

SPECULAZIONI D'ARTISTA

Quattro generazioni allo specchio

LO SPECCHIO E IL SUO DOPPIO. RIFLESSI DELL'ARTE TRA VERITÀ, ILLUSIONE, STUPORE ED INGANNO di Alberto Dambruoso

Nella vita di tutti i giorni lo specchio è uno degli oggetti con il quale tutti noi, volenti o nolenti, ci confrontiamo continuamente. Una delle prime attività che danno corso alla giornata è quella di guardarsi allo specchio. Ci si aggiusta la cravatta, ci si imbelletta, poi si esce di casa. Prendiamo l'ascensore per scendere ed ecco che troviamo lì un altro specchio ad attenderci per confermare o riaggiustare il nostro look mattutino. Ci dirigiamo quindi al parcheggio a prendere la macchina o il motorino. Una rapida occhiata allo specchietto retrovisore e si parte destinazione ufficio. La sera si rincasa e, se si è deciso di riuscire nuovamente, via al cambio d'abito naturalmente di fronte allo specchio incassato nell'anta dell'armadio oppure davanti a quello del corridoio che è più grande e ci possiamo vedere a figura intera.

Lo specchio insomma è una parte essenziale di noi, e come l'ombra, rappresenta un nostro prolungamento. Davanti allo specchio avviene l'incedere lento e inesorabile del tempo che deposita le nostre tracce dalla pubertà alla vecchiaia.

Sempre di fronte ad esso avviene anche l'accettazione dei nostri pregi e dei nostri difetti e, troppo tempo è passato per ricordarcelo, ma è stato proprio grazie a questo oggetto, oggi così banale e scontato, che abbiamo vissuto la nostra prima esperienza con il mondo delle immagini: l'immagine di noi stessi. Nello «stadio dello specchio», infatti, il filosofo francese Lacan individuava la prima affermazione da parte del bambino della propria identità. Durante la fase di crescita tra i 6 e i 18 mesi avviene questo processo di fondamentale importanza per lo sviluppo psichico della persona: il bambino riconosce se stesso come individuo dotato di coscienza autonoma e contemporaneamente capisce la differenza con l'altro, ovvero la persona che lo accompagna.

Nonostante però queste sue qualità intrinseche, che potremmo definire di ordine funzionale, «l'uomo - sosteneva Magritte - ha da sempre un rapporto conflittuale, di ordine psicologico, con la propria immagine. Dal momento che nella coscienza, il riflesso non corrisponde all'immagine che quest'ultimo ha di se stesso, l'angoscia nasce dalla scissione del sé. Il doppio prende allora un'esistenza autonoma e minacciante come ne testimoniano le numerose leggende e superstizioni».¹

Lo specchio diventa così un operatore di deformazioni, sovversioni e trasmutazioni.

Questo suo lato "negativo", afferente alla sua componente psicologica e scaturente dall'interazione tra io e l'altro da me, lo ritroviamo sia pure sotto altre forme nel teatro di Pirandello quando viene portato in scena il "dramma degli specchi" dove la costruzione artificiosa della persona viene messa a nudo allo specchio. «Se ci presentiamo agli altri - affermava in un'intervista il grande drammaturgo siciliano - come costruzioni artificiali in relazione a ciò che siamo realmente, è logico che dopo esserci guardati allo specchio, vediamo riflessa la nostra falsità, resa irritante ed insopportabile per la sua fissità. Ciò è tutto quello che intendo quando pongo i miei personaggi di fronte ad uno specchio e faccio dire loro che ad essi piacerebbe sputarsi in faccia».

Ne deriva che la complessità di questo oggetto è difficilmente afferrabile, anzi si può dire che nel suo statuto di doppio, nelle sue uguali eppur diverse sfaccettature di una stessa cosa, sia implicito questo suo continuo

¹ Riguardo alle leggende nate intorno allo specchio risulta essere molto interessante questo racconto fornito da Borges in J. L. Borges e M. Guerrero, Manuale di zoologia fantastica, Einaudi Torino 1962. Secondo un'antica leggenda attraverso gli specchi si poteva entrare e uscire, il mondo degli «esseri degli specchi» e quello umano non erano rigidamente separati. Solamente a causa di un incantesimo gli abitanti degli specchi furono condannati a ripetere i gesti degli uomini. Per Borges questa sarebbe una credenza popolare collocabile in Cina nell'epoca leggendaria dell'Imperatore Giallo. «A quel tempo il mondo degli specchi e quello degli uomini non erano, come adesso, incomunicanti. Erano, inoltre, molto diversi: non coincidevano né gli esseri, né i colori, né le forme. I due regni, lo speculare e l'umano, vivevano in pace; per gli specchi si entrava e si usciva. Una notte la gente dello specchio invase la terra.[...] Ma, dopo sanguinose battaglie, le arti magiche dell'Imperatore Giallo prevalsero. Egli ricacciò gli invasori, li incarcerò negli specchi, e impose loro il compito di ripetere, come in una specie di sogno, tutti gli atti degli uomini. Li privò di forza e di figura propria, riducendoli a meri riflessi servili. Un giorno, tuttavia, essi si scuoteranno da questo letargo magico».

darsi ora come verità, restituzione fedele della realtà, ora come illusione dello sguardo, quindi come inganno, ma anche come specchio perturbatore degli stati di coscienza, strumento rivolto all'introspezione.

La mostra che qui abbiamo ordinato vuol essere quindi un tentativo di offrire allo spettatore, attraverso una selezione di opere di artisti che hanno operato "coscientemente" con lo specchio dagli anni Sessanta ad oggi, una lettura dello specchio in tutte le sue diverse valenze e declinazioni, siano esse di carattere simbolico, estetico, concettuale, percettivo-psicologico. Lo specchio, inteso nella sua accezione artistica, ci offre al contempo un'altra opportunità, ovvero di fungere da pretesto per tracciare delle linee interpretative sulla ricerca artistica degli ultimi cinquant'anni.

La decisione di porre l'incipit della mostra agli anni Sessanta ha di per sé una motivazione molto semplice dal momento che tranne i due casi isolati degli antesignani Juan Gris con l'opera *Lavabo* del 1913 dove uno specchio veniva immesso direttamente sulla tela a rappresentare una tranches de vie e Marcel Duchamp con l'opera *il Grande Vetro* del 1915-1923 dove lo specchio veniva utilizzato per sperimentare un gioco tra la terza e la quarta dimensione ovvero l'infinito, gli specchi, intesi come medium artistico, fanno la loro comparsa solo nei primi anni Sessanta.²

Le ragioni per le quali, una serie di artisti, di differenti schieramenti (si va dai concettuali ai cinetici, dai pop ai poveristi), iniziano a realizzare opere con lo specchio negli anni Sessanta sono da ricercare in primis nel nuovo corso che si era dato la ricerca artistica di quegli anni a seguito dell'esaurirsi della vena informale con la conseguente ripresa di certe tecniche appartenenti alle prime avanguardie del Novecento quali il Cubismo e Futurismo ma soprattutto Dadaismo e Surrealismo che erano state soppiantate dall'esclusivismo Informale per tutti gli anni Quaranta e Cinquanta.

Gli artisti vivono una nuova stagione nell'arte e nella vita e ritornano dopo gli orrori della guerra e la sfiducia nella scienza a vedere con rinnovato ottimismo le nuove scoperte scientifiche. L'arte si impossessa di tecniche desunte dalla linguistica strutturalista e dalla semiotica. La matematica dopo i fasti del Bauhaus occupa nuovamente un ruolo di primo piano per molti artisti che fondano la propria ricerca all'insegna dell'esattezza e dell'oggettività, distinguendosi così dal troppo soggettivismo in cui si era impantanato l'Informale degli anni precedenti. L'arte diventa in questo modo un campo aperto alla sperimentazione di tecniche, materiali extra-artistici,³ linguaggi, modelli, ma soprattutto di analisi, riflessione su se stessa, indagine sui meccanismi che portano l'opera a definirsi tale, dei procedimenti mentali che soggiacciono alla sua formazione.

Gli artisti e i movimenti da questi capeggiati a cui si guarda con particolare interesse in quei primi anni Sessanta sono da una parte i dadaisti con a capo Duchamp, che con i suoi procedimenti di prelievo dalla realtà e di nominazione verbale aveva apportato una vera e propria rottura epistemologica nella definizione dell'opera d'arte, i surrealisti con particolare riferimento alla lezione magruttiana del paradosso iconico-linguistico, i futuristi che avevano portato l'arte ad immedesimarsi con la vita moderna («È vitale quell'arte che trova i propri alimenti nell'ambiente che la circonda» aveva affermato Marinetti) avvicinandosi così al concetto di Gesamtkunstwerk (opera d'arte totale) di wagneriana memoria e infine agli artisti dell'area Bauhaus che avevano introdotto un'idea di produzione artistica che fosse la più aderente possibile ai bisogni della società. A questi si deve aggiungere, almeno per gli inizi degli anni Sessanta, un sicuro interesse per il Malevic del Quadrato nero a cui molti artisti di area mitteleuropea si ispirano per praticare l'azzeramento linguistico necessario per dare il via alla nuova stagione artistica dopo l'Informale (il cosiddetto periodo dei monocromi, tabula rasa della pittura precedente).

Il passaggio dello specchio da soggetto di rappresentazione, allegoria della vanità (il famoso «specchio delle mie brame») e della seduzione nelle opere degli artisti dal Cinquecento fino al primo Novecento a oggetto stesso di rappresentazione a partire dagli anni Sessanta, trova un'altra ragione, secondo Soko Phay-Vakalis, autrice di un saggio molto interessante sugli specchi nell'arte,⁴ all'interno della contrapposizione pittura-fotografia che ha messo in discussione alla radice lo statuto stesso della pittura così come esso ci era giunto dall'antichità. A partire dal mondo classico, infatti, l'arte veniva considerata come specchio della realtà. Nel Quattrocento Leon Battista Alberti scorgeva nello specchio l'allegoria della pittura. La pittura, in altri termini, veniva intesa come mimesi, restituzione fedele del dato naturale. Ciò che destava meraviglia nello spettatore era la fedeltà al vero, che rifletteva a sua volta la bravura dell'artista. Questo tipo di modello andrà in crisi

² Va comunque ricordato che Renè Magritte, che come vedremo sarà un punto di partenza fondamentale per le ricerche intorno al linguaggio dell'arte degli anni Sessanta, è uno dei primi artisti ad aver colto l'ambiguità dello specchio in un'opera del 1928 che reca già nel titolo la sua natura: *Falso Specchio*, dove anche se lo specchio non veniva rappresentato né pittoricamente né fisicamente in quanto tale era alluso nell'impianto costruttivo dell'immagine che vede un occhio in primo piano dove al posto del classico bulbo oculare si specchia(?) un cielo azzurro con nuvole. L'occhio in Magritte non è più lo specchio fedele della realtà ma strumento sovvertitore che pone lo spettatore a disagio, rimettendo in discussione le sue concezioni teoretiche e percettive.

³ Per quanto riguarda questa pratica un precedente importante fu il Futurismo al quale molti artisti negli anni Sessanta sicuramente attinsero. Non era stato Boccioni infatti a scrivere nel *Manifesto tecnico della Scultura Futurista* del 1912 che potevano concorrere nella formazione plastica dell'opera più elementi come: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica.

⁴ Soko Phay-Vakalis, *Le Miroir dans l'art. De Manet à Richter*, L'Harmattan, Paris, 2001.

con l'invenzione della fotografia, strumento che scalzerà di netto la pittura in quanto ad esattezza di rappresentazione. Da quel momento - sostiene l'autrice - si può dire che la pittura non potendo più competere con la fotografia, ha in qualche modo autorizzato lo specchio a sostituirsi ad essa divenendo supporto e superficie.

Una terza motivazione, infine, è da ricercarsi all'interno della storia di questo oggetto.

Divenendo nel corso del tempo un oggetto così presente nella nostra quotidianità (soprattutto a partire dalla sua produzione di massa che ne ha svilito le proprietà qualitative e di unicità offerte prima dall'artigianato) si ha la tendenza a dimenticarlo, non se ne percepisce più la presenza, diventa in altre parole, invisibile ai nostri occhi. Sembra paradossale, ma se si fa caso, a volte succede che percepiamo di più la sua assenza che la sua presenza come quando ad esempio si entra in un ascensore privo di specchi. Un tempo considerato raro e prezioso⁵ ricoprendo innumerevoli ruoli con differenti applicazioni nel corso della storia, da oggetto di guerra come narra la leggenda secondo la quale Archimede di Siracusa avrebbe affondato la flotta romana di Marcello servendosi di specchietti ustori, a strumento per misurazioni architettoniche come se ne servì il Brunelleschi per dimostrare le leggi della prospettiva o ancora come strumento per gli esperimenti scientifici come avvenne per Leonardo da Vinci, giusto per citare alcuni illustri esempi, nel secolo scorso ha visto ridursi la sua importanza fino alla sua banalizzazione. A riscattarlo dall'ovvietà in cui era caduto non poteva essere che l'arte contemporanea, la quale, adottando come già detto, alcune tecniche "dada" recupera dalla banalità molti oggetti di uso comune, assegnando loro un altro statuto.

Tano Festa, artista tra i protagonisti della nuova figurazione italiana degli anni Sessanta, inizia dopo aver superato la fase dei monocromi tra il '61 e il '63, a realizzare una serie di quadri - oggetto come pianoforti, persiane, ante di armadi privi di alcuna funzionalità. Oggetti muti, creati appositamente dall'artista e non trovati e ricontestualizzati come avveniva invece nelle opere di Duchamp. Lo specchio che è anche il titolo dell'opera presente in mostra, appartiene a questa serie e, come le altre opere, non ha alcuna funzione pratica perché non ci si può specchiare. Vive in una dimensione propria, autoreferenziale, oscillando tra l'ironia (è uno scherzo?) e l'enigma (è vero?). Lo specchio, come le altre opere della serie, si dà come semplice presentazione di se stesso. L'artista ci offre in questo modo una proiezione visuale, un'idea dello specchio così come avviene ad esempio nella riviste di enigmistica dove vengono posti in risalto nei rebus gli elementi denotativi di un oggetto al fine di poterlo riconoscere nella sua essenzialità.

Se Festa lavora ancora all'interno del codice della rappresentazione pittorica, nello stesso periodo, ma dall'altra parte dell'Atlantico, negli Stati Uniti, Joseph Kosuth inizia ad operare sulla messa in discussione e ridefinizione dell'opera d'arte con una serie di lavori di carattere squisitamente linguistico che apriranno la strada alla cosiddetta Arte Concettuale. Kosuth, portando all'estreme conseguenze alcune riflessioni di matrice magrittiana e picabiana (Il Magritte de Les mots et les images e il Picabia della Veuve joyeuse) trasforma l'arte in "cosa mentale" (Art as Idea), proposizione linguistica, indagine intorno alla sua definizione e sui meccanismi che presiedono alla sua formazione. L'impianto teorico su cui poggia la sua ricerca si può rintracciare in questa sua dichiarazione programmatica: «Quest'idea che gli artisti lavorano con la forma e i colori non è corretta. Gli artisti lavorano con il significato. È questa la nostra responsabilità». One and three mirrors del 1965, che precede di un anno il più celebre One and three chairs è una proposizione tautologica che pone sullo stesso piano di rappresentazione la ripetizione dello stesso concetto attraverso linguaggi differenti. Qual è sembra chiederci l'artista, lo specchio? Quello reale, la sua fotografia o il suo enunciato verbale? È da questa frammentazione, scomposizione che traiamo la risposta: ogni singola parte è significativa e tutte e tre sono la stessa cosa designata. Si tratta di un'operazione di carattere metonimico dove la parte sta per il tutto e il tutto per la parte. «È tutto qui - dichiara Kosuth in un'intervista - è il tentativo di scoprire quale sia la natura dell'arte. Ecco dove nasce l'aspetto tautologico. Mentre indaghi sull'arte, modifichi l'arte stessa, ed è in questo che consiste essere un artista». Filiberto Menna ne La Linea analitica dell'arte Moderna, affronta il "problema" posto da Kosuth in questi termini: «la nominazione sia verbale che iconica di un oggetto non si fonda sulla relazione diretta tra segni e oggetto ma piuttosto sulla catena delle sostituzioni, traduzioni di un segno in un altro segno». In altre parole in One and three Mirrors non è importante la relazione tra segno e cosa ma le relazioni che intrattengono i diversi segni tra loro. Con One and three mirrors Kosuth ci dà la possibilità di cogliere ab ovo l'idea dello specchio, andando alla sua essenza.

Se per Kosuth e Festa lo specchio rappresenterà un momento nella loro ricerca che si svilupperà poi in altre direzioni, chi invece ha fatto di questo oggetto l'elemento fondante, lo strumento "principe" del proprio lavoro è Michelangelo Pistoletto, a cui potremmo assegnare la palma di "Padre degli specchi", essendo questi il medium, la tecnica, il linguaggio della sua ricerca dagli anni Sessanta ad oggi. Con Pistoletto lo

⁵ L'antica tradizione orale giunta ai nostri giorni che prevede sette anni di sfortuna a chi rompe uno specchio nasceva dal fatto che lo specchio, fino alle soglie del Novecento, era considerato un patrimonio per le famiglie e di conseguenza romperlo significava aver perso una parte cospicua dei beni familiari.

specchio diventa immagine e soggetto. L'artista non considera più un quadro come una finestra ma piuttosto come una porta, un luogo di passaggio.

I quadri specchianti gli permettono di investigare allo stesso tempo lo spazio fittizio del quadro e lo spazio reale della vita.

Gli specchi di Pistoletto funzionano come un'immagine tripla: lo specchio oggetto (come supporto) il davanti dello specchio (lo spettatore che guarda l'opera) e il dietro di lui (lo spazio dell'esposizione). Il quadro non è più superficie di rappresentazione statica ma un'opera vivente che porta lo spettatore direttamente nella rappresentazione.

In questa mostra abbiamo scelto a rappresentare l'artista un'opera, Broken Mirror del 1976, che fosse meno conosciuta rispetto al "classico" Pistoletto della silhouette applicata allo specchio. In quest'opera infatti manca l'immagine stampata sullo specchio. È uno specchio normale, come se ne vedono tanti, ma ha una particolarità: è spezzato in due. Qui lo spettatore, non ha perso il suo ruolo di tramite nella definizione dell'opera ma agisce nei suoi confronti in modo differente. Se nei "noti" quadri specchianti il suo riflesso andava a coincidere con quello dell'immagine come accade ad esempio con l'opera I visitatori del 1968, partecipando e immedesimandosi nelle figure riprodotte allo specchio, qui invece il fruitore è invitato alla ricomposizione visuale dello specchio diviso. Il punto è che nel processo di ricostruzione che viene messo in atto, subiamo una sorta di straniamento dovuto al fatto che non ci riusciamo a capacitare come uno specchio rotto non sia andato in mille pezzi (anche la cornice che lo contiene si è spezzata senza lasciare tracce, residui dovuti al suo distacco). Broken Mirror vive quindi in una dimensione propria tra l'assurdità e il può essere vero, facendolo oscillare così le certezze percettive dello spettatore.

Un altro artista che si è servito spesso dello specchio nella costruzione di molte delle sue opere è Luca Patella, che a partire dalla fine degli anni Sessanta ha iniziato un tipo di ricerca indagante il rapporto tra arte e linguaggio artistico con particolare riferimento alla lezione lasciata da Duchamp. L'opera presente in mostra Mut.Tum è un omaggio al grande artista del Dadaismo francese e rimanda a lui non solo nell'analogia del messaggio, qui un ready-made letterale, ma è una citazione stessa di due sue opere molto note: il famoso orinatoio rovesciato firmato R. Mutt e l'ultimo dipinto realizzato intitolato Tum. Questa parola è l'inverso di Mut e quel che era già una trasposizione è diventato il titolo di un oggetto rovesciato. Nell'opera di Patella, queste due parole sono separate da una coppia di specchi i quali, essendo accostati, danno l'illusione di essere semplicemente vetro (data l'esatta simmetria delle lettere che compongono le due parole). Il ribaltamento, attraverso lo specchio, di Mut in Tum è - secondo Patella - il corrispettivo linguistico del ribaltamento realizzato oggettivamente nel famoso ready-made duchampiano Fountain del 1917 (firmato R. Mutt). Quest'ultimo darebbe quindi luogo, nel 1918, a Tu m'...

Anche Paolini come i precedenti Kosuth e Patella opera dalla metà degli anni Sessanta intorno alla definizione metalinguistica di opera d'arte dando vita ad un lavoro che è tuttora uno dei più evocativi e significativi in termini di poeticità e di analisi nel panorama contemporaneo. Paolini si muove contemporaneamente su due piani, uno legato al polo del quadro e l'altro a quello della figura, investigando così allo stesso tempo la definizione di quadro in quanto supporto fisico, destrutturato nelle sue diverse componenti di cornice, tela, telaio e recuperato nella sua importanza storica, e la definizione di figura che a sua volta viene frammentata, scomposta, fino ad uscire dallo spazio fisico della tela per abbracciare lo spazio ambiente della vita (pavimento di un museo, galleria, casa). Il procedimento di Paolini è tutto mentale: le sue opere che attingono dalla storia dell'arte, dai moduli architettonici, dalle vestigia classiche propongono problemi cognitivi in cui lo spettatore è chiamato a rispondere. Il tema del doppio, della mimesi, del ribaltamento percettivo più volte affrontato dall'artista nel corso della sua ricerca (qui basti ricordare il celebre Giovane che guarda Lorenzo Lotto e l'opera Mimesi due calchi identici in gesso di due teste classiche poste una di fronte all'altra che si guardano come se ci fosse uno specchio) lo ritroviamo anche nell'opera Caleidoscopio presentata in mostra. Già dal titolo emerge chiaramente la visione che Paolini ha dello specchio: un moltiplicatore di visioni simultanee di una stessa cosa, uguali eppur diverse. Qui due colonne classiche (l'opera fa parte di un ciclo dedicato alla colonna come architettura di luoghi possibili) sono state poste sopra due specchi. Scrive Paolini a proposito di quest'opera: «Nulla rimane, nulla diviene. Chi immaginasse di sovrapporre una colonna sull'altra riprodurrebbe l'immagine che ciascuna colonna già riproduceva di sé medesima». Nell'opera di Paolini è quindi la colonna a guardare sé stessa. Da par suo sembrerebbe rispondergli Andy Warhol con questa ironica domanda: «Ma cosa vedrà uno specchio che guarda un altro specchio?».

L'artista che più degli altri sembra aver colto il passaggio dello specchio da soggetto a medium e oggetto stesso della rappresentazione pittorica è il francese Bertrand Lavier che fin dagli anni Sessanta ha iniziato una personale ricerca sulla pittura applicata a degli specchi. Con Lavier lo specchio diventa il supporto fisico dove la pittura trova una nuova ragione per proclamare la sua esistenza e resistenza a dispetto di chi mira alla sua completa smaterializzazione. In quest'operazione di rivendicazione dei diritti della pittura è la pittura stessa a cancellare lo specchio. Lavier infatti, attraverso larghe pennellate stese sulla superficie specchiante

trattiene il riflesso affinché sia la pittura, la pittura pura, a prevalere e ergersi così a protagonista della composizione.

Lo specchio offre a Luciano Fabro, uno dei più grandi scultori internazionali degli ultimi decenni, la possibilità di instaurare un dialogo di tipo cognitivo-sensoriale con lo spettatore. Già con Cubo specchiato l'artista aveva colto nello specchio le dinamiche di interazione con lo spettatore, offrendosi pur avendo le stesse proprietà riflettenti sia all'interno che all'esterno come spazio allo stesso tempo del visibile e dell'invisibile (specchi all'interno del cubo dove una persona leggeva dei testi e specchi al suo esterno che celavano la persona contenuta).

L'opera presente in mostra dal titolo Buco è una scultura collocata su di un piedistallo e composta da dei cristalli specchianti a cui è stato sovrapposto un reticolo di segni, una maglia come se fosse una recinzione, al cui centro si apre un buco.

È raro trovare delle letture approfondite sulla propria opera da parte degli artisti, ma nel caso di Fabro avevamo a disposizione una vasta letteratura su questo lavoro e ci è sembrato opportuno riportare i passi più significativi affinché essa possa essere letta sotto le corrette indicazioni e volontà impresse dall'autore. Ecco allora cosa ci dice Fabro: «Buco è il primo risultato relativo alla compenetrazione di due spazi opposti, quello prospiciente lo specchio e quello retrostante. Il buco è fatto per catturare l'attenzione. È come se la coscienza fosse a tre dimensioni, devi ricostruirla in tre tempi diversi, infatti non puoi osservare l'uno o l'altro contemporaneamente, però guardando uno dopo guardi l'altro. Ogni volta c'è una variazione di luce, la luce non è dentro, riflette l'esterno e dipende dalla posizione. Sviluppano le opportunità di relazione, unione tra le cose». E ancora: «Cercavo di adattare, condurre un trucco ottico a fare così da guida ai sensi, primo fra i sensi quello dello spazio: esercitandosi su questi sensi ci si esercita anche sulle cose che appaiono in trasparenza, su quelle che vengono riflesse, su quelle che non entrano negli effetti del quadrilatero di vetro...». L'occhio dell'osservatore si posiziona all'altezza del buco del cristallo facendo sì che si veda contemporaneamente ciò che si riflette e ciò che traspare.

Enzo Mari utilizza lo specchio con intenti di denuncia dell'apatia e alienazione in cui vive l'individuo contemporaneo, presa d'atto della sua condizione all'interno della società, modo per esortarlo a prendere coscienza del suo ruolo. In un'opera del 1991 dal titolo Antiteledipendente l'artista montava sullo schermo di un televisore uno specchio «in modo da sovrapporre - sosteneva l'artista-designer - al cicalcio del Villaggio Globale, l'immagine riflessa dello spettatore nel proprio ambiente nella speranza di renderlo consapevole della propria corresponsabilità oppure del suo stato ipnotico». Nell'opera presente in mostra dal titolo Allegoria della dignità, lo spettatore è invitato a sedersi su degli inginocchiatoi, quelli che si trovano nelle chiese, e porsi delle domande en face a quei simboli che hanno dominato la cultura contemporanea come la Croce, la svastica e la falce e il martello. È ancora Mari che in un'altra intervista dichiara l'intenzionalità dello specchio: «...il visitatore scopre inaspettatamente la propria immagine, attonita, riflessa da uno specchio. L'idea è che possa domandarsi perché è lì ...».

La ricerca artistica condotta fin dagli anni Sessanta da Getulio Alviani, si inserisce in quel filone che va sotto il nome di arte programmata, in cui gli artisti miravano ad instaurare un rapporto tra opera e spettatore all'insegna della massima oggettività, portando l'opera a definirsi nelle sue dinamiche costruttive. È lo stesso Alviani che dichiara in un'intervista che: «Nei miei oggetti non vi è affatto ad esempio rappresentazione di prodotti matematici, ma essendo la matematica la componente primaria della macchina di cui mi servo per realizzarli, vi può essere un parallelismo costruttivo, in quanto conseguenza di un ordine rilevato [...] «Ciò avviene appunto mediante un'estrema economia di elementi cui la macchina spontaneamente conduce». E ancora: «La produzione è basata sull'ottenimento del massimo risultato con la maggiore economia. La fruizione completa di un oggetto deve avvenire con il minimo consumo di energia visiva. Nell'oggetto non vi devono essere che elementi pertinenti alla sua essenza». L'uso dello specchio che ne fa Alviani, di cui l'opera presente in mostra dal titolo Cromostruttura speculare a elementi quadri ne costituisce un esempio, è dunque da ricondursi ad una metodologia artistica legata alla percezione della forma, delle sue combinazioni coloristiche che sono messe in moto dallo sguardo dello spettatore.

Su una linea simile a quella di Alviani, ma venata di connotazioni politiche e sociologiche più marcate (siamo a Parigi in pieno clima sessantottino) si muove anche la ricerca portata avanti da Daniel Buren all'interno del gruppo francese BMPT. Buren crea delle situazioni visuali con pochissimi elementi tra loro identici (sono specchi ritagliati in varie foggie) che si alternano in pieni e vuoti, grazie alla sovrapposizione di strisce colorate per lo più in bianco e nero. L'opera si dà allora come progetto intercambiabile, struttura scomponibile. Anche Buren come Alviani crea dei pattern visivi che interagiscono con lo spettatore sia a livello percettivo che cognitivo. La visualizzazione si dispiega in un va e vieni incessante che crea la dinamica dell'opera. Per Buren lo specchio «integra nel suo seno una realtà altra, straniera alla sua forma». Lo specchio come viene inteso dall'artista, rende più evidenti delle sue utilizzazioni, che una qualsiasi opera non è che un frammento di un insieme. «Ciò che mi interessa di più con gli specchi - dichiara Buren - è la loro facoltà di

permettere di veder meglio, di vedere di più o meglio ancora di vedere ciò che senza di essi non sarebbe possibile del tutto. È questo aspetto dinamico e equivoco che mi interessa».

Ma le opere di Buren, come abbiamo appena accennato all'inizio, hanno anche una componente politico-sociologica che si riflette nel fare un tipo di lavoro preordinato dove la soggettività dell'autore viene annullata in partenza. Essa diventa un lavoro che tutti possono fare e di conseguenza non ha bisogno di una paternità esclusiva. L'opera si offre così nel massimo della sua autonomia, come pure presenza fisica, frutto di un lavoro come qualsiasi altro, non maturando in questo modo quel valore aggiunto che le deriverebbe se fosse riconoscibile per la firma o per il marchio di fabbrica dell'artista. È questo di Buren un discorso politico nel fare arte che rifletteva in quegli anni la posizione assunta da molti artisti che reagivano al sistema capitalista ponendosi degli interrogativi seri sul ruolo dell'artista all'interno della società. Oggi avvertiamo solo l'eco di quei momenti, e nonostante le intenzioni originarie gli specchi di Buren sono forse diventati riconoscibili proprio per questa loro caratteristica metodologica tendente alla massima oggettività dell'opera ottenuta con la massima riduzione del soggettivismo dell'artista.

Già a partire dal suo nome, o meglio dai suoi due nomi, Alighiero e Boetti, si può capire come il tema del doppio sia stato una costante nel lavoro di questo artista italiano tra i più eclettici e sperimentatori degli ultimi quarant'anni. Parlando della sua opera, Boetti dichiara un'intervista: «insomma, mi piace lavorare sulla metà o sul doppio che è questa unità mancante, che non esiste...».

In questa fotografia scattata da Gianfranco Gorgoni nello studio dell'artista a Trastevere, si vede l'artista di fronte allo specchio con gli occhi chiusi avvolto in una dimensione di estatica pacatezza. Il titolo dell'opera è Specchio cieco. Quale significato si cela dietro questo titolo? Intervistato in merito il fotografo Gorgoni, riferisce di un gioco che i due, tra l'altro, molto amici, avrebbero iniziato tra «i vedenti e i non vedenti» e che Boetti dopo aver visto la fotografia pensò di farne un lavoro. Con una tecnica di appropriazione l'artista dà il titolo all'opera assegnando all'oggetto la condizione di cecità del riguardante.

Prendiamo adesso in considerazione tre artisti, Anselmo, Pisani e Favelli, che seppur operanti in ambiti artistici differenti (nel caso di Favelli è diverso anche il periodo in cui si sviluppa la sua ricerca che data agli anni Novanta rispetto ai primi due che appartengono alla generazione degli anni Settanta), che hanno realizzato tre opere, tutt'e tre servendosi di uno specchio nero.

Lo specchio nero poggiante su un letto di ovatta bianco di Giovanni Anselmo è un'opera che riflette il clima della ricerca dell'Arte Povera, movimento nato in Italia alla fine degli anni Sessanta che tendeva ad una identificazione dell'opera con gli elementi primari della natura. Posto sotto questo sguardo, nello specchio nero di Anselmo si riflette dunque la natura. Una natura però spogliata dai suoi attributi naturalistici di somiglianza e presentata nella sua pura fisicità ed energia. È nel rapporto di opposizione e di contrazione dei differenti elementi naturali, in questo caso il cotone e lo specchio che scaturisce, infatti, l'energia all'interno dell'opera. Scrive Anselmo: «Poiché ad ogni modo di pensare o di essere deve corrispondere un modo di agire, i miei lavori sono veramente la fisicizzazione della forza di un'azione, dell'energia di una situazione o di un evento, ecc., non l'esperienza di ciò a livello di annotazione o di segno o di natura morta soltanto. Io, il mondo, le cose, la vita, siamo delle situazioni di energia ed il punto è proprio di non cristallizzare tali situazioni, bensì di mantenerle aperte e vive in funzione del nostro vivere».

In Vettor Pisani lo specchio nero rimanda ad una serie di riferimenti colti, attinti dall'arte, dalla letteratura ma anche dalle pratiche esoteriche, alchimiste e rosacrociane che da sempre contraddistinguono il suo operare all'interno di una versione italiana del concettualismo, meno radicale rispetto a quella americana. Palette titolo dell'opera è uno specchio nero lucido, fissato da una cerniera che lo trattiene, riprodotto la forma classica della tavolozza dei colori (in francese palette) del pittore, quella che tutti noi conosciamo, uno dei simboli per antonomasia della pittura. Ma a Pisani non interessa tanto il gioco tautologico che ne potrebbe scaturire accostandolo al significato di pittura come specchio della realtà sensibile così come l'intendeva l'Alberti, ma piuttosto questo lavoro mira a concentrare al suo interno una serie di significati simbolici attinti qui e là in particolare nel caso di quest'opera, dalla storia dell'arte (Duchamp), dal mito classico e alla letteratura surrealista (Lautremont), che rimandano all'idea di donna colta nei suoi attributi simbolici e mitologici di notte, buio, tenebra.

Ecco allora l'accostamento formale di elementi tra loro anomali e incongruenti, (la tavolozza dell'artista e la molla) che rinviano al Duchamp del Grande vetro e ai racconti surrealisti di Lautremont. E sempre da citazioni colte, desunte dalla storia dell'arte identifica infine la donna con lo specchio nero: dalla Notte di Michelangelo nelle Stanze Medicee e dalla Dea Iside, dea della notte e delle tenebre. Lo specchio in Pisani si offre come una soglia, oltrepassandolo si entra nel mondo oscuro delle tenebre.

Gli specchi neri che realizza da qualche tempo Flavio Favelli, si inseriscono invece all'interno di una poetica domestica familiare legata al ricordo, che per certi versi è molto vicina alla poetica degli oggetti privati della loro funzionalità in Tano Festa. Anche qui troviamo infatti oggetti muti, inutili. Il colore nero cattura la luce e il riflesso resta congelato, imprigionato dentro la superficie del quadro. Ciò che desta incertezza e un senso di spaesamento nei suoi specchi è che nel loro encadrement corrispondono esattamente ai classici specchi

dorati di gusto barocco che troviamo in tante botteghe antiquarie ma perdono la loro funzione originaria trasformandosi in tanti piccoli tasselli di vetri che frantumano, parcellizzano, moltiplicano il riverbero della nostra proiezione comportando una messa in discussione delle nostre convinzioni teoretiche e percettive. Ma questi tasselli potrebbero anche rappresentare i diversi punti di vista che si possono cogliere vedendo una stessa cosa, oppure la perdita di consistenza del nostro sguardo sul mondo che si sgretola in tanti piccoli riquadri.

Se dobbiamo trovare un erede a Pistoletto tra le ultime generazioni di artisti, questi è sicuramente Leandro Erlich, la cui ricerca è incentrata da circa un decennio quasi esclusivamente intorno allo specchio. Per Erlich lo specchio è un gioco e funziona come un dispositivo illusionistico perturbatore della vista. L'artista crea opere installative che interagiscono con lo spettatore facendolo diventare parte attiva dell'opera. Le sue opere esistono solo in corrispondenza dello sguardo di uno o, a volte, come nel caso del lavoro presentato in mostra, di più spettatori. Nell'opera studiata appositamente per il Museo Bilotti dal titolo *El vecino*, Erlich ha progettato una facciata di una casa con due finestre aperte. Lo spettatore viene invitato a sbirciare dentro l'abitazione dall'apertura di una delle due finestre, e grazie ad un gioco di specchi inclinati a 90 gradi, la sua immagine viene proiettata nella finestra adiacente. La sensazione che si ha in face alle sue opere è quella dello stupore più assoluto dove il trucco c'è ma non si vede. Questo succede perché il nostro cervello è abitudinario e se un'immagine è insolita, non crede a ciò che vedono gli occhi favorendo così la nascita dell'illusione ottica. Il cervello infatti funziona in un determinato modo: nella fase di decifrazione dei messaggi inviati dagli occhi si serve di schemi mentali, in parte innati e in parte acquisiti che a volte contrastano, come nel caso delle opere di Erlich e di quelle di tanti altri artisti che formano questa mostra, con la realtà dell'immagine. Nel cervello sono presenti infatti delle cellule il cui compito è quello di codificare i segnali che provengono dall'organo della vista. Nella fase di interpretazione vengono posti a confronto i dati provenienti dalla percezione con quelli già immagazzinati. Se l'immagine risultante è ambigua e non corrisponde agli schemi mentali, il contrasto tra quello che vedono gli occhi e quello che vede il cervello conduce ad un'illusione ottica.⁶

Con la tecnica illusionistica della fotografia nella fotografia, che ha un precedente negli anni Sessanta nel fotografo svedese Kenneth Josephson, Giuseppe Pietroniro opera nel versante concettuale del trompe l'oeil. Nei suoi lavori sembra che gli ambienti interni si riflettano uno sull'altro. La fotografia nella fotografia dell'interno di una sala del Museo Bilotti non è più la rappresentazione dell'ambiente reale (non godendo infatti degli stessi attributi denotativi) ma la rappresentazione del suo doppio in una scala minore. Davanti alle opere di Pietroniro, subiamo una sorta di straniamento atto a stimolare un'interazione con l'opera di tipo cognitivo. Lo spettatore viene invitato a carpire i segreti della rappresentazione, a definire la costruzione dell'immagine fino a risalire ai suoi meccanismi generativi. Di stampo analitico è anche l'opera *Specchio* di Maurizio Arcangeli, il quale propone l'immagine della scritta «quadro» che si riflette in uno specchio virtuale, lo specchio il lusorio della pittura. Il lavoro di Arcangeli va ricondotto all'interno di quel filone di ricerca della pittura analitica degli anni Settanta denominato *Pittura-Pittura* dove gli artisti miravano a fare un discorso sulla pittura mentre facevano pittura che equivale al fare un discorso sull'arte mentre si fa arte. Arcangeli dimostra in questo modo quanto alcune pratiche nate trenta - quaranta anni fa' siano ancora attuali nella sperimentazione artistica costituendo la base di partenza per apportare nuove problematiche e contemporaneamente nuova linfa all'argomento. Arcangeli opera all'interno della rappresentazione pittorica indagando sui termini di quadro e pittura (*tableau et peinture*). L'opera presente in mostra appartiene ad una serie di lavori che l'artista ha realizzato intorno alla scritta «quadro» in grado di trasformare il linguaggio in oggetto. Un gioco sottile, tra l'ironia e la sfida si innesta tra l'opera e lo spettatore. L'artista indica attraverso la nominazione che quello è «un quadro» ma dichiara inoltre dal titolo essere uno *Specchio*. L'opera si dà come un enigma, che fa oscillare continuamente il punto di vista dello spettatore. L'opera si rivela ora come rappresentazione pittorica del concetto di specchio ora come nominazione dell'artista che asserisce che quello che abbiamo davanti è un quadro.

Seguitando su questa linea di impronta analitico-metodologica si può leggere anche il lavoro di Elia Sabato, che presenta una sorta di opera ibrida oscillante tra il quadro, la scultura e la fotografia, dove attraverso un processo di riporto fotografico applicato con un'abrasione su di una lastra di acciaio specchiante compare una figura costruita con delle linee concentriche di matrice cartografica, che a sua volta si specchia. Qui il *dépayement* è dato proprio dalla costruzione dell'immagine che si fa ambigua, rivelatrice allo stesso tempo della verità ma anche degli inganni della percezione visiva. A seconda delle incidenze della luce e del punto di osservazione dello spettatore l'immagine può essere o non essere colta. Non solo, fino al momento in cui essa non si rivela come tale a prevalere nella percezione sono un coacervo di linee concentriche che spingono il quadro verso l'astrazione più totale. L'artista ci induce così a riflettere sulla precarietà del nostro

⁶ Vedi in Marco Ferrari, *Meraviglie e inganni della vista*, Focus Extra n. 8 maggio-giugno 2004.

sguardo a volte disattento e fuggevole e allo stesso tempo dimostra come l'opera trovi la sua ragione d'essere in questo suo darsi in perenne bilico tra presenza e assenza, tra essere ciò che è e essere altro.

In Maurizio Donzelli gli specchi diventano miraggio e illusione, luogo per l'apparizione surrealistica di mondi sotterranei fluttuanti all'interno dell'immagine dell'opera. L'artista parte disegnando una forma composta da un segno-colore di ascendenza astratta, poi attraverso l'inserzione tra la scatola (box) e lo specchio di una lente prismica i disegni iniziano a galleggiare all'interno dello spazio interstiziale assumendo la parvenza di entità brulicanti nella composizione. La visione di fronte alle sue opere si fa incerta. L'occhio spazia dentro e fuori la superficie riflettente che racchiude forme mutevoli difficilmente afferrabili. In questo modo l'opera si dà come dispositivo per un incessante andirivieni dove le immagini non sono mai le stesse. Guardando i quadri specchianti di Donzelli si ha l'impressione che le nostre certezze della visione siano sempre ad un passo dal precipizio. Quando si è convinti di aver afferrato una forma ecco che subito dopo questa scompare e al suo posto ne appare un'altra, cangiante come quella che l'ha preceduta. In sostanza questi specchi evocano possibili visioni e di conseguenza possibili interpretazioni.

Felice Levini ha creato appositamente per la mostra un'opera sul tema della Vanitas come memento mori dal titolo Riflessi d'oro 1979-2009 che, come si può evincere dalla datazione, è un rifacimento di un'opera realizzata trenta anni prima. Nella fase di rinascita essa ha però cambiato sia nella forma che nella sostanza: da specchio fisico che era è diventata specchio dello specchio. In altre parole, è la fotografia dell'artista davanti al suo primo lavoro dove lo specchio era fisicamente presente. È rimasto il titolo (faceva parte di una mostra sul tema dell'oro) ma sono mutate la sua natura e le sue funzioni. Da specchio vero in cui ognuno poteva circoscrivere la propria immagine a quella del teschio disegnato sulla superficie specchiante a pura rappresentazione fotografica dello specchio. In questo ribaltamento dell'immagine la presenza dell'artista che si identifica con la morte diventa essenziale nella definizione dell'opera mentre nel lavoro precedente era lo spettatore a divenire centrale interagendo direttamente con lo specchio. Le proprietà riflettenti però ci sono anche in questo lavoro, solo che Levini le sposta al di fuori dello spazio fisico del quadro. Le falci che pendono, l'attributo per eccellenza nelle raffigurazioni della morte, sono lì affinché ci si possa specchiare. Quello delle falci però è un riflesso deformante e opaco che provoca uno shock percettivo nel riguardante.

Doppio Regno è il titolo del trittico che Giuseppe Salvatori ha realizzato in occasione della mostra. Gli specchi vengono utilizzati da Salvatori come rimandi tra le diverse singole parti che formano l'opera nella sua interezza. Tutti e tre i lavori infatti, pur riportando un titolo differente, vivono un rapporto di contiguità simbolica. Il primo pannello di sinistra Porta Marina, quello al centro Lama carnale e infine quello a destra Terra adorata. Si tratta di tre momenti distinti nell'opera ma tra loro intercambiabili: in Porta marina silhouette di cani ripresi dagli scavi pompeiani sono eletti a guardiani della porta; in Lama carnale una caduta di macchie di Rochat simmetriche attraversate da dei pugnali e infine Terra adorata dove una serie di spilloni liberty inscenano la leggenda della neve nella chiesa di S. Maria Maggiore a Roma, rappresentata nella sua pianta. Si capisce bene che in Salvatori lo specchio agisce in due direzioni: da un lato vi è un ricerca estetica rivolta ai materiali e alle loro combinazioni cromatiche e disegnative dall'altro vi è il desiderio di fare entrare l'opera in contatto diretto con lo spettatore che partecipando con lo sguardo ne entra a farne virtualmente parte. Ma qual è questo doppio regno in cui l'artista vuole farci entrare?. La risposta è contenuta all'interno dell'opera - una e trina - e va ricercata nei significati simbolici in essa racchiusi. Terreno e ultraterreno, cielo e terra, vita e morte convivono nel suo lavoro: opposizioni che sembrano trovare nella natura doppia dello specchio un terreno adatto in cui poter albergare.

Anche Paolo Hermanin coglie nello specchio la natura di doppio presentando un dittico dove sono contrapposti i simboli dell'Alfa e dell'Omega, la prima e l'ultima lettera dell'alfabeto greco a simboleggiare il principio e la fine di ogni cosa. Hermanin attraverso una tecnica incisoria interviene sulla superficie retrostante lo specchio, togliendo il sale d'argento di cui è composto, con una metodologia che rimanda all'antica tradizione scultorea.

Alfa ed Omega, titolo del dittico in esposizione, rappresenta per via simbolica i due estremi di un percorso iniziatico che porta alla coscienza: dalla poca luce della coscienza-istinto rappresentata dalla grotta in Alfa alla chiara visione della coscienza illuminata rappresentata da un cielo contornato di nuvole al cui centro appare una luce "divinatoria", in Omega. In Alfa la luce della coscienza è alta e lontana come se ci trovassimo nel I canto dell'Inferno di Dante, nella «selva oscura», da cui si scorge in lontananza la luce del sole che illumina la sommità di un colle, ma non si vede da dove promani questa luce.

In Omega, al contrario, siamo di fronte alla sorgente di luce che è al centro e da questo centro emana in tutte le direzioni. I simboli utilizzati (nuvole e rocce) divengono una sorta di mediatori tra conscio e inconscio, tra razionalità ed emozione, così da accompagnare lo spettatore nel suo cammino di crescita coscienziale. Ma più che alla religione cristiano-cattolica, ben salda nella concezione del mondo dantesca, Hermanin trae ispirazione per le sue "riflessioni" nella filosofia orientale. Il percorso di conoscenza nella filosofia buddista avviene attraverso il raggiungimento per soglie successive dell'armonizzazione dei principali

punti energetici del corpo umano detti chakra. «Il sottotitolo dell'opera (Muladhara e Sahasrara) - sostiene l'artista - vuole essere un riconoscimento alla genesi dell'opera, frutto appunto di una meditazione sulle caratteristiche proprie del 1° e del 7° chakra».

Per Paolo Piscitelli lo specchio diventa tramite, simbolo, medium artistico per fare un discorso intorno al concetto di marginalità nella vita quotidiana. *Exposed roots* è un'installazione composta da delle piante, che evoca nello spettatore fin dal primo sguardo che posa su di loro, un senso sinistro di inquietudine. Queste piante sono infatti delle ortiche, le quali, da sempre scatenano nell'immaginario collettivo paure legate a quel senso di irritazione che si prova quando si entra in loro contatto. Lo spettatore viene così colpito da quel senso tra stupore e straniamento nel trovare delle ortiche, che solitamente crescono nelle periferie, vicino a fiumi e terreni isolati e che adesso hanno fatto il loro ingresso nella società, all'interno di un Museo. Lo specchio in questo caso può essere letto come evidenziatore di una porzione di realtà, quella delle periferie in cui ancora la natura produce degli strumenti di difesa. Ma il discorso di Piscitelli non ha tanto a che vedere con l'ecologia quanto piuttosto con la sociologia. Le ortiche infatti rappresentano per l'artista la metafora della condizione in cui vivono i reietti, gli emarginati, le persone che vivono nelle zone di confine, che come le ortiche sono relegate in spazi interstiziali. Utilizzando lo specchio, Piscitelli riesce a dilatare questa determinata condizione, trasformandolo in *passpartout* affinché ci si possa immedesimare, specchiare. Lo spettatore diventa così parte attiva dell'opera, completandola allo stesso tempo attraverso il suo sguardo. Sul significato delle ortiche nella sua installazione l'artista ha dichiarato in un'intervista che: «Attengono al mio interesse per la marginalità, la crescita spontanea, nell'utopico desiderio di coltivare l'incoltivabile per quello che è senza redimerlo o colonizzarlo».

Lo specchio come spazio-ambiente, luogo della verità e dell'illusione sono concetti che possiamo trovare anche nell'opera di Fabio Viale che utilizza lo specchio come spazio virtuale dove avviene la moltiplicazione degli aerei che compongono l'installazione presente in mostra. Il gioco degli specchi crea spazi illusori e lo spettatore viene coinvolto in questo duetto tra verità ed illusione, dove ciò che non è vero essendone un riflesso, si confonde con l'altro, comportando uno slittamento continuo nella percezione del riguardante.

Se in Viale sono gli aerei a librarsi in aria, nell'opera di Filippo Centenari sono le rondini con i loro voli dinamici a diventare il soggetto della rappresentazione. Falso senso di sicurezza, titolo dell'opera, riproduce un'evoluzione in volo di una rondine stilizzata su dei tubi di neon che riflettendosi nella superficie specchiante crea un gioco illusionistico di sconfinamento del quadro indirizzandolo verso lo spazio infinito. In questo volo illusorio si specchia allora secondo l'intenzione impressa dall'artista, «l'instabilità delle azioni e il costante ripensamento che comunemente si ha delle certezze dove i punti fermi possono cambiare e essere sempre in costante mutamento «come un semplice volo di uccelli nello spazio aereo».

Lo specchio abita da tempo la ricerca condotta attraverso le tecniche del video e della fotografia dell'artista scozzese Douglas Gordon. In un procedimento che ricorda molto quello adottato da Penone nella fotografia dal titolo *Rovesciare i propri occhi* del 1970 dove l'artista è ritratto con degli specchi al posto degli occhi, Gordon pratica delle bruciature sulla pellicola fotografica e cancella gli occhi e parte del volto di personaggi celebri del mondo dello spettacolo sostituendoli con degli specchi. Nonostante gli occhi non rivelino più le loro identità, i vari personaggi del cinema come Alain Delon, Brigitte Bardot, Marianne Faithfull e Jean Paul Belmondo, opera quest'ultima che figura in mostra, raffigurati nelle sue fotografie, riescono comunque ad essere riconoscibili dal pubblico, come se fosse rimasta intatta la loro aura. In questo ribaltamento percettivo si innesca un gioco di rimandi e compenetrazioni con il fruitore dell'opera che si sente allo stesso tempo osservato e osservatore partecipando così alla creazione dell'opera stessa.

Anche Chiara Dynys opera da ormai un decennio costantemente intorno al concetto di opera d'arte come ricerca di un codice linguistico dove porre problemi e stimolare soluzioni, realizzando molti lavori con la tecnica del *light box* dove compaiono delle scritte che si annullano tra loro dal momento che vivono un rapporto di opposizione verbale. Ecco allora la presentazione sullo stesso piano dei termini antitetici caldo-freddo, davanti-dietro, sopra sotto. Nell'opera presente in mostra, i termini opposti di Tutto e Niente sono iscritti su di un dittico specchiante e posizionati uno di fronte all'altro in modo da riflettersi uno nell'altro. Nella giustapposizione si realizza la contrapposizione dei due termini che vengono così annullati. «L'unione del tutto e di niente determina il nulla» afferma l'artista. La sensazione che proviamo di fronte all'opera è quella dello spiazzamento e dell'impotenza che ne deriva nel non poter controvertere l'assioma. Lo specchio nell'opera della Dynys assolve però anche ad un'altra funzione che potremmo definire di ordine ascetico. Per le sue qualità fisiche di assoluta trasparenza riflette infatti al suo interno dei concetti di chiarezza e luminosità (luce che tra l'altro promana direttamente dal *light box*) i quali investono tutta la superficie del dittico conferendogli un'aura ricca di suggestioni profetico-messianiche. Scrive Maurizio Calvesi in una recente presentazione dell'artista in occasione di una mostra dove era presente la suddetta opera: «Il Tutto-Niente degli specchi molati è la totalità di uno spazio ridotto anch'esso a ritmo per consentire ai riflessi (alla luce) un transito più espansivo e respirante tra le fessure, una totalità peraltro nientificata" nella messa in dubbio della sua consistenza. E ancora riguardo al suo modo di operare Calvesi sostiene che: «in Chiara

Dynys c'è qualcosa di più della ricerca percettiva. Lei torna allo spazio contenitore non più tuttavia come certezza, ma come incertezza, simbolica forse di una pur speranzosa assenza di certezze nell'uomo».

Si tinge di noir invece lo specchio presente in mostra dell'artista fiammingo Jan Van Oost. Un proiettile infatti, è andato a conficcarsi all'interno dello superficie riflettente. Cos'è successo? Un colpo partito per sbaglio lo ha centrato? L'artista ha voluto uccidere l'illusione che da questi può scaturire? A chiarire l'accaduto interviene lo stesso artista, che assumendosene la responsabilità dichiara: «il mondo è un lieu du crime, e l'artista e il generatore». Con Van Oost lo specchio diventa così un pretesto per lanciare un j'accuse nei confronti della società dell'apparenza, della vanità e della decadenza dell'individuo nella società contemporanea. La sua è una versione moderna del memento mori dell'antichità classica. Tinte fosche colorano pressoché tutto il lavoro dell'artista fiammingo che si sviluppa nella relazione intercorrente tra vita e morte. L'opera si dà allora come tensione tra la bellezza e l'orrore facendo scaturire una catena di immagini senza fine.

Un altro artista che affronta il tema della vanitas utilizzando uno specchio è l'inglese Mat Collishaw, figura di spicco della corrente dei "Young British Artists". L'artista presenta in mostra un video dal titolo Vanitas che fa parte di una serie di opere di recente realizzazione indaganti i rapporti dualistici di presente e passato, modernità e antichità, realtà ed apparenza che vengono celati/palesati attraverso delle cortine (di fumo, di specchi) dove l'immagine si condensa e si vaporizza allo stesso tempo. Nell'opera in mostra, una rivisitazione in chiave contemporanea di una natura morta Seicentesca assistiamo ad un balletto tra l'immagine di un teschio e quella di pesci rossi che galleggiano dentro il video. In questo gioco tra il vedo e non vedo lo spettatore rimane disorientato. Lo specchio viene inteso come tramite affinché lo spettatore, incuriosito dalla sua apparente presenza fissa, si appressi ad esso e guardi dentro. Collishaw rende così lo specchio una sorta di espediente, o trucco a dir si voglia. Nell'ostentazione della sua banalità incuriosisce lo spettatore ad entrare in contatto con esso per stupirlo poi rivelando il suo mondo interiore, sommerso.

Con Collishaw, giungiamo alla fine di questo nostro viaggio intorno all'universo arte/specchio. Abbiamo potuto constatare come ogni singolo artista abbia colto in questo oggettosimbolo-medium determinati aspetti: chi prendendolo come spunto per fare un discorso in generale sull'arte, chi per apportare una denuncia dell'appiattimento dell'uomo nella società contemporanea della teledipendenza, chi ancora ne ha inteso le potenzialità illusionistiche ed ingannatrici per dimostrare la precarietà del nostro sguardo sul mondo. Ventinove opere, dunque, per altrettante interpretazioni sullo stesso tema, alcune delle quali coincidenti nell'intenzionalità o nella forma, alle quali si devono aggiungere anche quelle fornite dai tre saggi riportati in questo catalogo.

E allora, in conclusione, più che al mito di Narciso da cui l'Alberti faceva nascere la pittura, che muore perché non ha conosciuto lo stadio della consapevolezza del sé, mi sembra più pertinente al nostro discorso guardare ad un altro mito classico dove è sempre presente lo specchio, ovvero il mito di Dioniso. Anche Dioniso, infatti, prima di essere sbranato dai Titani si guarda allo specchio, ma al contrario di Narciso, riconosce la pluralità del suo essere "femmina maschio". Dioniso così fa la scoperta della dualità dell'io e dell'altro, e impaurito da questa scoperta rompe lo specchio che va in mille frantumi. I frammenti dello specchio rotto da Dioniso secondo una rilettura del mito⁷ conterrebbero i pezzi di cui è composto il mondo. Seguendo quest'interpretazione gli specchi che hanno dato vita a questa mostra sono come i frammenti dello specchio di Dioniso, strumenti atti alla conoscenza del mondo sotto le molteplici e diverse sfaccettature di cui esso è fatto. Inteso sotto questa luce lo specchio nell'arte contemporanea assolverebbe quindi al suo doppio statuto originario, fisico e concettuale al contempo: riflettendo ci offre la possibilità di apportare una riflessione sul mondo.

⁷ Si veda la rilettura del mito di Dioniso fornita da Monica Centenni in *Nemica a Ulisse*, Ed. Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 60-61.