

L'immagine fuori

Nell'iconografia di molte culture, e di quella occidentale in particolare (soprattutto a partire dal Romanticismo), capita talvolta di vedere qualcuno di spalle, o di scorcio, mentre guarda da qualche parte lontano, spesso fuori dai limiti del quadro. Viene così stabilita l'esistenza di un altrove che, anche non visto (o *soprattutto* perché non si può vedere), diventa il vero protagonista della scena, nel quadro o nell'immagine fotografata*. Chiunque abbia mai osservato qualche immagine scattata a persone che guardano verso un personaggio molto famoso presente vicino a loro, in un momento di particolare importanza (ad esempio Barack Obama, nel giorno dell'elezione, nel novembre 2008, o a gennaio del 2009, quando si insediò nel suo nuovo ruolo di Presidente U.S.A.) avrà certamente notato come in tutte esse gli/le rivolgano gli occhi, oltre le spalle di chi sta guardando l'immagine, fuori dall'inquadratura. Non è dato di capire cosa davvero stiano vedendo, quali altre immagini potrebbero sovrapporsi a quella 'reale', essa stessa peraltro inaccessibile, perché situata *fuori* dall'immagine, e proprio l'inaccessibilità di tutto ciò, pur così fortemente impresso in quegli sguardi, caratterizzandone l'espressione, riesce a renderli particolarmente interessanti, anzi affascinanti, come depositari di un mistero che l'evento reale, liberatorio e galvanizzante, riesce a far emergere, e ad evocare, confusamente, anche in noi stessi**.

Disseminati in tutta l'opera di Carlos Casas ci sono momenti molto intensi, estatici, nei quali il dato reale, mentre si staglia con chiarezza oggettiva nella sua fisicità, senza alcun aggiustamento, senza 'trucchi' di sorta, in qualche modo sembra sul punto di traboccare per effetto di una forte energia interna, derivando perciò fortemente verso un oggetto ineffabile, una sorta di *nessun luogo* che il mezzo meccanico (con i suoi congegni di registrazione video-acustici e rioriceventi) è in grado di evocare soltanto, ma non di afferrarlo per mostrarcelo. Personaggi visti di spalle che guardano verso un orizzonte offuscato e deserto, altri che scrutano lontano attraverso le lenti di un binocolo, altri ancora che parlano di sé mentre guardano nel vuoto, facendo così apparire come pervase di una strana forza le parole dette ("Solo, solo.. solo!"), contro la loro apparente semplicità. Uomini assorti, intenti a scrivere, o penserosi, apparentemente, mentre volgono intorno lo sguardo, in silenzio. Carlos Casas gira sempre i suoi lavori video in luoghi molto lontani dal cosiddetto centro (o dai cosiddetti centri) del mondo, come la Patagonia, l'Uzbekistan, la Siberia. Il suo è uno sguardo ingenuo e disponibile, senza preconcetti, in grado così di cogliere, proprio mentre avvengono, attimi di trascendenza nei gesti consueti di un cacciatore di foche, di un lavoratore in una sperduta landa patagonica o di un pescatore del lago Aral. Casas non 'tratta' il suo materiale con alcun software, preferendo la nuda oggettività del girato, che ci rimanda la sua personale esperienza 'in situ' praticamente senza mediazioni. Ed è facile immedesimarsi in lui, mentre si trovava sul 'pack' siberiano, preso ad assistere a gesti millenari, agiti in silenzio al cospetto di una natura sconfinata e desolata, come compiendo un rito. Gestii che, mentre li riconosciamo come umani, pure non riusciamo bene a comprendere, e proprio perciò, forse, sono in grado di affascinarci, e di trasportarci in una dimensione sconosciuta nella quale può diventare più difficile, per il limitato tempo della proiezione, anche riconoscere noi stessi. Come è probabilmente accaduto allo stesso Casas mentre girava "Ice Edge" (in Siberia, nel 2007), catturando immagini di uomini che ci volgono le spalle mentre scrutano un paesaggio immenso e desolato, in cerca dell'animale che sono destinati ad uccidere, in attesa dell'evento che garantirà loro la completa percezione della propria esistenza e la sua giustificazione. In Casas, il gioco di sponda degli sguardi - noi, attraverso l'occhio della camera, guardiamo qualcuno mentre sta guardando da un'altra parte, ignaro di noi, o noncurante - struttura molti di questi momenti *estatici*, come in quel punto dell'ultimo film della trilogia, "Hunters since the beginning of time", girato nel 2007, in cui si vede un gruppo di cacciatori siberiani intenti a scrutare lontano con l'aiuto di binocoli, ognuno con il proprio. A rendere questa sequenza davvero speciale, inserendola a pieno diritto nel novero di quei momenti, è il fatto che in fase di montaggio Carlos Casas l'abbia alternata con un'altra in cui vediamo, dall'alto e da lontano, un vasto tratto di mare scandito a tratti dallo sbuffo di una balena che procede con una lentezza irreali. E la direzione del suo procedere è opposta a quella verso cui erano diretti i binocoli dei cacciatori, nella sequenza immediatamente precedente. Così, sottilmente, Casas sembra suggerire la possibilità che quella sia una visione, l'immagine di ciò

che gli uomini stanno cercando, e sognano quindi.

La capacità di creare sequenze fortemente evocative, in grado di sottendere al trascendente e all'invisibile, all'occulto (in senso letterale) utilizzando materiali raccolti 'sul campo', è la vera forza di questo autore, che non ha bisogno di forzare la mano servendosi di effetti illusori, come è prassi diffusa fra molti cineasti. Emblematico il caso di "Frozen Coast", del 2007, in cui vediamo per quasi un'ora l'immagine fissa di una distesa ghiacciata, con il primo piano occupato da un'onda marina bloccata nell'aria dal gelo. Non vi compare nessun essere umano, soltanto un uccellino vola all'interno dell'inquadratura e ci rimane per un minuto o poco più, mentre si odono versi di altri uccelli e diversi rumori indistinti, per tutta la durata del video. Ma un senso di quiete attesa, che per effetto del 'loop' sembra poter durare indefinitamente, pervade l'opera, e si rimane a guardare verso l'orizzonte di quella landa deserta, sconfinata, in cui un livido colore fra il bianco-azzurro e il grigio chiaro unisce tutto, ghiaccio e cielo, creando un'immagine quasi 'naturalistica' dell'idea di vuoto, di un vuoto carico di possibilità, da cui ci si aspettano eventi. Come contrasta tutto ciò con il mondo, sovraccarico di immagini, di colori e di fatti di cui spesso ci sfuggono il senso e la motivazione, che comincia e finisce oltre i limiti del monitor, e come questo contrasto diventa parte essenziale del fascino di quest'opera, che ci invita a una contemplazione di cui ci appaghiamo proprio perché niente o quasi ci viene reso in cambio. Ma in quel vuoto, in quel nulla, alla fine ci riflettiamo, esso ci riempie, per il tempo trascorso a contemplarlo, e l'effetto è purificante, liberatorio. È stato probabilmente lo stesso effetto prodotto su Casas mentre si trovava lì a girare, motivandolo a proporci queste immagini per darci la possibilità di ricrearlo in noi.

Un'altra modalità applicata con frequenza da Casas per rendere vivamente la presenza di qualcosa che sta al di fuori dell'inquadratura, che cerchiamo senza riuscire mai a raggiungere, a vedere, è l'uso frequente della carrellata, molto lentamente alla destra o alla sinistra dell'inquadratura di partenza.

Seguendo un lunga lenta scia di fumo che si leva dalle baracche dei lavoratori all'imbrunire ("Smoke", del 2002) verso un bosco sopra il quale ristagna un poco prima di dissolversi, come un sogno all'alba.

O (in "Dead Sea", del 2003) girando all'intorno lungo la linea dell'orizzonte, come per inseguire qualcosa che continuamente sfugge, ripassando così diverse volte nello stesso punto, finché la sequenza viene interrotta dal sopraggiungere dell'oscurità, mentre si sente ancora per qualche secondo, catturata nelle onde corte radio, la voce distorta e sinuosa di un muezzin. O nel breve, secco, stordente "White Night", del 2007, dove è ancora protagonista la distesa del 'pack' siberiano, vasto e luccicante nella breve notte di tarda primavera, quando una diffusa luce azzurrina lascia vedere fino all'estremo limite dell'orizzonte, ma non c'è niente e nessuno da vedere, e il suono percussivo, assordante, che si ripete quasi identico per tutta la durata della sequenza, invece di riempire, sinesteticamente, quel vuoto, sembra accentuarlo, come a descrivere il nulla.

In "Light", uno dei suoi video più affascinanti, girato, come "Smoke", in Patagonia nel 2002, partecipiamo di una visione onirica al cui interno le cose hanno contorni dilatati e slabbrati, e figure evanescenti si muovono con estrema lentezza intorno a deboli luci soffocate da un'oscurità melmosa. La videocamera le cerca, le trova per un attimo, le perde poi, impotente come un cieco che si risvegli in un luogo ignoto e cerchi di orientarsi.

Carlo Fossati, 2009 (rev. Ottobre 2010)

*: personaggi colti in questo atteggiamento sono frequenti nell'opera di C. D. Friedrich, e si trovano anche in Böcklin, Courbet, Gericault, prima ancora in Caravaggio e in Vermeer, più recentemente in Magritte e Calle, fra molti altri. Anche il cinema ne ha fatto spesso uso, ce ne sono esempi in film di Godard, Fellini, Tarkovsky, Hitchcock fra i tanti. Nel 1970 Bruce Nauman, con "Live-taped Video Corridor", dice la sua sul tema della figura che ci volge le spalle in un modo radicalmente innovativo e conturbante: quelle che vediamo inquadrare nello schermo davanti a noi, riprese in diretta, ma irraggiungibili, sono proprio le nostre spalle e la nostra nuca, l'identificazione si impone come inevitabile, ancorché difficile da accettare.

** : autore di alcuni fra i primi esempi di questa tipologia di ritratto, che presenta un personaggio in posizione frontale rispetto a noi che guardiamo, il cui sguardo è rivolto verso qualcosa che non possiamo vedere,

trovandosi al di fuori dell'immagine, eludendo perciò (o meglio, ignorandolo) il nostro sguardo, è Gericault, con i suoi ritratti di 'folli', tutti assorti nell'osservazione di un oggetto esterno al quadro, molto lontano. E anche nella pittura giapponese, in particolare nelle stampe dell'*ukiyo-e*, il motivo del personaggio (quasi sempre una dama) che guarda fuori dal quadro è molto diffuso. Spesso, nel titolo, si fa riferimento alla luna, che pure non compare quasi mai nell'immagine, ma la direzione dello sguardo, verso l'alto, indica con chiarezza, soprattutto agli occhi di un giapponese, che proprio quello è l'obiettivo.