



ricerche di s/confine  
oggetti e pratiche artistico / culturali



Lo Specchio:  
riflessi e sdoppiamenti  
Vol. V, n.1 (2014)



# Lo Specchio

riflessi e sdoppiamenti



## **Ricerche di S/Confine**

### **DIRETTORE RESPONSABILE**

Luigi Allegri

### **REDAZIONE**

Cristina Casero, Laura Da Rin Bettina, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Livio Lepratto, Valentina Rossi, Alberto Salarelli, Marco Scotti, Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Anna Zinelli

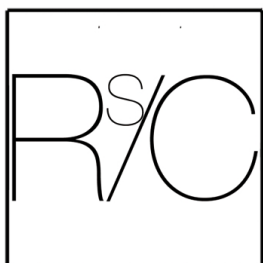
### **COMITATO SCIENTIFICO**

Luigi Allegri, Beatrice Avanzi, Gloria Bianchino, Arturo Calzona, Roberto Campari, Cristina Casero, Marco Consolini, Giulia Crippa, Elisabetta Fadda, Simone Ferrari, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Frances Pinnock, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2014 – Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università di Parma



ricerche di s/confine  
oggetti e pratiche artistico / culturali

Vol. V, n. 1  
(2014)

I	Editoriale
1	Intervista a Vittorio Gallese
9	Valentina Rossi Maurizio Cattelan, il doppio
39	Elisabetta Modena Sophie Calle. Autoritratto allo specchio: abbi cura di te
56	Elisabetta Longari Gemelli figure del doppio. Una ricognizione tra letteratura, arti figurative e cinema
80	Pantalea Mazzitello Lo specchio e lo schermo: riflessi rubati nelle distopie del XX secolo
100	Francesca Casella <i>The Black Swan</i> di Darren Aronofsky. Lo specchio come indagine psicanalitica sulla pazzia
115	Livio Lepratto Specchiarsi nello schermo. Specchio e cinema come "metafore identitarie" ne <i>La glace à trois faces</i> di Jean Epstein
139	Maria Pia Pagani Un gioco di specchi per la Foscarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale
158	Marina Degl'Innocenti Lo specchio magico di Ingres. Riflessioni sul tema della "alterità" psicologica in alcuni ritratti femminili del pittore di Montauban
170	Paolo Rinoldi Il riflesso di Narciso nel pozzo: dal <i>Roman de Renart</i> al <i>Lai de l'ombre</i>
184	Paola Corsano Lo specchio come strumento di riflessione del Sé e sul Sé

[www.ricerchedisconfine.info](http://www.ricerchedisconfine.info)

LO SPECCHIO  
RIFLESSI E SDOPPIAMENTI







## Editoriale



Il miglior modo di aprire il V numero di *Ricerche di S/Confine*, dedicato al tema *Lo specchio: riflessi e sdoppiamenti*, ci è parso quello di lasciare la parola a Vittorio Gallese, neuroscienziato, professore ordinario di Fisiologia presso il dipartimento di Neuroscienze dell'Università degli Studi di Parma. Egli, infatti, è membro del *team* che negli anni novanta ha scoperto i neuroni specchio ed è uno dei neuroscienziati che ha maggiormente sviluppato e approfondito lo studio delle relazioni tra la ricerca neuroscientifica, la filosofia e le arti: proprio queste relazioni sono oggetto dell'intervista che ha concesso alla nostra rivista e che trovate in apertura di questo numero.

Lo specchio, oggetto semplice e al contempo misterioso e ricco di fascino, può essere inteso come un magico dispositivo, in grado di riscrivere automaticamente brani di realtà, restituendo di essa immagini riflesse, che sono copie dell'originale, simili ad esso, ma necessariamente non uguali, ponendosi così come un riflesso, uno sdoppiamento della realtà. A partire da questa elementare constatazione, abbiamo raccolto in questo numero saggi che sviluppano - in varie direzioni, in linea con la tradizione della nostra rivista - i numerosi spunti di riflessione che offre l'idea, la metafora dello specchio, soprattutto in relazione alle pregnanti questioni legate all'identità.

La cultura contemporanea, infatti, ha in molte occasioni assunto proprio il tema dell'identità, quindi spesso del doppio e dello sdoppiamento dell'io, come argomento privilegiato di riflessione, e questo risulta evidente anche dal nutrito gruppo di interventi che presentiamo, incentrati su tali problematiche. A partire dall'ambito artistico, nel quale si muovono con le loro interessanti considerazioni Valentina Rossi e Elisabetta Modena, che analizzano nei loro interventi come questioni legate a

sudette tematiche abbiano avuto un ruolo importante nella ricerca di Maurizio Cattelan, dai finali anni ottanta sino alle prove più recenti, e Sophie Calle, della quale Modena indaga con particolare attenzione l'opera *Prenez soin de vous*, esposta nel padiglione francese in occasione della Biennale veneziana del 2007. Di più ampio respiro è invece l'articolo di Elisabetta Longari che, intorno alla figura archetipale dei gemelli, costruisce un percorso che ci conduce attraverso alcune opere emblematiche, tra cinema, arti letteratura e fotografia. Intorno alla inquietante presenza degli "specchi imperfetti" (perché "trattengono" l'immagine riflessa) nelle narrazioni distopiche, come *1984* di Orwell e nel fumetto *V per Vendetta*, poi tradotto sul grande schermo dai fratelli Wachowski, si svolge la riflessione di Pantalea Mazzitello.

Il cinema si rivela un ottimo campo di indagine anche per studi di matrice più espressamente psicanalitica, come il saggio di Francesca Casella su *The Black Swan* di Darren Aronofsky, e per approfondimenti precisi e ben articolati, come è l'intervento di Livio Lepratto su Jean Epstein, condotto anche sulla scorta degli scritti e delle opere del cineasta, a partire da *La glace à trois faces* del 1927. La fotografia, che per antonomasia si pone come rispecchiamento della realtà, è l'oggetto dell'articolo di Maria Pia Pagani, che ricostruisce le vicende legate alle due fotografie di Eleonora Duse che Gabriele D'Annunzio aveva collocato nella Prioria del Vittoriale, dando un interessante contributo sul valore che alla fotografia attribuiva il poeta. Marina Degl'Innocenti, invece, ragiona sulla presenza dello specchio in tre ritratti eseguiti da Jean-Auguste-Dominique Ingres e quindi sulle implicazioni che il ricorso a questo espediente comporta da parte dell'artista francese, assertore della "pittura assoluta".

Di differente marca sono invece gli interventi di Paolo Rinoldi e Paola Corsano. Rinoldi indaga due testi letterari di periodo medievale nei quali la presenza del dispositivo specchiante, incarnato dall'acqua del pozzo, è fondamentale per la costruzione del testo e anche del suo senso, mentre Corsano, sulla scorta degli studi dello psicologo evolutivista René Zazzo, affronta l'importanza dello specchio per la conoscenza di sé del bambino.

Anche questo numero si caratterizza quindi per la ricchezza degli interventi e la trasversalità dei loro contenuti, organizzati intorno al filo conduttore dello specchio.

Buona lettura!

La Redazione



## Intervista a Vittorio Gallese



Questa intervista è stata realizzata dalla redazione di Ricerche di S/Confine in occasione di questo numero monografico della rivista, dedicato al tema dello specchio.

Vittorio Gallese è professore di Fisiologia presso il Dipartimento di Neuroscienze dell'Università degli Studi di Parma, dove è anche coordinatore del programma di dottorato in Neuroscienze e direttore della Scuola di dottorato in Medicina. Neuroscienziato cognitivo, la sua ricerca si concentra sulla descrizione incarnata degli aspetti più rilevanti della cognizione sociale. Il suo principale contributo consiste nella scoperta, insieme ai suoi colleghi di Parma, dei neuroni specchio e nell'elaborazione di un modello teorico di cognizione sociale, la teoria della Simulazione Incarnata (*Embodied Simulation*). La sua attività scientifica è documentata da più di duecento pubblicazioni scientifiche su riviste internazionali *peer-reviewed* e volumi. Ha ricevuto il Grawemeyer Award for Psychology nel 2007, il premio Musatti nel 2014, la Laurea Honoris Causa dall'Università Cattolica di Lovanio nel 2010, e l'Arnold Pfeffer Prize for Neuropsychanalysis nel 2010.

The editors of Ricerche di S/Confine interviewed Vittorio Gallese on the occasion of this monographic issue of the journal, dedicated to the theme of the mirror.

Vittorio Gallese, MD and trained neurologist, is Professor of Physiology at the Dept. of Neuroscience of the University of Parma where is Coordinator of the PhD Program in Neuroscience and Director of the Doctoral School of Medicine. Cognitive neuroscientist, his research focuses on an embodied account of social cognition. His major contribution is the discovery, together with his colleagues of Parma, of mirror neurons and the elaboration of a theoretical model of social cognition – Embodied Simulation Theory. His scientific activity is testified by more than 200 scientific publications in peer-reviewed international scientific journals and edited books. He received the Grawemeyer Award for Psychology in 2007, the Musatti prize in 2014, the Doctor Honoris Causa from the Catholic University of Leuven in 2010, and the Arnold Pfeffer Prize for Neuropsychanalysis in 2010.





*Negli ultimi anni, lei è stato uno dei neuroscienziati che si è più confrontato con studiosi provenienti dai diversi ambiti umanistici: quale è il terreno di incontro su cui è possibile costruire un dialogo tra tradizioni di studio e metodi di analisi apparentemente così distanti?*

Le scienze umane e le neuroscienze cognitive condividono un fondamentale oggetto d'indagine: capire cosa ci rende umani. Ovviamente lo fanno con approcci molto diversi e con differenti linguaggi di descrizione. Questo dialogo non è nuovo. Senza andare troppo lontano nel tempo, nel periodo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, molti studiosi di quelle che oggi chiamiamo scienze umane hanno tratto spunti rilevanti per i loro studi e le loro riflessioni confrontandosi con il contemporaneo pensiero scientifico, in particolare con la fisiologia e la biologia. Questo dialogo è risultato particolarmente importante in ambito estetico: sotto questo profilo la figura di Aby Warburg è paradigmatica. È difficile immaginare il concetto warburghiano di *Pathosformel* a prescindere dall'attenta lettura effettuata da Warburg durante il suo soggiorno fiorentino del libro di Darwin *L'Espressione delle Emozioni nell'Uomo e negli Animali*. Nel libro di Darwin Warburg non trovò la riproposta di una rigida tassonomia delle espressioni fisiognomiche. Nel libro di Darwin trovò, invece, il ruolo del sistema nervoso centrale nel dirigere l'esecuzione inconsapevole di gesti corporei esprimenti una data emozione. Vi trovò anche il ruolo delle pratiche abituali nell'associare una data espressione corporea ad un dato stato emozionale, nonostante l'inutilità biologica di tale associazione. Infine, grazie a Darwin, Warburg scoperse la necessità biologica dell'espressione corporea delle emozioni, trasmessa sotto forma di memoria non conscia. La nozione d'impronta (*Prägung*) venne usata da Warburg per caratterizzare la sopravvivenza nella storia dell'arte di particolari gesti e posture corporee. I panneggi, i movimenti corporei, le chiome mosse dal vento che caratterizzano le figure di Botticelli non sono solo ed esclusivamente il risultato della consapevole riproduzione mimetica dei modelli classici, ma sono più significativamente l'evidenza della sopravvivenza delle umane impronte dell'espressione (*Ausdrucksprägungen*). Infatti Warburg, che non aveva paura di oltrepassare gli steccati che separano discipline diverse, concepiva la storia dell'arte come un mezzo per fare luce sul tipicamente umano potere di espressione. Così facendo estese in modo del tutto nuovo le frontiere metodologiche dello studio dell'arte, aprendo la storia dell'arte ai contributi della scienza. Anche sotto questo profilo il contributo di Warburg andrebbe oggi attentamente rivalutato.

Inoltre, un ulteriore importante contributo di Warburg consiste nella sua nozione di *Nachleben*, cioè, la sopravvivenza dell'umana memoria inconscia individuale e collettiva delle immagini e dei simboli. Anche qui Warburg fu profondamente

influenzato dal lavoro e dal pensiero di due scienziati tedeschi contemporanei, il fisiologo Ewald Hering [1834-1918] e lo zoologo e biologo evoluzionista Richard Semon [1859-1918]. Da Hering Warburg trasse la nozione di memoria come funzione generale della materia organizzata. La memoria include anche l'attivazione involontaria d'immagini, sensazioni e pratiche. Secondo Hering il sistema nervoso centrale di ogni organismo mantiene la traccia delle proprie esperienze passate, che vengono poi trasferite alla progenie. Gli aspetti involontari e non consci della memoria descritti da Hering furono cruciali per la prospettiva warburghiana sulla storia dell'arte e sul rapporto tra Antichità, Medio Evo e Rinascimento. Come ha bene mostrato Andrea Pinotti, Warburg applica alla cultura la prospettiva olistica e neurofisiologica applicata da Hering alla biologia. Dall'opera di Semon, invece, Warburg trasse le nozioni di Mneme e di Engramma. Secondo Semon il concetto di Mneme descrive la facoltà degli organismi di ricordare le proprie esperienze con gli stimoli incontrati nel proprio ambiente. In questo modo, passato e presente risultano neurobiologicamente connessi. Un organismo vivente può così incorporare la qualità energetica di uno stimolo, per poi rilasciarla anche dopo una lunga latenza. Semon introdusse anche il concetto di Engramma. Con esso Semon si riferiva alla traccia materiale inscritta in memoria da una varietà di fenomeni fisici e psicologici. Warburg utilizzò il concetto di Engramma di Semon per fornire una descrizione energetica delle immagini, spesso descritte da Warburg come dinamogrammi, cioè, come segni energetici. Immagini artistiche come quelle che raffigurano le posture del corpo e dei piedi di ninfe, o come i serpenti del gruppo marmoreo del Laocoonte, costituiscono simboli dinamici che in virtù dell'energia accumulata occupano la memoria collettiva umana. Con una significativa sovrapposizione di interessi con i contemporanei studi cronografici del movimento condotti da Etienne-Jules Marey al College de France a Parigi, Warburg concepisce la figura umana come epifania energetica attualizzata in un corpo.

Nell'ultimo decennio la ricerca neuroscientifica ha manifestato un crescente interesse nei confronti dell'arte e dell'estetica. Il punto cruciale non è usare l'arte per studiare il funzionamento del cervello, ma consiste nello studiare il sistema cervello-corpo per comprendere cosa ci rende umani e in che modo. Più che di neuroestetica si dovrebbe parlare di estetica sperimentale, dove la nozione di 'estetica' è declinata secondo la sua originale etimologia: *Aisthesis*, cioè percezione multimodale del mondo attraverso il corpo. Grazie ai contributi delle neuroscienze cognitive abbiamo appreso che l'intelligenza umana anche al livello sub-personale di descrizione, cioè al livello di descrizione che attiene ai neuroni e alle aree cerebrali, è strettamente legata alla corporeità situata degli individui. Tale corporeità non è esclusivamente riducibile ad un oggetto fisico dotato di estensione, ma si realizza pienamente nella

sfera dell'esperienza. Il corpo è sempre un corpo vivo (*Leib*) che agisce e fa esperienza di un mondo che gli resiste. I concetti di essere, sentire, agire e conoscere descrivono modalità diverse delle nostre relazioni con il mondo. Queste modalità condividono tutte una radice corporea costitutiva, a sua volta mappata in distinte e specifiche modalità di funzionamento dei circuiti cerebrali e dei meccanismi neurali. A livello del sistema cervello-corpo, azione, percezione e cognizione condividono la stessa radice carnale, sebbene siano differenzialmente organizzate e connesse a livello funzionale. Queste recenti acquisizioni consentono di affrontare i temi dell'arte e dell'estetica da una prospettiva nuova, quella, appunto, di un'estetica sperimentale che indagherà insieme le risposte del cervello e del corpo.

*È stata la scoperta dei neuroni specchio a stimolare la sua riflessione filosofica sui grandi temi della simulazione dell'intersoggettività e dell'empatia, oppure tali questioni erano già chiare al vostro gruppo anche durante le ricerche?*

La mia frequentazione della filosofia in relazione al mio specifico campo d'indagine neuroscientifico precede di diversi anni la nostra scoperta dei neuroni specchio. È iniziata molto prima, durante l'indagine neuroscientifica di come il sistema cervello-corpo mappa lo spazio. Da questo punto di vista ho trovato particolarmente stimolante l'approccio della fenomenologia, ed in particolare quello di Merleau-Ponty. Ovviamente, dopo la scoperta dei neuroni specchio, questa frequentazione filosofica si è alimentata ulteriormente dei contributi fondamentali sui temi dell'intersoggettività e dell'empatia da parte di autori come Edmund Husserl, Edith Stein, Max Scheler, Helmuth Plessner, Martin Heidegger, Jan Patocka ed Erwin Straus.

*Una delle grandi novità che il vostro lavoro ha portato all'interno del dibattito estetico è legata al ruolo del sistema motorio rispetto alle nostre esperienze artistiche. Lei ha lavorato in questa direzione sia rispetto alla storia dell'arte che a quella del cinema e della letteratura: quanto conta lo specifico di ogni singola forma estetica nei vostri esperimenti?*

Per ora ci siamo concentrati sullo studio della ricezione delle arti visive e del cinema. Sul rapporto tra corporeità e fruizione delle finzioni narrative proprie della letteratura per ora mi sono espresso solo a livello teorico, in collaborazione con una studiosa di letteratura, Hannah Wojciehowski. Credo che allo stato attuale quest'ultimo ambito sia più difficile da affrontare, anche per la difficoltà intrinseca all'approccio neuroscientifico alla natura del linguaggio.



Al di là della specificità delle differenti forme estetiche, tuttavia, penso che la fruizione di tutte le forme di finzione condividano aspetti comuni che possono essere utilmente indagati facendo domande direttamente al sistema cervello-corpo. Il sentimento di coinvolgimento corporeo suscitato da dipinti, sculture, forme architettoniche, dalle arti cinematiche o dalle finzioni narrative letterarie, incrementa le nostre risposte emozionali a quelle stesse opere d'arte. Per ciò costituisce un ingrediente fondamentale della nostra esperienza estetica. La mia teoria della *Simulazione Incarnata* mira appunto a cogliere questi aspetti. La simulazione incarnata è rilevante per definire l'esperienza estetica almeno in due modi: primo, grazie ai sentimenti corporei suscitati dalle opere d'arte con cui ci relazioniamo per mezzo dei meccanismi di rispecchiamento che esse evocano. In questo modo la simulazione incarnata genera quel particolare vedere "come-se" che svolge un ruolo fondamentale nell'esperienza estetica. Secondo: in virtù delle memorie incarnate e delle associazioni immaginative che le opere d'arte risvegliano in chi le contempla. Vi è poi un ulteriore aspetto che caratterizza la simulazione incarnata, quando è attivata dalla nostra immersione con il mondo di finzione dell'arte, rispetto a quando è suscitata da situazioni della vita quotidiana. Quando, infatti, contempliamo un'opera d'arte sospendiamo temporaneamente il nostro rapporto col mondo, liberando energie che, paradossalmente, possono essere vissute in modo più vivido rispetto alla più prosaica realtà quotidiana. Secondo questa prospettiva, l'esperienza estetica delle opere d'arte può essere interpretata non solo o non tanto nei termini originalmente proposti da Coleridge di una cognitiva sospensione d'incredulità, ma come forma di "simulazione incarnata liberata". Quando guardiamo un quadro, leggiamo un romanzo, o assistiamo ad uno spettacolo teatrale o a un film, la simulazione incarnata è sgravata dal fardello di modellare la nostra attuale presenza nel mondo "reale". Guardiamo alle forme di espressione simbolico-artistiche da una distanza di sicurezza in virtù della quale la nostra apertura al mondo ne risulta amplificata. Quando dirigiamo la nostra attenzione al mondo dell'arte, possiamo impiegare totalmente le nostre risorse simulative, disinnescando le nostre difese. Il nostro piacere per l'arte è, quindi, verosimilmente anche guidato dal senso di sicura intimità esperito durante la relazione empatica col mondo dell'arte.

*Qual è l'atteggiamento che ha ravvisato nei suoi colleghi neuroscienziati nel corso degli anni rispetto alle sue ricerche? E quale invece l'atteggiamento degli umanisti?*

Fino a non molti anni fa queste tematiche erano considerate taboo nel mio ambiente, o tutt'al più come argomenti affrontabili a fine carriera. La stessa frequentazione filosofica era considerata con sospetto. L'appellativo di 'filosofo' con

cui mi sono sentito spesso apostrofare da alcuni colleghi non era certamente utilizzato come un complimento! Direi che oggi le cose stanno cambiando molto rapidamente. Sta emergendo sempre di più la consapevolezza che l'enorme accumulo di dati empirici se non accompagnato da un adeguato apparato teorico-interpretativo rischia di perdere gran parte del suo potere euristico. Inoltre, come dicevo prima, molte delle tematiche di indagine delle contemporanee neuroscienze cognitive hanno per oggetto temi fino qui quasi esclusivamente affrontati dalle discipline umanistiche. La complessità di queste tematiche richiede un approccio complesso e multidisciplinare. Il dialogo tra neuroscienze e scienze umane diviene così non solo auspicabile, ma necessario. Mi sembra che questa consapevolezza coinvolga un numero sempre maggiore di miei colleghi.

Gli studiosi di discipline umanistiche, per parte loro, hanno mostrato e in gran parte continuano a mostrare grande diffidenza. Ad esempio, la cosiddetta neuroestetica è stata valutata da molti studiosi delle scienze umane come un'indebita ingerenza o, nella migliore delle ipotesi, come un approccio dallo scarso o nullo valore euristico. Credo che questa reazione sia prematura e fundamentalmente errata, derivando da un lato da una scarsa conoscenza delle potenzialità e dei limiti dell'approccio neuroscientifico, talvolta unita a una difesa corporativa dei propri ambiti disciplinari. D'altro canto, l'eccessivo neurodeterminismo spesso mostrato dall'approccio neuroscientifico all'estetica e all'arte, pronto ad appiattire e ridurre i concetti di bello o di piacere estetico esclusivamente alla funzionalità dei neuroni contenuti in specifiche regioni cerebrali, non ha aiutato il dialogo. Tra molti cultori delle scienze umane purtroppo rimane, come una sorta di riflesso condizionato, la tendenza a connettere tutto ciò che ha a che vedere con la naturalizzazione a una prospettiva meccanicistica e innatistica. Le cose non stanno così. L'epigenetica mostra non solo come l'ambiente sia in grado di condizionare l'espressione dei geni, ma anche come questa modificata espressione genica possa essere trasmessa alla progenie. Ciò dimostra come le varie costruzioni sociali siano comunque riconducibili a prospettive biologiche di naturalizzazione. Dovremmo uscire da questa prospettiva dicotomica e accettare finalmente l'idea già sostenuta in passato, ad esempio da Helmuth Plessner, che l'uomo è al contempo naturalmente artificiale e artificialmente naturale.

*Secondo alcuni le neuroscienze cognitive rappresentano oggi una sorta di moda culturale, che in molti casi porta a pericolose approssimazioni. Quale è secondo lei il modo giusto di fare interagire il vostro ambito di ricerca, ancora relativamente giovane, con ambiti di tradizione secolare?*

Più che indagare l'arte e il concetto di "bellezza artistica", entrambi storicamente e socio-culturalmente determinati, penso possa risultare più utile studiare una delle caratteristiche più specificamente umane, cioè la capacità di creare simboli. Usando le neuroscienze cognitive come una sorta di archeologia cognitiva, penso sia in prospettiva possibile contribuire ad una decostruzione di alcuni dei concetti che normalmente utilizziamo quando ci riferiamo a questo aspetto cruciale della mente umana. Uno dei vantaggi di questo approccio credo possa consistere nello studiare la natura umana evitando la finta scelta obbligata tra il relativismo totalizzante del costruttivismo sociale, che non lascia spazio alcuno alla costitutività corporea della cognizione, e lo scientismo determinista di una certa psicologia evoluzionistica, che pretende di spiegare l'arte esclusivamente in termini adattativi e modulari. In estrema sintesi credo che le neuroscienze cognitive possano oggi contribuire alla fondazione di una scienza della natura umana, multidisciplinare e psicobiologicamente ispirata, come già intravista da Warburg circa cento anni fa.

Sigmund Freud, che per me resta un gigante, ha intuito molto prima di altri quanto l'*Io* sia un *Io corporeo*. Freud ci ha anche aiutato a capire quanto poco sappiamo circa chi siamo, se pretendiamo di fondare questa conoscenza unicamente sui risultati dell'applicazione di una ragione che si autointerroga. Le pulsioni di cui parlava Freud che cosa sono se non un'ulteriore manifestazione della duplicità della nostra carne? Siamo *Körper* (corpo oggetto e corpo rappresentato) e *Leib* (corpo vissuto), come sosteneva Edmund Husserl. Le neuroscienze oggi hanno la possibilità di fare luce sul *Leib* interrogando il *Körper*. Il punto non è appiattare il *Leib* sul *Körper*, ma comprendere che l'indagine empirica condotta sul *Körper* ci può dire cose nuove sul *Leib*.

L'uomo sarà anche un'invenzione recente, come ebbe a dire Foucault, ma quell'invenzione (culturale) non appartiene a una dimensione altra rispetto alla natura. Le neuroscienze possono fornire un contributo importante a rimettere in gioco la nozione di "natura umana".

Adottare una prospettiva di naturalizzazione, riformulare un'antropologia fondata su di una nuova filosofia della natura, ha anche importanti ripercussioni socio-politiche. Negli Stati Uniti oggi vi è una fortissima pressione da parte del pensiero conservatore a fare passare l'idea che l'uomo è naturalmente individualista. Le neuroscienze dimostrano, invece, che la dimensione pre-individuale, o noi-centrica, come la definisco io, precede e sostiene la costruzione dell'individualità personale. Impariamo a divenire chi siamo solo ed esclusivamente attraverso la costante interazione sociale con gli altri. Condurre una battaglia politica per contrastare l'idea di un supposto "naturale" individualismo umano significa, oggi, utilizzare anche i dati messi a disposizione dalle neuroscienze cognitive. Non voglio



essere polemico, ma credo che oltre a citare Foucault, ci sarebbe bisogno di conoscere meglio e di più chi siamo, anche da una prospettiva neurobiologica. Chi liquida con un tratto di penna le neuroscienze spesso non sa nemmeno di cosa parla.

Abbiamo bisogno di creare un linguaggio condiviso. A questo proposito credo che sarebbe cruciale individuare dei percorsi formativi multidisciplinari che consentano di creare studiosi in grado di padroneggiare, se non a livello pratico, almeno a livello teorico, le tematiche proprie delle scienze umane e delle neuroscienze cognitive. Sono ragionevolmente ottimista in proposito....



Valentina Rossi

## Maurizio Cattelan, il doppio



### Abstract

Con questo saggio prendo in esame una linea di ricerca fondata sul rapporto con il doppio all'interno del lavoro di Maurizio Cattelan (Padova, 1961) che fin dagli esordi della propria carriera incentra parte delle sue opere anche sul tema dell'identità e della moltiplicazione dell'io.

Attraverso un'indagine cronologica delle opere - partendo dal primo autoritratto fotografico del 1989 *Lessico familiare* - si analizzerà il percorso che lo ha portato all'ultima opera *We* del 2010, dove il soggetto del doppio è centrale e dove confluiscono quasi tutte le tematiche trattate dall'artista quali la morte e il fallimento. L'opera dichiara anche esplicitamente il riferimento ad Alighiero e Boetti, dalla cui poetica Cattelan fa nascere il suo esercito infinito di pupazzi, pupazzetti e alter ego (Boetti day 2011).

With this essay I'd like to examine a line of research based on the artist's relationship with his double, in particular considering the work of Maurizio Cattelan (Padua, 1961), an artist that since the beginning of his career focused most of his production on the theme of identity and on the multiplication of himself.

Through a chronological analysis of the work that begins with the first photographic self-portrait *Lessico familiare*, 1989, I will explore the way that brought him to his last work *We*, in 2010, where the idea of the double is central and it's possible to find a confluence of almost all the themes he dealt with during his career, such as death and failure. This work also states explicitly a reference to Alighiero Boetti, an artist from whose poetic Cattelan brings out an infinite army of puppets, figurines and alter-egos (Boetti day 2011).



Per un artista che dichiara costantemente di non avere idee, come nel caso di Cattelan, l'autoritratto è una scelta logica: non c'è bisogno di guardare oltre la propria faccia per trovare materiale (Spector 201, p. 63).

«L'autoritratto è forse il luogo dove la doppiezza di Cattelan, l'ambiguità che connatura il suo lavoro si esprime al meglio» (Verzotti, 1999, p. 46). In occasione della personale dell'artista al Castello di Rivoli nel 1999, il critico e curatore della mostra Giorgio Verzotti – nel catalogo della mostra – accenna brevemente ad un lato

del lavoro di Cattelan che vorrei approfondire nel corso di questo saggio, rintracciando quindi una storia cronologica delle opere dell'artista che rappresentano lo sdoppiamento, la nascita del doppio e la creazione – in alcuni casi – dell' alter ego dell'artista. Verzotti parla di due elementi nel lavoro di Cattelan: da un lato le opere che hanno una vena derisoria dell'immagine dell'artista stesso, mentre dall'altro lato lavori in cui l'identità dell'artista è collegata al molteplice e al collettivo; questa lettura di Giorgio Verzotti prende in analisi le prime opere di Maurizio Cattelan, lavori degli anni Novanta, dove tuttavia è già presente questa sua "tendenza allo sdoppiamento" ma che dovrà ancora maturare e svilupparsi fino all'ultima opera *We* del 2010.

Partendo da questi due primi elementi che il curatore ha rilevato nei lavori di Maurizio Cattelan, si potrebbe aggiungere un'altra strada: quella appunto dell'interpretazione dell'altro, che coincide sempre con un'attitudine derisoria dell'immagine dell'artista ma approfondisce al tempo stesso altre dinamiche legate al ritratto, quindi al proprio riflesso e allo sdoppiamento.

Nel libro di psicologia dell'arte di Stefano Ferrari<sup>1</sup> *Lo specchio dell'io. Autoritratto e Psicologia* del 2002, da cui intendo partire per cercare di definire alcune caratteristiche legate al tema dell'autoritratto, vengono indagati alcuni meccanismi psichici che sviluppano la dinamica dell'autoritratto e sono individuate delle tipologie legate alla autorappresentazione che ritroviamo in certe opere di Cattelan. Sono tracciati in oltre alcuni aspetti che si riscontrano nell'artista durante la creazione dell'autoritratto e viene dedicato anche un capitolo proprio allo specchio e alla produzione del doppio. Attraverso alcune di queste tipologie siamo in grado d'individuare certi elementi che connotano l'operato di Cattelan, come ad esempio la sua attitudine all'interpretazione dell'altro che cercheremo di approfondire nel saggio. Nell'introduzione del suo volume Ferrari elenca e approfondisce queste categorie: *autoritratto come autoproiezione, autoritratto nelle vesti di altri, autoritratto come travestimento, ritratti in forma di autoritratti e autoritratti in forma di ritratti, autoritratto mentale e autoritratto come negoziazione di soggettività, autoritratto e poetica funzionale, autoritratto e pulsione autobiografica, autorappresentazione prefisiognomica e l'autoritratto come impronta, ombra e riflesso, gli autoritratti non ritratti e il meccanismo della proiezione* (Ferrari 2002). Queste suddivisioni serviranno per un'ulteriore lettura delle opere dell'artista in cui si cercherà d'indagare e approfondire diversi piani di analisi dei lavori, attraverso appunto una chiave interpretativa che cercherà di sottolineare non solo il livello citazionistico di alcune opere ma anche un approccio più personale ed istintivo, alla luce invece di una lettura critica che spesso confina l'artista al ruolo del "pagliaccio".



Massimiliano Gioni, curatore che fin dagli “esordi”<sup>2</sup> ha sostenuto Cattelan, in un recente articolo sulle pagine di *Flash Art* afferma: «Il doppio, il sosia occupano una posizione preminente nel lavoro di Maurizio Cattelan... [...], È un ego frammentato quello ritratto da Maurizio Cattelan, un ego che tuttavia sembra dilettarsi dei suoi sintomi: uno schizofrenico felice — se mai ne esistesse uno — che accoglie le infinite possibilità offerte dalle sue molteplici personalità» (Gioni 2013, p. 90). Questa breve lettura è importante perché il curatore in precedenza afferma di essere stato lui stesso gemello diverso<sup>3</sup> di Maurizio Cattelan, attraverso una serie d'operazioni che l'hanno portato a calarsi nei panni dell'artista creando quindi il suo doppio. L'articolo prosegue e Gioni sottolinea diverse posizioni di altri curatori: «Alcuni critici hanno paragonato questa performance del sé a un'irriverente mascherata carnevalesca, in cui Cattelan interpreta la parte del buffone. Altri hanno descritto il suo lavoro come una forma sperimentale di sociologia che immagina la vita quotidiana come un teatro in cui impersonare una molteplicità di ruoli» (Gioni 2013, p. 90). Questa lettura di Massimiliano Gioni è dimostrabile attraverso alcune opere; in riferimento a quella che il curatore chiama appunto “mascherata carnevalesca” ci sono ad esempio lavori come *Georgia on my mind* del 1997 e *Untitled* del 1999, senza dimenticare le performance in cui i protagonisti sono proprio i galleristi dell'artista come *Tarzan & Jane* del 1993 e *Errotin, le vrai lapin* del 1995<sup>4</sup>, la “tendenza alla teatralità” - quindi

---

<sup>2</sup> Per Cattelan l'esordio vero e proprio avviene nel 1988 con la creazione dei suoi *Oggetti Antropomorfi*; si tratta di lavori tra arte e design artigianale che si accostano alla poetica dadaista del già fatto *ready-made*. Solo nel 1991 avrà il primo esordio “ufficiale” nel mondo dell'arte contemporanea. Siamo a *Arte Fiera*, Bologna, dove Cattelan si introduce di nascosto come pseudo-espositore, si siede dietro alla sua bancarella e si sforza di promuovere uno dei suoi primi lavori, *AC Furniture Sud*, una squadra di calcio creata da lui dove i calciatori sono immigrati di colore che provengono dal nord Africa.

<sup>3</sup> Massimiliano Gioni durante il *Boetti day* dichiara: «per qualche anno della mia vita, tra il 1998 e il 2005, sono stato il gemello diverso di Maurizio Cattelan» (Gioni 2011)

<sup>4</sup> Nei primi due lavori *Georgia on my mind* del 1997 e *Untitled* del 1998 l'artista mette in scena delle performance che hanno alcune caratteristiche di una parata carnevalesca: la prima opera viene fatta durante la Biennale di Santa Fe nel 1997. Nello stesso periodo dell'esposizione s'inaugurava in città un museo dedicato all'artista Georgia O'Keefe e con lo solito spirito dissacratorio Cattelan assolda un attore e lo fa travestire con un enorme mascherone caricaturale dell'artista stessa, poi lo fa scorrazzare per tutta la Biennale, bevendo vino e fumando un sigaro, facendogli fare pubbliche relazioni con visitatori, curatori e artisti. Nella seconda opera fa indossare ad un attore un'enorme maschera carnevalesca di Picasso molto simile ai costumi del carnevale di Viareggio. L'attore se ne va in giro per il museo dando il benvenuto ai visitatori, si fa fotografare con loro, esattamente come un pupazzo di Mickey Mouse all'entrata di Disneyland. Cattelan decide di sfruttare la fama e la notorietà di Pablo Picasso, considerandolo uno dei più grandi “intrattenitori” della pratica artistica dell'ultimo secolo, che insieme ad Andy Warhol, è diventato uno delle icone più famose. *Tarzan & Jane* del 1993 e *Errotin, le vrai lapin* del 1995 sono opere simili in cui i protagonisti sono i galleristi dell'artista: nel primo lavoro fa travestire Raucci e Santamaria – dell'omonima galleria napoletana – con costumi di peluche da leoni per il giorno dell'inaugurazione della mostra, mentre nella seconda opera, in occasione della prima personale a Parigi nel 1995, l'artista progetta un'ambigua tuta fallica di color rosa - dove sul capo vengono inserite due lunghe orecchie da coniglio - da fare indossare al gallerista Emmanuel Perrotin che in questo modo si trasforma in *Errotin, le vrai lapin*. Il gioco di parole si riferisce alla vita privata da sciupafemmine del gallerista; Perrotin si trasforma nella caricatura di se

alla messa in scena - è evidente in altri lavori come la *Nona Ora* del 1999, *Out of the Blue* del 1997, *Him* del 2001 ma è altresì trattata in modo esplicito nell'ultima mostra al Guggenheim di New York. Anche Massimiliano Gioni individua questa sua tendenza nell'interpretazione di vari ruoli che cercheremo di rilevare nel corso del testo, cercando di analizzare alcune opere che portano l'artista a questo gioco delle parti. Alla fine del breve intervento dunque Gioni, come Giorgio Verzotti in precedenza, dà risalto a questa tendenza dell'artista al molteplice e collettivo, ma allo stesso tempo accenna al ruolo del buffone che verrà anche questo approfondito attraverso le letture di vari critici che come abbiamo già sottolineato si riferiscono a Cattelan attraverso l'identificazione di plurimi personaggi quali il *trickster* e il clown.

In questo saggio tuttavia prenderemo principalmente in analisi le opere in cui c'è un palese rispecchiamento dell'immagine dell'artista e dove i tratti fisiognomici sono tangibili, anche se alcuni critici come Jan Avgikos vedono l'autorappresentazione dell'artista anche nel suo "esercito" di animali impagliati, angolazione questa che cercheremo di delineare brevemente.

Alla luce delle opere che tratteremo e recuperando il testo di Ferrari possiamo dividere le autorappresentazioni dell'artista in tre tipologie principali: *autoritratto nelle vesti di altri*, *autoritratto come travestimento* e *autoritratti non ritratti e il meccanismo di autoproiezione*. Alle prime due divisioni corrispondono lavori come *La rivoluzione siamo noi*, *Charlie don't surf*, *Charlie*, *Mini me*, *Untitled* del 1995 e *Untitled* del 1996, mentre la terza si riferisce appunto al meccanismo di auto-proiezione negli animali impagliati, e ne sono un esempio *Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you* del 1994, *Untitled* del 1997 e *Tourist* esposta nel Padiglione Italia della Biennale di Venezia nel 1997 e riproposta quattordici anni dopo – ma con un altro titolo, *Others* – sempre alla biennale veneziana curata da Bice Curiger.

---

stesso, un coniglio ma nello stesso tempo anche un pene, in riferimento alle sue doti di amatore e di latin lover.



Fig. 1: Maurizio Cattelan. *Lessico familiare*, 1989.

Black-and-white photograph and silver frame. 19,7 cm. x 15 cm. Photo: Fausto Fabbri.

Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Analizzando cronologicamente il tema dell'autoritratto, risale al 1989 uno dei primi lavori, *Lessico Familiare*, una fotografia dove l'artista si fa ritrarre in una posizione ambigua: è nudo dalla cinta in su e porta le braccia al petto, le mani sono congiunte e ricordano appunto la forma del cuore, ma l'atto è ambiguo, duplice - anche questo - e simbolico, richiamando infatti anche un gesto anglosassone volgare e non troppo educato (Bonami 2003). La foto è posta in una cornice argentata dal sapore borghese, così come tutto l'arredo che si intravede: questa operazione potrebbe sembrare un chiaro riferimento alle sue origini operaie da mettere in

opposizione alla classe media italiana che Cattelan vuole emulare e sovvertire<sup>5</sup>, come afferma Nancy Spector, critica americana e curatrice del Guggenheim di New York (Spector 2011). La stessa lettura che prende come chiave interpretativa l'origine operaia dell'artista è data anche da Francesco Bonami, critico italiano che ha seguito per anni il lavoro dell'artista e l'ha invitato a partecipare alla Biennale di Venezia del 2003; difatti afferma:

The image is full of ambiguity. Cattelan's desire to escape is working class roots and reach the safe environment of the Italian middle class, without conceding his independence, frames him in this awkward position (Bonami 2003, p. 46).

Il titolo dell'opera è d'altronde significativo, difatti tutta la messa in scena si riferisce alle classiche foto ricordo di matrimoni (Spector 2011, p. 25), ma proprio qua dove il doppio poteva essere rappresentato l'artista si mostra solo e in una posizione e un atteggiamento tra il patetico e il malinconico, quasi a prefigurare l'origine di quella che sarà una tematica centrale di tutta la sua produzione: il fallimento.

Nel 1992 Cattelan prende spunto dalle sensazioni del personaggio pirandelliano di Vitangelo Moscarda: chiama al lavoro un ritrattista della polizia che basandosi sulle descrizioni di amici e conoscenti realizza una serie di ritratti dell'artista che, privi di cornici e senza alcun ordine, sono appesi nei muri della galleria. Il risultato è quello di una catalogazione di disegni dello stesso soggetto molto diversi tra di loro (solo i tratti accentuati del volto sono riconoscibili) e rivelano appunto la dissomiglianza con cui persone differenti percepiscono la fisionomia e le caratteristiche dell'artista. Questa operazione riflette le constatazioni del personaggio di Pirandello; ciascuno è diverso in relazione alle persone che frequenta, e soprattutto non vi è coincidenza con l'immagine che ciascuno ha di sé e con quella con cui gli altri ci vedono. Questo lavoro assomiglia in tutto e per tutto ai classici ritratti per l'identificazione dei fuori legge effettuati dalla polizia, d'altronde Maurizio Cattelan è sempre stato considerato un "fuori legge"<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Altre opere di Maurizio Cattelan fanno riferimento alla sua origine operaia, come *Bidibibodibibu* del 1996, lo scoiattolo suicida all'interno di una cucina che è la riproduzione della cucina dei genitori dell'artista. Anche per questo lavoro si potrebbe ipotizzare un meccanismo di proiezione nell'animale in quanto tutta la scena ripresa dall'opera è altamente autobiografica.

<sup>6</sup> Cattelan difatti è stato spesso definito un furfante, un fuori legge nel sistema dell'arte contemporanea. Come ormai è noto molte sue strategie sono indirizzate allo scardinamento del sistema, come quando ad esempio ha curato la Biennale dei Carabi *Blown away*, mostra che non ha mai avuto luogo in quanto bluff escogitato da Cattelan per divertirsi alle spalle degli addetti ai lavori e per "scherzare" sulle condizioni dell'arte contemporanea. Nel 1992 crea invece la *Fondazione Oblomov* con lo scopo di sovvenzionare un artista con la somma di 10.000 dollari ad un solo patto; che questi avesse accettato di non esporre per un anno intero. Passa giorni al telefono per trovare i fondi, contatta 100 persone e ognuno di loro dona 100 dollari, una volta trovati i fondi non trova nessun artista che accetti il premio, quindi si intasca i soldi e scappa a New York. Con i soldi rimanenti



Fig. 2: Maurizio Cattelan, *Untitled*, 1995

Photographic print 125 cm x 190 cm. Photo: Armin Linke. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Il 1995 è l'anno di altri due autoritratti fotografici in cui l'artista "interpreta" un cane e viene immortalato nel classico atteggiamento affettuoso del cucciolo. L'immedesimazione in questo genere d'animale sarà il soggetto di un altro lavoro fotografico sempre del 1995 - a dimensioni reali e firmato da Armin Linke - dove ritroviamo Cattelan nella posa giocherellona dell'animale mentre aspetta impaziente che qualcuno gli dia da mangiare nella ciotola disegnata a pennarello sulla fotografia. Questi autoritratti fotografici preannunciano una serie di opere iniziate nel 1997 dove l'artista presenta cani impagliati nell'atto di dormire o semplicemente scheletri di cani catturati in azioni quotidiane (Thompson 2011), inaugurando quindi il suo teatrino del paradosso.

Queste tre opere potrebbero ricordare le ricerche degli anni Settanta legate al travestitismo e ad un interesse verso il corpo - in tutte le sue declinazioni - e il mezzo fotografico, come dimostrano testimoni ormai storicizzati quali Urs Lüthi, Katharina Sieverding, Cindy Sherman e l'italiano Luigi Ontani. Maurizio Cattelan nei suoi scatti

---

fa costruire una targa commemorativa con i nomi di tutti i donatori, e in seguito la installa abusivamente su un muro esterno dell'Accademia di Brera

non vuole certo però porsi degli interrogativi sulla propria identità, non vuole approfondire la relazione con il *medium* fotografico o le questioni legate al corpo. I suoi lavori si discostano da questo genere di considerazioni ed è come se queste poetiche venissero riprese e riadattate dagli artisti della sua generazione, ma non è un ritorno puro e semplice, infatti anche questo porta sempre con sé un *indice di differenziazione* rispetto alle modalità con cui queste forme venivano trattate negli anni precedenti (Barilli 2006). Nell'ambito degli anni Novanta infatti si modifica la posizione dell'artista, che non è più un "oppositore" ma il suo ruolo si è "banalizzato", non è più un contestatore e non denuncia più la società in cui vive, infine non è più considerato come il portatore di una sensibilità e di una visione diversa del mondo. Gli artisti che operano in quegli anni fanno principalmente parte della generazione dei nati negli anni Sessanta, la loro nascita e la loro crescita si inserisce difatti tra la rivoluzione mediatica e la rivoluzione politica, gli "anni del disimpegno" hanno portato all'azzeramento delle utopie e delle illusioni e alcuni artisti italiani ricorrono all'utilizzo dell'ironia e del sarcasmo come per anestetizzare i dolori e le paure della generazione precedente; l'ironia diventa quindi un viatico obbligatorio per l'entrata negli anni Novanta e nella poetica del nostro artista.

Queste opere collocate tra i due decenni rappresentano l'embrione della moltitudine di suoi duplicati che Cattelan elaborerà nel corso di tutta la sua produzione artistica che si è "conclusa" nel 2011 in occasione della mostra personale al Guggenheim Museum di New York; di fatto la sua carriera non è effettivamente terminata, come ha affermato l'artista, ma continua in uno "sdoppiamento" di ruoli, come editor delle due riviste *Permanent Food* e *Toilet Paper* (in passato aveva realizzato un altro magazine, *Charley*, insieme a Massimiliano Gioni e Ali Subotnik), gallerista della *Wrong Gallery* di New York, curatore<sup>7</sup> e designer – con lo staff di *Toilet Paper* - per il brand Seletti (nel 2012 aveva già collaborato con la casa di moda Costume National)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Possiamo ricordare la Biennale di Berlino del 2006 curata insieme a Massimiliano Gioni e Ali Subotnick e lo vedremo ancora nella veste del curatore per il progetto ONE TORINO, per l'edizione di Artissima del 2014.

<sup>8</sup> Tra queste collaborazioni possiamo citare quella con il cantante Jovanotti, nel 2012 infatti Cattelan firma, insieme a Pierpaolo Ferrari, le copertine dell'album *Backup* e dei singoli successivi del cantautore italiano.



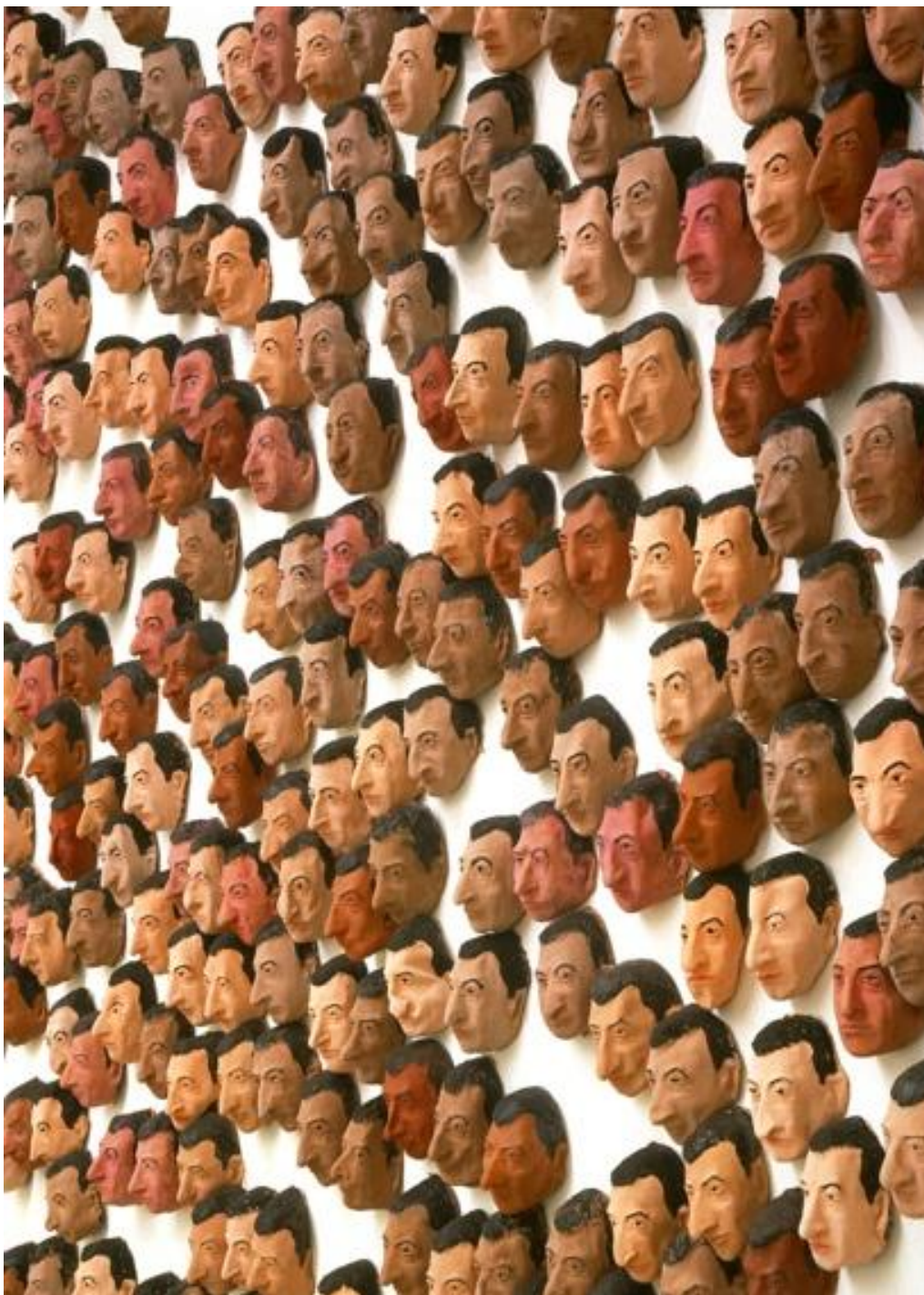


Fig. 3: Maurizio Cattelan, *Spermini*, 1997.

Painted latex masks 17,5 cm. x 9 cm. x 10 cm. each. Photo: Attilio Maranzano.

Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive

Nel 1997 l'artista realizza per la personale alla Galleria Minini di Brescia un'opera emblematica per parte della sua ricerca; lo vediamo difatti sdoppiarsi e moltiplicarsi all'infinito in *Spermini*, dove tante maschere di sé proliferano su tutto il muro, come tanti piccoli "spermatozoi". Quasi come un'azione dissacratoria nei confronti della sessualità vista dalla posizione della religione cattolica, l'opera agisce da "virus" che infetta tutto il mondo dell'arte; le maschere in lattice sono autoritratti dell'artista stesso e rispondono - come ha sottolineato Ferrari per la ricerca artistica di altri autori - al bisogno primario dell'uomo della continua ricerca di sé (Ferrari,

2002). Come afferma inoltre Bonami (2003, p. 54), Cattelan utilizza la maschera come metafora dell'identità artistica. Le maschere<sup>9</sup> rappresentano i tanti Cattelan che ci circondano, o meglio, come Pirandello insegna, sono i tanti mascheramenti che siamo costretti a portare ma che non corrispondono alla nostra reale natura e di cui è impossibile liberarsi. Si potrebbe affermare che l'artista, nei lavori in cui viene moltiplicata la sua immagine, sembra soffrire di "narcisismo secondario" ossia dove c'è un legame di amore con il proprio doppio, si superi quindi il "narcisismo primario" in cui l'idea della morte viene sostituita dall'amore per se stessi attraverso la produzione di un proprio doppio e ci si lega alla propria immagine riflessa. Il suo narcisismo "perverso" arriva però alla serialità esponendo la sua immagine plurime volte e facendo della propria faccia quasi un marchio di fabbrica. Questo concetto di serialità e l'utilizzo del proprio volto quasi come se fosse un *trademark* potrebbe ricordare la poetica e la strategia di Andy Warhol, figura di riferimento importante per l'artista padovano.

Constatiamo come in questi lavori il doppio non è più doppio ma si moltiplica - come dice Verzotti si collega al molteplice e al collettivo - fino a diventare un Cattelan elevato all'ennesima potenza visiva, concettuale e ironica. Sia in *Spermini* che in *Super noi* la linea costante, oltre ovviamente al tema dell'autoritratto, è la ripetizione incessante e persistente dell'immagine dell'artista, quindi un ripetuto moltiplicarsi del volto che sovrasta lo spettatore. Questa strategia espositiva potrebbe far pensare non solo ad un potenziamento dell'io ma anche alla sua medesima disgregazione prodotta dalla suddivisione e moltiplicazione di tanti piccoli Cattelan.

Il 1997 è la data della mostra personale al Castello di Rivoli - che abbiamo precedentemente citato - dove per la prima volta appare il suo alter ego Charlie. L'opera s'intitola *Charlie don't surf*<sup>10</sup> e consiste nella scultura di un bambino in felpa e jeans seduto davanti al banco di scuola posto di fronte alla finestra del museo; che dà le spalle ai visitatori, e quando ci si avvicina ci si rende conto che non è esattamente solo un bambino ma è Cattelan fanciullo che guarda fuori dalla finestra mentre le sue mani sono inchiodate al tavolo da due matite<sup>11</sup>. Proprio in questo lavoro osserviamo quei processi d'identificazione a cui abbiamo accennato all'inizio del testo, Cattelan è l'alter-ego di se stesso ma da bimbo mentre gli proibiscono di

---

<sup>9</sup> «My face is a mask, a prop. I use my own face as a way to generate sympathy from the viewer, who sees my face and imagines that it is literally me who must be suffering. That connection creates a sense of empathy» (Bonami, 2003).

<sup>10</sup> Il titolo deriva da una canzone del 1980 del gruppo *The Clash*, che a sua volta cita una scena del film *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola. Nel 2008 l'opera ispira anche una canzone del gruppo italiano *Baustelle*.

<sup>11</sup> Viene presentato nel 1997 in occasione della personale di Cattelan al Castello di Rivoli, Torino. Nella stessa mostra espone anche *Stone Dead*, un piccolo cane in tassidermia che sembra stia dormendo accucciato in un angolo remoto del museo. Infine lascia anche tre carrelli della spesa con la struttura allungata, che sembrano momentaneamente abbandonati ed in attesa che un improbabile acquirente li possa prendere per scegliere quali opere della collezione portarsi via.

andare fuori a giocare senza aver fatto prima i compiti<sup>12</sup>. Questa opera ha la funzione di un vero e proprio autoritratto, con questa operazione l'artista dà avvio ad un processo d'identificazione con il fanciullo stesso, e usando le tipologie studiate da Ferrari si potrebbe affermare che è un *autoritratto come travestimento* in cui Cattelan però si immedesima in se stesso senza tralasciare un riferimento importante come le mani "trafite" dalla matita che alludono ad un' "identificazione" dell'artista con un'iconografia prettamente cattolica; proprio la religione difatti sarà il *leitmotiv* di molte sue opere incentrate spesso sull'influenza del retaggio cattolico principalmente nel nostro *Bel Paese*<sup>13</sup>. La religione diventa quindi un nodo cruciale nella poetica dell'artista, come nell'opera *Cattelan* del 1994, un neon in cui distorce il proprio cognome e aggiunge un'altra T in modo da ricordare le croci del calvario; *Ave Maria del 2008*, un lavoro invece composto da tre sculture a forma di braccia che escono aggettanti dal muro del museo facendo il saluto romano; *Frau C* del 2007, la scultura iperrealista di una donna con le braccia allargate quasi in segno di benedizione e di accoglimento; e infine la famosa *Nona ora* del 1999, ossia Papa Giovanni Paolo II colpito da un meteorite durante il suo costante pellegrinaggio.

---

<sup>12</sup> Un paio di anni dopo *Charlie* riapparirà nelle vesti di "spione" alla Biennale di Venezia del 2003.

<sup>13</sup> L'Italia e l'italianità sono temi centrali nei primi dieci anni di produzione dell'artista; un esempio è l'opera *Untitled* esposta a Colonia nel 1994, lavoro che risolveva i problemi irrisolti di un'intera generazione; si parla di Aldo Moro, del suo rapimento e del suo omicidio da parte delle Brigate Rosse nel 1978. Nello spazio espositivo tutta una parete della sala viene rivestita dalla pagina dell'*Avvenire* che riporta la scritta *Moro è vivo*, appena sotto vi è la fotografia di Moro con alle spalle la classica stella simbolo delle Brigate Rosse. In un neon inoltre Cattelan aggiunge con un gesto grafico una coda alla stella, cosicché trasforma questo simbolo in una decorazione dei classici presepi natalizi. La sua italianità scaturisce anche in lavori come *Campagna Elettorale* del 1989 che consiste in un semplice annuncio su *La Repubblica*, dove a fianco della foto di Bettino Craxi troviamo una scritta decisamente anomala in periodo elettorale: "*Il voto è prezioso TIENILO*".

Cattelan nel corso degli anni Novanta ha incentrato quindi la sua ricerca su alcuni momenti importanti e ancora attuali per il nostro paese, come il caso di Mani Pulite che dipinge l'Italia come un paese di corruzione. Cattelan sintetizza il concetto in *I Found My love in Portofino* del 1994 dove una forma di *Bel Paese* viene divorata da ratti neri; una forma di formaggio è posta in una piccola gabbietta e nel giro di pochi minuti dei ratti neri si scagliano sul formaggio pronti a farsi una bella scorpacciata "all'italiana". L'opera *Bel Paese* del 1994 è invece presentata per una mostra collettiva al Castello di Rivoli; il formaggio diventa un vero e proprio tappeto che i visitatori sono costretti a calpestare e allo stesso tempo a sporcare, quasi a cancellarlo, come se lo stivale italiano si dissolvesse a poco a poco con i passi e con l'usura dei suoi stessi abitanti.



Fig. 4: Maurizio Cattelan, *Charlie don't surf*, 1997.

Installation view: Maurizio Cattelan. Tre installazioni per il Castello, Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea, Turin, October 21, 1996–June 18, 1997. School desk, chair, mannequin, clothing, shoes, and pencils. 112 cm. x 71 cm. x 70 cm. Photo: Paolo Pellion di Persano. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive

Con *Charlie don't surf* l'opera diviene quindi il luogo di doppiezza e d'ambiguità, si crea un altro Cattelan, non vi più la moltiplicazione infinta dell'io come in *Spermini* e *Super noi*, ma nasce il doppio dell'artista, il suo alter-ego che come vedremo tornerà in altre azioni molto spesso dissacratorie nei confronti del sistema dell'arte.

Sempre Giorgio Verzotti, curatore della personale al Castello di Rivoli, nel catalogo della mostra scrive: «L'ambivalenza (i fantasmi saranno sadici o masochisti?) che una simile figura insinua nell'osservatore è voluta e dichiarata poiché l'artista vi si identifica in un transfert ironizzato ma non per questo meno impressionante» (Verzotti 1999, p. 44).





Fig. 5: Maurizio Cattelan. *Mini-me*, 1999.

Resin, rubber, synthetic hair, paint, and clothing. 45 cm. x 20 cm x 23 cm.

Photo, Attilio Maranzano. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

*Mini-me* del 1999 è invece un “bambolotto” con le fattezze dell’artista, un Cattelan rimpicciolito, nano e dalle mille “funzioni”; è esposto al Castello di Rivoli nella scaffalatura del bookshop, esattamente in corrispondenza della lettera C, tra i cataloghi di Castellani e Cragg, e qui sosta con fare furbesco tra gli artisti che hanno fatto la storia dell’arte, affermandosi quindi tra i grandi maestri del passato. Questo suo sosia miniaturizzato si colloca in tutte le situazioni, così come tutti i suoi “io” narcisistici che, come vedremo in futuro, andranno in giro per la Biennale o sbaglieranno la “strategia di fuga”<sup>14</sup> in un museo olandese nell’opera *Untitled* del 2001, dove la testa dell’artista sbucherà dal pavimento del Boijmans Museum di Rotterdam, riposizionandosi ancora una volta tra i grandi maestri del passato. Con

<sup>14</sup> Molte volte si è parlato delle “strategie di fuga” di Maurizio Cattelan per evitare la mostra, tra le più importanti ricordiamo quando ha affittato il suo spazio espositivo alla Biennale di Venezia ed una ditta di profumi e quando per evitare la partecipazione ad una collettiva ha mandato al curatore del museo un certificato medico, in cui si dichiarava che l’artista soffriva di Arteria psico-fisica, malattia inventata dall’artista stesso.

queste operazioni Cattelan tenta di “ricavarsi” un posto nella storia dell’arte, non passando dall’iter comunemente adottato dal sistema ma cercando una via alternativa che gli permetta appunto di compiere gesti che possono essere letti su due livelli; su un registro sarcastico ironico di accostamento ai grandi del passato, ma anche come azioni dissacratorie nei confronti del sistema stesso.

Come abbiamo brevemente accennato ad inizio saggio, tutte queste prime operazioni - autoritratti e opere a “danno” del mondo dell’arte - lo portano ad essere identificato da molti curatori e critici come un burlone ed un clown, favorendo quindi una lettura spesso incentrata sui toni dell’ironia e del sarcasmo, *fil rouge* comunque di tutta la produzione dell’artista. La critica contemporanea tende dunque ad utilizzare toni e aggettivi che per primi siglano l’artista e le sue opere ad una sfera quasi ludico-umoristica; vediamo infatti come Laura Hoptman, curatrice del dipartimento di Pittura e Scultura del MoMA di New York, lo paragoni al *Trickster*<sup>15</sup>, un personaggio mitologico senza indirizzo stabile, senza identità e che si trasforma di volta in volta (Hoptman 1999, p. 7), rigenerandosi quindi in relazione alla mostra a cui deve partecipare. Nancy Spector in un’intervista all’artista lo descrive come un clown, sottolineando ciò che aveva detto precedentemente la Hoptman sull’influenza della tradizione italiana della commedia dell’arte:

What are you describing is a classic characteristic of the clown, the court jester who entertains thought calculated buffoonery. Your self-derision or exaggerated humility, whether ironic or not, aligns your project with a tradition of clowning which has particular resonance in Italian culture, with the emphasis on the fine line between tragedy and comedy. The curator Laura Hoptmans has placed your work in a trajectory that includes *commedia dell’arte*, Pirandello, Dario Fo e Roberto Benigni. To that I would add the character of August from Federico Fellini’s film *The Clown*, the quintessential underachiever and self-styled hack with painted smile and real tears. (Spector 2003, p. 9).

Anche il critico, curatore e collaboratore di *Frieze* Tom Morton lo paragona ad un pagliaccio che regge uno specchio sulla società contemporanea, scrivendo:

Read any text about Cattelan and it’s likely that to describe him as a ‘clown’, the art world’s ‘court jester’. As careworn by repetition as this is, there’s some truth to it. The clown’s job, after all, is to hold up a mirror to our pomposities, foibles and fears, and this is something the artist does with aplomb, upping the comic ante with each new

---

<sup>15</sup> Nella traduzione italiana significa imbroglione.



work he produces. Like Shakespeare's fool Yorick, he is 'a fellow of infinite jest', with all the lightness and weight that this suggests (it's worth reflecting here on how unbearable a life of 'infinite jest' might actually be, and on the fact that Yorick's immortal smile is that of a lipless, choiceless skull). (Morton, 2005).

Nel 2006 invece Francesco Manacorda, critico e curatore italiano attualmente alla direzione artistica della Tate Liverpool, parla di lui come di un *Gianburrasca* (Manacorda 2006, p. 8) e nello stesso anno Renato Barilli, storico dell'arte bolognese, lo paragona a *Pierino il terribile* (Barilli 2006, p. 151); insomma è chiaro come molti critici abbiano accostato l'artista a personaggi circensi, ad altri nati dalla commedia dell'arte, a cui potremmo aggiungere ironicamente il personaggio di *Two face* di Batman.

Ancora Nancy Spector nell'ultimo catalogo personale della mostra *All* del Guggenheim di New York, parla di Cattelan ad un piccolo criminale, citando alcune "azioni" che hanno portato l'artista a compiere "atti illegali" all'interno del sistema dell'arte; come l'opera *Certificato Medico* del 1991, *157'000'000 del 1992*, *Another fucking ready made* del 1996, *Biennale dei Carabi* nel 1999 e *Fondazione Oblomov* del 1992.

Non è della stessa opinione però Udo Kittelmann - critico, curatore e direttore della Nationalgalerie di Berlino - che in un articolo su *Flash Art* presenta la mostra dell'artista da lui stesso curata al museo di Bregenz e afferma: «E chi si ostina ancora a cercare dietro le sue opere il buffone di corte, dovrebbe smetterla una volta per tutte» (Kittelmann 2007-2008).

Potremmo condividere l'idea di Kittelmann se non fosse che per la stessa mostra proprio Maurizio Cattelan che s'immedesima per primo, facendo mandare nell'invito ufficiale dell'esposizione - partito volutamente in ritardo per non farvi arrivare i cosiddetti "addetti ai lavori" - una carta da gioco con l'immagine del *Joker* che per quella occasione aveva i tratti fisionomici dell'artista stesso. Probabilmente è una semplificazione il "nascondersi" dietro la filosofia del clown e del buffone di corte anche se è rilevante l'introduzione di Corrado Bologna al libro di Jean Starobinski *Ritratto dell'artista come un saltimbanco* che tratta appunto di quel processo di auto-identificazione dell'artista: «che è insieme un'autoumiliazione ironica, una scelta parodistica di esaltare – pur degradandola in apparenza – la propria eccezionalità, un'interrogazione amara – talora aggressiva, talora depressiva – intorno alla natura della propria condizione e del proprio rapporto con la "civiltà"» (Bologna 1984, p. 22). Proseguendo con le parole dello stesso Starobinski «Il clown è colui che prende gli schiaffi, diviene in quel modo il doppio emblematico del Cristo oltraggiato»

(Starobinski 1984), affermazione questa che si potrebbe ricollegare alla tematica religiosa da sempre centrale nella poetica di Cattelan.



Fig. 6: Maurizio Cattelan. *La rivoluzione siamo noi*, 2000.

Polyester resin, wax, pigment, felt suit and metal coat rack. Figure: 123,8 cm x 35,6 cm x 43, cm; coat rack: 189,9 cm x 47 cm x 52,1 cm. Photo: Attilio Maranzano. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Tornando ad una lettura cronologica delle opere dell'artista, *La rivoluzione siamo noi* è un lavoro del 2000 presentato al Migros Museum für Gegenwartkunst di Zurigo. L'opera consiste in un bambolotto dalle fattezze di Maurizio Cattelan che indossa un vestito in feltro ed è appeso per il colletto dell'abito ad un guardaroba di metallo disegnato da Marcel Breuer. Il titolo, così come l'abito in feltro, citano i lavori di Joseph Beuys come *Filzanzug (Felt Suit)* del 1970 e la sua nota performance *We are the revolution* del 1972: storica è difatti la foto dell'artista tedesco che cammina con fare deciso verso l'obiettivo della macchina fotografica che lo sta immortalando. Cattelan è molto meno determinato e aggressivo di Beuys: il suo alter ego rimane appeso semplicemente al guardaroba, il suo viso è remissivo e sembra aver compreso che oggi la frase dell'artista tedesco è solo un'utopia, gli intenti di Beuys nell'omonima opera erano infatti decisamente diversi. Francesco Bonami nel 2000 approfondisce questa relazione tra l'artista italiano e quello tedesco, prendendo in analisi proprio il concetto di "immagine" e scrivendo:

Cattelan carries on himself all his iconography: you see him and you can fast-forward his sentire production. Likewise Beuys's figure drag into our minds masses of felt, fat, butter, oaks, and stones. For these artists, their image is superimposed on their objects and their actions. In the case of Wahnol his persona was a model for two-dimensional experiences very much related to the art world and to entertainment. Madonna, Jeff Koons, Damien Hirst, and Michael Jackson followed his path. Beuys and Cattelan answer more to a call that comes from spiritual sources. They are very much rooted in the tradition of European saints and pilgrims. For them, art is a coded language that allows for communication with different species: their audience is more like St. Francis's bird than Studio 54's paparazzi. Yet never have two artists been more dissimilar from each other – one a shaman and the other a street actor and, like the characters, both sharing a fantastic amount of hypocrisy (Bonami 2000, p. 62).

Cattelan parte dal lavoro dell'artista tedesco e lo inverte di senso, crea un'opera con un concetto contrario a quella originale. Non è la prima volta che Cattelan dirige la propria attenzione a Joseph Beuys e molti dei suoi lavori possono rimandare ad una matrice comune: un esempio sono gli animali che potrebbero ricordare la nota performance di Beuys del 1965 *Come spiegare l'arte ad una lepre morta* fatta alla Galerie Schmela di Düsseldorf. *Warning! Enter at your own Risk, Do not touch, no Dogs, Thank you*, è il titolo dell'opera per la sua prima mostra personale in una galleria newyorchese (Daniel Newburg Galley), l'artista decide di esporre un asino vivo come a citare la celebre performance americana di Beuys *I Like America*

*and America Likes me* del 1974, ma anche la celebre mostra di Kounellis alla galleria Attico di Roma del 1969.

È evidente come in *La rivoluzione siamo noi* il processo d'identificazione nell'altro si intensifichi; questo è un chiaro *autoritratto nelle vesti di altri* (Ferrari 2002), dunque se prima Cattelan si accontenta di immedesimarsi in svariate situazioni attraverso il suo alter ego nelle vesti del fanciullo, con quest'opera indossa letteralmente i panni dell'altro. La storia dell'arte è ricca d'esempi in cui artisti meglio mettono in atto un processo d'identificazione verso altri artisti; ne sono un esempio Manet che si rappresenta nelle vesti di Rubens in *La Pêche* del 1881, ma soprattutto non possiamo dimenticare la serie dedicata a personaggi e soggetti della storia dell'arte di Yasumasa Morimura, *Self Portrait as a Art History* del 1985. L'intento dell'artista giapponese è quello di creare un confronto tra il mondo occidentale e quello orientale, negli scatti di Morimura la riproduzione è fedele e lo studio dell'immagine mantiene un rapporto serrato con l'originale, mentre Cattelan adotta un sistema citazionistico differente e non si presenta camuffandosi dall'artista tedesco ma rende i suoi tratti totalmente visibili adottando invece un atteggiamento esattamente contrario a quello di Joseph Beuys.

Nel 2002 in occasione della sua personale al museo olandese Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, l'artista si autorappresenta nell'atto di fare irruzione al museo, nel bel mezzo di una sala e davanti a capolavori della storia dell'arte, dove spunta l'ennesimo manichino a grandezza naturale che osserva con fare curioso le opere intorno a lui. Anche per quest'installazione Cattelan utilizza un registro teatrale, come ad esempio nella *Nona Ora*; difatti il pavimento del museo è bucato, e se si guarda all'interno del foro si scorge tutto il corpo del manichino che sta in punta di piedi su delle pile di libri e giornali poste nel magazzino del museo. La scultura in cera mantiene una posizione allungata in modo da poter scrutare senza problemi cosa c'è all'interno della sala. La testa dell'artista sbuca da questo squarcio, le sue mani sono appoggiate sui bordi come se si stesse sostenendo, l'espressione è insolita, attonita ma anche stupita e non osserva più con fare furbo e presuntuoso come nella *La rivoluzione siamo noi*, ma ha lo sguardo del ragazzino curioso che finalmente è riuscito ad intrufolarsi tra i grandi della storia dell'arte. Sembra quasi che la buca che ha scavato nel 1997 a Digione<sup>16</sup> sia arrivata fino in Olanda. Cattelan propone ancora una volta il proprio alter-ego, se stesso nelle sue reali dimensioni

---

<sup>16</sup> Nel 1997 espone per Le Consortium di Dijon, per l'occasione fa chiudere una parte del museo e scava nell'ala restante una fossa rettangolare, esattamente come se fosse una fossa scavata dal becchino in un cimitero, (ricordiamo che un'occupazione giovanile di Cattelan fu proprio in un cimitero). La terra restante dopo lo scavo rimane nella sala vicino alla buca scavata, mentre il resto dell'installazione consiste in un armadio messo al posto della porta, in modo che i visitatori entrino attraverso l'armadio stesso. L'opera rappresenta l'ennesima strategia di fuga dove Cattelan sovrappone vuoto su vuoto - il vuoto della stanza e il vuoto della tomba - anziché proporre proprie opere.

che come un bambino curioso – in questo caso l'immedesimazione nel fanciullo è nell'atteggiamento - spia dal buco di una serratura. Questa operazione è anche un gesto sarcastico e un'azione ironica rivolta ai grandi capolavori del passato. L'artista vuole inserirsi tra le pagine della storia dell'arte ma allo stesso tempo mette sullo stesso livello se stesso e gli altri artisti diminuendone automaticamente il valore delle opere che hanno fatto la storia.



Fig. 7: Maurizio Cattelan. *Charlie*, 2003.

Tricycle, steel, varnish, rubber, resin, silicone, human hair, electric motor, and fabric. 82 cm. x 89.5 cm. x 56 cm. Installation view: *Dreams and Conflicts, The Dictatorship of the Viewer*, Venice Biennale, June 15 - November 2, 2003. Photo: Zeno Zotti. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Nel 2003 è per la seconda volta alla Biennale di Venezia su invito di Francesco Bonami per l'edizione dal titolo *Sogni e Conflitti - La Dittatura dello spettatore*. Cattelan propone nuovamente il piccolo *Charlie*, ma questa volta automunito di un triciclo telecomandato dall'artista. *Charlie* per i primi giorni dell'inaugurazione gira per tutta la Biennale, come un ragazzino scorrazza per i padiglioni e "spia" le opere degli altri artisti. Il lavoro ci riporta banalmente alla mente un altro famoso triciclo, quello del film *Shining* di Kubrick del 1980, ma ovviamente Cattelan non vuole creare

inquietudine e paura come il regista, ma con il suo solito gesto ironico piuttosto ne vuole fare la parodia: mette il suo alter ego al posto del bambino Danny, e invece di andare in giro per i corridoi dell'Overlooking Hotel girovaga per la Biennale, quasi creando un parallelismo tra l'albergo del terrore e la storica esposizione.

Nel 2008 il museo di Bregenz gli dedica una personale, a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, all'interno della quale una delle opere consiste in due Labrador e un piccolo uccellino giallo in tassidermia; un paio d'anni prima, la già citata Jan Avgikos aveva analizzato il significato degli animali impagliati leggendovi all'interno la rappresentazione di Cattelan stesso in relazione al tema del fallimento:

The taxidermied animals – They're all him. (What's that elephant in the room? Can everyone see the elephant. Then there are the various goofy and demonic "mini-me's" which proliferate at a somewhat lower rate than the hundreds and hundreds of "spermini" each little messenger bearing likeness of Cattelan's very own (albeit distorted) face. All self replicant effects aside, what kind of response does he garner for his loser behaviour? People love him for it. Being a failure has brought him great success. He's been heralded a ceaseless activist (Avgikos 2000, p. 36).

Dalla lettura della Avgikos, storica dell'arte della Columbia University, si ipotizza quindi che Cattelan non solo si rappresenti nelle opere che portano visibilmente i tratti del suo volto, ma che si verifichi questa "identificazione proiettiva" (Ferrari 2002) anche nelle opere dove l'artista si autoritrae attraverso gli animali, sia morti che vivi.

Per la sua opera *Warning! Enter at your own Risk, Do not touch, no Dogs, Thank you*, dove si autorappresenta come un asino, Francesco Bonami scrive: «As a child, Cattelan had identified with a donkey, universal symbol of foolishness. He decided to re-create this clear image of his psychological state in the gallery space. At the opening, a real donkey welcomed the visitors in the fenced-in space, illuminated by a luxurius chandelier» (Bonami 2003, p. 78).

Possiamo vedere lo stesso meccanismo di proiezione anche nell'opera *Tourist* esposta per la prima volta nel Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 1997 curata da Germano Celant, dal titolo *Futuro, Presente, Passato*. Cattelan espone dei piccioni in tassidermia che stazionano sopra le opere degli altri artisti "storicizzati" esposti con lui nel Padiglione, Enzo Cucchi ed Ettore Spalletti, mentre i finti escrementi dei piccioni sono su tutto il pavimento della sala vicino ai lavori degli altri due artisti. Questa è un'opera che vale come azione di disturbo, in cui l'artista proietta le sue intenzioni di "sovvertire" il sistema dell'arte all'animale che si ritrova ad



agire per conto di Cattelan. La stessa strategia viene utilizzata per *Fatto in Italia*,<sup>17</sup> mostra tenutasi a Londra nel 1997, dove l'artista espone uno struzzo in tassidermia con la testa nel pavimento: posizione totalmente naturale per l'animale, ma gesto simbolico per l'artista che, prendendo ideologicamente il posto dello struzzo, si nasconde dalla mostra (Spector 2000). Tra l'altro Cattelan compie qui un'altra operazione provocatoria: si cala nei panni del "vandalò" scrivendo con una bomboletta spray su un muro del museo *bloody wops*<sup>18</sup>, epiteto offensivo rivolto in America agli italiani immigrati. Nel corso della sua carriera Cattelan presenta molti cani in tassidermia come *Morto stecchito* del 1997 – presentato al Castello di Rivoli per la sua personale del 1999, *Senza Titolo* del 1999 e il *Senza titolo* del 2008, con cui invece apre la mostra a Bregenz. Forse possiamo affermare, facendo fede alle tipologie di Ferrari e alla luce dei suoi primissimi autoritratti fotografici dove interpreta il fedele animale, che probabilmente anche queste opere rientrano nella sfera dell'identificazione proiettiva proprio con il cane stesso. Anche in passato altri artisti si sono rappresentati come animali, celebre è il dipinto *Autoritratto* del 1936 di Savinio, che si rappresenta con la testa di civetta, oppure Wanda Wulz che nel 1932 si autorappresenta in forma di gatto nell'opera *Io più gatto*.

Una prima ipotesi questa che ci porta a pensare come non solo i lavori in cui vi è una visibile riproduzione del sé siano le impersonificazioni di Maurizio Cattelan ma anche altri lavori in cui non viene rappresentato il suo doppio, sempre Barilli infatti afferma:

Né del resto questo ricorso a fantocci *Prêt-à-porter*, forniti di una loro tridimensionalità in quanto ridotta, si limita a consentire a Cattelan di riproporsi in prima persona, in tanti "io" narcisisti, ma talvolta viene conferito ad altri personaggi, e abbiamo così la scelta estrosa, blasfema, catastrofica, di un idolo delle folle, papa Giovanni Paolo II, che viene abbattuto dalla caduta inopinata, da vero e proprio fulmine a ciel sereno, di un meteorite (Barilli 2006, p. 152).

Forse questa lettura del critico bolognese appare forzata se si considera tutta la cosiddetta *Trilogia del Potere* che racchiude, oltre alla *Nona ora*, anche *Him* e *Frank e Jamie*: questo potrebbe far pensare ad un'immedesimazione anche negli altri personaggi della serie scultorea.

---

<sup>17</sup> La mostra viene realizzata all'Institute of Contemporary Arts di Londra (e successivamente viene riallestita a Ginevra), nello stesso periodo della mostra *Sensation* dedicata alla Young British Art alla Royal Academy.

<sup>18</sup> Si può tradurre con l'espressione *Maledetto italiano cafone*.

Cattelan compie quest'operazione in reazione alla già citata mostra londinese e pone l'accento sulle problematiche e le difficoltà "dell'essere italiano", da sempre visto e considerato come uno stereotipo, artistico e sociale. Sottolinea l'insensatezza del concetto della mostra, *Made in Italy*, in relazione a quella ben più maestosa organizzata per la Young British Art.



Fig. 8: Maurizio Cattelan, *Daddy Daddy*, 2008.

Polyurethane resin, steel and epoxy paint. 45,5 cm. x 105 cm. x 94 cm. Installation view: *theanyspacewhatever* Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 24, 2008-January 7, 2009. Photograph by Zeno Zotti © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive

Sempre nel 2008 - al Guggenheim di New York - l'artista espone *Daddy Daddy*, un autoritratto mascherato (Spector 2011, p. 65); dove un piccolo Pinocchio galleggia a testa in giù all'interno della fontana. La scena sembra effettivamente un suicidio quasi a prefigurare la morte "reale" nell'opera *We* del 2011 o forse solo a sottolineare che la mostra del Guggenheim sancisce la fine della produzione dell'artista. Nancy Spector vede nel pupazzo di Pinocchio una rappresentazione di Cattelan stesso attraverso alcune caratteristiche come il naso allungato e il paese di provenienza, inoltre la curatrice - facendo fede alle parole affermate dell'artista - vi legge anche un significato religioso: *Daddy Daddy* richiama appunto le parole pronunciate da Gesù sulla croce "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?" (Spector 2011, p. 65), con la solita ironia Cattelan crea un parallelo tra Pinocchio e Gesù.

Nei casi fino ad ora presi in analisi si svela una reale interpretazione di se stesso, sia in chiave individuale che collettiva, ma anche ad un'impersonificazione in altri personaggi che si riflette, non solo attraverso l'immedesimazione in Joseph Beuys, Charlie e Pinocchio, ma anche - ripescando alle parole della Avgikos - nel suo circo di animali impagliati.

L'opera *We* è l'ultimo lavoro di Maurizio Cattelan ed è in grado di svelare parte della poetica dell'artista; il lavoro viene esposto nel 2010 all'ex mattatoio riconvertito in spazio espositivo, la Deste Foundation del collezionista greco Dakis Joannou, e contemporaneamente è presentato anche alla Menil Collection di Houston. In questa sede i due piccoli Cattelan fissano la *Double Monna Lisa* di Andy Warhol, ricreando in questo modo un gioco di specchi del doppio nel doppio ma anche inserendosi per

l'ennesima volta tra i grandi artisti del passato. D'altronde l'artista afferma in un'intervista a *Flash Art* in cui gli era chiesto quale fosse il suo artista di riferimento «Names change continuously; it's impossible to make charts. Warhol is maybe the name that comes back more often, but in his hands even dying seemed chic...» (Politi 2008, pp. 220-223). Difatti la scelta di allestirlo vicino a Warhol era stata fatta proprio per sottolineare l'influenza dell'artista americano (Sirmans 2010, p. 30), che a sua volta ha affrontato in diverse occasioni il tema dell'identità, della moltiplicazione e della serialità; ancora Cattelan - in un'altra intervista - ribadisce l'ammirazione per l'artista «Warhol was the proof that you can be revolutionary without being militant» (Robecchi 2009).

*We* consiste in due statue iperrealiste che rappresentano Cattelan, le sculture sono poste sul letto di morte, le dimensioni dei corpi sono rimpicciolite e indossano un vestito scuro, funebre, un manichino ha una mano appoggiata sul cuore quasi a ricordare il primo autoritratto fotografico *Lessico Familiare*. In tutta la produzione dell'artista il concetto di morte e il sentimento di fallimento sono una costante che è utilizzata a volte in modo dissacratorio ed altre volte semplicemente attraverso una vena malinconica.



Fig. 9: Maurizio Cattelan, *We*, 2010.

Wood, fiberglass, polyurethane rubber and fabric. 148 cm. x 79 cm. x 68 cm. Installation view, Maurizio Cattelan, *Slaughterhouse*, DESTE Foundation for Contemporary Art Project Space, Hydra, Greece, June 16–September 30, 2010 Photo: Pierpaolo Ferrari. Courtesy, Maurizio Cattelan's Archive.

Il richiamo all'opera *Gemelli* di Alighiero Boetti<sup>19</sup> è evidente, così come in molti altri lavori dell'artista padovano - ad esempio l'albero presentato in occasione di Manifesta<sup>20</sup> - si riflette la poetica dell'artista dell'Arte Povera. Si potrebbe forse affermare - facendo fede anche alle parole di Massimiliano Gioni pronunciate durante il *Boetti day*<sup>21</sup> - che questa sua tendenza al doppio e alla sua moltiplicazione derivi proprio dall'artista torinese. Sulle pagine di *Flash Art* del 2001 difatti ritroviamo un'intervista inventata dal titolo *Infiniti noi* in cui Cattelan pone delle domande ad Alighiero e Boetti a sette anni dalla sua morte<sup>22</sup>:

M.C.: La prima volta che ho visto una tua opera era firmata Alighiero e Boetti. Per non so quanto tempo ho pensato che tu fossi due persone diverse. E poi c'era quella foto con due gemelli che si tenevano per mano.....Mi piaceva questa confusione. Eri tu ed eri un altro. Adesso è un po' strano sedersi e parlare solo con Boetti. È come se mancasse qualcosa. Dove è Alighiero?

A.eB.: Io sono lui, lui è lui. Alighiero sono io e Alighiero è me. Boetti è metà. Alighiero è meta me. Alighiero è la parte più infantile, più esterna, che domina le cose familiari. Boetti è più astratto, appunto perché il cognome rientra nella categoria. È una gerarchia. L'ordine delle cose mi ha sempre affascinato, il modo in cui le nostre società si fondano su strutture irremovibili. Pensa solo anche all'ordine alfabetico.

(Cattelan 2001, p. 94).

---

<sup>19</sup> Curioso è il primo incontro tra Cattelan e Boetti, che avviene nel 1990 in occasione della Biennale di Venezia. S'incontrano nel padiglione Americano accanto alla pila di poster di Jenny Holzer, dopo una chiacchierata Boetti prende un poster dell'artista americana e scrive *Non scrivere mai cazzate*, dopo averlo firmato lo regala a Maurizio Cattelan (2001, p. 94).

Durante il *Boetti day* Massimiliano Gioni sottolinea quanto la ricerca di Cattelan sia affine a quella dell'artista torinese. Dichiarò che le scissioni e divisioni dell'artista padovano derivano dalla poetica di Boetti, dove "l'esercito infinito di pupazzi, pupazzetti e alter-ego di Maurizio sono in figli illegittimi o i nipotini dei gemelli di Boetti" (Boetti day 2011).

<sup>20</sup> In occasione di Manifesta 2 nel 1998 in Lussemburgo l'artista espone una pianta di ulivo. Cattelan per questa opera si ispira ad uno dei suoi più grandi "maestri", Alighiero Boetti. Il *Monumento all'agricoltura* di Boetti è un'opera che non è mai stata realizzata, l'artista la studia per due anni ma non riesce mai a portarla a termine, il lavoro consisteva in un melo che doveva reggersi su una colonna di terra alta 25 metri. Cattelan riprende in pieno il concetto di Boetti, cambiando semplicemente la tipologia dell'albero e l'altezza della terra. L'ulivo sta ad indicare l'italianità dell'artista, le sue origini e la sua identità, spesso Cattelan sottolinea la difficoltà di essere italiano, quindi di fare i propri conti con un passato importante ed un presente "grottesco".

<sup>21</sup> Il *Boetty-day* è stato un evento curato da Luca Cerizza, Massimiliano Gioni e Francesco Manacorda, la giornata di interventi e di approfondimento è nata per indagare la figura complessa di un artista come Alighiero Boetti.

<sup>22</sup> Questa intervista immaginaria è composta da citazioni tratte dal catalogo *Alighiero Boetti, 1965-1994*, Torino, 1996

La versione integrale di quest'intervista è stata pubblicata per la prima volta in *Zoo*, n. 9, giugno 2001.

Boetti attiva fin dall'inizio della propria carriera questa tensione allo sdoppiamento che è visibile nell'immagine composita del 1968 *Shaman-Showman*, la riflessione dell'artista parte dal Sohar, il libro della genesi del mondo, sostituendo la propria immagine a quella dell'Adamo Kadmon (Sauzeau 2006, p. 63). Il fotomontaggio venne appunto battezzato *Shaman-Showman*, un gioco di parole ed una constatazione ironica e amara del compito dell'artista moderno che privo di un ruolo strutturale nella comunità non può che essere uno showman, una versione degradata del giullare, quindi l'artista animato da due estremi quella dello showman ma anche quella dello sciamano (Sauzeau 2006, p. 63).

Queste "due anime" le ritroviamo anche in Cattelan, quello dello showman - dell'uomo di spettacolo appunto - che riecheggia in quasi tutte le opere che abbiamo trattato, e quella invece dello sciamano che possiamo riconoscere in opere dove ritroviamo un Cattelan più impegnato - sempre in chiave ironica - attento alla storia e alle vicende del nostro paese, come in alcuni lavori quali *Il Bel Paese* del 1994, *Untitled (Natale 1995)* del 1995, *Him* del 2001, *All* del 2008 e per ultimo il monumento in piazza Affari a Milano, *L.O.V.E* del 2010.

Anche Massimiliano Gioni appunto durante il *Boetti day* sottolinea quanto la ricerca di Cattelan sia affine a quella dell'artista torinese. Dichiarò che le scissioni e divisioni dell'artista padovano derivano dalla poetica di Boetti, «l'esercito infinito di pupazzi, pupazzetti e alter-ego di Maurizio sono in figli illegittimi o i nipotini dei gemelli di Boetti» (Boetti day 2011).

Ritornando all'opera, *We* naturalmente riporta alla mente anche la famosa foto delle gemelle di Diane Arbus, *Identical Twins*, del 1967, e di conseguenza anche le gemelle di *Shining*, film già precedentemente citato. Ci sono altri chiari rimandi come alla coppia Gilbert & George e all'artista Robert Gober, ma più che un tributo a questi artisti si percepisce un macabro tono derisorio tipico dell'artista. Nancy Spector afferma «Le statue gemelle - un'immagine e la sua copia - evocano un equivalente scultoreo della fotografia, con la sua capacità di riproduzione meccanica infinita. E malgrado la sua abilità nel documentare ogni fuggevole momento della realtà vissuta, la fotografia è stata considerata da alcuni teorici come un presagio di morte» (Spector 2011, p. 25). La curatrice continua il testo citando *La camera chiara* di Barthes e la connotazione che lo studioso francese dà alla fotografia di "un futuro anteriore in cui è in gioco la morte", un passato che deve ancora venire (Spector 2011, p. 25). La curatrice conclude il catalogo affermando che «La scultura coniuga tre aspetti dell'opera di Cattelan: l'autoritratto come cifra della condizione umana, l'inevitabilità della morte e il potere dell'immagine di sedurre e atterrire con la sua verità esistenziale» (Spector 2011, p. 133).

Forse proprio con quest'ultima lettura dove Nancy Spector cita la tematica della morte, considerando pure che nell'ultimo catalogo dell'artista (Spector 2011) un capitolo s'intitola *Dualismo e morte*, possiamo leggere le opere "doppie" di Maurizio Cattelan in una chiave freudiana. Sigmund Freud, riprendendo lo studio sul doppio di Otto Rank (Rank 2001), riflette appunto sulla funzione della nascita del doppio come «difesa dall'annientamento» (Freud 1991, p. 286), e del sosia come creazione del sentimento *unheimlich*, sentimento del perturbante che viene raddoppiato nel caso di Cattelan se si considera che molte delle sue opere sono dei manichini ipereali di cera. Pietro Conte - in un testo sulla rivista *Psicoart* - prende in esame le statue di Cattelan e afferma: «l'effetto perturbante che immancabilmente riescono a generare è dovuto proprio ad un innegabile *scarto*: da un lato sono troppo simili all'uomo per non essere prese per vere, dall'altro però alcune loro caratteristiche – tra cui in primo luogo l'assenza, o quanto meno la meccanicità dei movimenti – fanno sì che vengano intese come statue, artefatti e non persone vere e proprie. E viceversa: la staticità le denuncia quasi subito come semplici fantocci, ma questa smascheramento è contrastato dall'iperrealismo, che si adopera con successo per far sì che si continuino a venir percepite alla stregua di essere umani in carne ed ossa» (Conte 2011-2012, pp. 14-15).

Ma il doppio in Maurizio Cattelan non si mostra solo nella continua rappresentazione del sé, ma anche nella sua "scomparsa"; infatti, da sempre refrattario ad apparire nell'apparire in pubblico<sup>23</sup>, per la sua laurea ad Honorem si presenta con un asino e con un gesso finto al collo e al braccio che non gli permette di parlare<sup>24</sup>, in occasione della consegna del Premio MAXXI manda Stefano Belisari – meglio conosciuto come Elio del gruppo Elio e le Storie Tese – ad interpretarlo (strategia inversa, se prima Cattelan interpreta gli altri, ora viene interpretato da qualcun altro). L'ultima trovata avviene proprio nel 2013 in occasione del Premio Alinovi-Daolio<sup>25</sup>: ma se nel precedente tentativo il risultato è esilarante ed Elio tiene il palco alla perfezione e gli interlocutori scherzano con lui, nella seconda operazione il

---

<sup>23</sup> Samuel Bryson, London: «*For many years on the occasion of public appearances you have sent Massimiliano Gioni in your place with the purpose of impersonating you. How did this personality-splitting game start, and what significance do you give to it?* ».

Cattelan: «We haven't split, just multiplied. For me there's no secret meaning or deceit behind this gesture; it's just a way to solve a problem. I don't know how to talk in public, so someone else can go and do it better. And when Massimiliano answers, he also copies, recycles, and invents. The fact is that I am terribly scared of boredom. To hear someone else describe your work is always a surprise. And I think people need more doubts and fewer certainties». (Politi 2008, pp.220-223).

<sup>24</sup> Il 30 marzo del 2003 Maurizio Cattelan riceve la Laurea ad Honorem dalla Facoltà di Sociologia dell'Università di Trento.

<sup>25</sup> Per la visione completa dell'intervento dei due comici si rimanda al video <http://www.rollingstonemagazine.it/rr-style/news-rrstyle/rollingjoke-maurizio-cattelan-e-i-soliti-idioti-il-video-integrale/>, 2013 (video recording, Milano video consultato il 20 febbraio 2013).

pubblico e la giuria reagiscono innervositi, atteggiamento probabilmente comprensibile e ricercato, alla beffa del duo comico *I Soliti Idioti*.

In conclusione ragionando su questi differenti processi di identificazione, potremmo dividere le strategie in due filoni principali: il primo nell'interpretazione di sé stesso ma attraverso diversi atteggiamenti, mentre l'altro è legato all'immedesimazione diretta di altri implicando quindi un processo di identificazione con il personaggio scelto (Ferrari 2002, p. 10).

Terminiamo con le parole di Starobinski che ha approfondito la figura del clown nell'interpretazione artistica:

Nella maggior parte dei casi si deve parlare di una singola forma di *identificazione*. In effetti ci si accorge che la scelta dell'immagine del clown non è solo l'assunzione di un motivo pittorico o poetico, bensì un modo derivato e parodistico di porre il problema dell'arte. A partire dal romanticismo (ma certamente non senza qualche segno premonitore) il buffone, il saltimbanco e il clown sono divenuti le immagini deformanti che agli artisti piacque dare di se stessi e della condizione dell'arte. È, insomma, un autoritratto camuffato, la cui portata non si limita alla caricatura sarcastica e dolorosa (Starobinski 1984, p. 38).

### **L'autrice**

Valentina Rossi (Parma, 1979), dopo varie esperienze di studio e di lavoro a Berlino e Amsterdam, si laurea al DAMS (Arte) di Bologna nel 2006. Dal 2006 al 2008 lavora presso il MACRO, Museo Arte Contemporanea di Roma, e presso il Museo ARCOS, Ars Sannio Campania, di Benevento. Nel 2009 coordina e organizza le mostre e le residenze d'artista all'Accademia Dello Scompiglio di Lucca. Attualmente è dottoranda in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma, curatrice del progetto MoRE (Museum of unrealised art project) e componente del collettivo *personal*, che ha realizzato *personal effectsonsale* nel 2012 e *personal foodonsale* nel 2014. Ha collaborato alla ricerca scientifica e all'edizione di cataloghi per Electa, Silvana Editoriale, cura.magazine, Danilo Montanari editori e Fortino editions, scrive per la rivista *Fruit of the Forest*, New York/Miami. Nell'ultimo due anni ha curato la Biennale Roncaglia di San Felice sul Panaro, e la mostra *Ricreazioni. Quattro artisti per Mirandola*, nel centro storico di Mirandola, Modena.

e-mail: caravalentina@gmail.com

### **Riferimenti bibliografici**

Ammann, JC (ed.) 2009, *Alighiero Boetti: catalogo generale*, Electa, Milano.

Avgikos, J 2001, 'Avventure in Paradiso. L'allegria schizofrenia di Maurizio Cattelan', *Flash Art*, n. 227, aprile-maggio, Milano.

Avgikos, J 2000, 'Maurizio Cattelan', in *The Hugo Boss Prize 2000*, catalogo del premio, New York Guggenheim Museum, 09.11.2000, Guggenheim Museum Publications, New York, pp. 31-41.



- Barilli, R 2006, *Prima e dopo il 2000*, Feltrinelli, Bologna.
- Brinson, K Diana, K Smith, WS & Thompson, S 2011, 'Catalogo [1989-2011]', in *All*, ed N Spector, catalogo della mostra, New York, Guggenheim Museum, 01.11.2011 - 22.01.2012, Skira, Milano, pp. 181-243.
- Bologna, C 1984, 'Introduzione. Ritratto del critico da domatore di fantasmi', in J Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Editore Boringhieri, Torino, pp. 7-35.
- Bertola, C (ed.) 1995, *Quasi per Gioco. Das Spiel in der Kunst*, catalogo della mostra, Graz, Biennale "Trigon" im Rahmen des Steirischen Herbstes, 01.09 - 22.10.1995, Bolzano, AR/GE KUNST Galerie Museum, 08.09 - 22.10.1995 Neue Galeria am Landesmuseum Joanneum, Granz, Galleria ArGekunst, Bolzano.
- Bonami, F 2000, 'Every artist can be a man. The silent of Beuys is understandable', *Parkett*, n. 59, pp. 60-71.
- Bonami, F & Stals, JL 1998, *Artificial. Figuracions contemporànies*, catalogo della mostra, Barcelona, MACBA, 21.01 - 15.03.1998, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.
- Bonami F, Dissanayake, E & Gregotti, V (eds) 1996, *Campo 6. Il villaggio a spirale*, catalogo della mostra, Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea. 28.09 - 03.11.1996, Maastricht, Bonnefanten Museum, 19.01 - 25.05.1997, Skira, Milano.
- Bonami, F (ed.) 1997, *Che cosa sono le Nuvole?*, catalogo della mostra, Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 28.09 - 09.11.1997, Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte.
- Bonami, F (ed.) 2002, *Exit, Nuove Geografie dell'arte italiana*, Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, Milano.
- Bonami, F 2003, 'Static of the Line: The impossibile Work of Maurizio Cattelan' in *Maurizio Cattelan*, eds F Bonami, N Spector, B Vanderlinden & M Gioni, Phaidon Press, London, pp. 38-87.
- Bonami, F, Spector, N, Vanderlinden, B & Gioni, M (eds) 2003, *Maurizio Cattelan*, Phaidon Press, London.
- Bourriaud N 2001, 'A Grammar of visual Delinquency', *Parkett*, n. 59, Zurigo, pp. 32-41.
- Cattelan M 2011, 'Diario - Intervista', *Domus*, marzo 2011, n. 945, pp. 66-68.
- Cattelan M 2001, 'Infiniti Noi: Intervista con Alighiero e Boetti', *Flash Art* 230, ottobre - novembre, pp. 94-96.
- Celant, G (ed.) 1997, *Dall'Italia. Maurizio Cattelan, Germano Celant, Enzo Cucchi, Ettore Spalletti*, catalogo della mostra, Venezia, Padiglione Italiano, 15.06.1997 - 9.09.1997, Electa, Milano.
- Ciuffi, V 2011, 'A Firenze, alla Stazione Leopolda, tredici artisti per celebrare cento anni di Trussardi', *Abitare*. Available from <<http://www.abitare.it/it/events/8-12/>> [4 febbraio 2014].
- Conte, P 2011-2012, 'Unheimlich. Dalle figure di cera dell'Uncanny Valley', *Psicoart* n. 2, Available from: <<http://psicoart.unibo.it/article/view/2473>> [10 febbraio 2014].
- Fabbi, P 2004, 'Cattelan, ovvero The angel of the odd', *Semiotica online*, Available from <<http://www.paolofabbi.it/articoli/cattelan.htm>> [10 febbraio 2014].
- Ferrari, S 2002, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e Psicologia*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Ferrari, S 1998, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Editori Laterza, Roma-Bari.

- Fossati, P 1998, *Autoritratti, specchi e palestre. Figure della pittura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano.
- French, C 2010, 'Maurizio Cattelan: c'è vita prima della morte?', *Flash Art* n. 282, aprile, p. 35.
- Freud, S 1991, 'Il perturbante', in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 267-308 [or. edn. Freud, S 1919, *Das Unheimliche*, Imago, Band V, Wien].
- Giannelli, I & Beccaria, M (eds) 2005, *Castello di Rivoli. 20 anni di Arte contemporanea*, Castello di Rivoli, Torino, Skira, Milano.
- Gingeras, AM 2000, 'A Sociology without truth', *Parkett*, n. 59, Zurigo. pp. 50-53.
- Gioni, M 2010, 'Maurizio Cattelan Infiniti Noi', *Flash Art*, n. 287, ottobre, p. 90.
- Gioni, M 2011, *Boetti day*, (video file). Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=NHwa0ctBzAs>, [visionato il 3 marzo 2014].
- Hoptman, L & Schuppli, M (eds) 1999, *Maurizio Cattelan*, catalogo della mostra. Basel, Kunsthalle Basel, 16.10.1999 - 21.11.1999, Schwabe & Co. AG Verlag, Basel.
- Manacorda, F 2006, *Maurizio Cattelan*, Mondadori Electa, Milano.
- Politi, G (ed.) 2008 'Killing me softly', *Flash Art*, n. 261, luglio settembre, pp. 220-223.
- Kittlmann, U 2007-2008, 'A Carte scoperte, Il "progetto Cattelan" a Francoforte', *Flash Art*, n. 267, pp. 69-71.
- Kontova, H 2007-2008, 'Qualunque cosa è interessante. Se la guardi a lungo', *Flash Art*, n. 257, dicembre-gennaio, pp. 66-68.
- Kontova, H 2007, 'Maurizio Cattelan, No cakes for special occasions', *Flash Art*, n. 257, novembre-dicembre, pp. 74-76.
- Morton, T 2005, 'Infinite Jester', *Frieze* n. 94, ottobre, pp. 150-157.
- Naldi, F 2003, *I'll be your mirror*, Cooper Castelvechchi, Roma.
- Rank, O 2001, *Il Doppio – uno studio psicanalitico*, Bollati Boringhieri, Milano [or. edn. Rank, O 1914, *Der Doppelgänger. EinepsychoanalytischeStudie*, Imago, Wien]
- Robecchi, M 2009, 'Maurizio Cattelan', *Interview*, n.5, giugno-luglio, pp. 63-65.
- Sauzeau, A 2006, *Shaman Showman Alighiero e Boetti*, Luca Sassella Editore, Roma.
- Sirmans, F 2010 (ed.), *Maurizio Cattelan: Is There Life Before Death?*, catalogo della mostra, Houston, The Menil Collection, 12.02.2012-15.08.2010, The Menil Collection, Houston.
- Spector N 2011 (ed.), *All*, catalogo della mostra, New York, Guggenheim Museum, 1.11.2011 - 22.1.2012, Skira, Milano.
- Starobinski, J 1984, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Editore Boringhieri, Torino.
- Strukelj, V 2011, 'Capolavori nel mercato delle immagini', in *Le immagini tradotte. Usi Passaggi trasformazioni*, (eds) C Casero & M Guerra, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, pp. 96-108.
- Szeemann, H 2001, *La Biennale di Venezia - 49° Esposizione d'Arte Contemporanea. Platea dell'Umanità*, catalogo della mostra, Venezia, 10.06.2001 – 4.11.2001, Electa, Milano.

Szeemann, H 1999, *La Biennale di Venezia - 48° Esposizione Internazionale d'Arte. dAPERTutto*, catalogo della mostra, Venezia, 13.06.1999 – 4.11.1999, Marsilio editore, Venezia.

Verzotti, G (ed.) 1999, *Maurizio Cattelan*, catalogo della mostra, Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 25.09.1997 – 18.01.1998, Charta, Milano.



Elisabetta Modena

## **Sophie Calle. Autoritratto allo specchio: abbi cura di te**



### **Abstract**

Nel 2007 il Padiglione della Francia ai Giardini della Biennale di Venezia era occupato da *Prenez soin de vous* di Sophie Calle. L'opera è basata su un'e-mail ricevuta dall'artista dal suo compagno (in cui l'uomo pone fine alla loro relazione) che Calle sottopone a centosette donne chiedendo loro di analizzarla e interpretarla in base alla loro specifica professionalità. Abbiamo scelto questa installazione per proporre un affondo sulla ricerca dell'artista francese leggendola e interpretandola alla luce del nostro tema, quello dello specchio: "riflessi e sdoppiamenti". Contestualizzando quest'opera nella sua produzione artistica in rapporto al ruolo della scrittura e della narrazione e all'uso dell'arte quale strumento terapeutico, emerge infatti come *Prenez soin de vous* rappresenti un frammento chiave e imprescindibile per comprendere e ricostruire quella sorta di grande e sfuggente autoritratto dipinto e ridipinto, scritto e riscritto che caratterizza, grazie all'innesco autobiografico, in un'anamorfose contemporanea, una parte significativa della sua ricerca.

In 2007 the France Pavilion in Giardini of the Biennale di Venezia was occupied by *Prenez soin de vous*, a work by Sophie Calle. This project was based on an email received by the artist from her lover (in which the man puts an end to their relationship) that Calle submits to one hundred and seven women, asking them to analyze and interpret it according to their specific professional skills. We chose this installation to propose an insight into the French artist's research by reading and interpreting it in the light of our theme, the mirror: "reflections and doublings". Our aim is to contextualize this work in her artistic production in relation to the role of writing and storytelling and the use of art as a therapeutic tool, underlining how *Prenez soin de vous* represents a fundamental fragment key to understand and reconstruct the big and elusive self-portrait painted and repainted, written and rewritten, which characterizes, through the autobiographical trigger, a significant part of her research in a contemporary anamorphosis.



Nel 2007 il Padiglione della Francia ai Giardini della Biennale di Venezia<sup>1</sup> era occupato dall'opera *Prenez soin de vous* di Sophie Calle.

Entrando nell'edificio attraverso le colonne del porticato ionico a pianta ovale, il visitatore leggeva una didascalia esplicativa e introduttiva dell'opera scritta dalla stessa Calle:

Ho ricevuto una mail di rottura. Non ho saputo rispondere. Come se non fosse indirizzata a me. Terminava con le parole: Abbia cura di sé. Ho preso la raccomandazione alla lettera. Ho chiesto a 107 donne, scelte in base al loro mestiere, di interpretare questa

---

<sup>1</sup> 52<sup>a</sup> Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia, *Pensa con i sensi, senti con la mente. L'arte al presente* a cura di Robert Storr, 10 giugno-21 novembre 2007, Giardini Biennale e Arsenale, Venezia.

lettera da un'angolazione professionale. Analizzarla, commentarla, recitarla, danzarla, cantarla. Esaurirla. Capire al posto mio. Rispondere per me. Un modo di prendere tempo per rompere. Prendermi cura di me.

L'opera, riallestita insieme al curatore Daniel Buren anche in altre sedi negli anni successivi (prima e più nota tappa la Bibliothèque Nationale di Parigi nel 2008), è basata infatti su un'e-mail ricevuta dall'artista dal suo amante/compagno in cui l'uomo pone fine alla loro relazione: il testo della lettera, vero protagonista dell'installazione, è una confessione non firmata di un signor X in crisi che ammette di non amarla più e si conclude con la frase: «prenez soin de vous», titolo dell'opera. Il risultato è un'installazione costituita da una serie di immagini, video e testi in cui le voci e i visi delle persone coinvolte – tutte donne, perché considerate più idonee a confrontarsi sul tema dell'amore così come posto dalla Calle – compongono un mosaico contemporaneo fatto di situazioni, interpretazioni, definizioni e analisi, un'impudica autopsia della fine di una relazione che mette insieme pubblico e privato; un'abile catarsi, quasi il funerale di un amore a cui sono stati convocati amici, conoscenti ed estranei.

Dal punto di vista formale l'opera è allestita nel padiglione sfruttando le altezze e organizzando testi, immagini e video articolati su più livelli con soluzioni estremamente minimali: cornici bianche e nere, supporti minimi, schermi piatti accostati uno all'altro in composizioni geometriche lineari in un montaggio che, pur giocando sulle proporzioni e sugli accostamenti, consente una sostanziale libertà allo sguardo del suo fruitore.

Tra le centosette donne interpellate ricordiamo le interpretazioni delle attrici Jeanne Moreau e Miranda Richardson, la lettura – performance musicale dell'artista Laurie Anderson, l'attrice e scrittrice sorda Emanuelle Laborit che traduce la lettera con il linguaggio dei segni, la pornostar Ovidie che mette in scena una parodia dei triangoli amorosi e dei tradimenti ammessi dall'uomo nella lettera, l'analisi della filosofa Catherine Macabou, l'avvocato Caroline Mécary che arriva a quantificare in una richiesta economica i danni morali arrecati, l'attrice comica Luciana Littizzetto che legge la lettera pelando cipolle nella sua cucina tra lacrime finte e commozione reale, una ballerina orientale e una occidentale, un'enigmista che traduce la lettera in un cruciverba, una sessuologa, una veggente, una criminologa ecc...

Abbiamo scelto quest'opera multiforme e poliedrica in cui più di cento voci si susseguono e sovrappongono allo scopo di analizzare un unico e intimo messaggio per proporre un affondo sull'opera dell'artista francese leggendola e interpretandola alla luce del nostro tema, quello dello specchio: “riflessi e sdoppiamenti”.

A prima vista l'impressione generale potrebbe essere infatti quella – semplice – di un labirinto di specchi che ripropongono l'immagine sempre diversa e deformata dello stesso oggetto/soggetto, un caleidoscopio di possibili letture e interpretazioni unite dalla “compassione” che accomuna il destino di tante innamorate deluse. L'opera ha riscosso

infatti notevole attenzione anche tra i media generalisti che l'hanno apprezzata e giudicata come la "vendetta" di una donna ferita disposta a raccontare pubblicamente l'umiliazione dell'abbandono.

Ma il nostro obiettivo è quello di scomporre quest'installazione attraverso un'analisi più approfondita e contestualizzata nella ricerca artistica di Sophie Calle anche al di là di una sua possibile interpretazione decorativa o manierista, comunque scettica, suggerita per esempio dal critico Elio Grazioli che la definisce un'opera narcisista in cui rintracciare «compiacimento e autocompiacimento – invece di tensione, ricerca, osservazione, attesa, svelamento...» (Grazioli 2013). In effetti una possibile interpretazione letteraria (o "estetica", come del resto il critico esplicita nel suo pezzo) è proprio questa, in parte probabilmente dettata dall'esito quasi divertito che essa può suggerire nella sua qualità retorica.

A un primo sguardo allora le centosette voci che costituiscono l'installazione potrebbero essere comparate didascalicamente nel linguaggio letterario a meri "esercizi di stile", secondo la definizione di Raymond Queneau, l'intellettuale francese che ci ha descritto un singolo e banale evento in novantotto modi diversi (Queneau 1947). A unire i due esperimenti è la figura retorica dell'accumulazione. Nella nota introduttiva al testo di Queneau alla traduzione italiana di cui è curatore, Umberto Eco scrive a tal proposito che:

Gli *Exercices* giocano sulla intertestualità (sono parodie di altri discorsi) e sulla co-testualità: se il volumetto si componesse non di novantanove ma di dieci esercizi sarebbe meno divertente (e, a parte la sopportabilità, sarebbe ancor meno divertente se si componesse di novantanovemila esercizi). L'effetto comico è globale, nasce dal cumulo, figura retorica che domina tutte le altre e che ciascun esercizio contribuisce a semplificare. (Eco 2001, pp. XIV-XV)

Lo stesso espediente è decisivo nell'opera di Calle in cui il susseguirsi di visi e voci rappresentate (alcune sopra le righe, come per esempio un pappagallo, ovviamente femmina...) invita il visitatore a una lettura incuriosita che passa di racconto in racconto non senza un certo grado di stupore e divertimento. Ma la differenza è sostanziale sia nel metodo, trattandosi là di declinazioni retoriche di un unico testo, qui di interpretazioni, analisi e letture che aprono il testo al commento, sia nella "scrittura" trattandosi là di un unico autore davanti a un singolo evento, qui di una pluralità di autorialità chiamate a esprimersi su un unico contenuto. Eco nota comunque, ad onor del vero, come quello di Queneau non sia solo un esercizio sulla retorica, ma un'operazione sull'espressione e sui contenuti e come esso sia dettato da chiare "regole del gioco" (Eco 2001), un concetto ripreso da Calle – a cui del resto lei stessa fa riferimento, come vedremo, in più occasioni – che costituisce la cornice entro cui anche la nostra artista ha costruito la propria narrazione. L'opera infatti non si esaurisce in una somma di voci e visi indeterminati o scelti a caso, ma si iscrive in un più complesso progetto ordinato e firmato dall'artista che

conferma e afferma in questo modo il suo ruolo di autore. A questo proposito viene immediato il riferimento a quella che lo stesso Eco definiva nel saggio *Lector in fabula* (Eco 1979) la “strategia testuale” e la “cooperazione testuale interpretativa” che si innesca dall’incontro tra autore e “lettore modello” e che pare essere qui applicata dall’artista, al di là di una discussione di merito sulla natura narrativa o meno del testo in oggetto (un’e-mail), in senso lato, considerando anche che autore del testo (signor X) e autore dell’opera in oggetto (Sophie Calle) in questo caso non coincidono.

A dispetto di quanto si potrebbe pensare il “caso” – invocato per esempio in relazione ai “pedinamenti” che l’hanno resa famosa e di cui parleremo più avanti – ha infatti un ruolo marginale nelle opere dell’artista che progetta orditure precise sia dal punto di vista formale ed estetico<sup>2</sup>, sia soprattutto per quanto riguarda le regole interne che disciplinano il funzionamento dell’opera. Come se si trattasse di un gioco – nell’accezione che Roger Caillois suggerisce con il termine *Ludus* in contrapposizione a *Paidia* – infatti, “le regole sono definite a priori”, strutturate per dar vita ad un “game” come viene comunemente inteso nell’accezione che ne dà la lingua inglese (Caillois 1967).

A dimostrazione di questa impostazione Calle ribadisce più volte come la selezione delle donne coinvolte sia stata fatta in base alla loro professione e che la traduzione/interpretazione richiesta sia stata dettata sulla base di questa specificità: non si trattava dunque di un commento o di una semplice opinione personale, né di uno sfogo collettivo, ma di una “consulenza professionale”. Queste “regole” determinano quindi uno stretto controllo sull’opera, sulla sua progettazione, sull’impostazione e sul risultato finale per cui la componente autoriale risulta essenziale e un eventuale paragone letterario con forme di scrittura collettiva o partecipativa inappropriato.

Come avremo modo di dettagliare più avanti, è nota la natura letteraria della ricerca artistica di Calle che opera in questo caso come sceneggiatrice e regista nel reclutamento degli attori principali e delle comparse e nella costruzione finale del risultato la cui anomalia sta tutta nel soggetto dell’opera e nei limiti esistenti tra costruzione narrativa (o artistica) e realtà, vita pubblica e vita privata. A questo proposito è utile affrontare anche l’altro aspetto legato a un’interpretazione manierista/decorativa/esibizionista dell’opera, ovvero l’utilizzo di un evento personale e intimo. L’osservazione e l’analisi delle opere dell’artista francese però ci suggerisce ancora una volta che ci troviamo di fronte a qualcosa di più articolato che a un uso tale e quale degli eventi di vita accaduta, narrati sotto forma di reportage e non siamo nemmeno di fronte a un racconto dell’amore e della relazione sentimentale come quella proposta per esempio dal padre concettuale della cosiddetta arte relazionale, su cui avremo modo di tornare, il cubano Félix González-Torres, che all’amore (e nel suo caso autobiograficamente all’amore omosessuale) e alla coppia, ha dedicato gran parte della sua ricerca artistica incentrata anche sul tema

---

<sup>2</sup> Anche se per quanto riguarda l’allestimento di questa installazione l’artista dice di essersi affidata all’impaginazione dettata da Daniel Buren.



dell'assenza e dell'abbandono così come siamo lontani anche da quella esperienza fisica della fine di una storia, performata da Marina Abramovic nella fine dell'amore con Ulay in *The Lovers*.

Non ci è del resto dato sapere, per esempio, se la lettera – e-mail che l'artista sostiene di aver ricevuto dal suo amante sia originale, se il testo sia stato manipolato o del tutto inventato, se questa operazione sia nata da un evento effettivamente e letteralmente accaduto come descritto o se l'artista abbia utilizzato una situazione simile come espediente letterario e narrativo per innescare questo gioco di specchi e di rimandi.

Un suggerimento ci viene da un altro progetto dell'artista, tra i più noti, e cioè *Le carnet d'adresses* del 1983: anche qui, come in *Prenez soin de vous*, la persona, o meglio le sue azioni e relazioni, sono descritte attraverso gli occhi di altri, in questo caso i familiari, amici e conoscenti che compaiono sull'agenda – elenco telefonico ritrovata a detta di Calle “casualmente” per strada. L'opera si sviluppa sotto forma di una serie di articoli e immagini pubblicati come *feuilleton*, dal titolo *L'homme au carnet*, sul quotidiano francese *Libération* dal 2 agosto al 4 settembre 1983. Qui la (pretesa) casualità e l'utilizzo tale e quale del contenuto dell'agenda ritrovata sono messe in discussione dalla composta struttura analitica che secondo uno schema di progressivo avvicinamento al soggetto indagato, tale Pierre D., descrive (dipinge) il ritratto di un uomo fondamentalmente solo, una persona capace di sparire senza lasciare traccia, come del resto accade a un altro soggetto ritratto da Calle, la misteriosa guardasala del Centre Pompidou raccontata nell'opera *Une jeune femme disparaît* del 2003. Singolare anche il fatto che l'occupazione del misterioso Pierre D. sia quella di narratore-sceneggiatore per il cinema e che lui si stesse occupando della scrittura di un film che narra la storia d'amore di un uomo invisibile e di una donna cieca, temi questi – cecità e invisibilità – ricorrenti nella ricerca artistica di Calle. Ancora una volta inoltre il soggetto è assente (come il misterioso signor X l'autore della nostra e-mail) e ciò che lo definisce e ne attesta la realtà sono i racconti, i pensieri, i ricordi e le parole degli altri.

I temi citati e quello dell'assenza sono infatti altri nodi centrali della poetica di Calle come descritto in modo più didascalico nei lavori fatti con persone cieche a cui viene chiesto di raccontare cosa sia per loro la bellezza [*Les Aveugles*, 1986] o posti di fronte a opere d'arte descritte a parole [*La Couleur aveugle*, 1991].

Il soggetto, quando presente, appare sempre in modo incompleto o indefinito, per esempio di spalle, come in *Voir la mer* realizzato nel 2011 in occasione della Biennale d'Istanbul (nota anche come “città dei ciechi”) per cui Calle fotografa persone che non avevano mai visto il mare prima – pur vivendo in una città circondata da esso – e sceglie di non immortalare il volto nell'attimo dell'“epifania” quanto piuttosto lasciare uno spazio di immaginazione ritraendole da dietro. Il soggetto è quasi un fantasma che l'artista cerca di raggiungere, un profilo che si sforza di descrivere: e del resto il “pedinamento”, quello vero, reale, rappresenta la prima attività artistica significativa di Calle come lei stessa ha

più volte ricordato in numerose interviste (ed. Macel 2003, p. 78). Ma l'atto del seguire una persona assume in questo caso un significato ulteriore nella sua dichiarata funzione terapeutica, cosa evidente nel ribaltamento semantico dell'operazione stessa: se il pedinamento rappresenta infatti di per sé uno strumento utilizzato sovente nel cinema come traccia per la costruzione di sceneggiature poliziesche e di film gialli dove il soggetto pedinato è scelto per un motivo specifico e per il suo ruolo narrativo, Calle sottolinea al contrario il suo completo disinteresse per il soggetto pedinato – che del resto infatti dice di aver dimenticato (nella sua individualità dunque) non appena finita l'azione in sé: «Je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais» (ed. Macel 2003, p. 61). Il pedinamento non è dunque funzionale a scoprire e svelare un'identità, ma rappresenta un'esigenza "curativa" per l'artista stessa che coglie di questi individui un'istantanea, uno schizzo, sinopia di ritratti che l'artista non ha interesse a concludere.

Lo stesso meccanismo caratterizza anche *Suite vénitienne* del 1980<sup>3</sup> in cui Calle decide di seguire fino a Venezia un uomo pedinato e poi inaspettatamente incontrato e presentatole la sera stessa ad un ricevimento (Calle & Baudrillard 1983), e le assenze raccontate in *L'Hotel* del 1981 per cui Calle, fingendo di essere una cameriera, si fa assumere per tre settimane in un albergo veneziano per fotografare le camere degli ospiti in un'operazione voyeuristica travestita da reportage.

Con *La filature* del 1981 invece l'artista intraprende un gioco più articolato fatto di sdoppiamenti e scambi di ruoli ingaggiando, tramite la madre, un detective privato per farsi pedinare (e ripropone la stessa operazioni vent'anni dopo in *Vingt ans après*, 2001) in una giornata di aprile dalla mattina alla sera. Al detective ancora una volta vengono date istruzioni precise: quelle di rendicontare in un testo scritto corredato da fotografie la giornata della donna pedinata che l'artista poi confronta con un suo testo scritto in cui racconta la sua stessa giornata. Analizzando l'opera emergono alcune considerazioni ancora una volta in merito alla percezione di sé, delle proprie azioni nei confronti dell'altro o dal punto di vista dell'altro e risulta evidente come al centro della ricerca dell'artista non ci sia tanto l'altro in sé, quanto se stessi attraverso la percezione che gli altri hanno di noi.

Possiamo dunque asserire che il pedinamento diventi dunque uno strumento di autoanalisi e di auto-rappresentazione, quasi un autoritratto firmato dall'artista ma realizzato da altri, tanto che in quest'ultimo caso possiamo addirittura rintracciare una sorta di contratto, di committenza esplicita dell'artista nei confronti di un altro soggetto (il detective-fotografo) impegnato in una - furtiva - attività ritrattistica. Il tema dell'autoritratto potrebbe del resto anche semplicemente essere applicato a nostro avviso come metodo di analisi per *Prenez soin de vous* se al posto della descrizione fisica del viso/corpo del

---

<sup>3</sup> Che in realtà risale al 1979: come ricorda Calle per volontà dell'editore e per paura che nell'eventualità che l'uomo seguito avesse potuto riconoscersi e quindi avanzare pretese di qualche tipo (ed. Macel 2003, p. 78).

soggetto accettiamo di poter sovrascrivere la rappresentazione di un episodio, di un momento e quindi di un frammento specifico della vita del soggetto "ritratto". Seguendo questa linea osserviamo che la narrazione autobiografica sentimentale e in particolare il gioco di ruoli che si instaura nella coppia è pratica con cui l'artista francese si è confrontata in più occasioni, per esempio nel dolore causato dalla separazione con il suo compagno durante un soggiorno di tre mesi in Giappone in *Douleur exquise* (lavoro prodotto dal 1984 al 2003) o nella fine dell'amore con il compagno Greg Shephard in *No sex last night* del 1992, video-diario che nel raccontare un viaggio da New York alla California diventa mezzo di sfogo delle incomprensioni e della frustrazione legata alla incomunicabilità di una coppia in crisi.

Ancora l'autoritratto si sposa con il tema del doppio o dello sdoppiamento per esempio in *La Régine chromatique* del 1997 e in *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W* del 1998 opere in cui Calle, tra fiction e realtà, decide di rispondere alla descrizione che Paul Auster aveva fatto di lei nelle vesti di Maria nel romanzo *Leviatano* del 1992 e vivere interpretando le ossessioni attribuite dallo scrittore al personaggio. Il gioco di specchi e di reciproche citazioni, raccontato in una collaborazione tra i due nel volume *Doubles – Jeux* (Calle 1998), è evidente se consideriamo la trama di questo romanzo dello scrittore americano – che ama utilizzare spesso personaggi fittizi inseriti in contesti reali o in relazione a fatti realmente accaduti innescando un corto circuito tra realtà e finzione – che analizza i temi del fallimento, dell'identità e delle coincidenze. Il protagonista Ben, amico di Marie/Calle – l'amica artista che amava pedinare degli sconosciuti – è del resto a sua volta un romanziere e la sua fine, oscura, lo vede sparire misteriosamente nel nulla. Ma già nella *Trilogia di New York*, i tre romanzi polizieschi pubblicati tra 1985 e 1987, e in particolare in *Fantasm*<sup>4</sup>, Auster descrive un gioco di pedinamenti che riecheggia quello di Calle in quanto il detective protagonista del romanzo tallona un uomo e si sente a sua volta seguito salvo poi scoprire che la persona sorvegliata, sempre intenta a scrivere su un taccuino, scrive la storia che il lettore sta leggendo in un gioco metanarrativo non esente da un paragone con la ricerca dell'artista francese. Il reciproco scambio di ruoli con Paul Auster continua poi con *Gotham Handbook* del 1994, – secondo capitolo del libro già citato – esito di una settimana di vita vissuta a New York secondo le dirette indicazioni fornite dallo scrittore su richiesta di Calle (*Instructions personnelles pour Sophie Calle afin d'améliorer la vie a New York – parce qu'elle me l'a demandé...*). Tra le istruzioni: sorridere, parlare a degli sconosciuti, distribuire cibo e sigarette ai senzatetto, adottare un luogo pubblico. Quest'ultima indicazione vede l'artista identificare e scegliere una cabina telefonica pubblica che abbellisce pulendola e arricchendola di colori, fiori e riviste. Il telefono e la sua capacità di mettere in relazione con un soggetto sconosciuto o comunque invisibile continua a colpire

---

<sup>4</sup> Titolo peraltro come vedremo anche di una serie di opere di Calle.

l'immaginazione dell'artista così come esso può diventare strumento di indagine utile a svelare stralci di vita e di identità di una persona.

Aggiungiamo del resto che anche il già citato *Le carnet d'adresses* del 1983 potrebbe essere letto come ritratto e autoritratto al tempo stesso: basato su una vera e propria indagine fotografica e letteraria, il libro/opera conserva infatti qualcosa di poliziesco, di una ricerca condotta con passione e rigore dall'artista il cui scopo sembra quello di narrare una storia (si pensi a come questo elemento ricorra quale innesco di opere come *Des histoires vraies*, 1988-2013 o *Chambre avec vue*, 2002) e di rintracciare non una persona specifica, quanto piuttosto un possibile concetto di individualità, unicità e identità.

Teniamo in considerazione inoltre che il ritratto è da sempre, sia in pittura che in fotografia, uno degli strumenti considerati più utili per interpretare le identità dei soggetti rappresentati, per "rubare l'anima" e per congelare un attimo di - presunta - verità che Calle cerca di decifrare anche con l'ausilio della scrittura. Del resto tra gli artisti che cita come suoi punti di riferimento ricorda Jean Le Gac e Duane Michals, esponenti della cosiddetta *Narrative art*, che propongono un utilizzo concettuale del mezzo fotografico. In particolare Le Gac, poliedrico artista, pittore e fotografo, porta avanti una ricerca sulla natura della pittura e sul tema dell'autoritratto utilizzando a questo fine anche la scrittura, mentre Duane Michals, il fotografo americano noto per le sue sequenze fotografiche accompagnate da testi scritti che mettono in discussione il ruolo dell'autore in rapporto allo spettatore giocando sulla specificità del concetto di rappresentazione, è anche autore di ritratti e anamorfosi realizzati con l'ausilio di specchi, sovrimpressioni o esposizioni multiple.

Seguendo dunque questa nostra ipotesi interpretativa, notiamo come numerosi siano i "ritratti" rintracciabili nella produzione artistica di Calle a partire da *Les Dormeurs* del 1979 dove ventotto persone conosciute e sconosciute si sono succedute nel letto dell'artista e hanno accettato di dormirci, di farsi fotografare di rispondere alle domande di Calle. La successione degli scatti e dei testi descrittivi di accompagnamento delle singole esperienze pone però ancora una volta al centro l'artista (il suo letto), la sua intimità, piuttosto che i singoli ospiti e le loro, pur rilevate, impressioni e reazioni alla curiosa richiesta.

Il tentativo di "fermare il tempo", cogliere l'attimo del passaggio dalla vita alla morte caratterizza invece l'intima raffigurazione della madre morente presentata a Venezia nel 2007, *Pas pu saisir la mort*, dove secondo un'iconografia di ampia tradizione rappresentativa vengono raccontati gli ultimi istanti di vita della madre e l'impossibilità di afferrare e rappresentare con precisione la morte (Masschelein 2013). L'opera, che ancora una volta possiamo proporre da un punto di vista letterario, riferendoci a quanto scritto da Marcelline Block (Block 2009) che suggerisce un paragone con la morte della madre descritta da Simone de Beauvoir in *Une morte très douce*, viene in seguito contestualizzata all'interno di un più ampio affresco fatto di testi, video, oggetti e fotografie

nella personale *Raquel, Monique...*<sup>5</sup> al Palais de Tokyo di Parigi nel 2010 riproposta poi presso l'Église des Célestins ad Avignone nel 2012 dove l'artista legge brani tratti dai diari personali della madre scritti nel corso di sedici anni (Calle 2012).

La madre dell'artista aveva del resto già preso parte a un'opera della figlia, *Evaluation psychologique* del 2003 realizzata a partire da un'idea di Damien Hirst. Calle conosce Hirst nel 1989 a Glasgow e la sera stessa gli domanda di scriverle una lettera d'amore che riceverà, in cinque fitte pagine di passione, qualche mese dopo. L'anno successivo Hirst le chiede di intervenire all'interno del catalogo per una sua mostra personale all'Institute of Contemporary Arts di Londra, ma Calle risponde proponendogli un'intervista fittizia, basata sulle domande che lui avrebbe immaginato che lei potesse porgli. Il gioco prosegue e si conclude quando Calle chiede a Hirst di intervistarla per pubblicare domande e risposte nel catalogo della personale al Pompidou nel 2003 (ed. Macel 2003) e lui invia un questionario psicologico indirizzato a lei, a una persona a lei vicina e a un familiare, la madre. Il questionario, compilato e rispedito al mittente, viene poi sottoposto alla valutazione psicologica professionale di due dottori che evidenziano i tratti caratteriali della "paziente": teatrale ed esibizionista, sicura e fragile, avventurosa e indipendente. Ne deriva ancora dunque un ritratto<sup>6</sup> fatto - professionalmente - da altri (così come accade in *Prenez soin de vous*) in un gioco di specchi che coinvolge l'artista, Damien Hirst e i due medici coinvolti.

A questo proposito è opportuno notare come il già citato gioco di ruoli non trascuri nemmeno il cosiddetto "sistema dell'arte": è chiaro in questo caso come Calle si affidi a un artista, e non a un critico, per farsi intervistare, così come il curatore del padiglione francese e dell'allestimento dell'opera che stiamo analizzando è ancora una volta un artista, Daniel Buren, "reclutato" inoltre in modo insolito e cioè tramite la pubblicazione di un annuncio su giornali e riviste d'arte nel 2006 (all'epoca della sua nomina come artista rappresentante della Francia) in cui si chiedeva di inviare un'e-mail con curriculum e lettera di motivazione per ricoprire l'incarico di curatore della mostra veneziana<sup>7</sup>. Buren non è del resto un artista qualsiasi in questo senso se si considera il suo atteggiamento critico e la sua insofferenza nei confronti del ruolo del curatore maturata concettualmente nell'ambito dell'*Institutional Critique* e già manifestata nell'ambito della storica *Documenta*

---

<sup>5</sup> Significativo ancora una volta il gioco sul tema dell'identità. La frase completa che appare sulla copertina del volume pubblicato allude infatti ai numerosi nomi della madre: «Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle» (Calle 2012).

<sup>6</sup> «portrait psychologique de Sophie Calle, fondé sur la lecture et l'interprétation des formulaires (quelque peu contradictoires) d'évaluation psychologique» (ed. Macel 2003)

<sup>7</sup> «Sophie Calle, artiste sélectionnée pour représenter la France à la 52° Biennale de Venise, recherche toute personne enthousiaste pouvant remplir la fonction de commissaire d'exposition. Références exigées. Rémunération à négocier. Anglais courant souhaité. Envoyer cv et lettre de motivation à [sbiennale@galerie-perrotin.com](mailto:sbiennale@galerie-perrotin.com)».

Available from: <[http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type\\_item=ART\\_ARCH\\_30J&objet\\_id=948529&xtmc=sophie\\_calle&xtrc=173](http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=948529&xtmc=sophie_calle&xtrc=173)>[15 gennaio 2014].

di Szeemann nel 1972 e poi ribadita poco prima della “convocazione” di Calle nel 2003 all'interno della discussione su *e-flux The Next Documenta Should Be Curated by an Artist* in cui l'artista lamenta il ruolo che i curatori hanno assunto oggi e auspica il ritorno di un mero organizzatore: «The role of the organizer is very important in the selection and the mise en scène, when it is necessary, and it seems impossible to me to do without. The organizer exists and must continue to exist. I am not calling into question their existence, just their manner of existing» (Buren 2003). Con il coinvolgimento di questi artisti chiamati al posto di critici e curatori Calle sembra suggerire così la volontà di non riconoscere ruoli definiti e assoluti e ribadisce la libertà di gestire il suo racconto al di là dei ruoli stabiliti.

Esistono però convinzioni sociali che Calle sente la necessità di assecondare e che riguardano la sfera della vita privata. In apertura abbiamo accennato all'opera veneziana come fosse il funerale di un amore: nel lavoro di Calle emerge infatti con forza anche un ulteriore aspetto, quello della cura e attenzione al tema della “cerimonia”. Gli interventi a cui ci riferiamo possono essere raggruppati in tre gruppi di eventi: compleanno, matrimonio e funerale.

Dal 1980 al 1993 ogni compleanno - il 9 ottobre - l'artista imposta un rito che prevede di invitare a una festa un numero di amici e conoscenti pari agli anni compiuti. Ogni anno l'artista decide poi di non utilizzare e mettere da parte i regali ricevuti a testimonianza dell'affetto che essi stessi custodiscono. Gli oggetti, esposti nell'installazione *Le Rituel d'anniversaire*, 1980-1993 alla Tate Gallery di Londra nel 1998 sono allestiti in vetrine espositive e, suddivisi anno per anno, sono accompagnati da una didascalia ragionata in cui vengono descritti la festa e i regali portati dagli invitati. Calle sottolinea esplicitamente la volontà di costruire questo rituale per sconfiggere la sua paura di essere dimenticata nel giorno del compleanno e di avere smesso di ripeterlo una volta sconfitto questo timore (all'età di quarant'anni).

Anche il matrimonio rappresenta poi un elemento per verificare la propria individualità, per sigillare la propria esistenza e le relazioni instaurate sulla base, in questo caso, delle regole sociali codificate: al termine del viaggio descritto in *No sex last night*, Calle e il compagno si sposano a Las Vegas. L'importanza del rituale però, induce l'artista a sentire l'esigenza di organizzare un falso matrimonio, o meglio, una falsa messa in scena con tanto di abito bianco, velo e bouquet, amici e parenti sul sagrato di una chiesa parigina con lo scopo di scattare una fotografia seguita da una falsa cerimonia civile pronunciata da un vero sindaco (il lavoro è *Autobiographies - Histories vraies*, del 1988-2003).

I temi della morte, del funerale e della tomba tornano infine più volte nella ricerca dell'artista francese. Prima di tutto la sua decisione di organizzare e metter in scena il suo funerale descritto in una lunga conversazione con l'uomo senza identità (Calle 2010) dove, a differenza di quest'ultimo che vuole seppellire il suo vecchio io anagraficamente registrato, l'obiettivo di Calle è quello di vedere la reazione emotiva delle persone



invitate. La tomba torna in diverse opere tra cui *Le carnet d'adresses* come "testo illeggibile" o in *Les tombes* (installazione a l'ARC. Musée d'art moderne de la Ville de Paris nel 1991 e alla Donald Young Gallery di Seattle nel 1992) come epitaffio di persone indicate con il loro "ruolo" familiare (father, mother, brother, sister ecc...) o ancora in *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W* del 1998 e in particolare in *C de Cimetière*, l'opera in cui Calle, tra fiction e realtà decide di rispondere alla già citata descrizione che Paul Auster aveva fatto di lei nelle vesti di Maria e vivere un'intera giornata - lunedì 16 febbraio 1998 - sotto il segno di una lettera dell'alfabeto, la "C" in questo caso. E Calle sceglie la *C de Cimetière* per raccontare della proprietà, sua e del padre, di un *caveau au cimetière du Montparnasse*. Un tema che ritorna poi anche nel già analizzato *Pas pu saisir la mort* del 2007 in relazione alla morte della madre e nella successiva installazione *Raquel, Monique* al Palais de Tokyo di Parigi nel 2010 e poi ad Avignone.

Possiamo quindi desumere che il funerale diventi dunque non tanto un rituale per esorcizzare la paura della morte quanto per scongiurare la paura di non essere amata, mentre la tomba e l'epitaffio sono il metodo con cui allontanare il timore di non essere ricordata, così come l'abbandono e la sua "celebrazione pubblica" sono temi propulsori di *Prenez soin de vous*.

Da certi punti di vista dunque secondo la nostra analisi l'opera di Sophie Calle sembra un coerente e continuo esercizio per affermare la propria individualità e verificare la propria unicità attraverso una serie di testimonianze concrete della propria unica esistenza misurata sulla base dei legami affettivi, del valore degli oggetti della sua vita, dei contratti sociali, della celebrazione dei momenti più "importanti della vita" ecc... La possibilità del resto di fare qualcosa che qualcuno ha già fatto è spettro con cui si confronta in diverse fasi della vita a partire dalle prime "prove" artistiche quando si reca fisicamente a New York nello studio di Vito Acconci per capire se vi fossero delle differenze tra i pedinamenti che entrambi gli artisti facevano nello stesso periodo o ancora nel già citato e più recente incontro con l'uomo senza identità che organizza come Calle la propria autosepoltura. Ma la paura di Calle si estende anche all'idea di "essere qualcuno che qualcun altro è già stato" come desumiamo proprio dalla nostra opera guida quando nella lettera del misterioso amante X leggiamo la condizione posta dall'artista alla loro relazione sentimentale, quella di non essere "una tra le tante": «Lorsque nous nous sommes rencontrés, vous aviez posé une condition: ne pas devenir la "quatrième". J'ai tenu cet engagement: cela fait des mois que j'ai cessé de voir les "autres", ne trouvant évidemment aucun moyen de les voir sans faire de vous l'une d'elles.»<sup>8</sup>

A questo proposito la nostra opera guida del padiglione francese alla Biennale di Venezia nel 2007 diviene a nostro avviso ulteriormente significativa in relazione a un altro aspetto e cioè quello di una sua possibile lettura come progetto di un collezionista. Un

---

<sup>8</sup> Estratto della lettera oggetto dell'opera.

aspetto, questo, forse poco considerato, che al di là di una possibile definizione dell'opera come Wunderkammer contemporanea composta da opinioni e non da oggetti, echeggia il significato stesso dell'atto del collezionismo. Come è stato rilevato, infatti, gli scopi del collezionista sono da sempre essenzialmente due: raccogliere oggetti per sottrarli al tempo e alla morte e rievocare il passato raccogliendone i frammenti (Mottola Molfino 1991), un'operazione che appare del resto evidente anche in altre opere della Calle (si pensi all'esposizione in teche dei regali di compleanno in *Le Rituel d'anniversaire*).

Spingendoci ancora oltre in questa riflessione potremmo arrivare a sottolineare come l'artista-collezionista commissioni direttamente i frammenti della propria opera ad altri secondo la loro professionalità e assembli questi pezzi in un unico grande oggetto decontestualizzando gli usi specifici delle singole parti in un luogo e in un progetto di natura artistica; un metodo, questo, che potrebbe essere esteso in senso lato al sistematico coinvolgimento dell'altro, dello sconosciuto, irraggiungibile, indefinibile, anonimo o straniero nella sua ricerca.

Non è del resto un caso che questa natura "relazionale" dell'opera di Calle abbia spinto Nicolas Bourriaud, per cui "l'arte è uno stato di incontro", a inserire l'artista nel suo famoso saggio (Bourriaud 2010). Bourriaud del resto cita Tzvetan Todorov e in particolare *La vita in comune* (Todorov 1995) in cui, secondo il teorico francese, l'intellettuale attento agli aspetti legati alla socialità umana «dimostra che l'essenza della partecipazione sociale è il bisogno di riconoscimento, più che la competizione e la violenza. Quando un artista ci mostra qualcosa, dispiega un'etica transitiva che posiziona la sua opera fra il "guarda-mi" e il "guarda-lo"» (Bourriaud 2010, p. 23). Come non ricordare, leggendo queste parole, che la personale di Calle al Pompidou nel 2003 era proprio intitolata *M'as tu vue?*

La natura relazionale della sua opera è già emersa nella nostra trattazione e appare evidente all'interno della progettazione e realizzazione dell'opera: ma qual è in tutto ciò il ruolo dello spettatore? Apparentemente infatti la forte componente autoriale impostata da Calle così come l'abbiamo finora descritta potrebbe far pensare a un confinamento dello spettatore a mero fruitore passivo dell'opera con cui entra in relazione grazie a un meccanismo di simpatia ed empatia. Questo presupporrebbe però un allontanamento dalle pratiche artistiche che Bourriaud descrive nel saggio già menzionato e che lo spingono a includere Calle nella lista degli artisti relazionali (e del resto letteralmente il pedinamento di Calle citato dal critico francese come caso emblematico non determina mai, l'abbiamo visto, un vero e proprio incontro...). In effetti l'incontro nell'opera di Calle è un incontro gestito all'interno della maglia preordinata dall'artista e si dà nel momento della sua progettazione e realizzazione più che nel momento della sua esposizione (in questo senso *Prenez soin de vous* è emblematico) fatta eccezione per opere come *Gotham Handbook* o *Le téléphone* del 2006 opera pubblica (in cui dunque non si distingue progettualmente il momento della realizzazione da quello della esposizione) per cui Calle progetta insieme all'architetto Frank Gehry un appariscente telefono pubblico a forma di

fiore che decide di chiamare almeno cinque volte a settimana per tre anni e che diventa strumento tramite il quale instaurare rapporti telefonici con persone sconosciute. Esiste però anche un altro punto di vista da cui osservare la ricerca artistica di Calle dalla parte dello spettatore, ed è quello che suggerisce un fondamentale e illuminante saggio di Peggy Phelan e in particolare il capitolo dedicato all'ontologia della performance, *The ontology of performance: representation without reproduction* (Phelan 1993, pp. 146-166). La storica, nota per essersi occupata di questioni di genere legate all'arte contemporanea, cita alcuni progetti realizzati da Calle in vari musei sul tema dell'assenza. Il primo di questa serie – in realtà tralasciato da Phelan, ma che noi riportiamo – è legato alla mostra *Histoires de musée* presso il Musée d'art moderne de la Ville de Paris nel 1989 dove l'artista decide di realizzare un'opera basata su un quadro di Pierre Bonnard, *Nu dans le bain*, prestato temporaneamente dal museo per un'esposizione. L'artista sceglie di chiedere al personale del museo (conservatori, guardasala ecc...) di descrivere e disegnare l'opera mancante realizzando poi un'installazione sul muro della galleria costituita dal disegno del profilo del quadro con cornice che racchiude testi scritti e schizzi delle varie descrizioni fatte dalle persone interpellate. L'opera, riproposta all'Isabella Stewart Gardner Museum nel 1991 in relazione al furto di una serie di tele<sup>9</sup> e ancora nell'ambito di *Dislocation* presso il Museo d'Arte Moderna di New York nel 1991 su una serie di dipinti prestati per mostre temporanee (cinque quadri di Magritte, Modigliani, De Chirico, Hopper e Seurat) fa emergere il ruolo fondamentale affidato al fruitore, al visitatore e alla memoria e percezione legata all'oggetto in sé. Phelan sottolinea come l'assenza dell'oggetto diventi fondamentale per innescare l'opera e generare senso:

She exposes what the museum does not have and cannot offer and uses that absence to generate her own work. By placing memories in the place of paintings, Calle asks that the ghosts of memories be seen as equivalent to “the permanent collection” of “great works”. One senses that if she asked the same people over and over about the same paintings, each time they would describe a slightly different painting. In this sense, Calle demonstrates the performative quality of all seeing (Phelan 1993, p. 147).

Sottolineando la natura performativa dello sguardo dello spettatore, Phelan arriva dunque a dimostrare come un'operazione di questo tipo giunga a mettere in discussione il ruolo della conservazione e della trasmissione della conoscenza delle istituzioni, primi fra tutti i musei, suggerendo loro una diversa gestione della proprietà e della diffusione della conoscenza.

Seguendo Phelan, dunque, Calle con questa serie mette in crisi la natura stessa dell'opera d'arte, del “capolavoro”: la sua stabilità, la sua materialità, la sua concretezza e

---

<sup>9</sup> Nel 2012 Calle torna nello stesso museo e realizza una nuova serie di fotografie delle cornici vuote restaurate e riposizionate al loro posto intitolata *What Do You See? (Last Seen)*, 24 ottobre 2013 - 3 marzo 2014, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston).

quindi anche la funzione stessa del museo, aprendo le opere alle interpretazioni, alle relazioni, alle memorie che esse generano nell'incontro con i loro fruitori. Non può del resto sfuggire come la natura di queste opere, raccolte in un'unica definizione e in una pubblicazione (Calle 2013), *Fantômes*, in occasione della personale del Pompidou, sia molto vicina a quella di *Prenez soin de vous*. La scomposizione analitica delle impressioni suscitate dagli oggetti costituisce l'opera che, deframmentata, assume una nuova connotazione narrativa, una natura complessa e stratificata, molteplice e polivalente, indefinita e instabile, sfaccettata e multiforme e potenzialmente ampliabile. L'oggetto perde la sua caratteristica di univocità nel momento in cui incontra il suo fruitore, il suo spettatore, nel momento in cui entra in contatto con l'altro da sé, ma grazie a esso egli esiste.

L'esperienza di sé in relazione all'altro è una caratteristica della ricerca artistica di Calle che necessiterebbe di un approfondimento critico approfondito e contestualizzato nel dibattito, cosa che non è possibile fare in questa sede. Ci limitiamo ad accennare un aspetto che è quello della messa in crisi della natura dei ruoli nel "sistema dell'arte" che coinvolge come già sottolineato il ruolo del curatore, ma anche quello dell'identità dell'artista che si propone qui come collezionista, come organizzatore e narratore e anche, aggiungiamo noi, come archivistica di incontri, emozioni ecc... Il dibattito si è del resto ampiamente occupato dei casi in cui l'artista opera con modalità che lo avvicinano a quelle proprie dell'indagine antropologica, etnografica o sociologica (Foster 1996) o ancora del rapporto tra artista e archivio nel momento in cui esso opera progettualmente tramite il prelievo, l'appropriazione e la catalogazione nell'ambito del progetto artistico (Enwezor 2007).

Nello specifico in relazione all'opera che stiamo analizzando, a essere raccolte, poste sotto la lente d'ingrandimento e messe in crisi sono le relazioni umane (scomposte, interpretate, analizzate...) che sono del resto alla base della definizione di ogni individuo e della sua vita e identità; ma anche, e ancora una volta, a essere messo in discussione è il concetto di autore.

Come sottolinea brillantemente Christine Macel, curatrice della mostra al Pompidou, infatti, Calle ha giocato sulle varie sfaccettature del concetto di autore rimettendolo in discussione nel dibattito artistico e letterario dopo che la scuola di pensatori francesi – da Barthes a Foucault da Derrida a Lacan - ne aveva decretato la morte. Calle infatti, lavorando a partire da spunti autobiografici si riappropria della firma, del concetto di proprietà, gioca con testi/opere altrui o anonimi che diventano opere sue, firma opere e testi a più mani e costruisce narrazioni metaletterarie tra fiction e realtà. In relazione a *Fantômes*, Macel scrive che Calle contribuisce anche allo sviluppo «de palimpseste et d'hypertextualité appliquée aux ouvres littéraires et artistique [...] avec une originalité et

une complexité qui en font une des artistes contemporaines interrogeant le plus la notion d'auteur, tout en ne cessant de l'affirmer» (ed. Macel 2003, p. 27).

Macel identifica poi una caratteristica fondamentale presente nella ricerca di Calle che supporta la sua ridefinizione del concetto di autore e autorialità che è lo “stile” ed esamina questo aspetto con l'esempio dell'opera *Unfinished* (lavoro del 2003, che Calle non riusciva a finire proprio per questa incapacità di inserirlo all'interno della sua cifra stilistica) e con l'analisi della sua produzione letteraria e di scrittura in senso lato.

In relazione alla scrittura<sup>10</sup> aggiungiamo che se nelle opere “fantasma” essa è l'esito di un processo di raccolta di azioni performative attese dagli spettatori impegnati a ricordare e raccontare le opere, in *Prenez soin de vous* la scrittura è elemento scatenante delle dinamiche di produzione di un'opera, materia d'esposizione ed esito finale nella pubblicazione di un catalogo – libro d'artista edito da Actes Sud (Calle 2007) in cui le varie interpretazioni vengono organizzate e sistematizzate. La produzione letteraria e catalogica dell'artista francese è consistente e costituita da cataloghi di mostre, libri d'artista e volumi ibridi scritti in collaborazione con intellettuali (come Jean Baudrillard e Paul Auster), ma anche, in senso allargato, da opere (tra cui ricordiamo l'uso discontinuo dei suoi diari privati) sempre composte da testi e immagini.

In questo senso potremmo interpretare dunque l'analisi che di Calle fa Rosalind Krauss nel suo *Sotto la tazza blu*, quando argomenta come il “supporto tecnico” dell'artista (termine coniato dalla studiosa in luogo del medium fisico che la porta a teorizzare che ogni artista abbia oggi necessità di crearsi il suo singolo supporto) sia appunto il genere letterario del giornalismo investigativo, elemento verificato nella forma dal formato del quotidiano con fotografie accanto (allude a *Le carnet d'adresses*) o nel ripetuto esercizio di lettura suggerito appunto da *Prenez soin de vous* (Krauss 2012, p.113).

L'opera che abbiamo preso come riferimento per la nostra analisi si mostra così in tutta la sua complessità. Operazione (anche) decorativa e manierista, l'installazione non nasconde la natura esibizionista della sua autrice che ammicca al pubblico confidando nella sua empatia e riveste volutamente di un velo di ironia l'intero lavoro grazie alle soluzioni retoriche adottate. Pur delegando ad altri la produzione dei singoli pezzi che compongono questo puzzle l'artista mantiene un saldo controllo su forma, contenuto e metodo con cui è realizzata l'opera stessa. Mettendo in discussione il concetto di autore e il significato stesso del fare artistico Calle detta le regole del gioco, si fa sceneggiatrice e regista ingaggiando attori e comparse, ponendo la sua vita al centro della scena e facendosi essa stessa committente nel collezionare commenti, interpretazioni e opinioni in un continuo gioco di ruoli e di specchi tra riflessi e sdoppiamenti, realtà e finzione.

In continuità con la sua ricerca emerge anche qui con forza il tema dell'assenza attorno a cui ruotano un turbinio di presenze, le centosette donne alter ego di Calle, che

---

<sup>10</sup> Su cui ci siamo già soffermati e sui cui si veda anche l'intervista a cura di Emanuele Fontanesi (ed. Fontanesi 2013).

concorrono a fissare, come abbiamo tentato di dimostrare, in un'istantanea, quasi un ritratto-autoritratto, un momento doloroso celebrato alla presenza di molti e sconosciuti invitati che concorrono a sottolineare il forte aspetto relazionale insito nell'operazione.

Contestualizzando quest'opera nella sua ricerca e analizzandola in rapporto alla sua produzione artistica emerge dunque come anche *Prenez soin de vous* faccia parte di quella sorta di grande e sfuggente autoritratto dipinto e ridipinto, scritto e riscritto: incapace di definirsi univocamente e una volta per tutte autonomamente, ma senza arrendersi di fronte a questa evidente precarietà e instabilità del tutto contemporanea, Sophie Calle lavora specchiandosi nelle persone, nei luoghi e nelle situazioni in cui si imbatte. Nella consapevolezza di non riuscire a definirsi se non in rapporto all'altro in un continuo "pedinamento" che è metodo e strumento terapeutico, l'artista utilizza la scrittura e la fotografia come mezzo e posa per praticare quel gioco di specchi, quella continua sovrapposizione tra realtà e finzione, tra identità e anonimato, tra presenza e assenza che caratterizza, grazie all'inesco autobiografico in un'anamorfosi contemporanea, una parte significativa della sua ricerca.

### L'autrice

È curatrice indipendente e storica dell'arte contemporanea. Consegue la laurea in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma nel 2005 e il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo nel 2010 con una tesi intitolata *La Triennale di Milano in mostra: 1947-1954. Allestimenti nelle carte dell'archivio storico*. Dal gennaio 2011 è cultore della materia in Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma. Le linee della ricerca sviluppata sono da collegarsi alla storia dell'arte, del design e dell'architettura del XX secolo: mostre ed esposizioni, in particolare il problema dell'allestimento espositivo effimero in Italia e all'estero; partecipa al gruppo di ricerca sul tema "Architettura / Progetto / Media" a cura della Prof. Francesca Zanella; è coordinatrice del gruppo di ricerca *'Il paesaggio e il suo doppio. Da Pac-Man a Second Life'* nato nell'ambito del Festival dell'Architettura IV, 2007-2008, Pubblico Paesaggio. È direttrice artistica della XXXII edizione della Biennale di arte contemporanea "Aldo Roncaglia" di S. Felice s/P (Modena). Membro dell'Associazione Culturale Others, è ideatrice insieme a Marco Scotti di [MoRE. Museum of refused and unrealised art project](#), museo digitale nato nel 2012 che raccoglie, studia e valorizza opere d'arte contemporanea non realizzate. Insegna *Sceneggiatura del videogioco* presso l'Accademia di Belle Arti Santagiulia, Brescia. Svolge libera attività di ricerca in ambito universitario, di curatela per mostre e artisti presso enti pubblici e privati, di ideazione e organizzazione di eventi culturali. Tra le ultime mostre curate: *Ricreazioni. Artisti per Mirandola* (Mirandola, Mo, 2012); 48ª edizione del Premio Suzzara, *La terra si muove con il senso e Ri-generazioni* (Suzzara, Mn, 2013-2014).

e-mail: modena.elisabetta@gmail.com

### Riferimenti bibliografici

Block, M 2009, 'Unburied mothers: The death of the maternal in Simone de Beauvoir's *Une mort très douce* and Sophie Calle's *Pas pu saisir la mort*' in *The many ways we talk about death in contemporary society. I interdisciplinary studies in portrayal and classification* eds M Souza & C Staudt, Edwin Mellen Press, New York, pp. 71-86.

Bourriaud, N 2010, *Estetica Relazionale*, postmediabooks, Milano. [or. edn. Bourriaud, N 1998, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon].

Buren, D 2003, 'Where are the artists?', *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, e-flux. Available from: <[http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/d\\_buren.html#](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/d_buren.html#)>[15 febbraio 2014].



- Caillois, R 1967, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris.
- Calle, S & Baudrillard, J 1983, *Sophie Calle. Suite venitienne. Jean Baudrillard. Please follow me*, Éditions de l'Étoile, Paris.
- Calle, S 1998, *Doubles - Jeux*, Actes Sud, Arles.
- Calle, S 2007, *Prenez soin de vous*, Actes Sud, Arles.
- Calle, S 2010, *Conversation with the nameless*, video.  
Available from: <<http://www.youtube.com/watch?v=KYpeTrSFsvI>> [15 febbraio 2014].
- Calle, S 2012, *Rachel, Monique...*, Editions Xavier Barral, Paris.
- Calle, S 2013, *Fantômes*, Actes Sud, Arles.
- Eco, U 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- Eco, U 2001, 'Introduzione' in Queneau R, *Esercizi di stile*, Giulio Einaudi Editore, Torino, pp. XIV-XV.
- Enwezor, O 2008, 'Archive fever: Photography between the history and the monument' in *Archive fever: uses of the document in contemporary art*, International Center of Photography, 2008, pp. 11-51.
- Fontanesi, E (ed.) 2013, 'Sophie Calle', *Flash Art*, n. 307, dicembre-gennaio 2013. Available from: <[http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo\\_det&id\\_art=1169&det=ok&articolo=SOPHIE-CALLEhttp://channel.louisiana.dk/video/sophie-calle-conversation-nameless](http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=1169&det=ok&articolo=SOPHIE-CALLEhttp://channel.louisiana.dk/video/sophie-calle-conversation-nameless)> [15 gennaio 2014].
- Foster, H 1996, 'The artist as Ethnographer' in *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, pp. 302-309.
- Grazioli, E 2013, 'Sophie InTreatment', *doppiozero, Fotoricordo*, 25 September 2013. Available from: <<http://www.doppiozero.com/rubriche/14/201309/sophie-intreatment>> [15 gennaio 2014].
- Krauss, R 2012, *Sotto la tazza blu*, Bruno Mondadori, Milano. [or. edn. Krauss, R 2011, *Under the blue cup*, MIT Press, Cambridge].
- Macel, C (ed.) 2003, *Sophie Calle, M'as-tu vue*, [catalogo della mostra], Paris, Centre Pompidou, 19.11.2003-15.03.2004, Éditions Xavier Barral, Paris.
- Masschelein, A 2013, 'Capturing the Last Moments. Recording the Dying Body at the Turn of the 21st century', *IMAGE [&] NARRATIVE*, vol. 14, no. 3, pp. 122-140.
- Mottola Molino, A 1991, 'Collezionismo e musei' in Mottola Molino, A 1991, *Il libro dei Musei*, Umberto Allemandi & C., Torino, pp. 63-101.
- Phelan, P 1993, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London, New York.
- Queneau, R 1947, *Exercices de style*, Éditions Gallimard, Paris.
- Sophie Calle. Conversation with a nameless 2010*, (video recording), Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art 2013. Available from: <<http://channel.louisiana.dk/video/sophie-calle-conversation-nameless>> [15 gennaio 2014].
- Todorov, T 1995, *La vie commune. Essai d'anthropologie*, Ed. du Seuil, Paris



Elisabetta Longari

## **Gemelli figure del doppio. Una ricognizione tra letteratura, arti figurative e cinema**



### **Abstract**

La figura dei gemelli è un archetipo che attraversa ambiti culturali diversi.

Nel presente articolo si è delineata una possibile mappatura della declinazione del soggetto dei gemelli, così ricco di implicazioni e strettamente connesso con il doppio, individuato e approfondito soprattutto dagli studi psicoanalitici proprio a partire dall'analisi di alcuni testi creativi. Si è tentato quindi un gioco di riscontri tra alcune opere letterarie e diversi lavori afferenti alla sfera delle arti visive, sia pittura che scultura, sia fotografia che cinema.

The figure of the twins is an archetype that crosses different cultural environments.

In this article we have outlined a possible mapping of the declination of the subject of the twins, so rich in implications and closely connected with double, identified primarily by psychoanalytic studies and in-depth just from the analysis of some creative texts. An attempt was therefore a game of findings among some literary works and other works relating to the sphere of the visual arts, both painting and sculpture, and photography to cinema.



Poiché, come nota Alberto Veca (2007, s.p.), «La ripetizione è per sua natura uno strumento aperto al dialogo in quanto, già di per sé, costituisce una “frase”, non l'unica parola detta, irripetibile e imparagonabile» in ogni ambito, anche la figura “naturale” dei gemelli, ovvero della replica di un individuo in carne e ossa, apre immediatamente una crepa nell'idea di identità, di originalità e di univocità, e proprio per questo motivo riveste un fascino particolare, come testimonia il fatto che attraversa come un filo rosso la storia della cultura.

Rappresentazione di uno scarto permanente, i gemelli sono una figura archetipica sin dalla notte dei tempi, presenti già nei racconti mitologici; infatti anche molti Dei sono gemelli: ad esempio Apollo e Artemide, figli di Latona e Zeus, come pure figli di Zeus e gemelli sono Castore e Polluce, i Dioscuri, il primo dalla natura mortale, mentre il secondo immortale. Se ne contano molti anche nel teatro antico come nella letteratura moderna e contemporanea, anche se con sfumature differenti. L'introduzione della figura dei gemelli nelle drammaturgie teatrali funziona facilmente come fattore scatenante del caos che imprime alle vicende svolte narrative

impreviste, dando a volte ai fatti uno sviluppo di segno comico attraverso il moltiplicarsi del gioco degli equivoci e degli scambi di persona. Nella letteratura e nel teatro contemporanei invece aumenta sensibilmente lo spessore drammatico del simbolismo legato ai gemelli che si trovano a rappresentare l'impossibilità di *reductio ad unum* e dunque sono portatori "malati" della complessità, e perfino la contraddittorietà, dolorosa e nefasta, di ogni identità.

Nelle arti visive il potere di seduzione di due immagini uguali o molto simili acquista forza speciale, anche perché il concetto di doppio risulta saldato in larga misura alla natura stessa della pratica artistica al punto da trasformare la figura dei gemelli in una delle più convincenti metafore del linguaggio visivo, che "raddoppia" la realtà.

Il tenace legame tra la figura del doppio e il piano visivo è testimoniato anche dalla centralità che assume in moltissimi testi, tra cui il celeberrimo *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (2005); ma viene sottolineato anche nelle pieghe di molti altri scritti, come traspare da una indicazione, laterale e non fortuita, contenuta in uno dei testi del novecento che ha per protagonista una coppia di gemelli, *Sulla collina nera* scritto nel 1982 da Bruce Chatwin: *La Visione* è il nome della fattoria in cui risiedono per tutta la loro lunga vita Lewis e Benjamin, i due gemelli identici del romanzo, un termine, la visione, che quasi sembra ribadire che la gemellarità si basa sulla somiglianza dell'aspetto fisico, e dunque è percepibile e immediatamente decodificabile su un piano visivo, mentre certamente altre caratteristiche, come voce e personalità, differiscono. In ogni modo sul piano della visione appunto i gemelli rappresentano una stranezza e un'anomalia per l'occhio e per il cervello che si trovano a dover fronteggiare due corpi che sembrano avere la caratteristica degli oggetti multipli e replicabili in quanto ciascuno è in un certo senso la duplicazione, la replica dell'altro; se non uguale identico, quasi uguale.

I gemelli, forma di tautologia vivente, bene rappresentano la duplicazione che l'arte in generale, e quella mimetica in particolare, compie a partire dal dato di realtà. Nei gemelli comunque non si può stabilire chi sia il clone di chi, chi la replica dell'altro, entrambi identici e nel contempo differenti. Dunque i gemelli sono una presenza inquietante che introduce una possibile valenza metalinguistica, funzionale *in primis* e soprattutto nell'ambito della fotografia, specie di specchio capace di conservare la memoria (Holmes 1995).

L'invenzione e la diffusione progressiva della fotografia sono indice dell'impennata che l'ossessione per l'immagine nella cultura occidentale subisce nel corso dell'Ottocento, quando la rappresentazione eseguita fino ad allora sempre per mediazione della mano del pittore, del disegnatore e dell'incisore ha ceduto il posto

alla macchina. Secondo Benjamin (1966), com'è noto, si assiste dunque alla perdita dell'aura.

La figura del doppio si rivela uno dei temi più consoni alla fotografia proprio per la natura stessa di tale linguaggio riproduttivo. La possibilità di raddoppiamento insita nel linguaggio fotografico è stata immediatamente percepita e utilizzata da diversi autori, tanto nella fase pionieristica della tecnica fotografica quanto nella fase più matura, soprattutto durante la stagione concettuale. Nel primo periodo, immediatamente a ridosso della nascita della fotografia, la ripetizione del medesimo soggetto sembra governata per lo più da uno spirito ludico, sorpreso dalla meraviglia della moltiplicazione, per poi progressivamente scivolare su un crinale più pericoloso, in cui prevale l'effetto perturbante che conferisce all'uguale ma diverso una forza sinistra.

I gemelli in cui si annida, come nell'ombra, l'insidia del doppio, repliche in carne e ossa, sembrano farsi concretamente carico del portato simbolico mortifero che la duplicazione assume nell'immaginario e che la letteratura ha sensibilmente registrato, come dimostrano molti racconti e romanzi, dal *Ritratto ovale* di Edgar Allan Poe (1996) a *L'invenzione di Morel* dell'argentino Adolfo Bioy Casares (2000), di cui nel 1974 Emidio Greco firma una trasposizione cinematografica. In molte storie di doppio, anzi in tutte, il simulacro uccide l'originale, lo annulla.

La visione del doppio non porterà mai al riconoscimento e alla conoscenza di sé, all'identificazione o alla pienezza, ma soltanto all'alienazione, alla degradazione, all'autodistruzione. In ogni modo si presenti, tramite il riflesso nello specchio o la presenza di un altro genere di duplicato, sosia o ombra, l'incontro con se stesso è sempre un incontro irrimediabilmente mancato: non è mai se stesso che si incontra, ma l'altro, quello straniero intimo e destabilizzante che ciascuno porta in sé e con il quale si è forzati, malgrado tutto, a coabitare, accordarsi e vivere. Un esempio luminoso fra i tanti che la letteratura offre è costituito dalla novella "a puntate" *Dialoghi tra il gran me e il piccolo me* di Luigi Pirandello - 1895-1906 -, che dà voce alla dissociazione che alberga in ciascuno con diverso segno e intensità. Il tono dei due "me" è di sopportazione reciproca e uno dei due dice apertamente all'altro: «Io mi sono sentito tra le spine, durante tutto il giorno; e ancora una volta ho fatto esperienza che noi due non possiamo a un tempo essere contenti» (Pirandello 1975, p. 1055). E ancora più esplicitamente altrove si parla della natura conflittuale del loro rapporto, laddove uno apostrofa l'altro in questo modo: «E allora, mio caro, pigliamo per ricetta di buttarci da una finestra o d'impiccarci a un albero, che sarà meglio. No no, via: mettiamoci piuttosto d'accordo una buona volta, giacché per forza dobbiamo vivere insieme. Credi pure che quanta brama tu hai d'uccider me, tanta n'avrei io d'uccider te [...] T'odio, ti detesto, ti bastonerei ogni giorno, se poi non dovessi gridar

ahi insieme con te. Patti chiari, dunque, e dividiamoci le ore» (Pirandello 1975, p. 1055). Alla proposta, cui l'altro non può che rispondere affermativamente, egli aggiunge una clausola fondamentale: «Ognuno di noi, delle proprie, assoluto padrone», cui fa eco l'affermazione dell'altro: «Assoluto padrone» (Pirandello 1975, p. 1060). Il passo verso la regolamentazione della scissione sembra così compiuto, eppure vi sarà sempre un soccombente; e comunque i tentativi di sbarazzarsi del doppio ostile sono destinati al fallimento, pena la morte (si vedano i casi più emblematici: *William Wilson* del 1839 (Poe 2004), *Il Dottor Jekyll e Mr Hide* del 1886 (Stevenson 2006) e il già ricordato *Dorian Gray* del 1890 (Wilde 2005).

I gemelli, che hanno per lo più un legame simbiotico, esclusivo, spesso telepatico e morboso<sup>1</sup>, si presentano spesso come antagonisti e duellanti; perfino Tweedledum e Tweedledee, personaggi incontrati da Alice in *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll (1978), perché nei gemelli, v'è tutto il portato simbolico terrorizzante relativo alla follia, allo sdoppiamento della personalità, alla perdita del sé. Anche nella letteratura più recente non mancano esempi in cui il tema è affrontato con particolare intensità, come in *Ritratto di Dora* di Marosia Castaldi (1994), romanzo destabilizzante in modo sottile, nel corso del quale il lettore è progressivamente accompagnato alla scoperta che avviene sul finale: quelli che sembravano fin lì dei dialoghi tra più personaggi si capisce che sono in realtà un monologo ininterrotto di una mente scissa. Del medesimo meccanismo di partecipazione dal di dentro si avvalgono due film avvincenti e inquietanti come *Spider*, diretto nel 2002 da David Cronenberg, ispirato all'omonimo romanzo del 1990 scritto da Patrick McGrath, e *Shutter Island (L'isola della paura)* di Martin Scorsese del 2010, basato sul romanzo del 2003 di Dennis Lehane; entrambi i film instillano nello spettatore un senso di particolare disagio per via di qualche sfasatura rispetto alla linearità della narrazione, finché, a un determinato momento, egli scopre che la propria visione e la propria percezione dei fatti avviene in totale coincidenza con il punto di vista della psiche "malata" del protagonista.

Alcuni passi del già citato *Ritratto di Dora* (Castaldi 1994) gettano una luce particolarmente nitida sulla scissione della personalità e sul legame tra il doppio e la morte: «Allora Dora si rilassava come se l'estate, il tempo lungo delle vacanze, il mare potessero contenere quella vaga promessa di immortalità che è il vero spirito della giovinezza: conoscersi come immortali. [...] A quindici anni si ruppe quell'illusione e anche Dora divenne mortale e questo sentimento della morte si associò o forse, addirittura, si manifestò come un divenire visibile della sua natura

---

<sup>1</sup> Anche i protagonisti di *The Dreamers* (2003) di Bernardo Bertolucci, due fratelli gemelli di sesso diverso, sono ottimi rappresentanti della gemellarità come ingombro psichico.

divisa e duale» (Castaldi 1994, p. 113). Il legame del doppio con la morte è continuamente ribadito, perfino attraverso il nome scelto per designare il gemello di Dora, Canio, palese anagramma di Caino,<sup>2</sup> figura che non ha bisogno di presentazioni.

Nell'ambito della finzione letteraria si riscontra l'esistenza di un'altra frequente declinazione del doppio: al doppio come persecutore, carceriere e assassino, incarnazione del male allo stato puro, fa *pendant* il doppio come sogno irrealista che apre un interrogativo inquietante su chi sia il "personaggio reale" e chi la presenza illusoria (si vedano in particolare i racconti "circolari" di Borges). Morte e illusione sono due aspetti del non essere.

I gemelli, uguali ma diversi, sembrano proprio l'incarnazione più convincente del concetto di perturbante espresso da Freud nel breve saggio *Das Unheimliche* - in italiano *Il Perturbante* (Freud 1984) - riassumibile nell' "ignoto che pur ci è familiare" e che si presenta nelle pieghe del quotidiano.

Nel considerare la migrazione di simboli da un sistema concettuale verbale e a quello visivo, i gemelli si presentano anche in quest'ambito con particolare pregnanza. La declinazione della figura del doppio attiva catene simboliche ricchissime, ai cui antipodi stanno da una parte la metafora dell'arte - l'universo dipinto e scolpito, per non dire di quello fotografico, è per sua natura doppio rispetto al reale - e dall'altra inevitabile l'epifania della morte. Come sostiene Foucault (2008) in *Il corpo, luogo di utopia*, sono lo specchio e il cadavere a contrassegnare lo spazio dell'esistenza.

In ogni modo la comparsa della categoria del doppio - cui partecipano l'ombra, il riflesso nello specchio e la figura dei gemelli - in quanto comporta una radicale messa in discussione dell'identità, porta con sé una connotazione mortifera: sono numerose le morti, leggendarie, simboliche ed effettive che attua: dalla fine del concetto di unicità al tramonto di quello di originale messi tempestivamente a fuoco nel 1936, com'è noto, nell'ambito della fotografia e dell'opera d'arte dalle riflessioni del già citato Walter Benjamin (1966).

Il potenziale moltiplicatorio insito nella tecnica fotografica viene sfruttato fin da principio. Maurice Gilbert nel 1892 realizza, attraverso un'opera di sottile manipolazione, un doppio ritratto fotografico, *Henri de Toulouse-Lautrec as Artist and Model*, dove il pittore svolge tanto il ruolo dell'autore quanto quello del soggetto: le sue due immagini, sedute entrambe su uno sgabello, si fronteggiano divise dal

---

<sup>2</sup> Del resto è antica e diffusa credenza che all'origine vi sia una coppia divina e/o regale composta da fratelli di sesso opposto, quali ad esempio nella mitologia egiziana Iside e Osiride, in quella shintoista Izanagi e Izanami, figure dissociate del corpo divino unitario, totale, androgino, del creatore. Si veda anche il discorso sui gemelli che si svolge tra Ulrich e Agathe, protagonisti del romanzo di Robert Musil *L'uomo senza qualità*, scritto tra il 1930 e il 1942 (Musil 1996).

cavalletto con una tela appoggiata sopra, sulla cui superficie si intravede l'abbozzo iniziale di un ritratto, che diventa una terza presenza capace, ai nostri occhi, di introdurre un'eco metalinguistica, stabilendo un rimando concettuale alla relazione, fruttuosa e problematica, tra pittura e fotografia.



Fig. 1: Maurice Gilbert, *Henri de Toulouse-Lautrec as Artist and Model*, 1892.

Non solo un *divertissement*, dunque, come neppure gli analoghi esempi posteriori, tra cui *Io Noi Boccioni*, autoritratto multiplo realizzato dal pittore futurista nel 1907 con la tecnica del fotomontaggio: cinque fotografie di se stesso, prese da differenti angolazioni, mantenendo accuratamente il medesimo punto di vista relativo alla linea dell'orizzonte, sono riunite in una sola immagine. La loro disposizione forma un cerchio e tutti i visi sono orientati verso il centro della composizione. Il volto di Boccioni, mai completamente frontale, non è dunque visibile nella sua interezza, mentre in primo piano l'osservatore trova la figura di spalle, posizionata in modo da favorirne l'identificazione, come ben insegnano Kaspar Friedrich e Giulio Paolini che,



in secoli diversi, ne sfruttano spesso l'efficace effetto. Il ritratto riprodotto in cerchio di Boccioni è certamente da mettere in relazione con il culto di cui i futuristi fanno oggetto la macchina, dunque anche quella fotografica, e con le sue riflessioni riguardo alla scultura, in cui si stava facendo strada il concetto di simultaneità plastica che egli teorizzerà compiutamente dopo il 1910 anche grazie allo spunto di alcune opere di pittori francesi visti durante il soggiorno parigino del 1906. L'artista dunque in questo montaggio non sembra cercare la clonazione della propria immagine ma piuttosto desidera darne una visione scultorea, a "tutto tondo". Allo stesso tempo però non si può sottovalutare la portata delle scritte apposte di sua mano, non con la sola finalità di mettere un titolo e una firma, ma con l'intento di introdurre un vero e proprio elemento ritmico di natura verbo-visiva all'interno della composizione: *io noi Boccioni*.



Fig. 2: Umberto Boccioni, *Io Noi Boccioni*, 1907, fotomontaggio.

Lo stesso identico impianto compositivo e iconografico viene adottato da Marcel Duchamp nel 1917 per *Around the Table*. Rispetto all'esempio boccioniano, egli non sposta neppure di un millimetro l'orientamento e la disposizione dei corpi, mentre aggiunge la presenza di una pipa tra le labbra. La figura del doppio è particolarmente attiva nell'opera dell'artista "più intelligente del XX secolo" secondo Breton, e traspare soprattutto a livello linguistico: oltre alla passione per i "doppi sensi" e le omofonie, è interessante notare che Duchamp e Brancusi si chiamavano l'un l'altro, indifferentemente e misteriosamente, Morice o Maurice (Marcadé 2009). Il doppio viene introdotto anche sul piano visivo: spesso il soggetto Marcel Duchamp, più volentieri per mano di Man Ray, viene fotografato dando luogo a immagini portatrici di un alto quoziente di ambiguità, *en travesti*, in panni femminili, come nel caso dell'*alter ego* Rose Sélavy o in *Compensation Portrait*, opera esposta nel 1942 alla mostra newyorkese *First Papers of Surrealisme*. Sempre del 1917, un'identica composizione fotografica con protagonista Picabia conferma che il gioco di specchi instauratosi tra Duchamp, Picabia - e Man Ray - ha avuto il suo apice proprio tra la fine degli anni dieci e l'inizio del decennio successivo a New York.

Mentre nelle opere di Boccioni, Duchamp e Picabia, la pluralità del medesimo soggetto crea sorpresa senza destare allarme causata dal sorgere di un senso di confusione tra copia e originale, con l'andare del tempo la fotografia sfrutterà lo sdoppiamento del soggetto in chiave sempre più destabilizzante, fino al suo definitivo annichilimento. A questo proposito non v'è caso più eclatante dei ritratti di Warhol, proposti preferibilmente in una serie infinita: chilometri di ritratti dello stesso volto, immortalato nella stessa inquadratura, con colori sgargianti, stesi in modo perfino un po' impreciso, a erodere il senso di unicità dell'individuo e a perderlo, diluirlo nella ripetizione che azzerava.

In certo modo, dunque, la figura dei gemelli, l'eccellenza della ripetizione, se da un lato può funzionare anche come metafora dell'arte, quella mimetica soprattutto, dall'altro è foriera di un senso di morte.

*Gemelle identiche - Identical Twins*, 1967 - una foto di due giovani gemelle, una a fianco all'altra, vestite in velluto, è uno degli scatti più noti della fotografa Diane Arbus.



Fig. 3: Diane Arbus, *Identical Twins* (Gemelle identiche), 1967

Il potenziale mortifero del soggetto è particolarmente sentito e accentuato nella citazione cinematografica che ne fa Stanley Kubrick in *Shining*, 1980, film tratto dall'omonimo romanzo di Stephen King (2001). La valenza funebre delle sorelle, vittime di un omicidio compiuto dalla madre, è sottolineata dalla loro apparizione che puntualmente viene anticipata da onde di sangue. Inoltre suona particolarmente minaccioso e macabro l'invito che più volte ripetono al piccolo Danny mentre attraversa su un triciclo i corridoi labirintici dell'*Overlook Hotel* - si faccia caso al nome scelto, che allude al dono della "luccicanza", ai poteri paranormali del bambino di comunicare con i morti - : «Vieni a giocare con noi per sempre».



Fig. 4: fotogramma da *Shining*, 1980, diretto da Stanley Kubrick.

In *Shining* l'importanza del doppio, evidentemente connesso allo specchio che sembra avere il potere di produrre “figure gemellari”, è ribadito dalla scritta *REDRUM* che campeggia sulla porta della sinistra stanza n. 237,<sup>3</sup> e che soltanto se letta a rovescio trova senso: *MURDER*<sup>4</sup>.

Una tragica storia di gemelli è raccontata da David Cronenberg nel film *Inseparabili*, 1988, tratto dal romanzo *Dead Ringers*<sup>5</sup> scritto da Bari Wood e Jack Geasland a partire da un fatto di cronaca: a New York nel 1975 i due rispettabili fratelli Marcus vennero inspiegabilmente trovati morti nella loro casa in stato di abbandono. Il legame ambivalente e indissolubile dei gemelli è riassunto ed emblemizzato in modo magnifico dalla scena della visione in cui Claire, la donna di cui uno dei due fratelli si innamora, lacera a morsi la placenta in cui i due corpi dei gemelli sono imbozzolati assieme, scena accompagnata da un trattamento del

---

<sup>3</sup> Alla stanza è stato dedicato perfino un documentario dal titolo *Room 237* di Rodney Ascher, del 2012.

<sup>4</sup> Delitto, in lingua inglese.

<sup>5</sup> La circolarità è senza dubbio una delle figure del vortice sigillato del doppio.

sonoro che enfatizza e amplifica il rumore di denti e mandibole che strappano l'involucro che unisce i due uomini e li separa dal resto del mondo.

Attraverso uno dei primi trattamenti di controllo dell'immagine fotografica con tecniche digitali al computer, è stato possibile avere due Jeremy Irons nella stessa scena; tra quelle di interazione tra i due fratelli, una delle più potenti dal punto di vista emotivo, anche perché particolarmente carica di echi storici, è certamente la sequenza che si avvale di una inquadratura organizzata iconograficamente sulla falsariga della *Pietà*, una Pietà in cui è il doppio a farla da padrone: la Madonna e il



Fig. 5: fotogramma da *Inseparabili* (*Dead Ringers*), 1988, diretto da David Cronenberg.

Cristo hanno le medesime sembianze, quelle di Jeremy Irons.

Il viaggio all'inferno della coppia di gemelli messo in scena da Cronenberg in *Inseparabili* porta alle estreme conseguenze una verità della gemellarità: essa è spesso assoluta e non lascia spazio a nient'altro. Infatti l'amore di uno dei due per una donna è stato l'elemento fatale di squilibrio e il fattore scatenante un qualcosa di non più ricomponibile nella loro esistenza.

La narrazione, svolta con toni decisamente più leggeri, anche se dal retrogusto amaro, basata sullo "scambio" di persona tra gemelli, proposta da *Viva la libertà*, film del 2013 diretto da Roberto Andò, autore anche del romanzo *Trono vuoto* da cui il film è tratto, si inserisce invece perfettamente nella tradizione dello stereotipo comico che da Plauto passando per Shakespeare e Goldoni arriva ai giorni nostri.

La duplicazione non è mai fonte di arricchimento perché, al di là di quello che si potrebbe pensare, non scaturisce da uno stato di esuberanza dell'essere, ma al contrario, dall'assenza.

L'esperienza del doppio è dunque vissuta come impoverimento, minaccia, naufragio del sé.

Nell'immaginario collettivo occidentale è particolarmente forte il legame tra il doppio e il cadavere, tra lo specchio e la morte. La funzione nociva del riflesso è chiaramente espressa tanto dall'inganno perpetrato col suo tramite ai danni del giovane Dioniso che ne sarà a tal punto incantato da restare vittima di un crudele assassinio, quanto dal suicidio di Narciso che avviene, com'è noto, a causa della fissazione sulla propria immagine, o, come in alcune versioni meno diffuse, per la visione di ciò che egli crede sia il fantasma della propria sorella gemella morta. Nella cultura occidentale i miti orfici legati a Dioniso e quello di Narciso sembrano essere le fonti più antiche cui far risalire il significato mortale che resta saldato nei secoli alla vista del doppio.

L'ambivalenza del riflesso, sospeso tra io e non io, partecipa della natura di entrambi e non coincidente né con l'uno né con l'altro dei due termini, è oggetto ansiogeno, portatore di un senso di una catastrofe imminente.

Tra le prime manifestazioni del doppio c'è il *Sosia*, che abita la scrittura già dai tempi di Plauto - *Anfitrione*, III secolo A.C. -, e viene da lui declinato in chiave comica, e che si estende, con accenti drammatici crescenti, almeno fino a Fëdor Dostoevskij (2003); ma è soprattutto nell'ambito del romanticismo che il doppio prende i connotati di antagonista, di avversario e nemico da combattere e distruggere: nel 1796 viene coniato da Jean-Paul Richter il termine *Doppelgänger*, contenuto nel romanzo *Siebenkäs* (Jean-Paul 1998), mentre è decisamente con E. T. A. Hoffmann che il doppio assume la connotazione una vera e propria ossessione poetica che ne orienta e permea tutta l'opera.

Dal mito di Narciso in poi lo specchio è luogo in cui irrompe l'assenza, e pertanto figura tra i simboli principali che connotano le rappresentazioni della *vanitas* (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*), la cui funzione è chiaramente un richiamo all'effimera condizione dell'esistenza. Tra le opere contemporanee più radicali in questo senso si trovano le lapidi di William Xerra, che creano un corto circuito, un'immediata coincidenza tra l'osservatore e l'idea della sua morte, della propria morte. Il ciclo del 1972 comprende una quindicina di oggetti trovati, lapidi di pietra e marmo dismesse dai cimiteri, che l'artista manomette, sostituendo alla fotografia del defunto, generalmente allocata in un ovale ritagliato apposta tra le scritte, una superficie specchiante. Di grande impatto fu la sala personale allestita alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1979 in occasione della mostra "Ars combinatoria", a cura di Franco Solmi e Renato Barilli, dove venivano esposte tutte, intervallate da piante come se si trattasse di un cimitero.





Fig. 6: William Xerra, *Senza titolo*, 1972.  
Lapide smessa e specchio, 76 x 32 x 2,8 cm.  
Courtesy l'artista.

Con buone probabilità perfino nella scelta di Warhol di tappezzare con la carta argentata la sua “*silver*” *factory* si annida l'ossessione del transeunte e della morte. E poiché il potenziale dello specchio è enorme ma insufficiente (lo specchio raddoppia l'immagine ma non la riesce a trattenere), anche per questo Warhol si vota tanto alla ripetizione quanto al cinema girato in tempo reale e privo di montaggio, mentre Pistoletto, per lo stesso motivo, coniuga sulla superficie di acciaio inox lucidata a specchio il tempo passato, “congelato” e rappreso nella fotografia che viene ritagliata e applicata, e il presente, rappresentato dal riflesso istantaneo e dunque in continuo svolgimento.

Ritornando alla fotografia come garanzia di duplicazione del reale, almeno un autore, con particolare chiarezza, sembra invece metterne in discussione questa natura convenzionalmente attribuitale. Aldo Tagliaferro utilizza come soggetto due gemelli per realizzare una delle sue opere fotografiche più significative dal punto di vista concettuale perché avanza un'affermazione precisa sullo statuto della fotografia. Come scrive Daniela Palazzoli:



«Egli si ispira all'aspetto esteriore di due gemelli per sottolineare che, come non conta niente che questa coppia sia davvero una copia, nemmeno nelle immagini fotografiche è la somiglianza con la realtà a contare. Con *Identificazione oggettivata* del 1973, l'artista chiarisce in modo magistrale e immediato il suo rifiuto della fotografia come "somiglianza" e riproduzione. Per dare un calcio senza scampo allo sgabello della foto come immagine figurativa realistica, egli sceglie come soggetto dell'opera il tema per antonomasia più rappresentativo dell'identità come raddoppiamento e sdoppiamento del visibile - e cioè quello dei GEMELLI. Fare melina, negando, dribblando e giocando visivamente a nascondino con la loro somiglianza fisica per lui significa anche negare il linguaggio fotografico come duplicato del reale. La foto sa essere invenzione, creazione, anche grafica, ed è capace di giocare a nascondino e di evitare i trabocchetti della somiglianza. Il significato delle cose va bene al di là della loro identità fisica e visibile» (Palazzoli 2011, s.p.).

Quest'opera, *Identificazione oggettivata*, che obbliga l'osservatore ad un percorso di lettura fatto anche di spostamenti fisici - è stampata su una tela emulsionata lunga ben sette metri - propone una sorta di ritmo astratto, fatto di segni: i corpi dei due gemelli, immortalati in una grande varietà di pose, tutte tese però a evitare, come si è detto, di evidenziare la somiglianza fra i due, «ripresi da lontano, vestiti di nero su fondo nero e illuminati in modo da esaltare solo le loro caratteristiche fisico-geometriche» (Palazzoli 2011, s.p.), diventano scrittura nello spazio. In questo modo Tagliaferro sgombra il campo una volta per tutte «allo stereotipo dell'identità riproducibile della fotografia attraverso la messa in scena della sua NON gemellarità» (Palazzoli 2011, s.p.).

Come conseguenza dell'eccesso di rappresentazione delle immagini, dunque, il fotografo utilizza l'uguale per piegarlo al diverso, ad una sorta di articolazione alfabetica; secondo una sua dichiarazione: «ho fotografato due gemelli, creando pose di "rimando", cercando di spersonalizzare il soggetto fino a fargli assumere il ritmo di un oggetto» (Tagliaferro 2001, s.p.). Tra l'altro Tagliaferro per realizzare quest'opera si è servito di gemelli che sono entrambi stimati fotografi professionisti: Gianni e Alberto Buscaglia.

Se in tutta l'opera di Tagliaferro si respira il discorso del doppio, basta guardare la frequenza con cui nei titoli compare la parola *Identificazione*<sup>6</sup>, mentre parla chiaro, quasi fosse un manifesto del suo lavoro tutto, *L'io-ritratto* del 1979; anche nel lavoro di Boetti il doppio è un elemento costitutivo profondo. Particolarmente evidente nel

---

<sup>6</sup> Il concetto di identificazione sta a indicare un processo psichico fondamentale fin dalla prima infanzia per arrivare alla costruzione della propria personalità, cercando di mettere a punto le proprie scelte attraverso un altro.

suo sdoppiamento in Alighiero e Boetti, nell'utilizzo sistematico di alcune tecniche, quali la xerografia e il ricalco, e in opere tra cui *Gemelli* e *Shaman/Showman*, entrambe del 1968. La prima è una cartolina fotografica in bianco e nero in cui due Boetti si tengono per mano, vestiti uguali, l'unica differenza è data dalla resa dei capelli leggermente difforme tra le due immagini, dovuta al fatto che tra uno scatto e l'altro Alighiero ha fatto uno shampoo.



Fig. 7: Alighiero Boetti, *Gemelli*, 1968.  
Stampa fotografica (fotomontaggio), 15 x 10 cm. © Alighiero Boetti by SIAE, 2012. Courtesy Fondazione Alighiero e Boetti, Roma.

*Shaman/Showman*, un fotomontaggio in cui Boetti appare come una figura di una carta dei tarocchi, con la propria immagine che compare contemporaneamente eretta e capovolta, in posizione frontale e di spalle, non aveva valenza di opera in sé mentre era nato per la riproduzione e la distribuzione in forma di litografia affissa per le pubbliche vie di Milano come manifesto che segnalava la mostra personale dell'artista alla Galleria de Nieubourg.

Come *Gemelli*, essa parla la lingua della riproducibilità, della perdita dell'aura dell'immagine, del simulacro, mentre declina il tema dell'uguale. Le scelte di Boetti sono porte aperte per fare entrare l'interrogativo, il provvisorio, la pluralità, la differenza, anche nello stesso e nel medesimo.

*We* del 2010 di Cattelan se da un lato si colloca, come il suo diretto referente *Gemelli* di Boetti, di cui evidentemente costituisce una sorta di omaggio, nella tradizione di Boccioni e Duchamp, sotto il segno della duplicazione e con una certa impronta ludica, dall'altra insinua uno spiccato carattere mortifero che riguarda più la funzione delle immagini che non il soggetto. L'eccessiva verosimiglianza dei corpi dovuta alla tecnica iperrealista delle sculture in resina, la loro disposizione distesi rigidi su un catafalco, le pose degli arti, gli abiti scuri ed eleganti, fanno del doppio autoritratto di Cattelan la presentazione di due cadaveri ricomposti per la cerimonia funebre.

Che l'interesse dell'artista sia soprattutto mirato ad un'azione critica nei confronti della "società dello spettacolo" attuata con i suoi stessi mezzi è chiaro anche dall'opera presentata a Torino il 28 maggio del 2011 all'auditorium RAI in occasione del Boetti day: sul palco sono saliti due gemelli che si intervistavano reciprocamente impersonando la coppia Alighiero e Boetti.

Da quanto detto però potrebbe sembrare che l'interesse di Cattelan nei confronti del doppio sia episodico e strettamente funzionale all'ottica di omaggio ad Alighiero, mentre v'è almeno un caso clamoroso, di particolare rilevanza ai fini del nostro discorso, che si risolve in un episodio di vero e proprio plagio: nel 1997 alla Galerie Perrotin di Parigi egli propone la replica puntuale ed esatta dell'intera mostra di Carsten Höller, dal titolo, particolarmente invitante, *Moi-même-Soi-même*, che era allestita nello stesso periodo nella vicina galleria Air de Paris. Ma a cosa servono due mostre gemelle, perfettamente identiche? Questa operazione non è semplicisticamente spiegabile nella logica dell'ammirazione di un artista nei confronti di un altro, piuttosto Cattelan, attraverso l'effetto della ridondanza, porta a interrogarsi sullo statuto e sulla funzione dell'autore e dell'arte stessa, nel bel mezzo dell'era dei simulacri.



Fig. 8: I due gemelli chiamati da Maurizio Cattelan a interpretare la coppia Alighiero e Boetti, che si è prodotta in una auto-intervista all'Auditorium RAI di Torino come sua partecipazione all'Alighiero&Boetti Day, 28 maggio 2011.

Anche Frida Kahlo in *Le due Frida*, 1939, scinde la propria personalità in due parti opposte e complementari che, come i *Gemelli* di Boetti, si tengono per mano: la rivoluzionaria, vicina ai nativi, e la donna civilizzata e colonizzata, ma un medesimo sistema venoso, che decora come un insieme di racemi la superficie del dipinto, collega le due figure in un unico organismo vitale, minacciato dalla cesura di una vena che gocciola sangue sull'abito bianco di una delle due figure. Il taglio allude alla dolorosa separazione da Diego Rivera e sta a indicare che nessuna delle due donne che sono in lei probabilmente può sopravvivere a questa perdita.

Marina Abramović per molto tempo ha proposto nel suo lavoro a carattere performativo il compagno Ulay come una sorta di gemello astrale - i due artisti sono

anche nati lo stesso giorno -, come corpo altro ma anche strettamente proprio, insieme compongono una coppia che rappresenta l'unità divina di natura androgina: io e non io al tempo stesso. Di recente, nel 2008, l'artista ha realizzato un lavoro fotografico dal titolo *Me & Me*: un doppio autoritratto dove Marina ha due volti, uno a grandezza naturale posizionato sul collo al centro del busto mentre uno più piccolo sbucca da una manica alla fine di un braccio al posto di una mano. Questa immagine fotografica, che sembra essere la traduzione visiva più calzante del *grande me e del piccolo me* di Pirandello, non raggiunge certamente i livelli inquietanti dei "mostri" tridimensionali che abitano le affollate opere plastiche dei fratelli Jake e Dinos Chapman. I due artisti inglesi declinano una variante dei gemelli siamesi in chiave accentuatamente grottesca inserendo nelle proprie installazioni diverse figure dal corpo mostruoso il cui tronco culmina in più teste uguali, mentre i volti, dai medesimi lineamenti, esprimono però spesso, a livello fisiognomico, sentimenti contrastanti. Uno dei primi esseri di questa natura duplice e mostruosa è protagonista di un'opera datata 1997 dal titolo molto eloquente desunto dal lessico psicoanalitico: *The Return of the Repressed*.



Fig. 9: Jake e Dinos Chapman, *Tragic Anatomies*, 1996.  
Fiberglass, resina, pittura, dispositivi di fumo, dimensioni variabili. Courtesy  
Saatchi Gallery, London.

A ulteriore riprova del fatto che il gemello porta con sé una doppiezza profonda e perturbante si noti la scelta del nome del luogo dove David Lynch ha deciso di ambientare le storie della serie televisiva più sperimentale che sia mai stata mandata in onda, *I segreti di Twin Peaks*, 1990-91. Nel disorientante e labirintico gioco di specchi oscuri, perfino l'agente speciale dell'FBI Dale Cooper, interpretato da Kyle Mac Lachlan, si trova in situazioni molto ambigue: una sequenza lo mostra mentre,



ferito alla fronte, è in piedi davanti a uno specchio che riflette l'immagine di un altro, Frank Silva. Nello specchio è noto che si possono annidare fantasmi e che questa specie di lastra ghiacciata rappresenta una soglia pericolosa, come confermano una grande quantità di film, a partire da *Le Sang d'un poète* del 1930, di Jean Cocteau, fino a *Felix in Exile*, 1994, di William Kentridge, artista sudafricano che ha fatto di una originale forma d'animazione il proprio mezzo prediletto. In una sequenza del video citato, il protagonista, Felix, *alter ego* dell'autore e che di questi ha l'aspetto, si specchia e dalla superficie emerge, invece che la propria immagine di uomo bianco, quella di una donna nera che compie, oltre a tutto, azioni diverse dalle sue.

Un momento tipico per la civiltà occidentale, e che ha sancito la sua definitiva perdita di centralità nel mondo globalizzato insieme a quella dell'aura di potenza e imbattibilità, è certamente l'attentato terroristico del 2001 alle Twin Towers di New York, che per lungo tempo sono state il simbolo dell'apice della *techne*, detenendo il primato degli edifici più alti del mondo. Questo evento luttuoso, aggiungendosi a un nefasto elenco, contribuisce a rafforzare il sentimento di sciagura e distruzione di cui i gemelli sono portatori sino dai miti fondativi, si pensi ad esempio alla leggenda di Romolo e Remo che postula necessariamente la morte di uno dei due per dare l'avvio alla costruzione della città di Roma<sup>7</sup>.

Narciso, incarnazione mitica del tema del doppio, presenta diversi punti di contatto con i gemelli e ciò trova conferma nella versione meno nota del mito che narra di sua sorella gemella Narcisa che morì prima di lui e fu proprio a causa di questa morte che egli, incapace di elaborare il lutto, non smise più di contemplare la propria immagine nell'acqua, illudendosi di vedere la sorella perduta. Nam June Paik, il pioniere della video arte, con *Tv Buddha* [1963-74] sembra proporre del mito di Narciso una versione tecnologica e orientale: l'installazione si basa sulla proiezione delle riprese a circuito chiuso, frontali e a camera fissa, di una statua di Buddha posizionata di fronte allo schermo televisivo su cui passano le stesse riprese. L'effetto ottenuto è che l'osservatore si sente definitivamente escluso da questo gioco di sguardi, mentre sembrano acquistare centralità tanto il tempo che, immobile, sembra azzerrato, alludendo forse allo stadio "altro" della meditazione, quanto lo statuto auto-referenziale dell'immagine, che restituisce all'opera il senso di annunciazione, profetica e critica, alla luce del potere mediatico, acquisito nel tempo, dai nuovi strumenti elettronici di comunicazione.

---

<sup>7</sup> «Il problema del Doppio ci conduce fino alle origini della civilizzazione umana. Il culto dei gemelli appartiene alle istituzioni più antiche e universali. Nel culto dei gemelli vi è una concretizzazione mitica del motivo del Doppio. Questo motivo emana dalla credenza di un'anima doppia, una mortale, l'altra immortale. Le storie di Romolo e Remo, di Anfione e Zeto, di Caino e Abele ci mostrano che di questi fratelli gemelli, uno è assassinato e l'altro crea una città. Dobbiamo quindi vedere in questo omicidio l'idea di un sacrificio propiziatorio per l'occasione della fondazione di una città o di una casa. Ma che cosa significa questo atto che esige che un uomo sia sacrificato per assicurare ad un edificio (casa o città) una vita duratura, eterna?» (Rank 1979).

Il discorso avanzato poc'anzi sulla valenza metalinguistica della figura dei gemelli nell'arte visiva, trova nel lavoro di Gabriele Di Matteo, che verte tutto sulla pratica della *doublure*, una conferma in generale. L'artista, che ha creato nel 1988 un suo *alias* dal nome Armando della Vittoria con cui a volte si presenta a concorsi e selezioni dove partecipa anche con il suo nome anagrafico, ha perfino individuato un proprio sosia a Roma che a volte viene mandato in situazioni pubbliche al suo posto, nella logica di un gioco spesso proposto anche da Cattelan, che annovera fra i suoi numerosi *alter ego* il suo amico e sodale Massimiliano Gioni. Di Matteo, che non poteva rimanere indifferente alla carica "immaginale e immaginifica" di due persone il cui aspetto è perfettamente interscambiabile come accade nei gemelli, dedica un lavoro espressamente intitolato *Gemelli*, del 1996, al tema che gli consente ancora una volta di svolgere il discorso per immagini che più gli sta a cuore, relativo alla riproduzione e alla riproducibilità. Con quel lavoro mette sotto gli occhi di tutti l'ambiguità e perfino la contraddizione insita nel rapporto tra originale e copia, attraverso il confronto tra due termini: si può forse stabilire facilmente, senza perdersi, in quale misura sono simili e in quale misura sono diversi due ritratti dipinti su tela dalla loro riproduzione a stampa su tela a grandezza naturale?

Apparentemente agli antipodi della vertigine proposta dall'opera di Di Matteo, che gioca con i concetti di unicità e originalità dell'opera d'arte, si posiziona Gino De Dominicis,<sup>8</sup> che tra l'altro nel 1969 ha realizzato *Zodiaco*, una specie di trasposizione concreta, reale e letterale, per equivalenti fisici, dei dodici segni astrologici, tra cui ovviamente quello dei *Gemelli*. *Zodiaco* consisteva in diversi *tableaux vivants*, cui partecipavano arieti veri, giovani fanciulle, gemelli ecc., disposti in semicerchio. Mistico difensore dell'aura dell'opera d'arte, anche se talvolta utilizzava elementi vernacolari, De Dominicis, sosteneva che l'opera, unica e irriproducibile, va esperita soltanto direttamente; perciò ha tentato di sottrarsi in tutti i modi all'onda mediatica dei nostri tempi, impedendo per quanto gli fu possibile la realizzazione e la diffusione delle riproduzioni dei propri lavori come dei propri ritratti fotografici, che andavano tutti eventualmente attribuiti solo ed esclusivamente al fotografo.

---

<sup>8</sup> I rari ritratti fotografici e le descrizioni dell'aspetto dell'artista restituiscono un'attenzione particolare per la propria immagine: indossava eleganti completi neri, con camicia immacolata e gemelli ai polsini.





Fig. 10: Gabriele Di Matteo, *I gemelli*, 1996.  
Polittico composto di 8 tele di cui sopra 4 dipinti a olio su tela, sotto 4 ink-jet su tela, 60 x 100 cm ognuno. Courtesy l'artista.

E poiché, com'è noto, gli opposti si toccano, conviene a questo proposito ricordare un emblematico titolo di un'opera di De Dominicis oggi conservata al MOMA di New York: *In principio era l'immagine*, 1981-82, affermazione quasi impossibile poiché l'immagine è immagine in quanto raffigurazione di qualcos'altro. Sembra esistere dunque alla base del lavoro di De Dominicis e di Di Matteo il medesimo postulato, riassumibile in una condizione originaria dell'immagine; e il loro fare risulta teso a esorcizzare, sabotare e contemporaneamente esaltare il potere delle immagini, che trionfano sul reale.

Grazie a Luigi Erba e a Franca Fassio.

## L'autrice

Elisabetta Longari insegna Storia dell'arte contemporanea all' Accademia di Belle Arti di Brera a Milano dal 1991. Le sue principali pubblicazioni (per i tipi di Mazzotta, Fabbri, Electa, F. M. Ricci, Allemandi, Diabasis, Ilisso, Silvana editoriale) sono prevalentemente a carattere monografico e hanno per oggetto l'approfondimento dell'opera di alcuni artisti del secolo scorso, tra cui Sironi (*Sironi e la V Triennale di Milano*, 2006) e de Chirico, e i più "contemporanei" Chighine (di cui ha curato numerose esposizioni tra cui quelle a Palazzo Martinengo a Brescia nel 1993 e al Palazzo della Permanente a Milano nel 2000) e Scanavino (di cui l'ultima mostra curata si è tenuta alla Fondazione delle Stelline a Milano nel 2014), Goldberg e Barrias (di quest'ultimo ha curato la personale alla Fondazione Gulbenkian di Lisbona nel 1996). Ha contribuito con diversi saggi a volumi curati da altri (tra cui di recente *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009 e *Immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, Diabasis, Reggio Emilia 2011).

Dopo avere scritto per più di quindici anni sul "Terzoocchio" (Edizioni Bora, Bologna), adesso collabora ad alcune riviste specializzate tra cui "Meta", "Juliet" e la newyorkese "Artforum". È vicedirettore di "Academy of Fine Arts"

e-mail: elisabettalongari@ababrera.it

## Riferimenti bibliografici

Andò, R 2012, *Trono vuoto*, Bompiani, Milano.

Benjamin, W 1966, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino. [or. edn. Benjamin, W 1936, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris]

Bioy Casares, A 2000, *L'invenzione di Morel*, Bompiani, Milano.

Borges, JL 1984, 'Borges e io', in Borges, JL 1984, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, vol. I, pp. 1168-1169.

Borges, JL 1984, 'L'altro, lo stesso', in Borges, JL 1984, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, vol. II, pp. 2-203.

Borges, JL 1984, 'L'altro', in Borges, JL 1984, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, vol. II, pp. 563-571.

Borges, JL 1984, '25 agosto 1983', in Borges, JL 1984, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, vol. II, pp. 1121-1126.

Brusatin, M 1989, *Storia delle immagini*, Einaudi, Torino.

Carroll, L 1978, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino.

Castaldi, M 1994, *Ritratto di Dora*, Loggia de' Lanzi, Firenze.

Chatwin, B 1996, *Sulla collina nera*, Adelphi, Milano.

Dostoevskij, F 2003, *Il sosia*, Feltrinelli, Milano.

Foucault, M 2008, *Il corpo, luogo di utopia*, Nottetempo, Roma.

Freud, S 1984, *Il Perturbante*, Theoria, Roma. [or. edn. Freud, S 1919, 'Das Unheimliche', *Imago*, n.5, pp. 297-324]

Hoffmann, ETA 1987, *L'uomo di sabbia e altri racconti*, Mondadori, Milano.

- King, S 2001, *Shining*, Bompiani, Milano.
- Lehane, D 2010, *Shutter Island*, Edizioni BD, Milano.
- Lentini, A 2003, *Piccolo inventario degli specchi*, Stampa alternativa, Viterbo.
- Maccio, PT 2002, *Anfitrione*, Rizzoli, Milano.
- Marcadé, B 2009, *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Johan & Levi, Milano. [or. edn. Marcadé, B 2007, *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, Flammarion, Paris]
- McGrath, P 2004, *Spider*, Bompiani, Milano.
- Musil, R 1996, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino.
- Palazzoli, D 2011, *Aldo Tagliaferro- Identificazione e memoria*, testo scritto in occasione della mostra tenutasi presso la Chiesa di san Carlo, 6-22 maggio 2011.  
Available from: <<http://www.aldotagliaferro.it/pensieri/archiviopensieri/59-daniela-palazzoli2011.html>>
- Palazzoli, D 2013, 'Aldo Tagliaferro 70's. Verifica di una mostra 2.0' in *Aldo Tagliaferro 70's. Verifica di una Mostra 2.0*, ed D Palazzoli, catalogo della mostra, Milano, Osart Gallery, 8.11.2013 - 07.02.2014, Osart Gallery, Milano, pp. 4-20.  
Available from: <<http://www.osartgallery.com/public/tagliaferro.pdf>>
- Parisi, F 2011, *La trappola di Narciso*, Le Lettere, Firenze.
- Pirandello, L 1975, 'Dialoghi tra il gran me e il piccolo me', in Pirandello, L 1975, *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano, pp. 1054-1071.
- Poe, EA 1996, 'Ritratto ovale', in Poe, EA, *Racconti*, Einaudi, Torino vol. II, pp. 311-315.
- Poe, EA 2004, 'William Wilson', in *Io e l'altro. Racconti fantastici sul Doppio*, ed. G. Davico Bonino, Einaudi, Torino, pp. 84-102.
- Rank, O 1979, *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugar Co, Milano. [or. edn. Rank, O 1914, *Der Doppelgänger : Eine psychoanalytische Studie*, Wien Internat. Psychoanalytischer Verlag, Wien]
- Richter, A (ed.) 1995, *Histoires de doubles d'Hoffmann à Cortazar*, Editions Complexe, Bruxelles-Paris.
- Jean Paul 1998, *Setteformaggi*, Frassinelli, Milano.
- Stevenson, RL 2006, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e di Mister Hyde*, Einaudi, Torino.
- Tagliaferro, A 2001, 'Annotazioni di lavoro', in *Aldo Tagliaferro 1965-2000*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 10.10-2001- 30.11.2001, Busto Arsizio, Fondazione Bandera per L'Arte, 7.11.2001 - 9.12.2001, Severgnini, Cernusco sul Naviglio, s.p..
- Tagliapietra, A 1991, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli, Milano.
- Veca, A 2007, *Dell'iterazione*, Galleria Scoglio di Quarto, Milano.
- Wendell Holmes, O 1995, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Costa & Nolan, Genova.
- Wilde, O 2005, *Il ritratto di Dorian Gray*, Einaudi, Torino.

Wood, B & Geasland, J 1978, *Dead Ringers*, Sphere Books, London.

Wunenburger, JJ 2007, *La vita delle immagini*, Mimesis, Milano. [or. edn. Wunenburger, JJ 1995, *La vie des images*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg]

## **Filmografia**

*Room 237* 2012, motion picture, IFC Films, New York.

*Viva la libertà* 2013, motion picture, BiBi Film, Rai Cinema, Roma.

*The Dreamers* 2003, motion picture, Recorded Picture Company, London, Peninsula Films, Cambridge.

*Sang d'un poete* 1930, motion picture, Paris.

*Inseparabili = Dead Ringers* 1988, motion picture, Rank Organisation, London.

*Spider* 2002, motion picture, Odeon Films, Los Angeles, CA.

*L'invenzione di Morel* 1974, motion picture, Italnoleggio Cinematografico, Roma.

*The Shining* 1980, motion picture, The Producer Circle Co., New York.

*I segreti di Twins Peaks = Twin Peaks* 1990-91, television program, ABC, New York, 8th April 1990 – 11st June 1991.

*Shutter Island* 2010, motion picture, Paramount Pictures, Los Angeles, CA.



Pantalea Mazzitello

## Lo specchio e lo schermo: riflessi rubati nelle distopie del XX secolo



### Abstract

Gli stati totalitari rappresentati nelle narrazioni distopiche del Novecento utilizzano come strategia retorica l'incarnazione del Potere in un oggetto–corpo irrepresentabile ma operante, il cui corpo scorporeizzato ha come senso fondamentale quello della vista. Teleschermi e telecamere onnipresenti in *1984* e nell'opera fumettistica/cinematografica *V per vendetta* agiscono come specchi imperfetti, solo in entrata, non restituiscono l'immagine riflessa ma la trattengono, sottraendone la proprietà ai soggetti osservati. Questo furto conduce a un potenzialmente infinito sdoppiamento dell'immagine ripresa, tramite la sua conservazione, riutilizzo e contraffazione. Il potere dello Stato-antagonista resta invece invisibile, i suoi specchi-spia dissociano la coppia vedere/essere visti, creando un rapporto di controllo a favore di chi esercita la prima funzione. Il riscatto degli individui non può che avvenire utilizzando gli stessi strumenti: facendo registrare i riflessi di volti nascosti, falsificati, sdoppiati, moltiplicati.

The totalitarian States, which are represented in the dystopian narrations of the Nineteen Century, use as a strategic rhetoric the personification of the Power in a body-object that it could not be represented, but it is operative at all. This un-corporal body has the sight as the first sense. Screens and cameras are all-present in *1984* and in the comics and movie *V for vendetta*, they act as defective mirrors because they run only for entry: they do not give back the mirrored image, they hold back it, stealing its property from the reflected subjects. This misappropriation leads to a potential unlimited decoupling of the shot image, by its conservation, re-use and counterfeiting. Instead, the power of the antagonist-State remains invisible, its spy-mirrors disassociate the pair seen/see, and that creates a control connection in favour of the second term. The redemption of the individuals could be possible only using the some vehicles: mirroring and getting recorded reflections of hidden, falsified and decoupled faces.



«Non si appartiene più a se stessi, che pensiero terrificante!»  
(Lagerkvist, P 1946, *Le Nain*, Stock, Paris, p. 50)

### Impronte in movimento

Al lettore del saggio di Eco *Lo specchio* (Eco 2001) è offerta una stimolante suggestione: l'idea della fotografia e del cinema, ovvero dell'immagine fissata e di quella ripresa, come di specchi magici. La fotografia è interpretata come uno

specchio che congela l'immagine riflessa sulla sua superficie anche quando l'oggetto specchiato scompare, come un'impronta; il cinema restituisce invece le immagini congelate in movimento.

Il riflesso è un'immagine virtuale che lo spettatore percepisce dentro lo specchio, mentre, di fatto, lo specchio (tranne quello magico) non ha un dentro: esso è un canale, un medium materiale che consente il passaggio d'informazioni date dal rapporto fisico e quantificabile tra stimolo e segnale.

L'uomo, sempre secondo Eco, è tale anche per il suo essere un animale catottrico: ha sviluppato, ovvero, la doppia attitudine a saper guardare se stesso e gli altri tanto all'interno della realtà percettiva quanto nella virtualità catottrica. L'immagine speculare non è un vero doppio dell'oggetto ma solo il doppio del campo stimolante, della sua visione, e in questo senso rappresenta il caso di doppio più singolare: la virtuale duplicazione degli stimoli (duplicazione del mio corpo come oggetto e come soggetto che si sdoppia di fronte a me) è a tutti gli effetti un furto di immagine. Oltre ad essere un potente vettore dell'immaginazione, lo specchio è anche un agente di dissociazione e illusione che minaccia l'integrità dell'io: esso funge da schermo alle molteplici proiezioni e identificazioni immaginarie. Sviluppato all'estremo, lo sdoppiamento dell'essere in soggetto e oggetto e in cui l'oggetto è il doppio o il molteplice del soggetto, instaura un dubbio in seno al reale. La proliferazione dei riflessi disperde e scuote l'individuo: ripreso, filmato, fissato, egli esiste solo in serie, di fronte ad uno specchio che riproduce all'infinito la sua immagine.

Una foresta di specchi ha invaso il XX secolo ricordando costantemente all'uomo il principio che caratterizzava il XVII secolo, quello di non essere altro che riflesso o vanità. Lo specchio si può incrinare o rompere e tutta una geografia di fantasmi è legata agli sfavillii dei suoi cocci: perdita delle origini, identità vacillanti, spazi labirintici, paure di inadeguatezza e smembramento.

L'uomo contemporaneo non può più sfuggire alla moltitudine di sguardi virtuali ed elettronici che lo osservano, è continuamente invitato a presentare le sue referenze di socialità in un controllo continuo delle apparenze ma anche dei sentimenti, desideri e verifica della conformità agli standard imposti. L'individuo si trasforma in immagine, perseguitato nella sua profonda intimità, la supervalorizzazione dell'immagine speculare va di pari passo con la svalorizzazione del soggetto e della sua crescente e rinnovata domanda d'identità. Le infinite possibilità di duplicazione e ri-creazione delle immagini svuotano l'individuo della sua alterità e del suo mistero, una rivoluzione dell'immagine in cui conta solo il visibile. L'uomo reclama allora il diritto di voltare la schiena alla sua riproduzione in serie, alle

immagini riproducibili, all'inquisizione di una società onnivedente che scheda e fossilizza le identità (Melchior-Bonnet 2002).

Intento di questo articolo è perlustrare la rappresentazione dei rapporti di potere in alcune narrazioni anti-utopiche del XX secolo, che utilizzano lo schermo come specchio unilaterale per controllare la società tramite una costante e inverificabile visibilità. Allo specchio dei racconti ottocenteschi è sostituito un più contemporaneo schermo, in cui l'immagine non è più riflessa ma ripresa, non è immediatamente restituita a chi si specchia ma resta fuori dal controllo del referente dell'immagine, salvata e d'ora in poi sempre disponibile a duplicazioni e deformazioni, come attraverso specchi concavi, convessi, frantumati in schegge indipendenti.



Fig. 1: Mino Ceretti, Uomo allo specchio rotto, olio su tela, 1957.



## Le distopie nel Fantastico

Secondo la classica definizione di Todorov, è chiamata fantascienza quello che nell'Ottocento francese era il meraviglioso scientifico, che a sua volta non era che il meraviglioso strumentale, in cui il soprannaturale era spiegato in maniera razionale ma su delle basi di leggi scientifiche che la scienza del tempo ancora non avvalorava (Todorov 2000). La fantascienza odierna segue lo stesso meccanismo: partendo da premesse irrazionali, i fatti narrati si concatenano in modo perfettamente logico. La fantascienza nasce dal giusto equilibrio tra fantasia e realtà, che rende credibile ciò che è impossibile attraverso delle solide basi nella presentazione dell'ordinario.

Come l'utopia fu immaginata situata su un'isola felice e accogliente, anche la distopia è collocabile in un luogo in cui però nessuno vorrebbe andare perché inospitale, soggetto a cataclismi, dove si potrebbe essere vittime di ogni forma di violenza e contagio. Nonostante questo, Distopia è una località molto visitata dalla narrativa e della cinematografia, forse perché quel mondo negativo ed apocalittico che rappresenta non è poi così lontano. Anzi, è in parte proprio il nostro mondo dilaniato tra superpotenze tecnologiche, kamikaze, fame, realtà virtuale, multinazionali rapaci, leaders carismatici, terremoti, tsunami, malattie e altro ancora. È solo a partire dagli anni Settanta che la distopia inizia ad essere studiata come genere, il suo successo si può mettere in parallelo alla crescente cattiva fama dell'utopia, incolpata in primis di avere una vocazione totalitaria, aspirando ovvero al perfezionamento dell'uomo come obiettivo da raggiungere ad ogni costo, calpestando le identità dei singoli se necessario. L'utopia entra in contrasto con la storia in quanto l'equilibrio generale a cui essa mira porrebbe fine ad ogni conflitto, annullando quindi la storia stessa. Nel momento in cui si è riconosciuta nell'utopia una cattiva maestra, si è aperta la strada alla distopia intesa come segnale di allarme che mostra cosa ci può attendere se le cose non cambieranno.

Le rappresentazioni distopiche si fanno più numerose con l'affermazione della globalizzazione: terminata la divisione in due blocchi cade la scelta tra comunismo e capitalismo, l'immaginario collettivo diventa incapace di pensare al futuro se non nei termini della fine del mondo. Il capitalismo, rimasto senza rivale, non può che specchiarsi nell'incubo del suo crollo, come aveva previsto acutamente già Walter Benjamin. Quella delle anti-utopie è una condizione paradossale: esse parlano di qualcosa che non esiste ma allo stesso tempo sono la previsione più verosimile che ci sia (Muzzioli 2007). La loro sfida consiste nel dimostrare plausibile, più che probabile, come certe tendenze distruttive della società moderna possano svilupparsi dilagando incontrollate e senza il freno dei sentimenti di umanità e prudenza (Howe 1984).

La distopia ha con la realtà storica e sociale un legame profondo e vitale, in quanto essa nasce come reazione ai principi e alle strutture che danno forma a quella realtà. Il futuro che questo genere rappresenta e da cui è profondamente caratterizzato è la proiezione o lo sviluppo di un disagio, di un malessere che fa già parte dell'esperienza quotidiana. La distopia è come uno specchio, ingrandito e deformato, di una situazione già esistente o in corso d'opera, che aspira a porre il lettore a conoscenza di alcune caratteristiche del suo presente. In questa prospettiva, la distopia è in primo luogo la faccia nascosta o ignorata della realtà presente, non rappresenta tanto un esercizio sui mondi possibili o laterali, quanto la raffigurazione di un incubo in parte già in atto e in qualche modo sentito come incombente dalla collettività.

La distopia può ambientarsi nello spazio, sfiorando l'utopia, o nel tempo, costeggiando l'ucronia.

Nascono diversi tipi di racconto distopico, per esempio quello della tirannide onnipotente e onnipervasiva, quello della guerra con le sue armi sterminatrici, quello delle catastrofi naturali e dei contagi virali, quello dell'umanità regredita a barbarie. I due filoni principali in cui si possono ascrivere queste narrazioni sono quello totalitario e quello catastrofico, nei quali si può notare un avvenuto passaggio dal primo al secondo nella cosiddetta post-modernità, ovvero nel momento in cui i governi reazionari sono diventati anti-statalisti (è il caso di Reagan e Thatcher). Con l'avvento del credo liberista la polemica verso il regime perde in qualche modo di senso e ha bisogno di spostare il suo centro d'attenzione. All'interno dei due filoni si distinguono poi ulteriori ramificazioni, in particolare le distopie totalitarie passano dall'incubo del potere esibito a quello del potere nascosto.

La narrativa dell'anti-utopia presenta caratteri particolari, in primo luogo essa ha bisogno di un *outsider*, rappresentato da un ribelle o sopravvissuto, che entra in contraddizione con il mondo distopico, portandone alla luce l'aspetto aberrante e diventandone un perseguitato. Secondariamente, il suo enunciato cupo e pessimistico per natura è negato dal suo atto di enunciazione, che presuppone, invece, che valga ancora la pena di raccontare. Infine, i confini con gli altri generi non sono ben delineati e al suo interno è difficile stabilire se sia più importante il plot o il mondo possibile proposto (Muzzioli 2007).

Il piano espressivo è il piano di comunicazione privilegiato della distopia, in cui la cosiddetta componente letteraria, le tecniche e la retorica narrativa non sono una veste ma il corpo in cui si incarna il contenuto, che è costituito da una reazione emotiva e irrazionale, una ribellione, una fede.

La distopia non è allora una narrazione sciolta ma un misto tra racconto vero e proprio, descrizione di situazioni fantastiche, dialoghi tra personaggi in cui si

polarizza la discussione tra il cattivo stato delle cose e l'istanza del cambiamento. Il dialogo in questione è per sua natura asimmetrico, perché ha luogo tra un rappresentante del sistema e un reietto.

Per Foucault le distopie:

[...] inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano ed aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa 'tenere insieme' le parole e le cose (Foucault, 1967, pp. 7-8).

Le narrazioni anti-utopiche hanno come protagonista l'animale umano e sociale in una società tale solo di nome, trasformata dal destino (nel caso delle catastrofi naturali) o più spesso dall'azione umana in una prigione e isola infernale. Al centro della distopia si trova quindi un conflitto che sconvolge sul piano psicologico ed emotivo l'individuo, che cerca di uscire dalle maglie di questa nuova e soffocante rete. Le torture che la società infligge a questo individuo in lotta mettono in scena la parodia del sistema e dei contenuti educativi della cultura dominante, rivelando come il corpo sia il vero luogo del potere e conseguentemente il luogo potenziale della resistenza. Ciò che si vuole mostrare è la progressiva disumanizzazione della realtà e il mostruoso meccanismo attraverso cui viene compiuta: la coscienza del personaggio non è più dove il romanziere entra in contatto con la vita, ma diviene quel luogo ambiguo dove ha inizio la distruzione della realtà (Battaglia 1998).

Nella distopia si può vedere la forma contemporanea della tragedia: in essa l'uomo fallisce al più alto grado e il sacrificio dell'eroe non salva più la comunità, è un sacrificio inutile. Di rado è presente un eroe degno del nome e capace di azioni straordinarie, nella maggioranza dei testi egli è semplicemente un osservatore inutilmente consapevole, inerme davanti alla catastrofe dalla quale viene travolto. Anche se è in grado di giocare la sua partita egli la perde, non per un suo errore ma perché ha già perso in partenza. Ad una raffigurazione organica e coordinata dell'lo, il fantastico preferisce un altro tipo di raffigurazione, legata ai principi della disunione, della scoordinazione, del disordine e contrasto intrapsichico. Il disordine dell'anima si specchia nel disordine del corpo (Roda 2009) che si frantuma in parti indipendenti dal tutto, fisicamente o funzionalmente (noti e numerosi sono i racconti fantastici che giocano su questo tema).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Alcuni esempi sono rappresentati da *Il pugno chiuso*, di A. Boito; *Il naso*, di N. Gogol'; *Un corpo*, di C. Boito.

Con *My* di Zamjatin (edizione italiana *Noi*, 1963) nasce il legame, che sarà inseparabile per il genere anti-utopico, tra regno della scienza e dittatura politica: il potere totalitario si può manifestare con il trionfo della matematica (come appunto in Zamjatin), il trionfo della biologia (è il caso de *Il Mondo Nuovo* di Huxley) oppure mediante il trionfo del linguaggio costruito, come nel caso di Orwell che vedremo. L'oppressione è considerata scientifica per natura e lo spirito scientifico pericoloso in quanto ha come base costitutiva una vocazione utilitaristica, che è anti-umana. La tendenza è quella di supporre che i processi tecnologici e biologici siano già oggi sfuggiti al controllo dei governi e che saranno essi a governare la vita umana, al di là dei governi nominali che si alterneranno.

Al contrario della tv, troppa non è mai la scienza, se vogliamo dimenticare i suoi nuclei bizzarri. Nella scienza è un germogliare di idee nuove in un letto di teoria, di forma e prassi che la crescita ne assiste. Ma dobbiamo stare attenti, noi che siamo i giardinieri... Perché in alcuni semi germoglia la rovina... e il fiore più iridescente spesso è il più pericoloso (Moore - Lloyd 2006, p. 226).

La corrente distopica ha svolto un ruolo decisivo nell'evoluzione della Science Fiction, trapiantando il racconto filosofico nel XX secolo e trasferendo l'esotismo dello spazio a quello del tempo (Gattegno 1973). Da allora la letteratura anti-utopistica non ha mai smesso di influenzare opere cinematografiche, rappresentando un inesauribile bacino di elementi narrativi da cui ancora oggi si continua ad attingere.

## **Visuali panottiche**

L'utopia rappresentava modelli di desideri dell'uomo e la fantascienza trasformava questi sogni in una proiezione, costringendo il lettore ad affrontare in modo concreto le implicazioni dell'utopia. Se l'aspetto più minaccioso della storia contemporanea è stato certamente il crescente totalitarismo dei sistemi politici, la narrativa anti-utopistica ha ridotto allora il mondo ad uno Stato, mostrando la lotta di un individuo, o di un piccolo gruppo di individui, che vi si oppone (Scholes, Rabkin 1979). L'idea del controllo sui singoli e sulla società costituisce il cardine delle narrazioni, l'organizzazione di questo controllo è il punto di partenza per le successive concatenazioni logiche che ne conseguono e che caratterizzano le singole storie. Il controllo implica la sorveglianza e la prima funzione della sorveglianza è l'osservazione: i sistemi tecnologici e i metodi per migliorarla diventano prioritari.

La progettazione e le teorie sul Panopticon<sup>2</sup>, che anticipava con chiarezza l'idea di prigione che ossessionerà l'Ottocento assimilandola alla fabbrica, restituiscono oggi in maniera macroscopica il nuovo tipo di sguardo ambiguo, diviso e differenziato che ha trovato nel XX secolo la sua concretizzazione. Possiamo leggere il Panopticon come una sorta di laboratorio del potere, il suo schema è un intensificatore per qualsiasi apparato di controllo: assicura economia di materiale, personale e tempo, efficienza per il suo carattere preventivo, funzionamento continuo, meccanismi automatici. La struttura architettonica ideata da Bentham è quella che meglio rappresenta la gestione del potere tramite la visibilità costante dei sorvegliati, il suo dispositivo predispone, infatti, unità spaziali che permettono di vedere senza interruzione: la visibilità diventa una trappola, il sorvegliato è visto ma non vede, è costante oggetto di informazione e mai soggetto di comunicazione. L'effetto principale del Panopticon è indurre nel sorvegliato uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere; i detenuti, in pratica, sono presi in una situazione di controllo di cui sono essi stessi si fanno carico: un assoggettamento reale che nasce dalla relazione fittizia creata. L'obiettivo è rendere questo apparato architettonico una macchina per creare o sostenere un rapporto di potere indipendentemente da colui che lo esercita; per fare questo la sorveglianza deve diventare permanente nei suoi effetti ma discontinua nelle azioni, in quanto la perfezione del dominio esercitato tende a rendere inutile la continuità del suo esercizio. Bentham pone così il principio che il potere deve essere al contempo visibile e inverificabile: visibile perché di continuo il sorvegliato ha davanti agli occhi la torre di controllo da dove è osservato, inverificabile perché non deve essere in grado di stabilire se è guardato in un particolare momento, ma deve sapere che può esserlo continuamente. Consentendo che nell'anello periferico si sia totalmente visti senza mai vedere e che nella torre centrale si veda tutto senza mai essere visti, il Panopticon diventa una macchina che dissocia la regolare coppia vedere /essere visti.

Lo schema panottico è destinato a diffondersi nel corpo sociale, la sua vocazione è divenire una funzione generalizzata: la folla come massa compatta, luogo di molteplici scambi e individualità che si fondono in un movimento collettivo, è abolita a favore di una collezione di individualità separate. Il panottismo è il principio generale di una nuova anatomia politica in cui il fine ultimo non è più il rapporto di sovranità ma le relazioni di disciplina.

---

<sup>2</sup> Com'è noto, il Panopticon presuppone una torre di guardia centrale e delle celle disposte circolarmente intorno ad essa, ogni cella ospita un singolo carcerato ed è separata dall'altra in modo tale che egli possa vedere solo la torre di fronte a sé. Da questa è possibile avere sotto controllo tutte le celle contemporaneamente e in modo continuo, mentre dalle celle non è possibile vedere chi sorveglia da dentro la torre e stabilire quando si è osservati e quando no.

È in questa prospettiva che si pongono le distopie narrative, mettendo in luce come la società contemporanea si vada delineando come la società della sorveglianza. L'età moderna pone il problema inverso a quello che sarà poi della società dello spettacolo, cioè sapere come procurare ad un piccolo numero, o perfino ad uno solo, la vista istantanea di una grande moltitudine. Si sostituisce un potere che si manifestava con lo splendore di chi lo esercita a un potere che oggettivizza coloro sui quali opera (Foucault 1975).

Il Panopticon è allo stesso tempo sorveglianza e osservazione, sicurezza e sapere, individualizzazione e totalizzazione, isolamento e trasparenza, ma non solo. Può essere anche visto come un tempio innalzato alla somma divinità del Tempo, o meglio, del Futuro, depositario della felicità e vittoria sul male perpetrate ad ogni costo, sul cui altare si sacrificano quotidianamente il qui e ora delle singole esistenze (Battaglia 1998).



Fig. 2: foto scattata nella prigione cubana Presidio Modelo, nel 1926.

## **Orwell, altre vendette e arance meccaniche**

Nel 1948, con la pubblicazione di *1984*, Orwell presentava qualcosa di estremizzato ma perfettamente plausibile, quasi un'idea banale: quella di un mondo diviso tra superpotenze totalitarie. Alcuni elementi considerati estremi al tempo sono per noi oggi assai famigliari, quello che meno di un secolo fa era visto come un'esagerazione con valenza allegorica del testo, è per noi un elemento del reale, perfettamente assorbito dal nostro modo di vivere e concepire il mondo. L'idea di una

società totalmente controllata in cui un'élite governa con il terrore e l'ideologia non è più un orrore oscuro frutto di una mente paranoide, ma una delle possibilità del reale. Non siamo più così certi, come quando scriveva Orwell, che uno Stato totalitario non possa spezzare e trasformare gli esseri umani. I totalitarismi del XIX secolo hanno rivelato al contempo la banalità nel male e l'imprevista infrazione dei limiti del pensabile. La brama di potere è un'esperienza radicale che non può essere spiegata se non nei termini di se stessa e benché la fiducia nello Stato totalitario e nella sua capacità di preservare la società dai mali si sia sgretolata, il suo potere sopravvive (Howe 1984).

Orwell scriveva avendo già dietro di sé il totalitarismo comunista, fascista e nazista, descriveva quindi non una profezia o un possibile frutto del futuro, ma una trasfigurazione della realtà, una sua riduzione ad iperbole artistica (Zamjatin 1955). *1984* costituisce la parabola apocalittica delle grandi paure orwelliane – il totalitarismo, la falsificazione e la perdita di memoria storica indotta dai mezzi d'informazione, la corruzione del linguaggio, l'annullamento dell'identità individuale – convogliate in una raggelante descrizione di società del futuro contro cui combatte, ancora una volta, l'ultimo eroe. Ma l'universo catastrofico di Orwell non è che il fondo depositario di tutte quelle tendenze negative che egli vede già nel suo tempo. Secondo il tratto distintivo della letteratura antiutopica, per lo scrittore il futuro è già presente, nel momento in cui egli scrive il processo di degenerazione è già avviato, la massificazione ha già iniziato a corrodere il destino individuale e sociale (Orwell 2007).

Il problema del controllo sociale in Oceania, la superpotenza totalitaria dove è ambientata la vicenda di *1984*, si risolve attraverso il concentramento del potere e controllo su una minima parte della popolazione. All'apice della struttura piramidale è posto il Grande Fratello: infallibile, onnisciente, onnipotente e invisibile. Può esistere come persona e può non esistere affatto, Winston Smith ottiene una tipica risposta ambigua quando rivolge questa domanda a O'Brien.<sup>3</sup> La sua funzione è in ogni caso esclusivamente simbolica: il Grande Fratello è la forma con la quale il Partito ha deliberato di presentarsi al mondo. La sua funzione è quella di agire come un punto in cui si possa concentrare l'amore, la paura e il culto, gli stati emotivi che più facilmente possono essere rivolti verso un individuo piuttosto che verso un'organizzazione (Kumar 1995):

Nessuno ha mai visto il Grande Fratello. È un volto sui manifesti, una voce che viene dal teleschermo. Possiamo essere ragionevolmente certi che non morirà mai. Già

---

<sup>3</sup> Ricordiamo brevemente che Winston Smith è il protagonista di *1984*, seguito nel suo tentativo di ribellione fallito, mentre O'Brien, iniziale alleato, si rivelerà presto membro della Polizia e suo inumano carceriere.



adesso non si sa con certezza quando sia nato. Il Grande Fratello è il modo in cui il Partito sceglie di mostrarsi al mondo (Orwell 2007, p. 214).

- Il Grande Fratello esiste? - Certo che esiste. Il Partito esiste. Il Grande Fratello è l'incarnazione del Partito. - Esiste nello stesso modo in cui esisto io? - Tu non esisti. [...] - lo penso di esistere, - disse stancamente. - Ho coscienza della mia identità. Sono nato e morirò. Occupo un particolare punto nello spazio. Nessun altro oggetto solido può occupare simultaneamente lo stesso punto. Il Grande Fratello esiste in questo senso? - Non ha alcuna importanza. Egli esiste. - Morirà, il Grande Fratello? - Certamente no. Come potrebbe morire? (Orwell 2007, p. 266)

Il Grande Fratello è, di fatto, la torre centrale della società panottica orwelliana, alle sue pendici si trovano i membri del partito che rappresentano il 15% della popolazione, la quasi totalità sono membri del Partito Esterno e solo un 2% di essi costituiscono il Partito Interno. Il Partito è concentrato sui costumi, fedi, gusti, emozioni e atteggiamenti dei suoi stessi membri, la vigilanza deve essere stretta e l'ortodossia rigida dal momento che in Oceania non ci sono leggi e:

[...] in una società ove non siano leggi e, teoricamente, nessun obbligo, soltanto l'opinione pubblica può essere chiamata ad essere arbitro dei comportamenti. Ma l'opinione pubblica, poiché, come tutti gli animali da gregge, necessita prepotentemente di conformità, è meno tollerante di qualsiasi sistema di leggi. Quando gli esseri umani sono governati dalla regola del proibito un individuo può anche commettere qualche stravaganza; quando si presume che le leggi siano quelle dell'amore, o della 'ragione', egli deve stare sempre molto attento che il suo comportamento e i suoi pensieri siano uguali a quelli di tutti gli altri (dal saggio di Orwell *Politics vs Literature*, cit. in Kumar 1995, p. 252).

Pertanto, la polizia è un apparato che deve essere coestensivo all'interno del corpo sociale, non solamente per i limiti estremi che raggiunge ma per la minuzia dei dettagli che prende in carico. Il potere poliziesco deve pervadere ogni ambito della vita sociale e privata, ma il vero controllo totalitario riguarda la polvere degli avvenimenti, delle azioni, delle condotte, delle opinioni. L'oggetto della polizia sono quei riflessi di ogni istante, quelle cose di poco conto:

Era la pattuglia della polizia, che spiava nelle finestre della gente. Ma le pattuglie non avevano molta importanza. Solo la Psicopolizia contava. [...] Dalla nascita alla morte ogni membro del Partito vive sotto l'occhio della Psicopolizia. Anche quando è solo

non può mai essere sicuro di essere solo. Dovunque si trovi, che dorma o sia sveglio, che lavori o riposi, che sia in bagno o a letto, può essere scrutato senza preavviso, addirittura ignorando di essere spiato. Nulla di quello che fa è privo di importanza. Le sue amicizie, gli svaghi, il suo modo di comportarsi con la moglie e i figli, l'espressione del volto quando si trova da solo, le parole che mormora nel sonno, perfino i movimenti del corpo che gli sono più abituali, sono minuziosamente analizzati (Orwell 2007, p. 217).

Per esercitarsi, questo potere deve forgiare a proprio beneficio uno strumento di sorveglianza permanente, esaustiva, onnipresente, capace di rendere tutto visibile ma a condizione di rendere se stessa invisibile. Deve essere come uno sguardo senza volto che trasforma tutto il corpo sociale in un campo di percezione: migliaia di occhi appostati ovunque, in una lunga rete gerarchizzata. Questa incessante osservazione deve essere a sua volta cumulata in una serie di rapporti e di registri, in cui si annotano condotte, abitudini, sospetti, in una permanente presa in carico del comportamento degli individui. Questi vivono in una macchina panottica investiti dagli effetti di potere che essi stessi ritrasmettono, perché ne sono un ingranaggio. La disciplina fa giocare, in questo modo, i rapporti di potere non al di sopra ma nel tessuto stesso della molteplicità, della folla, nel modo più discreto possibile. A tutto ciò corrispondono strumenti di potere anonimi e pervasivi della molteplicità che essi irreggimentano, come la sorveglianza gerarchica, la registrazione continua, il giudizio e la classificazione perenni (Foucault 1975):

Il teleschermo riceveva e trasmetteva contemporaneamente [...]. Naturalmente, non era possibile sapere se e quando si era sotto osservazione. Con quale frequenza, con quali sistemi, la Psicopolizia si inserisse sui cavi dei singoli apparecchi era oggetto di congettura. Si poteva persino presumere che osservasse tutti continuamente. Comunque fosse, si poteva collegare al vostro apparecchio quando voleva. Dovevate vivere (e di fatto vivevate, in virtù di quell'abitudine che diventa istinto) presupponendo che qualsiasi rumore da voi prodotto venisse ascoltato e qualsiasi movimento – che non fosse fatto al buio – attentamente scrutato (Orwell 2007, p. 7).

Questa forma di Potere non può lasciar sussistere nessun segreto, accanendosi nella sua insaziabile volontà di sapere sulla coscienza e sull'inconscio, finché non ha raggiunto il più recondito pensiero:

In ogni caso, avere sul volto un'espressione sconveniente (come il mostrarsi increduli, per esempio, all'annuncio di una vittoria) costituiva di per sé un reato passibile di pena. Vi era anche una parola in neolingua che lo descriveva: *voltoreato* (Orwell 2007, p. 66).

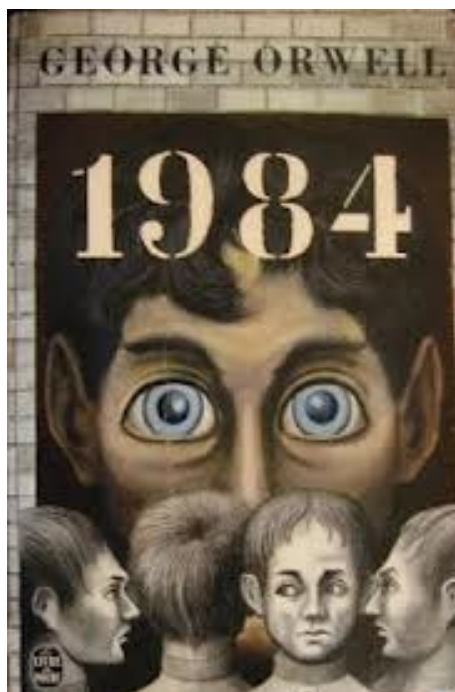


Fig. 3: una copertina di G. Orwell, 1984.

Nell'opera a fumetti *V for Vendetta* (*V per Vendetta*, 1994), il Potere dello Stato totalitario è incarnato in un oggetto-corpo ancora più sfuggente e astratto del Grande Fratello. A costituire il fulcro del controllo capillare della società è il Fato, un sistema operativo in grado di gestire senza pause la sorveglianza di ogni telecamera, teleschermo e microfono in tutta Londra.

Completato nel 1988, il testo origina dal lavoro congiunto tra lo scrittore Alan Moore e il disegnatore David Lloyd, reso oggi più celebre dall'omonimo film dei fratelli Wachowski. Nell'edizione italiana del 2006, in quarta di copertina, un breve sunto introduce l'opera:

In un'Inghilterra post-atomica in cui gli altoparlanti fanno rimbombare le notizie ufficiali diffuse da una brutale dittatura fascista, un uomo solo inizia la sua rivolta contro il regime. Ha il volto coperto da una maschera di Guy Fawkes, il cospiratore che il 5 novembre 1605 aveva cercato di far saltare il Parlamento. Il suo nome è V: ha alle spalle un passato di orrori, vuole vendicarsi e ricorre alla violenza, all'omicidio, al terrore per spingere il popolo alla rivoluzione. *V per vendetta* è una drammatica

rappresentazione della perdita della libertà e dell'identità in un mondo totalitario (Moore - Lloyd 2006)<sup>4</sup>.

Il fumetto si apre con la presentazione di un Leader che sembra, inizialmente, trovarsi a capo del Fato e manovrarlo, ma di fatto egli ne è solo un incaricato passeggero e impotente:

Sono il leader. Leader dei perduti, reggente delle rovine. Sono un uomo come un altro. Conduco il paese che amo fuori dalla desolazione del ventesimo secolo, credo nella sopravvivenza, nel destino della razza nordica, credo nel fascismo. [...] lo credo nella forza, credo nell'unità. E se questa forza, questa unità di scopo, richiede un'uniformità di pensiero, di parola e azione, allora così sia. Non permetto che si parli di libertà, né sociale, né individuale. Questi sono lussi. Io non credo ai lussi. La guerra ha messo fine ai lussi. La guerra ha messo fine alla libertà. L'unica libertà rimasta al mio popolo è quella di soffrire la fame, la libertà di morire, la libertà di vivere in un mondo di caos. Dovrei concedere loro questa libertà? Penso di no. Penso di no. Riservo forse a me stesso la libertà che nego agli altri? No. Siedo qui nella mia gabbia e sono solo un servitore. *Io che sono il padrone di tutto ciò che vedo.* [Il Fato] Non ha occhi per civettare o promettere. *Ma vede tutto, vede e comprende con una saggezza di divine proporzioni* (Moore - Lloyd 2006, pp. 43-44)<sup>5</sup>

Il Fato trova espressione nella realtà non solo attraverso le strumentazioni di visione e ascolto, ma anche tramite la costituzione di reparti di Polizia definiti in base alla particolare funzione che esercitano:

- Signori, ora ascolterò i vostri rapporti. Mr. Heyer parlerà per l'**occhio**. - Abbiamo meno di tre minuti di girato utile, leader. Gran parte dei nostri vi-registranti è rimasta danneggiata nell'esplosione. [...] - Grazie, Mr. Heyer. Mr. Hetheridge parlerà ora per le **orecchie**. - Ah... la sorveglianza telefonica indica che gran parte della, ah, della gente parla, ahm, dell'esplosione. Questo a Londra. Tutte le trascrizioni sospette o significative vengono inoltrate a Mr...ahm, Almond, del **dito**. - Al momento, Mr. Almond è con me. Lo informerò io. Mr. Finch parlerà per il **naso**... [...] Bene, abbiamo sentito il resto della **testa** (Moore - Lloyd 2006, p. 21)<sup>6</sup>.

I meccanismi di personificazione sono simili a quelli utilizzati per il Grande Fratello:

---

<sup>4</sup> Questo testo è riportato nella quarta di copertina del volume.

<sup>5</sup> Il corsivo è dell'autore.

<sup>6</sup> Il neretto è dell'autore.

- Ascolta Lewis... non è meraviglioso? Se il fato avesse davvero una **voce**, sarebbe così. Se solo la gente sapesse che gran lavoro che fa... - Non essere stupido, Dascombe. L'idea è far loro credere che sia il fato a parlare. Lo fa sembrare più umano. Dà fiducia alla gente. [...] La fede della Gran Bretagna nell'integrità del fato è la pietra d'angolo del nostro nuovo ordine. Una variazione nella voce e non sarà più lo stesso (Moore - Lloyd 2006, p. 23).

L'eroe di questa Londra si fa chiamare V, come *vengeance*, *vigilance*, *violence*, ma anche *valor*, *virtue* e il suo motto *vi veri veniversum vivus vici*<sup>7</sup>. V è, ancora, il numero della stanza dove era stato rinchiuso dal governo e utilizzato come cavia umana per esperimenti e la più famosa sinfonia di Beethoven. La maschera di Guy Fawkes consente a V di non essere 'visibile' ai metodi di sorveglianza e di infrangere il legame imposto tra la visibilità della popolazione e l'invisibilità del Fato. Lo fa senza nascondersi alle telecamere, gli inquantificabili specchi del Fato non lo spaventano, anzi, si offre generosamente alla loro vista ma protetto ed allo stesso tempo esaltato dal suo nuovo Viso. Gli esperimenti subiti, deduciamo dal testo, l'hanno privato delle sue originarie sembianze ma dotato di nuove e incredibili capacità, unitamente ad una mente che sa perforare con acuto disincanto la realtà addormentata che lo circonda.

Mentre la neolingua di Oceania è la prova più dolorosa di come la macchina del Potere si sia impadronita della realtà, costruendola e controllandola attraverso il linguaggio tramutato da strumento di ribellione intellettuale a quello della sua sconfitta, il linguaggio di V è colto, sofisticato, ironico, ricco di allusioni, a fronte del dilagare di motti forzati e inaridenti («Strength through purity/ Purity through faith»; «Prevalga l'Inghilterra»; etc.).



Fig. 5, un fotogramma tratto dal film *V per vendetta*, diretto dai fratelli Wachowski, 2005.

<sup>7</sup> Il motto latino è erroneamente attribuito nel testo ad una citazione del *Faust* di Goethe.

A differenza di *V per vendetta* e *1984*, nel futuro anti-utopico del romanzo di Burgess, *A Clockwork Orange* (pubblicato in Italia inizialmente con il titolo di *Un'arancia ad orologeria*, 1969), non sono presenti telecamere né microfoni e il totalitarismo non è politico o militare, ma è fotografato in uno stadio iniziale che si manifesta a livello sociale. Da un'intervista a Stanley Kubrick, inserita nell'edizione italiana del 2005, la vicenda di Alex è presentata come una storia «che parla dei tentativi di limitare nell'uomo la libertà di scegliere tra bene e male» (Burgess 2005). Lo scenario distopico non è fortemente caratterizzato, l'ambientazione storico-geografica non è dettagliata e così pure avviene per la descrizione dei sistemi coercitivi dello Stato:

- Il maggior vanto del Governo, capisci, è la maniera in cui si è occupato della delinquenza in questi ultimi mesi. [...] Progettando debilitanti tecniche di condizionamento che privano l'individuo del libero arbitrio. [...] Siamo sul filo del rasoio. Prima che ce ne rendiamo conto saremo in pieno totalitarismo. [...] E adesso non sarà il Governo stesso a decidere ciò che è e ciò che non è reato e a pompar via vita e coraggio e volontà da chiunque possa dispiacergli? (Burgess 2005, p. 185)

L'immagine che si viene a delineare è quella di un Alex costantemente imboccato e infarcito, seppure in modi diversi durante il corso della storia, da una società totalitaria e capillarmente corrotta. La celebre tecnica Ludovico, a cui viene sottoposto per volere del suo profondo desiderio di uscire il prima possibile dal carcere, lo costringe ad associare scene di 'ultraviolenza' a dolore fisico, portandolo ad un rifiuto mentale indotto delle diverse espressioni della violenza. In altri termini, Alex è posto davanti ad uno schermo che è lo specchio di se stesso, fino a raggiungere il rigetto di quel sé che era stato fino ad allora. La tecnica corrisponde in termini psicologici al processo di civilizzazione e la malattia che ne consegue può essere vista come la nevrosi imposta all'individuo dalla società:

- Stanno per farti diventare un bravo ragazzo, 6655321. Non sentirai mai più il desiderio di commettere atti violenti o di offendere chicchessia in alcun modo o turbare la Pace dello Stato. Spero che te ne renda conto. Spero che tutto ciò ti sia assolutamente chiaro -. Io dissi: - Oh, sarà bellissimo diventare buoni, signore -. [...] – Essere buoni può essere orribile. E mentre te lo dico mi rendo conto di quanto sembri contraddittorio. So che passerò molte notti insonni per questo. Che cos'è che Dio vuole? Dio vuole il bene o la scelta del bene? Un uomo che sceglie il male è forse in qualche modo migliore di un uomo a cui è stato imposto il bene? (Burgess 2005, p. 112)



Fig. 4, fotogramma tratto dal film *Arancia Meccanica*, diretto da S. Kubrick, 1971.

### **Ultimi uomini attraverso lo schermo**

Winston, V e Alex portano il lettore a forti processi di identificazione: siamo tutti d'accordo nel rompere il patto di civiltà se essa non è più fondata sul libero arbitrio, paladini della libertà pronti a commettere il male per raggiungere questo bene. La liberazione finale che il pubblico avverte corrisponde alla sua stessa rottura con la civiltà. Ma Winston e Alex ne escono spezzati, il primo nel corpo, il secondo nell'animo: non sarà possibile un ritorno a loro stessi, dopo aver lottato contro gli schermi l'immagine di ciò che erano non si rifletterà più, rubata e cancellata è ormai irrecuperabile.

Burgess sostiene sul suo personaggio che «Alex rappresenta l'umanità in tre modi: è aggressivo, ama la bellezza, si serve del linguaggio» (da una testimonianza di A. Burgess, in Burgess 2005). Imponendo ad un individuo la possibilità di essere solo e soltanto buono, si ucciderà la sua anima in nome del bene presunto della stabilità sociale. L'autore sembra volerci dire che è preferibile un mondo di violenza assunta scientemente, come atto volontario, a un mondo condizionato, programmato per essere buono o inoffensivo.

I film davanti ai quali Alex non può chiudere gli occhi non sono altro che lo specchio delle sue azioni, un suo sdoppiamento in movimento. Ciò a cui è costretto non è tanto il guardarsi nello schermo in un tentativo di presa di coscienza (che non sembra possedere), quanto attraversarlo, scoprendo per la prima volta nuovi contenuti oltre al significato finora attribuito. Ma varcare lo specchio vorrà dire per lui perdere il proprio Io:

- In realtà lui non ha scelta vero? Era il proprio interesse, la paura del dolore fisico che lo hanno spinto a quel grottesco gesto di auto avvilimento. La sua insincerità era



anche troppo evidente. Cessa di essere un malfattore, ma cessa anche di essere una creatura capace di scelta morale. - Queste sono sottigliezze, - disse il dottor Brodsky tipo sorridendo - Gli alti valori morali non ci riguardano, noi ci preoccupiamo soltanto di stroncare la delinquenza... (Burgess 2005, pp. 146-147)

Fin dalle prime pagine, i tentativi sovversivi di Winston sono invece volti a eludere il controllo dei teleschermi. Odis il Grande Fratello, sente che l'umanità è stata privata di qualcosa a cui aveva diritto, sogna di entrare a far parte della confraternita ribelle, ma non esce dall'ottica individuale di questa fuga. Gli sarebbe, in realtà, sufficiente sapere come continuare a sottrarre le sue azioni a quella costante e costringente visibilità. Arrestato e torturato tenta un impossibile riscatto dell'umanità contro la metodica illogicità del sistema, ma l'individualismo della sua ribellione ricade anche nella solitudine sterile del gesto:

- Tu sei l'ultimo uomo – disse O'Brien, - il difensore dello spirito umano. Adesso vedrai quel che sei veramente. Spogliati. [...] Mentre li lasciava scivolare a terra, si accorse che nell'angolo più lontano della stanza vi era uno specchio a tre ante. Vi si avvicinò poi si fermò di colpo. Un grido involontario gli era uscito dalla bocca. [...] - Ti stai putrefacendo - disse, - stai cadendo a pezzi. Che cosa sei? Un sacco di lerciume. La vedi quella cosa che ti guarda? Quello è l'ultimo uomo. Se tu sei un essere umano, ecco l'umanità. E adesso rivestiti (Orwell 2007, pp. 277-279).

Secondo Winston, «[l]e conseguenze di ogni azione sono racchiuse nell'azione stessa. Scrisse: 'Lo *psicoreato* non comporta la morte, esso è la morte» (Orwell 2007, p. 31). Nella logica di V, invece, il mondo si basa sul principio che ad ogni azione corrisponda una reazione uguale e contraria (il concetto è espresso in questi termini nel film, ma è altrettanto ricavabile dalla lettura del testo). V rappresenta il frutto uguale e opposto degli effetti della società, per questo sa usare i suoi stessi mezzi di controllo, entrando dentro al Fato e muovendone o tagliandone gli arti a suo vantaggio.

Egli agisce su larga scala, a livello della società, la fuga individuale e individualista non solo non è possibile ma non sarebbe nemmeno in grado di aprire una piccola maglia nella rete da cui tenta di uscire. V diventa un anti-leader e lo fa attraverso la stessa arma del leader, il Fato, ai cui sistemi operativi riesce ad accedere. Solo così, senza cercare di rompere i teleschermi e senza attraversare lo schermo di se stesso, riesce a fare collassare il sistema. Guida quella folla resa innocua ed inerme dall'abitudine all'assoggettamento, impiegando le sue capacità fuori dal comune. Compie la sua vendetta personale ma allo stesso tempo mette le

sue incredibili doti, fisiche ma prima di tutto psicologiche, al servizio di una rivoluzione collettiva.

Nella versione cinematografica questo passaggio di consegne tra V e la popolazione, che costituisce la vera protagonista della ricostruzione di una nuova società, è rappresentato dalla moltiplicazione in serie e distribuzione della maschera di Guy Fawkes. In modo simbolico, ma con una grande potenza espressiva, V fornisce a tutti il suo strumento di invisibilità e visibilità insieme, che consente a chi lo desidera di essere fuori dall'insonne controllo visivo ed esprimere la propria libera opinione. Coloro che indossano la sua maschera si sentono, e quindi diventano, protagonisti e personalmente responsabili della volontà di rivoluzione e riappropriazione delle libertà perdute.

Queste anti-utopie narrative indicano una via, o più spesso la via errata, che ha davanti l'individuo per combattere contro quel potere totalitario, sui corpi e sulle menti, che è diventato realtà. La rivincita non avviene attraversando quello specchio che viene imposto come strumento di visibilità e controllo, né tentando di spegnerlo o semplicemente sfuggendovi. Non si può uscire da una prospettiva catottrica, perché essa è alla base della società contemporanea. L'unica rivalse possibile può avvenire conoscendo e sfruttando sapientemente quegli stessi mezzi di controllo, piegandoli a nuovi, migliori, obiettivi. La rivincita dell'individuo non può avvenire rompendo gli specchi imposti: le distopie ci avvertono che non si può uscire dalla società catottrica negandola. L'unica possibilità è restare al contempo al di là e al di qua dello specchio.

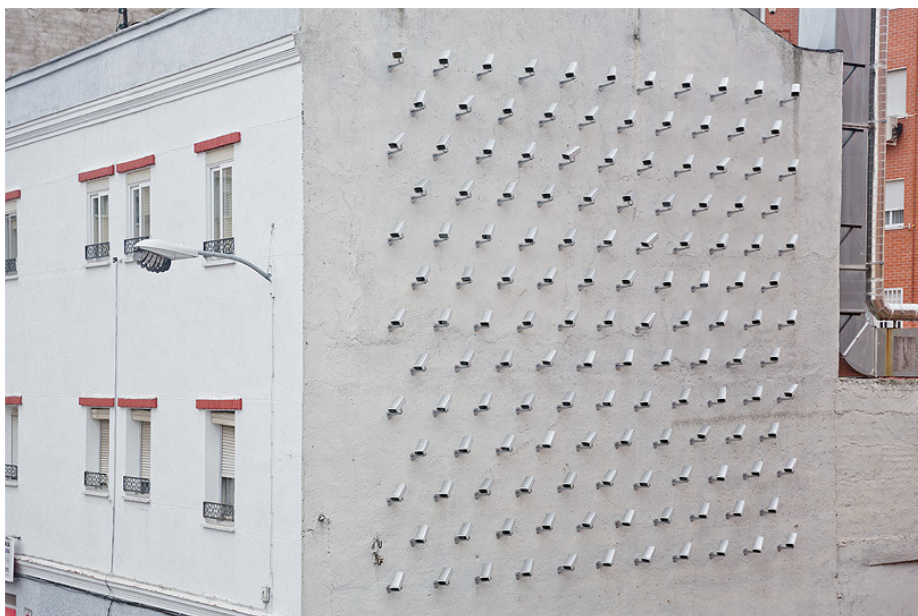


Fig. 6: *Cameras*, Madrid, 2013, «Installation of 150 fake security cameras on building facade with the intention of not watching over anything», [www.spy-urbanart.com](http://www.spy-urbanart.com).

## L'autrice

Pantalea Mazzitello è dottoranda in Italianistica e Filologia Romanza all'Università degli Studi di Parma, con un progetto di ricerca relativo all'edizione critica del manoscritto trecentesco inedito contenente il volgarizzamento italiano dell'*Histoire d'Eracles*, traduzione francese dell'opera di Guglielmo di Tiro sulla cronaca delle Crociate. Si è laureata in Lettere Moderne con una tesi di laurea dal titolo *Da 'quistione' d'amore a novella, una proposta per Decameron X,4 e X,5*. Successivamente si è laureata in Filologia Moderna con una tesi dal titolo *Osculum infame. Indagini tra stregoneria e letteratura dal Medioevo al Rinascimento*.

e-mail: pantalea.mazzitello@studenti.unipr.it

## Riferimenti bibliografici

Battaglia, B 1998, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, Longo Editore, Ravenna.

Burgess, A 2005, *Arancia Meccanica*, Einaudi, Torino [or. edn. Burgess A 1962, *A clockwork orange*, Heinemann, London].

Eco, U 2001, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano.

Foucault, M 1967, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano [or. edn. Foucault M 1966, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris].

Foucault, M 1975, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino [or. edn. Foucault M 1975, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris ].

Gattegno, J 1973, *Saggio sulla fantascienza*, Fabbri Editori, Milano.

Howe, I 1984, 'Gli enigmi del potere', *Lettera Internazionale*, n.1, pp. 1-19.

Kumar, K 1955, *Utopia e antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Longo Editore, Ravenna [or. edn. Kumar K 1987, *Utopia and anti-utopia in modern times*, Blackwell, Oxford-New York].

Melchior-Bonnet, S 2002, *Storia dello specchio*, Edizioni Dedalo, Bari.

Moore, A & Lloyd, D 2006, *V per vendetta*, Rizzoli, Milano [or. edn. Moore, A & Lloyd, D 1988, *V for vendetta*, Vertigo, New York, DC Comics, Burbank, CA].

Muzzioli, F 2007, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma.

Orwell, G 2007, *1984*, Mondadori, Milano [or. edn. Orwell, G 1949, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London].

Roda, V 2009, *Studi sul fantastico*, CLUEB, Bologna.

Scholes, R, Rabkin, ES 1979, *Fantascienza. Storia, scienza, visione*, Pratiche Editrice, Parma.

Simecka, M 1994, 'Orwell dopo Orwell', *Lettera Internazionale*, n.39/40, pp. 28-34.

Solmi, S 1978, *Saggi sul fantastico*, Einaudi, Torino.

Todorov, T 2000, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano [or. edn. Todorov, T 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, Paris].

Zamjatin, EI 1955, *Noi*, Feltrinelli, Milano [or. edn. Zamjatin, EI 1924, *My*, E. P. Dutton, New York].



Francesca Casella

## ***The Black Swan* di Darren Aronofsky. Lo specchio come indagine psicanalitica sulla pazzia**



### **Abstract**

*The Black Swan* di Darren Aronofsky è sicuramente uno dei film più controversi ed emblematici degli ultimi anni. Da alcuni considerato un capolavoro e da altri stroncato brutalmente, si fa portavoce di una lunga scia di film che si prestano idealmente all'analisi psicanalitica. Nel tentativo di dare una degna interpretazione all'immaginario filmico dell'opera, legata fortemente alla tematica del doppio e dello specchio, sono stati utilizzati due padri fondatori della filosofia della mente: Sigmund Freud e Otto Rank.

Darren Aronofsky's *The Black Swan* is certainly one of the most emblematic and controversial movie of the recent years. Considered a masterpiece or panned brutally, echo's a long line of films that led themselves to a psychoanalytic analysis. In attempt to give a proper interpretation of the imaginary film work, strongly linked to the theme of the double and the mirror, were used two founders of the philosophy of mind: Sigmund Freud and Otto Rank.



### **Sogno come premonizione di una nevrosi**

*The Black Swan* di Darren Aronofsky, sebbene si presenti come un film lineare dal punto di vista narrativo, ha un impianto estetico e visivo particolarmente ambiguo che conduce lo spettatore verso un'intricata rete di significazioni testuali e icone che colmano l'assenza di grandi dialoghi. Il personaggio di Nina, limitata in un universo prettamente femminile, si ritrova circondata da donne che si trasformano metaforicamente in "doppi" e si configurano quali frammenti del suo Ego spezzettato. La tematica del doppio si lega fatalmente alla tematica del sogno/allucinazione: gli elementi immaginifici, allucinatori e onirici disseminati nel corso del film confondono volutamente lo spettatore e subito dopo lo costringono a un'ermeneutica necessaria a scoprire i più reconditi e perversi moti dell'animo, altrimenti inesprimibili con una tale efficacia. La storia è così ricca di elementi bizzarri e irreali da indurre chi guarda

a pensare che la realtà filmica stessa cui sta assistendo altro non sia che un susseguirsi di sogni compiuti dalla protagonista.

La prima sequenza è indubbiamente esemplare in questo senso: si apre con una dissolvenza dal nero che successivamente mostra Nina, nelle vesti di Odette, ballare in un teatro completamente deserto. La musica, inizialmente piacevole, inizia a diventare più angosciata nel momento in cui fa la sua comparsa Rothbart che, poco dopo, trasforma l'Odette interpretata da Nina in cigno e quest'ultima, emulando il movimento delle ali, si dirige affranta verso la luce bianca proiettata sul palcoscenico. Con un'ulteriore dissolvenza in nero, il montaggio svela il carattere onirico della danza cui abbiamo appena assistito: nella seconda sequenza Nina è già sveglia nel suo letto.

La sequenza del sogno iniziale avvolge l'intero film col suo inquietante e nebuloso messaggio: indubbiamente raffigura il più forte e ambizioso desiderio di Nina ma allo stesso tempo preannuncia una sorta di dittico pericoloso che porterà la ballerina a identificare la propria vita con quella del personaggio che interpreta.

Il sogno diventa il momento della vita psichica in cui i nostri desideri vengono esauditi, una sorta di rivincita nei confronti dell'opacità della nostra quotidianità. Secondo molti, un sogno può essere decodificato e dunque interpretato come un messaggio che ci rivelerebbe importanti dettagli sul futuro della nostra esistenza. Secondo altri ancora, il sogno rispecchia quello che siamo – il nostro sesso, il nostro ceto sociale, la nostra età – e potrebbe addirittura portarci a scoprire problemi psicofisici di cui non eravamo nemmeno a conoscenza<sup>1</sup>. Il sogno di Nina racchiude in sé tutte queste condizioni.

Se noi dessimo un'interpretazione superficiale a ciò che vediamo nella prima sequenza, il cosiddetto "significato manifesto", penseremmo semplicemente che si tratta dell'ambizione realizzata di Nina. E a confermarcelo sarebbe proprio la seconda sequenza in cui lei racconta alla madre quello che ha sognato. Se noi, invece, interpretiamo il sogno andando a ricercarne il "significato latente" capiamo che questa rappresentazione altri non è se non un'esplicazione della malattia di Nina.

L'isterica si identifica di preferenza con persone con cui ha avuto un rapporto sessuale, oppure che hanno rapporti sessuali con le stesse persone che ne hanno con lei stessa. [...]

---

<sup>1</sup> Ne *L'interpretazione dei sogni*, Sigmund Freud intraprende un excursus sugli studi attinenti l'attività onirica. Il credere che il sogno potesse contenere un messaggio o potesse prevedere il futuro era tipico dei popoli primitivi: questi erano convinti che dei e demoni potessero lasciare dei messaggi proprio tramite l'attività onirica e che questi sogni, se interpretati correttamente, potessero suggerire un avvenimento imminente. Di fatto, l'interesse di Freud era diretto agli studi a lui contemporanei che da tempo avevano iniziato ad avallare la tesi che proprio l'attività onirica potesse dare avvisaglie sugli stati psichici dell'individuo.

nella fantasia isterica, come nel sogno, per l'identificazione spesso basta pensare a rapporti sessuali, senza necessariamente esperirli nel reale (Freud 2010a, p. 154).

Nel momento in cui Nina vede Lily consumare un rapporto sessuale con Thomas, la ballerina si sostituisce all'amica nella fantasia perché Lily sostituisce Nina nella realtà. Di fatto, il sogno esplicherebbe un problema ben più grosso: la conquista della parte di prima ballerina rappresenterebbe la sublimazione del sesso e l'impossibilità di concretizzare il rapporto che Nina vorrebbe consumare con Thomas. «Il sogno è l'appagamento (mascherato) di un desiderio (represso, rimosso)» (Freud 2010a, p. 162). Vediamo insomma come un bisogno fisico venga messo in rapporto con gli impulsi più forti, ma anche più fortemente repressi, della vita psichica di Nina.

### **Configurazione dell'Io**

La sequenza che mostra Nina e Lily portare a termine l'atto sessuale diventa un'efficace raffigurazione della teoria sessuale di Sigmund Freud che considerava come punto di partenza per alcuni sintomi psichici il conflitto tra desiderio e istanze che portano alla rimozione.

I vari personaggi del film non hanno una caratterizzazione intrinseca, ma diventano delle *identità* nel momento in cui si relazionano con il personaggio di Nina. Questa sequenza chiarifica, molto più di altre, quelle che sono le relazioni tra Nina e sua madre e, soprattutto, tra Nina e Lily; relazioni che rappresentano rispettivamente il conflitto tra l'Io di Nina con il suo Super io e il suo Es.

La prima inquadratura della sequenza mostra Nina e Lily rientrare in casa. Tuttavia, non ci vengono mostrate le due ballerine direttamente bensì il loro riflesso sullo specchio che ne «spezzetta» e divide i corpi. Le due ridacchiano ubriache e vengono raggiunte ben presto dalla madre di Nina. La madre, mortificata, rimprovera Nina che però scappa in camera, con Lily al seguito, chiudendo la porta con un bastone. Le due iniziano a baciarsi appassionatamente e poi completano l'atto sessuale. Poco dopo aver raggiunto l'orgasmo, Nina guarda Lily che le sussurra le parole «la mia bambina» e successivamente assume i connotati di Nina stessa e la soffoca.

La sequenza può essere facilmente divisa in due parti: la prima parte comprende lo scontro tra Nina e la madre, dunque una sorta di ribellione dell'Io contro i limiti imposti dal Super io; la seconda parte, invece, mostra l'Io abbandonarsi alle pulsioni dell'Es e, allo stesso tempo, diventa metafora visiva dello stato psicotico della protagonista.

## Super lo materno come nemesi dell'Isteria

Sin da subito, Darren Aronofsky ci tiene a mostrare essenzialmente due caratteri del personaggio di Nina: il primo è l'exasperazione della sua ingenuità e il secondo è la quasi completa sottomissione alla madre. La nevrosi della ballerina, indubbiamente, deriva da un fattore fondante della vita di ciascun individuo: l'affermazione della propria sessualità. Nel suo libro *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Sigmund Freud sostiene che la scoperta della sessualità, segna nell'adolescente il momento del distacco dai genitori e la presa di coscienza e di conoscenza del proprio corpo: Nina ancora non ha saputo affermare la propria personalità liberandosi dallo schiacciante e opprimente fardello materno. I colori chiari e innocenti della sua camera e degli abiti che indossa, il rosa imperante, peluche e bambole ovunque, i toni sommessi sono tutti dettagli volutamente enfatizzati per la caratterizzazione di questo personaggio. Il tutto accentuato dalla madre che appella continuamente la figlia con le parole: «La mia bambina», quasi a volerla costringere entro una maschera che la ballerina non dovrebbe più indossare. Nina altro non è se non il prodotto dei sogni e delle frustrazioni che la madre ha proiettato su di lei, limitando la vita della figlia alla sua devozione per la danza.

Cresciuta con la madre e costantemente circondata dalle figure femminili che rendono esclusivo il mondo della danza, non c'è da stupirsi se il personaggio di Nina non abbia ancora superato la fase edipica. Nei suoi *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Sigmund Freud spiega la maturazione del bambino attraverso l'identificazione col genitore del proprio sesso e il desiderio nei confronti del genitore del sesso opposto. Il padre della psicanalisi, infatti, sosteneva che per il bambino la cosa più ovvia e «naturale sarebbe scegliere come oggetti sessuali quelle persone che egli sin dall'infanzia ha amato, per così dire, con libido smorzata» (Freud 2010b, p. 112): la madre per il figlio e il padre per la figlia.

La scelta dell'oggetto, tuttavia, viene dapprima compiuta nella rappresentazione e la vita sessuale dell'adolescente non ha altro spazio che abbandonarsi a fantasie [...]. Nel tempo stesso in cui queste fantasie chiaramente incestuose vengono superate e respinte, si compie una delle più importanti, ma anche più dolorose realizzazioni psichiche della fase puberale: il distacco dall'autorità dei genitori (Freud 2010b, pp. 112-113).

Ognuna di queste tappe dovrebbe essere superata da tutti gli individui viventi: eppure vi sono persone che non hanno mai superato l'autorità genitoriale. Nina, costantemente oppressa dalla figura della madre e probabilmente cresciuta senza un



padre verso il quale orientare le sue fantasie incestuose, vive il suo lungo periodo di astinenza e di negazione al sesso come farebbe un nevrotico. Nel momento in cui Nina scopre di provare una forte attrazione nei confronti di Thomas – uomo più grande di lei e dall'aspetto decisamente autoritario – sembra ritrovare la figura paterna da investire con i propri desideri. Ma non riuscendo a trovare alcuna soddisfazione sessuale o amorosa, traveste questa «relazione» con le mentite spoglie di un amore pigmalionesco, trasformandosi nell'allieva che desidera soddisfare artisticamente il proprio mentore per poter essere degna del suo amore e assurgere al ruolo di sua compagna.

### **Pretesto di una bisessualità latente**

Particolare, in questo senso, è il ruolo giocato dal personaggio di Lily che nel film rappresenta quel *Doppelgänger* che, al contrario della figura della Madre/Superio, potrebbe essere per Nina la personificazione dell'Es freudiano, contenitore di tutti gli istinti più torbidi e pulsionali della libido presente in ogni individuo. Lily è sciolta, sensuale: è tutto quello che manca a Nina per interpretare alla perfezione il Cigno Nero e conseguentemente conquistare Thomas.

Aronofsky più che concentrarsi sulla caratterizzazione del personaggio di Lily, ha privilegiato il desiderio triangolare che viene a definirsi tra Nina, Thomas e Lily stessa. Nina, nella sua posizione di bisessualità latente, inizia a provare attrazione per Thomas e prova a sedurlo tramite la pratica artistica. Il legame tra Thomas e Lily è fortemente ambiguo sin dall'inizio: ma è proprio Thomas a indicare Lily come esempio da seguire per Nina per riuscire a ricreare Odette e Odille sul palcoscenico. L'attrazione di Lily e Nina nei confronti di Thomas, porta le due ballerine verso un legame omoerotico che, però, solo Nina concretizza – oniricamente parlando.

Soprascedendo momentaneamente sulla particolare scelta registica di presentare i due personaggi che tornano a casa prima come riflessi e successivamente come individui (motivo ricorrente all'interno del film), possiamo dire che la sequenza è suddivisibile in due segmenti: nel primo assistiamo a una rottura, a una ribellione, da parte di Nina nei confronti di sua madre; nel secondo Nina concretizza il suo desiderio di crearsi un'identità sessuale abbandonandosi a quello che lei crede sesso saffico ma che, in realtà, altro non è se non un sogno. Nella seconda parte, inoltre, ci sono alcuni elementi simbolici particolari:

1. Il modo in cui Nina impedisce alla madre di entrare in camera
2. Il tatuaggio di Lily
3. Lily che assume i connotati di Nina e la soffoca
4. Lily che si rivolge a Nina con le parole «la mia bambina»

1): Nina scappa nella sua camera con Lily e impedisce alla madre di entrare bloccando la porta con un *bastone*; dettaglio che potremmo leggere come il desiderio di Nina per il pene: l'unico effettivo mezzo per contrastare il Super io e verso il quale lei prova reale attrazione. 2): Durante il sesso, inoltre, il tatuaggio di Lily – che normalmente rappresenta due rose intrecciate – inizia poco alla volta a trasformarsi in due ali: indubbiamente, rimandano innanzitutto alle ali dei Cigni dello spettacolo di danza – d'altronde, come non identificare Odille con Lily e Nina con Odette? – ma, soprattutto, all'ebbrezza del sesso che inizia a prendere il sopravvento. 3): sul finire, quando poi vediamo Lily rialzarsi e successivamente «trasformarsi» nella Nina Oscura, la Nina Ingenua inizia a essere *soffocata*, inizia a sentire la necessità di essere *qualcosa d'altro*.

Nonostante Freud parta dal presupposto che qualunque bambino, indifferentemente dal sesso, attraversi una fase di bisessualità che anticipa la definizione della sessualità del bambino, non c'è da pensare che Nina sia omosessuale. Nella scena successiva alla nottata di allucinazioni, Nina raggiunge l'accademia dove viene sostituita da Lily nelle prove a causa del suo ritardo: è questo il momento in cui lo spettatore non solo capisce che quanto ha visto prima era solo una fantasia, ma anche che ciò che più desidera Nina è Thomas. Probabilmente, la libido della protagonista, in questa fase della sua vita, si ritrova a essere scissa in due parti: una parte ha una meta omosessuale ed è motivata da una parte dal forte legame tra Nina e sua madre, in una sorta di *ossessione filiale*; dall'altra, l'omosessualità di Nina è in parte dovuta alla sua identificazione con Lily – dalla quale dipendono le numerose allucinazioni della protagonista.

### **Dalla Nevrosi alla Psicosi**

Il punto numero 4 sussume numerosi elementi, tra cui la problematica formazione dell'Io di Nina o, meglio, la sua scomposizione nelle varie individualità che iniziano a intaccare la parte conscia. Come si è visto nell'esplicazione della scena, poco prima d'essere soffocata, Nina sente Lily chiamarla «La mia bambina», le parole che la madre le ripete costantemente. Parole rivelatrici che sembrano voler svelare la sua fantasia a occhi aperti e mischiare i diversi momenti della sua ideazione:

Il lavoro mentale prende le mosse da un'impressione attuale, un'occasione offerta dal presente e suscettibile di risvegliare uno dei grandi desideri del soggetto. Di là si collega al ricordo di un'esperienza anteriore, risalente in genere all'infanzia, in cui quel desiderio veniva esaudito; e crea quindi una situazione relativa al futuro la quale si

configura come appagamento di quel desiderio: questo è appunto il sogno a occhi aperti o fantasia, recante in sé le tracce della sua provenienza dall'occasione attuale e dal ricordo passato. Dunque passato, presente e futuro, come infilati al filo del desiderio che li attraversa (Freud 1976, pp. 378-379).

Nina unisce all'interno della sua fantasia isterica l'elemento presente (Lily) ricollegandolo a un «ricordo di un'esperienza anteriore, risalente in genere all'infanzia» (le parole «La mia bambina»), col suo desiderio sessuale che non potendo esser soddisfatto direttamente da Thomas viene soddisfatto dal suo doppio a cui Nina è legata da un legame omoerotico. L'elemento allucinatorio trova il suo culmine proprio nella scena di sesso saffico con Lily e sancisce il momento di passaggio dalla nevrosi alla psicosi. Questi due stati dell'io, vengono spesso paragonati da Freud sia all'atto del gioco, caratteristico dei bambini, sia alle fantasticherie dei poeti che tramite l'ispirazione trasmigrano su carta le loro emozioni: entrambi hanno in comune la fuga dell'io dalla realtà a favore di uno stato allucinatorio o comunque a favore di continue similitudini fantastiche che si sostituiscono a elementi del reale difficili da sopportare. In questo senso non è difficile pensare che il film possa essere suddiviso in due parti: all'inizio del film, il personaggio di Nina ci viene presentato nel suo stato di nevrosi: l'oggetto sessuale è stato sublimato nella pratica artistica e il soddisfacimento sessuale è stato sostituito con l'auto-lesionismo. Inoltre, tra i sintomi facilmente riconducibili al suo stato di nevrosi e di isteria, vi è il rifiuto del cibo o comunque i problemi di alimentazione di Nina: il cibo e il soddisfacimento sessuale vengono, infatti, considerati da Freud analoghi: «nel linguaggio popolare manca una designazione corrispondente alla parola "fame"; la scienza ricorre alla parola "libido"» (Freud 2010b, p. 19). Non è un caso che Aronofsky lasci ricorrere all'interno del film brevi sequenze nelle quali noi vediamo l'esiguità dei pasti di Nina o proprio il rifiuto – tramite il rigetto – del cibo che richiama il rifiuto simile del sesso. Nella seconda parte del film, invece, Nina inizia quello che visivamente ci viene proposto come un ambiguo scambio di identità, fatto di allucinazioni e proiezioni, che avvicinano il suo personaggio alla psicosi.

Uno degli elementi caratteristici che differenziano la nevrosi dalla psicosi consiste nel fatto che nella nevrosi l'io, nella sua dipendenza dalla realtà, reprime una componente dell'Es (e cioè della vita pulsionale), mentre nella psicosi questo stesso io, ponendosi al servizio dell'Es, si ritrae da una parte della realtà. Per la nevrosi sarebbe perciò determinante lo strapotere degli influssi della realtà, per la psicosi lo strapotere dell'Es. La perdita di realtà sarebbe data fin dall'inizio nella psicosi; nella nevrosi, invece, si dovrebbe pensare che tale perdita possa essere evitata (Freud 2000a, p. 39).

La psicosi rappresenterebbe, dunque, il momento di massima ribellione dell'Es nei confronti del mondo esterno e la creazione di allucinazioni porrebbe Nina nella condizione necessaria di risanare l'insoddisfazione e l'infelicità che il mondo reale le propone. Inizialmente, Nina sceglie Lily come via di fuga dalla realtà ma, quando si rende conto della presenza ingombrante del suo doppio, decide di ristabilire il rapporto col mondo esterno a sue spese. Scoprire che la fantasia in cui Lily era la controparte di un rapporto sessuale fosse semplicemente un'illusione ma, soprattutto, il pensiero che Lily abbia una relazione con Thomas, diventa l'elemento disturbante che porta Nina a trasformarsi in una ragazzina caparbia e insubordinata che da una parte provoca la severità della madre e dall'altra decide di buttare nella spazzatura tutti i suoi giocattoli: «un'azione simbolica, o più esattamente un'azione *magica*, con la quale» Nina «[...] esprime violentemente il suo desiderio di eliminare l'intruso che» (Freud 2000b, p. 10) la disturba. Quest'intruso ha, però, una duplice faccia: da un lato, infatti, Nina cerca di eliminare la parte più infantile di sé, quella parte ingombrante che Thomas tenta in tutti i modi di «sporcare» e contaminare con il pretesto della pratica artistica; dall'altra, l'intruso è Lily che sembra sia diventata la rivale in amore di Nina ma che, in realtà, altri non è se non il lato più profondo e più volutamente nascosto dalla protagonista stessa: quell'Es troppo pericoloso da lasciar libero e che, allo stesso tempo, rappresenta la Schopenhauariana *volontà di vivere*:

sotto l'influenza delle pulsioni di autoconservazione dell'Io il principio di piacere è sostituito dal *principio di realtà*, il quale, pur senza rinunciare al proposito finale di ottenere piacere, esige e ottiene il rinvio del soddisfacimento, la rinuncia a svariate possibilità di conseguirlo e la temporanea tolleranza del dispiacere sul lungo e tortuoso cammino che porta al piacere [...] e accade continuamente che [...] il principio di piacere riesca a sopraffare il principio di realtà. [...] un'altra fonte del dispiacere [...] è data dai conflitti e dalle scissioni che si verificano nell'apparato psichico mentre l'Io realizza il suo sviluppo verso forme di organizzazione più complesse [...] nel corso dello sviluppo accade continuamente che singole pulsioni o componenti pulsionali si rivelino incompatibili nelle loro mete o nelle loro pretese con le rimanenti pulsioni che sono in grado di costituire insieme la grande unità dell'Io. Esse vengono allora separate da questa unità mediante il processo della rimozione, trattenute a livelli inferiori dello sviluppo psichico, e, sulle prime, private della possibilità di soddisfacimento diretto o sostitutivo, come accade assai spesso nel caso delle pulsioni sessuali rimosse, questo successo, che altrimenti sarebbe stato un'occasione di piacere, viene invece avvertito dall'Io come dispiacere (Freud 2000b, p. 196).

Basandosi essenzialmente sul concetto secondo il quale «la morte è “il vero e proprio risultato, e, come tale, scopo della vita”, mentre la bramosia sessuale è l’incarnazione della volontà di vivere» (Freud 2000b, p. 235), Lily diventerebbe una rappresentazione sia delle pulsioni sessuali che, vissute negativamente da Nina, sono state rimosse dalla parte conscia dell’Io, sia l’ostacolo su quel «lungo e tortuoso cammino» che allontanerebbe sì dal piacere immediato ma che condurrebbe a un soddisfacimento migliore e maggiore.

L’individuo crescendo smette dunque di giocare, e sembra rinunciare a conseguire il piacere che ritraeva dal giuoco. Ma chi conosce la vita interiore dell’uomo, sa che non vi è cosa più difficile della rinuncia a un piacere già una volta gustato. Effettivamente noi non possiamo rinunciare a nulla e solo barattiamo l’una cosa con l’altra, così che ciò che sembra una rinuncia altro non è in realtà che la formazione di un sostitutivo o surrogato. Così anche l’adolescente, quando smette di giocare, abbandona soltanto l’appoggio agli oggetti reali: invece di *giocare ora fantastica*. Egli fabbrica castelli in aria, costruisce quelli che si dicono sogni a occhi aperti. Io ritengo che la maggior parte degli uomini in certi momenti si dedichi a fantasie. [...] l’adulto si vergogna delle sue fantasie e le nasconde agli altri, coltivandole entro di se come cose assolutamente private e intime: in genere preferisce confessare le proprie colpe piuttosto che comunicare le proprie fantasie. [...] il giuoco del bambino era diretto da desideri, e propriamente da quello specifico desiderio che è di così grande aiuto nella sua educazione: il desiderio di essere grande e adulto. Egli giuoca sempre a “essere grande”, e imita nel giuoco quel che riesce a conoscere della vita degli adulti. [...] nell’adulto le cose stanno in un altro modo: da un lato sa che da lui non ci si attende più che giuochi o fantastichi ma che agisca nel mondo reale, dall’altro fra i desideri che provocano le sue fantasie ve ne sono alcuni che è assolutamente necessario nascondere: perciò egli si vergogna delle sue fantasie, come di cose fanciullesche e illecite (Freud 1976, pp. 376-377).

Di fatto, nel momento in cui Nina inizia a formarsi come individuo tenta di rimuovere le sue pulsioni trasfigurandole in Lily che diventa una sorta di espiazione dal soddisfacimento onanistico e l’oggetto d’identificazione tramite il quale Nina riesce a realizzare le sue indicibili fantasie erotiche con Thomas. L’allucinazione, dunque, diventa la strada più efficace e radicale affinché «il nuovo fantastico mondo della psicosi» (Freud 2000a, p. 43) prenda il posto della realtà esterna.

## Lily: il Doppio, lo Specchio e il Perturbante

Nelle prime tre sequenze del film, il regista presenta allo spettatore tre elementi chiave per l'interpretazione della storia: la prima sequenza è quella del sogno che, come abbiamo visto, può essere letta nella sua accezione di *sogno premonitore* e di *appagamento di un desiderio*; la seconda sequenza presenta il personaggio di Nina in relazione all'identità materna; la terza sequenza ci inizia a diversi elementi, che diventeranno una costante all'interno del film, tramite il personaggio di Lily: il doppio e lo specchio.

Nina è in metropolitana ma la prima immagine che ci viene mostrata di lei è il suo riflesso sul vetro dello sportello del vagone. Quando si volta a guardare gli astanti, nota una figura nel vagone accanto, che sembra essere identica a lei per età, costituzione fisica, colore di capelli. A un certo punto, entrambe compiono anche lo stesso gesto: passarsi un ciuffo di capelli dietro l'orecchio. L'unica differenza è il colore del cappotto che le due indossano: per Nina bianco, per la figura nell'altro vagone nero.

Il riflesso di Nina sul vetro del vagone della metropolitana ci introduce alla poetica del doppio, ai giochi tra il soggetto e la sua immagine e ai dubbi che ne conseguono. Lo specchio, in particolar modo nella sua configurazione cinematografica, si presta a trasformarsi in un potente mezzo nel quale l'individuo non solo vede se stesso ma è messo in relazione con le sue devianze psichiche. Nina, all'inizio della sequenza, riconosce se stessa nel suo riflesso ma quando scopre, attraverso un altro «specchio», una figura che le assomiglia innanzitutto non riconosce l'*altro* ma inizia a perdere se stessa. Il fatto che Nina veda per la prima volta Lily attraverso un altro vetro la pone sia nella condizione di riconoscere il suo doppio nell'atto di specchiarsi ma anche nella condizione di *voyeur* nel quale si trova lo spettatore cinematografico nel momento in cui inizia la sua identificazione col personaggio che è parte del film. Tuttavia «tra l'immagine speculare e l'immagine proiettata c'è una differenza strutturale. L'immagine filmica è il prodotto di una semiosi, l'immagine allo specchio no. [...] c'è una differenza essenziale: nell'immagine filmica non è inscritto il soggetto percettivo» (Bertetto 2007, p. 132). Il vetro/specchio, in questo caso, non solo circoscrive l'esperienza visiva di Nina, costringendola a trarre delle conclusioni dalla semplice situazione ottica che le si presenta, ma porta la protagonista verso il dubbio e verso il desiderio di superare lo specchio/schermo per riconoscersi o discostarsi da quello che vede. Sin dall'inizio, il personaggio di Nina sembra riconoscere in Lily l'io ideale che le permetta di negare il proprio lo favorendo piuttosto «l'acquisizione di una identità costruita basata sul

modello dell'altro, ripetuta mimeticamente, che alimenta l'illusione che si stia davvero abitando il corpo» (Friedberg 2004, p. 136) di un modello adeguato ai propri desideri.

Dunque, il tema dello specchio rappresenta la metafora visiva che consente al regista di esplicitare il problema dell'identità problematica di Nina: non c'è una sola scena in cui la protagonista non sia inquadrata una o più volte con la propria immagine riflessa in uno specchio o in una qualsiasi altra superficie riflettente. Si passa immediatamente dagli specchi di casa, utili tanto per fare gli esercizi di riscaldamento quanto per scoprire alcuni graffi sulla spalla di Nina, al volto riflesso quasi come un'ombra nel finestrino della metropolitana, agli specchi di differente grandezza del camerino a quelli enormi della sala prova, ai vetri smerigliati di un pub fino al tripudio degli specchi contrapposti che riproducono all'infinito l'immagine riflessa.

Lo specchio si pone quindi come *superficie rivelatrice dell'io* ma anche come metafora del *guardare attraverso*. Lo specchio diventa il mezzo per controllare i segni incessanti del masochismo di Nina (i graffi che si auto infligge sulla spalla) ma anche il mezzo tramite il quale trasformare la propria identità. L'impossessarsi di oggetti non propri e indossarli davanti lo specchio diventa parte integrante del processo di identificazione primaria, di formazione dell'io che porta Nina a riconoscersi nelle modificazioni che poco alla volta apporta al suo riflesso. Ma c'è un momento in cui questo gioco di identificazioni si fa sempre più esasperato: pensiamo alle scene in cui Nina si esercita da sola dinnanzi agli specchi della sala prove e questi le rimandano dei riflessi che compiono gesti e movimenti diversi dalla realtà. Allucinazioni che diventano chiaro simbolo delle numerose proiezioni che la ballerina compie sugli altri: «conseguenza delle proiezioni è un *isolamento del soggetto* dal mondo circostante, per cui, invece di un rapporto reale col mondo, c'è un rapporto illusorio. Le proiezioni prestano al mondo esterno il proprio volto» (Jung 1982, p. 9). Pensiamo alla scena in cui Nina vede Lily e Thomas concretizzare l'atto sessuale e, proprio come farebbe un normale spettatore – teatrale o cinematografico - , spinta dal desiderio d'essere lei in prima persona a godere di quell'attimo, s'identifica con Lily proiettandosi letteralmente nella situazione che sta semplicemente guardando. Lily diventa *Ombra* e quindi custode e personificazione degli impulsi più incompatibili con la parte conscia dell'io di Nina; è il classico doppio che «si scinde dall'io per divenire autonomo e visibile (ombra, immagine riflessa)» (Rank 2001, p. 22). In questo caso, ovviamente, non abbiamo a che fare con un sosia ma con un personaggio autonomo che condivide una straordinaria somiglianza fisica con la protagonista. Somiglianza fisica fortemente sfruttata da Aronofsky che gioca con le inquadrature o con le luci e le ombre per convincere lo spettatore che Lily potrebbe



essere semplicemente o un fantasma o piuttosto una materializzazione di una parte dell'io di Nina in un doppio.

Proprio a proposito del tema del doppio, Otto Rank si è occupato di un'attenta e intrigante analisi – in particolare nell'ambito letterario, senza disdegnare tuttavia l'ambito cinematografico che, anzi a suo dire, agevola la comprensione dei «contenuti psicologici e relazioni che il poeta spesso non sa render chiaramente con la parola» (Rank 2001, p. 11) – ne *Il Doppio, uno studio psicanalitico*. In questo singolare libricino, lo psicanalista analizza quelli che sono i caratteri antropologici di questa tematica, realizzando un'interessante carrellata di esempi che così esemplificano la comunanza del doppio nelle sue varie rappresentazioni:

si tratta sempre di un'immagine simile al protagonista fin nei minimi dettagli, nel nome nella voce, nell'abbigliamento e che, come “rubata allo specchio” (Hoffmann), nella maggior parte dei casi appare al protagonista proprio nello specchio. Questo doppio incrocia sempre il cammino del protagonista per ostacolarlo, e di norma la catastrofe si scatena nel rapporto con la donna e si conclude col suicidio, passando solitamente attraverso il tentativo di eliminare l'odioso persecutore. In alcuni casi ciò è collegato a un vero e proprio delirio di persecuzione; in altri questo delirio costituisce addirittura il nucleo del racconto e si evolve in un perfetto sistema paranoico-ossessivo (Rank 2001, p. 46).

Di fatto, la narrazione di *The Black Swan* è lineare proprio perché fortemente legata alla schematicità classica della letteratura del doppio. Se volessimo, infatti, riconoscere nel film gli elementi contenuti in questa citazione questi ultimi verrebbero ritrovati senza alcuna difficoltà. Nina vede per la prima volta Lily attraverso un vetro – che può essere riconosciuto anche come specchio, se pensiamo all'atto di specchiarsi compiuto da Nina stessa poco prima. Le due sono praticamente identiche: stessa fisionomia, stessa età, stesso colore di capelli, stessa acconciatura. Ad accomunarle ulteriormente v'è, inoltre, il gesto di spostarsi una ciocca di capelli dietro l'orecchio sinistro che compiono all'unisono. Unica cosa che le distingue è il colore dei rispettivi cappotti – rosa per Nina e nero per Lily. Nel film, Lily ostacola Nina senza saperlo intraprendendo una relazione con Thomas, oggetto dell'amore di Nina e, quest'ultima, soprattutto nella parte finale, diventata ormai paranoica – sintomo della psicosi – pensa che Lily voglia sostituirla all'interno dello spettacolo. La storia, inoltre, si conclude proprio con un suicidio: convinta di aver pugnalato Lily – guarda caso, col pezzo di uno specchio del suo camerino – Nina, in realtà, scopre di essersi pugnalata al ventre e, dunque, uccisa: «l'impulso di liberarsi, con la violenza dell'inquietante antagonista fa parte dei tratti essenziali del tema, ma quando si cede

all'impulso [...] risulta evidente che la vita del doppio è strettamente legata a quella della persona reale» (Rank 2001, p. 27). Dunque, anche in questo caso, «la morte destinata al doppio ricade sulla persona reale» (Rank 2001, p. 32).

Sin dalle prime battute, il personaggio di Nina ci viene presentato in un chiaro stato di nevrosi-isterica, in cui il suo Super io controlla e domina ogni impulso. Il film, tuttavia, rappresenta la sua degenerazione psicotica strettamente connessa col carattere allucinatorio di molte scene proprio a partire dalla sequenza in cui Nina vede per la prima volta Lily. Quest'ultima è un esempio di quello che Freud chiama il *Perturbante*, «uno degli espedienti più sicuri per provocare senza difficoltà effetti» disturbanti «mediante il racconto [...] tenendo il lettore» - in questo caso, lo spettatore - «in uno stato di incertezza» (Freud 2000b, p. 88). Questo guardare «attraverso lo specchio» pone Nina nella condizione simile in cui Alice nel paese delle meraviglie non sa se credere all'esistenza di un coniglio bianco che guarda il suo orologio da taschino ricordandosi d'essere in ritardo: una condizione di incertezza intellettuale destata da elementi perturbanti che non si capisce se siano viventi o se siano semplicemente frutto della nostra fantasia. Una condizione tipica dei bambini che «nell'età dei loro primi giuochi, non distinguono nettamente ciò che è vivo da ciò che non lo è, e in particolare [le bambine] trattano volentieri le loro bambole come esseri viventi» (Freud 2000b, p. 94). Nina, nella sua camera rosa, con le sue bambole e i suoi peluche, ma soprattutto con i personaggi che interpreta tramite il balletto, sembra trovarsi nella posizione dell'infante che «si costruisce un suo proprio mondo o, meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del suo mondo» (Freud 1976, pp. 375-376). Chiaramente la predisposizione patologica a disturbi mentali e psichici «favorisce la scissione della personalità, con una particolare accentuazione del complesso dell'io. Ne consegue un interesse abnorme per la propria persona, il proprio stato psichico e il proprio destino. [...] un'assoluta incapacità d'amare o un eccessivo desiderio d'amore contraddistinguono, i due poli di questo estremistico atteggiamento verso il proprio io. [...] è il caso del doppio raffigurato come ombra, come immagine riflessa, come ritratto, che non siamo in grado di valutare esattamente pur riuscendo a immedesimarci in esso a livello emotivo» (Rank 2001, p. 62). Come abbiamo visto, Nina che all'inizio non è capace d'amare perché i suoi impulsi sessuali e libidici sono ingabbiati dal Super io, nel momento in cui riconosce il proprio desiderio nei confronti di Thomas, favorita dalla somiglianza fisica, trova in Lily il personaggio tramite il quale vivere la sua tormentata storia d'amore col coreografo.

Sempre Otto Rank, sostiene nel suo libro che al motivo del doppio, solitamente associato al motivo della morte, «non è estraneo, per la sua natura, neppure il narcisismo» (Rank 1914, p. 88).

Sempre nel suo libro, Rank cita Freud:

alla base della paranoia c'è una 'fissazione sul narcisismo', a cui corrisponde una tipica megalomania e una sopravvalutazione della propria sessualità. La fase di sviluppo dalla quale i paranoici regrediscono all'originario narcisismo è l'omosessualità sublimata; essi si difendono dunque contro una sua palese manifestazione mediante il tipico meccanismo paranoico della proiezione. Sulla base di questa concezione è chiaro che i persecutori del malato sono ineluttabilmente le persone una volta amate (o i suoi sostituti). Le rappresentazioni poetiche del motivo del doppio che descrivono la mania di persecuzione, non solo confermano la concezione freudiana della predisposizione narcisistica alla paranoia, ma , [...] indicano nel proprio io, ossia la persona un tempo più amata, il principale persecutore contro cui ora si rivolge il meccanismo di difesa. Questa concezione non implica alcuna contraddizione con l'eziologia omosessuale della paranoia perché sappiamo, e l'abbiamo già detto, che l'oggetto amoroso dello stesso sesso venne originariamente scelto, con atteggiamento narcisistico, a propria somiglianza (Rank 2001, p. 93).

Dunque, non è per niente strano che le anomalie e le frustrazioni della vita sessuale di Nina, ritrovino una rivincita nella scena di sesso saffico in cui la protagonista sceglie come controparte il proprio doppio. Il soddisfacimento sessuale, vissuto quasi come qualcosa di negativo da Nina, «risulta possibile solo perché, parallelamente, i sentimenti da rimuovere si possono scaricare sul tanto odiato e temuto doppio» (Rank 2001, p. 91). Sostanzialmente, la ballerina riesce a compiere un gesto di auto-erotismo solo perché, successivamente, potrà scaricare il suo senso di colpa su Lily. Tuttavia, nel momento in cui Nina proverà a liberarsi del fantasma di Lily che teme possa rubarle il ruolo da protagonista, inizia a essere perseguitata da continue allucinazioni che le vengono mostrate soprattutto tramite il suo riflesso allo specchio. Proprio quel doppio, personificazione dell'amore narcisista e allo stesso tempo rivale nell'atto sessuale alla fine, convince Nina a ricorrere «all'unica forma di liberazione possibile, ossia il suicidio, ma è in grado di attuarlo solo sul fantasma di un doppio temuto e odiato, perché egli ama e stima troppo il suo io per potergli nuocere o per poterlo annientare. In questa accezione soggettiva il doppio risulta essere l'espressione funzionale di uno stato psicologico, per cui l'individuo non riesce a liberarsi da una particolare fase di sviluppo del suo io che ama in modo narcisistico e che gli si oppone sempre e dovunque, ostacolando le sue azioni soprattutto in certi ambiti» (Rank 2001, p. 106).

## L'autrice

Francesca Casella si è laureata in "Arti e scienze dello spettacolo" presso La Sapienza di Roma con una tesi di Interpretazione filmica con relatore Paolo Bertetto. Negli anni dell'università ha avuto modo di occuparsi dell'ambito artistico e cinematografico, curando lo studio non solo dal punto di vista storico e critico, ma anche ermeneutico e psicanalitico. Dal 2009 è redattrice culturale presso diverse testate giornalistiche per le quali si occupa nello specifico di Cinema e Serie Televisive. Dal 2012 è iscritta all'Albo dei Giornalisti.

e-mail: fra.casella22@gmail.com

## Riferimenti bibliografici

Bertetto, P 2007, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano.

Friedberg, A 2004, 'La differenza: teorie di identificazione filmica', in *Eretiche ed Erotiche: le donne, le idee, il cinema*, eds G Fanara & F Giovannelli, Liguori Editore, 2004, Napoli, pp. 130-145.

Freud, S 2000a, *Opere di Sigmund Freud – Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino.

Freud, S 2000b, *Opere di Sigmund Freud – L'io, l'Es e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino.

Freud, S 1976, *Opere di Sigmund Freud – Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, Bollati Boringhieri, Torino.

Freud, S 2010a, *L'interpretazione dei sogni*, B. C. Dalai, Milano [or. edn. Freud, S 1900, *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig, Wien].

Freud, S 2010b, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Rizzoli, Milano.

Jung, CG 1982, *Opere di Carl Gustav Jung - AION: ricerche sul simbolismo del sé*, Bollati Boringhieri, Torino.

Rank, O 2001, *Il Doppio – uno studio psicanalitico*, Bollati Boringhieri, Milano [or. edn. Rank, O 1914, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Imago, Wien].



Livio Lepratto

## **Specchiarsi nello schermo. Specchio e cinema come “metafore identitarie” ne *La glace à trois faces* di Jean Epstein**



### **Abstract**

Il presente studio – partendo dall'analisi de *La glace à trois faces* (Lo specchio a tre facce, 1927) di Jean Epstein e attingendo da diversi scritti teorici dello stesso cineasta – si propone di indagare l'originale funzione che l'autore francese riconobbe alla macchina da presa: niente affatto semplice specchio del reale, bensì testimone tendenzioso. Nel film preso in esame la cinepresa epsteiniana assurge infatti a osservatore, alla stessa stregua in cui lo è ciascun personaggio della storia raccontata, mettendo in evidenza alcune delle questioni essenziali della modernità: l'identità basata non su una appartenenza ma su un gioco complesso e reciproco di relazioni interindividuali, l'incertezza dello sguardo e la realtà che non vuole né può offrirsi a una interpretazione definitiva. Inevitabili così i richiami a Pirandello, innanzitutto, e alla sua concezione di personaggio sovrapposto alla persona. Le riflessioni avanzate da Epstein saranno recuperate e sviluppate anche da sociologi e filosofi quali Erving Goffman e Christian Metz, il quale, sulla base delle teorie lacaniane, propone in chiave psicanalitica il rapporto tra cinema e specchio.

The present study – starting from the analysis of *La glace à trois faces* (A three-sided mirror, 1927) by Jean Epstein and from several theoretical writings of the same filmmaker – aims to investigate the original function that the French author recognized the camera: not at all a simple mirror of the real, but biased witness. In the film examined Epstein's camera rises to the observer, in the same way as it is each fictional story told, highlighting some of the essential issues of modernity: the identity based not on a membership but on a complex game of inter-individual relations and reciprocal, the uncertainty of the gaze and the reality that does not want nor can offer a definitive interpretation. Inevitable so the calls to Pirandello, first, and his conception of character on top of the person. The reflections made by Epstein will be recovered and developed by sociologists and philosophers like Erving Goffman and Christian Metz, who, on the basis of lacanian theories, proposes in psychoanalytic key the relationship between cinema and the mirror.



Lo specchio come figura esplicitiva e allegorica del cinema è da sempre stato presente nell'Epstein teorico e tecnico del cinema: si tratta infatti di un topos ricorrente innanzitutto nei numerosi saggi del cineasta francese, ma che egli ha saputo poi trasferire con maestria nella propria pratica cinematografica. Anzi, per Epstein è spesso valso il procedimento inverso: dalla pratica alla teoria. Elaborare delle teorie sulla base della realizzazione concreta del film è infatti per Epstein l'unico modo per convalidare le teorie stesse: «le teorie che precedono le opere sono aleatorie e leggere. Nessuno, penso, ha fatto dei film a partire dalle teorie; ma qualche volta delle teorie a partire da un film» (Epstein 1926c, p. 224).

Secondo un aspetto cronologico, però, è certo che Jean Epstein, prima di cimentarsi nella regia cinematografica, profuse le proprie idee sul cinema in saggi teorici, molti dei quali si ergono ancora oggi quali pilastri della storia delle estetiche cinematografiche. Prima di addentrarci nell'utilizzo e nel significato dello specchio nell'opera di Epstein, è forse quindi preferibile analizzare le occorrenze in cui esso ritorna nei saggi teorici del cineasta francese.

Strettamente legato alla tematica dello specchio troviamo innanzitutto il concetto epsteiniano di *fatigue* (traducibile dal francese come: fatica, stanchezza, affaticamento): concetto che Epstein mutua da diverse ricerche sulla psico-fisiologia – come quelle di Charles Féré nel suo *Travail et plaisir* (1904) e di Angelo Mosso nel suo *La fatica* (1891) – da lui stesso studiate negli anni dell'università. Il giovane cineasta francese vedeva nella *fatigue* una modificazione organica, in particolar modo del cervello, sensibile e complesso organo governatore dell'organismo umano. Secondo Epstein la *fatigue* non è una patologia, ma rappresenta, anzi, un «nuovo stato di salute dell'umanità», tanto che «l'uomo non è mai apparso così bello, così capace, così energico come oggi» (Epstein 1921b, p. 46). La connotazione del termine è quindi tutta positiva, in sintonia non solo con lo spirito vitalista e la personalità entusiasta di Epstein, ma anche con il clima più generale della cultura francese del primo dopoguerra, in particolare quella dell'Esprit Nouveau e dei suoi animatori Ozenfant e Jeanneret, cui il giovane teorico era legato. Secondo Epstein, la velocità della vita moderna si riflette nella rapidità del pensiero, il quale pervade molti più aspetti del mondo rispetto alle epoche passate. Lo sviluppo dell'attività cerebrale genera quindi la già citata *fatigue* mentale, responsabile a sua volta di una reazione assai auspicata da Epstein: ovvero l'emergere sempre maggiore della vita interiore, che può arrivare a sospendere completamente le funzioni razionali dell'uomo, lasciando spazio alla cosiddetta “vita vegetativa” o “cenestesia”, cioè la presa di coscienza della propria vita organica di cui normalmente si ignora l'esistenza. Ascoltiamo le parole dello stesso Epstein:

Il principio mistico è che l'intelligenza penetra le cose. L'idea diviene dunque fenomeno. L'aneddoto e la sua filosofia indelebile si fondono. La parola, segno esteriore dell'idea e interiore della cosa, è identica all'idea e alla cosa. Non ci sono dunque più idee a proposito delle cose, ma delle idee-cose. Designare è creare. L'universo è verbo. L'astrazione è una materia generale, carne di Dio, presente ovunque, in modo che ogni forma sia simbolo al suo massimo di identità. La realtà si ispessisce di metafisica, si ripiega su se stessa, si raddoppia senza decidersi, come il mio volto davanti ad uno specchio: siamo due, un due unico (Epstein 1922b, pp. 119-120).

Tale carattere bifacciale è proprio di quella che Epstein battezza “lirosafia”, ossia la nuova forma di conoscenza che unisce le modalità del sapere razionale (la “conoscenza di ragione”) a quelle della percezione sentimentale ed emozionale del mondo (la “conoscenza d’amore”) derivate dalla *fatigue* e dalla valorizzazione del subconscio.

Proprio in virtù della sua natura, il cinema è quindi secondo Epstein una macchina “lirosafica” in grado di combinare la dimensione soggettiva e affettiva con l’oggettività propria della macchina.

Idea che verrà ripresa pochi anni dopo da un altro grande teorico quale Béla Balázs. Questi, in *Der Geist des Films*, soprattutto nel capitolo *L'inquadratura*, analizza sia la soggettività della macchina da presa [«l'inquadratura della macchina da presa corrisponde a un interiore inquadramento» (Balázs 1975, p. 33)], sia la soggettività di un personaggio che ci offre sullo schermo direttamente la sua visione delle cose [provocando così un'identificazione da parte dello spettatore, che ha modo di provare «il senso dello spazio e della posizione dei protagonisti come nessuna altra arte può darci» (Balázs 1975, pp. 36-37)]. Tuttavia, proprio nel momento in cui Balázs più sottolinea la soggettività dell'immagine cinematografica, di fronte al pericolo che le immagini filmiche si riducano a impressioni astratte o alla semplice raffigurazione del processo psichico in sé, ecco che egli riconosce anche la presenza di un'oggettività. L'avvenimento filmato è oggettivo in quanto si è comunque «svolto in uno spazio determinato e in un tempo determinato. Questo senso della determinatezza del tempo e dello spazio dà alle cose rappresentate una realtà al di là dell'immagine. Esse appaiono ancora come dati di fatto, di cui le immagini sono semplici referti» (Balázs 1975, p. 106). Insomma: le cose hanno un'esistenza al di fuori del cinema; rispetto a esse, il film può agire anche come semplice constatazione. Ciò che appare sullo schermo è quindi anche la realtà in sé.

Le due dimensioni di cui parla Balázs sono ostentatamente messe in scena da un regista quale, appunto, Jean Epstein. Un film come *La glace à trois faces*, come vedremo, raffigura infatti una realtà sempre sospesa tra restituzione di ciò che è effettivo e invenzione di ciò che è possibile.

Tale commistione tra oggettività esteriore e soggettività interiore di cui il cinema si fa portatore ritorna con ancor maggiore risalto nel primo testo che Epstein dedica interamente alla settima arte, *Bonjour cinéma*: «Il cinema potrebbe anche non essere un'arte, ma qualcos'altro, qualcosa di meglio. Questo lo distingue: che attraverso il corpo registra il pensiero» (Epstein 2000, p. 108). Un concetto, questo, che ricorre in tutta l'opera di Epstein sotto forma di proposte diverse, talvolta estreme, come quella di applicare questa capacità del cinema nei tribunali, quasi una “macchina della verità” in grado di rivelare l'interiorità e le emozioni degli imputati e di verificarne in tal modo le deposizioni (Epstein 1926b, p. 183).

Si passa così dall'idea romantico-simbolista dell'arte come rivelazione a una concezione che vede il dispositivo cinematografico come un mezzo di conoscenza che



può superare l'arte per abbracciare altri ambiti, anche legati all'esperienza ordinaria e quotidiana. Concezione da cui emerge l'essenza del pensiero di Epstein, per il quale la macchina da presa è una sorta di essere pensante che fornisce una visione del mondo in grado di rivoluzionare i fondamenti della cultura (Epstein 1946).

Epstein risente anche del clima culturale dell'epoca, in specie della corrente cinematografica d'avanguardia che ebbe vita in Francia nella prima metà degli anni Venti: l'Impressionismo cinematografico, conosciuto anche come *Première Vague*. Nell'ambito di tale corrente si inizia a teorizzare un nuovo tipo di cinema, a cui viene affidata la missione di rivelare la bellezza del mondo e lo spirito delle cose. Per questo motivo il reale viene presupposto come base della rappresentazione cinematografica e quindi della "fotogenia", in cui viene individuata la specificità del cinema. Alla base di tale concetto vi è il potere rivelatore dell'arte cinematografica, che dà accesso diretto, attraverso la visione, a un mondo nuovo.

Il concetto di "fotogenia" viene sviluppato sul piano teorico soprattutto da Louis Delluc e poi da Epstein, assumendo una funzione cognitiva grazie alla visione "meccanica" dell'obiettivo cinematografico, che svincola lo spettatore dalle categorie culturali, psichiche e fisiologiche da cui la vista umana non può invece prescindere. Tuttavia, se per Delluc il cinema ha la funzione di ristabilire, riscoprendola, la naturalezza del mondo (Delluc 1920), per Epstein, invece, la funzione del cinema è quella di estrapolare e restituire l'essenza continuamente mobile delle forme e, più in generale, del flusso incessante della vita, esteriore e interiore.

Secondo Epstein, la visione cinematografica non solo scopre nuovi aspetti del mondo fisicamente inteso, ma ha la possibilità di oltrepassarlo. Ed è per questa ragione che il primo piano assume l'importanza di chiave di volta del cinema, conferendo, grazie ai suoi peculiari procedimenti, vita propria agli oggetti e ai dettagli. Cosicché il mondo viene ad assumere un animismo e un panteismo dei quali lo spettatore acquista consapevolezza solo attraverso la fruizione del film:

Uno dei più grandi poteri del cinema è il suo animismo. Sullo schermo, non esistono nature morte. Gli oggetti hanno degli atteggiamenti. Gli alberi gesticolano. Le montagne significano. Ogni particolare diventa un personaggio. Gli scenari si spezzettano e ciascuno dei frammenti assume un'espressione particolare. Un panteismo stupefacente riappare nel mondo e lo riempie fino a farlo scoppiare (Epstein 1926a, p. 47).

Il cinema nell'accezione epsteiniana diviene così il mezzo che rivela il dubbio profondo sulla permanenza dell'io e sull'identità individuale. Concetto, questo, che si ricollega a quello di "fotogenia". "Fotogenia" di cui Epstein continua la teorizzazione, sottolineando il ruolo fondante del movimento e del tempo nel cinema: cosicché solo «gli

aspetti mobili del mondo, delle cose e delle anime possono vedere il loro valore morale accresciuto dalla riproduzione cinematografica» (Epstein 1926a, p. 51).

Il concetto di “fotogenia” si carica inoltre di una connotazione psicoanalitica, oltre che cognitiva. La visione cinematografica “fotogenica”, soprattutto grazie al primo piano, riesce a porre lo spettatore in uno stato di rapimento, di forte emotività e di desiderio:

fame d'ipnosi molto più violenta dell'abitudine alla lettura perché quest'ultima modifica assai meno il funzionamento del sistema nervoso. L'emozione cinematografica è quindi particolarmente intensa. [...] Ebbene, il cinema è mistico. [...] Il cinema nomina, ma in modo visivo, le cose, e, come spettatore, non dubito neppure per un attimo della loro esistenza. [...] Vedo ciò che non è, e lo vedo, quest'irreale, in maniera specifica (Epstein 2000, pp. 109-110).

Ma tale esperienza visiva, connessa alle nozioni di *fatigue* e di subconscio, è alla base della teoria epsteiniana dello spettatore, la quale, nell'opera cinematografica, si traduce soprattutto nei termini dell'oscillazione della visione dal soggettivo all'oggettivo.

Una simile concezione trova un'attuazione pratica in diversi film impressionisti dell'epoca. Tra i procedimenti tecnico-formali dell'Impressionismo francese, ricordiamo infatti un curioso espediente utilizzato in certe situazioni: ovvero la ripresa effettuata tramite uno specchio ricurvo, al fine di distorcere l'immagine. Deformazioni di questo genere potevano esprimere un'inquadratura in soggettiva, come accade nel film di Germaine Dulac *La souriante madame Beudet* [1923]. Le diverse alterazioni ottiche contenute in questo film mostravano l'infelicità della protagonista causata dalla rozzezza del marito che, in due soggettive di madame Beudet, diventa una figura grottesca. Anche L'Herbier ricorrerà a un simile uso di specchi nel film *Eldorado*, senza però voler suggerire nessun particolare punto di vista, ma semplicemente l'ubriachezza del personaggio.

*Le cinématographe vu de l'Etna* (1926) è uno dei testi epsteiniani più suggestivi e lungimiranti: ancor più significativo se si pensa che il cineasta francese lo scrisse appena un anno prima di girare *La glace a trois faces* [1927]. Il suddetto saggio descrive, in una sorta di dittico, un'ascesa e una discesa. L'ascesa è quella verso l'Etna, di cui Epstein è venuto a filmare lo spettacolo della colata lavica per un documentario che si intitolerà *La montagne infidèle* (Gesù 2005). Dalla sommità del vulcano, Epstein sa di trovarsi in mezzo a un paesaggio vivo che apertamente lo coinvolge. Ebbene: Epstein nota come tale situazione fatta di sorpresa, vicinanza e complicità riporti, a ben vedere, al nucleo stesso del cinema. Anche i film offrono infatti rivelazioni: «scoprire inopinatamente, come se fosse la prima volta, tutte le cose nel loro aspetto divino, con il loro profilo simbolico e il loro più vasto senso di analogia, con un'aria di vita individuale, è questa la grande gioia del cinema» (Epstein 1926a, p. 46). Al cinema la realtà rinasce nel vero senso della parola: per noi, per i nostri occhi. Fino a catturarci, includendoci nel suo stesso mondo: «Alla fine,

quando l'uomo appare tutto intero, è la prima volta che lo si vede, osservato attraverso un occhio che non è, neanch'esso, un occhio umano» (Epstein 1926a, p. 47).

Ancora più carica di senso si rivela il percorso inverso: quello discendente, descritto in un celebre brano tratto sempre dal saggio citato. Simmetrica all'ascesa, la discesa ha luogo però in uno spazio completamente chiuso, ovvero le scale dell'albergo presso cui il regista alloggiava durante le riprese del documentario sul vulcano:

«Per scendere, dovetti prendere la scala principale. [...] Quell'immensa spirale di scalini dava le vertigini. Tutte le pareti erano ricoperte di specchi. Scendevo circondato da tanti me stesso, da riflessi, dalle immagini dei miei gesti, da proiezioni cinematografiche» (Epstein 1926a, p. 48). Ecco già come, da queste prime concise parole, Epstein si faccia assertore di una similitudine sostanziale tra due strumenti/simboli: lo specchio e il cinema, appunto. Il cineasta francese prosegue poi nella sua testimonianza, che assume sempre più la valenza di una discesa all'interno dell'lo, tutt'altro che rassicurante, anzi terribilmente angosciante:

Ogni curva mi sorprende da un punto di vista differente. Esistono tante posizioni diverse e autonome tra un profilo e un tre quarti di spalle quante lacrime in un occhio. Ognuna di quelle immagini viveva un solo istante, appena il tempo di vederla e si era persa di vista, già diversa. La mia memoria ne fissava solo una nel loro numero infinito, perdendone poi due su tre. E c'erano le immagini delle immagini. Le immagini terze nascevano dalle immagini seconde. Apparivano l'algebra e la geometria descrittiva dei gesti. Alcuni movimenti si dividevano attraverso quelle ripetizioni, altri si moltiplicavano. Spostai la testa e vidi a destra solo la radice del gesto, mentre a sinistra quel gesto era elevato all'ottava potenza. Guardando prima l'uno e poi l'altro, cominciavo ad aver una diversa consapevolezza del mio rilievo. Prospettive parallele si rispondevano esattamente, si ripercuotevano, si rinforzavano, si spegnevano come un'eco, a una velocità molto superiore rispetto ai fenomeni acustici. Dei piccoli gesti diventavano enormi, così come nel Paradiso delle Latomie, le parole sussurrate all'Orecchio del Tiranno Dionigi, grazie alla sensibilità della roccia, si gonfiano e appaiono gridate a squarciagola. Quella scala era l'occhio di un altro tiranno, ancora più spione. Scendevo come attraverso le sfaccettature dell'occhio di un insetto immenso. Altre immagini, per le loro angolazioni contrarie, si ritagliavano e si amputavano; diminuite, parziali, mi umiliavano. Perché è l'effetto morale di un tale spettacolo ad essere straordinario. Ogni prospettiva è una sorpresa sconcertante che offende. Non mi ero mai visto tanto e mi guardavo con terrore. Capivo i cani che abbaiano e le scimmie che sbavano di rabbia davanti a uno specchio. Mi credevo in un modo e mi vedevo in un altro; quello spettacolo distruggeva tutte le menzogne abituali che avevo costruito intorno a me stesso. Ognuno di quegli specchi mi presentava una perversione di me stesso, un'inesattezza della speranza che ponevo in me. Quei vetri spettatori mi obbligavano a guardarmi con la loro indifferenza, con la loro verità. Apparivo a me stesso in una grande retina priva di coscienza, priva di

morale e alta sette piani. Mi vedevo privo di illusioni, sorpreso, denudato, sradicato, arido, vero, peso netto. Sarei voluto fuggire via da quel movimento a spirale in cui sembravo sprofondare verso un terribile centro di me stesso. Una simile lezione di egoismo è spietata. Un'educazione, un'istruzione, una religione mi avevano pazientemente consolato del fatto di esistere. Bisognava ricominciare tutto daccapo (Epstein 1926a, pp. 48-49).

Le pareti specchianti del racconto epsteiniano si fanno perciò portatrici di un'incorruttibile quanto spietata metafora identitaria. Secondo Epstein, infatti, lo specchio riesce a restituire, al nostro sguardo che si riflette in esso, la nostra verità più autentica e innegabile: verità che noi stessi, prima di specchiarci, ignoravamo.

Giunto a questo punto della narrazione del suo percorso iniziatico, Epstein seguita l'argomentazione della similitudine specchio/cinema, che si fa via via più ragionata e al contempo problematica:

Il cinematografo provoca ancor più di un gioco di specchi inclinati simili incontri inattesi con se stessi. L'inquietudine davanti alla propria immagine cinematografica è improvvisa e totale. È un aneddoto piuttosto noto quello delle piccole milionarie americane che hanno pianto quando si sono viste per la prima volta sullo schermo. E quelli che non piangono, restano turbati. Non bisogna vedere in questo solo l'effetto della presunzione e di una eccessiva vanità. Perché la missione del cinema non sembra essere stata capita esattamente. L'obiettivo della macchina da presa è un occhio che Apollinaire avrebbe definito surreale (niente a che vedere con il surrealismo di oggi), un occhio dotato di capacità analitiche inumane. È un occhio privo di pregiudizi, privo di morale, esente da influenze, e vede nei volti e nei movimenti umani dei tratti che noi, pieni di simpatie e di antipatie, di abitudini e di riflessioni, non riusciamo più a vedere. Anche fermandoci a questa constatazione, qualsiasi paragone tra il teatro e il cinema diventa impossibile. L'essenza stessa di questi due mezzi di espressione è differente. Così l'altra proprietà originale dell'obiettivo cinematografico è questa forza analitica. L'arte cinematografica dovrebbe dipenderne. Ahimè! (Epstein 1926a, p. 49).

Il teorico francese ha perciò allargato la sua riflessione al rapporto tra il dispositivo cinematografico e lo spettatore, che sullo schermo incontra, tra le altre cose, anche se stesso, attraverso visioni oggettive e soggettive al tempo stesso. La cinepresa, similmente allo specchio, mette dunque a nudo gli individui nella loro verità, costringendoli a guardarsi senza scuse, e rivelando a ciascuno quel se stesso che non si era mai prima incontrato. Di qui naturalmente nasce un profondo senso di disagio se non di riprovazione verso la propria immagine ripresa:

Se la prima reazione di fronte alla riproduzione cinematografica di noi stessi è una specie di orrore, ciò dipende dal fatto che, essendo civilizzati, mentiamo quotidianamente su nove decimi di noi stessi (non c'è bisogno di citare le teorie di Jules de Gaultier o quelle di Freud). Mentiamo senza più rendercene conto. Quello sguardo di vetro ci attraversa bruscamente con la sua luce di ampere. È in questa potenza analitica che si trova la sorgente inesauribile dell'avvenire cinematografico. Villiers non ha neanche sognato una macchina per far confessare le anime come questa. E già vedo le prossime inquisizioni trarre prove schiaccianti da un film in cui un sospetto apparirà inchiodato, scorticato, tradito minuziosamente e senza pregiudizi da quel sottilissimo sguardo di vetro (Epstein 1926a, p. 49).

Tale disorientamento di fronte alla propria immagine sullo schermo può raggiungere livelli così alti da far sì che chi è ripreso assai spesso non si riconosca nel proprio ritratto, vedendo solamente uno sconosciuto, un estraneo. Per dirla con Francesco Casetti, chiunque veda se stesso nello schermo, «un attimo dopo essersi ritrovato, letteralmente si perde» (Casetti 2005, p. 231).

In *Le cinématographe vu de l'Etna* Epstein esemplifica quindi il cinema scomponendolo in due moti opposti ma complementari:

Una salita e una discesa, dunque. Un andare verso il cuore delle cose, scoprirle vive e sentirsi partecipi della loro esistenza. Ma anche, quasi in conseguenza al gesto precedente, ritrovarsi al centro dello spettacolo, scoprirsi oggetto del proprio sguardo, percepirsi come se stesso e insieme come altro da sé e provare in conseguenza un senso di smarrimento. Insomma, immergersi in quanto ci circonda e faticare a ritrovarsi (Casetti 2005, p. 231).

Il cinema consiste proprio in questo doppio movimento, praticandolo nella sua attività e insieme riproponendolo al suo spettatore. La cinepresa infatti si ritrova inevitabilmente implicata in quanto sta filmando: nel seguire le cose, ne condivide in qualche modo il destino; è presente e si fa sentire; ma ciò che è filmato sembra anche sovrastarla. Lo stesso fenomeno si verifica per lo spettatore:

chi è di fronte allo schermo tende ad aderire a ciò cui sta assistendo; si proietta e insieme si identifica nella realtà raffigurata; la sente vivere e si sente di viverla; ma nel momento stesso in cui realizza questa intimità, ecco che si trova sospeso tra mondi diversi, quello da cui guarda e quello che è guardato; dunque rischia di non saper più bene quale sia la sua collocazione; anzi, di non saper più bene quale sia la sua identità (Casetti 2005, p. 231).

Tale condizione rinvia direttamente al nuovo statuto che la modernità sembra assegnare ai rapporti tra osservatore e osservato. Anziché una contrapposizione tra i due poli, emerge infatti una reciproca interdipendenza: l'osservatore partecipa al destino dell'osservato, si muove sul suo stesso terreno, nel medesimo campo di forze; ma intrecciando la sua esistenza con l'oggetto del suo sguardo finisce anche con il perdere la sua posizione di vantaggio, fino a confondersi con quanto ha di fronte. L'affermazione di tale nuovo paradigma viene mostrata assai bene da Hans Blumenberg, che, nell'opera dall'eloquente titolo *Naufragio con spettatore*, ripercorre la metafora del naufragio marino così come intesa dai vari pensatori e filosofi dell'umanità (Blumenberg 2001). Il primo autore citato dal filosofo tedesco è Lucrezio, che nel *De rerum natura* descrive uno spettatore che dalla riva scorge lo spettacolo della nave in mezzo alla tempesta, e che si compiace di trovarsi al sicuro sulla terraferma. Ma già con Pascal la situazione cambia: la nave ci ha preso in qualche modo a bordo, e ne condividiamo quindi le difficoltà. Da questo momento in poi, la sovrapposizione di spettatore e spettacolo avanza senza sosta. Ecco, allora, non esserci più luoghi sicuri in cui rifugiarsi. La vita stessa è una grande tempesta: chi crede di osservare il mare ribollente, lo fa standone in mezzo. Dunque l'uomo/spettatore è un "naufrago": da sempre, benché solo nell'età moderna egli ne abbia acquisito conoscenza. L'unica azione che ci è concessa è costruirci una zattera di salvataggio con i resti dei naufragi precedenti (Bodei 2001). Casetti coglie un parallelismo tra le metafore di Epstein e quella analizzata da Blumenberg: «Naufraghi: a recuperare travi e corde, a ricostruire un nostro io con i frammenti che uno specchio o uno schermo ci viene restituendo» (Casetti 2005, p. 232). Epstein in qualche modo fa sua la metafora della zattera, nella sua convinzione che la modernità porti alla luce una sempre più stretta intimità con l'universo circostante e insieme la progressiva perdita di ogni sicurezza. Si annullano le distanze, e allo stesso tempo si smarriscono i punti di riferimento: «ci si inoltra in un mondo precario che ci rende a nostra volta precari» (Casetti 2005, p. 232). L'osservatore ormai è calato dentro il mondo, seppure senza un posto preciso; dentro le cose e, perciò, a rischio: «esposto ai venti e alle onde, esposto alla lava, esposto a se stesso» (Casetti 2005, p. 232).

In *Le cinématographe vu de l'Etna*, l'esperienza compiuta da Epstein – lungo i sentieri di un vulcano e lungo le scale a specchi di un hotel – si rivela una condizione più generale di cui il cinema sa farsi testimone eccellente. È una condizione contrassegnata da un sovrapporsi di presenze – anziché da una stretta divisione di ruoli – e da un intreccio di occhiate – anziché dal dominio d'una sola tra esse. È la condizione di un osservatore senza più protezioni, che si ritrova immerso nel paesaggio che osserva, costretto a condividere il proprio destino con quello dell'oggetto del suo sguardo, e a farsi egli stesso oggetto di uno sguardo.

Fin qui si è apprezzata la teorizzazione di Epstein inerente alla tematica dello specchio e alle sovrapposizioni di quest'ultima con la visione cinematografica. Ma, come già anticipato prima, ogni teorizzazione di Epstein trova riscontri e ulteriori sviluppi nella sua opera cinematografica.

Sarà soprattutto *La glace à trois faces* [1927] a tradurre sullo schermo le idee epsteiniane sull'analogia specchio/cinema, con la presenza di uno sguardo che esita tra il soggettivo e l'oggettivo senza mai decidersi per l'uno o per l'altro, sottolineando la natura duplice della visione cinematografica. I semi della riflessione condotta ne *La glace à trois faces* vengono però già gettati da Epstein nell'opera immediatamente precedente: *Six et demi onze* [1927]. Come il titolo annuncia già eloquentemente, ci troviamo di fronte ad un film soprattutto visivo, incentrato sul significato e sulla valenza dell'immagine fotografica ("sei e mezzo per undici" richiama infatti le consuete dimensioni di una fotografia di allora). Il racconto si articola secondo una complessa modulazione di alcune immagini fondamentali, quali la luce del sole, la macchina fotografica, la fotografia e il volto della donna, elementi che ricorrono in tutto il film e definiscono le relazioni tra i personaggi.

Jean e Jérôme de Ners sono due giovani fratelli rimasti senza genitori. Il più giovane, Jean, è infatuato di una cantante, Mary Winter, e fugge con lei in Costa Azzurra dove compra una villa, il Palais d'amour. La donna incontra però Harry Gold, un ballerino, e scappa con lui abbandonando Jean, che si suicida. In seguito, prima di uno spettacolo, la cantante è colpita da un malore e Jérôme, che è medico, viene chiamato dal teatro per visitarla. Tra i due nasce l'amore. Intanto Jérôme continua ad indagare sulla morte del fratello, fino a che un giorno, tra gli effetti personali di quest'ultimo, trova la lettera in cui Jean confessa di aver compiuto il gesto estremo per una donna. Oltre alla lettera, Jérôme trova anche la macchina fotografica del fratello, contenente ancora della pellicola impressionata. Una volta sviluppata, egli si rende conto che la donna in questione era Mary, la quale nel frattempo, sconvolta, lo ha raggiunto. Il film termina con la redenzione di Mary, che sceglie di dedicarsi a spettacoli di beneficenza per gli invalidi, mentre resta ambigua l'eventuale continuazione della relazione con Jérôme.

Il nuovo spessore teorico che il linguaggio acquista in questo film appare connesso con alcune riflessioni che il cineasta stava contemporaneamente elaborando in alcuni saggi come il già citato *Le cinématographe vu de l'Etna*. Fin da *Bonjour cinéma* (1921), però, Epstein aveva insistito sulla peculiarità insita nell'occhio della cinepresa: occhio profondamente diverso da quello umano, in quanto la sua visione è analitica e scevra da ogni pregiudizio. Successivamente, un ulteriore approfondimento di queste riflessioni attraverso i suoi film porterà il cineasta a concepire la qualità rivelatrice e cognitiva del dispositivo cinematografico come un equivalente, in forma attenuata, della morte, evento in cui si attua la conoscenza completa di un individuo, poiché essa è «vita cristallizzata»



(Epstein 1928, p. 199). Ebbene: queste concezioni emergono chiaramente anche in *Six et demi onze*. La figura del doppio, ricorrente in vari film epsteiniani, raggiunge qui, grazie ai ruoli attribuiti allo specchio e alla macchina fotografica, una dimensione metalinguistica.

Al centro è il potere rivelatore dell'immagine fotografica: lo sguardo del dispositivo penetra l'apparenza e rivela la vera identità della donna, così come spiega il suicidio di Jean.

Al potere visivo (illuminante ma allo stesso tempo distruttivo) della macchina fotografica si oppone una incapacità di vedere di Jean (che è anche incapacità di conoscere e di accettare la realtà) che porterà all'interruzione della relazione della coppia e alla morte dell'uomo. Il processo di separazione dei due ha infatti inizio con l'acquisto della macchina fotografica, gesto che irrita vistosamente la donna: «la fotografia mi fa orrore, da piccola un flash al magnesio mi ha provocato delle crisi».

Jean, catturato dall'interesse per la macchina fotografica, perde a poco a poco il contatto con la realtà. Il ritorno a quest'ultima gli provocherà un insanabile shock, conducendolo niente meno che al suicidio – sequenza apicale con cui si chiude la prima parte del film. Entrato nella stanza vuota di lei, egli si guarda allo specchio: sul suo volto riflesso appaiono in sovrapposizione gli occhi di Mary e il suo viso mentre si incipria, dettagli che rimandano ai momenti trascorsi. Quindi Jean annusa il belletto che si trova ancora sul comò; poi, con gesti resi lenti dalla tensione, prende la macchina fotografica e una pistola, con cui colpisce lo specchio. Rivolge poi la rivoltella verso di sé, mentre con l'altra mano ruota nella stessa direzione anche la macchina fotografica, che appare in sovrapposizione. L'inquadratura è invasa dalla luce prodotta dallo sparo, unita al flash fotografico. La parte superiore dello schermo è dapprima bianca, poi occupata da sovrapposizioni dell'obiettivo, mentre quella inferiore mostra Jean che si accascia. Il momento dell'autodistruzione coincide dunque con quello in cui Jean finalmente vede se stesso "oggettivato" nello specchio e prende inevitabilmente coscienza delle proprie illusioni. Sul piano figurale si può parlare di una ricongiunzione dell'oggettivo e del soggettivo, che si compie totalmente nella morte.

Epstein suggerisce quindi una quadruplica analogia: morte = specchio = fotografia = cinema. Analogia tematizzata anche nell'apertura della seconda parte del film, quando Jérôme rialza da terra il ritratto di Jean. Tutta la seconda parte ricalca la prima tramite la sovrapposizione dei due uomini infatuati della stessa donna, compiendo un percorso di conoscenza attraverso il ritrovamento e lo sviluppo delle fotografie che fungono anche da elemento separatore della seconda coppia.

La risoluzione si ha quindi nella sequenza «in cui il processo fotografico/cinematografico del riflesso/rappresentazione diventa letteralmente equivalente al processo di autoriflessione» (Abel 1984, p. 454).

In verità, solo pochi autori impressionisti tentarono di creare modalità di racconto non convenzionali, tali da fare della soggettività del personaggio il punto di partenza per l'intera forma del film. A tal proposito *La glace à trois faces* risulta quanto mai audace. Valga per tutte, come esempio, l'ultima scena del film, che mostra il protagonista riflesso in uno specchio triplo, simboleggiando l'impossibilità di arrivare a una qualche verità sul suo conto. Come ci ricordano David Bordwell e Kristin Thompson, «Pochi film dell'era del muto si allontanano in maniera così netta dalle convenzioni narrative del racconto classico, tanto che le innovazioni contenute in quest'opera influenzeranno il cinema d'autore europeo degli anni Cinquanta e Sessanta» (Bordwell & Thompson 2010, p. 157). Prima di addentrarci nell'analisi del capolavoro epsteiniano, occorre però dapprima delinearne in breve la trama.

Un giovane (interpretato dall'attore René Ferté), di cui non viene svelato il nome, è amato da tre donne. Ma, come recita una didascalia introduttiva, «egli ne ama almeno una?». Ciascuna di loro ha una visione differente dell'uomo: per Pearl (Olga Day), donna mondana e snob, egli è un uomo di una forza straordinaria, calmo e tirannico al tempo stesso; per Athalia (Suzy Pierson), artista bohémienne, si tratta invece di una persona dal carattere debole e con cui può giocare a piacimento nel suo atelier; infine, per Lucie (Jeanne Helbing), ragazza di periferia, è un uomo inaccessibile che la ignora per intere settimane per poi riapparire all'improvviso e trasformare alcuni momenti della sua vita, portandola fuori città o cenando con lei. Il protagonista annulla gli appuntamenti presi con le tre donne e insegue, da solo, un sogno di libertà lanciandosi in una corsa frenetica in automobile. Una rondine lo colpisce con il becco proprio in mezzo alla fronte, e ne provoca la morte. Le tre donne conservano di lui ricordi diversi e soltanto alla fine il narratore, che raccoglie le confidenze di ciascuna di loro, comprende che si tratta in realtà dello stesso uomo.

Come si appura dalla trama, *La glace à trois faces* racconta in 37 minuti l'"identikit" di un uomo: identikit quanto mai poliedrico e sfuggevole, tanto da sembrare, quasi per l'intero film, tre "ritratti" di altrettanti diversi uomini. Solamente all'epilogo del film il narratore potrà accorgersi di come «le confidenze fattemi da tre donne nascondevano un solo uomo e che quest'uomo era lui», come svela l'ultimo cartello della pellicola (firmato da Paul Morand) prima di mostrare l'immagine di quell'uomo riflessa sulle tre facce di uno specchio Tre ante che restituiscono i tre differenti profili, sulla cui dissolvenza si chiude il film.

La trama è evidentemente speculare a quella de *L'image* [1924] di Jacques Feyder, ma il plot del film epsteiniano è estremamente sintetizzato in una struttura narrativa a scatole cinesi, che alcuni studiosi non hanno esitato a considerare come anticipatrice del cinema moderno (Burch & Fieschi 1968). La struttura narrativa del film presenta una costruzione a incastri, nella quale una serie di racconti si richiamano l'un l'altro. Si parte da un prologo, che pone a noi spettatori una sorta di enigma iniziale, relativo all'identità del

protagonista. Seguono quattro episodi, di cui i primi tre dedicati ad altrettante donne, Pearl, Athalia e Lucie, intitolati rispettivamente “1”, “2” e “3”, e il quarto e ultimo dedicato al protagonista maschile, intitolato “Lui”. Nel corso dei tre episodi legati alle tre donne, queste raccontano del loro legame con l’uomo, dandocene ciascuna un ritratto differente; nell’episodio dell’uomo, ci accorgiamo che egli non sembra corrispondere a nessuno dei tre resoconti che ci sono stati offerti. Il film si conclude con un’immagine dal forte valore simbolico: uno specchio a tre ante in cui il volto dell’uomo si riflette in altrettante figure.

Non è difficile riconoscere in questa struttura narrativa un topos che troverà numerose riproposizioni: per citare solo due tra i titoli più famosi, *Citizen Kane* (*Quarto potere*, Orson Welles, USA, 1940) e *Rashomon* (*Rashomon*, Akira Kurosawa, Giappone, 1950).

La breve pellicola è chiaramente tripartita attraverso le infelici storie d’amore vissute, rispettivamente, da Pearl – eccentrica dama di compagnia, innamorata (come recitano le didascalie) di «un uomo di una forza straordinaria, calmo e tirannico» –, dalla signorina Athalia Roubinowitch – scultrice, innamorata di «una persona debole, che si stanca presto, una specie di bambino fragile» –, e da Lucie – una povera ragazza lavoratrice (come il dettaglio delle mani screpolate conferma), che aspetta sempre e con pazienza il suo amato anche se «a volte passano mesi senza che venga, e poi all’improvviso una mattina...».

Si tratta dunque di tre donne che appartengono a tre condizioni sociali, culturali ed economiche molto diverse, come ci confermano con chiarezza gli ambienti in cui esse agiscono, gli abiti e i gioielli che indossano nonché gli atteggiamenti e la gestualità che le caratterizzano. L’unico elemento che le accomuna è l’amore per lo stesso uomo.

A colpirci è in prima istanza, appunto, la differenza delle ambientazioni e degli stili che caratterizzano i “capitoli” in cui il film è suddiviso. Nel primo l’ambiente déco, con il personaggio di Pearl (carica di gioielli), richiama inconfondibilmente lo stile “moderno spettacolare”. Si avverte qui uno sguardo critico di Epstein a questo tipo di cinema: si pensi alla tagliente ironia con cui ci vengono descritti prima Pearl, tutta “nervi e lacrime”, e poi il protagonista, ricco, mondano, amante di tutti gli oggetti moderni (l’automobile, il telefono, il telegrafo, il giornale economico) e della velocità.

Il secondo segmento ha per oggetto l’ambiente artistico borghese, anche in questo caso spinto sino alla caricatura, sia nel personaggio di Athalia, sia nella descrizione del suo atelier, visto come un’accozzaglia di oggetti kitsch. Questa parte del film può essere letta come una parodia delle componenti démodé del melodramma borghese convenzionale (Abel 1984). Inoltre, la scimmia che Athalia alleva alla stregua di un cane domestico rimanda esplicitamente a un’altra scimmia: quella tenuta al guinzaglio dalla signorina del celebre quanto ironico e sarcastico dipinto di Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l’Île de la Grande Jatte* [1884-1886].

Infine, al centro del terzo episodio è l'ambiente proletario urbano già presente in *Coeur fidèle* (il porto di Marsiglia) e in *L'affiche* (l'appartamento e lo stile di vita di Marie).

La quarta parte del film è invece dedicata all'enigmatico "Lui". Quest'ultimo in realtà non assomiglia a nessuno dei tre profili delineati dalle sventurate donne, e nella stessa giornata – prima di subire un incidente mortale a causa di un uccello durante una folle e fatale corsa in automobile – abbandona le tre diverse amanti in tre differenti modi.

A Pearl, che lo crede un cinico e crudele uomo d'affari (delizioso a questo proposito il dettaglio del *Finance*), lascia un biglietto in cui le scrive un glaciale: «Pearl, per il mio equilibrio morale devo prendere aria. Lei è fuori moda quanto il suo nome. Ne ho abbastanza. A dopo. Jermain».

Alla bizzarra scultrice con capricciosa scimmietta al guinzaglio, che crede di avere il sopravvento su quest'uomo fragile e in sua completa balia, invia un telegramma in cui sghignazzando scrive un languido: «Athalia, mio grande amore! Era così buio stanotte che non ho osato venire fin da te, né so quando ne avrò il coraggio... Bisognerebbe che tu mi prendessi per mano...».

Infine alla dolce e ingenua Lucie, che lo crede sempre impegnato, invia un semplice telegramma in cui le annuncia con fare affettuoso che anche stavolta, «Cara Lucie, affare urgente mi priva di te oggi».

Attraverso una simile struttura, *La glace à trois faces* non si presenta come un racconto di fatti, nel senso stretto del termine. Come afferma Casetti:

Gli eventi narrati si mescolano con il vissuto che di essi hanno i loro protagonisti. Non ci viene raccontato (o se vogliamo non ci viene mostrato) chi è "Lui", ma piuttosto chi è "Lui" nell'immagine che ne possiedono coloro che lo hanno via via incontrato. In questo senso il film porta avanti uno sguardo in cui entrano eventi e vissuti; in cui le cose sono quel che sono e insieme sono quel che arrivano ad essere negli occhi (e nella mente) di chi ne ha avuto esperienza (Casetti 2005, p. 104).

Si tratta, insomma, di uno sguardo in cui percezione e interpretazione, realtà e possibilità si mescolano e si confondono fra loro. Le tre diverse donne vedono il loro amante in tre differenti modi, ciascuna secondo il proprio punto di vista. È altrettanto vero, però, che Lui risponde alle tre diverse amanti riflettendo l'immagine che esse hanno di lui: crudele con Pearl, fragile con Athalia e affettuoso con Lucie. E come afferma Francesca Boschetti, «è soprattutto nelle differenti identità recitate da Lui che trova significato il titolo di questo film» (Boschetti 2007).

A ben vedere, infatti, il giovane non ha un'identità propria, così da "indossare" personalità diverse a seconda delle donne che frequenta. Soltanto in solitudine, sull'automobile lanciata in una corsa senza meta, sembra prendere finalmente coscienza

di sé, ma la morte lo arresta. Tale decesso, avvenuto con una modalità così banale, mina alla radice i valori su cui poggia il mondo del protagonista e con esso il genere cinematografico che lo celebra.

Il capolavoro di Epstein dimostra con estrema efficacia come la condizione dello sguardo nasca dalla presenza, prima ancora che di un oggetto osservato, di un osservatore. «Ciò che si vede dipende da chi lo vede» (Casetti 2005, p. 104): dall'attitudine con cui si dispone, dalle modalità con cui affronta le cose, dai suoi personali interessi e così via. Decisivo risulta allora il punto di vista che si adotta, e dunque la prospettiva e l'orientamento che ne conseguono. In ogni sezione de *La glace à trois faces* abbiamo uno sguardo diverso, perché relativo a un diverso spettatore e dunque retto da un diverso punto di vista. Ciò che vede Pearl non è ciò che vede Athalia né quello che vede Lucie: e d'altra parte non potrebbe essere altrimenti.

*La glace à trois faces* accentua l'incertezza dello sguardo, suggerendoci che la realtà (impersonata dal protagonista) non vuole offrirsi a una interpretazione definitiva. Sull'inafferrabile realtà ha la meglio, allora, l'apparenza. Non è difficile ritrovare qui un richiamo a Luigi Pirandello, sottolineato, all'epoca, dalla stessa pubblicità del film (Labourdette 1998). Non dimentichiamoci che nel 1925 era uscito *Le feu Mathias Pascal*, di Marcel L'Herbier. Anche tale film assurge da perfetto esempio del filone impressionista e dei suoi tipici intrecci subordinati quasi totalmente a motivazioni psicologiche. Il film di L'Herbier, trasposizione del celeberrimo romanzo pirandelliano, racconta la storia di un uomo che, dopo essersi sposato e aver subito continue vessazioni da parte della suocera, decide di sfruttare un fatto accidentale per lasciarsi credere morto da tutti e assumere una nuova identità a Roma, dove si innamora nuovamente. Il film si sviluppa esclusivamente seguendo le sue visioni interiori e i suoi sogni di una nuova vita, concentrandosi totalmente sulle sue motivazioni e sulle sue reazioni. È perciò assai verosimile che Epstein avesse potuto apprezzare la trasposizione di L'Herbier, e pure esserne influenzato.

In Epstein e Pirandello alla persona si sovrappone sempre il personaggio, anzi, più di un personaggio: e nella dialettica tra i due, è il secondo termine che la spunta.

Inevitabile richiamarsi anche a Erving Goffman, e alla sua costruzione di se stessi attraverso la rappresentazione del proprio io a beneficio degli altri (Goffman 2004).

Tematiche ormai divenute un "classico" del pensiero moderno:

Siamo in presenza di una delle questioni essenziali della modernità, quella dell'emergere di una identità basata non su una appartenenza, ma su un gioco complesso e reciproco di relazioni interindividuali. Non si è quel che si è per natura o per destino, bensì quel che si è nell'occhio dell'altro. *La glace à trois faces* ci offre una conferma a questo assunto, dicendoci che il reale non solo è sempre filtrato da uno sguardo, ma è anche sempre null'altro che quello che si dà a vedere (Casetti 2005, p. 107).

Il film si conclude con l'immagine di un'immagine: sullo schermo appare uno specchio a tre ante, e "Lui" vi è riflesso in ciascuna di esse. Come ci fa notare ancora Casetti, «Non c'è un volto: ci sono delle maschere. Ed è alle maschere che dobbiamo chiedere la verità» (Casetti 2005, p. 107).

Tale breve film dimostra in modo semplice e chiaro

come non possa esistere un Lui assoluto ovvero – etimologicamente – sciolto, slegato dalla relazione con l'Altro. Ciascuno di noi è come il Lui dell'ultima scena: Uno e molteplice, secondo il numero degli specchi (gli sguardi degli Altri) che riflettono i differenti profili della medesima persona (Boschetti 2007).

Con *La glace à trois faces* Epstein ha però inteso anche rivelarci la funzione "osservatoriale" insita nella cinepresa: quest'ultima assurge infatti a osservatore, alla stessa stregua in cui lo è ciascun personaggio della storia. L'occhio della cinepresa funge da intermediario rispetto al mondo, offrendoci una coloritura soggettiva del tutto, sempre però al di fuori di una dimensione banalmente psicologica. Anche lo sguardo della cinepresa segue perciò la medesima regola degli altri sguardi che agiscono nella storia. Nella sezione intitolata "Lui", il film sembrerebbe restituirci una visione più diretta dei fatti, non più legata alle impressioni che di essi hanno avuto le tre donne: a ben vedere, tuttavia, questa stessa sezione, affiancata alle precedenti, ci rivela che anche qui opera un osservatore, anche qui interviene un punto di vista, sia pur quello di una macchina. Anche la cinepresa, quindi, ha le sue attitudini, le sue modalità, i suoi interessi: «Perciò, noi spettatori, dopo aver visto il protagonista attraverso gli occhi di Pearl, Athalia e Lucie, messi di fronte a "lui" senza più il loro filtro, di fatto continuiamo a vederlo filtrato da un nuovo occhio, un occhio di vetro. La realtà, nella sua immediatezza, ci è irrimediabilmente sottratta» (Casetti 2005, p. 105).

A tal proposito va notato che sin dal 1921, con il lungimirante scritto *Le Sens 1 bis* (Epstein 1921), Epstein aveva preso le distanze da un'idea ingenua di documentazione del reale. Intuizione, soprattutto per quei tempi, assolutamente rivoluzionaria, se si pensa a critici più tradizionali dell'epoca quali Paul Souday, che "salvava" il cinema unicamente per la sua ispezione naturalistica del vero. Epstein è uno dei primi a cogliere il ruolo chiave svolto dal cinema: quello di testimone tendenzioso, tendenzioso come è inevitabilmente ogni altro testimone. Il cinema è un occhio nuovo, ma che ha un suo modo di apprendere le cose: «Come l'altra, anche questa vista ha una sua ottica» (Epstein 1921a, p. 27). Il cinema, secondo Epstein, ci offre «solo dei simboli della realtà, metafore costanti, proporzionate ed elettive. E simboli non di materia, che non esiste, ma di energia; cioè di qualcosa che in sé è come se non esistesse, tranne che nei suoi effetti quando ci toccano» (Epstein 1921a, p. 27).

Ciò significa che il cinema capta, e capta a fondo: ma non quello che, sbagliando, crediamo siano le cose per se stesse, nella loro letteralità. Esso capta ciò che sa cogliere attraverso i suoi occhi, arrivando spesso a realtà imprevedibili: «Quell'occhio vede, pensateci, delle onde per noi impercettibili, e l'amore sullo schermo contiene quello che nessun amore aveva contenuto finora, la sua giusta parte di ultravioletto» (Epstein 1921a, p. 28).

L'amore "in ultravioletto" è un bellissimo simbolo di come la cinepresa non ci offra un riflesso immediato delle cose, bensì una sua restituzione personale, anche se spesso più profonda. Essa filtra e interpreta il reale, allo stesso modo in cui fanno le varie Pearl, Athalia e Lucie. Semmai, essa compie tale lavoro di filtro e di interpretazione arrivando dove l'occhio umano non arriva: ovvero ad un grado di definizione maggiore nello spettro della luce. Del resto lo stesso Epstein non le attribuisce la medesima soggettività di un essere umano: «La Bell-Howell è un cervello di metallo, standardizzato, fabbricato e diffuso in qualche migliaio di esemplari, che trasforma in arte il mondo esterno» (Epstein 1921a, p. 28). Epstein, a proposito della cinepresa, ne mette in luce sia le capacità di trasformare l'oggetto osservato, sia la qualità meccanica, che ne fa «un soggetto che è oggetto, privo di coscienza, cioè privo di esitazioni e di scrupoli, privo di venalità, di compiacimento, di possibili errori, un artista assolutamente onesto, esclusivamente artista, un artista-modello» (Epstein 1921a, p. 28).

La cinepresa si presenta quindi come un osservatore alla stessa stregua in cui lo è un personaggio della storia. In aggiunta, però, è grazie al suo occhio meccanico che noi spettatori giungiamo alla storia e alle cose filmate. Il suo occhio, per quanto colga ciò che gli altri non vedono, funge comunque da intermediario rispetto al mondo: intermediario che può sembrare dare una coloritura soggettiva al tutto. Ma, grazie al suo status di macchina, la sua soggettività è al di fuori di una dimensione banalmente psicologica. Tutto questo istituisce una grande indeterminatezza rispetto a quanto vediamo come spettatori: indeterminatezza tematizzata esemplarmente da *La glace à trois faces*. Vi si coglie la mediazione dell'occhio della cinepresa: eppure noi spettatori non riusciamo a cogliere con esattezza l'artefice di tale mediazione, né l'entità e la natura di quest'ultima.

Il film sembra dunque in qualche modo operare una sottrazione della realtà: questa non sembra offrirsi mai nella sua pienezza, bensì incontra sempre dei filtri e delle interpretazioni. Tante interpretazioni quanti gli osservatori coinvolti. E nel ruolo di osservatore troviamo infatti, oltre alla cinepresa, anche Pearl, Athalia e Lucie. Ciò significa che abbiamo a che fare: con occhi umani, con l'occhio di un dispositivo meccanico (definito da Epstein un soggetto-oggetto), e con una realtà che gioca a sottrarsi, offrendoci magari lati imprevedibili, ma sempre filtrati da qualcosa o qualcuno. Tale situazione evidenzia chiaramente l'assenza di univocità, nonché l'impossibilità di una decisione.

A ristabilire un certo ordine provvede la struttura narrativa del film, con la sua suddivisione in diverse sezioni, ciascuna con un titolo differente, richiamante il numero



della versione presentata (“1”, “2” e “3”, riferiti alle tre donne), o per converso l’oggetto osservato (“Lui”). Tale articolazione istituisce un principio d’ordine: grazie a essa, in qualche modo sappiamo, di volta in volta, di chi è l’occhio attraverso cui vediamo le cose. Sostiene, a tal proposito, Casetti:

Il caos è trasformato in qualche modo in *cosmos*. È la preoccupazione che il cinema manifesterà ogni volta che proverà a distinguere con certezza, sulla base di una tipologia degli sguardi, la visione della cinepresa da quella dei personaggi e la visione di una cinepresa testimone neutro da quella di una cinepresa pronta a reinterpretare apertamente il mondo (Casetti 2005, pp. 108-109).

*La glace à trois faces* si presenta come una sintesi delle strategie espressive e delle tecniche messe a punto dal cineasta fino a questo momento, ma soprattutto lo si può considerare come il film che connota la fotogenia in termini temporali, approfondendo la riflessione di Epstein sulla “quarta dimensione”. Il film si presenta insomma come un «film-saggio» (Vichi 2003, p. 104) che, da un lato, rappresenta il risultato delle ricerche sin qui compiute dal regista, dall’altro contiene spunti teorici che egli svilupperà lungo l’arco di tutta la sua carriera.

Rispetto alla produzione precedente, il film mette in pratica l’idea epsteiniana secondo cui al cinema «non ci sono storie. [...] Non ci sono altro che situazioni, senza capo né coda» (Epstein 1922a). I comportamenti e i gesti del protagonista e delle sue amanti sono quasi sempre tratteggiati nei loro momenti iniziali o conclusivi, ma mai descritti nella parabola del loro svolgimento: «tutto il film è denotato da una modalità di rappresentazione che procede per accenni, allusioni, richiami, che lo spettatore è invitato a porre in relazione» (Vichi 2003, p. 105).

A un altro livello, tale frammentarietà espositiva corrisponde anche all’identità indecidibile e plurima del personaggio maschile, che non ha un nome e di cui non a caso, all’inizio del secondo episodio, un’inquadratura mostra il busto sdoppiato tramite un’esposizione multipla.

D’altra parte, in nessuno degli episodi lo si vede nella sua interezza: la macchina da presa ne frammenta il corpo proponendone delle parti (primi piani o dettagli), o nascondendolo dietro alcuni oggetti, oppure facendolo sfrecciare velocemente attraverso lo schermo. Soltanto alla fine del film, cioè dopo la sua morte, ne abbiamo un’immagine unitaria. La morte si configura così come un mezzo di conoscenza: solo ora le confidenze delle tre donne si fondono in un’unica immagine del protagonista, che però svanisce immediatamente, poiché per Epstein la morte non è statica.

Il momento del decesso dell’uomo coincide con l’incontro di diversi livelli di temporalità che si attualizzano nel “qui e ora” di quell’evento:

Guardate il vostro orologio; il presente inteso nel senso più stretto del termine non è già più; e c'è di nuovo, ci sarà sempre da una mezzanotte a un'altra. Penso dunque ero. L'io futuro esplose in io passato; il presente non è che questo cambiamento istantaneo e incessante. Il presente non è che un incontro. Il cinema è la sola arte che possa rappresentarlo com'è (Epstein 1927a, pp. 179-180).

*La glace à trois faces* può essere letto come uno studio sulla coscienza del sogno al momento del risveglio (Vichi 2003). Infatti, sia a livello macroscopico che microscopico, il film non si dipana mai attraverso una temporalità lineare: la struttura di ogni microstoria corrisponde infatti a un percorso a ritroso attraverso momenti salienti. È lo stesso Epstein a spiegare la nuova ricerca intrapresa con questo film, in cui si assiste a diverse corrispondenze temporali cariche di senso:

Gli eventi non si succedono eppure si rispondono esattamente. I frammenti di molteplici passati vengono a innestarsi su un solo oggi. L'avvenire esplose tra i ricordi. Questa cronologia è quella dell'animo umano. I personaggi si presentano ciascuno nella sua solitudine e il racconto li tiene definitivamente separati; nondimeno vivono insieme, l'uno per l'altro. Si tratta di una drammaturgia nuova verso cui le immagini ora si sforzano di tendere? Liberatesi di ogni tecnica, esse non hanno veramente senso se non l'una per l'altra come devono fare le parole semplici e ricche di senso: grande uomo e uomo grande. E due di loro, sconosciute l'una all'altra, distanti venti metri di pellicola, si incontrano nell'occhio dello spettatore e là soltanto risuonano del loro vero suono: così le note di un accordo separate da una semi-ottava non esprimono il loro significato musicale se non nell'orecchio del musicista (Epstein 1927b, p. 181).

È anche per questa ragione che secondo Epstein un cinema puramente narrativo non è accettabile, né lo è il cinema astratto. Come si è visto, ne *La glace à trois faces* le vicende vengono tratteggiate in quel che resta della loro memoria: gesti, atteggiamenti, inizi, fini, incontri, separazioni. Con l'occhio della cinepresa viene esplorata la genesi di un atteggiamento, o la sua traccia che resta dopo di esso. Il film è connotato da fenomeni di compressione degli eventi e, per converso, anche da dilatazioni temporali. Agenti di tali processi sono le dissolvenze incrociate, le sovrimpressioni e i raccordi analogici tra le immagini, ossia la retorica di un'avanguardia rinnovata, auspicata da Epstein già a partire dal 1924 e che trova per la prima volta piena concretizzazione appunto ne *La glace à trois faces*.

All'inizio del film, una serie di dissolvenze incrociate mostra a Pearl (e a noi spettatori), come in un'allucinazione, "Lui" che si materializza nel bosco correndo a braccetto con due donne, ma un momento dopo ci accorgiamo che si tratta di un altro

uomo. Successivamente un'altra serie di dissolvenze incrociate mostra il volto del protagonista mentre si fa accendere una sigaretta da una donna; un'ultima serie di dissolvenze rivela nuovamente l'inganno: si tratta anche in questo caso di un altro. Il cinema diventa, letteralmente, «la fotografia delle illusioni del cuore» (Epstein 1926a, p. 60).

Solo con il ritorno alla realtà (l'immagine del vecchio barbuto), Pearl e lo spettatore sono in grado di discriminare tra il tempo del ricordo o dell'immaginazione e il tempo reale che, sullo schermo, fino a quel momento, coincidevano perfettamente.

Epstein con il suo film vuole anche dimostrarci, però, che quando si parla di cinema le superfici riflettenti necessariamente si moltiplicano. Rispetto alla novella di Paul Morand da cui Epstein trae il soggetto e che ha già una struttura pirandelliana, il film presenta un ulteriore approfondimento del concetto di relatività espresso dallo scrittore. Tale concetto, che secondo il cineasta ha la possibilità di essere visualizzato e concepito in modo completo solo dal cinema, caratterizza la dimensione temporale – in particolare il tempo interno dell'individuo – sia all'interno del film, sia al suo esterno, coinvolgendo cioè il pubblico.

Proprio il pubblico è infatti interpellato immediatamente dalla domanda iniziale «Tre donne amavano un uomo ma, lui, ne amava almeno una?», che tuttavia, posta in questo modo, contiene già la sua risposta, esplicita nel finale, in cui il protagonista risulta non aver mai realmente amato nessuna delle donne, utilizzate narcisisticamente come tre specchi per il proprio piacere. Lo spettatore è chiamato in causa e la sua posizione tematizzata subito dopo la didascalia d'apertura nella scena in cui si vedono tre camerieri spiare qualcosa di indecifrabile. Nella posizione dell'oggetto visto ci sono immagini incoerenti con la situazione: luci notturne (forse di un parco di divertimenti), mentre i camerieri si trovano nell'esterno/giorno di un giardino. Tale apertura, se posta in relazione con l'epilogo, appare come lo svelamento, la *mise en abyme*, del meccanismo di comunicazione con lo spettatore, che diviene il soggetto del film:

Il loro [dei camerieri] sguardo raddoppia il nostro. [...] Posizionati consciamente come soggetti, cerchiamo di scoprire l'enigma dell'identità del protagonista e siamo contemporaneamente osservatori della rapida ed economica produzione del racconto. [...] Il momento che metaforicamente congiunge gli elementi sintagmatici e paradigmatici all'interno del film, i suoi vari passati e presenti, ora divide lo spettatore. Nello specchio la figura che si muove e scompare, i molteplici io del protagonista, [...] sono risolti nella assenza. [...] Ricollocandoci come soggetti, ora presenti nell'assenza davanti allo schermo/specchio di noi stessi divisi, il discorso di *La glace à trois faces* produce una riflessione sulla natura ingannevole del nostro desiderio (Abel 1984, p. 462).

Noi spettatori del suo film, infatti, non vediamo solo uno specchio a tre facce che riflette l'immagine di Lui secondo i tre differenti punti di vista, ma vediamo anche uno schermo che contiene un attore (Raymond Guerin) che sta recitando la parte di Lui che si guarda allo specchio.

Durante la scena fondamentale del film – che ne spiega peraltro il senso ed il titolo – dunque, si assiste ad un doppio flusso di sguardi, che porta ad una moltiplicazione di punti di vista, tanti quanti gli spettatori in sala. Infatti c'è lo sguardo di Lui verso lo specchio che si riflette sulle tre ante, le quali lo restituiscono al mittente da tre differenti punti di vista, e c'è lo sguardo di ciascun spettatore verso lo schermo che gli ritorna indietro come immagine del film, secondo il proprio punto di vista, sia spaziale che interpretativo.

A tal proposito risulta illuminante quanto scritto alcuni decenni dopo da Christian Metz:

Il film è come lo specchio. Ma in un punto essenziale esso differisce dallo specchio primordiale: per quanto, come in quest'ultimo, vi possa venir proiettato di tutto, c'è una cosa, una sola che non vi si riflette mai: il corpo dello spettatore. In un certo spazio, lo specchio diventa bruscamente una lastra senza sfoglia di stagno [...] ciò che rende possibile l'assenza dello spettatore sullo schermo [...] è il fatto che lo spettatore ha già conosciuto l'esperienza dello specchio (di quello vero) ed è quindi in grado di costituire un mondo di oggetti senza doversi riconoscere prima lui (Metz 1980, p. 57).

Il celebre semiologo conclude dicendo: «Lo specchio è il luogo dell'identificazione primaria. L'identificazione col proprio sguardo è secondaria rispetto allo specchio [...] ma essa è alla base del cinema e quindi primaria quando si parla di cinema: è esattamente l'identificazione cinematografica primaria» (Metz 1980, p. 69).

Diversa è invece l'identificazione cinematografica secondaria, che consiste nell'identificarsi dello spettatore con i personaggi di un film.

Dunque, ogni spettatore guarda il film dal proprio punto di vista, a seconda della posizione occupata nella sala, e lo interpreta secondo il proprio punto di vista, dipendente dalla propria condizione sociale, economica, politica, storica, contingente (con chi o perché sono al cinema a vedere quel film), eccetera. Allora, ancor più che di specchio, per il cinema sarebbe corretto parlare di «caleidoscopio cangiante a seconda di chi guarda» (Boschetti 2007).

Tutto il terzo capitolo del saggio su *Cinema e psicanalisi* di Metz dedicato a *Identificazione, specchio* nasce dalla riflessione sulla teoria lacaniana dello stadio dello specchio, che l'autore spiega come segue:

Il bambino vede nello specchio gli oggetti famigliari della sua casa e il suo oggetto per eccellenza, la madre, che lo tiene in braccio davanti allo specchio. Ma egli vede soprattutto la propria immagine. L'identificazione primaria (la formazione dell'io) trae proprio da questo fatto alcune sue caratterizzazioni fondamentali: il bambino si vede come un altro e a fianco di un altro. Questo secondo altro gli garantisce che il primo è sicuramente lui: prima, nel registro del simbolico, con la sua autorità, più tardi attraverso la somiglianza della sua immagine speculare con quella del bambino (entrambi hanno forma umane). L'io del bambino si forma dunque per identificazione col suo simile, e in due sensi contemporaneamente, metonimico e metaforico (Metz 1980, p. 57).

Dunque, secondo tale teoria, la prima forma di riconoscimento del proprio io avviene attraverso l'Altro. L'io prende consapevolezza di sé attraverso la propria immagine riflessa allo specchio, doppia e speculare, diversa da quella riconosciuta della madre. Lo specchio quindi permette di comprendere che l'identità è data innanzitutto dall'immagine del proprio corpo: la faccia, gli abiti, i gesti, i dettagli (come le tre differenti ambientazioni della storia di Epstein sottolineano con chiarezza). Inoltre lo specchio permette di capire che l'identità dipende sempre dallo sguardo di qualcuno: «non mi riconosco finché non mi guardo; non sono finché non sono guardato» (Boschetti 2007). Infine lo specchio svela che l'identità, proprio perché emerge attraverso lo sguardo di un Altro, non sarà mai assoluta ma dipenderà sempre da chi guarda e dal mezzo con cui guarda (ovvero, dai condizionamenti culturali). Anche se il mezzo è lo specchio, quindi, l'immagine riflessa tradisce l'imprinting specifico del mezzo/specchio: ecco allora che l'io che si guarda attraverso lo specchio vede la propria immagine simile all'originale ma, proprio perché riflessa, specularmente rovesciata.

Dunque non si esiste in se stessi, ma «si è sempre in relazione al simulacro che appare alla vista e in relazione allo sguardo degli altri – fosse anche il proprio, riflesso su una lastra di stagno» (Boschetti 2007).

### **L'autore**

Livio Lepratto è cultore della materia e frequenta la Scuola di Dottorato presso l'Università degli Studi di Parma, con un progetto relativo alla critica cinematografica di stampo cristiano-cattolico dagli anni Quaranta agli anni Settanta in Italia. Si è laureato in Storia dell'arte contemporanea con una tesi di laurea dal titolo *L'esperienza estetica dello spettatore cinematografico*. Successivamente si è laureato in Giornalismo e cultura editoriale con una tesi di laurea dal titolo *Professione: telereporter. Il giornalismo televisivo come tema letterario e cinematografico*. È membro del comitato scientifico della rivista *Uni-versum*.

e-mail: livio.lepratto@gmail.com

## Riferimenti bibliografici

- Abel, R 1984, *French Cinema. The First Wave. 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton.
- Aumont, J (ed.) 1998, *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Cinémathèque française, Paris.
- Balázs, B 1975, *Estetica del film*, Editori Riuniti, Roma [or. edn. Balázs, B 1930, *Der Geist des Films*, Verlag Wilhelm Knapp, Halle].
- Blumenberg, H 2001, *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna [or. edn. Blumenberg, H 1979, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Taschenbuch, Suhrkamp].
- Bodei, R 2001, 'Distanza di sicurezza', in Blumenberg, H 2001, *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, pp. 7-23.
- Bordwell, D & Thompson, K 2010, *Storia del cinema e dei film*, McGraw-Hill, Milano.
- Boschetti, F 2007, *Il Punto di Vista ovvero sulla Molteplicità dell'Uno. Analisi e interpretazione di Lo specchio a tre facce (La glace à trois faces) di Jean Epstein e Elephant di Gus van Sant*, Associazione Italiana di Psicologia e Sociologia Interattivo Costruttivista. Available from: <http://www.scienzepostmoderne.org/DiverseArti/Cinema/MolteplicitaUno.html> [15 January 2014].
- Burch, N & Fieschi, JA 1968, 'La première vague', *Cahiers du cinéma*, no. 202, pp. 20-25.
- Casetti, F 2005, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- Delluc, L 1920, *Photogénie*, Editions de Brunoff, Paris.
- Epstein, J 1921a, 'Le sens 1 bis', in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, ed. V Pasquali 2002, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, pp. 25-29.
- Epstein, J 1921b, 'Le phénomène littéraire', in *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, ed. J Aumont 1998, Cinémathèque française, Paris, pp. 39-84.
- Epstein, J 2000, *Bonjour cinéma*, Fahrenheit 451, Roma [or. edn. Epstein, J 1922a, *Bonjour cinéma*, Editions de la Sirène, Paris].
- Epstein, J 1922b, 'Nous kabbalistes', in *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, ed. J Aumont 1998, Cinémathèque française, Paris, pp. 119-124.
- Epstein, J 1926a, 'Le cinématographe vu de l'Etna', in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, ed. V Pasquali 2002, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, pp. 45-62.
- Epstein, J 1926b, 'L'obiettivo stesso', in *Sapere e teorie del cinema*, ed. G Grignaffini 1989, Clueb, Bologna, p. 183.
- Epstein, J 1926c, 'L'opéra de l'oeil', in *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, ed. J Aumont 1998, Cinémathèque française, Paris, pp. 223-224.
- Epstein, J 1927a, 'Temps et personnage du drame', in *Écrits sur le cinéma* (vol. 1), eds. P Leprohon & M Epstein 1974, Seghers, Paris, pp. 175-180.
- Epstein, J 1927b, 'Art d'événement', in *Écrits sur le cinéma* (vol. 1), eds. P Leprohon & M Epstein 1974, Seghers, Paris, pp. 181-194.
- Epstein, J 1928, 'Nos lions', in *Écrits sur le cinéma* (vol. 1), eds. P Leprohon & M Epstein, Seghers 1974, Paris, pp. 195-200.
- Epstein, J 1946, *L'intelligence d'une machine*, Melot, Paris.
- Féré, C 1904, *Travail et plaisir. Nouvelles études expérimentales de psycho-mécanique*, Alcan, Paris.

- Gesù, S 2005, *L'Etna nel cinema. Un vulcano di celluloidi*, Giuseppe Maimone Editore, Catania.
- Goffman, E 2004, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna [or. edn. Goffman, E 1956, *The presentation of self in everyday life*, University of Edinburgh, Edinburgh].
- Grignaffini, G (ed.) 1989, *Sapere e teorie del cinema*, Clueb, Bologna.
- Labourdette, R 1998, 'Le Temps de quelques analogies dans *La glace à trois faces* de Jean Epstein', ed. J Aumont 1998, Cinémathèque française, Paris.
- Leprohon, P & Epstein, M (eds.) 1974, *Écrits sur le cinéma* (vol. 1), Seghers, Paris.
- Metz, C 1980, *Cinema e psicanalisi: il significante immaginario*, Marsilio, Venezia [or. edn. Metz, C 1977, *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Union générale d'éditions, Paris].
- Mosso, A 1891, *La fatica*, Treves, Milano.
- Pasquali, V (ed.) 2002, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Scuola Nazionale di Cinema, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma.
- Vichi, L 2003, *Jean Epstein*, Il Castoro, Milano.



Maria Pia Pagani

## Un gioco di specchi per la Foscarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale



### Abstract

Gabriele d'Annunzio ha accuratamente collocato nella Prioria del Vittoriale due foto di Eleonora Duse che la ritraggono in due distinti momenti della sua vita: nella giovinezza (Stanza del Lebbroso) e nella vecchiaia (Veranda dell'Apollino). Entrambi i ritratti sono stati realizzati mentre la Duse era in *tournee*: il primo da Paul Audouard nel 1890 circa, e il secondo da Arnold Genthe nel 1923. Intenzionato a rendere immortale l'amata, il Poeta ha creato uno straordinario gioco di specchi in cui, tra riflessi e sdoppiamenti, si ricollega idealmente al romanzo *Il Fuoco* enfatizzando la partenza della Foscarina (*alter ego* di Eleonora) per una *tournee* in America e il distacco da Stelio Effrena (*alter ego* di d'Annunzio). Questo contributo offre una riflessione sulla presenza dusiana al Vittoriale, considerando le tracce fotografiche e il loro valore poetico-simbolico.

Gabriele d'Annunzio had carefully placed in the Prioria of Vittoriale two photos of the actress Eleonora Duse in two different moments of her life: in the youth (Stanza del Lebbroso) and in the old age (Veranda dell'Apollino). Both portraits were taken when Duse was on tour: the first by Paul Audouard in 1890s, and the second by Arnold Genthe in 1923. Aiming to make immortal his beloved woman, the Poet had created an extraordinary game of mirrors in which, between reflections and doublings, is ideally linked to the novel *The Flame of Life* – with a particular emphasis on the departure of Foscarina (*alter ego* of Eleonora) for a tour in America and her separation from Stelio Effrena (*alter ego* of d'Annunzio). This essay offers a reflection on Duse's presence in Vittoriale, considering the photographic traces with their poetic and symbolic value.



«Io sono bella quando voglio»  
Eleonora Duse

### 1. Il “giocare alla fotografia” dannunziano

Gabriele d'Annunzio ha immortalato Eleonora Duse non soltanto attraverso la pagina scritta, ma anche con una serie di foto realizzate a Settignano nel 1898 circa, nel giardino della Capponcina. Si tratta di scatti amatoriali in cui è da entrambi accantonata – volontariamente e consapevolmente – la maschera pubblica del Vate e della Divina: niente costumi di scena e abiti da alta società, niente pose auliche da ritrattistica ufficiale. Hanno vestiti di tutti i giorni e volti con espressioni serene, a tratti divertite, nella complice intesa di quel loro personalissimo “giocare alla fotografia”:



Gabriele sorride con contentezza, ed Eleonora è lontana dal suo “dolorismo” teatrale.

Quasi a voler supplire la possibilità di realizzare un autoscatto che li immortalasse in coppia, Gabriele arriva addirittura a fotografare Eleonora insieme alla sua ombra:



Fig. 1: Eleonora Duse fotografata da Gabriele d'Annunzio nel giardino della Capponcina. Gardone Riviera, Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani”, Archivio Iconografico.

Quelle immagini di Settignano non erano destinate a trasformarsi in cartoline con l'autografo ambite da ammiratori e collezionisti, né a finire sulle locandine degli spettacoli o sulle pagine di qualche rivista. Rimasero il ricordo privato di una bella giornata di sole con una Pochet Kodak tra le mani: «un gioco nuovo, persino impertinente per cogliere di sorpresa, in istantanea, gesti, atteggiamenti, sorrisi, sguardi privati. Lui a lei e viceversa, in una serie di piccole, lucide immagini souvenir» (Zannier 2001, p. 156).

La fotografia permette di fissare per sempre le sembianze di una persona cara in un preciso momento e, anche a distanza di molti anni, riporta sempre all'emozione di quello scatto e alle suggestioni del luogo in cui è stato realizzato. Le immagini di Settignano confermano che la presenza dell'attrice ha segnato emblematicamente la vita nella dimora toscana del Poeta che, nello sfarzo e nella ricercatezza, a tratti vi ha

anticipato i fasti del Vittoriale (Guerri 2011).

D'Annunzio non ha mai avuto la possibilità di immortalare Eleonora negli splendidi giardini che si affacciano sul Lago di Garda, ma ha fatto in modo che la sua presenza tornasse a segnare – in modo ancor più intenso e poetico rispetto a Settignano – quella sua amata, ultima dimora, concepita come “libro di pietre vive”.



Fig. 2: Gabriele d'Annunzio nei giardini del Vittoriale. Gardone Riviera, Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani”, Archivio Iconografico.

Oggi, infatti, i visitatori che entrano nella Prioria del Vittoriale possono notare la presenza di due foto incorniciate di Eleonora Duse che la ritraggono in due distinti momenti della sua vita: nella giovinezza (Stanza del Lebbroso) e nella vecchiaia (Veranda dell'Apollino). Entrambe sono state accuratamente collocate da d'Annunzio accanto alla foto della madre Luisa [1839 – 1917], come a voler creare una galleria che presenta i volti delle donne più importanti della sua vita.

Al Vittoriale – come noto – nessun oggetto, arredo, dettaglio è mai lasciato al caso. Tutto risponde al gusto, alla logica e ai sentimenti del Poeta, rientrando a pieno titolo nel suo progetto estetico. Con queste due foto della Duse, egli crea un sapiente gioco di specchi in cui, tra riflessi e sdoppiamenti, proietta l'amata nell'eternità rendendola immortale: non a caso, questo suo “giocare alla fotografia” si riconduce al 1924, l'anno della morte della Duse, ed è scandito da un amore che ormai si sublima nel ricordo di una donna che non c'è più, ma che già in vita era considerata un mito.

## 2. L'icona della giovinezza: Eleonora nella Stanza del Lebbroso

Quando la Duse si legò a d'Annunzio, aveva già al suo attivo un notevole album personale destinato alla promozione della sua immagine di artista. Uno dei capitoli più interessanti riguarda il fotografo Paul Audouard [L'Avana 1857 – Barcellona 1918], che l'aveva ritratta verso il 1890 in alcune delle più famose interpretazioni del suo repertorio shakespeariano, francese e goldoniano: *Antonio e Cleopatra*, *La Signora dalle Camelie*, *Fernanda*, *La Moglie di Claudio*, *La Locandiera*, *Pamela Nubile*.

Di origine cubana, Audouard era figlio di un fotografo e studiò pittura durante l'adolescenza. Nel 1879 si trasferì a Barcellona, dove divenne uno dei maggiori fotografi spagnoli di fine XIX secolo. Drammaturgo dilettante con lo pseudonimo di Joan Aler, conosceva bene l'ambiente teatrale e il suo studio – ubicato dal 1886 in “Barcelone, 273 v 275 Cortès” – fu frequentato da molti artisti. Tra il 1879 e il 1894 fu membro della “Société Française de Photographie”, e molte sue immagini recano anche un recapito francese: “Maison de Vente, Librairie Nilson, Paris”. Oggi le sue fotografie sono conservate presso importanti istituzioni quali la Biblioteca de Catalunya (“Collection Pau Audouard i Deglaire”) e l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Audouard ci ha lasciato alcune tra le più suggestive immagini della Duse del periodo pre-dannunziano. Una arrivò a Gardone Riviera e il Poeta la volle collocare nella Stanza del Lebbroso in una galleria che comprende, oltre al già citato ritratto della madre, anche quello di una delle sue sorelle – Elvira [1861-1942].

L'ambiente in cui d'Annunzio ha deciso di collocare questa foto giovanile di Eleonora ha una precisa valenza simbolica: la Stanza del Lebbroso – chiamata anche “Zambra del Misello” (ovvero “Camera del Miserello”) e “Stanza dei Sonni Puri” – era infatti il luogo in cui si rifugiava a meditare negli anniversari fatidici della sua esistenza: quello della morte della madre [27 gennaio], della Duse [21 aprile] e degli amici più cari, nonché dei giorni memorabili delle imprese di guerra.

Vale la pena notare che i lavori di costruzione della Stanza del Lebbroso hanno avuto inizio nel febbraio 1924, mentre la Duse è in *tournee* negli Stati Uniti. La notizia della sua morte, avvenuta il 21 aprile 1924, turba Gabriele nell'intimo al punto da voler inizialmente chiamare quell'ambiente “Camera della Morte” (Arnaudi 2011). Vi ha dunque collocato la foto dell'attrice *in memoriam*, scegliendola con cura tra decine di scatti, ed escludendo significativamente quelli suoi di Settignano e quelli degli allestimenti delle sue tragedie - splendido è l'album realizzato da Giovanni Battista Sciutto - che hanno visto la Duse protagonista.

La galleria con le foto di donna Luisa, di Elvira e di Eleonora rappresenta le tre

differenti – ma egualmente intense – forme di amore vissuto da d'Annunzio: di figlio, di fratello, di uomo. I tre ritratti sono sopra un tavolino, davanti alla “Coppa delle Vestali” di Vittorio Zecchin, come a ribadire il ruolo di custode degli affetti di Gabriele che ciascuna delle tre donne aveva. Esse hanno vegliato il suo silenzioso rifugiarsi nella culla-bara (“il letto delle due età”), dove è stata poi allestita la veglia funebre privata nella notte tra il 1° e il 2 marzo 1938: quel letto che tante volte aveva cullato il Poeta, è diventato anche la prima urna che ha accolto le sue spoglie mortali (ed. Andreoli 1990, pp. 431-432).

Dal momento che la Stanza del Lebbroso offriva a Gabriele, con le sue pareti decorate da scene allegoriche di carattere agiografico e la sua simbologia religiosa – in particolare le cinque sante dipinte da Guido Cadorin (Sibilla di Fiandra, Elisabetta d'Ungheria, Caterina da Siena, Odilla d'Alsazia, Giuditta di Polonia), la statua lignea di San Sebastiano, il quadro con San Francesco che abbraccia un lebbroso che è lo stesso Gabriele, il dipinto di Gesù che benedice la Maddalena – continua memoria dell'invito ad abbandonare i piaceri del mondo, non stupisce il fatto che la foto prescelta della donna che, più di ogni altra, accese il suo desiderio carnale sia quella di Eleonora.



Fig. 3: La Stanza del Lebbroso fotografata da Giovanni Vanoglio. Gardone Riviera, Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani”.



Con quest' immagine, in questo ambiente, il Poeta ha voluto celebrare e perpetuare il supremo fascino femminile di Eleonora, elogiando la sua giovinezza e la sensualità della sua arte di allora.

Oltre a fissare e trasmettere nel tempo i suoi lineamenti di giovane donna, quest' immagine della Duse contiene la sua anima di artista e riflette appieno la sua creatività di interprete: la mostra infatti come persona e come personaggio, trattandosi di una foto della sua interpretazione di *Fernanda* di Sardou, di cui l'altrettanto giovane d'Annunzio era stato spettatore. Firmandosi con lo pseudonimo "Il Duca Minimo", egli aveva infatti dedicato al drammaturgo francese alcuni passaggi importanti di un articolo di cronaca mondana della serie *Piccolo corriere / La vita ovunque*, comparso su «La Tribuna» del 2 dicembre 1886. E aveva definito *Fernanda*, in quel periodo in cartellone al Teatro Valle di Roma, «il dramma in cui Eleonora Duse raggiunge così meravigliose altezze» (D'Annunzio 1996 p. 704).



Fig. 4: Eleonora Duse fotografata da Paul Audouard nel 1890 circa. Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Stanza del Lebbroso.

Ma l'immagine della Duse che si incontra nella Stanza del Lebbroso è anche quella della donna nomade che scatena la passione immortalata nel celeberrimo romanzo *Il Fuoco* del 1900, ovvero quella dell'incomparabile artista di cui Gabriele si era innamorato e che aveva “trasfigurato” dalla scena alla pagina (Pagani 2013c).

Il raffinato gioco di specchi creato da d'Annunzio si basa su un implicito inscindibile legame tra immagine e pagina scritta, tale per cui il ritratto di Audouard si può commentare attraverso le pagine de *Il Fuoco*. Nell'immaginario del Poeta, infatti, a questa foto della Duse corrisponde perfettamente il profilo della Foscarina (*alter ego* di Eleonora) – carismatica nella sua espressività, elegante nella sua semplicità, con le belle mani coperte dai guanti di raso. E le parole che meglio descrivono questa creatura amata e la sua immensa esperienza artistica, dunque, sono quelle di Stelio Effrena (*alter ego* di d'Annunzio):

Ella a un tratto era divenuta bellissima, creatura notturna foggata dalle passioni e dai sogni su un'incudine d'oro, simulacro spirante dei fati immortali e degli enigmi eterni. Se bene ella fosse immobile, se bene ella tacesse, i suoi accenti famosi, i suoi gesti memorabili parevano vivere intorno a lei e vibrare indefinitamente come le melodie intorno alle corde che sogliono ripeterle, come le rime intorno al libro chiuso ove l'amore e il dolore sogliono cercarle per inebriarsene e per consolarsene. La fedeltà eroica di Antigone, il furore eroico di Cassandra, la divorante febbre di Fedra, la ferocia di Medea, il sacrificio d'Ifigenia, Mirra dinanzi al padre, Polissena e Alceste dinanzi alla morte, Cleopatra volubile come il vento e la vampa sul mondo, Lady Macbeth veggente carnefice dalle piccole mani, e i grandi gigli imperlati di rugiade e di lacrime, Imogene, Giulietta, Miranda, e Rosalinda e Jessica e Perdita, le più dolci anime e le più terribili e le più magnifiche erano in lei, abitavano il suo corpo, balenavano per le sue pupille, respiravano per la sua bocca che sapeva il miele e il veleno, la coppa gemmata e la tazza di scorza (D'Annunzio 1996 pp. 88-89).

### **3. L'icona della vecchiaia: Eleonora nella Veranda dell'Apollino**

Dopo la primavera 1924 d'Annunzio ha collocato quella che per tradizione è considerata l'ultima foto della Duse nella Veranda dell'Apollino, un piccolo ambiente della Prioria appositamente creato dall'architetto Giancarlo Maroni [1893-1952] per riparare dalla luce naturale la Stanza della Leda, e cioè la sua camera da letto (ed. Andreoli 1990, pp. 429-430).



Fig. 5: La Veranda dell'Apollino fotografata da Giovanni Vanoglio. Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani".

Per il Poeta la Veranda dell'Apollino era una graziosa saletta di lettura che si affacciava sui giardini del Vittoriale: illuminata dalla luce riflessa dalle acque lacustri, risulta essere totalmente opposta alla ricercata penombra contemplativa della Stanza del Lebbroso. Vi si può ammirare la scultura greca da cui l'ambiente prende il nome, nonché le riproduzioni di ritratti famosi del Rinascimento italiano. Tra i tanti volumi ivi conservati, spicca un titolo: *Gabriele d'Annunzio convittore* di Tomaso Fracassini, che racconta gli anni dell'adolescenza trascorsi al Collegio Cicognini di Prato, segnati dallo sbocciare della vocazione poetica e della passione per il teatro. E su un tavolino, accoppiate, ci sono la foto della madre e della Duse anziana.

Questa foto della Duse anziana è stata scattata a New York, nel novembre 1923, da Arnold Genthe [Berlino 1869 – New York 1942]. Anche stavolta Eleonora è in *tournée*, impegnata in un giro di recite che fatalmente si conclude a Pittsburgh cinque mesi dopo. Simbolo vivente del trionfo dell'arte teatrale italiana nel mondo, posa per un fotografo occidentale emigrato negli Stati Uniti il cui studio – ubicato dal 1911 in 562 Fifth Avenue – è frequentato da artisti del calibro di Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Greta Garbo, Anna Pavlova, Isadora Duncan (Genthe 1929a), e da personalità di assoluto rilievo quali Theodore Roosevelt, Thomas Woodrow Wilson, John Davison Rockefeller.

Scrive Italo Zannier nel saggio *I fotografi della Duse*, pubblicato nel catalogo della mostra *Divina Eleonora* (2001):

Il dottor Arnold Genthe (s'era laureato a Jena in filosofia, prima di giungere a San Francisco) era noto per un emblematico reportage sul quartiere cinese della città californiana (1894) e per l'eroico documentario del terremoto di San Francisco nel 1906, quando perdette anche lo studio. Era giunto a New York nel 1911, subito colto dal successo per quello che venne chiamato lo "stile Genthe", applicato al ritratto; ha scritto Peter Pollach: «la sua ambizione era di fare fotografie "d'arte", il suo scopo, di far sì che la fotografia assomigliasse all'una o all'altra delle arti figurative già esistenti [...] tutto per lui doveva essere in chiave di sfumato, con neri vellutati e bianchi brillanti». Lo "stile Genthe" ebbe successo anche con Eleonora Duse, che conta su uno dei ritratti più suggestivi del suo album, sebbene realizzato nel 1923, quando aveva sessantaquattro anni, un anno prima della sua morte a Pittsburgh. È l'ultimo ritratto, il più bello però, con il volto in primissimo piano, ripreso di profilo e quasi sfuggente verso l'ombra. E soffuso, come tutti i ritratti più significativi di Genthe (Zannier 2001, p. 158).

Genthe è l'ultimo anello di una lunga catena di fotografi che hanno avuto il non semplice compito di immortalare la Duse nel corso della sua vita e della sua carriera, come sottolinea anche Gerardo Guerrieri nel saggio *La Duse mimico gestuale e i fotografi* del 1970:

Quanto al pudore fotografico è giusto che si faccia più scontroso col passare del tempo e l'acquistata sapienza pubblicitaria del mistero: e si sciolga soltanto davanti all'abilità di certi fotografi che fanno sentire a suo agio la diva, o la paludano e la difendono. Si possono contare questi benemeriti cui la Duse accordò la sua difficilissima fiducia: Bettini di Livorno, certi fotografi romani degli anni ottanta, Audouard di Barcellona, Otto Mayer di Dresda, senza contare il suo amico e corrispondente conte Primoli (ma in una lettera indirizzatagli protesta e minaccia contro l'utilizzazione di certe foto sue private – nella casa di Venezia – che il conte suo propagandista voleva dare a certi amici francesi); gli anonimi (a prima vista) fotografi di corte di Pietroburgo, Sciutto di Genova, Nunes di Firenze, fino all'ultimo, Genthe di New York. Ma con lui siamo arrivati alla rarefazione assoluta, al personaggio mito, simbolo (Guerrieri 1993, p. 50).





Fig. 6: Eleonora Duse fotografata da Arnold Genthe nel 1923. Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Veranda dell'Apollino.

Affascinato dall'arte asiatica, Genthe è stato anche uno dei pionieri della "dance photography": nei suoi scatti ha cercato di cogliere il libero movimento del corpo danzante e ha studiato il recupero delle forme coreutiche dell'antica Grecia in America (Genthe 1916, 1929b). Oggi le sue fotografie sono conservate negli archivi di varie università e biblioteche statunitensi, tra cui la New York Historical Society (Arnold Genthe Archivi) e la Library of Congress di Washington (Prints & Photographs Division, "Arnold Genthe Collection"). Presso la New York Public Library (Arnold Genthe Correspondence and Writing 1928-1942) è conservato un suo dattiloscritto intitolato *The Human Side of Portrait Photography*, in cui parla della sua esperienza nel fotografare – tra le altre – Isadora Duncan e Anna Pavlova.

Un riflesso della "dance photography" si avverte anche nel giudizio che Edwin Denby [1903-1983] ha formulato sulla Duse sulla scorta delle sole fotografie, riportato da Olga Signorelli nella sua nota biografia:

Eleonora Duse è misteriosamente viva nelle sue fotografie. Quell'immagine, guardandoti, ti elude, ti ascolta... sembra quella di un futuro amico a cui si vorrebbe far visita e parlare e dal quale si vorrebbe aver risposta. Ma perché porta abiti e pettinatura così passati di moda? Poiché è in ritardo di anni e anni, e anche noi ce ne saremmo andati prima ancora di averle potuto fare visita. Ma quella sua vivezza nelle sue fotografie è forse la vivezza di un altro mondo diverso da questo? Quanto spesso le fotografie di celebri attori e attrici di altri tempi sono commoventi per una specie di sicurezza professionale oggi assurda. Vi si può ancora scorgere il successo, vi si può vedere gli occhi interessati di chi seppe tanto dominare la scena, ma il gesto del corpo appare ridicolmente corto. Forse fu interrotto dalla macchina fotografica. Nei ritratti di Eleonora Duse invece il gesto non è interrotto. La macchina non l'ha mutata in marionetta, come è invece accaduto per d'Annunzio, che resta vivo solo negli occhi: essa ha lasciato morbido il suo volto, il suo corpo vivo. Il suo movimento è anche ora quello di un danzatore. Su quell'onda di forza, la testa, distinta come una nave o una zattera sul mare, lievemente anela ad un'isola vicina o incommensurabilmente lontana. Fotografi che stanno in agguato di agili animali selvatici colgono gesti così intuitivi e immediati. Ma lei consapevolmente rallenta l'immagine e il suo significato lo ritarda in un tempo più vasto, che la macchina non può sfigurare e in cui lo spettatore si aggira meravigliandosi del nuovo mondo nel quale è entrato. Il ritmo di lei è quello dell'istinto, ma il controllo della gradazione e della durata è quello della coscienza. La scena che il suo gesto consapevolmente domina è la scena del tempo, troppo vasta per il successo; lascia vedere la danza, difficilmente qualcos'altro. Su quell'enorme scena i gesti dell'istinto resi visibili sono arte. Probabilmente sono stati minutamente studiati: non lo sapremo mai. Non sapremo mai cosa esprimono con quella vivezza che diffondono e che mantengono. Ma a quale altro mondo appartengono? In questo essi sono straordinari (Signorelli 1962, pp. 191-192).

Per volere di d'Annunzio, il bellissimo volto lunare di Eleonora che affiora dalla foto di Genthe arriva anche a essere baciato dalla luce che traspare dalla Veranda dell'Apollino, e sembra guardare con slancio i giardini del Vittoriale fino a perdersi nella dolce vastità del Lago di Garda.

Così come per quello di Audouard, anche questo splendido ritratto si può commentare attraverso le pagine de *Il Fuoco* che – come noto – si conclude con la partenza della Foscarina per un giro di recite in America e il suo distacco da Stelio Effrena:

- Che fai? – le domandò egli.
- Mi preparo a partire.

Ella vide il volto di lui alterarsi, ma non vacillò.

– Dove vai?

– Lontano. Traverso l'Atlantico.

Egli si fece un poco pallido. Ma subito dubitò; pensò ch'ella non dicesse il vero, ch'ella volesse soltanto provarlo, o che quella risoluzione non fosse ferma e ch'ella aspettasse d'esser trattenuta. L'inattesa delusione su la riva di Murano gli aveva lasciata nel cuore la sua traccia.

– Ti sei risolta così, all'improvviso?

Ella fu semplice, sicura e pronta.

– Non all'improvviso – rispose. – Il mio ozio dura da troppo tempo, e ho sopra di me il peso di tutta la mia gente. Aspettando che il Teatro d'Apollo sia aperto e che *La Vittoria dell'Uomo* sia compiuta, vado a prendere commiato dai Barbari. Lavorerò per la bella impresa. A rifare i tesori di Micene, ci vorrà molto oro! E bisogna che tutto abbia un aspetto insolito di magnificenza intorno alla tua opera. Voglio che la maschera di Cassandra non sia di materia vile... E voglio, specialmente, avere il modo di appagare il tuo desiderio: che per i primi tre giorni il popolo abbia libero ingresso nel Teatro e l'abbia poi costantemente per un giorno in ogni settimana. Questa fede mi aiuta ad allontanarmi da te. Il tempo vola. È necessario che ciascuno si trovi pronto al suo posto, e con tutte le forze, venuta l'ora. Ion non mancherò. Spero che tu sarai contento della tua amica. Va da a lavorare; e, certo, questo è un poco più difficile che le altre volte, per me. Ma tu, povero figliuolo mio, che peso porti! Che sforzo ti domandiamo noi! Che grande cosa aspettiamo da te! Ah, tu lo sai... (D'Annunzio 1996 pp. 317-318).

#### 4. L'immortale ritratto della Foscarina in *tournée*

Poco dopo l'uscita del romanzo, in effetti, la Duse è andata in *tournée* in America e, tra l'ottobre 1902 e il gennaio 1903, ha offerto al pubblico statunitense il meglio del suo repertorio dannunziano: *La Gioconda*, *La Città Morta*, *Francesca da Rimini* (ed. Biggi 2010, pp. 107-108). Nel 1904 il sodalizio arte-vita tra il Vate e la Divina ha avuto fine.

D'Annunzio non ha mai visitato gli Stati Uniti, pur avendo laggiù il fratello Antonio [Pescara 1867 – New York 1945], direttore d'orchestra, e il figlio Veniero [Roma 1887 – New York 1945], ingegnere. Quando scrisse *Il Fuoco* non poteva assolutamente immaginare che la sua musa, in quella che nel 1923-24 sarebbe stata l'ultima *tournée*, avrebbe scelto come meta proprio gli Stati Uniti e avrebbe incluso di nuovo nel suo repertorio *La Città Morta*.

Negli Anni Venti, il rinnovato impegno dell'attrice nella diffusione transoceanica del teatro dannunziano con *The Dead City* è attestato dal volume *The Eleonora Duse Series of Plays* [Brentano, New York, 1923] voluto dall'impresario Morris Gest [1875-1942] e curato dal suo collaboratore Oliver Martin Saylor [1887 – 1958], ancora oggi conservato nella Biblioteca Privata del Poeta a Gardone Riviera (Pagani 2013a).

La suggestione letteraria si è trasformata in vita vissuta e la Duse, in effetti, è morta aldilà dell'oceano nel giorno di Lunedì dell'Angelo – quell'angelo annunciatore di nuova vita che anche Gabriele d'Annunzio sentì di evocare con quel suo nome così unico ed eccezionale entrato nella Storia.

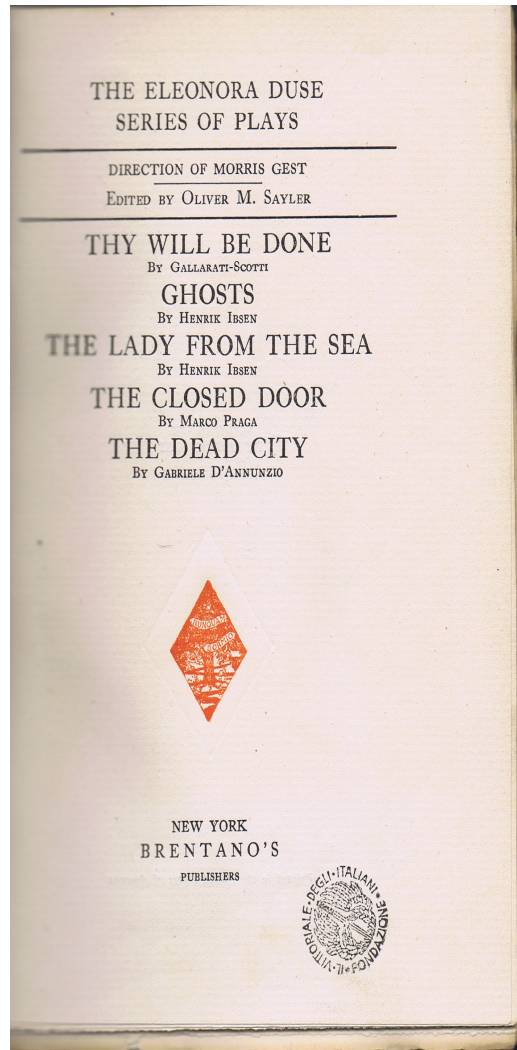
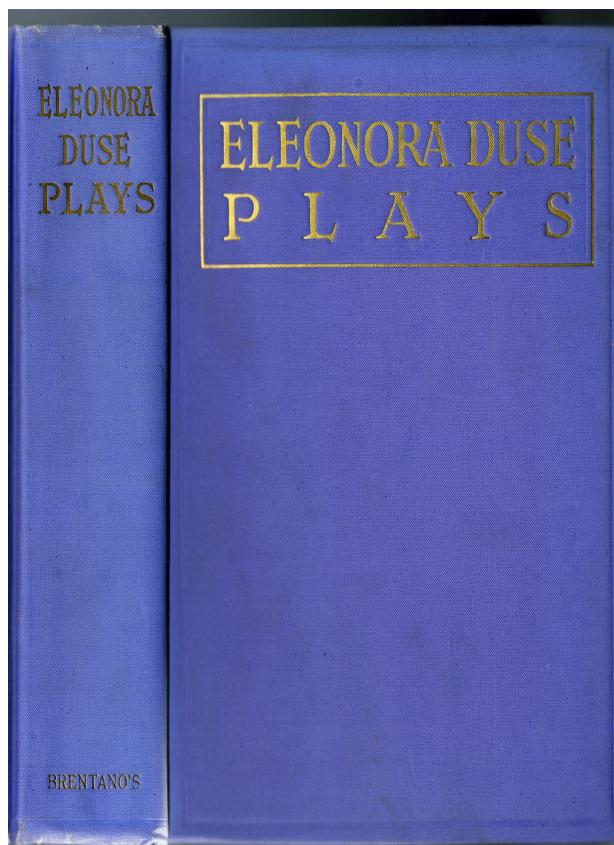
Ella aveva cominciato animosamente, con un tono che pareva quasi lieto, cercando di apparire quel che sopra tutto doveva essere: un buono e fedele strumento al servizio di una potenza geniale, una compagna virile e volenterosa. Ma qualche onda della commozione repressa, sfuggendo, le saliva alla gola e passava nella voce. Le sue pause divenivano più lunghe, e incerte le sue mani che vagavano tra i libri e le reliquie.  
– Che tutto, sempre, sia propizio al tuo lavoro! Questo solo importa; e il resto è nulla. In alto i cuori!

Ella scosse indietro la fronte con le due ali selvagge, e tese al suo amico ambo le mani. Egli le strinse, pallido e grave. Nei cari occhi di lei, che furono come un'acqua pullulante, vide passare quello stesso baleno di bellezza che lo aveva abbagliato una sera nella stanza dove ruggivano i tizzi e si svolgevano le due grandi melodie.  
– Ti amo e credo in te – disse. – Io non ti mancherò e tu non mi mancherai. Nasce da noi qualcosa che sarà più forte della vita.

Ella disse:

– Una malinconia.

(D'Annunzio 1996 pp. 318-319).



Figg. 7, 8: The Eleonora Duse Series of Plays, Brentano, New York, 1923. Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Biblioteca Privata di Gabriele d'Annunzio.

Collocando la foto della Duse anziana nella Veranda dell'Apollino, d'Annunzio sembra sottolineare anche l'importanza del suo ultimo periodo di collaborazione con lei, ed elogiare il suo nuovo sublime stile recitativo segnato dalla grazia della vecchiaia.

Nel suo memoriale intitolato *As I Remember*, uscito nel 1936, anche Genthe ricorda l'emozionante e imprevedibile bellezza dell'anziana Duse conosciuta a New York:

One in answering a reporter who had asked the usual question, I replied that I considered Eleonora Duse the most beautiful woman who had ever sat for me.

– You mean, of course, when she was young? –, was the retort.

– Not at all...

(Genthe 1936, p. 161).

Con il suo straordinario lavoro, Genthe ci ha lasciato un'attestazione preziosa dell'ultima Duse, il cui stile – la cosiddetta “recitazione spirituale” – è totalmente finalizzato alla resa dell'interiorità del personaggio, al di là dell'età anagrafica e dei tratti fisici dell'interprete (Pagani 2011).

E il personaggio con il quale la Duse ha inaugurato questo nuovo corso della sua arte è stato quello dell'ibseniana Ellida, al Teatro Balbo di Torino, il 5 maggio 1921. Il suo leggendario rientro in scena è stato accompagnato da una serie di articoli che puntavano l'attenzione sulla scelta di tornare a lavorare in teatro e di confrontarsi con un sistema teatrale che, negli anni della sua assenza, era nel frattempo molto cambiato. Quel che ha colpito maggiormente i critici, è stata la decisione di Eleonora – assolutamente controcorrente per i tempi – di portare in scena un personaggio giovane quale Ellida, mantenendo i suoi capelli bianchi di sessantenne e senza ricorrere al trucco per camuffare la vistosa differenza d'età. Il risultato è stato sbalorditivo poiché, a detta di tutti gli spettatori e i critici presenti, non si è percepito nessun elemento “dissonante”: il personaggio e l'interprete erano completamente e armoniosamente fusi nella stessa donna – Eleonora/Ellida.

Dopo il giro di recite a New York nel novembre 1923, la Duse non ha più offerto al pubblico americano nessuna replica de *La Donna del Mare* (ed. Biggi 2010, p. 111). La foto esposta nella Veranda dell'Apollino, così come altri due intensi ritratti di Genthe sempre realizzati nel novembre 1923, può dunque essere considerata il ricordo finale della sua ultima interpretazione di Ellida.

Tutti questi scatti tornano a mostrare la persona e il personaggio ricordandoci che, anche “traverso l'Atlantico”, l'anziana Eleonora ha continuato a vivere il suo dialogo con Ibsen (Perrelli 2007). E lo ha fatto rivelando ancora l'eloquenza delle sue mani, la cui innata bellezza è delicatamente accentuata dai segni del tempo.

Le foto di Genthe sembrano anche essere il filo conduttore del ricordo tributato alla Duse nell'aprile 1924 dall'emigrato Agostino De Biasi [1875-1964] – editore e direttore della rivista di cultura italiana «Il Carroccio», pubblicata a New York:

Aveva sì fragile corpo la Divina Eleonora! Creatura che sfuggiva alla materializzazione – eterea. Era come un soffio. Un lieve palpito d'ali che per magia animava attorno un'atmosfera d'incanti.

Che cosa ha mai potuto trarre la Morte da quella creatura tanto tenue, eppur così possente di prodigi?

Che cosa può mai la Morte – salvo che uccidere la emaciata carne, fermare l'esauisto cuore, spegnere il dolente sguardo – di fronte all'Immortalità in cui oggi riprende vita



Colei che fu sovrana nell'amore e nel dolore?

No, la Morte non l'ha colta; sebbene, Ella l'ha vinta. Ha voluto levarsi dal freddo desolato letto dell'esilio per un ultimo gesto, per l'estrema scena della sua vita di ardore e di languore. Ha voluto Ella stessa entrare nel tempio empireo del Silenzio.

È qui: – vive dinanzi allo sguardo nostro nell'ultima battuta di *Porta chiusa*. Tutti vanno, tutti abbandonano Bianca con lo struggimento del suo amore e con la cenere di tutte le speranze – Giulio la chiama per l'ultima volta: "Mamma!" e scompare. Ella rimane immobile in mezzo alla scena, impietrita.

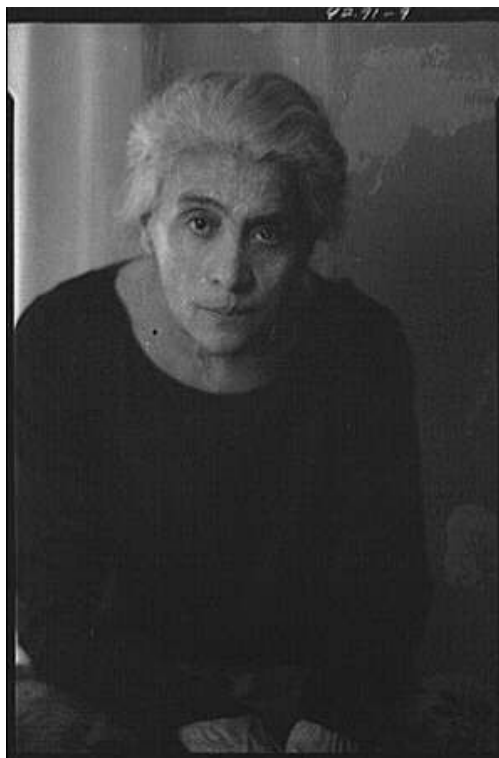
È nel cuore che il dramma scoppia, lacera, annienta. Fuori non c'è che il vuoto, il nulla. Il mondo finisce; ogni sillaba umana è inutile, superflua; non c'è più voce che possa ridestare un'eco.

Allora la Donna colpita dalla folgore crea la suprema espressione del suo schianto. Parla con un solo gesto: la mano sfilata bianchissima che passa sulla fronte; le dita che sciolgono nell'aria, per sperderlo, il dolore raccolto sulle tempie; il braccio che cade. È tale mutezza, che sentite il tocco della sottile mano sulla veste che copre la carne senza sangue.

È il momento in cui la Creatrice opera il mistero. Ella crea il Silenzio che spezza il cuore.

Come nella scena. Così nella Vita, così nella Morte.

O immortale Eleonora! (De Biasi 1924).



Figg. 9, 10: Eleonora Duse fotografata da Arnold Genthe nel 1923. Collezione privata.



Non stupisce dunque il fatto che, per cercare di rendere meno doloroso quel distacco terribile, il Poeta abbia scelto per la Veranda dell'Apollino proprio una di quelle ultime immagini della Foscarina in *tournée*. E l'abbia rivolta verso la sua poltrona, come a voler tornare a guardare insieme alla finestra nel momento del commiato definitivo da Stelio Effrena:

Il giovane mise il suo braccio intorno alla cintura della sua amica. E andarono così verso la finestra, senza parlare.

Videro i cieli lontanissimi, gli alberi, le cupole, le torri, la laguna estrema su cui s'inclinava la faccia del crepuscolo, i Colli Euganei ceruli e quieti come le ali ripiegate della terra nel riposo della sera.

Si volsero, l'uno verso l'altra; e si guardarono nella profondità degli occhi.

Poi si baciaron, come per suggellare un patto silenzioso (D'Annunzio 1996 p. 321).

Dalla primavera 1924, però, il “giocare alla fotografia” dannunziano era ormai divenuto una “celestes corrispondenza d'amorosi sensi”: la Foscarina aveva ormai lasciato la scena terrena e aveva cominciato il viaggio verso la Luce – la sua *tournée* nell'eterna gloria senza tramonto.

### **L'autrice**

Maria Pia Pagani è una studiosa dell'Università di Pavia, traduttrice e autrice di parecchi saggi scientifici sul teatro nell'Europa Orientale, i “folli in Cristo” della tradizione bizantino-slava, i rapporti teatrali italo-russi, la figura e l'arte di Eleonora Duse. Dottore di ricerca in Filologia Moderna, ha partecipato a molti convegni internazionali e ha al suo attivo adozioni per i corsi di laurea magistrale degli atenei di Pavia, Parma, Venezia. Ha ricevuto, tra gli altri, il Premio Giovani Ricercatori in ricordo di Maria Corti (2003), il Premio Cesare Angelini (2004), il Premio “Foyer des Artistes” (2006) per gli studi e le traduzioni di letteratura teatrale dell'Europa Orientale. È la traduttrice italiana del medico scrittore e drammaturgo Michail Berman-Cikinovskij.

Web: <http://unipv.academia.edu/MariaPiaPagani>  
e-mail: [paganimariapia@hotmail.com](mailto:paganimariapia@hotmail.com)

### **Riferimenti bibliografici**

Andreoli, A (ed.) 1990, *Album d'Annunzio*, I Meridiani Mondadori, Milano.

Amfitheatrof, E 2004, *Sinatra, Scorsese, Di Maggio e tutti gli altri*, Neri Pozza, Vicenza.

Arnaudi, C 2011, 'Dal Misello al Lebbroso: storia di una stanza francescana al Vettoriale ', *Quaderni del Vittoriale, Nuove Serie*, n. 7, pp. 73-93.

Arnaudi, C 2013, 'Le “Faville” del Lebbroso', *Quaderni del Vittoriale, Nuove Serie*, n. 9, pp. 93-103.

Biggi, MI & Puppa, P 2009 (eds.), *Voci e anime, corpi e scritture : atti del convegno internazionale su Eleonora Duse, Venezia, 1-4 ottobre 2008*, Bulzoni, Roma.

- Biggi, MI 2010 (ed.), *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, catalogo della mostra, Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 02.12.2010 - 23.01.2013, Firenze, Teatro della Pergola, 03.03 - 25.04.2013, Skira, Milano.
- Amadeu MP & Audouard P 1998 (eds.), *Amadeu i Audouard: fotografias d'escena*, Renart Edicions, Barcelona.
- Cerretti, R 2009, 'Forme e motivi del collezionismo dannunziano: lo scrittoio del Monco e la Stanza del Lebbroso', *Quaderni del Vittoriale, Nuove Serie*, n. 5, pp. 105-123.
- D'Annunzio, G 1996, *Il Fuoco*, Oscar Mondadori, Milano.
- D'Annunzio, G 1996, *Scritti giornalistici (1882-1888) vol. 1*, I Meridiani Mondadori, Milano.
- D'Annunzio, G & Duse E 2014, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, Bompiani, Milano.
- De Biasi, A 1924, 'Eleonora Duse', *Il Carroccio*, Aprile, n. 4, p. 369.
- Genthe, A 1916, *The Book of the Dance*, Mitchell Kennerly, New York-London.
- Genthe, A 1929a, *Isadora Duncan: twenty-four studies. With a foreword by Max Eastman*, Mitchell Kennerly, New York-London.
- Genthe, A 1929b, 'The Revival of the Classic Greek Dance in America', in *The Dance Magazine*, New York, February, pp. 22-23.
- Genthe, A 1936, *As I Remember*, Reynal & Hitchcock, New York.
- Genthe, A 1937 (ed.), *Highlights and Shadows*, Greenberg, New York.
- Gover, JC 1988, *The Positive Image: Women Photographers in Turn-of-the-Century America*, State University of New York Press, Albany.
- Guerri, GB 2011, *Come un signore del Rinascimento fra cani, cavalli e belli arredi*, in *1910 fuga dalla Capponcina. D'Annunzio tra Firenze e Francia*, ed. E. Puliti, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 17.12.2010 - 13.02.2011, C.D. & V., Firenze, pp. 47-55.
- Guerri, GB 2013, *La mia vita carnale. Amori e passioni di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano.
- Guerrieri, G 1993, 'La Duse mimico-gestuale e fotografi', in *Eleonora Duse. Nove saggi*, ed L Vito, Bulzoni, Roma, pp. 49-57.
- Lewis, ML 1942, 'Arnold Genthe, friend and photographer to the dancer', *Dance Magazine*, New York, October, pp. 18-19.
- Molinari, C 1987, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma.
- Orecchia, D 2007, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Artemide, Roma.
- Pagani, MP 2011, 'The Spiritual Lesson of Eleonora Duse', *World Literary Review*, vol. 1, n. 1, eds Sollars M. D. Texas Southern University, pp. 84-93.
- Pagani, MP 2012, 'Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio', in *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Gardone Riviera – Gargnano sul Garda, 14-15 ottobre 2011*, ed. M.P. Pagani, Silvana Editoriale, Collana "L'Officina del Vittoriale" n. 2, Cinisello Balsamo, Milano, pp. 77-89.
- Pagani, MP 2013a, 'Re-discovering Oliver M. Saylor', in *Mimesis Journal*, vol. II, n. 1, June 2013, pp. 162-167.

Pagani, MP 2013b, 'D'Annunzio: a Hero for Contemporary Italian Theatre', *UpStage: A Journal of Turn-of-the-Century-Theatre*, eds Gurfinkel H, Paul M, Issue 6 – Summer 2013.

Pagani, MP 2013c, 'Dalla scena alla pagina: le “trasfigurazioni” di Eleonora Duse', *Enthymema*, V (2013), n. 9, pp. 269-282.

Perrelli, F 2004, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze.

Perrelli, F 2007, 'Eleonora Duse's Idealistic Ibsen', *North West Passage*, vol. 4, pp. 113-127.

Schino, M 2008, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma.

Signorelli, O 1962, *Eleonora Duse*, Cappelli, Bologna.

Simoncini, F 2011, *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze.

Zannier, I 2001, 'I fotografi della Duse', in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, ed. F. Bandini, catalogo della mostra, Isola di San Giorgio, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1.10-2001 - 06.01.2002, Marsilio, Venezia, pp. 155-159.

Rivolgo un sincero ringraziamento alla Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani” per aver cortesemente messo a disposizione le preziose immagini alla base di questo contributo.



Marina Degl'Innocenti

## Lo specchio magico di Ingres. Riflessioni sul tema della "alterità" psicologica in alcuni ritratti femminili del pittore di Montauban



### Abstract

Fra i numerosi ritratti femminili eseguiti da Jean-Auguste-Dominique Ingres, ve ne sono alcuni caratterizzati dalla presenza di uno specchio, grande ed enigmatico, collocato immediatamente dietro la figura: il *Ritratto di Madame de Senonnes*, realizzato a Roma fra il 1814 e il 1816; il *Ritratto della Viscontessa d'Haussonville*, del 1845; infine il *Ritratto di Madame Moitessier*, iniziato nel 1844, ma poi abbandonato e quindi ripreso e portato a termine nel 1856. Definiti da Emilio Radius «riflessi di riflessi», questi ritratti ci riportano non solo all'effigie e all'abbigliamento straordinario delle donne raffigurate, contesse e dame alto-borghesi, ma indirettamente anche a quell'ideale di bellezza incorrotta che animò la ricerca artistica dell'autore. In un gioco sottile di rimandi, essi ci appaiono come celebrazioni di una "pittura assoluta", che si sostituisce al reale, ancor prima che immagini fedeli dei personaggi rappresentati. In tal senso, l'analisi di un elemento solo apparentemente secondario come lo specchio, da sempre concepito nella pittura occidentale come simbolo o mezzo per moltiplicare lo spazio, ma anche suggerire prospettive inquietanti e misteriose, può condurci attraverso un percorso emblematico.

Among the many portraits of women executed by Jean-Auguste-Dominique Ingres, there are some that are characterized by the presence of a mirror, large and enigmatic, placed immediately behind the figure: the *Portrait of Madame de Senonnes*, built in Rome between 1814 and 1816; the *Portrait of Viscountess d'Haussonville*, 1845, and finally the *Portrait of Madame Moitessier*, which began in 1844, but then abandoned and then resumed and completed in 1856. Defined by Emilio Radius «reflections of reflections», these portraits bring us not only the effigy and clothing extraordinary women depicted, countesses and ladies upper middle class, but also indirectly to the ideal of beauty that inspired uncorrupted artistic research the author. In a subtle play of references, they appear to us as a celebration of painting "absolute", which replaces the real, even before that faithful images of the characters represented. In this sense, the analysis of an apparently secondary like the mirror has always been conceived in Western painting as a symbol or a means to multiply the space, but also suggest prospects disturbing and mysterious, can lead us through a typical.



È luogo comune della critica segnalare il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck come una fra le prime opere della storia dell'arte europea in cui è presente uno specchio, convesso, appeso alla parete di fondo di una stanza e già interpretabile in senso moderno. Questo elemento, oltre a suggerire una particolare chiave di interpretazione dell'opera, può essere letto come un espediente volto a dilatare lo spazio "fittizio" del quadro per includervi anche lo spazio "reale", in cui si muove lo spettatore, e in cui si trovava al momento della realizzazione l'artista stesso; quest'ultimo viene così a riflettersi frontalmente, insieme ad un altro personaggio, nel fondo dello specchio medesimo. Secondo Claudio Strinati, «lo specchio [...] diviene il fulcro prospettico dell'opera e ne dilata e ingigantisce il senso profondo, sondandone una valenza ulteriore, oltre lo spazio umanistico misurato e misurabile, dotato di un fuoco prospettico centrale su cui l'intera composizione si commisura» (Strinati 1987, p. 41). Non sembri arbitrario ricorrere ad un'opera del primo Quattrocento – e per di più di scuola fiamminga, apparentemente estranea ad un fanatico della classicità quale fu Jean-Auguste-Dominique Ingres – per un confronto con la ritrattistica ingresiana: il pittore di Montauban conosceva e apprezzava Jan van Eyck, il cui *Polittico dell'Agnello Mistico* – e in particolare la figura di Dio Padre nello scomparto centrale – viene preso a modello per il grandioso *Napoleone in trono* del 1806, come vuole un altro luogo comune della critica, ormai consolidato. È dunque possibile, se non certo, che Ingres conoscesse anche la tavola dei *Coniugi Arnolfini*.

A quest'opera suggestiva, realizzata da Jan van Eyck nel 1434, è simbolicamente collegata la grande tela di Diego Velazquez *Las Meninas*, e il legame è rappresentato dallo specchio e dall'uso che ne fece il pittore spagnolo, a sua volta buon conoscitore della piccola tavola fiamminga allora conservata presso la corte madrilenas: Velazquez, infatti, riprende il tema dello specchio che invade lo spazio di chi guarda consentendo di raffigurare per via indiretta anche altri personaggi. È ancora Strinati a ricordarci come l'opera di Velazquez oggi al Prado di Madrid sia «attraversata da una dimensione misteriosa e straniante, ad onta del soggetto tra l'aulico e il familiare» (Strinati 1987, p. 41). Ed è proprio il mistero di quell'immagine riflessa, carica di ambiguità, a rappresentare un possibile *trait d'union* fra opere apparentemente lontanissime, come il capolavoro di Velazquez – autore che peraltro Ingres nelle sue riflessioni non menziona, palesando la propria criticità verso un certo Seicento barocco e sfarzoso – e i ritratti ingresiani di *Madame de Senonnes*, della *Viscontessa d'Haussonville* e di *Madame Moitessier seduta*. Rimanendo inoltre nell'ambito della pittura seicentesca, si può osservare come anche

Johannes Vermeer affronti il tema della figura che si rispecchia, duplicandosi, ed è interessante ipotizzare che il nostro artista abbia potuto coglierne spunti preziosi<sup>1</sup>.

Contrariamente a quanto avviene nella tradizione pittorica occidentale, però, il motivo dello specchio nei ritratti di Ingres suggerisce l'impressione di una straniante bidimensionalità, anche quando evoca la presenza di altri spazi che si aprono dietro la figura, come avverrà nel *Ritratto di Madame Moitessier seduta*, poiché questi spazi si mostrano vuoti, e dunque "muti" ed inquietanti. Lo specchio, cioè, non permette di acquisire nuovi mondi all'interno del dipinto, ma origina «uno spazio sottilissimo, non tangibile» (Rosenblum 1973, p. 108).

Credo, comunque, non sia superfluo esaminare altre opere della tradizione europea. Tornando ad un periodo precedente Vélazquez, ad esempio, si nota come nel Rinascimento lo specchio sia inserito in dipinti di soggetto mitologico, perlopiù dedicati al tema della bellezza di Venere, oppure venga abbinato a certi sensuali ritratti femminili, densi di rimandi alla classicità e, ancora una volta, al mito. Gli esempi che in tal senso si potrebbero citare – soprattutto nell'ambito della scuola veneta e veneziana – spesso mostrano un uso puramente "moltiplicativo" dello specchio, senza suggerire, a mio parere, alcun principio di alterità psicologica.

Esistono, però, almeno due quadri che evidenziano più di qualche affinità casuale con i ritratti femminili del Nostro: si tratta delle due versioni della *Donna allo specchio* realizzate rispettivamente da Giovanni Bellini e da Tiziano attorno al 1515. L'inserimento dello specchio potrebbe essere qui finalizzato ad asserire una presunta superiorità della pittura sulla scultura, o quantomeno la "parità" fra le due arti, all'interno di una contesa tipicamente rinascimentale: la pittura, cioè, pur non avendo a disposizione la terza dimensione, può suggerirla, e mostrarci i molteplici aspetti del reale attraverso l'inserimento di superfici riflettenti. Come ricorda Valerio Rivosecchi, che cita il cinquecentesco *Dialogo di pittura* di Paolo Pino, «la possibilità di moltiplicare i punti di vista nello spazio del dipinto, di catturare porzioni di realtà che sfuggono a una normale inquadratura, diventa una sfida per la scienza pittorica, e lo specchio sembra poter risolvere il problema» (Rivosecchi 1987, p. 209). I dipinti di cui sopra, peraltro, recano altri motivi d'interesse, soprattutto per l'ammirazione che Ingres riservò ai cosiddetti "primitivi" quattrocenteschi – e addirittura a Giotto, di cui ancora "copia" a pochi giorni dalla morte gli affreschi della Cappella degli Scrovegni – e quindi a Tiziano. La lettura degli scritti di Ingres è in tal senso

---

<sup>1</sup> Nel dipinto *Ragazza che legge una lettera davanti alla finestra*, realizzato da Vermeer attorno al 1657 e conservato presso la *Gemäldegalerie* di Dresda, il volto della giovane donna si rispecchia pallidamente nell'anta in vetro della finestra, in modo elusivo e straniante. Inoltre, in *Lezione di musica* [London, Buckingham Palace, Royal Collection], la fanciulla alla spinetta appare di spalle, ma il suo volto è visibile nello specchio appeso alla parete, dove appaiono anche il cavalletto del pittore, che sembrerebbe rimandare a Van Eyck, e il motivo geometrico del pavimento, con cui Vermeer duplica e amplifica lo spazio.

illuminante: dopo Raffaello e Poussin, l'artista forse più citato è proprio il pittore di Pieve di Cadore, di cui vengono lodati «il colore vero» e «la natura senza eccessi» (Ingres 2003, p. 47). Inoltre, a differenza di quanto accade generalmente nelle raffigurazioni di Venere, nello specchio delle affascinanti donne di Giovanni Bellini e di Tiziano si riflette in modo ambiguo e misterioso la parte posteriore della figura – in Bellini esclusivamente l'acconciatura della testa e parte di un braccio –, come nei ritratti di *Madame de Senonnes* e della *Viscontessa d'Haussonville*. Infine, i volti sia di quest'ultima che di *Madame Moitessier* vengono "impreziositi" dal raffinato gesto della mano, che sfiora il viso con una grazia e una morbidezza memori ancora una volta dell'esempio tizianesco. È pur vero che, come si vedrà più avanti, per il gesto di *Madame Moitessier* la critica ha giustamente segnalato il modello di un affresco antico – e che anche il volto di altri personaggi femminili di Ingres, fra cui la *Baronessa di Rothschild*, si mostra similmente "incorniciato" – ma l'abbinamento fra lo specchio e un gesto tanto delicato, compiuto da mani molli e raffinatissime, mi sembra autorizzi ad inserire Tiziano tra le possibili fonti di Ingres. Senza dimenticare che il dipinto del grande veneto era – ed è ancora oggi – conservato al Louvre, dove il Nostro, forse, lo studiò.

Avvicinandosi all'epoca del pittore di Montauban, si rileva come il tema dello specchio venga ripreso, seppur non frequentemente, nell'ambito della cultura rococò, sia in quei soggetti mitologici opportunamente rielaborati in chiave idillica e pastorale – o in una dimensione più scopertamente erotica – che nei ritratti "istoriati" e nei dipinti di figura. Nel piccolo quadro di François Boucher *La toilette*, o *Donna che si mette una giarrettiere*, ad esempio, è inserito uno specchio scuro in cui si riflettono alcune suppellettili appoggiate sul camino, in modo simile a quanto avverrà nella *Viscontessa d'Haussonville*.

È poi interessante il "ritratto ambientato" dipinto nel 1763 da Jean-Étienne Liotard, che colloca in un interno la figura di *Lord John Mount Stuart, primo marchese di Bute*, il cui volto si riflette quasi in "profilo perduto" nello specchio del camino, insieme al raffinato ed esotico paravento cinese che separa il primo piano dallo sfondo invisibile della stanza. Sono ormai caduti i complessi significati che lo specchio aveva assunto in epoche precedenti, e l'unica funzione assegnata a questo elemento sembra essere quella spaziale. Tuttavia, l'effetto un po' claustrofobico del paravento, che "chiude" la stanza nonostante l'impostazione prospettica dell'opera sia obliqua, e la presenza nello specchio di un'ampia zona scura, sembrano contraddirne la funzione dilatatoria. Questa compressione dello spazio potrebbe suggerire l'ipotesi di un'influenza del pittore svizzero Liotard sulla ritrattistica di Ingres; riflettendo inoltre sul motivo della mano che incornicia delicatamente il viso – leggibile come una sorta di "sigla" in alcuni già citati ritratti ingresiani – si può rilevare



come una variante di tale motivo compaia nel *Ritratto di Madame d'Epina* dello stesso Liotard. Un gesto simile si nota anche nel *Ritratto di Lawrence Sterne* di Joshua Reynolds e in altri ritratti settecenteschi di scuola inglese, che, come ci ricorda Orietta Rossi Pinelli, dovettero essere ben noti a Parigi (e quindi anche a Jacques-Louis David e ad Ingres), in virtù di quel «brodo di cultura che aveva trovato, già nell'ultimo quarto del Seicento, nel triangolo Amsterdam, Londra, Parigi, i centri più attivi sotto il profilo della elaborazione e circolazione delle idee» (Rossi Pinelli 2000, p. 8).

La ritrattistica di Ingres, infine, può essere contestualizzata proprio nel *milieu* di Jacques-Louis David e del suo celebre *atelier*, che il pittore di Montauban frequentò fin dal 1797. Anche se lo specchio non compare mai nella ritrattistica davidiana, i punti di contatto fra i due artisti sono molteplici, soprattutto nel momento cruciale in cui Ingres, all'inizio dell'Ottocento, elabora gli stimoli provenienti dal maestro, in parte distaccandosene; ed è indubbio che Ingres "risponda", con le immagini dei tre membri della famiglia *Rivière* – su cui si tornerà più avanti –, ad alcuni capolavori davidiani di fine Settecento, come i ritratti dei coniugi *Sériziat*; e recuperi, come afferma Hélène Toussaint, la suggestione dei ritratti di *Monsieur Meyer* e di *Monsieur de Joubert* di David nel realizzare il *Monsieur Rivière* (Toussaint 1985, p. 25); inoltre, tenendo conto del precoce e già straordinario esordio del nostro artista, e, d'altro lato, della continuità con cui sia David che Ingres frequentarono il genere del ritratto, si potrebbero agevolmente rintracciare suggestivi influssi reciproci, la cui disamina, però, mi pare esuli dalle finalità di questo scritto. Mi limiterei quindi a segnalare la comune ricerca di un perfetto equilibrio tra olimpico distacco e partecipazione emotiva ai soggetti raffigurati e l'attitudine ad una resa capillare delle superfici e dei dettagli anche più minuti, soprattutto nei ritratti ambientati; inoltre mi pare evidente, nei ritratti femminili di Ingres, la derivazione dal modello davidiano di alcune pose, a metà fra una compostezza da "ritratto ufficiale" ed una più informale rilassatezza, e di certi raffinati accessori d'abbigliamento tra cui lo scialle di *cachemire*, che David già inserisce nel *Ritratto della Marchesa di Thélusson* del 1790.

La ritrattistica ingresiana rivela "tangenze" anche con la produzione di altri allievi di David, quali ad esempio François Gérard e Anne-Louis Girodet-Trioson. Se l'influsso del barone Gérard è percepibile soprattutto nei primi ritratti di Ingres – potremmo infatti indicare nel *Ritratto della contessa Regnaud* del 1798 un possibile indiretto modello per il dipinto ingresiano di *Caroline Rivière* – i rapporti con la pittura di Girodet si possono leggere in chiave di uno sviluppo "romantico" del ritratto d'artista: mentre Ingres realizzava a Roma il celebre *Ritratto di Granet*, Girodet dipingeva infatti il *Ritratto di Chateaubriand*, entrambi sullo sfondo di corruschi

paesaggi con edifici o rovine romane<sup>2</sup>. Citando anche il *Ritratto di Thorwaldsen* dipinto da Vincenzo Camuccini nel 1808, Francesco Leone ci ricorda come queste opere rispondano «alle suggestioni di un 'classicismo sentimentale' intrecciato con la nascente temperie romantica» (Leone 2005, p. 65).

Ma è interessante osservare anche le soluzioni proposte nella ritrattistica dalla scultura del primo Ottocento: più volte, infatti, sono stati segnalati dalla critica i parallelismi tra Ingres e Canova e, soprattutto, tra Ingres e la ricerca purista di Lorenzo Bartolini, amico personale del pittore e come lui formatosi a Parigi presso David; inoltre si può ricordare Joseph Chinard, autore di garbati busti-ritratto femminili in cui grazia e delicatezza si sposano ad una descrizione minuta dell'abbigliamento e dell'acconciatura, pur nel rigore della ricerca formale.

Quanto all'evoluzione della ritrattistica ingresiana nell'età della Restaurazione ed oltre, fino al Secondo Impero, è innegabile che il maestro intrattenga rapporti con altri pittori dell'epoca, soprattutto francesi, ponendosi al tempo stesso come un modello per i suoi allievi, tra i quali, in particolare, Eugène-Emmanuel Amaury-Duval, Hyppolyte Flandrin e Théodore Chassériau. Ma l'analisi degli intrecci e degli influssi reciproci ci condurrebbe troppo lontano dalla tematica del presente scritto.

Per riflettere quindi sulla particolarità e l'importanza dell'immagine duplicata nei tre ritratti ingresiani, occorre ora esaminarli da vicino. Mi limiterò ai dipinti sopracitati, anche se lo specchio compare in altre opere del maestro di Montauban: in particolare nel disegno preparatorio per un perduto *Ritratto di Madame Bérenger* – come elemento appena accennato, ma pur sempre visibile, alle spalle della figura – e nella *Venere Anadiomene*, oggi al Musée Condé di Chantilly, quale attributo tradizionale della dea dell'amore. In quest'ultima opera, densa di rimandi alla tradizione classica e rinascimentale, Ingres interpreta il motivo dello specchio con delicata allusività, senza replicarvi il seducente e dolcissimo volto di Venere.

All'epoca del *Ritratto di Madame de Senonnes* – che raffigura la giovane Marie Marcoz, nata a Lione nel 1783, sposata e in seguito divorziata dal primo marito, quindi amante e poi consorte del visconte Alexandre de Senonnes – Ingres si trovava a Roma, città in cui si era recato fin dal 1806 come vincitore del *Prix de Rome*, beneficiando del pensionato artistico a Villa Medici. Al suo attivo l'artista contava già alcune prove straordinarie nel genere del ritratto, a cui, peraltro, non

---

<sup>2</sup> Girodet, inoltre, aveva inserito lo specchio in due ritratti "reinterpretati" attraverso il filtro della mitologia, cioè nei dipinti dedicati a *Mademoiselle Lange* "come Venere" e "come Danae", eseguiti negli anni 1798-1799. Il primo potrebbe aver suggerito ad Ingres qualche stimolo alla realizzazione della *Venere Anadiomene*, di cui si dirà più oltre. Ma non mi sembra possibile istituire un parallelo con i ritratti femminili di Ingres, saldamente ancorati ad una visione sempre equilibratissima ed alieni da compiacimenti languidi e sentimentali.

assegnava un valore eccelso, nonostante il dibattito teorico-critico l'avesse ampiamente rivalutato, fin dalla metà del Settecento<sup>3</sup>.

Nel *Ritratto di Madame Sabine Rivière*, che risale al primissimo periodo parigino antecedente all'arrivo nella città eterna, egli aveva collocato per la prima volta la sua modella in una posa morbida e languida, costruendo un fantastico gioco ritmico di curve ed arabeschi e lasciandosi sedurre dalle qualità luministiche e perfino tattili dei tessuti, in omaggio alla grande tradizione del ritratto europeo da Raffaello a Tiziano e da Holbein il Giovane al Bronzino. La tipologia del ritratto femminile ambientato in un interno, generalmente connotato da pochissimi elementi quali un sofà o una poltrona, visibili solo in parte, viene ripreso nei ritratti romani. Nel 1814, quando avvia il quadro per *Madame de Senonnes*, il pittore attende ad opere di genere diverso, quali *Paolo e Francesca* e *Raffaello e la Fornarina* – in stile *troubadour* – e soprattutto all'opera sua forse più celebre, la *Grande Odalisca*. Proprio da quest'ultima viene tratta l'idea originaria per la posizione di *Madame de Senonnes*, che Ingres voleva rappresentare sdraiata sopra un divano, in una posa simile a quella della *Madame Récamier* di David. Se l'artista avesse portato avanti questa concezione, la nostra modella avrebbe rappresentato l'incarnazione della bellezza e della sensualità "occidentali" (Rosenblum 1973, p. 108), mentre la *Grande Odalisca* suggeriva, come già la *Bagnante di Valpinçon* del 1808, un'identità e un'ambientazione orientalizzanti. Ma il nostro ritratto cambiò di segno, ed Ingres raffigurò *Madame de Senonnes* in una posizione più composta, pur mantenendo come elemento d'arredo il divano coperto dai cuscini su cui la donna, morbidamente, affonda appena, appoggiando il braccio sinistro.

Per la prima volta nella ritrattistica ingresiana compare alle spalle dell'effigiata un grande specchio: scuro, misterioso e quasi completamente vuoto, se si fa eccezione per la pallida immagine della nuca riflessa - i cui capelli bruni quasi non si distinguono - e il profilo appena percepibile delle spalle, accarezzate dal tessuto trasparente che attorno al collo forma il motivo in pizzo di un'impalpabile gorgiera. Molto è stato scritto sulla magnificenza dell'abbigliamento di *Madame de Senonnes* - in cui risalta soprattutto il prezioso cangiamento dei velluti e delle sete – e sulle sue «armonie di sapore vagamente veneziano» (Rosemblum 1973, p. 108), sulla straordinaria raffinatezza "esotica" dello scialle di *cachemire* - che «conduce lo sguardo verso lo specchio» (Zanni 1990, p. 77) – infine sull'uso, non consueto in Ingres, di una gamma cromatica giocata su colori caldi (Vigne 1995, p. 93), capaci di valorizzare ulteriormente la bellezza bruna della modella. La critica ha inoltre evidenziato il raggiungimento di una perfetta sintesi tra il realismo del volto e degli

---

<sup>3</sup> Si veda in tal senso Pommier 2003; inoltre il saggio di Leone, in cui si ricorda come nel Settecento fosse avvenuta «una rilegittimazione teorica che poneva la ritrattistica al vertice della gerarchia accademica dei generi, al fianco della più nobile pittura di *historia*» (Leone 2005, p. 54).

abiti e l'astrazione lineare che porta il pittore a non enfatizzare i volumi, anzi a suggerire una certa bidimensionalità. Ingres ottiene un magistrale equilibrio fra questi elementi, un equilibrio già raggiunto, peraltro, nel citato *Ritratto di Madame Rivière* e in quello della *Contessa di Tournon*, precedente di soli due anni a *Madame de Senonnes*, ma qui coniugato ad un fascino irresistibile e alla resa di una trattenuta, seppur percepibile, sensualità.

Infine, la presenza dello specchio. In Van Eyck, come abbiamo visto, e in un'opera di Petrus Christus che "risponde" in un certo senso ai *Coniugi Arnolfini*, il *S. Eligio nella sua bottega*, realizzato nel 1449, lo specchio dilata lo spazio permettendoci di conoscere altri mondi, altre realtà esterne al microcosmo rappresentato nel quadro; la stessa cosa avviene in una tavola di Quentin Metsys del 1514, *Il cambiavalute con la moglie*, e nel già segnalato *Las Meninas* di Velazquez. Ma nel *Ritratto di Madame de Senonnes* il grande specchio della parete è addossato alla figura e risulta un po' incombente, come se volesse schiacciare e comprimere lo spazio, anziché amplificarlo e arricchirlo; tale spazio, inoltre, appare buio, e niente della stanza in cui si muove l'artista viene a rispecchiarsi (Picon 1967, p. 72). L'attenzione di Ingres si concentra sul soggetto e sulla valenza misteriosa e ambigua del suo riflesso, quasi a suggerire una "doppia personalità". Come osserva Annalisa Zanni approfondendo un nodo critico già affrontato da Robert Rosenblum, «le persone ritratte in realtà sembrano essere due: l'una realisticamente sensuale, l'altra ambiguamente nella penombra, a sottolineare la duplicità psicologica della ritrattistica ingresiana» (Zanni 1990, p. 77).

Rosenblum afferma che «il riflesso indistinto della nuca [di *Madame de Senonnes*] [...] crea un'aura in parte occulta e misteriosa, controbilanciando così l'aspetto apertamente sensuale della modella» (Rosenblum 1973, p. 108). Lo studioso, inoltre, asserisce che il «dialogo fra un mondo reale e la sua immagine [...] non si svolge soltanto sul piano della percezione visiva, ma coinvolge la personalità della modella», come accade in *Madame Moitessier*, che addirittura «si trasforma [...] in una presenza enigmatica [...]», provocando «l'impressione finale [...] di un oracolo moderno seduto nell'agiatezza ovattata di un salotto della metà del secolo» (Rosenblum 1973, p. 164). Secondo Georges Vigne, invece, Ingres assegna allo specchio la funzione di «affermare che in pittura tutto è al tempo stesso apparenza e realtà: l'immagine e il suo doppio hanno lo stesso statuto, perché fabbricati nello stesso modo» (Vigne 1995, p. 100). Mi sembra degno di attenzione, infine, il commento di Claude Allemand-Cosneau, che interpreta lo specchio come «elemento decisivo nella costruzione del ritratto» e rileva «la straniante presenza del viso di Madame de Senonnes isolato nello sfondo scuro» (Allemand-Cosneau 1996, p. 374).

Come si può notare allargando lo sguardo ad altri ritratti di Ingres, "l'alterità" adombrata dallo specchio – o meglio la compresenza di più componenti della personalità – trova significative risposdenze anche nei ritratti in cui lo specchio non c'è. Il dipinto dedicato a *Hippolyte-François Devillers*, ad esempio, pare suggerire un lieve contrasto di natura psicologica e sociale fra il realismo minuzioso e quasi impietoso con cui è realizzato il volto e la posa un po' impettita del personaggio, che infila la mano destra nella giacca ripetendo il gesto classico di Napoleone. Di origine provinciale, Devillers era diventato nel 1809 un rispettabile funzionario dell'amministrazione francese a Roma e il suo abito "importante", descritto con la consueta cura dei dettagli, ma anche con una precisa volontà di idealizzazione, appare finalizzato a celebrare il nuovo status sociale da lui raggiunto. È Uwe Fleckner a cogliere in tal senso «un'apparente contraddizione fra l'individuo e il suo rango ufficiale», riconoscendo la straordinaria abilità di Ingres nell'aver individuato «con una modernità involontaria i conflitti di un secolo contraddittorio, e di essere riuscito [...] a trasmetterci più indicazioni sulle condizioni sociali ed estetiche di quegli anni di molti documenti» (Fleckner 2003, pp. 492-493).

Ma perché non estendere questo concetto di duplicità e di contraddizione anche ai ritratti femminili con lo specchio? Forse è possibile leggere in *Madame de Senonnes* la volontà magari inconscia dell'autore di raffigurare la donna non solo nel suo ruolo ufficiale, ma anche in quello privato ed intimo, laddove il vestito che lascia intravedere pochi lembi di pelle può essere interpretato come il simbolo della repressione e della "costrizione" femminile, mentre l'immagine riflessa adombra una personalità dai risvolti segreti, in opposizione alle convenzioni del tempo. In fondo, anche tra la "vera" *Madame de Senonnes* e il suo riflesso nello specchio potrebbe esserci un contrasto, pur risolto dall'artista mediante il controllo prodigioso dei mezzi formali e la capacità di raggiungere una totale armonia interna al dipinto.

È anche possibile giustificare lo specchio alla luce della volontà dell'artista di trasporre il ritratto in una dimensione superiore. È opportuno ricordare, infatti, quanta importanza Ingres assegnasse ai soggetti d'argomento storico o mitologico. L'analisi del *Ritratto di Louise d'Haussonville*, l'unico dei tre in cui a riflettersi nello specchio non sia soltanto la testa della donna vista di spalle, ma anche una serie di oggetti e di fiori che compongono una splendida natura morta, può confortare questa lettura. L'opera, iniziata nel 1842 e portata a compimento solo tre anni dopo, raffigura la cognata di *Madame de Broglie*, anch'essa ritratta da Ingres nel 1853. La giovane *Viscontessa d'Haussonville* era anche la nipote di Madame de Staël e all'epoca del ritratto aveva ventiquattro anni. Donna colta, scriverà in età matura alcuni romanzi storici. Ingres la raffigura pensosa, ma anche delicatamente civettuola, e comunque in una posa che richiama quella di *Stratonice*. Lo spunto per il quadro dedicato ad

*Antioco e Stratonice*, dipinto in prima versione da Ingres nel 1840, è tratto da Plutarco, dunque è di origine "alta": aver replicato la posizione dell'antica regina nel ritratto di una semplice donna del diciannovesimo secolo, per quanto aristocratica, può così indicare il desiderio di nobilitarlo.

Anche per la *Viscontessa d'Haussonville* Ingres aveva inizialmente pensato ad un'altra posa e ad uno sfondo neutro, ma poi aveva deciso di "arricchire" il ritratto con il motivo dello specchio, senza tuttavia assegnargli una funzione dilatatoria, piuttosto il ruolo di un elemento che, ancora una volta, nega e comprime lo spazio. Ad essere rispecchiati e duplicati, inoltre, sono gli oggetti collocati sopra la mensola di una *console*: notiamo l'estrema raffinatezza delle porcellane di Sèvres e alcuni biglietti d'invito, parzialmente rischiarati dalla luce con straordinario effetto illusorio. Certo l'immagine riflessa della Viscontessa, come già quella di *Madame de Senonnes*, appare elusiva e straniante, e potrebbe suggerire una sorta di *alter ego* della protagonista.

Completa la straordinaria serie di ritratti ingresiani con lo specchio il dipinto dedicato a *Madame Moitessier seduta*, che fa seguito ad un'altra tela del 1851 in cui l'effigiata è rappresentata in piedi, sullo sfondo di una parete con tappezzeria. Successivo di qualche anno a quest'opera, e dunque appartenente alla fase tarda di Ingres, il nostro ritratto può essere letto come una variante sontuosa degli altri due in cui compare lo specchio: la florida *Madame Moitessier* è infatti vestita in modo più colorato e vivace rispetto a *Madame de Senonnes* e a *Madame d'Haussonville*, sfoggia un abito a fiori in stile "secondo impero", sedendo su un divano imbottito rosa antico, e non si riflette più in una posa di spalle, ma in un severo profilo "greco"; la sua acconciatura risulta impreziosita da alcuni pizzi e dal nastro con cui sono annodati i capelli bruni, nastro che ripete il colore del divano; il gesto della mano portata al viso, come sottolineato da tutte le fonti critiche, è tratto da un affresco ercolanense raffigurante *Ercole che trova il figlio Telefo*, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, che il pittore di Montauban conosceva bene e di cui i suoi allievi avevano eseguito numerose copie. Ma rimanda a questo esempio - ed in particolare alla figura femminile che nell'affresco antico rappresenta l'*Arcadia* - anche la posa statuaria della modella, appena ammorbidita dalla posizione rilasciata del braccio sinistro la cui mano trattiene mollemente un ventaglio.

Anche per questo ritratto, puntualmente, la critica ha rilevato il carattere misterioso e ambiguo dell'effigie rispecchiata, e non mi pare superfluo citare ancora una volta Robert Rosenblum, che vede in *Madame Moitessier* duplicata una «favolosa sibilla senza sguardo, quasi una statua marmorea chiusa in un mondo invisibile». Il grande studioso americano, inoltre, nota la presenza di uno spazio più profondo del consueto, che si apre alle spalle del personaggio raffigurato attraverso

una serie di porte e cornici riflesse nello specchio (Rosenblum 1973, p. 164): uno spazio a "scatole cinesi", che ricorda la pittura olandese del Seicento e che l'artista aveva già concepito nella fase di gestazione dell'opera, come si evince dal confronto tra il dipinto e uno studio preparatorio conservato al Musée Ingres di Montauban (Camesasca & Radius 1968, p. 115, n. 155b).

Forse fu proprio questa maggiore, e inconsueta, profondità a stimolare Pablo Picasso, che nel *Ritratto di Marie-Thérèse Walter* del 1932 riprenderà non solo la posa, ma anche i principali motivi del *Ritratto di Madame Moitessier seduta* (Fleckner 2007, pp. 8-9), fra cui la parete e lo specchio; anche se questi elementi, in Picasso, vengono poi a schiacciarsi contro la donna seduta in poltrona, portando alle estreme conseguenze – in una sintassi cubista – l'intuizione ingresiana di uno spazio compresso e negato, "altro" rispetto alla concezione prospettica d'ascendenza brunelleschiana.

Il linguaggio di Ingres, classico ed equilibratissimo, ma al tempo stesso percorso da sottili contraddizioni spaziali e capace di coniugare un realismo di marca fiamminga con l'astrattezza lineare della pittura vascolare greca e delle incisioni di John Flaxman, apre dunque agli sviluppi della pittura europea del ventesimo secolo. E il *corpus* dei ritratti ingresiani con lo specchio, eseguiti in momenti e circostanze diversi, ma unitari nella concezione e carichi di un fascino magnetico, riveste in tal senso un'importanza che difficilmente si potrebbe disconoscere.

## L'autrice

Dopo aver conseguito il diploma in pianoforte, Marina Degl'Innocenti si laurea in Lettere Moderne. Da allora svolge sia l'attività didattica presso i licei e gli istituti di istruzione superiore – come docente di Storia dell'Arte – sia l'attività di studio, dedicandosi in particolare all'Ottocento e ad alcuni aspetti dell'arte del Novecento. Tra i suoi percorsi di ricerca, la riflessione sul monumento celebrativo nella scultura del XIX secolo e l'affondo su alcuni maestri del Divisionismo (nel 1999 ha pubblicato il suo primo libro, intitolato *Il Guerriero di Legnano. Alberto da Giussano, un monumento nell'arte e nella storia*, e nel 2000 ha presentato e commentato, in occasione del suo restauro, il *Trittico della Battaglia di Legnano* di Gaetano Previati). Sul tema dei rapporti tra imprenditorialità e committenza nell'Ottocento ha svolto numerose ricerche, confluite in un saggio della *Storia di Varese* (2011). Ha inoltre collaborato con il Museo Vela di Ligornetto (Canton Ticino), pubblicando uno scritto sull'opera grafica di Vincenzo Vela, e con la Gipsoteca Calandra di Savigliano (Cuneo). È autrice di un saggio critico sugli affreschi di Palazzo Visconti a Milano (Chimera, Milano 2004). Nel 2013 la rivista *Art&Dossier*, nel numero di novembre, ha pubblicato un suo articolo dedicato ai rapporti fra Giorgio De Chirico e Félix Vallotton.

e-mail: [innodie@gmail.com](mailto:innodie@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

Allemand-Cosneau, C 1996, 'Ritratto di Madame de Senonnes', in *Les Années Romantiques. La pittura francese dal 1815 al 1850*, ed I Julia, catalogo della mostra, Paris, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 04.12.1995 - 17.03.1996, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 16.04 - 15.07.1996, Piacenza, Palazzo Gotico, 06.09 - 17.11.1996, Electa, Milano, pp. 373-374, n. 115.



Bucarelli, P & Laclotte, M (eds.) 1968, *Ingres in Italia (1806-1824; 1835-1841)*, catalogo della mostra, Roma, Accademia di Francia a Villa Medici, 26.02 - 28.04.1968, De Luca, Roma.

Camesasca, E & Radius, E 1968, *L'opera completa di Ingres*, Rizzoli, Milano.

Fleckner, U 2003, 'Jean-Auguste-Dominique Ingres: gli anni di apprendistato a Roma', in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia, vol. 2, Da Ingres a Degas: artisti francesi a Roma*, ed O Bonfait, catalogo della mostra, Roma, Accademia di Francia a Villa Medici, 08.03 - 29.06.2003, Electa, Milano, pp. 153-156.

Fleckner, U 2003, 'Hippolyte-François Devillers', in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia, vol. 2, Da Ingres a Degas: artisti francesi a Roma*, ed O Bonfait, catalogo della mostra, Roma, Accademia di Francia a Villa Medici, 08.03 - 29.06.2003, Electa, Milano, pp. 492-493, n. 32.

Fleckner, U 2007, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Ullmann, Königswinter.

Ingres, J-A-D 2003, *Pensieri sull'arte*, Abscondita, Milano.

Leone, F 2005, "Chi è miglior pittore fa miglior ritratti": l'idea neoclassica di ritratto tra dibattito critico e testimonianze figurative', in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789 - 1815*, ed C Sisi, Electa, Milano, pp. 53-68.

Leone, F 2006, "Passioni rese visibili" e "alterazioni dell'anima". Fortuna e sfortuna del ritratto nella cultura figurativa della Restaurazione' in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, ed C Sisi, Electa, Milano, pp. 55-74.

Mazzocca, F 2002, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza.

Picon, G 1967, *Ingres*, Skira, Genève.

Pinelli, A 2000, *Nel segno di Giano: passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Carocci, Roma, pp.131-220; 243-284.

Pommier, E 2003, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, Torino, pp. 299-333.

Rivosecchi, V 1987, 'Lo specchio e l'artista', in *Lo specchio e il doppio: dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, ed G Macchi, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, 24.06 - 11.10.1987, Fabbri, Milano, pp. 204-219.

Rosenblum, R 1973, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Garzanti, Milano.

Rossi Pinelli, O 2000, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, Utet, Torino.

Strinati, C 1987, 'La cattura dello spazio', in *Lo specchio e il doppio: dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, ed G Macchi, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, 24.06 - 11.10.1987, Fabbri, Milano, pp. 41-49.

Toussaint, H 1985, *Les portraits d'Ingres*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris.

Vigne, G 1995, *Ingres*, Leonardo Arte, Milano.

Zanni, A 1990, *Ingres. Catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze.



Paolo Rinoldi

## Il riflesso di Narciso nel pozzo: dal *Roman de Renart* al *Lai de l'ombre*



### Abstract

Lo specchio, il doppio, la superficie riflettente sono, anche grazie alle evidenti implicazioni neoplatoniche, metafore e immagini correnti nella speculazione e nella letteratura medievali, a diversi livelli. Da anni ormai la poesia trobadorica è stata indagata in questa direzione secondo un ventaglio di metodologie critiche articolate sul grande mito erotico dello/nello specchio, vale a dire quello di Narciso. Nel saggio ci si propone di indagare due testi meno sfruttati in questa direzione, di carattere non lirico e molto diversi tra loro (*Lai de l'ombre*, *Renart et Ysengrin dans le puits*), in cui la superficie acquatica specchiante del pozzo è centrale non solo per l'articolazione del testo, ma proprio per la costruzione di un senso in cui il tema erotico, onnipresente, è arricchito di sfumature ironiche e parodiche e di nuove possibilità narrative.

The mirror, the double, the reflective surface provided a common and large stock of images and metaphors to medieval literature and philosophy, mainly because of their neoplatonic roots. Trobadoric poetry has been largely investigated these years, following different critical approaches, all centered around the great erotic mirror-myth of Narcissus. This paper will focus on two texts, celebrated yet less known from this point of view, very different from one another yet both out of the lyric genre (*Lai de l'ombre*, *Renart et Ysengrin dans le puits*): the mirror-surface of the well is the key feature not only for the structure but also for the sense of a text where the erotic theme, always present, is enriched in ironic and parodic nuances and narrative possibilities.



«Trema un ricordo nel ricolmo secchio,  
nel puro cerchio un'immagine ride.»

Montale 2003, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano, p. 108  
[or. edn. Montale, E 1925, *Ossi di seppia*, Gobetti, Torino].

Se dovessimo trovare il senso profondo della presenza dello specchio e del doppio nell'Età classica e in quella medievale, in letteratura, filosofia, scienza o

teologia, probabilmente esso andrebbe ricercato, un po' all'ingrosso, non solo nella conoscenza di Sé e nella ricerca della verità, ma proprio nel rapporto fra verità e menzogna. Lo specchio costituisce infatti una metafora carica di tutte le potenzialità e ambiguità del dualismo neoplatonico medievale: immagine separata ma consustanziale, simulacro illusorio e ingannevole ma anche chiave di un mondo parallelo che supera la comprensione puramente fenomenica, disponibile dunque alla riflessione dei pensatori così come alle non meno penetranti *inventiones* dei poeti<sup>1</sup>. Questa densità di implicazioni è evidente, ad esempio, nella celebre scena del *rendez-vous* sotto il pino che apre la porzione superstite del *Tristan* di Béroul<sup>2</sup>. Gli amanti a convegno segreto nel giardino a fianco di una fonte scorgono nell'acqua il riflesso di re Marco (informato del tradimento e nascosto su un albero) e cercano di sfruttare a loro vantaggio una situazione potenzialmente esiziale: fingendo di non avere visto il re, condurranno il gioco in modo da convincerlo della loro innocenza. Il circospetto dialogo dei due, che arrivano da luoghi diversi e inizialmente non sanno nemmeno se il *partner* si è accorto della terza presenza, declina il motivo tradizionale del marito *cocu et battu*, ripresa ad esempio nel *Decameron* (Picone 1981) in versi di straordinaria densità, quasi battute di teatro, incentrati sull'evidenza/apparenza di vero e falso (verità mescolate e alternate a menzogne, frasi menzognere con aspetto veritiero, anfibologie, ecc.), che costituiscono una *mise en abyme* di tutto il romanzo, dato che alludono chiaramente al futuro esilio di Tristano, al rogo cui verrà condannata Isotta, al suo giuramento<sup>3</sup>. La scena anticipa dunque i momenti chiave del racconto, ne prefigura l'esito (l'associazione fontana/pino rimanda alla coppia amore/morte secondo Strubel 1992, p. 111), e grazie al simbolo dell'immagine riflessa ne imposta uno dei temi portanti, il rapporto fra verità e menzogna appunto, che sarà esplorato nel corso del romanzo anche nei risvolti propriamente filosofici e teologici<sup>4</sup>.

Nel racconto tristaniano l'immagine riflessa è quella del marito, e il discorso che ne deriva sulla bocca degli amanti è per conseguenza indiretto, allusivo, tagliato a sguincio. Più numerose le narrazioni in cui l'*ombre* è quella dell'oggetto di passione erotica: in questo gruppo il *miroir perillous* di Narciso è senza dubbio quello che ha veicolato ogni sorta di riscritture lungo il percorso della scoperta/inganno di Sé e dell'Altro. La bibliografia sull'argomento, sovrabbondante, riguarda soprattutto il

---

<sup>1</sup> All'interno di una bibliografia vastissima, basteranno come primo approccio bibliografico le sintesi di Jonsson (1995), Bettini (2008), Costantini (2005) e le riflessioni, anche teoriche, di Fusillo (2012).

<sup>2</sup> In realtà la prima parte della scena manca in Béroul e si ricostruisce attraverso il rifacimento di Eilhart von Oberg.

<sup>3</sup> Il testo di Béroul si legge ora nella bella edizione di Paradisi (ed. 2013, vv. 1-257).

<sup>4</sup> Sul tema filosofico del rapporto bugia/verità ancora utili le pagine di Fumagalli Beonio Brocchieri (2002).

genere lirico (il narcisismo è una delle componenti della *fin'amor*), ma del mito si sono appropriati anche testi narrativi molto famosi di chiara matrice ovidiana (dal *Lai de Narcisse* al *Roman de la Rose*, da Christine de Pisan all'*Ovide moralisé*)<sup>5</sup>. In questa sede vorrei indagare un paio di poemetti meno scopertamente ovidiani – *Renart et Ysengrin dans le puits* e il *Lai de l'ombre* – nei quali il mitologema di Narciso si rifrange in maniera sotterranea accoppiandosi al motivo del pozzo, che non è semplicemente una superficie riflettente, ma è dotato di profondità misteriose, legate all'aldilà e potenzialmente abitate (Bonafin 2006, p. 152), regno dell'*ombre* insomma, giusta il significato del termine in antico francese, che addensa e stringe in un nodo, etimologico ed eziologico, i significati di *ombra*, *riflesso* e *simulacro*. In più, rispetto a una fonte o un lago, a prevalente caratterizzazione cortese, il pozzo può trascinare con sé (sicuramente nei due testi di cui ci occuperemo) una serie di connotazioni mezzane, “borghesi” o francamente comiche (chi non ricorda gli apologhi del filosofo che cade nel pozzo o la novella boccacciana di *Dec. VII, 4?*), per cui non solo di rifrazione sotterranea si tratterà, ma anche impura, in cui l'ironia gioca un ruolo essenziale.

*Renart et Ysengrin dans le puits*, IV *branche* del *Roman de Renart*, è molto nota soprattutto per ragioni testuali, dal momento che uno dei manoscritti latori (Paris, Arsenal, ms. 3334, siglato H) ne riporta due versioni divergenti (Strubel 1996 e 2000). A noi qui interessano solo marginalmente i rapporti fra le due redazioni e le speculazioni sulla derivazione dell'una dall'altra, così come l'altrettanto vivace *querelle* sulle fonti (fra le quali occupano un posto di rilievo la favola citata da Raschi di Troyes nel commento al *Talmud* e la rielaborazione nella *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso)<sup>6</sup>, dal momento che seguiremo la versione lunga e *vulgata*<sup>7</sup> (diffusa in molti manoscritti, mentre la versione corta di H è un *unicum*), l'unica a introdurre e sfruttare con coerenza la metafora dello specchio e di Narciso. Il racconto è così noto da meritare solo un breve riassunto della parte che ci interessa: la volpe Renart, come sempre affamato e in caccia, entra in un'abbazia cistercense e fa strage di pollame. Sulla strada del ritorno, con una gallina in bocca, viene preso dalla sete (vv. 143-148) e si ferma nel cortile ai bordi del pozzo. Guardando all'interno, crede di

---

<sup>5</sup> Mi limito a citare le monografie di Goldin (1967), Vinge (1967), Calzolari (ed. 2001), Bettini & Pellizer (2003), Agamben (2006). Sul versante letterario galloromanzo ancora insostituibile Frappier (1959).

<sup>6</sup> Foulet (1968, pp. 289-312) e soprattutto Bonafin (2006, pp. 155-161); meno convincente a mio giudizio Pastré (2000).

<sup>7</sup> Seguo testo e traduzione di Bonafin (1998); una buona bibliografia (comprese le numerose edizioni) al sito <[http://www.arlima.net/qt/renart\\_roman\\_de.html](http://www.arlima.net/qt/renart_roman_de.html)>. Segnalo che una terza versione *extralarge* è testimoniata da altri manoscritti del *Roman* (Bonafin 2006, pp. 128-139) e non riporta varianti significative per noi (eds. Fukumoto, Harano & Suzuki 1983). Per il *dossier* iconografico si veda Varty (1999, pp. 163-170).

riconoscere nella sua immagine la compagna Hermeline, la chiama per due volte ma per due volte la voce ritorna indietro con un effetto di eco. Stupito, Renart entra in uno dei due secchi a carrucola posti sul bordo e il suo peso lo fa scendere al fondo, dove il nostro eroe si accorge dell'errore e si dispera. Per sua fortuna passa da quelle parti, spinto anch'egli dalla fame, il lupo Isengrino, che si sporge ai bordi del pozzo ed è a sua volta ingannato dal suo riflesso: crede infatti di vedere la compagna Hersent insieme a Renart. Renart sostiene di essere morto e di trovarsi in Paradiso e convince Isengrino a raggiungerlo: mentre il lupo in un secchio scende, la volpe, balzata repentinamente nell'altro, riacquista la libertà.



Fig. 1: Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 360, c. 46v.

Che la parte centrale del racconto sia costruita sulle due scene speculari di Renart e Isengrino ai bordi del

pozzo è cosa ovvia<sup>8</sup>, e gustosa dato l'effetto di "raddoppiamento al quadrato" che essa crea rispetto alla riflessione delle immagini. Forse meno scontato ribadire che tutta la struttura della *branche* è retta dal sottotesto "narcisistico", e se colgono nel segno coloro che giudicano la versione lunga rifacimento della corta<sup>9</sup>, le allusioni a Narciso mostrano bene la voga che l'omonimo *lai* ha lanciato negli anni Sessanta-Settanta del XII secolo. Il mito ovidiano è non solo pervasivo, ma centrale come motore dell'azione narrativa rispetto alla sola motivazione razionalistica (la fame) dei modelli riconosciuti (che possiamo catalogare sotto l'etichetta della "luna nel pozzo / nell'acqua" scambiata per un formaggio da parte del goloso di turno). Nel *Renart* la fame (e la sete) hanno un ruolo importante nell'avvicinare i protagonisti al pozzo, e quando la volpe deve convincere il suo nemico ad entrare al suo posto lo farà certo lusingando il suo appetito e facendo balenare l'idea di un Paradiso pieno di prede, ma ciò che in definitiva spinge entrambi al fondo è la curiosità suscitata dalla presenza dell'*ombre*. Bisogna dire subito che la valutazione dei segmenti testuali in questo senso è raramente univoca, perché il confronto con i modelli e fra le varie redazioni lascia sempre ampio margine alla soggettività del critico. Vediamone qualche esempio, limitandoci a quelli di più stretta pertinenza al tema di Narciso:

- la motivazione della sete di Renart. Renart è attratto dal pozzo a causa della sete, ma il dato si può interpretare in chiave naturalistica, o, altrettanto bene, come riferimento alla sete che spinge Narciso all'incontro fatale (Rossi 1998, p. 1136). La questione si complica, perché tocca poi spiegare come mai Renart faccia il secondo passo, entrando nel secchio e precipitando<sup>10</sup>: l'autore avrebbe potuto accontentarsi della stessa motivazione, ma della sete non si fa più menzione nella versione lunga dopo il v. 147, al punto che Renart sembra sporgersi ulteriormente e mettere le zampe nel secchio (il che provocherà la caduta) solo per volpina curiosità (forse per lussuria? il testo è muto al riguardo): «purquoi descend-il? Parce qu'il a vu l'image d'Hermeline et qu'il veut la rejoindre?» (Strubel 1996, p. 446). Si può discutere se questa "complicazione" della sola versione lunga sia o no la conseguenza di un rimaneggiamento, resta il fatto che il modello di Narciso ha qui operato in profondità;

- al v. 164, la versione lunga riporta così le prime parole di Renart alla sua *ombre*, nella quale ha già creduto di riconoscere Hermeline: «Di moi, la dedens que fais tu?» («Dimmi, che fai tu laggiù?»), mentre nella scena speculare Isengrino

---

<sup>8</sup> Specularità che è proprio letterale: vv. 155-158/203-206, 159/209, 168/208.

<sup>9</sup> I critici sono oscillanti al riguardo: si veda la discussione in Varty (1988-1991; 1996), Rossi (1998) e Bonafin (2006, pp. 131-135).

<sup>10</sup> Le osservazioni di Rossi (1998, p. 1136) su questo punto partono da un falso problema: ciò che i critici "rimproverano" alla versione lunga non è l'assenza del motivo della sete (che non è affatto assente), ma la sua scomparsa e sostituzione con un altro motivo.

esordisce con un «A son ombre dist: 'qui es tu?'» («dicendo al suo riflesso: 'Chi sei tu?'»), v. 224), giudicata talora un'incongruenza avendo egli già creduto di riconoscere Hersent (Bonafin 1998, p. 231). Ma sull'episodio gettano una luce diversa le varianti degli altri manoscritti, che anche nella prima occorrenza presentano al v. 164 «Di moi, la dedenz, qui es tu?» (Rossi 1998, p. 1130). La variante, in termini strettamente testuali, si presta ad una doppia analisi: lezione poizore che serra i legami intertestuali con la scena di Isengrino, oppure lezione secondaria influenzata appunto dal v. 224. Come che sia, essa sottolinea i dubbi dell'agnizione e dunque rafforza il richiamo al mito di Narciso, ben visibile anche subito dopo nel motivo dell'eco («la vois du puis vint contremont», «la voce dal pozzo risali», v. 165), che trova ovvia corrispondenza nella ninfa Eco ovidiana.

- Tutta la scena si svolge di notte, momento propizio al cacciatore e al furto. Le versioni sottolineano a vario titolo la presenza della luna:

Dans les modèles latins, ces références à l'ambiance du récit sont indispensables: il faut en effet "montrer la lune" au loup, afin de confirmer la croyance en un énorme fromage. Dans la version "longue" du *Renart*, au contraire, dans laquelle l'emportent les jeux d'ombre, à la lueur faible de la lune, tout devient plus complexe, dans la mesure où le goupil et le loup sont censés reconnaître leur propre image reflétée dans le puits (Rossi 1998, p. 1130).

L'osservazione non convince del tutto: se anche accettassimo che la versione lunga sia posteriore, il dettaglio della luna, nato per altri motivi, (ri)troverebbe una sua funzionalità anche accoppiato ai giochi d'ombra, perché la luce della luna piena può essere tutt'altro che *faible* e garantire anzi quel livello intermedio di luminosità che permette ai due protagonisti di riconoscere una *silhouette* familiare e allo stesso tempo, non consentendo un'identificazione precisa, li induce in errore.

Un giudizio preciso su tutti questi passi richiederebbe un'escussione completa delle varianti manoscritte e non è possibile nello spazio del presente saggio. Basterà qui aver evidenziato che, all'interno del gioco interdiscorsivo di codici letterari che permea la *branche* (lirica, epica, romanzo, testi religiosi: Rossi 1998; Simó Torres 2004), il mito di Narciso, parodiato, ha un posto centrale (Subrenat 1985; Scheidegger 1989, pp. 318-338; Strubel 1996, pp. 444-446):

L'on pourrait se demander si l'épisode n'est pas fondé sur une exploitation ironique du mythe de Narcisse. Renard, doublement abusé par son propre reflet dans l'eau et par



le son de sa propre voix qui lui revient en écho, se précipite au secours ou à la rencontre d'une image déceptive. L'ironie de la situation se double d'une ironie perceptible au plan des significations: au lieu de se reconnaître lui-même dans l'autre, ce qui est le propre de la situation narcissique, Renard croit reconnaître l'autre dans lui-même. Le maître trompeur pouvait-il être trompé par un autre que lui-même? (Subrenat 1985, p. 361).

Renart, che alla vista della presunta Hermeline reagisce come un *fin amant* («Cuida que ce fust Hermeline / sa femme qu'aime d'amor fine», «crede che sia Hermeline / sua moglie che ama d'amor fino», vv. 159-160) si comporta da stolto e la sua follia è anticipata nei versi 29-32 del prologo: «Molt par est sajes et voisous / Renars, et si n'est pas noisous. / Mes en cest monde n'a si sage / au chef de foiz n'aut a folage» («Renart è assai accorto e prudente / e non è importuno. / Ma al mondo non c'è saggio / che una volta non faccia una follia»). Il *topos* del *trompeur trompé* mette in atto un meccanismo analogo rispetto a quello del giovinetto che disprezza l'amore e viene punito innamorandosi di un simulacro<sup>11</sup>, e la catottrica testuale su questo punto si rifrange ulteriormente nella scena di Isengrino, che è sì un duplicato della precedente, ma ne è anche riscrittura parodica con un ulteriore abbassamento di registro, esplicito nelle ingiurie, non certo da amante cortese, scagliate alla supposta Hersent che egli crede di vedere in flagrante adulterio con Renart. L'atmosfera fabliolistica instaurata a questo punto prepara l'inganno della carrucola e un ultimo rovesciamento del mito di Narciso: la *male escole* di Renart (v. 26), la sua attitudine all'inganno, trova riscontro non solo nelle parole pronunciate quando ormai egli ha progettato il piano per salvarsi («Qui es ce, diex, qui m'aparole? / Ja tiens ge ça dedenz escole», «Chi è che mi parla per Dio ? / Qua dentro ormai passo la mia vita», vv. 233-234; (Simó Torres 2004, p. 192)) ma anche in un altro punto del prologo in cui si ribadisce che l'attribuzione di saggezza e follia non è data una volta per tutte («Mais j'ai oï dire en escole: / De fol home, sage parole», «ma ho sentito dire a scuola: / da uomo stolto saggia parola», vv. 15-16). La *folie* topica di Narciso<sup>12</sup> è anche della volpe, ma quest'ultima si riscatta dalla sua stoltizia, non perisce al fondo ma risorge e si salva grazie alla sua *ruse*, come richiesto nella logica della scrittura ciclica del *Roman de Renart* e nel paradosso di un personaggio sempre in pericolo ma immortale (Simó Torres 2004, pp. 189-192).

---

<sup>11</sup> Per una panoramica dei commenti al mito in chiave moralistica nel Medioevo, si rimanda a Babbi (2006).

<sup>12</sup> Ad es. nel *Lai* omonimo: «... ne sa folie n'aperçut» («...e non si accorse della sua follia») (ed. Mancini 1989, v. 796).



La cronologia assoluta e relativa dei testi renardiani non è sicura, ma non molto tempo dopo (primi decenni del XIII sec., senza entrare nel dettaglio di una datazione anch'essa controversa) Jean Renart scrisse il celebre *Lai de l'ombre*, la cui scena finale si svolge sul bordo di un pozzo, questa volta di un castello<sup>13</sup>. Correndo il rischio di gran parte della critica, cioè di appiattare tutto il *lai* su questa sola scena, ci accontenteremo anche questa volta di un breve riassunto: un cavaliere cortese si innamora di una dama *per audita* e, visitatala, inizia con lei una schermaglia amorosa in cui si vede ribattere punto per punto ogni richiesta e supplica. Giunto a mal partito, egli riesce (proditoriamente?), approfittando di un momento di distrazione, a infilare un anello nel dito di lei, e prende congedo. La dama, resasi conto in ritardo dell'accaduto, dopo un lungo monologo richiama a sé il cavaliere e, in un dialogo ai bordi del pozzo della corte, lo costringe a riprendere l'anello. Il cavaliere accetta, ma subito, gettandolo nel pozzo, lo dona all'immagine riflessa della dama, «la riens que j'aim plus après vous» («la cosa che più amo dopo voi», v. 887): conquistata dal gesto, la castellana diventa senz'altro indugio sua *amie*.

Il poemetto ha suscitato infinite letture, in chiave strettamente psicologica (freudiana o lacaniana), retorica (le parole si riflettono e rifrangono anch'esse, abbondano le rime equivoche e le frasi passibili di doppia interpretazione (Kay 1980)), letteraria (sullo sfondo della *fin'amor* trobadorica e dei romanzi cortesi), tutte lecite e tese generalmente a sottolinearne l'ironia, l'ambivalenza e l'ambiguità («evasive» nelle parole di Kay 1980, p. 515), con un fondo di psicologismo e razionalismo più o meno marcato ma sempre evidente (ultima in questo senso la lettura di Viridis 2009). Che nel poemetto sia presente un filo rosso narcisistico è provato dallo stesso innamoramento del cavaliere per una donna mai vista, occasionato certo da racconti e lodi, ma tutto interno alla fantasia maschile<sup>14</sup>. Questa impressione è complessivamente rafforzata dalle numerose allusioni alla leggenda tristaniana (Blakeslee 1987), dal momento che proprio Tristano è un eroe del riflesso e del doppio: si pensi alla sua patologica scelta di prendere in moglie Isotta dalle bianche mani, evidente doppio "onomastico" di Isotta la bionda, e al celebre episodio della *salle aux images*, in cui egli fa scolpire statue di Isotta e dei principali protagonisti della vicenda a risarcimento della forzata assenza dall'amata (Roncaglia

---

<sup>13</sup> Il testo, famoso anche per aver suscitato la riflessione metodologica di Joseph Bédier, si può leggere comodamente in Limentani (ed. 1994) (da cui sono tratte le citazioni e le traduzioni che seguono). La bibliografia si potrà desumere da Molle 2006-2007 e dalle informazioni raccolte nel sito di *Arlima*: <[http://www.arlima.net/il/jean\\_renart.html#omb](http://www.arlima.net/il/jean_renart.html#omb)>.

<sup>14</sup> Si rimanda a Gier (1998) e Kay (1980, p. 526). Meno sicuro, a mio avviso, che il riferimento sia non genericamente alla materia ovidiana ma propriamente al *Lai de Narcisse*.

1971). Altrettanto evidente è che si tratta nel *lai* di una lettura rovesciata e per così dire “positiva” del mito di Narciso, come dimostra non tanto l’*happy ending*, quanto il fatto che il cavaliere, pur appoggiandosi al pozzo, vede riflesso solo il viso della dama e non il proprio: «Il s’est acoutez sor le puis, / qui n’estoit que toise et demie / parfonz, si ne meschoisi mie / en l’aigue, qui ert bele et clere, / l’ombre de la dame...» («S’è appoggiato sopra il pozzo, che non era che una tesa e mezza profondo; e non mancò di scernere nell’acqua, chiara e limpida, il riflesso della dama...», vv. 878-882; (Gier 1998, p. 452)).

L’allusione a Narciso è mescolata però ad altre suggestioni, che gettano una luce (un riflesso, diremmo) almeno parzialmente diversa sull’intera vicenda. La prima parte del poemetto ci presenta un cavaliere valoroso ma *volage*, che solo per la dama impara a conoscere Amore e a ... «geter puer / toutes les autres» («respingere tutte le altre», vv. 132-133); secondo gran parte della critica, il movimento di progressiva accettazione e apertura verso l’Altro si misura anche nelle due scene speculari, la prima di dono forzato e a tradimento dell’anello (di cui tutti percepiscono il valore di violenza sessuale), la seconda di dono “cortese” all’*ombre* del pozzo. Mi sembra però insufficiente qualificare il gesto nella seconda occasione come “galante”, “delicato”, insomma procedente da un *wit* puramente mondano-cortese (Viridis 2009, p. 89). Proporrei dunque una lettura congiunta delle due scene di offerta dell’anello, come di regola, non per sottolineare un’evoluzione psicologica, ma perché il gesto del cavaliere richiama irresistibilmente alla mente il motivo della *desponsatio* – tramite la consegna dell’anello – di una statua (divinità pagana o Vergine), diffuso in molti racconti e con tinteggiatura più o meno *noir*<sup>15</sup>: là si trattava (per lo meno nel canovaccio più diffuso) di un giovane ignaro che mettendo l’anello al dito di una statua ne riceve indesiderate attenzioni, qui del tentativo di creare un legame cui la dama si sottrae e che l’*ombre* invece sancisce. Si tratta di racconti diversi, certo, ma uniti dai due elementi dell’offerta dell’anello al dito e della presenza del doppio (statua o “doppio acquatico” sono perfettamente omologhi). La prima offerta ha dunque nelle aggressive intenzioni del cavaliere un valore vincolante non solo nei termini di etica mondana, ma più sotterranei, di costrizione soprannaturale. Fallito il primo tentativo, il secondo non è qualcosa di sostanzialmente diverso<sup>16</sup>: anche nella seconda occorrenza ai bordi del pozzo il gesto non è in realtà meno

---

<sup>15</sup> Si rimanda a Galderisi (2005) e, per altra bibliografia, Burgio (ed. 2001, pp. 166-191; 226-234), Donà (2008), Rinoldi (2010) e Baroncini (2012).

<sup>16</sup> Gier pensa invece che «en faisant disparaître l’objet qui est devenu le symbole de sa prétention mal fondée aux faveurs de la dame, il [il cavaliere] renonce visiblement à cette prétention même» (Gier 1998, p. 451) e che solo dopo che egli ha rinunciato alla violenza, la dama «pour le récompenser lui offre de son plein gré ce qu’il n’a pu obtenir par force» (Gier 1998, p. 455).

aggressivo, come mostra l'immagine apparentemente naturalistica dell'acqua «un petit troublee» («un poco turbata» v. 898), che richiama la violenza sessuale in una lunga tradizione folclorica (Viridis 2009; Spadini 2012, p. 104); semplicemente, questa volta esso è diretto ad un diverso oggetto, il riflesso della dama, secondo una corrente neoplatonica<sup>17</sup> ben viva lungo tutto il corso del Medioevo, che vale ad esempio anche per le immagini<sup>18</sup>.

Non mi illudo che questa lettura risolva tutte le contraddizioni, i *tours et détours* del *lai*, senz'altro almeno in parte voluti dal suo autore (si rimanda alle osservazioni di Kay (1980)). Rimane oltretutto una difficoltà sostanziosa da superare, dal momento che il cavaliere dice chiaramente che donerà l'anello a «la riens que j'aim plus après vous», presupponendo dunque una gerarchia inversa a quella appena ipotizzata in cui il doppio acquatico è la dama più nobile e perfetta, in grado di accettare il dono. È vero però che un simile rigore classificatorio non sembra esigibile dal testo, e che il ricordo folclorico della *desponsatio statuae*, se pur ha giocato un ruolo sotterraneo, è stato comunque riverniciato da una patina letteraria “cortese” e “realistica”. Non a caso ho scelto il sintagma “ricordo folclorico”, poiché non intendo considerare il *lai* come variante dei racconti della *desponsatio*, ma solo suggerire un accostamento, che la combinazione dei motivi “anello al dito” e “doppio acquatico” rende plausibile. Conferire spessore non puramente cortese e psicologico all'offerta dell'anello e al gioco di ruoli fra la dama e la sua *ombre* reca alcuni vantaggi ermeneutici:

- attribuisce rilievo alla prima scena dell'anello, in cui la dama, presa nel suo pensiero amoroso, ha inizialmente un atteggiamento che sarebbe riduttivo definire solo passivo (ella nemmeno si accorge del gesto del cavaliere se non quando egli se ne è già andato), e che è arduo intendere (come pure si è fatto) come momentanea distrazione o - meglio - come stato di pura *trance* erotica; la dama, prima di passare all'azione, mostra di sentirsi in qualche modo “costretta” dalla forza del gesto, che è certo simbolico («la valeur symbolique du fait est indépendante de sa volonté», Gier 1998, p. 445) ma alla luce della scena finale prende altre risonanze;

---

<sup>17</sup> Già in Frappier «Dans le charmant Lai de l'Ombre, que Jean Renart composa vers 1210 ou 1220, ne doit-on pas déceler aussi un platonisme latent? L'ombre de la dame reflétée dans l'eau du puits devient l'idée de la parfaite amie qui ne saurait refuser le présent de l'anneau» (Frappier, 1959, p. 47n).

<sup>18</sup> «Ce puits rejoint par là [per il fatto che l'amante non vede se stesso ma il viso di lei] un grand nombre d'autres fontaines ou sources littéraires qui ne reflètent pas une réalité préexistante mais qui révèlent, font apparaître, évoquent, donnent vie à une réalité nouvelle. Le plus souvent, ce sont de belles dames qui y sont visibles, même ou surtout quand ce sont des hommes qui se penchent dessus. Les fées en particuliers sont coutumières de ces lieux» (Denoyelle s.d.).

Ad esempio si veda l'analisi di Corbellari (2001, p. 263) sull'episodio dell'immagine di Galvano nella *Première Continuation*.

- consente di spiegare come mai le due scene di offerta dell'anello, valutate ben diversamente dalla critica in termini di psicologia cortese (la prima aggressiva, la seconda matura e consapevole), vengano qualificate ostensivamente nel testo con gli stessi termini di *sen(s)* (v. 572 / 876) e *cortoisie* (v. 565 / 909)<sup>19</sup>;

- se l'*ombre* non è solo un semplice riflesso, ma si avvicina all'*alter ego*, al doppio che abita le profondità dell'acqua, il gesto del cavaliere non è puramente cortese ma "magico" e la reazione della dama reale non è un repentino mutamento del cuore: quando l'*ombre* ha accettato il dono, ella semplicemente non può che aderire a sua volta alla volontà del cavaliere.

Renart e Isengrin che nel pozzo vedono l'immagine della propria compagna, così come il cavaliere che vede nell'acqua solo la donna amata e non se stesso, costituiscono due varianti o riletture del racconto di Narciso: le tensioni, testuali o interpretative, che abbiamo visto, derivano dal fatto che in entrambi i casi il tema alto e tragico subisce le torsioni della parodia e dell'ironia, e il mitologema di Narciso si innesta (se è vero quanto abbiamo detto sulla versione lunga del *Renart*) o convive con baleni di altre tradizioni narrative.

## L'autore

Paolo Rinoldi è ricercatore di Filologia romanza all'Università di Parma. I suoi principali interessi di ricerca toccano l'epica oitanica (ciclo di Guillaume d'Orange, dei Lorenese, Chanson d'Aspremont), i testi scientifici occitani, i volgarizzamenti dal latino e dal francese.

e-mail: paolo.rinoldi@unipr.it

## Riferimenti bibliografici

Agamben, G 2006, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino [or. edn. Agamben, G 1977, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino].

Babbi, AM 2006, 'Eco e Narciso nei commenti medievali' in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, eds PG Beltrami, MG Capusso, F Cigni & S Vatteroni, Pacini, Ospedaletto (Pisa), pp. 107-123.

---

<sup>19</sup> Nel testo si tratta in realtà di una *climax* dal primo al secondo passo, comunque non di contrapposizione: si rimanda a Burgess (1989). Si potrebbe trovare una risposta non irragionevole a quest'aporia ricordando la divergenza fra percezione dell'autore e dei personaggi (Kay 1980, p. 516) o invocando la pura ricerca di simmetria, di cui il poemetto offre numerosi esempi (ad es. la dama stessa prefigura ai vv. 687-695 la possibilità di gettare l'anello nel pozzo, ma per farlo sparire, dunque con senso rovesciato rispetto a quello del cavaliere), ma sembra più produttivo accettare la compresenza di diversi livelli di lettura.

Baroncini, L 2012, 'La sposa cadavere, la donna pietra e il fidanzato della vergine', in *Fate. Madri, amanti, streghe. Atti del XXVII Convegno internazionale (Genova, Rocca Grimalda, 16-18 settembre 2011)*, ed. SM Barillari, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 291-304.

Belletti, GC 1993, 'Il lupo e la volpe nel pozzo (dal *Roman de Renart* al *Renart le Contrefait*)', in *Saggi di sociologia del testo medievale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 109-153 [or. edn. Belletti, GC 1979, 'Il lupo e la volpe nel pozzo. Racconto e ideologia dal *Roman de Renart* al *Renart le Contrefait*', *L'immagine riflessa*, vol. 3, pp. 33-94].

Bettini, M & Pellizer, E 2003, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino.

Bettini, M 2008, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino [or. edn. Bettini, M 1992, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino].

Blakeslee, RM 1987, 'Les allusions aux romans de Tristan dans l'œuvre de Jean Renart' in *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial. Actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986*, ed. D Buschinger, Kummerle Verlag, Goppingen, pp. 42-58.

Bonafin, M 1998, *Il romanzo di Renart la volpe*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Bonafin, M 2006, *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel Roman de Renart*, Carocci, Roma.

Burgess, GS 1989, 'Sens and cortoisie in the Lai de l'Ombre' in *Contemporary Readings of Medieval Literature*, ed. G Mermier, Nizet, Paris, pp. 51-71.

Burgio, E (ed.) 2001, *Racconti di immagini. Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Brun, L (ed.) 2004, *Le roman de Renart. Bibliographie*, Available from <[http://www.arlima.net/qt/renart\\_roman\\_de.html](http://www.arlima.net/qt/renart_roman_de.html)> [Gennaio 2014].

Calzolari, A (ed.) 2001, *Narciso*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Corbellari, A 2001, 'De la représentation médiévale. Fantasme et ressemblance dans l'esthétique romanesque du Moyen Âge central', *Poétique*, vol. 127, pp. 259-279.

Costantini, F 2005, 'I sensi "ingannati": forme e funzioni dell'artificiale fra i secoli XI-XII', *Critica del testo*, vol. 8, pp. 113-146.

Denoyelle, C s.d., *L'effet miroir dans le Lai de l'ombre*. Available from : <[http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sites.univ-rennes2.fr%2Fcelam%2Fcetm%2FMIROMB.htm&ei=dlbKUsSpK4vKywOx9IDIDQ&usg=AFQjCNEa\\_n10U62lgPm9SKC6JKcpWUSMiQ&bvm=bv.58187178,d.bGE](http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sites.univ-rennes2.fr%2Fcelam%2Fcetm%2FMIROMB.htm&ei=dlbKUsSpK4vKywOx9IDIDQ&usg=AFQjCNEa_n10U62lgPm9SKC6JKcpWUSMiQ&bvm=bv.58187178,d.bGE)> [Gennaio 2014].

Donà, C 2008, 'Dall'anello di Venere allo sposo della Vergine' in *Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, eds A Barbieri, P Mura & G Panno, Unipress, Padova, pp. 73-104.

Dufournet, J (ed.) 2000, *Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Champion, Paris.

Foulet, L 1968, *Le Roman de Renard*, Champion, Paris.

Frappier, J 1959, 'Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève', *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 11, pp. 134-158. Available from:

<[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-865\\_1959\\_num\\_11\\_1\\_2144](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-865_1959_num_11_1_2144)>  
[Gennaio 2014]

Fukumoto, N, Harano, N & Suzuki, S (eds) 1983, *Le Roman de Renart. Édité d'après les manuscrits C et M*, France Tosho, Tokyo.

Fumagalli Beonio Brocchieri, M 2002, *Le bugie di Isotta. Immagini della mente medievale*, Roma, Laterza [or. edn. Fumagalli Beonio Brocchieri, M 1987, *Le bugie di Isotta. Immagini della mente medievale*, Roma, Laterza].

Fusillo, M 2012, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena [or. edn. Fusillo, M 1998, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La nuova Italia, Firenze].

Galderisi, C 2005, 'Le récit du mariage avec la statue. Résurgences et modalités narratives' in *Diegesis. Études sur la poétique des motifs narratifs au moyen âge de la Vie des pères aux lettres modernes*, Brepols, Turnhout, pp. 77-104 [or. edn. Galderisi, C 2001, 'Le récit du mariage avec la statue. Résurgences et modalités narratives', *Romania*, 119].

Gier, A 1998, 'L'anneau et le miroir. Le *Lai de l'ombre* à la lumière de Narcisse', *Romanische Forschungen*, vol. 110, pp. 445-455.

Goldin, F 1967, *The mirror of Narcissus in the courtly love lyric*, Cornell University Press, Ithaca.

Jonsson, EM 1995, *Le miroir. Naissance d'un genre littéraire*, Les Belles Lettres, Paris.

Kay, S 1980, 'Two readings of the *Lai de l'Ombre*', *Modern Language Review*, vol. 75, pp. 515-527.

Limentani, A (ed.) 1994, *Jean Renart. L'immagine riflessa*, Pratiche Editrice, Parma [or. edn. Limentani, A (ed.) 1970, *Jean Renart. L'immagine riflessa*, Einaudi, Torino].

Mancini, M (ed.) 1989, *Il lai di Narciso*, Pratiche Editrice, Parma.

Molle, JV 2006-2007, 'Per un'interpretazione del *Lai de l'ombre* come *chanson de trouvère*', *Rivista di Studi testuali*, voll. 8-9, pp. 163-190.

Paradisi, G (ed.) 2013, *Béroul. Tristano e Isotta*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Pastré, JM 2000, 'Renart et le puits, Syrdon et l'arbre: visions paradisiaques dans le *Roman de Renart* et chez les Osses' in *Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, ed. J Dufournet, Champion, Paris, pp. 437-453.

Picone, M 1981, 'Il rendez-vous sotto il pino', *Studi e problemi di critica testuale*, vol. 22, pp. 71-85.

Rinoldi, P 2010, 'Necrofilie medievali', in *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, eds N Catelli, G Iacoli & P Rinoldi, Bononia University Press, Bologna, pp. 127-148.

Roncaglia, A 1971, 'La statua di Isotta', *Cultura neolatina*, vol. 31, pp. 41-67.

Rossi, L 1998, 'Renart et Isengrin dans le puits' in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, vol. 2, eds JC Faucon, A Labbé & D Quérueu, Champion, Paris, pp. 1123-1137.

Scheidegger, JR 1989, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Droz, Genève.

Simó Torres, M 2004, 'El espejo y la polea en *le puits*: reflexividad y amoralidad del *Roman de Renart*', *Estudis romànics*, vol. 26, pp. 183-200.

Spadini, E 2012, 'Il motivo della donna alla fonte nella lirica romanza. Appunti intorno a un corpus poetico', *Critica del testo*, vol. 15, pp. 79-113.

Strubel, A (ed.) 1992, *Guillaume de Lorris – Jean de Meung. Le Roman de la Rose*, Librairie Générale Française, Paris.

Strubel, A 1996, 'Deux versions de "Renart dans le puits" (manuscrit H)', in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, vol. 1, ed. L. Rossi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 437-449.

Strubel, A 2000, 'Ordre et désordre dans un recueil rénardien: l'exemple du ms. H' in *Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, ed. J. Dufournet, Champion, Paris, pp. 487-496.

Subrenat, J 1985, 'Le reflet dans l'eau (à propos de la branche IV du *Roman de Renart*)', *Sénéfiance*, vol. 15, pp. 349-361.

Varty, K 1988-1991, 'La datation des contes de Renart le goupil et la *branche IV*: Renart et Isengrin dans le puits' in *À la recherche du Roman de Renart*, vol. 2, Lochee Publications, New Alyth, pp. 330-343.

Varty, K 1996, 'Renart et Isengrin dans le puits: la version courte, la version longue et la version plus longue de la *branche IV* du *Roman de Renart*' in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, vol. 1, ed. L. Rossi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 451-463.

Varty, K 1999, *Reynard, Renart, Reinaert and Other Foxes in Medieval England. The Iconographic Evidence*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Vinge, L 1967, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Gleerups, Lund.

Viridis, M 2009, 'L'ombra della scrittura, il pozzo della verità. Riflessioni sul *Lai de l'ombre* di Jean Renart', *La parola del testo*, vol. 13, pp. 71-94.





Paola Corsano

## Lo specchio come strumento di riflessione del Sé e sul Sé



### Abstract

Gli studi sperimentali sulla nascita della consapevolezza di sé nel bambino sono stati condotti a partire dall'osservazione "casuale" dell'atteggiamento di perplessità dei piccoli davanti allo specchio. La visione della propria immagine riflessa, non ancora conosciuta, se nel primo anno di vita produce una reazione sociale, analoga a quella osservabile ponendo un bambino di fronte ad un altro, successivamente, grazie alla scoperta della contingenza dei movimenti, lascia spazio a smarrimento, inquietudine, e infine alla scoperta della propria identità e dell'esistenza di uno spazio virtuale.

L'articolo ripercorre gli studi pionieristici di René Zazzo, psicologo evoluzionista francese, sull'utilizzo dello specchio e di altre superfici riflettenti per la conoscenza di sé, e mostra come oggi, sulla scia di tali studi, siano possibili interventi finalizzati a sollecitare nei bambini, attraverso giochi con la propria immagine riflessa nello specchio, una "riflessione" o meditazione ragionata su di sé e sulle diverse identità possibili.

The mirror as a tool for reflection of the Self and about the Self.

The first experimental studies on the emergence of self-awareness in children have been conducted from the "casual" observation of the attitude of concern shown by toddlers in front of a mirror. The view of their as yet unknown reflection in the first year of life produces a reaction of a social nature, similar to that observed by placing one child in front of another; later, thanks to the discovery of the contingency of movement, it causes a sort of bewilderment and anxiety, which gradually leads to the discovery of their own identity and the existence of a virtual space.

The paper aims to trace the pioneering and still current studies of René Zazzo, the French developmental psychologist, about the use of mirrors and other reflective surfaces for self-knowledge, and to show how today, in the wake of these studies, they are possible interventions to encourage in children, through games with their own images in the mirror, a "reflection period" or a rational meditation upon themselves and their various possible identities.



Una volta, verso sera, Nasreddin andò a prendere acqua. Curvandosi sul pozzo, vide laggiù in fondo, nell'acqua, il volto della luna che si specchiava. -“Poveri noi” – gridò Nasreddin – “la luna è caduta nel pozzo. Presto, presto, tiriamola fuori”. E corse in casa a prendere corda e uncino. Con l'uncino Nasreddin provò invano a tirare fuori la luna... ma ad un certo punto, tira e tira, gli sembrò di aver preso qualcosa. Tirò fortissimo, l'uncino si ruppe e lui si ritrovò a terra a pancia in su. E, alzando gli occhi al cielo vide la luna... e fu contentissimo per essere riuscito a liberarla da quell'angusto pozzo!

(Rodari, G 2004, *Favole del mistero*, Editori Riuniti, Roma).

## **1. La nascita della consapevolezza di sé nella prima infanzia**

Il Sé, rappresentazione soggettiva, organizzata e coerente delle proprie caratteristiche ed esperienze, costituisce un costrutto multidimensionale rispetto al quale gli studiosi, provenienti da diverse discipline, si sono a lungo interrogati. La psicologia, sin dalle sue origini (James 1901), ha indagato diffusamente il tema del Sé e del suo sviluppo, descrivendo le diverse componenti riconducibili a tale costrutto: da quelle di tipo sociale, legate al confronto interpersonale e al rispecchiamento negli altri, grazie a cui l'individuo ricava informazioni su di sé, a quelle individuali, come i processi di organizzazione e valutazione cognitiva ed emotiva attraverso cui si attribuisce significato alle proprie esperienze. Data la multidimensionalità del costrutto, che chiama in causa le più importanti componenti psicologiche, anche lo studio dei processi attraverso cui l'individuo costruisce il proprio Sé costituisce un campo di indagine piuttosto vasto (Cigala & Corsano 2011), difficilmente sintetizzabile in poche righe. Tuttavia ha senso interrogarsi sulla fase dello sviluppo umano in cui compare la prima forma di conoscenza che il soggetto ha di se stesso, a partire dalla quale poi si organizzerà tutta la sua esperienza, ovvero la consapevolezza di sé, di esistere come individuo distinto e separato. Si tratta di ciò che è stato anche indagato come “nascita psicologica” (Mahler, Pine & Bergman 1978), cioè la prima percezione soggettiva di sé nel mondo, o “Sé esistenziale” (Lewis 1990), o coscienza della propria esistenza.

L'individuazione di un momento preciso in cui avverrebbe il passaggio da un “non Sé” a un “Sé” ha costituito per gli studiosi un nodo critico dal punto di vista della ricerca empirica. Se, infatti, su un piano più teorico è stato descritto come avviene il processo di separazione tra la realtà interna e quella esterna, sia in senso cognitivo

(Piaget 1973) sia emotivo e affettivo (Mahler, Pine & Bergman 1978), con maggiore difficoltà può essere direttamente osservato, se non attraverso segnali comportamentali, il momento specifico in cui tale processo può considerarsi concluso. La ricerca evolutiva si è orientata verso l'individuazione di alcuni indicatori da cui dedurre l'avvenuto passaggio. A partire dagli studi pionieristici di Wilhelm Preyer, nella seconda metà del XIX secolo, che prevedevano l'utilizzo degli specchi, l'attenzione è stata posta sulla percezione di sé come oggetto fisico, visibile nella sua globalità solo attraverso una superficie riflettente. La conoscenza del bambino, nei primi due anni di vita, avviene attraverso schemi di tipo senso-motorio (Piaget 1968); le informazioni che il piccolo raccoglie sugli oggetti sono basate sulle sue sensazioni e sulla possibilità di muoversi nell'ambiente. Gli organi di senso costituiscono il primo mezzo per entrare in contatto con la realtà ed egli li utilizza per raccogliere e organizzare le informazioni in costrutti globali e complessi, che via via si distingueranno e appariranno come oggetti distinti. A differenza degli altri oggetti, il proprio corpo non può essere completamente percepito e quindi conosciuto nella sua globalità se non attraverso uno specchio, che rimanda un'immagine che deve innanzitutto essere conosciuta e poi riconosciuta come propria. Il riconoscimento di sé allo specchio è stato dunque considerato come uno degli indicatori principali dell'acquisizione della consapevolezza di sé.

A partire dagli anni '70 del XX secolo l'utilizzo dello specchio come oggetto nella ricerca empirica sulla nascita della consapevolezza di sé viene a costituire un vero e proprio paradigma sperimentale che, grazie al contributo di diversi autori, come Zazzo, Lewis, Brooks-Gunn, si è poi arricchito di strumenti diversi, oltre allo specchio, quali il vetro, la fotografia, i filmati. In tutti i casi, il riconoscimento di sé viene considerato un segno della presenza di una forma, per quanto a volte ancora rudimentale, di coscienza di sé. Il Sé "visto e riconosciuto allo specchio" costituisce un primo indicatore che il bambino può esprimere rispetto alla conoscenza di se stesso, e quindi un primo tipo di dato che il ricercatore può utilizzare per indagare lo sviluppo del Sé. Solo in un secondo momento dello sviluppo del bambino, in seguito alla comparsa e all'utilizzo del linguaggio, lo studioso potrà accedere a un nuovo tipo di dato, il cosiddetto "Sé descritto", cioè il risultato di operazioni, da parte del bambino, di attribuzione a sé di caratteristiche e di collocazione all'interno di categorie ben precise (bello/brutto, buono/cattivo, amato/non amato, maschio/femmina), espressione di un Sé definito come non più "esistenziale" (come il Sé visto) bensì "categoriale" (Lewis 1990). Infine, in seguito alla comparsa della capacità narrativa (Bruner 1988), il piccolo potrà organizzare le proprie esperienze in una sequenza coerente, dotata di senso rispetto all'appartenenza familiare e culturale, e perverrà a una rappresentazione più complessa di sé, che potrà far

conoscere agli altri, e al ricercatore, attraverso il racconto producendo così un vero e proprio “Sé narrato”. Tale processo evolutivo dal Sé visto al Sé narrato si realizza in un tempo relativamente breve, poiché può considerarsi completato verso la fine dell’età prescolare. Tuttavia esso può avere luogo a condizione che si sia realizzato innanzitutto il riconoscimento di sé come individuo distinto e unico. Su questo aspetto si focalizzerà ora in particolare l’attenzione.

## **2. Lo specchio come strumento di riflessione del Sé**

Attraverso una serie sistematica di studi mediante l’utilizzo dello specchio e di videoregistrazioni che riprendevano i soggetti sperimentali, Lewis e Brooks-Gunn (1979) hanno descritto il percorso che conduce il bambino, dalla nascita fino ai due anni, a riconoscersi: se, nei primi mesi di vita, il piccolo evidenzia una vera e propria attrazione nei confronti di immagini visive allo specchio di altre persone, tra cui non sembra distinguere sé dagli altri, soltanto verso la fine del primo anno egli sembra notare la contingenza tra i propri movimenti e quelli riflessi. La capacità di riconoscersi, cioè di comprendere che l’immagine riflessa si riferisce a sé (indagata grazie al noto espediente di colorare un puntino rosso sul viso del bambino), compare più avanti, solo dopo che il piccolo ha imparato a cogliere la simultaneità dei movimenti e ad associare indici morfologici e somatici. Questi, cioè le caratteristiche fisiche e somatiche grazie a cui può avvenire il riconoscimento vero e proprio, vengono utilizzati dal bambino a questo scopo non prima del secondo anno di vita, periodo in cui, secondo la maggior parte degli studiosi, si può rilevare con certezza l’acquisizione della consapevolezza di sé. Solo a partire dai 15-16 mesi i piccoli mostrano un comportamento diverso dinanzi alla propria immagine videoregistrata, rispetto a quella di altri bambini.

Alle stesse conclusioni è pervenuto lo studioso francese René Zazzo (1997), il quale riprendendo negli anni ’90 delle osservazioni condotte nei decenni precedenti, ha confermato che il bambino si riconosce allo specchio (cioè, tocca la macchia rossa sul proprio viso, anziché sulla superficie riflettente), non prima dei 15-16 mesi e non oltre i due anni. A favorire il progresso nell’acquisizione della conoscenza di sé sarebbe un graduale processo di familiarizzazione, seguito quindi dal riconoscimento, del proprio doppio. Zazzo ha infatti impiegato, oltre allo specchio, diverse immagini “sdoppiate” di sé: fotografie, osservazione del proprio gemello, visione attraverso il vetro.

Vale la pena soffermarsi in particolare sugli studi di Zazzo, che costituiscono anche un esempio interessante di percorso di ricerca, una sorta di “avventura piena di sorprese” (Zazzo 1997, p. 11), in cui le ipotesi non confermate diventano oggetto di

riflessione per il ricercatore, in un gioco di immagini riflesse e restituite sia in senso reale sia metaforico.

Le prime ricerche empiriche di Zazzo su questa tematica si collocano all'inizio degli anni '70; tuttavia, come più volte riferito dallo stesso autore (1997), la sua curiosità nei confronti delle reazioni dei piccoli davanti allo specchio ebbe origine, parecchi anni prima, dall'osservazione dello sbigottimento, dell'inquietudine e del comportamento di evitamento mostrati dal proprio figlio di due anni posto di fronte alla propria immagine riflessa. Sebbene egli osservasse e annotasse regolarmente su un diario i comportamenti e i progressi del proprio figlio, pratica molto diffusa tra gli psicologi evolutivisti dell'epoca, non aveva mai rilevato precedentemente una reazione simile, nonostante fosse capitato più volte che il bambino entrasse in contatto con uno specchio. Sembrava quasi che il piccolo, a differenza delle altre volte, avesse capito che ci fosse qualcosa di strano, di anomalo, nell'immagine guardata, e ne provava una tale inquietudine da cercare di sfuggirvi. Da quel momento lo studioso riconsiderò con un'attenzione diversa quanto precedentemente osservato dei comportamenti del figlio davanti allo specchio e sottopose quest'ultimo a piccole "sperimentazioni" per comprendere più a fondo la questione evolutiva. Ne nacque una ricca riflessione sul percorso evolutivo di scoperta della propria immagine riflessa, che trovò poi collocazione in un articolo che per la prima volta poneva in relazione le reazioni dei bambini davanti allo specchio con la nascita della consapevolezza di sé (Zazzo 1948).

Soltanto negli anni '70, tuttavia, Zazzo avviò uno studio sistematico sul tema, condotto in un contesto di tipo sperimentale e con un numero più ampio di bambini. Egli realizzò una serie di ricerche di laboratorio che si proponevano di indagare l'acquisizione della consapevolezza di sé attraverso l'approfondimento di diversi fenomeni. Nello specifico, gli obiettivi dello studioso erano i seguenti: studiare il fenomeno del "doppio", nelle sue diverse forme; descrivere il percorso attraverso cui il bambino arriva a riconoscersi; riflettere su come i piccoli giungono a comprendere l'esistenza di uno spazio "virtuale", non esistente, cioè, di per sé, ma in virtù di qualcosa d'altro. Rispetto a tutti e tre questi obiettivi, l'utilizzo dello specchio appariva centrale: tale oggetto, per altro di uso comune nella vita quotidiana, consentiva infatti sia di sperimentare un "doppio" rispetto a sé, sia di riconoscersi, sia infine di scoprire uno spazio non reale ma definito soltanto dalla sua presenza. Nelle aspettative dello studioso, i tre fenomeni considerati avrebbero dovuto essere compresi più o meno contemporaneamente dai bambini.

Egli studiò attentamente la preparazione dell'apparato sperimentale, sia rispetto agli spazi e agli oggetti utilizzati in laboratorio, sia rispetto alla scelta dei partecipanti alle ricerche. In particolare furono coinvolti una quarantina di piccoli di età compresa

tra gli 8 e i 36 mesi, i quali parteciparono alla sperimentazione in diversi momenti, affinché fosse possibile osservarne i cambiamenti. Si trattava di una ventina di coppie di gemelli, prevalentemente monozigoti, in cui Zazzo vedeva un esempio “naturale”, cioè non manipolato dal ricercatore, della condizione di “doppio”. Il laboratorio venne arredato con differenti dispositivi, ognuno deliberatamente scelto con un obiettivo ben preciso. Furono collocati dei pannelli ad altezza di bambino, recanti al loro interno uno specchio o un vetro, che potevano essere racchiusi all’interno di oblò all’altezza del viso, oppure occupare interamente il pannello. In tutti i casi i pannelli erano collocati a una certa distanza dalle pareti laterali, affinché fosse possibile girarvi intorno o guardare al di là di essi. La loro presenza all’interno del laboratorio aveva lo scopo di favorire l’esplorazione, da parte dei bambini, delle immagini, proprie e altrui, riflesse o viste attraverso il vetro, per intero o solo nella parte del viso; d’altra parte consentiva ai ricercatori di osservarne le reazioni in merito.

In posizione opposta, rispetto agli specchi, era stata inoltre collocata una lampadina con una luce intermittente, in modo che fosse possibile vederla riflessa. Questo espediente era stato predisposto per indagare la comprensione da parte dei piccoli dello spazio virtuale, la consapevolezza, cioè, che quanto visto riflesso nello specchio fosse collocato in realtà in un punto diverso da quello apparente. Erano poi presenti, all’interno dell’apparato sperimentale, delle matitine rosse con cui effettuare, senza che i bambini se ne accorgessero, dei puntini sul loro viso. Si tratta in questo caso di un espediente fondamentale ai fini della ricerca, poiché l’indicatore più chiaro della avvenuta comprensione, da parte del bambino, che l’immagine riflessa fosse la propria, era considerato il comportamento di toccare la macchiolina sul proprio viso e non sullo specchio. In vari punti strategici del laboratorio, infine, erano collocate delle videocamere che riprendevano gli spostamenti dei bambini nell’ambiente e le loro espressioni del viso.

Tale apparato sperimentale è stato studiato fin nei minimi dettagli ed è interessante il modo in cui Zazzo (1997) non solo lo descrive, ma racconta anche la storia della sua messa a punto, le intenzioni, la ricerca dei materiali, le prove effettuate per testare i materiali stessi e la loro disposizione. Nel racconto delle sue ricerche lo studioso si sofferma sul percorso seguito strada facendo, sui risultati ottenuti, ma anche sui tentativi effettuati e non sempre andati a buon fine, sugli errori e sugli imprevisti, che spesso imponevano di rivedere tutto l’impianto e le ipotesi del lavoro. Si tratta di un modo di fare ricerca, e soprattutto di raccontarla, che caratterizza questo autore e che ancora oggi può servire da modello ai nuovi ricercatori, poiché mostra che la conoscenza può progredire anche grazie alla riflessione sui propri errori o sulle aspettative disattese. Questi, nell’“avventura”

raccontata da Zazzo, appaiono come una sorta di immagini riflesse che ritornano indietro al ricercatore, e che non vengono inizialmente riconosciute come proprie, ma quando ciò accade, e ci si rende conto di avere preso una strada non prevista, producono inquietudine, perplessità, evitamento, si cerca di sfuggirvi, come fanno i bambini osservati da Zazzo, primo fra tutti suo figlio Jean-Fabien.

Parallelamente alla messa a punto dell'apparato sperimentale lo studioso ha definito le differenti situazioni oggetto di osservazione nei diversi momenti (a distanza di qualche mese) della presenza dei bambini in laboratorio [tabella 1]. Innanzitutto, dopo avere familiarizzato con i piccoli (una coppia di gemelli), attraverso il gioco e in presenza dei genitori, si faceva in modo che i due bambini (A e B) potessero vedersi attraverso il vetro; in secondo luogo, solo il bambino A veniva condotto, sempre attraverso il gioco, davanti a uno specchio. Successivamente, mentre uno dei ricercatori giocava con il bambino, ad esempio fingendo di pettinarlo, gli disegnava una macchiolina sul viso, senza che il piccolo se ne accorgesse e lo poneva poi nuovamente davanti allo specchio. Nell'ultima situazione da osservare veniva accesa la lampada con la luce intermittente. Infine, la medesima sequenza di situazioni sperimentali veniva riproposta al bambino B.

Tab. 1: situazioni sperimentali osservate da Zazzo in laboratorio

- 1) Due gemelli A e B si vedono attraverso il vetro
- 2) Il bambino A si vede nello specchio
- 3) Il bambino A si vede nello specchio con una macchia rossa sul naso
- 4) Il bambino A, senza la macchia, guarda nello specchio in cui si riflette una luce intermittente
- 5) Stesso percorso con il bambino B

Attraverso l'osservazione ripetuta dei bambini in tali situazioni sperimentali, Zazzo si proponeva di capire innanzitutto a quale età il bambino riconosce come propria l'immagine riflessa nello specchio, e quindi manifesta di avere acquisito la consapevolezza di sé, e in secondo luogo in quale momento è in grado di comprendere l'esistenza di uno spazio virtuale. Lo studioso, sulla base delle osservazioni preliminari condotte in modo non sistematico sui propri figli, si aspettava che il confronto tra l'esperienza di vedere un altro bambino (simile a sé) dietro il vetro e di vedere se stesso allo specchio (pur senza consapevolezza di essere lui stesso) avrebbe condotto a notare la contingenza dei movimenti con l'immagine riflessa. Grazie a tale scoperta, sempre nelle aspettative del ricercatore, il bambino si sarebbe riconosciuto e l'avrebbe espresso toccando su di sé, e non sullo specchio, la

macchiolina rossa sul volto. Contemporaneamente la consapevolezza di sé avrebbe portato a comprendere il senso dello spazio virtuale, e quindi, concretamente, a girarsi verso la fonte luminosa. In sintesi, la scoperta della contingenza dei movimenti, grazie allo specchio, l'acquisizione della consapevolezza di sé e la comprensione dello spazio virtuale avrebbero dovuto avvenire contestualmente.

In realtà, ciò che avvenne, per usare le parole dello studioso (Zazzo 1997, p. 30), fu una vera e propria «ecatombe di ipotesi», provocata da una serie di «fatti imprevisti». Le ipotesi iniziali vennero «spazzate via» dalle osservazioni. Emerse infatti che, quando il bambino passava dall'esperienza del vetro a quella dello specchio, coglieva la contingenza dei movimenti, ma non arrivava contestualmente a togliersi la macchia dal viso, non manifestando di riconoscersi. Trascorrevano alcuni mesi affinché questo accadesse. Inoltre, anche dopo l'acquisizione della consapevolezza di sé, egli non superava la prova della luce intermittente, cioè non comprendeva il significato dello spazio virtuale. In sostanza, per quanto i diversi fenomeni apparissero legati tra loro, il passaggio dall'uno all'altro, in termini di comprensione cognitiva, non era così immediato, ma necessitava di un tempo anche abbastanza lungo di rielaborazione. L'unica aspettativa dello studioso che venne confermata dalle sue osservazioni fu quella reazione di inquietudine e di evitamento manifestata da tutti i bambini e che già aveva rilevato nel proprio figlio.

Quali fatti imprevisti emersero, a contrastare le aspettative di Zazzo? Si verificarono in effetti, tra i bambini, alcuni comportamenti imprevisti che catturarono la sua attenzione. Particolarmente significativi furono l'azione di battere con le mani sul vetro e sullo specchio, i giochi con le mani e i giochi con la bocca e con il viso. Tutti furono poi rilevati in quasi tutti i bambini della sperimentazione, conducendo Zazzo ad affermarne la presenza e la progressione evolutiva nel percorso di acquisizione della consapevolezza di sé.

L'azione di battere con le mani sul vetro e sullo specchio costituisce il primo comportamento osservato nei bambini più piccoli posti davanti a queste superfici. Esso può essere interpretato innanzitutto come una normale reazione di fronte a ciò che viene vissuto come un ostacolo, una sorta di barriera che divide due mondi percepiti come reali. Tale interpretazione è suffragata anche dai tentativi, concomitanti, che il bambino compie, di aggirare l'ostacolo, muovendovisi intorno e provando a guardare o andare dietro al vetro e allo specchio. In secondo luogo tale reazione può essere vista anche come una sorta di approccio verso l'altro bambino, con cui forse si vorrebbe entrare in relazione, o che si vorrebbe esplorare, visto o al di là del vetro o riflesso nello specchio. Anche questa ipotesi interpretativa può essere confermata dal fatto che, in effetti, intorno ai due anni, dopo che il piccolo ha imparato a riconoscere come propria l'immagine riflessa nello specchio, continua a



mostrare l'azione di battere sul vetro, verso l'altro bambino, ma non più sullo specchio.

Intorno ai 10-12 mesi compare una nuova reazione dei piccoli davanti allo specchio, in parte già osservata in precedenza soltanto nella situazione vetro. Si tratta del gioco effettuato con le mani. In alcune circostanze Zazzo aveva rilevato come i due gemelli separati dal vetro trasformassero il gioco di battere con le mani sulla superficie in un tentativo di congiungersi e toccarsi. Alcuni di questi tentativi venivano accolti dall'altro gemello, che adattava le proprie manine ai movimenti dell'altro, dando luogo a una situazione di sincronismo imperfetto. Tale gioco, ora, si evidenzia anche di fronte allo specchio e realizza, a differenza della situazione vetro, un sincronismo perfetto. Si tratta dunque della seconda, nel senso della progressione evolutiva, reazione dei bambini davanti allo specchio, e si accompagna alla scoperta e alla sperimentazione della contingenza dei movimenti. I piccoli, infatti, notano casualmente che la mano dell' "altro" (se stesso riflesso nello specchio) risponde perfettamente ai movimenti e alla posizione della propria, e tendono così a proporre cambiamenti, nuovi spostamenti nello spazio allo scopo di sperimentare la contingenza appena percepita. Molti studi sperimentali hanno evidenziato in effetti come già nel primo anno di vita i bambini siano altamente sensibili all'esperienza della contingenza (Watson, 1985), la quale agirebbe da motivazione alla ripetizione del movimento. In queste circostanze il bambino, secondo Zazzo, vivrebbe anche per la prima volta, proprio grazie allo specchio, l'esperienza del "doppio", la circostanza cioè di percepire che una parte di sé si sdoppia e si riproduce esattamente allo stesso modo. In più il piccolo sperimenterebbe in ciò un certo potere, una sorta di controllo sull'ambiente, in quanto si sentirebbe artefice e causa della produzione del doppio. Si può ipotizzare come, grazie a questa forma di controllo sull'azione, si pongano le basi anche per la formazione del senso di competenza, aspetto centrale dello sviluppo individuale (Connell & Wellborn, 1991). Attraverso questi giochi con le mani il bambino comincia a costruire e a sperimentare l'immagine visiva di sé. Gradualmente si fa strada il collegamento tra l'esperienza del proprio movimento e l'immagine restituita dallo specchio, e tutto ciò, se non realizza immediatamente l'acquisizione della consapevolezza e il riconoscimento di sé, come era nelle ipotesi di Zazzo, indubbiamente li prepara.

I giochi con il volto e con la bocca (fare boccacce, baciarsi, avvicinarsi allo specchio con il viso), che si osservano più o meno nello stesso periodo, svolgono di fatto la stessa funzione, ma in più consentono di sperimentare lo scomparire (quando ci si avvicina troppo allo specchio) e il riapparire (quando ci si allontana) del proprio volto, come in una sorta di gioco del cucù, tanto amato dai bimbi e ugualmente importante per l'acquisizione della permanenza dell'oggetto e della separazione da

esso (Piaget 1937). A differenza di quanto accade con le mani, il viso non si sdoppia (perché il bambino non lo vede), ma si fonde con quello riflesso.

Le reazioni previste da Zazzo furono da lui rilevate solo a partire da questo momento: in particolare intorno ai 18 mesi, scomparvero improvvisamente i diversi giochi con le mani e con il viso, così come l'azione di battere sulla superficie, per fare spazio invece alla reazione di inquietudine e di evitamento. Si tratta di un comportamento molto marcato, rilevato in tutti i bambini della sperimentazione e persino in alcuni animali posti davanti allo specchio, in particolare scimpanzé e cani, e ben documentato dalle immagini del film realizzato dallo stesso studioso, dal titolo *A travers le miroir*. Dopo un più o meno breve tempo di fissazione dell'immagine (da 5 a 15 secondi), più frequentemente i piccoli distolgono lo sguardo o girano la testa, rimanendo immobili, e gettando occhiate furtive allo specchio; alcuni si allontanano di corsa; altri si mettono a piangere; qualcuno, infine, si copre gli occhi con entrambe le mani. Tutti, comunque, manifestano dapprima fascinazione (come se fossero attratti dallo sguardo), e poi perplessità, imbarazzo e inquietudine. Ciò che probabilmente appare perturbante per il bambino non è tanto il riconoscimento di sé, che in questa fase ancora non avviene, dato che il piccolo non supera il test della macchia, quanto la percezione di un individuo "anomalo", cioè un essere simile a sé e agli altri bambini che però si comporta in modo strano: mima in tutto e per tutto i propri movimenti, fissa insistentemente negli occhi, non dà inizio a scambi sociali. Tale reazione permane per diverse settimane, se non mesi, e soltanto verso la fine del secondo anno di vita, mediamente, i piccoli manifestano per la prima volta di riconoscere l'immagine riflessa come la propria, cercando di toccare o cancellare la macchiolina rossa dal proprio viso e non dallo specchio. Tuttavia, per molto tempo ancora (mesi o anni), i piccoli continueranno a girare intorno allo specchio per ritrovarvi la luce intermittente che vedono riflessa, senza comprendere che basterebbe guardare dietro di sé per vederla. La comprensione dello spazio virtuale è dunque piuttosto tardiva. Dalle immagini del film realizzato da Zazzo si evidenzia molto chiaramente, sul viso dei bambini, la sensazione di meraviglia che accompagna l'acquisizione di tale consapevolezza. Si tratta, in effetti, di un tema che mai nessuno studioso di psicologia ha indagato, oltre allo stesso Zazzo, ma che ha da sempre affascinato adulti e bambini, come si evince dalla letteratura per ragazzi, ma non solo, dal classico *Alice nel paese delle meraviglie* fino alla saga di *Harry Potter*.

In sintesi, le molteplici osservazioni effettuate da Zazzo lo hanno condotto a definire una sequenza evolutiva costante della comparsa dei vari comportamenti e delle conquiste attraverso cui il bambino costruisce l'immagine di sé allo specchio: innanzitutto egli scopre e sperimenta la contingenza dei propri movimenti; poi dopo

un periodo in cui manifesta perplessità, inquietudine ed evitamento, riconosce come propria l'immagine riflessa; infine comprende l'esistenza dello spazio virtuale. Tra una tappa e l'altra trascorrono sempre alcuni mesi. La consapevolezza di sé, dunque, non compare in modo improvviso, ma è preparata da passaggi precedenti, caratterizzati dalla comparsa di comportamenti caratteristici. La possibilità di rispecchiarsi, nelle immagini rimandate dagli altri o da uno specchio reale, rende possibile o facilita tale percorso evolutivo. In questa direzione, all'interno della sequenza descritta da Zazzo, due esperienze appaiono particolarmente significative, anche alla luce di studi successivi sulla costruzione del Sé. Si tratta della sperimentazione della contingenza, da un lato, e dei giochi con le mani e con il volto dall'altro. Come emerso infatti dagli studi di Fonagy, Gergely, Jurist e Target (2005), la possibilità di rilevare la contingenza tra l'espressione del volto del *caregiver* e il proprio stato interno consente al bambino nel primo anno di vita di trasformare gradatamente uno stato interno automatico e inconsapevole in una rappresentazione secondaria relativa a se stesso. E' proprio attraverso questa forma di rispecchiamento che il *caregiver* rimanda al piccolo un'immagine del suo modo di sentirsi e di essere. Quanto più tale rispecchiamento sarà contingente e marcato, tanto più il bambino potrà conoscere i propri stati mentali e distinguerli da quelli altrui. E' anche grazie a questo processo di sintonizzazione che il piccolo giungerà a essere consapevole di se stesso come distinto dagli altri. Inoltre, la sperimentazione della contingenza attraverso i giochi con il volto e con le mani consente al bambino di percepire di essere in grado di provocare un effetto sull'ambiente: muovere le mani in un certo modo, disporle più o meno vicino alla superficie del vetro, avvicinare o allontanare il proprio volto per vedere scomparire e riapparire un'immagine, sono azioni attraverso cui il piccolo comprende di poter esercitare un controllo sulla realtà a lui esterna. Di fatto, egli sperimenta un senso di competenza, il quale lo condurrà gradatamente verso la costruzione di un Sé agente e poi intenzionale (Fonagy et al. 2005). Entrambe queste esperienze sono possibili indipendentemente dall'utilizzo di uno specchio, ma tale oggetto indubbiamente consente di viverle in modo più diretto e immediato.

### **3. Lo specchio come strumento di riflessione sul Sé**

La precedente disamina del percorso che conduce il bambino all'acquisizione della consapevolezza di sé ha consentito di ragionare sull'utilizzo dello specchio come strumento di riflessione del Sé, come oggetto, cioè, in grado di rimandare un'immagine fedele, contingente e virtuale, a partire dalla quale poter costruire una prima forma di conoscenza di se stessi. Gli studi presentati costituiscono un ambito

di ricerca che ha prodotto, oltre a una serie di dati importanti per lo psicologo dello sviluppo, anche una molteplicità di spunti di riflessione utili a tutti coloro che, a diverso titolo, si occupano delle scienze umane. Se lo specchio, come ci ha mostrato Zazzo, è uno strumento utile per arrivare ad avere consapevolezza di sé, certamente esso potrà contribuire anche a sperimentare le diverse forme che il Sé può assumere e ad arricchire la conoscenza di se stessi.

È in questa direzione che possono essere lette alcune proposte ludiche finalizzate all'educazione alla scoperta della propria identità, che utilizzano lo strumento "specchio" per favorire una "riflessione" o meditazione ragionata su di sé e sulle identità possibili. Lo specchio può quindi essere usato anche come strumento di riflessione (di pensiero, di apprendimento, di conoscenza) sul Sé. Si tratta di esperienze piuttosto diffuse nella scuola dell'infanzia, sia per il fascino esercitato sui bambini dalle diverse superfici riflettenti sia per la curiosità derivante dal desiderio di sapere "dove" sono contenuti gli oggetti che si vedono riflessi nello specchio. Tra queste appare interessante l'esperienza documentata da Grasselli (2009) come "gioco con gli specchi", proposta appunto a bambini di età prescolare, in grado già, quindi, come si è visto, di riconoscersi, ma ancora incerti sul significato dello spazio virtuale. Tale gioco viene proposto come un percorso guidato alla scoperta della propria immagine, che può apparire in modo differente a seconda della diversa superficie riflettente (specchio, pentola, acqua...). I piccoli vengono invitati a giocare con le diverse immagini di sé, riflesse o anche fotografate, modificandole, correggendole a seconda del sentimento provato, abbellendole o al contrario rendendole grottesche. Rispetto all'obiettivo della promozione dello sviluppo dell'identità, questa attività sollecita l'attenzione dei piccoli sui diversi modi di essere a seconda delle situazioni e del punto di vista di chi osserva, sugli attributi esterni, cioè immediatamente visibili, e interni, cioè ricavabili da altri indicatori e, infine, sull'identità in senso soggettivo e oggettivo (lo specchio, infatti, consente contemporaneamente di vedere ed essere visti).

Diversi sono i giochi proposti ai bambini all'interno di tale percorso guidato. Uno di essi consiste nell'osservarsi attraverso diverse superfici riflettenti, più o meno deformanti: specchio vero e proprio, grande e piccolo, acqua, superficie di alluminio. I piccoli vengono invitati a riflettere sui diversi modi di vedersi attraverso tali superfici. Quali di esse rimandano l'immagine più fedele? Quali invece quella più deformata? È possibile vedere tali superfici riflettenti come una sorta di diversi punti di vista o i diversi modi con cui la realtà ci rimanda le nostre immagini? Questi sono solo alcuni degli interrogativi rispetto ai quali i bambini, grazie a questo gioco, sono portati a confrontarsi.

Un secondo tipo di gioco consiste nel chiedere ai bambini di modificare l'immagine riflessa nello specchio (il Sé esterno, cioè quello che si vede e che mostriamo agli altri) sulla base dei sentimenti o delle emozioni provate in un determinato momento (il Sé interno, gli stati d'animo), ma anche sulla base dei ruoli ricoperti, dell'età. Concretamente viene proposto ai piccoli di disegnare sulla propria immagine riflessa in uno specchietto dei tratti diversi a seconda dello stato interno. Oppure possono essere effettuati dei giochi di mimica facciale per esprimere le emozioni o per fare finta di provare un certo stato d'animo. Le immagini vengono poi fotografate e su queste viene condotta la discussione da parte degli educatori.

In un altro gioco si chiede ai bambini di descrivere la propria immagine riflessa («che cosa vedi?») e di confrontarla con le descrizioni proposte dagli altri. Si induce quindi il bambino a riflettere sul confronto tra come ci si vede e come ci vedono gli altri. Esiste un Sé soggettivo ma anche un Sé oggettivo, e di ciò occorre prendere consapevolezza.

Infine, interessanti sono anche i giochi che propongono di collocare gli specchi in posizioni tali da riflettere oggetti non visibili realmente ma che lo diventano grazie allo specchio. Ci si interroga poi su dove sono in realtà, sulla possibilità, grazie allo specchio, di essere visti a propria insaputa o di vedere gli altri a loro insaputa. Si è visto come la comprensione dell'esistenza dello spazio virtuale sia ancora difficile a quest'età, e questi giochi di riflessione (in tutti i sensi) sullo spazio aiutano certamente in questo processo di conquista.

Si tratta, in conclusione, di alcune semplici proposte ludiche, di facile realizzazione grazie anche all'accessibilità dei materiali richiesti, ma che evidenziano una grande ricchezza sul piano della riflessione su di sé, del confronto tra situazioni diverse di tipo individuale e sociale. Grazie all'osservazione della propria immagine riflessa, esse possono costituire, nei contesti educativi di tipo istituzionale, ma anche nella quotidianità dell'ambiente domestico, un'importante occasione di sperimentazione delle diverse sfaccettature dell'identità personale.

#### **4. Esperienze allo specchio e costruzione del Sé**

Le due esperienze presentate, gli esperimenti di Zazzo (1997) e i giochi dei bambini con gli specchi nel contesto educativo (Grasselli 2009), rimandano a due situazioni profondamente diverse e non direttamente confrontabili: da un lato una condizione sperimentale, per quanto possibile controllata dallo sperimentatore, e dall'altro una proposta di giochi che, seppure guidati da un adulto, vengono effettuati spontaneamente e creativamente dai bambini. Tuttavia, l'analisi congiunta di entrambe le esperienze consente di cogliere alcuni aspetti interessanti delle prime

fasi del processo di costruzione del Sé. Esse rimandano infatti a due componenti essenziali del Sé (Lewis 1990): la dimensione “esistenziale”, connessa alla capacità dell’individuo di percepirsi come unico, distinto e separato dagli altri e dal mondo esterno, e la dimensione “categoriale”, relativa alla sperimentazione di sé in varie circostanze e alla collocazione di sé in categorie ben definite. Per quanto concettualmente tali dimensioni appaiano separate, e la seconda implichi la prima, nel processo di sviluppo non è sempre facile distinguerle, poiché la percezione di essere entità distinte e separate si acquisisce anche grazie alla possibilità di attribuire a sé delle caratteristiche proprie e distintive rispetto agli altri.

L’apparato sperimentale messo a punto da Zazzo è stato costruito appositamente allo scopo di indagare l’emergere del Sé esistenziale. Il momento in cui il bambino cancella la macchia rossa dal proprio viso viene infatti assunto come indicatore della comprensione della propria unicità e distinzione. Tuttavia non si può ignorare che le diverse sperimentazioni di contingenza effettuate dal bambino grazie ai giochi con il volto e le mani siano dei tentativi di conoscere se stessi in varie situazioni, grazie ai quali cogliere quegli attributi di sé che consentiranno di differenziarsi.

D’altra parte, la proposta dei giochi con gli specchi è rivolta a bambini di età prescolare, rispetto ai quali la letteratura considera già acquisito il Sé esistenziale. Attraverso i giochi e grazie allo specchio i piccoli si mettono alla prova, sperimentano il proprio modo di essere in diverse situazioni e stati mentali, contribuendo così a costruire quello che comunemente si definisce Sé categoriale. Tuttavia, tali sperimentazioni, anche grazie al confronto con altri e tra situazioni, rafforzano il senso di sé come individuo unico e separato, già in precedenza acquisito.

Facilitante, in entrambe le situazioni, è la presenza dello specchio, oggetto affascinante, stimolante e misterioso. Esso rimanda sia un’immagine dapprima ancora sconosciuta ed erroneamente confusa con quella di altri e poi riconosciuta come propria (Zazzo 1997), sia un’immagine ormai nota che si vuole sperimentare e arricchire attraverso l’attività ludica ed esplorativa (Grasselli 2009). In entrambi i casi ciò di cui i piccoli fanno esperienza è soprattutto la dimensione visiva del Sé, che andrà poi via via articolandosi con altre più complesse, quali quella descrittiva e narrativa.

Come attraverso uno specchio, il processo di costruzione del Sé può essere visto come un continuo gioco di rimandi di immagini di sé, sempre meglio definite e articolate, differenziate all’interno e rispetto agli altri (Schaffer 1998; Harter 1999), cangianti nel tempo, grazie alle diverse esperienze e circostanze della vita, ma tuttavia sempre riconducibili a un’idea coerente, continua e costante di sé (Erikson 1968).

## L'autrice

Paola Corsano è Professore Associato di Psicologia dello sviluppo e dell'educazione presso l'Università degli Studi di Parma, dove insegna Psicologia dell'adolescenza e Psicologia dello sviluppo sociale nei Corsi di laurea di Psicologia. Ha avuto una formazione di tipo psico-pedagogico, con una Laurea in Pedagogia e una Specializzazione in Psicologia dello sviluppo e dell'educazione. I suoi interessi di ricerca riguardano in particolare la solitudine, i processi di socializzazione, di separazione e individuazione e di acquisizione dell'autonomia in diverse fasi evolutive. Su questi temi ha pubblicato numerosi articoli in ambito sia nazionale sia internazionale, e alcune monografie, tra cui "Bambini che amano stare da soli" (Mac Graw Hill, 1999), "Socializzazioni" (Carocci, 2007) e, in collaborazione con A. Musetti, "Dalla solitudine all'autodeterminazione" (Cortina, 2012).

e-mail: paola.corsano@unipr.it

## Riferimenti bibliografici

- Bruner, JS 1988, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Bari [or. edn. Bruner, JS 1986, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Bari].
- Cigala, A & Corsano, P 2011, "Ricomincio da tre...". *Competenza emotiva e costruzione del Sé in età prescolare*, Unicopli, Milano.
- Connell, JP & Wellborn JG 1991, 'Competence, autonomy and relatedness: a motivational analysis of self-system processes', in *Self processes and development*, eds RM Gunnar & LA Sroufe, Erlbaum, Hillsdale, pp. 43-77.
- Erikson, EH 1968, *Identity, youth and crisis*, Norton & Company, New York.
- Fonagy, P, Gergely, G, Jurist, EL & Target M 2005, *Regolazione affettiva, mentalizzazione e sviluppo del Sé*, Cortina, Milano [or. edn. Fonagy, P, Gergely, G, Jurist, E L & Target M 2002, *Affect Regulation, Mentalization, and the Development of the Self*, Other Press, New York].
- Grasselli, M 2009, 'Specchio, specchio delle mie brame', *Ambientinfanzia*, no.1, pp. 60-63.
- Harter, S 1999, *The construction of the Self*, Guilford Press, New York.
- James, W 1901, *Principi di psicologia*, Società Editrice Libreria, Milano [or. edn. James, W 1890 *The principles of Psychology*, Henry Holt & Co., New York].
- Lewis, M 1990, 'Social knowledge and social development', *Merril-Palmer Quarterly*, no. 36, pp. 93-116.
- Lewis, M & Brooks-Gunn, J 1979, *Social cognition and the acquisition of the Self*, Plenum Press, New York.
- Mahler, MS, Pine, F & Bergman, A 1978, *La nascita psicologica del bambino*, Boringhieri, Torino [or. edn. Mahler, MS, Pine, F & Bergman, A 1975, *The Psychological Birth of the Human Infant*, Basic Books, New York].
- Piaget, J 1968, *La nascita dell'intelligenza nel bambino*, Giunti Barbera, Firenze, [or. edn. Piaget, J 1936 *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel - Paris].
- Piaget, J 1973, *La costruzione del reale nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze [or. edn. Piaget, J 1937, *La construction du réel chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel - Paris].
- Schaffer, HR 1998, *Lo sviluppo sociale*, Cortina, Milano, 1998 [or. edn. Schaffer, HR 1996, *Social Development*, Blackwell Publishers, London].

Watson, JS 1985, 'Contingency perception in early social development', in *Social perception in infants*, eds TM Field & NA Fox, Ablex, Norwood, pp 157-176.

Zazzo, R 1948, 'Images du corps et conscience de soi', *Enfance*, no.1, pp. 29-43.

Zazzo, R 1997, *Riflessi. Esperienze con i bambini allo specchio*, ed. it. Bollati Boringhieri, Torino [or. edn. Zazzo, R 1993, *Reflets de miroir et autres doubles*, Presses Universitaires de France, Paris].







