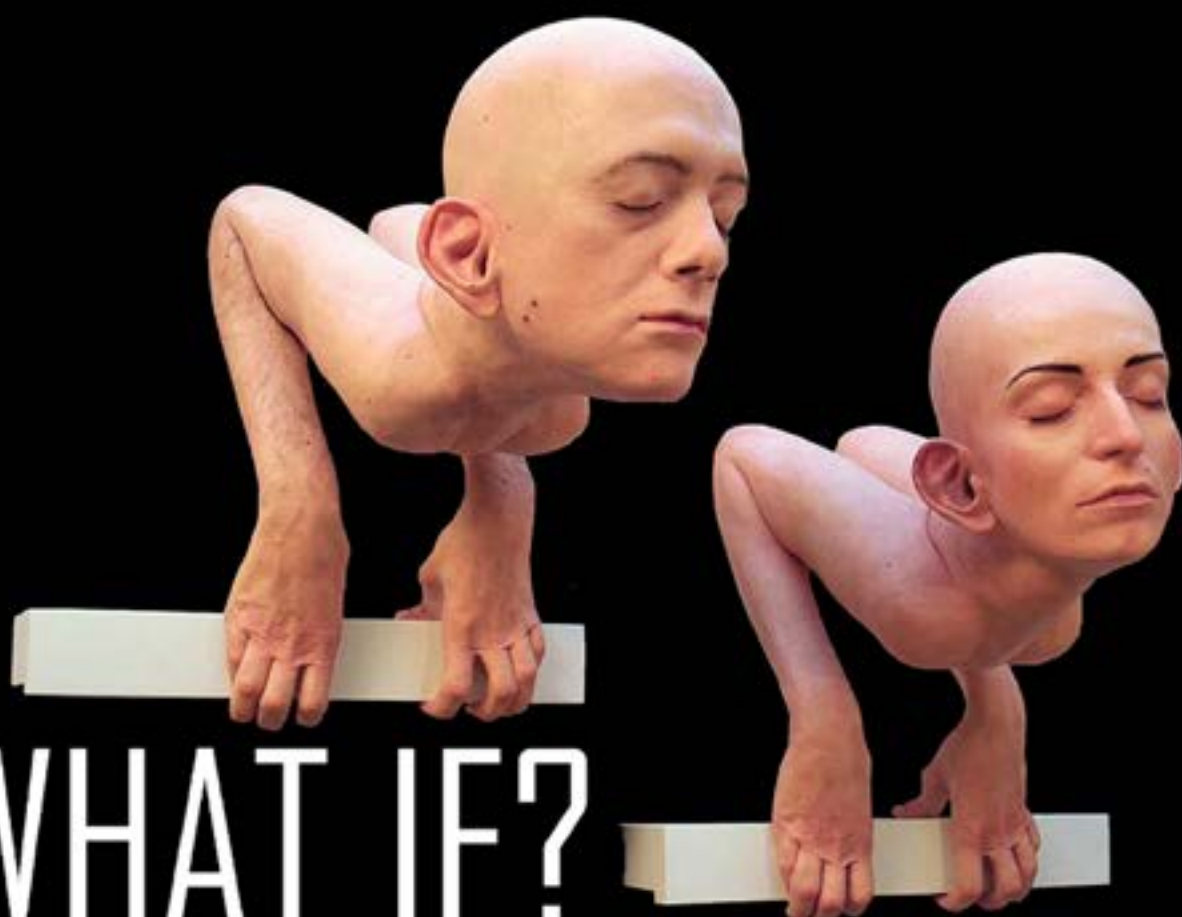




MDE 2019/2020

PROF. DIEGO FAA



# WHAT IF?

L'IMMAGINE PERTURBANTE  
26.11.2020 - 17.01.2021

## ABSTRACT

### What if? L'immagine perturbante

Perturbante è l'attimo di **spaesamento** provato quando qualcosa di familiare perde la sua ovvietà, facendosi estraneo, misterioso. È il luogo della vertigine. Il pensiero, infatti, si imbatte in qualcosa che sfugge alla sua capacità di conoscere, esposto alla impossibilità di identificare le cose, separarle e distinguerle secondo schemi abituali. Una sensazione descritta da Sigmund Freud nel saggio *Das Unheimliche* (Il Perturbante, 1919) come **intreccio tra noto e spaventoso**, attraverso l'analisi di casi in cui si mostra lo smarrimento prodotto da un familiare che scardina ogni certezza.

Nell'**esperienza estetica** il perturbante si declina nel **cortocircuito tra realtà e illusione**, evidente in quelle opere d'arte che tendono a imitare la realtà, non semplicemente rappresentarla, e rendono possibile la sovrapposizione tra oggetto e rappresentazione. L'aderenza mimetica è tale da provocare **perturbamento**, ma anche **stupore**. Un'esitazione, infatti, che non è necessariamente rinuncia, ma può tradursi in apertura alla comprensione dell'opera d'arte.

Il disorientamento perturbante si manifesta anche nel **cinema**, nel **teatro**, nella **letteratura** e nella **fotografia**, fino a penetrare il **mondo della tecnologia**, invitando a un'ulteriore riflessione. La diversità dei media e l'apertura a un campo non artistico permettono di mostrare le tante sfumature di una tematica così complessa. Il confine con il certo si sfalda, lasciando intravedere una **dimensione di indicibilità** con cui fare i conti.

## TESTO CURATORIALE

### What if: i quesiti del perturbante tra realtà e irrealtà

Qualcosa di estraneo si insinua nell'ambito dell'heim, della casa, della familiarità, privandola del carattere rassicurante che comunemente le appartiene. Non ci si orienta più: ciò che è abituale perde la sua ovvietà, si fa misterioso e inafferrabile, ci fa paura e insieme, in qualche modo, ci affascina, ci attrae. Le mura del perimetro si sfaldano, rendendo impossibile la delimitazione netta di un interno che esclude l'esterno. Una parola per spiegare quanto appena descritto: unheimlich.

L'aspetto più evidente, a partire dall'etimologia del termine tedesco usata nel 1919 da Sigmund Freud nel suo saggio omonimo<sup>1</sup>, è chiaramente il riferimento ambiguo e confuso alla costellazione semantica della dimora, a cui il prefisso negativo sembra sottrarre qualcosa di indeterminato. È chiaro che la connotazione perturbante è prodotta dalla privazione di quei tratti rassicuranti che si sarebbe tentati di attribuire per definizione alla familiarità della casa, eppure non tutto è facile come potrebbe sembrare.

La sensazione d'inquietudine è assicurata, più che da una negazione di caratteristiche proprie, dall'impossibilità di definire cosa sia familiare e cosa no, cosa sia interno e cosa sia esterno, dove si ponga la soglia di delimitazione e a ben vedere cosa distingue l'uno dall'altro. Freud tiene però a sgombrare il campo dalle osservazioni a suo parere «non esaurienti»<sup>2</sup> offerte dal testo di Ernst Jentsch *On the Psychology of the Uncanny* scritto nel 1906. Non risulta esaustivo il riferimento all'incertezza intellettuale per fugare i dubbi in proposito: per Freud non è sufficiente stabilire l'equazione per la quale perturbante sta a inconsueto<sup>3</sup>.

Unheimlich non è lo svanire della verità o della realtà, ma è piuttosto il loro affacciarsi come ciò che meno è determinabile, padroneggiabile, come ciò che eccede sempre il pensiero e che continuamente lo inquieta. Il pensiero "spaesato" non è quello che rinuncia alla verità, ma quello che si espone alla sua indecidibilità e se ne rende responsabile. Ciò è tanto più vero se riferito all'ambito artistico.

L'oggetto iconico, rispetto a qualunque altro, è segnalato da bordi, confini per la coscienza percettiva e per quella di immagine, per lo spazio reale e lo spazio immaginario. La cornice è il risultato di un gesto intenzionale per una chiusura all'esterno ma, allo stesso tempo, per un'apertura al suo interno, alla sua fruizione estetica.

L'esclusione di ogni elemento che stia al di fuori comprende anche il fruitore, il quale viene a trovarsi così «a quella distanza in cui l'opera è fruibile esteticamente»<sup>4</sup>, la distanza necessaria a poter distinguere realtà e irrealtà.

«Guardiamo attraverso la cornice come attraverso una finestra che ci permette di penetrare con lo sguardo nello spazio dell'immagine, nella realtà dell'immagine»<sup>5</sup>. Ma se dalla finestra effettiva, guardando all'esterno, pare di poter respirare la stessa aria di casa, non è lo stesso con la finestra albertiana<sup>6</sup>: consente di affacciarsi al mondo reale, marcando però, rispetto a questo stesso mondo, una discontinuità radicale<sup>7</sup>. Se è vero che sia contrapposto al mondo iconico, in che senso questo sarebbe irreal? Va effettivamente inteso come opposto di realtà?

Edmund Husserl chiarisce che il concetto di irrealtà dell'immagine non allude a una non-presenza, bensì alla paradossale presenza di un'assenza: l'irrealtà è una «wirklicher Schein»<sup>8</sup>. E - precisazione fondamentale - la parvenza non deve essere ricollegata all'illusione e all'immaginazione, ma alla percezione; ha a che fare con un'intuizione sensibile e un'oggettivazione, ma in contrasto con un presente vissuto. È questo il potere dell'immagine, rendere presente l'assente. L'immagine è quel medium che permette di trovar realtà nella parvenza.

Salvatore Natoli precisa:

Vi sono buone ragioni per sostenere che l'apparenza in quanto è esperita è reale e la realtà in quanto si manifesta appare. In questo senso, realtà e apparenza sono il medesimo<sup>9</sup>.

Si attua, quindi, una duplicazione consimile tanto della realtà quanto dell'apparenza in cui essa si manifesta, in cui ciascuna delle due finisce per richiamare paritariamente l'altra: l'apparenza è reale nel momento in cui è oggetto d'esperienza.

1 Freud, S., *Das Unheimliche* 1919.

2 Ivi, p.269.

3 Ivi, p.270.

4 Simmel, G. *La cornice*, in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Il Mulino, Bologna, 1985, pp.101-102.

5 Husserl, E., *Phantasie und Bildbewusstsein*, p.46.

6 A proposito di finestra, Alberti, L. B., *De pictura*, 1435: «quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta sul mondo per donde io miri quello che quivi sarà dipinto». Il quadro è come una finestra aperta sul mondo, la cui soglia è il luogo d'incontro tra lo spazio dipinto e quello dello spettatore, e i confini dell'opera, ovvero la cornice.

7 Fink, E., *Presentificazione e immagine*, p.139

8 Husserl, E., tr. it. «parvenza reale», *Phantasie und Bildbewusstsein*, p.47.

9 Natoli, S., *Parole della filosofia dell'arte*, Milano, 2004, p. 31.

In arte, le immagini, come si è portati a credere, vivono nei loro media nello stesso modo in cui noi viviamo nei nostri corpi. Fin dai tempi remoti l'umanità è stata tentata di comunicare con le immagini come se fossero corpi viventi, e persino accettarle come sostituti degli stessi. Basti pensare all'importanza attribuita nella Grecia antica al valore della *μίμησις* (mimesis), e al fatto che la dote principale dell'inventore della statuaria a tutto tondo, Dedalo, fosse quella di realizzare sculture tanto realistiche da sembrare vive e ingannare lo spettatore; o, ancora, si ricordi la vicenda di Pigmalione, che Victor Stoichita individua come mito fondatore del concetto di simulacro, cioè dell'immagine concepita come esistente<sup>1</sup>.

Ma siamo noi a effettuare questa animazione nel momento in cui il desiderio del nostro sguardo entra in relazione con una data immagine, come se si trattasse di corpi o qualcosa che sta per dei corpi, e questo avviene attraverso una percezione di tipo simbolico. Il desiderio precede l'invenzione dei loro corrispettivi media<sup>2</sup>.

Ecco la questione del What if: fare di un oggetto un'immagine e percepirla come se essa fosse effettivamente il referente. E ciò non va inteso in senso metaforico, perché l'immagine prende effettivamente il posto dell'originale, lo rimpiazza e finisce per identificarsi con esso.

Nella misura in cui una figura, di gesso, cera, resina, viene percepita alla stregua di un essere umano, è fatta della nostra stessa carne, si muove nel nostro stesso spazio. Quando si svela l'inganno, quando capiamo che le statue di Duane Hanson non sono una "reale" coppia di turisti americani in abbigliamento da vacanza?

È necessario che i conti non tornino e qualche elemento desti il dubbio, come l'ambigua immobilità della *Reclining Lisa* di John De Andrea. Annullando quella distanza rispetto al fruitore, che è insita nel concetto stesso di raffigurazione e che impedisce che si generi confusione tra sfera iconica e mondo della vita, l'immagine si nega in quanto tale e cede il posto al doppio: la somiglianza si fa realtà. A questo proposito è facile tornino alla mente le parole di Freud sul tema del sosia<sup>3</sup> il quale non rappresenta solo una delle forme del perturbante, ma fa parte del suo stesso fondamento. L'altro come il sé e il sé come l'altro, un'identificazione che ben esprime Alighiero Boetti, o, per meglio dire, Alighiero e Boetti, tanto consapevole del suo doppio da mostrarlo e renderlo partecipe della sua creazione artistica. Il topos dei gemelli ritorna in Kubrick, nella trasposizione cinematografica del romanzo di Stephen King *The Shining*, ma non è il solo punto tematico presente del saggio di Freud sul perturbante: le innumerevoli volte in cui Danny in triciclo esplora l'albergo passando davanti, altrettante volte, e inconsapevolmente, alla camera 237, non possono non far pensare alla questione del ritorno non intenzionale. O, nel concreto, all'installazione di Alicja Kwade allestita nel 2017 alla Biennale di Venezia: la struttura labirintica che la caratterizza si rivela ideale tanto per discutere dei confini tra realtà e irrealtà quanto per spiegare percezione e ricordo in termini di tracce incise e trattenute nella mente come sigilli.

Più che di ricordi si dovrebbe parlare di rievocazioni, soprattutto in riferimento agli umili oggetti selezionati da Kantor, di cui si è assuefatti e di cui si fa un utilizzo monotono: essi celano potenzialità semantiche e simboliche che possono emergere in virtù di un atto artistico. E così i banchi della Classe morta assolvono alla funzione di immagini, di strutture di rinvio che possono rendere presente ciò che non lo è più<sup>4</sup>. L'effetto perturbante, il turbamento che ci punge e ci afferra, va a toccare dentro di noi, nelle condizioni in cui i confini tra fantasia e realtà, tra noi e l'alterità, si allentano, in quei punti che potrebbero rompersi, in cui la nostra identificazione con l'altro è irrigidita. È allora che la coincidenza di queste polarità può diventare mortifera, una caratteristica estetica che proietta il fruitore ad Altro, al non vivente e attuale. Mettere in scena la morte è facoltà del medium fotografico, come ben esprimono le opere di Hiroshi Sugimoto: viene fermato un tempo che non c'è più, ma che perdura nell'immagine presente, affermando così la presenza del rappresentato. Ancora una volta, i confini tra rappresentazione e realtà si fanno labili.

Lo stesso ruolo spetta alla resina, materiale con cui i Santissimi realizzano *Migrants*, autoritratto degli artisti sotto forma di uccelli migratori, la quale diventa strumento per conservare la memoria di un tempo ipotetico, in cui la minuziosità dei dettagli di figure modificate, deformate, si fa espediente per cogliere la straordinaria varietà dell'esistenza in tutte le sue differenze e anomalie.

Antenato della resina è senza dubbio la cera, materiale con alle spalle una storia di tutto rispetto: si vuol fare riferimento alle "forme di raffigurazione" e più specificamente alle immagini di cera che Guido Mazzoni sottolinea dirsi "boti" nella Firenze di inizio Novecento, presenti presso la Santissima Annunziata, indicata come centro principale delle offerte in cera della città a partire dal XIII secolo, dove il Cigoli era solito recarsi per sfuggire alla vista dei Voti in vendita nelle botteghe di via de' Servi<sup>5</sup>.

Se è possibile riscontrare anche giudizi di carattere positivo che attestano attribuzione di valenza estetica, risulta altrettanto chiaro come i manufatti in cera nascano sotto il segno dell'ambiguità, come dimostra il busto in cera di Scipione de' Ricci di Clemente Susini (1810 circa): «Sempre arte e tecnica si tengono per mano e si compenetrano»<sup>6</sup>, fino al punto di poter trattare del "dubbio" «che un essere apparentemente animato sia vivo davvero, e, viceversa, del dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato»<sup>7</sup>. È il caso dei congegni meccanici costruiti con fattezze umane, per i quali però accade che la crescita del livello di somiglianza non corrisponda ad altrettanta crescita del livello di familiarità, ma al suo crollo improvviso, con conseguente traduzione da positivo a negativo dell'effetto suscitato.

1 Stoichita, V., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, 2006.

2 Belting, H., *Antropologia delle immagini*, Roma, 2011, p.80.

3 Freud, S., *Das Unheimliche*, 1919, pp.286-288.

4 Conte, P., *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Macerata, 2014, pp.174 e seg.

5 Mazzoni, G., *I boti della SS Annunziata in Firenze. Curiosità storica*, Firenze, 1923.

6 Goethe, J.W., *Gli anni di viaggio di Wilhelm Meister*, p. 311.

7 Jentsch, E., *Zur Psychologie der Unheimlichen*, 1906, Kessinger Pub Co, Kila 2010.

A questo proposito, sono fondamentali gli studi e le parole di Masahiro Mori:

Mani prosistiche siffatte, però, sono troppo reali: non appena ci accorgiamo della loro vera natura, ecco che proviamo un senso di estraneamento. In questo caso la familiarità va a farsi benedire e la mano risulta perturbante.<sup>1</sup>

La questione decisiva riguarda il momento esattamente precedente a quello in cui subentra la consapevolezza di aver preso un abbaglio, di essere incappati in un errore. Che cosa accade in quell'istante? Come render conto del passaggio dall'illusione alla disillusione? E soprattutto, una volta scoperto il trucco, l'immagine/opera che abbiamo creduta reale perda d'un tratto il suo potere e, con esso, il suo fascino? La risposta è lasciata allo spettatore.

---

<sup>1</sup> Mori, M., *The Uncanny Valley*, 1970, p.9