.lavoroculturale.org/presentazione-ebook-dentro-fuori/redazione-lc/2017/>, ultima consultazione 18 aprile 2024)

L'intervallo può essere dunque considerato anche la condizione per un “risveglio”, per l'emersione dal flusso in cui siamo immersi? Nell'intervallo, in effetti, qualcosa si sottrae e resiste al logos, lo mette in discussione e si dispone alla possibilità di un ri-orientamento, dopo un fugace risucchio nell'abisso del senso per riemergere spaesati ma vergini. In fondo non era proprio questo la pratica del battesimo cristiano? Un'interruzione della vita emersa, una calata nella morte per ri-emergere scevri dal carico congenito del vivente?

Partendo dalla metafora acqua dell'immersione è più facile accostare l'intervallo anche al mondo della VR, immersivo per definizione. Cosa ne è degli intervalli dove si persegue con ogni mezzo il più completo effetto di scornciamento?

Oggi sembra che tendiamo a non voler riemergere da quella immersione. Con la sperimentazione tecnologica della VR, con le dichiarazioni sul Metaverso, sembra che tutto concorra a portarci a una dimensione di immersione semipermanente, sia che ci si chiuda in un dispositivo, sia che il dispositivo sia integrato con il mondo fisico e diffuso capillarmente<sup>5</sup>.

Non si può dire cosa ne sarà degli intervalli, che senza dubbio avranno modo di introdursi anche in questa nuova dimensione, di certo però al momento c'è una tendenza perlomeno a ignorarne la portata. I caschi di VR e le ambientazioni 360 ci fanno affondare dentro una condizione in cui le immagini non hanno più un luogo deputato. Sono esse stesse l'ambiente, senza “interruzione”. Ma con la cornice si dissolve anche la distinzione tra mondo vissuto e mondo rappresentato, quell'intervallo che permette da una parte l'immersione stessa (se vogliamo, la più fisica delle “sospensioni dell'incredulità”), dall'altra la possibilità della “giusta distanza”.



*Inner Scapes*, rassegna VR a cura di Margherita Fontana e Valeria Polidoro, Nuovo Armenia, Milano, dicembre 2023.

<sup>5</sup> P. Montani in questo senso suggerisce una distinzione fondamentale tra “ambienti sostitutivi” e “ambienti integrativi”.

Alcuni caschi di VR prevedono un sistema – è anche una forma di protezione – che segnala l'uscita dall'area di azione, dal “campo” previsto per chi indossa il casco. La segnalazione avviene con il passaggio alla visione esterna in bianconero, trasmessa da una camera IR. Quel mondo grigio e incerto è la cosiddetta realtà, mediata da una camera perché questi dispositivi ancora non prevedono (ottobre 2022) una visione diretta del mondo. Quest'area, che ha una funzione precisa, è a tutti gli effetti una soglia e può essere considerata un intervallo... Insomma, nonostante il diktat dell'immersività, l'intervallo non si fa stralciare con leggerezza. E per di più questa soglia monocromatica e sgranata è sintomaticamente definita da un espediente che richiama alcuni usi della *grisaille* nella storia dell'arte<sup>6</sup> e del bianco e nero in fotografia e cinema, per indicare una distinzione tra immagini della memoria e immagini d'invenzione.

### *Latitanza della distanza*<sup>7</sup>

L'intervallo è un'entità infinitesimale. E potentissima.

Che ne è dell'intervallo in tutte le dirette che popolano il web?

Cosa accade alle immagini e a noi che ci lavoriamo quando sembra assottigliarsi sempre più la possibilità di ritrarsi<sup>8</sup> dal “tempo reale” delle *stories*? Come cambia il nostro pensiero e come cambia il nostro lavoro con le immagini? Cosa e come esse sedimentano in questo flusso che sembra non potersi interrompere? Sedimentano ancora?

Come cambia la nostra “onda mnemica” di fronte a un flusso ininterrotto di immagini, di informazioni, di sollecitazioni?<sup>9</sup>

Anche la produzione di immagini sta cambiando radicalmente e con essa il “corpo a corpo con l'immagine”, perché è mutata anzitutto la loro matericità. Anche la loro velocità è cambiata, per non parlare della quantità. Tornando però alla matericità e alle *affordances* delle immagini, qual è il *material engagement* delle immagini digitali? Cosa tocchiamo

6 «È una *brise imaginaire*, come Warburg dirà commentando un disegno botticelliano di Chantilly. E quella locuzione francese sembra avere nel suo testo la stessa funzione della *grisaille* per Ghirlandaio e Mantegna: «essa confina gli influssi dei *revenants* nel lontano e umbratile regno della metafora esplicita». Così si crea una distanza tra “formula del pathos” e raffigurazione: distanza che è contrassegno della memoria, della presenza fantomatica di ciò che riemerge». R. Calasso, *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano 2005, p. 21.

7 «Con la vicinanza viene a mancare anche la lontananza. Tutto è livellato nel senza-distacco» M. Heidegger in *L'impianto*, in *Conferenze di Brema e Friburgo*, Adelphi, Milano 2002, p. 45.

8 «Per avvicinarsi nel pensiero a una cosa e anche a una persona, essi devono essere lontani dalla percezione immediata. Ma questa relazione tra vicinanza e lontananza e il suo capovolgere nel pensiero, attraversa da cima a fondo la sua opera [di Heidegger, *N. d. R.*]. [...] Se si guarda dalla prospettiva della dimora del pensiero, effettivamente, nei dintorni delle faccende umane, domina il “ritrarsi dell'essere” o “l'oblio dell'essere”: il ritrarsi di ciò con cui il pensiero, che per sua natura si rivolge sempre all'assente, ha a che fare», H. Arendt, M. Heidegger, *Lettere 1925-1975 e altre testimonianze*, Einaudi, Torino 2007, pp. 143-144.

9 Non è un tema nuovo, ma le tecnologie stanno consentendo una radicalizzazione della pratica del prelievo e dell'appropriazione di immagini già esistenti, attingibili, accessibili, fatte da altri o, sempre più spesso, fatte da macchine. Peraltro con un avvicinarsi vertiginoso al concetto di immagine acheropita (non fatta da mano d'uomo) che sarebbe forse da indagare.

dell'immagine producendola? Cosa ci trasmette la materia di queste immagini, cosa ci suggerisce? Le immagini vengono sempre più manipolate o generate da algoritmi. Si può dire che quello che rimane "tra le mani" dei più giovani sono altri due elementi: il codice, dove sia accessibile, e il montaggio. Quello del codice è un tema epocale, dovrebbe essere insegnato dall'infanzia, insieme all'inglese e al latino. Essendo un linguaggio è una forma del pensiero e, soprattutto, è la struttura sottesa al mondo digitale e mediale. Il montaggio (in senso molto lato) è invece qualcosa di più sfuggente, potenzialmente incandescente. Ha a che fare direttamente con il potere delle immagini, senza la mediazione di un "linguaggio" rigorosamente detto. Oltre a questa incandescenza, il montaggio porta con sé, per definizione, qualcosa che va oltre le immagini, proprio laddove non le prevede. A differenza di un piano sequenza che non presenta interruzioni della pellicola o del flusso informativo, il montaggio esiste in quanto interrompe il flusso "naturale" delle immagini, definendo accostamenti, salti, ritorni, choc<sup>10</sup>. Il montaggio interrompe per definizione, e applica sapientemente la strategia dell'intervallo. Ogni taglio è un potenziale vuoto, una significativa scelta di espressione a ogni passaggio da una clip a un'altra. Il montaggio provoca uno spazio tempo in cui il nostro sistema percettivo riceve scosse di discontinuità e per questo lavora nel territorio dell'ignoto. Dziga Vertov fece dell'intervallo un elemento fondativo del suo discorso sul montaggio<sup>11</sup>: «Sono gli intervalli (passaggi da un movimento all'altro), e in nessun caso i movimenti stessi, a costituire il materiale (gli elementi dell'arte del movimento). Sono gli intervalli che conducono l'azione fino alla qualità cinetica. L'organizzazione del movimento è l'organizzazione dei suoi elementi, cioè degli intervalli in frasi»<sup>12</sup>.

Pietro Montani spiega che per Vertov l'intervallo tra le immagini «non è solo il luogo della discontinuità e dello stato di permanente ricostruibilità del mondo visibile, è anche il luogo di uno sdoppiamento costitutivo della visione. Il luogo della visione che nel delegare la sua prestazione a uno strumento tecnico scopre di potervi aprire il lavoro interminabile di uno sguardo critico. [...] a questa condizione critica e distanziata partecipano in via di principio l'assunzione dello sguardo altrui e la pluralizzazione degli sguardi: vi partecipa, insomma, l'apertura dell'immagine a quel carattere plurale dello spazio pubblico»<sup>13</sup>.

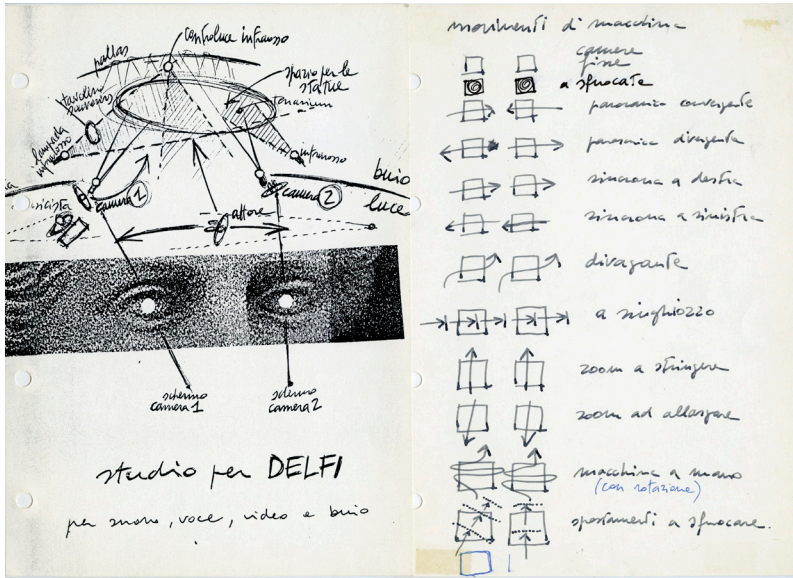
10 Qui non ci si addentra nel tema della relazione tra suono e immagini che aprirebbe un altro enorme capitolo a cui si accenna più avanti.

11 Per quanto riguarda il montaggio è importante non dimenticare Ejzenštejn: «Dalla parte di Vertov c'è l'idea di montaggio come scomposizione e successiva ricomposizione della realtà attraverso il lavoro sugli intervalli dei fotogrammi. L'intervallo non è un semplice buco nella trama del reale sulla pellicola: esso è il punto di partenza per una ricostruzione critica dei fatti. Dalla parte di Ejzenštejn c'è l'idea che il montaggio riunifica diversi regimi della rappresentazione, non sotto la spinta del desiderio di creare un'opera d'arte 'totale', ma affinché le diverse forme di rappresentazione producano insieme una nuova immagine, capace di colpire e attrarre la sensibilità dello spettatore, di portarla fuori di sé (estattizzarla) attraverso la stessa uscita dell'immagine dai confini della pura rappresentazione. Scomposizione e ricomposizione da una parte; composizione e uscita fuori di sé dall'altra. Il montaggio sembra organizzarsi attorno a due momenti principali». D. Cecchi, *Interrompere l'infinito storytelling del reale*, cit.

12 NOI ( *Variante del manifesto*), in (a cura di) P. Montani, *Dziga Vertov, L'occhio della rivoluzione*, Mimesis, Milano 2011, p. 31.

13 *Ibidem*.

E a proposito della potenzialità critica del montaggio, sottolinea Andrea Pinotti che «negli scritti di Walter Benjamin, il termine “montaggio” (*Montage*) compare a partire dalla seconda metà degli anni Venti, e viene usato in contesti diversi che vanno dall’analisi delle differenze tra cinema, teatro e pittura, a quella di nuove forme letterarie e teatrali fondate sull’interruzione e la messa in relazione di frammenti, fino a individuare nel montaggio il nuovo “metodo” di critica materialistica della cultura»<sup>14</sup>. La pratica del montaggio ha, tra le sue prerogative, la capacità dirompente del «corto circuito del continuum» che è «varco dell’istante» e in quanto tale riapre il futuro perché interviene sul passato<sup>15</sup>.



*Delfi (studio per suono, voce, video e buio)*, spettacolo, Festival Teatro 2, Parma, 1990. Disegno e storyboard progettuale con le possibilità di montaggio in un dittico di monitor, con riferimento ai movimenti di camera reali o simulati. Disegno di Paolo Rosa (Studio Azzurro).

### Tra le immagini. Studio Azzurro e il montaggio nello spazio

Lo «spazio tra le immagini», l’importanza della combinazione tra interruzione e continuità, diventa visibile in modo monumentale nelle opere di Studio Azzurro. Gli ambienti si strutturano proprio sulla presenza significativa degli spazi tra le immagini e gli intervalli partecipano del racconto in molti modi: come spazio tra le immagini in movimento, come spazio tra le immagini e gli oggetti, come tempo nella condizione di attesa di una instal-

<sup>14</sup> Da *Montaggio*, in (a cura di) Andrea Pinotti, *Costellazioni*, Einaudi, Torino 2018, pp. 119-120. Segue una interessante considerazione sulla “distanza” nel confronto tra pittore e operatore cinematografico.

<sup>15</sup> A. Scarpellini, *Il tempo sospeso delle immagini*, Mimesis, Milano 2020, p. 60.

lazione interattiva, come spazio e tempo permanentemente configurante in risposta alle interazioni del pubblico.

Il visitatore di un videoambiente o di un ambiente sensibile di Studio Azzurro si trova «tra immagine e segno», ma anche tra immagine e sogno, proprio grazie alla possibilità di abitare l'ambiente narrativo, di muoversi liberamente in esso. Nonostante l'alto grado di cosiddetta immersività dei lavori di Studio Azzurro, l'intervallo è un elemento molto presente ed è, seppure inosservato, costitutivo per la sua poetica. Ce ne rendiamo conto davvero solo oggi che siamo sempre più spesso invitati a fare “esperienze immersive” in spazi fisici e virtuali.

Dapprima i monitor costringevano le immagini in una cornice solida e ingombrante. Voler andare oltre quella cornice, voler mostrare il corpo umano in scala uno a uno, voler portare storie a dimensione reale in un ambiente ha spinto a trovare un modo per sincronizzare i monitor, con un sistema artigianale. Rimanevano quegli spazi, quegli “interstizi di realtà” tra i cubi metallici scuri. Come in una pellicola l'intervallo tra i fotogrammi... E come per la pellicola, il sistema percettivo sembrava... tutt'altro che infastidito. Ma il passaggio ulteriore è stato dare un senso a quelle separazioni, attribuire loro una proprietà che le rimarcasse, a dispetto della sincronizzazione che le rendeva più che tollerabili all'occhio umano.



*Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)*, videoambiente, Palazzo Fortuny, Venezia, 1984. Foto di Studio Azzurro.

*Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)* (videoambiente, Palazzo Fortuny, Venezia, 1984) sembra l'elogio della poetica dell'intervallo: un nuotatore solca la superficie dell'acqua per sessanta minuti, scorrendo come niente fosse tra dodici monitor accostati e sincronizzati, con un piccolo prodigio della tecnologia, all'epoca tutt'altro che scontato. Il flusso della nuotata è implacabile, si nota il sopraggiungere della stanchezza, si sente la suite

di Peter Gordon dispiegarsi nel suo misto di ripetitività quasi ossessiva e di imprevedibilità nei disturbi e nelle interferenze, ma è forte la sensazione di un'azione potenzialmente senza fine. Se non fosse che cento microeventi sono altrettanto implacabilmente disseminati nel montaggio. Irruzioni di un oggetto, un corpo, un gesto... A differenza del corpo del nuotatore, essi pertengono agli schermi singoli e non possono valicarne la cornice, né entrano nel flusso circolare del tempo del nuotatore. Sono eventi puntuali, brevi, chiusi. Estranei al nuotatore, anche quando sembrano poterlo minacciare. Sono due mondi paralleli che non si incontrano, ma che seducono contemporaneamente lo spettatore. Si tratta di una condizione di surreale equilibrio tra la continuità e l'interruzione, in una figurazione perfetta di cosa può essere un intervallo: lo spazio tra le immagini (i monitor) in cui compare l'impensato<sup>16</sup> (l'evento) mostrando tutta la sua capacità di rinnovare radicalmente lo sguardo sul flusso della continuità (la critica).

Con *Trittico Marghera* (videoinstallazione, 2000) si compie un'altra possibilità nella poetica dell'intervallo aperta dal lavoro sul tempo in un montaggio sincronizzato: è una piccola finzione. Come se dentro quei brevi interstizi di realtà si disperdessero alcuni fotogrammi del flusso delle immagini in movimento. Lo spazio tra i monitor "si prende spazio", anzi si prende il tempo che corrisponde a quello spazio: i monitor sono sincronizzati, ma con un lievissimo ritardo che spezza la continuità di linee fra i tre video. In questa piccola faglia c'è qualcosa di ipnotico che rallenta il tempo percettivo. Guardando si sente chiaramente nello sguardo un inafferrabile strascico. È una soluzione talmente efficace che diventa uno stilema di Studio Azzurro. E resiste al tramonto dei monitor.

Altrettanto interessante è quello che accade appunto quando i monitor spariscono e arrivano le videoproiezioni. Le immagini si liberano dai supporti fisici, si possono depositare ovunque. Eppure gli intervalli rimangono. Diventano un "fare spazio". Spazio buio tra le proiezioni. Spazio libero per l'immaginazione. Spazio dove emerge il non pensato. Spazio praticabile per il visitatore che ha sempre meno vincoli al punto di vista. Gli schermi possono persino essere visibili da entrambi i lati, il visitatore è invitato a spostarsi e infine a toccare le immagini... Lo spazio tra le immagini non è più solo un interstizio, un infinitesimo tra stimolo e riflesso, prende corpo nella cosiddetta realtà, diventa abitabile, luogo di transito dello sguardo ma anche del corpo, luogo di continua integrazione, tra azione e contemplazione.

L'esempio della prima installazione interattiva è lampante: *Tavoli (perché queste mani mi toccano?)* (1995) vede sei proiezioni su altrettanti tavoli di legno, un po' strambi, inclinati in modo insolito. Con l'intervento dell'interazione il tema dell'intervallo si può ampliare alla condizione di attesa dell'installazione, dove una loop mantiene viva la scena con il minimo di movimento possibile: una goccia d'acqua. La loop in questo caso ha la doppia funzione di flusso e di intervallo, ma l'intervallo più interessante è proprio quello, ampio e

<sup>16</sup> Che può essere un'associazione di idee o una *brise imaginaire* warburghiana o una «memoria involontaria» benjaminiana, una di quelle «immagini che non avevamo mai visto prima che ci ricordassimo di loro», A. Pinotti, *Costellazioni*, cit., p. 212.



praticabile, tra le proiezioni. Il semibuio avvolgente che sta tra i sei tavoli, dove ogni tanto le immagini scivolano, subito inghiottite.

I tavoli – che ospitano proiezioni sfumate e senza bordi, senza incorniciamenti di sorta – riprendono il tema della cornice come luogo deputato all’immagine, occultandola. I tavoli sono “cornici naturali”, come “naturali” sono le interfacce per l’interazione con le immagini.



*Tavoli (perché queste mani mi toccano)*, ambiente sensibile,  
La Triennale, Milano, 1995. Foto di Studio Azzurro.

Con l’interattività, l’intervallo si insinua prepotentemente anche nella costruzione della sceneggiatura: la narrazione avviene per frammenti brevi, che devono fare percepire l’interruzione ma anche la continuità rispetto al frammento precedente e successivo. Il tocco del visitatore permette alle storie di procedere, il suo non toccare le lascia interrotte su un’immagine in attesa. Ed è il visitatore a scegliere se continuare a sollecitare lo stesso tavolo o spostarsi verso altre storie, verso un altro tavolo. Il visitatore si muove tra gli intervalli e non è solo. Le dinamiche e la combinatoria dei contenuti narrativi dell’installazione cambiano radicalmente a seconda di quante persone sono presenti e di quali sono i loro comportamenti. Non possiamo dire nulla invece, di cosa accada alla loro immaginazione tra tutti questi intervalli.

Un esempio più recente viene dalla messa in scena dei Portatori di storie pensati e realizzati per il Padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia del 2013, *In Principio (e poi)*. Tema la Creazione. Il formato dei Portatori di storie, che solitamente prevede una parete di proiezione, si è disteso e articolato in uno spazio cubico che fa pensare a un solido che si fosse aperto dall’alto, un “cosmoscatola” dischiuso da un raggio di luce che piove quasi al centro della sala. I quattro lati con l’aggiunta della base, si sono distanziati tra loro, dandosi spazio. Tre grandi lastre di pietra inclinate, appoggiate alle pareti vogliono

essere l'esito di questo dischiudimento. A terra una quarta lastra, leggermente sospesa da terra. Il suono dell'installazione in attesa è un'elaborazione di respiro e battito cardiaco... Insomma, un'altra collezione di intervalli.



*In Principio (E poi)*, ambiente sensibile, Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia, Padiglione Santa Sede, 2013. Foto di Studio Azzurro.

Tra gli spazi presenti fra le grandi lastre si muovono i visitatori<sup>17</sup>. L'installazione vede un grande numero di persone che camminano o emergono dal buio, guardandosi attorno. Al tocco del visitatore, la persona si volta, o si ferma e, se trattenuta, racconta una breve storia che lascia tracce visibili. Quando la persona se ne va, le tracce permangono per alcuni secondi, intrecciandosi con quelle lasciate da altri racconti richiamati contemporaneamente sulla stessa lastra da altri visitatori. Le tracce di questi gesti, una volta dissolte, si ripresentano nella lastra centrale, a terra, che li raccoglie nello stesso crogiolo in cui si formano altre tracce, lasciate in tempo reale dalle mani dei visitatori che intercettano il raggio di luce spiovente dall'alto. In quell'intervallo – tra le lastre laterali e la lastra centrale – c'è il

<sup>17</sup> E tuttora si muovono nella ricollocazione dell'opera presso i Musei Vaticani.

semplice mistero della sparizione, dell’immersione e della riemersione di un gesto generato da un’interazione. Ma tutta l’installazione, vista prima che un visitatore porti dentro il proprio gesto, è una grande sala in attesa, sospesa in un lungo intervallo, in una sorta di radura che attende si manifesti il motivo di quell’inatteso stato di contemplazione.

Una sorta di rovesciamento del flusso informativo in onore al diritto dello spettatore di non essere travolto e di potersi prendere il tempo per stare nelle storie.

### *Post scriptum*

Tornando al principio e provando a ricordare l’oscillazione verso Sophrosyne – la capacità apollinea di autocontrollo, riflessione e discernimento – a cui fa riferimento Aby Warburg nella citazione d’apertura, ci accorgiamo che nella parola stessa Sophrosyne si annida l’intervallo, poiché è composta da *sos* che traduciamo con “sano” e *phren* “diaframma”.



La tavola 39 dell’Atlante Mnemosyne di Aby Warburg alla mostra *Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*, Gallerie degli Uffizi, Firenze, 2023. Foto di Laura Marcolini.