

SPECULAZIONI D'ARTISTA

Quattro generazioni allo specchio

LO SPECCHIO DA UN MITO ALL'ALTRO di Augusta Monferini

Da Esiodo e Omero sappiamo che l'invenzione dello specchio si deve ad Efesto, il dio del fuoco, dei metalli e della metallurgia. Figlio di Era, il dio zoppo e geniale, teneva la sua fucina nei vulcani dove, aiutato dai ciclopi, forgiava i metalli. Era un inventore per il quale nessun miracolo tecnico era impossibile. Dal metallo trasse anche lo specchio. Lo Speculum, infatti, fu dapprima uno strumento in bronzo o in altro metallo dalla superficie liscia e riflettente. Con essa gli antichi osservavano il cielo e le stelle. Con gli specchi ustori di Archimede lo specchio tornò a quel suo temibile rapporto con il fuoco da cui Vulcano lo aveva fatto nascere. All'origine della civiltà, in oriente come in occidente, lo specchio è stato l'oggetto rituale e sacro per eccellenza: lo Specchio magico proteggeva dai malefici e consentiva di leggere il presente, il passato e il futuro. Dai negromanti e dagli sciamani veniva usato per evocare morti e fantasmi.

Nel corso dei secoli lo specchio ha offerto la più ampia varietà di simboli: simbolo del sole, simbolo della luna, simbolo della intelligenza celeste, simbolo di saggezza e di conoscenza, simbolo di armonia, di vanità e di bellezza, simbolo di illuminazione, rivelatore di identità. Lo specchio è simbolo e metafora del mondo visibile ed invisibile. «Occorrerebbe un libro intero per trattare la psicologia dello specchio e il suo simbolismo» ha scritto Waldemar Deonna nel suo *Il Simbolismo dell'occhio*, aggiungendo «l'occhio è in stretta connessione con lo specchio, esso è uno specchio che riflette immagini esterne». Per Maurizio Calvesi «oggetto dalle valenze simboliche quasi illimitate, lo specchio potrebbe essere il simbolo del simbolismo stesso, del funzionamento del simbolo».

Secondo Platone e poi Plotino lo specchio riflette l'anima, possiede attributi divini, incute timore rivelando la conoscenza di sé. È strumento di Psiche, è fonte di dubbi e di illusioni perché nel riflettere l'oggetto reale ne capovolge l'immagine.

Ma lo specchio è stato anche uno dei simboli più ovvi della vanità femminile e degli strumenti pratici di cui l'uomo si è così largamente servito per osservare se stesso e, se vogliamo, conoscersi. Il Rinascimento associava allo specchio il socratico «conosci te stesso». E, ancora nel Rinascimento, lo specchio diviene simbolo dell'uomo e dell'universo. Il microcosmo e il macrocosmo vengono rappresentati come due specchi, l'uno riflesso nell'altro. Intanto, proprio nel corso del Cinquecento, lo specchio raggiunge la propria perfezione di immagine riflettente, grazie alla raffinata tecnica del vetro. Ed è proprio allora che la pittura comincia ad impossessarsene, per dimostrare come l'arte del pennello non sia da meno della tridimensionale scultura, potendo rendere una visione da più lati, grazie appunto al riflesso dell'immagine in uno specchio collocato di fianco all'immagine stessa, come nel celebre *Ritratto di guerriero del Savoldo*. L'invenzione di questo sistema ottico era stata di Giorgione, in un dipinto perduto ma così descritto dal Vasari: «voltando le spalle ed avendo due specchi, uno da ciascun lato, ed una fonte d'acqua ai piedi, mostra nel dipinto il dietro, nella fonte il dinanzi, e negli specchi i lati; cosa che non ha mai potuto far la scultura».

L'uso dello specchio poteva poi consentire all'artista di eternare la propria immagine, anche inquietamente deformata come fece il Parmigianino. Non a caso è con il perfezionamento dello specchio che gli autoritratti si moltiplicano in pittura, mentre nasce anche la pittura al femminile (quale strumento è più femminile dello specchio?) con Sofonisba Anguissola o Lavinia Fontana. Lo specchio comincia ad essere largamente usato anche proprio per inquadrare su una superficie bidimensionale le immagini tridimensionali della realtà. Il mitico Caravaggio conobbe bene questa tecnica e ai suoi primi esordi romani, come dice il Baglione, «fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti». Nelle stagioni della pittura il ruolo dello specchio muta poi con il mutare delle diverse concezioni e visioni dell'arte, essendo il luogo per eccellenza dove si forma l'immagine nell'incontro della luce con la superficie in cui si iscrive.

Già la nascita della prospettiva, messa a segno dal Brunelleschi e dall'Alberti, aveva imposto un cambiamento radicale dell'immagine e non è estraneo lo specchio a questa fondamentale invenzione. È ben noto infatti che la prima dimostrazione prospettica del Brunelleschi (siamo probabilmente ai primissimi anni del Quattrocento) consisteva in una perduta tavoletta del Battistero di Firenze, con il cielo in argento brunito e con un foro in corrispondenza del punto di vista: l'osservatore doveva guardare, attraverso il foro,

l'immagine del Battistero riflessa in una superficie specchiante. Da parte sua l'Alberti nel De Pictura rilancia il mito di Narciso, per attribuirgli, proprio, l'invenzione della pittura.

Lo specchio conquista così nel Rinascimento, la propria centralità nelle arti figurative e diventa emblema della pittura stessa. Nei secoli a venire lo specchio assumerà ruoli e funzioni di volta in volta diverse anche in virtù della sua duplice natura mimetica e mentale.

Se lo specchio riproduce la realtà possiamo dunque dire che la pittura che riflette la realtà si identifica con esso? Non proprio, giacché lo specchio non opera quella selezione e quella trasformazione della realtà che invece la pittura ha sempre operato. Anche se da Plinio a Vasari, dall'Antichità al XIX secolo la storia della pittura è una progressione graduale verso l'imitazione e l'attendibilità delle apparenze.

Quando, con la pittura di Manet, la modernità muove i suoi primi passi, lo specchio si prepara ad assumere un nuovo ruolo, potendo diventare il luogo dove l'oggetto dello sguardo diventa l'osservatore stesso. Lo specchio raffigurato nel noto dipinto di Manet *Bar aux Folies Bergères* annuncia una perdita di aura della pittura. L'artista ci trascina nel chiasso del locale tra la folla festosa, in una luce vibrante e calda. Lo specchio che occupa praticamente tutta la tela, divide lo spazio in due parti distinte e tuttavia complementari. La cameriera in primo piano offre un'immagine vicina ma inerte, quella riflessa di dorso al contrario, è vivace e piena di vita mentre si piega ammiccante verso il cliente ad ascoltare quello che le dice. Lo specchio avvertito come fonte di luce intensifica la visione: l'osservatore ha l'impressione di calarsi fisicamente nel bar e mescolarsi alle figure dipinte, le immagini riflesse sono più vive di quelle ritratte in primo piano. Lo specchio ora fa da tramite tra l'oggetto osservato e lo sguardo dell'osservatore, diventa riflesso e metafora delle sue sensazioni.

All'inizio del XX sec. con l'avvento della pittura astratta si produce una rottura insanabile con la tradizione figurativa e una forma d'arte i cui postulati erano stati fondati nel Rinascimento. La pittura d'avanguardia presenta ora un'immagine deviata e distorta del referente sensibile e lo specchio può inserirsi nel percorso di un nuovo immaginario, aprendo a nuove e oblique vie d'espressione. Diviene uno strumento trasgressivo di deformazione e di trasformazione se pensiamo alle diverse immagini riflesse nella pittura di Picasso, Matisse o Magritte. Tramite della pittura per l'occhio dell'artista che ritrae se stesso o inquadra una visione, oppure oggetto dipinto nella tela per espanderne il raggio visivo, tuttavia lo specchio viene usato anche come materiale, all'interno dell'opera. Nuovi materiali infatti, con l'apporto dei futuristi e i cubisti vengono inseriti nelle tele o nelle sculture accanto alle materie tradizionali, e lo specchio può essere, e sarà sempre di più, uno di questi nuovi materiali. Il primissimo segnale è nel Manifesto tecnico della scultura futurista, firmato da Boccioni nel 1912 dove troviamo: «affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo della emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica ecc. ecc.». Ed ecco che in seguito, nel Manifesto della Ricostruzione Futurista dell'Universo del marzo 1915, Balla e Depero in sintonia con Marinetti, tra i «mezzi necessari» alla «costruzione materiale del complesso plastico», indicano tra l'altro: «vetri colorati, carteviline, celluloidi, reti metalliche, trasparenti d'ogni genere, coloratissimi, tessuti, specchi, lamine metalliche....».

Marcel Duchamp, poco dopo, sostituisce la tela con il vetro nel celebre *Grand Verre*, dove anche lo specchio e immagine riflessa sono contemplati. Tra le note che commentano il suo capolavoro, e illustrano criticamente l'animazione, soprattutto una è esplicita in tal senso: «scultura di gocce (punti) che lo spruzzo forma dopo essere stato abbagliato attraverso i quadri oculisti, ogni goccia servendo da punto è rimandata specularmente nella parte alta del vetro per incontrarsi con i nove tiri. Rimando speculare - ogni goccia passerà i tre piani all'orizzonte tra la proiezione in prospettiva e quella geometrica di due figure [...]. Le gocce speculari non le gocce stesse, ma le loro immagini passano tra questi due stadi della stessa figura[...]. Forse usare dei prismi incollati dietro il vetro per ottenere l'effetto cercato».

Altre volte Duchamp, come nel disegno *ANEMIC / CINEMA*, ricerca la forma speculare dei suoi stessi giochi di parole, tracciando a rovescio le lettere del primo vocabolo.

Le *Grand Verre* di Duchamp è stato iniziato nel 1915. L'opera costruita con fogli di piombo e vernice su due strati di vetro è anche una macchina anamorfica che modifica le forme a seconda della posizione dello spettatore. Lo "spiazzamento" è un processo di rappresentazione mentale e le figure sono segni concettuali. Un'altra opera di Duchamp è una foto che lo riprende mentre siede a un tavolo conversando. La foto moltiplica cinque volte il suo ritratto di dorso, di profilo e di tre quarti, come in un gioco di specchi. In questo caso l'artista, che ha fatto ricorso al dispositivo catottrico di Kircher, intende porre la domanda: chi è il modello dell'altro?

Con Duchamp lo specchio non ha più un ruolo illusorio ma "riflessivo". La "riflessione" è assunta nel suo duplice senso. Egli apre la via all'arte concettuale.

Lo specchio che sostituisce la tela diventa supporto e superficie, diventa cioè esso stesso opera e mette in relazione, lo spettatore con l'ambiente. Le installazioni che fanno uso dello specchio mettono in gioco l'autoreferenzialità ovvero gli aspetti tautologici del linguaggio dell'arte. Lo specchio diventa un'opera d'arte

autonoma, un ready-made. Lo specchio infatti ha cessato la sua funzione narcisistica per assumere quella di attrarre lo spettatore verso un nuovo orizzonte estetico.

A partire dalla seconda metà del Novecento e in particolare dagli anni Sessanta gli artisti dell'arte concettuale, minimale o della Pop Art utilizzano sempre più lo specchio. Esso è come assorbito dall'opera e diventa immagine e soggetto, come testimoniano gli Specchi di Pistoletto. Queste finestre monocrome, tavole mute, dalla superficie brillante si animano con i personaggi e gli oggetti che vi si riflettono. Queste superfici più che finestre sono porte che si aprono verso un mondo mobile e cangiante, sono luoghi di passaggio dove il fondale neutro e anonimo dell'acciaio inox si espande, si allarga per accogliere una folla di figure continuamente di passaggio rendendo labile, evanescente, il limite tra il vero e l'illusione e la finzione. È la realtà che ci sfugge. Viene a mancare un contesto stabile all'immagine artistica, un punto di riferimento chiaro. Tutto è in divenire, e lo specchio diventa, se vogliamo, anche una metafora della incertezza e precarietà dell'esistenza.

In quale rapporto sia l'arte con lo specchio è stato un tema spesso trattato dalla critica d'arte, non meno che dall'estetica e dalla stessa filosofia.

Ma oggi, nel nostro mondo inondato da una folla di immagini elettroniche che ci rimbalzano addosso, colpendoci dagli schermi televisivi, dai computer, dai satelliti, e persino dai cellulari, occupando interamente il nostro orizzonte con la loro sgargiante aggressività, il tema dello specchio acquista una nuova e inquietante centralità.

Quella che presentiamo è una mostra tutta dedicata allo specchio e al suo rapporto con l'arte. Su questo tema sono state realizzate altre esposizioni a partire dagli anni Ottanta. Tra le più incisive ricordiamo la mostra torinese del 1987 tenutasi alla Mole Antonelliana dal titolo lo Specchio e il doppio e quella al Museo des Beaux-Arts di Rouen del 2001 intitolata A travers le miroir, de Bonnard à Buren. A differenza di queste, che offrivano una lettura dello specchio in una prospettiva storica e artistica più ampia, la nostra ha voluto porre l'accento sulla più stretta contemporaneità scegliendo gli anni Sessanta come punto di partenza per rappresentare quella cultura della multimedialità che è tuttora il nostro vissuto. La nostra rassegna prende in esame quattro generazioni di artisti che a partire da quella data ad oggi, hanno fatto ricorso allo specchio con significati che nel tempo hanno assunto diverse fisionomie. Sono trenta personalità, ciascuno presentato con una sola opera. In questo scritto non ne prendiamo in dettagliato esame che alcuni tra i più rappresentativi, mentre i saggi dei due coautori avranno l'opportunità di diffondersi su altri nomi.

La scelta di aprire con gli anni Sessanta non è quindi casuale: da quel momento, infatti, lo specchio assume quel particolare profumo mentale tipico di molta avanguardia che intende sovvertire o comunque rimescolare le carte nel processo della visione, assegnando all'immagine e al suo doppio un nuovo ruolo strategico.

Gli artisti della Pop e poi dell'Arte Concettuale, ricorrono sempre più spesso allo specchio. Agli anni Sessanta risale anche quel processo di analisi autoriflessiva e autoreferenziale sulla pittura messo in moto da Giulio Paolini, che trasferisce all'attività mentale dell'artista il gioco dell'arte ponendo le basi di una variante italiana del Concettualismo. Artista di radici e di cultura torinesi, scrittore elegante e raffinato esteta, Paolini sposta il punto di osservazione dall'oggetto all'occhio dell'osservatore e nel passaggio trasforma anche il ruolo dell'immagine duplicata dallo specchio. Protagonista dell'opera è per Paolini, lo sguardo, non quello dell'artista o dell'osservatore, ma addirittura quello dell'opera. «Il nostro sguardo - scrive Paolini - è mobile, precario; quello del quadro è fisso, immobile, non si sposta e non si spegne. Le opere ci guardano. Sono loro che guardano noi e non viceversa. L'opera non parla ma vede, ci vede proprio nel momento in cui noi crediamo di vederla». L'opera di Paolini che abbiamo scelto per la mostra è costituita da due colonne mozze, capovolte e poggiate su due lastre riflettenti: la colonna, dice Paolini, «è lei a muoversi, a inoltrarsi su distanze così remote e lontane dal nostro punto di osservazione da sottrarci, alla fine, il senso dell'orientamento e l'oggetto dello sguardo». Questo effetto rende bene l'intenzione dell'artista che è quella di porci dinanzi alla relatività del nostro modo di guardare le cose. Scrive ancora Paolini: «Due o più colonne istituiscono le coordinate di un luogo, tracciano da quel punto originario un sistema di elementi che annuncia la geometria strutturale di un tempio [...]. Allo stesso tempo la vocazione a moltiplicarsi, a porsi in sequenza, sia in senso orizzontale che in senso verticale, in altezza, fa della colonna la nota d'avvio di una partitura destinata a riproporsi all'infinito. Lo specchio traduce l'idea di sistema che la colonna suggerisce».

Diversamente lo specchio può diventare il soggetto di un dipinto, come nel caso di Tano Festa, che presenta una vera e propria simulazione di specchio: è una superficie frontale dipinta di «un grigio argento sfregato». Lo specchio che è per eccellenza un diaframma impenetrabile che capovolge i raggi dell'occhio respingendoli al mittente, qui è uno «schermo non più nel senso recettivo ed emanante della comunicazione, ma schermo che chiude, di una qualche enigmatica e ostica metafisica». Festa ama De Chirico e Carrà e questi suoi amori lo conducono ad una istintiva astrazione metafisica e a trasformare le forme in oggetti muti. Finestre, specchi, armadi si iscrivono tra sogno e metafisica, appunto. «Le superfici intavolate apparentemente

squadernate, a viso aperto, in realtà sono richiuse – scrive ancora Calvesi -, ben sigillate, quasi tombali». Gli oggetti muti di Festa vivono tra la condizione di sogno e di astrazione, con una certa ironia e un certa dose di enigma. Lo specchio evocato con il suo nome, diventa pittura, in quanto metafora della pittura stessa.

Un artista impregnato di una forte carica di concettualismo è Luca Patella che opera nel solco fertile di Duchamp giocando sul valore cangiante delle parole che spezzate o disposte in diversa sequenza danno vita a significati altri. È un illusionismo parallelo della parola che si abbina alla ambiguità dell'immagine riflessa. Nell'opera scelta per la mostra è messa a fuoco questa duplice strategia: le sillabe rovesciate dallo specchio mutano di senso. Uno stratagemma giocato in seguito, con mezzi pittorici, anche da Maurizio Arcangeli che si sofferma sul solo ribaltamento ottico della parola, creando un doppio speculare animato da colori luminosi. Da Duchamp prende le mosse anche Vettor Pisani, con l'uso della "cioccolata" memore dell'alchemica "macinatrice" del Grand Verre, per inoltrarsi (tra i primi degli anni Settanta) in un concettualismo di marca italiana. Esso frequenta quella pratica della "citazione" che è un riflesso del passato e che non a caso Calvesi segnalò alla Biennale del 1984 come «arte allo specchio». La Palette qui in mostra è una metafora della pittura, all'insegna del nero travaglio creativo di tradizione melanconico-dureriana.

Enzo Mari, notissimo designer, progettista e artista tra i più felici di invenzioni formali, scrittore e soprattutto intellettuale engagé è personalità complessa, ricca di sfumature che vive la professione di artista come impegno politico, civile e sociale. La Allegoria della dignità è un'opera ancora contrassegnata da un forte significato morale. Un uomo su di un inginocchiatoio accanto ad altri due fissa la propria immagine su di un grande specchio in cui si riflettono, lontane, le tre tombe dell'opera complementare posta a riscontro (Allegoria della Morte). Sulle lapidi sono visibili nell'ordine, una croce, una svastica e una falce e martello, tre ideali di diverso segno (anzi il centrale opposto) tra di loro. L'uomo ha di fronte a sé la croce, mentre dinanzi alle altre lapidi i due inginocchiatoi restano vuoti. Ideologie tramontate? Mari sembra riflettere in questa opera anche l'impressione di un suo viaggio in oriente: «Mari - scrive egli stesso - visita il Giappone per la prima volta e camminando in una foresta scopre la rappresentazione del Dio in un tempio scintoista. Si tratta di un piccolo specchio rotondo, posto sull'altare e rivolto verso l'ingresso aperto. Appena fuori, un enorme albero, una grande pietra, una statua di un cavallo. Lo specchio riflette l'albero, la pietra, il cavallo, l'uomo che sta entrando. Ciò che si vede nello specchio è Dio. Ritengo che questa rappresentazione di Dio sia la più bella esistente».

La collocazione dei grandi cavi transoceanici che rendono in tempo reale la comunicazione tra l'Europa e il resto del mondo, ha forse segnato la morte dell'arte "moderna" e la nascita della contemporaneità. La cultura artistica si rivolge ora al mondo multimediale, nascono nuovi e inediti linguaggi. Getulio Alviani è tra quanti guardano con particolare interesse al futuro delle scienze e si dedica a creare un nuovo statuto della comunicazione facendo ricorso a metodi e processi scientifici come la struttura modulare organizzata in sequenze matematiche. Cromostruttura speculare a elementi quadri si intitola la composizione che presentiamo e che risale al 1964. I moduli in colori fluorescenti dal rosso al verde, o «molecole di forma» - come dice Alviani - creano uno sviluppo progressivo secondo rapporti proporzionali. «La matematica è l'elemento primario della macchina (struttura) in quanto rappresentazione di prodotti matematici» dichiara l'autore. Secondo una sequenza percettiva razionalizzata, la costruzione di forme speculari si genera all'infinito. Alviani ha le sue origini nell'astrattismo milanese dove l'elemento cinetico tende ad assumere una struttura oggettualizzata. Con il suo lavoro siamo ancora in piena stagione di indagini percettive. Una estremizzazione dell'effetto percettivo potremmo considerare la ricerca di Daniel Buren, elegantissimo artista parigino. Egli crea nuove dimensioni spaziali con l'impiego di strisce di due colori alternate. La bicromia è il suo segno personale, geniale ed elementare, che abbinato allo specchio produce spazi ambigui e ad un tempo leggeri. Lo specchio è attraversato da una trama geometrica e rimanda frammenti di immagini ingannevoli che si intersecano con la griglia. La parete si trasforma in una trina trasparente che lascia intravedere al di là una profondità illusoria. C'è in questo gioco sottile di finzioni incastonate le une nelle altre un notevole grado di concettualità. Dove è il confine tra il vero e ciò che appare? sembra domandarsi l'autore.

Joseph Kosuth è uno dei padri dell'Arte Concettuale. Americano di nascita è vissuto tra New York e Roma applicando, da americano, un rigore radicale al suo concettualismo e riducendo l'opera ad una situazione essenziale e disadorna. Uno specchio qualunque appoggiato a una parete viene duplicato da un'immagine fotografica che riproduce lo specchio stesso. La situazione viene replicata da parole scritte su un cartello appeso lì accanto. L'opera forma un trittico in cui ogni parte è "specchio" dell'altra, da cui il titolo One and three mirrors. Le parole sono il corrispettivo dell'immagine, un loro doppio e riproducono "specularmente" l'oggetto presentato. L'aderenza e la precisione con cui le parole ripropongono l'opera sono l'oggetto della ricerca linguistica dell'artista che costruisce un esatto parallelismo tra l'immagine di base, quella fotografata e le parole stesse. È, la sua, una specularità di nuovo conio.

Esiste una similitudine di ordine mentale con l'opera di Paolini, sebbene Giulio rivesta l'elemento mentale con una serie di rimandi poetici, esteticamente funzionali alla eleganza intellettuale della riflessione di partenza.

Il concettualismo di Paolini non abdica ad una idea di bellezza dell'arte, il concettualismo di Kosuth è al contrario un'operazione chirurgica di riduzione dell'opera al solo scheletro.

Luciano Fabro artista tra i più importanti nel panorama internazionale a partire dagli anni Sessanta è il più geniale e fantasioso rappresentante dell'Arte Povera, benchè la sua ricerca non coincida che scarsamente con quella del gruppo poverista: gruppo teso a raccogliere sotto la stessa etichetta figure tra le più qualificate di quegli anni. (Anche un artista come Giulio Paolini non ha particolari relazioni con i colleghi dell'Arte Povera, e talvolta sono gli stessi artisti a dichiarare la loro distanza). Un saggio del 1989 di Marco Meneguzzo ripercorre la vicenda della formazione dell'Arte Povera mostrando come questo movimento nasca dal bacino di coltura degli anni Sessanta e come si nutra dopo il '68 di nuovi contenuti da quelli libertari a quelli anti-americani contro la nuova oggettualità rimessa in gioco dalla Minimal Art, essendo, meglio ancora che un movimento, una squadra compatta.

Il Buco di Fabro è una superficie di cristallo, su cui l'artista ha tracciato dei segni con una pasta che non fa filtrare la luce. Al centro, all'altezza dell'occhio dell'osservatore è lasciata un'apertura, da cui traspare ciò che è dietro. La griglia dei segni bloccanti traccia un ricamo brulicante. Dagli interstizi della trama si affacciano frantumi di immagini che si compongono nella trama stessa dando vita ad una rappresentazione cangiante in continuo movimento e mutazione. Il cristallo viene utilizzato dall'artista per farne apprezzare la leggera ed elastica trasparenza, la sua arrendevolezza a farsi immagine di straordinaria grazia, dai connotati sempre nuovi.

Anselmo è un "poverista" della prima ora e resta coerentemente legato alla poetica di base del movimento ovvero all'idea chiave che è quella di mettere in scena la vita stessa attraverso i suoi materiali naturali. È rigorosamente escluso ogni tipo di rappresentazione, o di riferimento soggettivo, ciò che interessa è solo l'energia della natura, l'energia latente nelle cose, quella vitalità che si cela nella materia bruta. L'opera si spersonalizza e diventa un oggetto di natura, pietra, legno, foglie che sprigionano una carica vitale. Anselmo mostra una grande lastra riflettente di cristallo nero, semplicemente appoggiata alla parete per esporre la propria stessa materialità.

L'energia è stato il leit-motiv della poetica vitalistica a partire dal Futurismo, un tratto molto italiano, che prevedeva uno scambio diretto tra arte e vita e viceversa. Non è forse il polimaterismo futurista alla radice di questa esaltazione della materia e delle sue qualità vitali? Non è forse alla materia bruta e lacera che si rifà il più grande degli informali italiani, Alberto Burri?

Lo specchio come allusiva opportunità di finzione è ancora strumento e linguaggio privilegiato dai più giovani: per Chiara Dynys, artista tra le più attente e informate sulle tecniche più attuali di rappresentazione dell'immagine, lo specchio è uno strumento particolarmente adatto a suggerire la relatività dello spazio e la sua condizione illusoria. La luce di cui la Dynys si serve si sposa bene con le superfici specchianti come in questo Tutto-Niente: le lastre riflettenti si incastrano le une nelle altre confondendo la grafica di questo ossimoro con cui Chiara Dynys segnala il suo punto di vista sulla relatività delle cose.

Un festoso raduno di uccelli bianchi che solcano il cielo incrociandosi e lanciandosi in picchiata sono gli aeroplanini di Fabio Viale. Un'immagine felice, dove il riflesso dei due specchi messi a riscontro e le sagome dei piccoli aerei fingono un volo veloce in un moto perenne. La abilità tecnica dell'esecuzione si sposa con un immaginario che prende spunto dalla viva notazione di un frullio di ali. L'artista non è più un ideologo, è tornato a guardare con interesse inesauribile il mondo e il proprio stesso mestiere.

Centenari ha quasi la stessa filosofia: mimare un volo di rondini nel cielo con mezzi altri dalla pittura, servendosi di uno specchio e di alcuni neon. Sono strumenti immediati per un lavoro che esprime una serenità, un ottimismo che ci sorprendono e ci piacciono. Anche Centenari è un mago della tecnica. E con un minimo di mezzi ottiene il massimo di effetto. «L'evoluzione dell'immagine elettronica - scrive Marisa Vescovo - ci costringe a una paziente, e intrigante, rilettura dei nuovi linguaggi: essa non è più oggi soltanto fotografia, cinema o televisione, ma anche computer graphics, video arte, video poesia, pittura digitale: in alcune di queste nuove forme e strutture l'immagine tecnica si sgancia dalla sua natura mass-mediale e torna ad immergersi in forme di produzione e di creazione neo-artigianali e anche poetiche».

Sembrerebbe con questi due ultimi artisti essere ritornati ad una visione pacificata dell'arte che non si muove più "contro" ma soltanto per dire qualcosa di nuovo. L'avanguardia come guerra, come rivoluzione o eversione forse è arrivata alla fine del suo percorso.

Un artista assente da questa rassegna ma vivo nel ricordo della recente mostra romana al Palazzo delle Esposizioni, Bill Viola, ci invita ad alcune riflessioni conclusive. La favola tragica di Narciso innamorato della propria immagine riflessa nell'acqua, che l'arte contemporanea aveva riposto in archivio, torna prepotentemente alla ribalta richiamata da questo ultimo campione della modernità: che come uno sciamano riconduce l'arte a esprimere la sacralità della figura umana e la vitalità delle emozioni attraverso l'immaterialità delle nuove tecnologie digitali. L'acqua come liquido lustrale di purificazione in cui si immergono le figure o ne vengono sommerse. L'acqua come specchio deformante crea un suo doppio, producendo talvolta immagini anamorfiche che trasformano la figura, acqua come goccia, acqua come flusso

che si rovescia scrosciando su una figura in piedi, acqua come un velo o lente che ingrandisce, che opacizza, che diventa elemento cosmico, acqua che nel suo ciclico movimento di immersione ed emersione è metafora di rigenerazione della vita, acqua come una quarta dimensione per percepire l'infinito e l'invisibile della natura. Ultimo approdo di una poetica dello "specchio".