

EMMA CATERINA SIMEONE

Lo specchio e il doppio tra pittura e fotografia

a cura di

Maria Gabriella Guglielmi

Introduzione di Antonio Tateo



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2413-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2008

Indice

- 7 **Lo specchio**
Maria Gabriella Guglielmi
- 9 **Introduzione**
Antonio Tateo
- 15 **CAPITOLO PRIMO**
Tra realtà e illusione: lo sguardo attraverso lo specchio
Emma Caterina Simeone
- 25 **CAPITOLO SECONDO**
Salvador Dalì, Renè Magritte, Paul Delvaux
La genialità dello specchio
Emma Caterina Simeone
- 33 *Frammenti: Immagini di Williams, Ella Williams, Tato*
- 45 **CAPITOLO TERZO**
Michelangelo Pistoletto: molteplicità e versalità dell'arte
La centralità dello specchio
Emma Caterina Simeone
- 53 **CAPITOLO QUARTO**
Picasso e la fotografica di ispirazione per la pittura
L'autoritratto e lo specchio
Emma Caterina Simeone
- 59 **Conclusione**
- 63 **Bibliografia**

Lo Specchio

Oggetto–simbolo dell'identità personale,
riflette la realtà
come una fotografia
“uno strappo di pelle” (Bonito Oliva)
una sineddoche visiva (parte per il tutto)
Ci dà coscienza di noi (Lacan)
Dicendoci la verità,
è fedele e crudele
soddisfa il narcisismo: contemplazione della propria bellezza!
Ci mostra il retro
Che abitualmente non vediamo
Ed entriamo in esso:
visione della totalità (Michelangelo Pistoletto)
ci fa compagnia,
ci inganna ed illude:
turbamento tra essere e apparire
Ci raddoppia, ci moltiplica
Ma al buio l'immagine scompare
come un rayograph
senza il bagno nel fissaggio.
Soglia tra reale e immaginario
È la finzione più aderente alla realtà.
L'immagine non gli appartiene:
a volerlo decodificare “ci si imbatte solo in una superficie
liscia, vuota, impercorribile” (Rino Mele).
Così l'estetica si riflette nell'etica
Secondo il giudizio “riflettente” di Kant.

Maria Gabriella Guglielmi

Introduzione

Lacan cita Seneca: “Specula seducunt imagines suas”, per sottolineare quanto la propria immagine speculare ci seduca per tutti gli atteggiamenti che in esso possiamo assumere e riguardare. Altrimenti non potremmo fare, poiché una delle nostre incapacità è quella di vederci quando agiamo e agiamo nel mondo reale e la percezione della nostra seduzione avviene non in tempo reale. Ciò significa che non possiamo assumere una strategia corporale per imporre noi stessi, la nostra individualità. Lacan ha scritto anche di un «campo immaginario», un luogo diverso dal nostro «subconscio», dove noi collochiamo le aspirazioni accantonate per «mediare» con il nostro prossimo.

Non è un aspetto psicopatologico questo, ma è il risultato di continui compromessi che possano sfociare nella patologia o nell'estraniamento.

Apriamo con una citazione psicoanalitica poiché le teorizzazioni di Freud e dei suoi allievi, hanno aperto gli occhi alle correnti artistiche nel secolo scorso le quali avvertirono il disagio dell'ipocrisia delle classi dominanti nella società industriale.

Il fondatore del Surrealismo, André Breton, scrisse «automatismo psichico puro» nel suo manifesto del 1924, rifacendosi al padre della psicoanalisi poiché era stato chiaramente sottolineato nel testo, *L'interpretazione dei sogni* come l'unica via regia per la scoperta dell'inconscio. Infatti, durante il sonno manca il controllo della coscienza sul pensiero razionale dell'uomo e, quindi, possono emergere liberamente il messaggio composto da desideri, pulsioni o malessere. Il sogno, tra l'altro, si popola di linguaggio «analogico» cioè di immagini.

Breton si pose il problema di raggiungere ad una realtà etica, che definisce «superiore», mettendo assieme quella vissuta durante la veglia e quella vissuta durante il lungo «dormire» dell'uomo.

Scrivendo letteralmente: “Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato dal pensiero

in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazioni estetica o morale.”

La tecnica surrealista dello spostamento del senso è stato il modo più praticato dagli artisti che aderirono al movimento: accostamenti inconsueti e deformazioni irreali, furono le tecniche più adoperate dagli artisti che sposarono il «manifesto».

Gli accostamenti più arditi furono quelli di Max Ernst, pittore e scultore surrealista, partendo da una frase del poeta Comte de Lautréamont, mise assieme una macchina da cucire con un ombrello su un tavolo operatorio.

(Maria Gabriella Guglielmi, in *Fotografia e paranoia. L'occhio di Salvator Dali*, Arnica Editrice, Roma 1983).

Lacan, con il suo campo immaginario mitica una teorizzazione che è stata abbracciata dagli artisti dada e surrealisti, recuperando un luogo più cosciente per appendere alla grucciona temporaneamente questi consci e inconsci dell'uomo, dell'artista. Il vivere nelle società, la stessa etica del bene, è frutto di continui aggiustamenti tra gli individui e ciò che non può essere realizzato, materializzato, viene accantonato in questa lato «oscuro» dell'uomo, dove non si generano patologie, come la pazzia, ma si elabora la comunicazione visiva artistica del «creativo».

L'arte, insomma, diventa con le avanguardie una sorta di specchio della vita, di quella vissuta, o di quella che si sogna o si vorrebbe vivere.

Metaforicamente il sogno è assimilabile ad uno «specchio della vita», soprattutto se consideriamo razionalmente la voglia cosciente di conoscerci e/o riconoscerci, sin dalla prima infanzia, nell'immagine nostra generata dallo specchio: alla curiosità della prima infanzia del nostro agitarci davanti ad esso, e siamo in grado già da allora di auto-referenziarci, cioè riconoscerci, si sostituisce il desiderio di verificare quando il nostro corpo cresce, se cresce in modo armonioso e gradevole, se esso corrisponde ad una immagine potenzialmente credibile per noi e per gli altri. L'uomo deve constatare se quello che vede nello specchio è gradevole per se e, qui vi è già una conflittualità latente, se il suo corpo e il suo aspetto corrisponde alle aspettative degli altri, se è in linea con la convinzione dominante della «bellezza», non certamente interiore.

È un bivio dove tutti ci siamo ritrovati e, maggiormente oggi, viene adottata la strategia del «consumismo» di persuaderci in modo occulto attraverso la comunicazione visiva, per farci trovare al bivio perché, insoddisfatti, si scelgano inconsciamente i vari «status simbol» anche corporei. Siamo bombardati da messaggi che ci fanno sentire «diversi» dinanzi allo «specchio» dello «status symbol» o dell'archetipo della bellezza «cult».

Lo specchio usato è quello dell'immagine della fotografia, del cinema, del video e del web.

La nostra abilità sta nel distruggere dal nostro interno gli stereotipi dell'identità dell'uomo e della donna contemporanea.

Le donne in questo sono state più abili. Claude Cahun e Cindy Sherman, attraverso l'esercizio dell'autoritratto, anche se in epoche diverse, mostrando se stesse in diversi vissuti e con molte sfaccettature, hanno dall'interno della società loro contemporanea, distrutto ogni stereotipo.

In verità, anche Julia Margaret Cameron, pioniere della fotografia al pari di altri uomini fotografi, in uno dei soggetti più ricorrenti delle sue fotografie, *Alice la figlia del reverendo della Christ Church di Oxford*, ritrovò il prosieguo dell'avventura umana. Il passaggio simbolico nel *Il mondo delle meraviglie* concretizzatosi attraverso uno specchio, l'aveva indotta a fotografare la ragazza e a farne il soggetto preferito.

La provocazione era venuta dalla lettura del libro di Lewis Carroll, nel quale prende forma lo «specchio dell'anima» dell'adolescente.

Ma anche Shirin Neshat, proietta, come in uno specchio le aspirazioni delle sue compagne iraniane, sulle pelle delle sue connazionali rimaste in Iran le scritte del loro progetto mortificato da una società integralista e maschilista.

Così nel suo cinema, ma così anche nel cinema in generale, comunicazione visiva dei nostri tempi.

Christian Metz, nel suo libro *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia, 2006, afferma chiaramente che, così come il bambino si autoreferenzia nello specchio durante la sua crescita, così lo spettatore compie la stessa operazione nel protagonista della storia e la storia stessa.

Quindi il film è come lo specchio. Ma in un punto essenziale esso differisce dallo specchio primordiale: per quanto, come in, quest'ul-

timo vi possa venir proiettato di tutto, c'è una cosa, una sola cosa che non vi si riflette mai: il corpo dello spettatore, (ibidem).

Questo specchiarsi del corpo è secondo Lacan un punto nodale perché è in questo momento che l'individuo prende coscienza della concretezza del proprio corpo attraverso la sua proiezione dell'immagine nello specchio.

È un limite del cinema, sia quello realistico dei fratelli Lumière che quello evolutivo-fantastico di Melies.

Le fotografe e i fotografi che hanno connotato le loro immagini attraverso l'uso sapiente dello specchio hanno raggiunto un ragguardevole traguardo poiché l'iperrealismo del mezzo, «più vero del vero», ha giocato a favore del mezzo. Le operatrici che abbiamo citato, che sono state affiancate nella tematica anche da uomini altrettanto intrisi della cultura delle avanguardie, sono la dimostrazione lampante del successo ottenuto.

Il lavoro di Brassai è un esempio significativo di quanto lo specchio possa mettere a nudo la parte in ombra dei soggetti fotografati, anche senza esasperare la concettualità dell'immagine stessa.

Brassai stesso dirà: "Il surrealismo delle mie immagini non è altro che il reale reso fantastico dalla visione". Cercavo solo di esprimere la realtà, in quanto niente è più surreale." (Da una intervista pubblicata su *Photo-Revue* nel 1974).

Niente di più vero e la copiosa produzione contemporanea di immagini connotate dal vero volutamente «più vero», ne è la testimonianza. Vaccari «docet» con la sua teorizzazione del libro *L'inconscio tecnologico*.

Paradossalmente con Pistoletto e la sua esperienza dell'ottobre del 1975 il tema dello specchio e del suo «doppio» viene ripreso da un artista della arte povera e della pop art.

Egli dichiarò che nel 1977, nella installazione dello specchio nella cornice barocca sull'altare a San Sicario, volle definitivamente sperimentare il concetto di una "verità altra».

Cioè volevo vedere la verità al di là (o forse meglio al di qua) delle leggi e dei dogmi sempre troppo definitivi e contemporaneamente troppo provvisorio: Dunque, lo specchio sull'altare non prende il posto di un soggetto generico ma si sostituisce ad un soggetto preciso, per lo meno ad una tematica di soggetti che riportano all'immagine

del dio. Lo specchio è un simbolo è contemporaneamente anti-simbolo. (Michelangelo Pistoletto, *Divisione e moltiplicazione dello specchio – L'arte assume la religione*, Catalogo, Galleria Giorgio Perzano, Torino).

La sua lunga citazione non si può che condividerla, poiché resta la via che ci si presenta davanti con l'apertura di una nuova «porta» sulle «riflessioni». Su ciò che ci conduce in nuovi orizzonti demolendo ciò che diventa «convenzionale» e non più «convinzione».

Antonio Tateo

Capitolo I

Tra realtà e illusione: lo sguardo attraverso lo specchio

di Emma Caterina Simeone

Nel percorso di ricerca sviluppato, ho voluto introdurre l'idea e l'utilizzo dello specchio nelle opere d'arte, trattando in particolar modo il periodo contemporaneo. Mi sono soffermata su alcune opere appartenenti, al periodo che va dal Quattrocento fino alla seconda metà del Seicento in cui lo specchio diviene di acuta sollecitudine. Partendo dall'ideologia dello specchio accostata al doppio e all'ombra bisogna ricordare l'introduzione di questi ultimi nella letteratura¹, nel tetro, ispirate a pratiche e credenze magiche che affondano le radici in Grecia e nell'Antica Roma², ancor prima indicate da opere mitologiche. Giungendo, poi, al novecento ho posto attenzione, al pensiero della psicoanalisi, di Freud, Lacan, Kohut, Kerneberg, che hanno sviluppato studi sull'argomento, comprendendo la creazione del doppio, anche, come sintomo patologico del narcisismo³.

¹ Questo tema si svilupperà nella letteratura fantastica dell'Ottocento, nel cinema, nel teatro fino al Novecento dove troverà larga diffusione in tutte le arti figurative. Sono da menzionare alcuni esempi, da cui molti artisti delle avanguardie hanno preso spunto per la realizzazione delle proprie opere, come Proust, Joyce, Kafka, Svevo e Pirandello (cfr. L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1993).

² Già nell'antichità classica questo tema assume caratteristiche riscontrabili nei versi di Omero, nel teatro di Euripide e in quello di Plautino della Roma Imperiale. Con questi esempi si può identificare il significato e il ruolo dello specchio per gli antichi in riferimento all'identità.

³ In psicoanalisi è un termine che indica il sentimento d'amore verso l'immagine di se stessi, derivante dal mito di Narciso. La patologia fu studiata da H. Ellis nel 1898 e P. Nacke nel 1899. In seguito lo studio fu approfondito da H. Kohut, O. Kerneberg e S. Freud nella prima metà del Novecento (cfr. S. FREUD (1914b), *Introduzione al Narcisismo*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. VIII, Bolinghieri, Torino).

Molti psicologi hanno studiato la psicologia dell'arte, intenta alla comprensione della creazione artistica. Dal punto di vista psicologico si ritiene, che la creazione artistica sia un'attività mentale che può essere intuita attraverso l'analisi dei processi cognitivi e dai fattori emozionali e motivazionali. Sullo studio psicologico delle opere d'arte connesso a quello dell'iconologia, è stata utile la psicologia generale sui processi cognitivi, sui meccanismi di percezione, di immaginazione, del linguaggio e della memoria.

Particolarmente rilevanti sono state le teorie di Freud⁴, nelle quali affermò che le motivazioni profonde che determinano l'atto artistico derivano dal trasportare una propulsione sessuale o aggressiva verso, la metà accettata e valorizzata socialmente, per cui l'artista realizzando l'opera riuscirebbe ad appagare le due parti di se quella passionale e quella irrazionale.

Dunque, molti hanno affermato che la mente umana è composta da due parti quella reale e quella ideale, per questo è spiegabile la motivazione per cui il tema dello specchio e del doppio è stato così spesso ritrovato nelle opere d'arte di diversa radice.

Nella teoria di Lacan, «Lo Stadio dello Specchio»⁵ è possibile comprendere il significato che lo psicoanalista attribuisce all'immagine riflessa nello specchio, che definisce la costituzione del punto in cui si genera l'io⁶, la coscienza di se e la costituzione del soggetto. Avviene

⁴ Freud nelle sue varie teorie psicoanalitiche ricercò l'origine che dà luogo all'atto creativo. Nei saggi sulla *Gradiva* di J.V. Jensen e sul *Mosè* di Michelangelo individuò il concetto di "sublimazione" che permise una migliore comprensione.

⁵ J. Lacan nel 1936 presentò la relazione «Lo Stadio dello Specchio» in un congresso della International Psycho-analytic Association, tenutosi a Marienband, in cui con questa espressione descrisse la fase fondamentale dello sviluppo psichico del bambino che si realizza tra i sei e i diciotto mesi. Lacan si riferisce al fatto che esso riconosce la propria identità individuando la propria immagine riflessa allo specchio. Lo psicoanalista attribuiva allo «Stadio dello Specchio» una funzione fondamentale per la costituzione del soggetto, che si attua dall'esterno per mezzo dello specchio e intellettualmente attraverso l'immagine di altri. Il suo insegnamento fu quasi del tutto orale, ma una parte è stata pubblicata nel 1966 in *Scritti e Seminari*, iniziata nel 1975 e ancora in corso. Nel 2001 sono stati pubblicati quarantotto testi raccolti dal suo allievo J.A. Miller con titolo *Altri scritti* (cfr. J. LACAN, *Scritti*, Tr. It. Einaudi, Torino 1974). Naturalmente le sue opere sono state di grande rilevanza sia per la psicoanalisi, che per lo studio critico di opere d'arte di diversi periodi e tipologie.

⁶ L'io in psicoanalisi è una delle tre istanze psichiche, accanto all'Es e Super-Io. L'io è preposto ai rapporti con la realtà ed è influenzato dai fattori sociali. (cfr. S. Freud, *L'io e l'Es*, in *Opere* di S. FREUD, vol. IX, Boringhieri, Torino).

getto. Avviene quindi, l'identificazione di un io, e un riconoscimento che porta allo sdoppiamento tra soggetto reale e la sua immagine ideale.

Gli artisti appartenenti ai movimenti delle Avanguardie, ma già si avvertivano mutamenti prima, cercarono di comprendere, per quel che potevano, la possibilità di realizzare nelle loro opere una sorta di porta, di passaggio tra l'immaginario e il reale.

L'utilizzo dello specchio, dunque, sia dipinto che inserito come oggetto materiale nell'opera ha permesso la contrapposizione tra l'occhio e lo sguardo, tra il vedere e il comprendere, tra l'esteriorità e l'interiorità nelle sue diverse caratterizzazioni la psiche, la mente, la spiritualità.

I cubisti, infatti, sostenevano di voler individuare la realtà non come appariva, ma come la mente la percepiva, passando dalla realtà vista degli Impressionisti, alla realtà pensata e creata. Secondo i Cubisti dipingere «ciò che è noto dell'oggetto»⁷ corrisponde a rappresentare i molteplici lati dell'oggetto o della persona raffigurata, in cui il dissolvimento fa da sfondo per la scomposizione dell'unità e la compenetrazione delle forme. Lo specchio, diviene oggetto da inserire nell'opera come un miglioramento nella rappresentazione della realtà, gli oggetti non vengono richiamati tramite l'illusione pittorica, ma, esistono davvero. Lo specchio frammentato inserito da J. Gris nell'opera *Lavabo* del 1912 aumenta le visioni prospettiche e migliora la realistica.

Nell'opera *Rovesciare i propri occhi*⁸, Penone interpreta in maniera molto originale il tema dello sguardo legato alla superficie riflettente; esegue un autoritratto fotografico in cui l'iride dei suoi occhi appare coperta da lenti a contatto specchianti, lui non riesce a vedere nulla è reso completamente cieco dalle lenti a contatto, ma, mentre lui non riesce a vedere, gli spettatori ammirano il mondo circostante attraverso la riflessione nei suoi occhi.

L'opera di questo artista, apre indagini e riflessioni sul tema dello sguardo, sull'enigmaticità dell'arte, sul significato allusivo della luce, sull'inconsistenza della vita. Heinz Kohut⁹, elaborò, un modello teori-

⁷ G.C. ARGAN, *L'Arte Moderna*, Edizione Sansoni, Milano 1994.

⁸ A. JONES, *The artist's body*, edited by Tracey Warr, London 2000, p. 86. G. PENONE, Einaudi 1977, pp. 70,71,73.

⁹ H. KOHUT, *Narcisismo e analisi del Sé*, Boringhieri, Torino 1976.

co detto «psicologia del Se» che affronta nei sue tre principali scritti *Narcisismo e analisi del Sè*, *La guarigione del Se*, *La ricerca del se*. Il «Se», per Kohut, è una struttura psichica primitiva che accresce lo sviluppo dell'io. L'idea del «Se» di Kohut, deve essere identificata come esperienza che l'individuo ha di se stesso. L'immagine di se ha forte influenza sullo sviluppo della personalità, visto che, come già ribadito, ogni individuo possiede nella propria mente un'immagine del proprio se reale, e ideale.

È comprensibile, dunque, che nelle in tutte le ramificazioni dell'arte, il tema dello specchio, accostato alla creazione di un doppio, si propone come chiave di lettura dello stato d'animo, e come matrice dalla quale l'individuo può ricercare per intendere e ricavare qualcosa in più di se stesso.

La stesso ruolo e caratteristica della superficie specchiante, è presente, anche, nell'opera di Vettor Pisani¹⁰ intitolata *Vitalità del negativo*, nella quale, il volto dell'uomo viene rispecchiato negli occhiali del ragazzo, trattenuto da una catena installatagli al collo. Nella superficie degli occhiali a specchio appare, non solo, il volto dell'uomo di fronte al ragazzo, ma anche l'ambiente circostante leggermente deformato. Il rovesciamento dello sguardo porta ad tutta una serie di accezioni simboliche, in cui l'artista imprime il significato di una analisi interiore di sé, e sulla vita, come se l'artista stesse meditando per rivivere i momenti belli o brutti della sua esistenza, estraniandosi dal resto del mondo per rimanere isolato con se stesso. Le immagini riflesse, negli occhi dell'artista, sembrano apparire deformate, in quanto la lente è convessa, queste restano bloccate sulla superficie specchiante. La metafora è riferita al rapporto uomo mondo, che in genere non è quasi mai diretto ma filtra attraverso «l'immagine della nostra immagine».

Queste singolari fotografie determinano il mutamento dell'atto del «vedere e del vedersi», in quanto sappiamo che tutti i gli artisti precedenti (appartenenti ad altri periodi storici) non potevano eseguire un autoritratto, se prima non conoscevano l'immagine di se stessi. Nonostante molteplici esperimenti, fatti prima, soltanto gli artisti delle A-

¹⁰ Per maggiori approfondimenti sull'artista, A.B. OLIVA, *Vitalità dal negativo nell'arte italiana 1960/70*, Cento Di/ edizioni, Roma 1970, AA.VV, *Vettor Pisani. Virginia Art Theatrum*, edizioni Charta, Milano 1999.

vanguardie storiche abbandonarono l'immagine reale per approdare alla creazione di un'altra, distaccata dall'apparenza esistenziale e visiva per raggiungere la profondità dell'io.

Dunque, l'uomo non si è reso conto di esistere finché non ha ammirato la sua immagine riflessa, in cui la scoperta delle proprie sembianze è stata importante per stabilire l'identità dell'essere vivente, come afferma Lacan nella teoria dello stadio dello specchio.

Un'artista dal poliedrico talento ha introdotto l'utilizzo dello specchio in maniera particolarmente interessante, permettendo ad esso di funzionare, intravisto nei caffè, nelle sale da ballo e nelle case chiuse, come un vetrina che permette di cogliere i luoghi, gli atteggiamenti e le idee dei personaggi protagonisti.

Il fotografo di cui voglio parlarvi è Gyula Halasz, conosciuto sotto lo pseudonimo di Brassai, la sue fotografie racchiudono gli avvenimenti delle notti parigine alle quali si mescolano personaggi intravisti nell'ombra, le prostitute, i caffè, i graffiti divenendo loro stessi dei simboli. Nella fotografia *Coppia di innamorati in un piccolo caffè parigino* del 1932, i protagonisti sono una donna e un uomo che si stringono in un abbraccio, in un caffè della Place d'Italie. I due specchi appaiono alle spalle, dei due protagonisti, rivelando una sorta di disunione. I volti dei due, sono riflessi dagli specchi, ed uno rivela il volto dell'uomo (che non si vede nella realtà perché è di spalle), l'altro quello della donna, che risultano divisi. Rosalind Krauss¹¹ specifica i significati simbolici intendendo l'utilizzo dello specchio come mezzo per svelare i reali sentimenti dei due, quali egoismo, narcisismo e seduzione. Gli specchi, dunque, fungono (tipico dello specchio per Brassai) da mezzo come, per ottenere una fotografia rimpicciolita, creando l'illusione per cui parte della realtà può essere, tramite l'ausilio di una macchina fotografica, composto, scomposto e rielaborato.

Un'altra foto *Gruppo festoso in un locale da ballo* ha la presenza dello specchio, e di un'operazione, che Brassai utilizzerà per altre foto di interni che più avanti nominerò, denominata dalla Krauss messa «en abyme»¹² in cui intende spiegare il procedimento fotografico¹³ che

¹¹ R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano 1996 (ed.orig. Editions Macula, Paris 1990).

¹² Ivi, p. 152.

¹³ C. OWENS, *Photography en abyme*, in "October", 5, estate 1978, pp. 73-78.

Brassai utilizza, cioè inserisce in una figurazione, un'altra che giunge a raddoppiare la prima. Il gruppo di persone nella realtà, è immortalata con un grande specchio alle loro spalle, che riflette un'altro gruppo di persone in festa. La tecnica «en abyme», permette che le immagini riflesse nello specchio possano rappresentare la realtà, Brassai con la fotografia cerca di far capire la tecnica e il procedimento da lui utilizzato. La duplicazione della condizione reale, derivante dallo specchio, annota nello stesso momento un'altra duplicazione, in cui i personaggi che sono riflessi nello specchio, i quali non sono presenti nel campo fotografico ma sono rivelati a chi guarda soltanto dalla riflessione nello specchio, ravvisano a loro volta altri quattro doppi. La specchio incastrato in una cornice, rivela l'immagine riflessa definita da Rosalind Krauss «immagine virtuale»¹⁴, che Brassai mostra attraverso l'introduzione della superficie specchio mentre fotografa, che diviene coprotagonista della scena, e rivelatrice di simboli e metafore nascoste nell'animo dei personaggi.

Le indagini dell'artista, quindi, portano in se lo straniamento e il senso di atemporalità inconsapevole, in quanto Brassai, intende giungere ad un'analisi particolareggiata e insolita della realtà, dunque, utilizza lo specchio per dimostrare totalmente il contrario di quello che pensano i surrealisti. Si distacca del tutto, dalla loro idee, nonostante le sue fotografie contengono quell'inquietudine che padroneggia in molte opere e soprattutto rivela cose che agli occhi della società rappresentavano l'invisibile nel visibile¹⁵.

Vorrei, inoltre, parlare di altre due fotografie, a mio parere ricche di significati simbolici, nelle quali l'artista affronta il tema della donna oggetto (la prostituta) e la sua visione nella società, *La ragazza del biliardo* 1932, e *L'armadio a specchi* 1932.

¹⁴ R. KRAUSS, *op. cit.* L'immagine riflessa così definita dalla Krauss, immagine virtuale, viene mostrata da Brassai, proprio tramite lo specchio che diviene, nella scena, coprotagonista e rivelatore di simboli e metafore nascoste nell'intimità dei personaggi immortalati. L'attenzione spesso nelle fotografie di Brassai è rivolta a precise posizioni delle mani o del corpo umano che si duplicano nella riflessione.

¹⁵ Brassai, dobbiamo ricordare, non fotografò soltanto caffè con personaggi festosi, ma anche spesso prostitute, mendicanti e personaggi malfamati, che all'epoca del 1930-40 erano emarginati dalla società, e sfruttati dalla stessa per propri scopi.

Nella prima foto¹⁶ la protagonista è una prostituta, appoggiata ad un tavolo da biliardo in un caffè di Montmartre. Gli occhi di lei, sono diretti all'obiettivo della macchina fotografica, e la parte superiore del corpo, il busto, diviene parte centrale della rappresentazione.

L'attenzione ricade principalmente sui simboli legati alla sessualità, la posizione delle mani. Interpretando le immagini riflesse negli specchi, si può affermare che Brassai, in questa e in altre fotografie, gioca molto con gli specchi e le loro forme. Nella zona sinistra (in linea verticale alla mano della donna con il pollice teso appoggiato sul tavolo da biliardo) della fotografia appare un'immagine riflessa di un uomo posto di profilo, lo specchio, è diverso come forma da quello in cui si riflette la nuca della donna, è di forma rettangolare che nella simbologia tradizionale, all'uomo viene assegnato il ruolo di qualcosa di spigoloso. L'immagine dà l'illusione, in cui sembra che l'uomo guardi fisso l'immagine riflessa nello specchio ovale, in linea verticale con la mano destra della donna, nel quale è riflessa la nuca di lei. L'immagine, del volto della donna, non è riflessa, ma è riflessa la nuca che simboleggia la mancanza di identità, lo specchio, in questo caso è di forma ovale in quanto nell'arte la donna è accostata in genere a qualcosa di rotondo, (anche Picasso accomuna le forme del corpo di una donna ad un violino). L'uomo, pur guardando la prostituta nel gioco di riflessi vede la sua nuca, e non il suo volto.

Il riflesso degli specchi indica metaforicamente l'avvicinamento e l'unione dei due personaggi sconosciuti. L'unione è resa palese, dalla posizione degli specchi, esattamente posti in linea verticale alle mani della donna, in cui le posizioni delle dita simboleggiano il loro sesso. Tutta l'immagine, le pose, i gesti, gli sguardi inducono, lo spettatore, a concepire il ruolo della donna e quello dell'uomo, e dunque, a capirne i significati, non del tutto espliciti.

L'immagine dell'uomo viene rivelata dallo specchio, cosa comune nelle fotografie di Brassai, in cui alcuni personaggi vengono resi visibili, allo spettatore, soltanto attraverso l'ausilio dello specchio.

Nella fotografia *L'armadio a specchi*¹⁷ ritorna il motivo della donna che ha lo stesso ruolo già citato nella precedente fotografia. Lo spec-

¹⁶ R. KRAUSS, *op. cit.*

¹⁷ R. KRAUSS, *op. cit.*

chio è posto in un angolo di una stanza, in cui compare realmente soltanto un uomo, la donna è vista attraverso la riflessione di un secondo piano che si uniforma tramite lo specchi incorniciato nell'armadio. L'uomo che si riveste, si specchia e a sua volta vede la donna nuda, riflettersi nello specchio dell'anta sinistra dell'armadio.

La posizione di lei nello specchio, crea l'illusione di unificazione tra i due personaggi, cosa che nella realtà non esiste, perché l'uomo è di spalle a lei rivestendosi incurante; il simbolo riportato rivela il fugace ed effimero incontro, ancora una volta riaffermato dai corpi che nella situazione reale si rivolgono le spalle, di cui non trapelano i volti, simbolo dell'indifferenza e della mancata conoscenza.

Ancora una volta, come afferma Rosalind Krauss, Brassai ribadisce il suo distacco verso l'idea dei surrealisti, in cui nelle sue foto non sembra esserci nulla di così surreale, come forme liquide, immagini scioccanti pervase da esseri mostruosi, ma immagini della realtà mescolate alla riflessione dello specchio, che può mostrare ciò che è visibile e ciò che non è visibile nel campo fotografico.

Ritornando indietro di diversi secoli, è da sottolineare che lo specchio e il suo ruolo nell'opera d'arte, trova affermazione in opere pittoriche databili 1434, come il caso del dipinto di Van Eyck¹⁸ *Il fidanzamento degli Arnolfini*. L'uso dello specchio, infatti, per il pittore fiammingo Jan van Eyck, ebbe il ruolo di dilatare lo spazio svelando ciò che non si vede e non è presente nel campo figurativo¹⁹, se non visibile allo spettatore tramite il riflesso dello specchio. Questa tecnica, come ho già affermato, fu utilizzata da Brassai, in cui alcuni personaggi non sono presenti nel campo fotografico, ma visibili allo spettatore mediante lo specchio. Vorrei soffermarmi *sull'Autoritratto allo Specchio* del Parmigianino e sulle parole di Giorgio Vasari²⁰ che dice:

per investigare le sottigliezze dell'arte, [...] guardandosi in uno specchio da barbieri, di que' mezzotondi [...], si mise con grande arte a contraffare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso tanto simile al

¹⁸ I Classici dell'arte, *van Eyck*, presentazione di Raffaello Brignetti, Rizzoli-Skira, Milano 2004.

¹⁹ V.I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* (1993), Il Saggiatore, Milano 1998.

²⁰ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, edizioni edipem, Novara 1972.

naturale che non si potrebbe né stimare né credere [...] e vi fece una mano che disegnava, un poco grande come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima.

Vasari descrive una mano che disegna dinanzi allo specchio. Se guardiamo con attenzione l'opera del Parmigianino, si nota nella zona di ombra, la mano allungata del pittore che si autoritrae. Lo specchio funge come una sorta di luogo virtuale il quale è occupato, in questo caso, dall'artista che si autoritrae, oppure, come intende Pistoletto, dallo spettatore che si riflette e diviene parte dell'opera d'arte. La riflessione allo specchio, quindi, può alludere a distinti significati e funzioni come la «funzione transitiva e intransitiva». La prima spiega come il quadro può instaurare un rapporto con lo spettatore, migliorando il legame tra questo ultimo e l'opera d'arte. La seconda si ha quando lo specchio non permette la comprensione del linguaggio tra spettatore e immagine. Ogni volta l'artista, ha utilizzato lo specchio, o in senso materiale (inserito realmente nell'opera come fa Pistoletto) o virtuale (dipinto in un quadro), si è potuta avere la funzione transitiva del rispecchiamento, in cui l'immagine si completa con quello che si trova al di là della raffigurazione creando, una riflessione esterna o interna.

Lo specchio, secondo la semiotica e l'estetica delle arti, è inteso non solo, come oggetto che restituisce l'immagine che riflette, ma diviene una sorta di tela che cattura l'immagine per trasportarla in un luogo che rifletterà a sua volta un'altra immagine. Queste idee, sembrano al quanto analoghe con quelle favolistiche e folcloristiche, nelle quali in antichità si credeva. Lo specchio, inoltre, può dare la possibilità a chi guarda o si specchia, di ammirare le sue molteplici facce²¹ con una di versa inclinatura, ma guardando frontalmente, le immagini coincideranno svelando un doppio. Le immagini che compaiono nei quadri e nelle fotografie, affrontate pocanzi, rappresentano non solo la riflessione dello specchio, ma la trasmissione dei volti, dei corpi, degli oggetti tramite lo specchio, non essendo presenti direttamente né sul campo figurativo né su quello fotografico, permettendo a noi spettatori di percepire l'essenza della realtà. Con la riflessione dello specchio,

²¹ In particolare, ricordare, l'uso degli specchi interpretati in chiave cubista da Picasso che influenzò anche Brassai, di cui era amico. Vedi C.J. WESTERBECK JR., *Nightlife: Brassai and Weegee*, in "Artforum" XV dicembre 1976.

noi spettatori riusciamo a vedere per indizi, per metafore, tramite itinerari non del tutto diretti. In questo caso, rientra in gioco la psicologia che permette la comprensione di alcune dinamiche fondamentali umane, riferire alla percezione visiva. Secondo Lacan, l'uomo ha la possibilità di vedere tramite la «Strategia di Argo» (Lacan si riferisce all'astronomo Jean-François Arago, 1786–1853) nella quale intende affermare, la possibilità dell'uomo di vedere utilizzando la vista di rimbalzo, facendo percepire tramite la retina ottica immagini viste di lato. Lacan afferma in un suo seminario:

Una stella di quinta o sesta grandezza, se volete vederla non fissatela direttamente. È proprio guardandola un po' di lato che vi può apparire.

Lacan²² si riferisce all'idea dell'astronomo Argo sull'osservazione delle costellazioni ad occhio nudo.

²² J. LACAN, *Lo sguardo come oggetto*, in *Lacan*. Il seminario. Libro XI, p. 104. (Per maggiori approfondimenti vedi Libro XI, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, 1964 Traduzione di Sciana Loaldi e Irène Molina sotto la direzione di Giacomo B. Contri, Einaudi, Torino 1976.