



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in  
Storia delle arti e Conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

## **L'immagine speculare come *medium***

Istanze dello specchio nella conoscenza del Sé e dell'Altro e come memoria

**Relatrice**

Prof.ssa Silvia Burini

**Correlatore**

Prof.re Mattero Bertelè

**Laureanda** Sofia Borroni

Matricola 882022

**Anno Accademico**

2020/2021

## **Indice**

<b>Introduzione</b> .....	4
<b>Capitolo 1. L'immagine speculare tra segno e non segno</b> .....	13
1.1 Elementi per una fenomenologia, una pragmatica e un'empatia dello specchio... 13	
1.2 Lo specchio come una protesi e l'occhio come un'ala: la via per diventare icononauti.....	30
1.3 Sulla ragione dell'impossibilità dello specchio di produrre un segno.....	56
1.4 Trasgressioni alla regola: lo specchio come un fenomeno-soglia e un potenziale oggetto semiotico.....	63
1.5 Una semiotica dell'immagine speculare attraverso <i>Lo specchio delle Brame</i> di Harry Potter.....	75
<b>Capitolo 2. L'icona performante</b> .....	79
2.1 "Iste ego sum!". Da Narciso alla conoscenza del Sé: sulle tracce che definiscono l'immagine speculare come un'icona assoluta.....	79
2.2 Il desiderio del doppio.....	98
2.3 Narcisismi: lo schermo come specchio auto-riflessivo.....	110
<b>Capitolo 3. L'immagine speculare come memoria</b> .....	123
3.1 La necessità della traccia.....	123
3.2. Memoria per congelamento.....	137
3.3 L'autoritratto fotografico, strumento del ricordo per l'artista e per lo spettatore..	146
<b>Conclusione</b> .....	156
<b>Bibliografia</b> .....	159
<b>Videografia</b> .....	165

<b>Elenco delle immagini.....</b>	<b>166</b>
-----------------------------------	------------

## **Introduzione**

Il presente lavoro di tesi è dedicato a esaminare l'utilizzo dello specchio come *medium* performativo nella conoscenza del Sé e dell'Altro. A partire dagli anni Settanta lo specchio ha iniziato a ritagliarsi un proprio spazio nelle pratiche espressive del contemporaneo, e nelle riflessioni di noti semiotici, raggiungendo una pienezza simbolica nelle specifiche arti della performance e della fotografia.

La duplicazione del mondo nello specchio rinvia necessariamente alla sua funzione primaria, ovvero quella di includere l'osservatore stesso: colui che guarda può ora guardarsi. Oggetto perfettamente integrato nel nostro quotidiano, al punto da coglierne debolmente le potenzialità dal punto di vista gnoseologico, dallo sguardo nello specchio è sempre derivata una visione di straniamento: lo sguardo che 'esce', si 'allontana' dal corpo per esperire del mondo sensibile, ma solo nei limiti della sua struttura biologica, subisce una sorta di illusoria 'implosione', e parte della geografia del corpo e del mondo celati allo sguardo unidirezionale dell'uomo, sono così visibili 'dentro' lo specchio. L'illusorietà di un 'dentro' attraverso la specificità del *medium* riflettente, si coglie prendendo in analisi il suo opposto, il *medium* trasparente, che non provoca il fenomeno dello sdoppiamento, bensì il passare oltre dello sguardo al mondo situato al suo oltre, ovvero dietro di esso. Impiegare un materiale riflettente comporta l'utilizzo di una sostanza che si nega in quanto tale alla percezione, che porta lo sguardo a cogliere non ciò che gli sta dietro, come nel caso di una finestra, bensì quello che gli sta davanti.

Il primo capitolo della tesi affronta l'istanza dell'immagine speculare quale fenomeno collocato tra segno e non segno, al fine di fornire una base necessaria alla

comprensione di come essa possa farsi successivamente un *medium* per la comprensione del sé e dell'alterità. Una preliminare osservazione dell'oggetto che la produce (lo specchio) porta alla creazione di una fenomenologia e di una pragmatica dello specchio, che affronta le analisi che la disciplina della catottrica ha delineato al fine di chiarire lemmi astrusi quali 'immagine reale/virtuale', 'ribaltamento (o simmetria)' e 'specularità': poiché in uno specchio piano la luce incidente e quella riflessa si trovano in eguale rapporto, l'immagine virtuale che ne risulta è dritta, speculare, simmetrica e, poiché causa di una illusione che porterebbe a intendere la luce come proveniente dall'immagine speculare (quando non è così), definita appunto come virtuale; la fenomenologia degli specchi curvi ha lasciato particolare posto in questa tesi a quelli concavi, per la particolarità di generare anche una proiezione dell'immagine (quindi un'immagine sia virtuale, ma poi anche un'immagine reale) che si colloca alla base degli strumenti di fantasmagoria. Sulla base delle riflessioni sui 'neuroni specchio' (o della simulazione incarnata) introdotti dalla disciplina delle neuroscienze, se verso un'opera d'arte l'osservatore prova un senso di empatia traducibile in una coincidenza percettiva tra il *pathos* dell'immagine e il suo, con lo specchio la percezione empatica è quella propriamente di *unheimlich*<sup>1</sup> (perturbante) e di *Verfremdung* (straniamento), che si scinde tra la totale aderenza dell'immagine speculare a quella del referente o anche a quella di totale incompatibilità; essa, tuttavia, porta nel lemma la capacità di 'far riflettere' che, assieme alla capacità di rinviare al pensiero profondo, pone le basi per il discernimento dell'immagine. Lo specchio, infatti, è come prima cosa un artefatto, e con l'affermarsi del Principio della

---

<sup>1</sup> A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, qui pag. 28

Rifrazione, esso si fa specchio protesico. Nel suo valore cognitivo, il riflesso, proprio come piano virtuale, si fa estensione del limite biologico dell'occhio, che consente la cattura di immagini di mondi 'altri' che l'occhio non è in grado di esperire naturalmente (facendo dell'essere umano, secondo le parole di Gian Pietro Brunetta<sup>2</sup>, un *icononauta*, un viaggiatore per immagini). L'immagine riflessa è, infatti, un'istanza legata alla questione dell'origine dell'immagine. Come l'ombra, assunta nella mitologia pliniana come una proiezione stante per antesignana della rappresentazione artistica<sup>3</sup> e, in quella platonica, come rappresentazione cognitiva<sup>4</sup>, il riflesso allo specchio è similmente pura apparenza, sprovvisto di realtà. Ma dove l'ombra condivide con lo specchio la virtualità dell'immagine, la simbologia del secondo sboccia specificatamente nella sua virtù mimetica<sup>5</sup>, che in questo ambito lo qualifica come un *dispositivo* atto alla sua comprensione. Ponendo diversi dati in prospettiva, il riflesso partecipa ad un'operazione conoscitiva: gli specchi, le lenti ottiche, la camera

---

<sup>2</sup> G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumièrè*, Marsilio Editori, Venezia 1997, qui pag. 93.

<sup>3</sup> Si fa riferimento al mito pliniano contenuto nella *Naturalis Historia*, XXXV, nel quale si narra che la nascita della pittura debba essere ricondotta «all'uso di contornare l'ombra umana con una linea» (V. I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, il Saggiatore, Milano 2000, qui p. 13).

<sup>4</sup> Si fa riferimento al mitologema platonico della caverna, nel quale un gruppo di schiavi incatenati all'interno di una caverna, con la sola possibilità di guardarne il fondo che riporta le proiezioni delle ombre degli oggetti e delle persone del mondo reale, arriva a scambiare per reale ciò che invece ne è solo la proiezione (*Ibidem*, qui p. 22).

<sup>5</sup> La qualità mimetica degli specchi come la si intende oggi, è una caratteristica risalente al secolo scorso e ottenuta mediante lavorazione industriale. Ma attraverso gli scritti tramandatici da personaggi come Platone e Seneca, sappiamo che nell'antichità gli specchi erano delle superfici semi-opache in rame o in bronzo, con i romani come i primi in Europa a produrre specchi in vetro secondo una tecnica appresa dagli egiziani. Si cominciò a raggiungere una discreta nitidezza dell'immagine solo a partire dal XVI secolo quando a Murano gli artigiani sperimentarono una nuova tecnica di stagnatura del vetro, al punto da denominare tale specchio come "cristallino". Solo nel Settecento il primato (il segreto) della tecnica della soffiatura del vetro veneziano sarà superato da quello della colatura collaudato presso la Manifattura di Saint-Gobain (Francia), portando alla realizzazione di specchi di grandi dimensioni che sanciranno il monopolio della Francia nelle commissioni monarchiche. Dall'Ottocento e per tutta l'epoca moderna è sempre la Francia a tenere il monopolio della fabbricazione dei vetri a specchio, apportando importanti modernizzazioni nel processo di argentatura – sostituita alla stagnatura veneziana – che permetteva di realizzare specchi sempre più mimetici, sottili, seriali e, conseguentemente, economicamente più accessibili (S. MELCHIOR-BONNET, *Storia dello specchio*, edizioni Dedalo, Bari 2002; B. GOLDBERG, *Lo specchio e l'uomo*, Saggi Marsilio, Venezia 1989).

oscura offrono nuovi strumenti di conoscenza e di approccio al reale, grazie ai quali lo sguardo scopre la simultaneità e la giustapposizione dei campi visuali. Tornando come dispositivo ottico nel lavoro dei pittori, nel quale il suo utilizzo è stato adoperato negli autoritratti e in potenti giochi illusionistici, lo specchio rende possibile una manipolazione cognitiva che, in virtù della sua natura virtuale, non coincide con quella spaziale (altrimenti reale), bensì visuale.

Ma essa è soprattutto un canale, ovvero un mediatore tra due stimoli che rendono evidente la differenza che intercorre tra lo specchio come oggetto e l'immagine speculare. Attraverso l'analisi del saggio *Sugli specchi* di Umberto Eco e di altri saggi riferenti alla natura dell'immagine, scritti da studiosi quali Hans Belting e Luis Marin, si è sovvenuto che l'immagine speculare non possa inserirsi come oggetto semiotico in quanto fortemente vincolata al *medium* che la trasmette (lo specchio) e al referente dell'immagine: a differenza delle immagini che si costituiscono come la messa in scena "della presenza di una 'assenza', o viceversa"<sup>6</sup>, essa si rivelerebbe presente in relazione ad un referente che non può, in alcun modo, essere 'assente'; il rapporto tra oggetto e immagine speculare sarebbe, quindi, il rapporto tra due sole presenze che non include arbitrio, menzogna e, di conseguenza, contenuto. Tuttavia, l'esistenza di specchi divinatori e rivelatori, eludono la naturale fenomenologia dello specchio proprio sulla virtù della sua rigidità. Gli scritti di noti semiologi provenienti dalla Scuola semiotica di Mosca-Tartu (Ju. Lotman, Ju. Levin) hanno fornito un contributo fondamentale alla possibile collocazione dello specchio nella sfera semiotica che, sulla base di un approccio che stabilisce la semiotica della cultura come un sistema vivente

---

<sup>6</sup> H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, 2005, qui pag. 87, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravellona Toce (VB) 2009, pp. 73-98.

e poliglotta di distinzione dello spazio generale in uno spazio interno, chiuso (per chi si riconosce parte della 'semiosfera'), che si confronta con uno spazio esterno percepito come 'altrui', caotico e non identitario, colloca lo specchio come un fenomeno poroso simboleggiante due sistemi di organizzazione polarizzanti ('nostro-altrui', 'io-tu', 'vita-morte'). Con il caso esemplare dello *Specchio delle Brame* del celebre film *Harry Potter e la Pietra filosofale* (2001), capace di esulare la fenomenologia che rende l'immagine speculare dipendente dal referente e così di creare immagini virtuali che corrispondono ai desideri dell'osservatore, il capitolo si chiude sulle possibilità dello specchio di farsi oggetto semiotico, confine significativo che non solo evidenzia il confine tra vita e morte, ma che introduce concetti fondamentali quali quello di simulacro, 'parte' o 'estensione' del referente assente che ne ricopre tutte le funzioni, e di doppio.

Il secondo capitolo, si apre sull'istanza che coinvolge il noto mitologema di Narciso, analizzato nelle sue due versioni: se la prima affronta un Narciso cosiddetto 'ingenuo' di fronte al *medium* riflettente, che soffre dell'effetto di ottundimento che non gli permette di discernere l'immagine speculare come la propria, e quindi di instaurare un effetto narcotico che, sulle basi delle riflessioni di McLuhan, è comune a tutti i *media*, la seconda versione, che vede un Narciso 'consapevole' degli effetti del *medium* riflettente, è funzionale alla riflessione circa l'icona. Se l'immagine speculare si afferma come un fenomeno dipendente dal *medium* e dal referente dell'immagine, sulle basi delle riflessioni di Eco essa è considerata come un'icona assoluta del referente: questa unidirezionalità dello specchio si veste di caratteristiche 'nominali', che rende lo specchio un oggetto che nomina un solo oggetto concreto, ne nomina uno per volta, e nomina sempre e solo l'oggetto che gli sta davanti. Più di un nome proprio,



l'immagine speculare è indicativa, assolutamente rigida, dell'oggetto che riflette. Ma l'icona è anche, secondo quanto analizzato nel saggio *Le porte regali* di Florenskij, un mezzo che si pone a sospensione, sul confine, per l'esperire archetipico della divinità per l'osservatore. Attraverso l'analisi dell'iconostasi come mezzo attraverso cui si raggiunge l'archetipo di Dio, l'icona assoluta dell'immagine speculare diventa archetipo dell'esperire dell'essere umano attraverso l'esempio della performance di Dan Graham *Performer/Audience/Mirror* (1975). Il Narciso auto-contemplativo, che attraverso il linguaggio si rende consapevole della 'sostanza' riflessiva del *medium*, diventa la tematica simbolica che incarna quindi l'autoritratto. La parola, infatti, non assicura alcun nesso necessario con ciò che enuncia: l'immagine riflessa implica colui che si riflette ma la parola non implica la sua pratica, e così il soggetto che si specchia non subisce un naufragio nel suo stesso riflesso, ma si realizza come soggetto reale. L'impiego dello specchio e della riflessione catottrica come condizione di possibilità di questa pratica rappresentazionale, è indicativa delle capacità del mezzo di farsi un canale del riconoscimento del Sé. La genesi moderna dell'autoritratto, infatti, secondo la tesi di Boatto<sup>7</sup>, è resa possibile da un processo narcisistico di separazione e autonomizzazione dell'individuo dalla sfera sovra-individuale del Sacro, in cui esso si percepisce come cosciente di sé, come soggetto individuale. L'importanza del riflesso speculare nella strutturazione della personalità è stata sottolineata, infatti, dallo psicanalista Jaques Lacan, il cui trattato *Lo stadio dello specchio come formazione della funzione dell'Io*, è stata preso come ausilio nella stesura del capitolo: il soggetto, capace di oggettivarsi e di coordinare le proprie percezioni esteriori con le proprie sensazioni interiori, può intraprendere 'un'esperienza di passaggio' e passare dalla

---

<sup>7</sup> A. BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma-Bari 1997.

coscienza del corpo alla coscienza del Sé. La rappresentazione che ci si crea del proprio corpo nello spazio, si completa quindi nel riconoscimento allo specchio e la costruzione del soggetto appare progressiva e implica la coscienza di una differenziazione in relazione al mondo esterno e agli altri. Esso è, quindi, fra i generi artistici più consapevolmente narcisistici che ha portato, secondo le analisi di Lea Vergine e di Rosalind Krauss, all'affermazione di un nuovo *media* ricoprente il ruolo di specchio auto-riflessivo: lo schermo. Per l'artista narcisista, l'identificazione speculare diventa, nel ritrovare la propria coordinazione motoria in uno specchio, motivo di conforto e di compiacimento. La specularità si ammanta della ricerca di un partner e di una forma di comunione gratificante con il proprio sé che tenta disperatamente di sottrarsi dalla solitudine, dalla paura dell'impossibilità di essere amati.

A conclusione, la tesi dedica un'analisi circa una problematica finale dello specchio: l'impossibilità della superficie riflettente di trattenere l'immagine e, potenzialmente, di vanificare la conoscenza del sé tramite il riflesso. Anche se l'immagine speculare si afferma come icona assoluta del referente, tale impossibilità apre la problematica che la renderebbe un'immagine che non potrebbe farsi traccia, che non potrebbe trascendere il tempo e farsi memoria. La sua natura non-impresiva la rende, infatti, simile alla realtà virtuale (VR), dove la costruzione di un mondo-ambiente è atto a fagocitare l'osservatore in una realtà virtuale. Nel panorama artistico contemporaneo, l'esempio degli ambienti-specchio descrive un'azione artistica che, anche eliminando la componente dell'interazione umana, si realizza nell'ambiente che subisce il riflesso di sé stesso, espandendosi all'infinito. L'ambiente riflette immutabilmente sé stesso o ossessioni dell'artista, anche quando nessuno è presente

al suo interno per farvi esperienza. Ma con l'esempio di Michelangelo Pistoletto nella serie *Divisione e moltiplicazione dello specchio* ('73-'76) nasce la consapevolezza che l'assenza della memoria dello specchio è data non solo dalla sua natura di medium incapace di trattenere l'immagine, ma anche dall'impossibilità di riflettere sé stesso. Dividendo però lo specchio in due parti, l'immagine dello specchio si moltiplica. Da questa consapevolezza si procede verso un primo tentativo di imprimere la memoria nello specchio attraverso un'azione performativa di distruzione dello stesso o l'inserimento di un'immagine dipinta.

È Umberto Eco a definire la fotografia come “specchio congelante”<sup>8</sup> in virtù della lastra fotografica che è capace di riprodurre l'immagine nitidamente. Sull'esempio del *magnus opus* incompiuto di Aby Warburg *Bilderatlas Mnemosyne* (1927), la fotografia dà la possibilità di costruire una storia del sapere e una memoria fatta da anacronismi. La fotografia pare esprimere nel modo più diretto l'aspirazione dell'uomo all'autoritratto, nel senso che parrebbe porsi come un segno situato tra la rigidità dello specchio e la fluidità del dipinto. L'artista che guarda nello specchio la sua immagine con il desiderio di catturarla nello scatto, ci riconduce nuovamente a Narciso, dove però, grazie a una più accentuata possibilità di cattura dell'immagine, cresce anche il desiderio di fermarla. L'autoscatto, nelle sue varianti di autoritratto davanti allo specchio con la macchina fotografica o come travestimento, porta a una totale autonomia dell'osservatore che, ormai quasi inglobato con la macchina-occhio dei dispositivi smartphone, possiede la libertà di costruirsi la sua memoria. Il *selfie* si colloca all'interno dell'autoritratto fotografico dove le immagini dell'individuo, come

---

<sup>8</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 32.

‘cose’ che sopravvivranno dello stesso, diventano l’autoritratto della civiltà a cui appartiene, inserendosi nella ragnatela digitale che compone la memoria umana globale.

La ricerca non mira a fornire un quadro onnicomprensivo dell’immagine speculare quale *medium* atto alla conoscenza del Sé e dell’Altro ma, al contrario, è rivolta a stabilire alcune possibili chiavi di lettura di un fenomeno che dagli anni Settanta ha interessato artisti e semiologi, inseribile nei *Cultural Studies*. La corposa indagine semiotica dell’immagine speculare, insieme alla costruzione di un’impalcatura critica, consente di evidenziare come il dibattito sia stato inserito al confine di più ambiti disciplinari che coronano la sua complessità. Lo studio dell’immagine speculare cerca altresì di donare, soprattutto nella considerazione che la vede preponderante nelle nostre vite, una maggiore sensibilità e accortezza sulla problematicità e l’importanza che ricopre come conoscenza di noi stessi e come ricordo.

L’analisi proposta si colloca in uno spazio di convergenza e di liminalità tra semiotica, arte e psicologia; una dimensione in cui, in un’era sempre più virtuale, l’immagine speculare porta continuamente nuovi significati sulla nostra umanità.

## Capitolo 1

### L'immagine speculare tra segno e non segno

#### 1.1 Elementi per una fenomenologia, una pragmatica e un'empatia dell'immagine speculare.

Le nostre esistenze sono oramai assuefatte alla nostra immagine. Grazie ai numerosi *medium* di cui disponiamo, la nostra fisionomia ci è quasi completamente nota e accessibile, sia come specie (le caratteristiche estetiche generali che rendono un essere umano tale) che come individuo (la caratteristica estetica singolare che distingue ognuno di noi da un altro<sup>9</sup>). Tra i *medium* odierni che consentono una presa diretta della nostra immagine durante la quotidianità, lo specchio si colloca per praticità e ubiquità alla stregua dei dispositivi elettronici smartphone. La duplicazione del mondo nello specchio rinvia più di tutti, infatti, alla sua funzione

---

<sup>9</sup> La definizione di 'alterità' proviene da Jurij Lotman nella sua riflessione circa la semiotica della cultura. Secondo tale definizione, ogni cultura si caratterizza da una distinzione del suo spazio generale in uno spazio interno, chiuso (per chi si riconosce parte della 'semiosfera'), che si confronta con uno spazio esterno: il confronto tra le due dialettiche è tra quello che è percepito come 'proprio', ordinato, organizzato e identitario, e quello percepito come 'altrui', caotico e non identitario. In questo dinamico confronto, la semiotica, come "scienza dei sistemi e dei segni della comunicazione utilizzati dalle persone nel processo di interazione", avrebbe come oggetto la comprensione reciproca mediante un'opera di traduzione che deve sempre tenere a mente la non equivalenza tra i due linguaggi e cercare di "ricostruire il mondo semiotico della controparte secondo il proprio modello, preservandone al contempo la peculiarità". (Ju.M. LOTMAN, *Il posto dell'arte cinematografica*, qui pag. 342, in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022, pp. 337-356).

primaria, ovvero quella di includere l'osservatore stesso: colui che guarda può ora guardarsi. Tale fenomeno è tutt'altro che banale.

Il lemma<sup>10</sup> dimostra già dall'etimologia una collocazione semantica che rimanda, prima di tutto, a una azione. Di origine latina, la parola '*speculum*' tiene alla stessa base di '*specio*' o '*spicio*' (io guardo); propriamente indica un oggetto realizzato con un materiale riflettente di cui se ne serve per guardare, osservare.

Ma la singolarità del lemma si rintraccia nel suo significato figurale come di esempio, esemplare, o "farsi specchio di una cosa"<sup>11</sup>. Il significato figurale indica, tuttavia, una problematica, ovvero quella che rende lo specchio una sorta di unità di misura circa un certo grado di appartenenza e reciprocità tra un soggetto specchiante e un oggetto specchiato; questo grado di reciprocità, o finanche di uguaglianza, può stringersi sia in modo diretto, ovvero tra un soggetto materiale che vede la sua immagine speculare, o per una corrispondenza simbolica, come la Vergine che è "*speculum sine macula*"<sup>12</sup> (specchio senza macchia) di Dio.

Vorrei aggiungere adesso una definizione di specchio, nello specifico quella che ne fa Umberto Eco nel saggio *Sugli specchi* (1985):

Definiamo inizialmente come specchio ogni superficie regolare capace di riflettere la radiazione luminosa incidente [...]. Tali superfici sono o piane o curve [e conseguentemente vanno a creare tipologie di specchi e giochi di riflessione specificatamente caratterizzanti la tipologia in questione].<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Definizione di 'specchio' dal Vocabolario Treccani. <https://www.treccani.it/vocabolario/specchio/>

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> B. GOLDBERG, *Lo specchio e l'uomo*, Saggi Marsilio, Venezia 1989, qui pag. 57

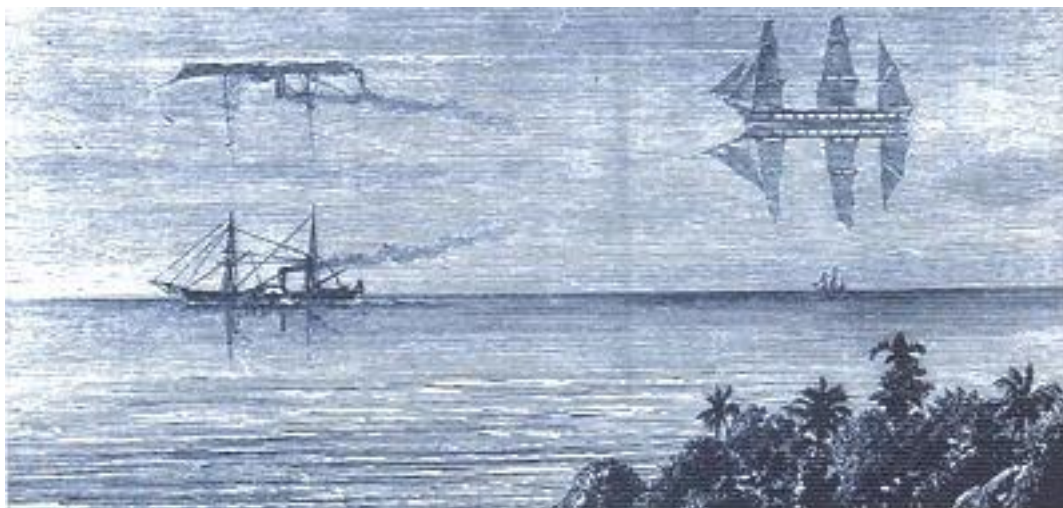
<sup>13</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag.

11

La definizione che Eco fa dello specchio è, in verità, più generica di un'apparente impressione. Eco, infatti, non accenna riguardo al materiale dello specchio, ma solo sulla sua capacità di riflettere la luce e la sua forma (piana o curva) che non indica, necessariamente, un materiale metallico. Stando alle parole di Eco, potremmo immaginarci che lo studioso avesse in mente l'acqua o finanche l'aria, elementi che possono assumere varie forme, e che certamente riflettono la luce e causano dei giochi di riflessione. Il linguista, in verità, ha ben presente nella sua descrizione uno specchio metallico, (anzi, stando alle sue parole, sembra che il capitolo *Fenomenologia dello specchio: gli specchi non invertono* sia stato scritto con uno specchio appeso sopra la scrivania mentre stendeva le sue riflessioni): la mia divagazione è puramente funzionale circa la problematicità semantica che coinvolge la parola. A meno che non si specifichi che si stia parlando di uno specchio metallico (oppure, se volessimo essere ancora più meticolosi, di una superficie metallica riflettente), la parola 'specchio' potrebbe designare uno specchio d'acqua (quindi una superficie d'acqua a tal punto riflettente da svolgere la funzione di uno specchio) oppure l'aria, la cui 'pesantezza' causa un effetto riflessivo tale da generare i miraggi<sup>14</sup> (Fig. 1); anche sui nostri apparecchi smartphone la fotocamera rivolta verso noi stessi, non casualmente denominata come 'versione specchio', allude al medesimo effetto, con l'eccezione del fenomeno di rifrazione della luce che è assente (nel caso dello smartphone, stiamo più propriamente parlando un'interfaccia digitale).

---

<sup>14</sup> J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi Edizioni, Milano 1981, pp. 40-66. Nel capitolo *Specchi celesti*, Baltrušaitis descrive dettagliatamente tipologie ed effetti virtuali di inusuali specchi che abitano il cielo quali la luna, le nuvole e l'aria.



**Figura 1.** Frédéric Zurcher, *Gli specchi aerei: La Fata Morgana*, 1865, L. Hachette & C., Parigi.

Lo specchio sembrerebbe dotarsi, già dal suo *etimo* latino, di una ambiguità circa la sua natura di oggetto, poiché sembra che ogni superficie riflettente, persino uno schermo, possa essere dotata dell'appellativo 'specchio'. Esso sembra assomigliare a una epidermide propriamente riflettente che può occasionalmente rifrangere la luce, qualora essa incidesse su tale superficie. Ma la specificità del *medium* riflettente si può cogliere con più enfasi prendendo in analisi il suo opposto, il *medium* trasparente, che invece provoca il passare oltre dello sguardo al mondo situato al suo oltre, ovvero dietro di esso. Impiegare un materiale riflettente comporta "l'utilizzo di una sostanza che si nega in quanto tale alla percezione"<sup>15</sup>, che porta lo sguardo a cogliere non ciò che gli sta dietro (come accadrebbe, ad esempio, nel caso di una finestra trasparente), bensì a quello che gli sta davanti, ovvero l'immagine speculare. È il mitologema di Narciso a farsi esemplare della negazione percettiva del *medium* riflettente, che non è riconosciuto dal giovane (non riconosce che si tratta di uno specchio d'acqua) al tal punto da

---

<sup>15</sup> A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, qui pag. 44.



provocare l'innamoramento della propria immagine percepita come quella di un altro. Tuttavia, l'indicazione del suo *etimo* come superficie di cui "ci si serve"<sup>16</sup> per guardare, osservare, le immagini, indica invece una consapevolezza percettiva circa le proprietà riflesse del *medium*, al punto che noi sappiamo di avere di fronte uno specchio e un'immagine speculare; la consapevolezza percettiva della fenomenologia del *medium* ha segnato la sua natura sia di oggetto, che generalmente quella di un'interfaccia, attraverso cui visionare le immagini (di noi stessi, degli altri e del mondo).

La catottrica è la disciplina scientifica che si occupa di studiare il fenomeno della riflessione su quegli oggetti ed elementi che si vestono di una epidermide riflettente<sup>17</sup>. Applicata a una superficie metallica riflettente, tuttavia, la catottrica ha potuto delineare un'accurata fenomenologia del funzionamento dello specchio che acquista una considerevole importanza circa il discernimento delle immagini e la comprensione di lemmi astrusi come 'immagine reale/virtuale', 'ribaltamento (o simmetria)' e 'specularità'. Un'analisi all'interno della fenomenologia dello specchio, ci può dotare di necessarie considerazioni preliminari alla comprensione della sua complessa semiotica.

Gli specchi, siano essi piani o curvi, rispondono tutti alla legge della riflessione che prevede che quando un raggio luminoso impatta su una superficie riflettente, esso in parte subisca un apparente cammino 'dentro' allo specchio e in parte, come un rimbalzo verso l'esterno, si rifletta<sup>18</sup>. In base alla forma dello specchio, il

---

<sup>16</sup> Specchio, in Dizionario etimologico online. <https://www.etimo.it/?term=specchio>.

<sup>17</sup> B. GOLDBERG, *Lo specchio e l'uomo*, Saggi Marsilio, Venezia 1989, qui pag. 65

<sup>18</sup> P. MAZZOLDI, M. NIGRO, C. VOCI, *La riflessione della luce*, qui pag. 369, in *Elementi di fisica*, Zanichelli Editore, Bologna 2010, pp. 367-392

fenomeno di apparente cammino della luce e quello di riflessione cambia radicalmente, incidendo sulla resa dell'immagine riflessa.

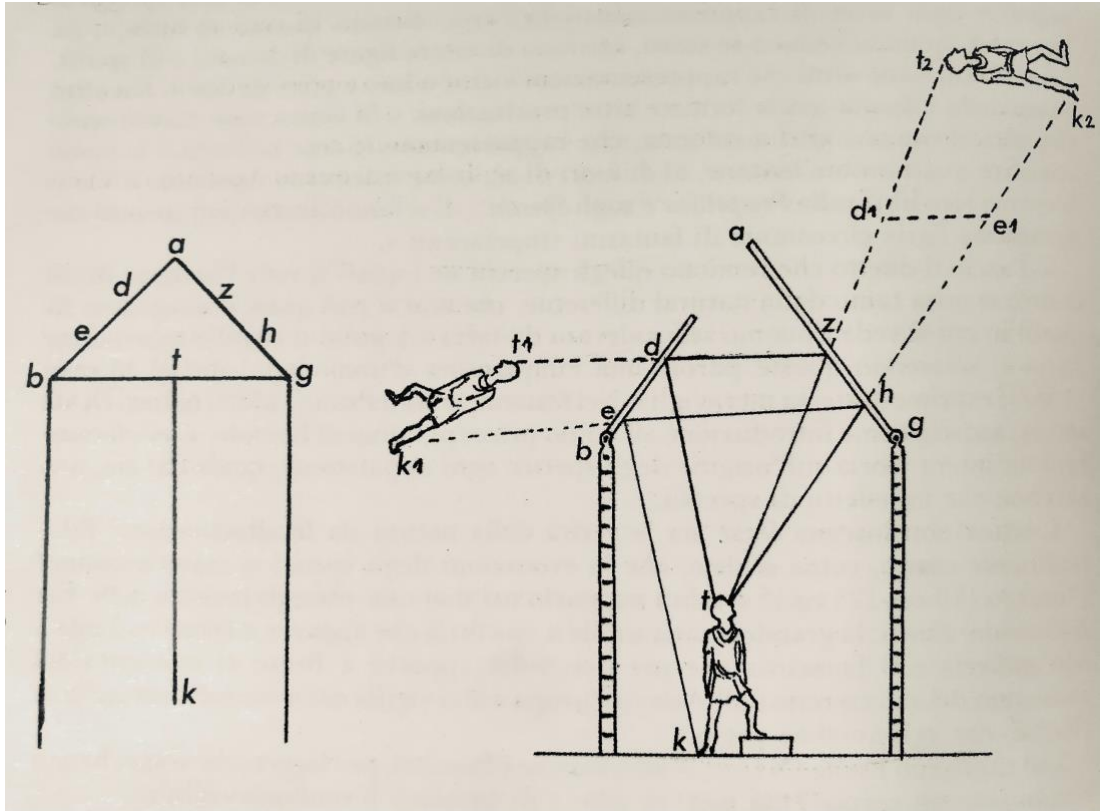
Poiché in uno specchio piano la luce incidente e quella riflessa si trovano in eguale rapporto, l'immagine virtuale che ne risulta è dritta, speculare (della stessa grandezza dell'oggetto riflesso) e simmetrica, priva di cosiddette aberrazioni cromatiche. L'immagine è anche priva di quelle che, a causa delle irregolarità della fonte luminosa e del piano mediale, sono le cosiddette aberrazioni sferiche (aberrazioni che invece sono specifiche degli specchi curvi): la fonte luminosa, non incontrando irregolarità del piano, non subisce una "frammentazione"<sup>19</sup> della sua 'sostanza' e non causa le aberrazioni prospettiche per cui l'oggetto reale e quello riflesso non si trovano in un rapporto di eguale simmetria. Tuttavia, nel saggio *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction* (1981), Baltrušaitis nomina come specchi volanti<sup>20</sup> un tipo di installazione formata da specchi piani e lenti per cui avveniva un tipo di aberrazione prospettica dove colui che si specchiava vedeva la sua immagine volare nel cielo, "dispositivi dove l'uomo pensava di vedere fantasmi [...] o in cui l'osservatore vede la propria immagine prendere il volo"<sup>21</sup> (Fig. 2).

---

<sup>19</sup> Lo studio delle aberrazioni ottiche, sferiche e cromatiche, è molto complesso. Per una maggiore conoscenza circa il fenomeno fisico che avviene, consultare P. MAZZOLDI, M. NIGRO, C. VOCI, *La riflessione della luce*, qui pag. 387, in *Elementi di fisica*, Zanichelli Editore, Bologna 2010, pp. 367-392; J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, capitolo *Specchi artificiali*, Adelphi Edizioni, Milano 1981, pp. 217-235; Abberazioni ottiche, Dizionario Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/aberrazione-dei-sistemi-ottici\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/aberrazione-dei-sistemi-ottici_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

<sup>20</sup> J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi Edizioni, Milano 1981, qui pag. 218.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

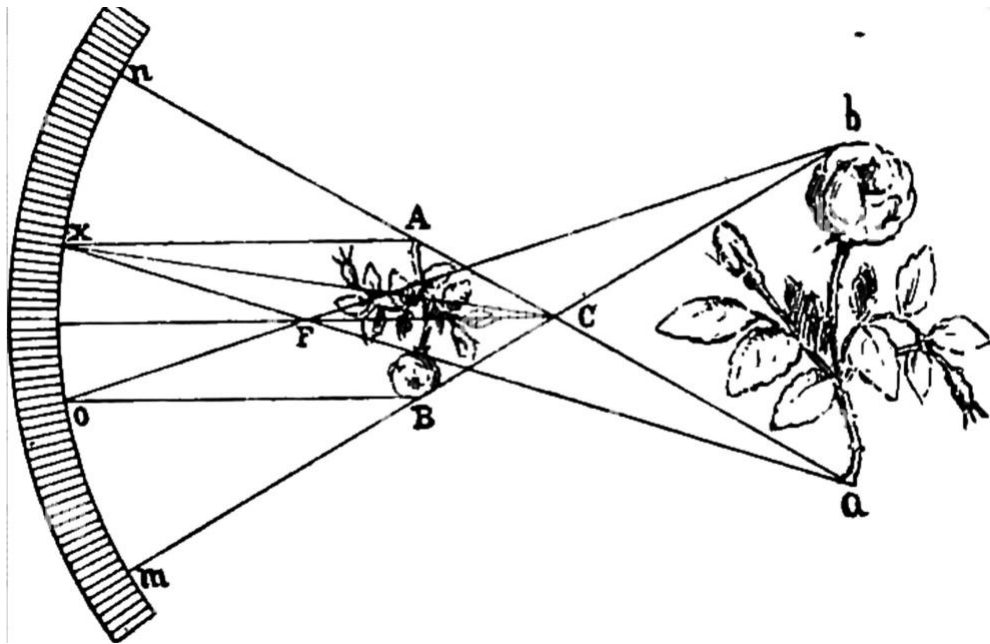


**Figura 2.** Installazione di elementi piani che mostrano uomini volanti. Erone di Alessandria (II sec. a.C.) *Proposizione XV*, ricostruzione di Nix e Schmidt.

Anche se i raggi luminosi sembrano provenire dall'immagine riflessa, sullo specchio piano essi naturalmente non hanno origine dentro lo specchio; poiché nessuno dei raggi luminosi riflessi proviene realmente dall'immagine, ma ne è solo una illusione, tale immagine che occupa l'illusorio 'dentro' è appunto l'immagine virtuale. Nella sua regolarità, lo specchio piano è fedele dell'oggetto che riflette al punto da poter innescare un fenomeno di negazione della sostanza riflettente.

La corrispondenza tra luce incidente e riflessa si trova in disequilibrio, tuttavia, con gli specchi curvi, suddivisi in concavi e convessi, e corrispondenti l'uno alla 'faccia' interna e l'altro a quella esterna dello specchio sferico. Se lo specchio piano è dotato di una mimesi fedele rispetto all'oggetto reale che riflette, lo specchio convesso fornisce immagini virtuali ma rimpicciolite.

Lo specchio concavo, invece, merita un'analisi più sofisticata in quanto instaura un rapporto singolare tra il raggio incidente e la luce riflessa, che porta alla formazione di immagini sia virtuali che reali. Poiché lo specchio concavo corrisponderebbe a una ipotetica 'faccia interna' di una sfera, esso è dotato di un centro (il punto di curvatura,  $C$ ) corrispondente al centro di tale sfera. A seconda della lontananza che un oggetto reale va a ricoprire rispetto al punto di curvatura ( $C$ ), l'immagine riflessa cambia: quando l'oggetto è posizionato tra il centro di curvatura e il fuoco, lo specchio concavo fornisce immagini virtuali, dritte e ingrandite; quando i raggi incidenti dell'oggetto sono lontani dal centro di curvatura (dal centro all'infinito), accade che i raggi riflessi convergano in un punto, chiamato 'punto immagine'; poiché da tale punto provengono realmente dei raggi luminosi, l'immagine che va a crearsi è un'immagine reale: quindi, una proiezione (Fig. 3).



**Figura 3.** Athanasius Kircher, *Proiezione di raggi su uno specchio concavo*, incisione, in *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646.

Lo specchio concavo racchiude una capacità metamorfica dell'oggetto reale che, avanzando verso il centro, vede mutare la sua immagine riflessa da reale a virtuale. Tale fenomeno è stato intuito dall'artista Anish Kapoor in *Untitled* (2007) (Fig. 4), un monolite nero sul quale emergono due specchi concavi le cui estremità convergono per causare la metamorfosi dell'immagine da reale a virtuale e l'illusione di due specchi che, avvicinandosi sempre di più, diventano uno.



**Figura 4.** Anish Kapoor, *Untitled*, 2007, scultura-installazione, granito, Museo Peggy Guggenheim, Venezia.

Nel suo carattere esperienziale dell'immagine reale e di quella virtuale, l'opera di Kapoor introduce una nuova problematica che riguarda l'immagine speculare: ovvero, quella dell'immedesimazione dell'oggetto reale, in questo caso una persona che si specchia, e quella dell'immagine che vede riflessa (la sua). Potrebbe essere interessante chiedersi quale coinvolgimento emotivo, se vi è, emerge nell'osservatore che vede la sua immagine e che riconosce come uno specchio l'oggetto che ha davanti (l'opposto rispetto a Narciso), ponendo le basi per parlare di una empatia verso l'immagine speculare. Sussidiarsi delle teorie dei neuroni specchio teorizzati da neurologi quali David Freedberg, Vittorio Gallese e di Semir Zeki, potrebbe essere funzionale, poiché non è casuale che i neuroni responsabili del coinvolgimento emotivo davanti alle immagini siano stati nominati dalla disciplina della neuroestetica come 'neuroni specchio', alludendo al fenomeno che Jean-Luc Nancy ha descritto come un "ritorno presso di me"<sup>22</sup> dell'immagine speculare, in questo caso di un ritorno emotivo.

La scoperta dei neuroni specchio e della 'simulazione incarnata' (*embodied simulation*)<sup>23</sup> ha portato ad appurare che "l'elemento cruciale dell'apprezzamento estetico consiste nell'attivazione di meccanismi incarnati in grado di simulare azioni, emozioni e sensazioni corporee, e che questi meccanismi siano universali"<sup>24</sup>. La neuroestetica cerca di abbozzare una nuova teoria dell'arte basata sul fatto che "Funzione di arte e cervello sono una sola e gli obiettivi dell'arte

---

<sup>22</sup> J.L. NANCY, *Il corpo dell'arte*, Mimesis Edition, Milano 2014, qui pag. 41.

<sup>23</sup> D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravellona Toce (VB) 2009, qui pag. 333

<sup>24</sup> *Ibidem*.

sono un'estensione delle funzioni del cervello"<sup>25</sup>: l'affermazione di Zeki pone i presupposti per affermare che la conoscenza del mondo sia eredità delle immagini e che la vista, processo attivo e non passivo in questa conoscenza, è in verità un vedere col cervello. La simulazione incarnata permessa attraverso i neuroni specchio nell'esperienza di un'immagine (di un'opera d'arte o meno) simulerebbe nell'osservatore un fenomeno di immedesimazione emotiva, 'come se' vivesse in prima persona le azioni o le emozioni contenute nell'opera<sup>26</sup>. Nel saggio di Freedberg e Gallese *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica* (2009), la simulazione incarnata è analizzata prendendo in considerazione due componenti tra le relazioni empatiche e imitative nell'osservatore e il contenuto rappresentativo (azioni, intenzioni, oggetti, emozioni) di un'opera e la sua composizione<sup>27</sup>: i neuroni specchio spiegherebbero il fenomeno di simulazione incarnata nel caso di azioni e reazioni fisiche e offrirebbero la possibilità di comprendere più efficacemente la relazione fra la reazione alla percezione del movimento e le emozioni che tali opere suscitano, come nel caso dei *Contrapposto Studies* (2021) (Fig. 5) di Bruce Nauman.

---

<sup>25</sup> S. ZEKI, *La visione dall'interno: arte e cervello* (1999), tr. it. di P. PAGLI e G. DE VITO, Bollati Boringhieri, Torino 2003, qui pag. 29

<sup>26</sup> Per l'analisi dei neuroni specchio e della simulazione incarnata si è preferito usare il termine "opera" per parlare di quel tipo di immagine (artistica) verso la quale l'osservatore proverebbe un genere di empatia. Per quanto neurologi come Freedberg e Gallese sottolineino che il medesimo fenomeno si attuerebbe anche nei confronti di un'immagine non artistica, si è preferito attenersi alla letteratura presa in esame.

<sup>27</sup> D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravelona Toce (VB) 2009, pp. 339-347



**Figura 5.** Bruce Nauman, *Contrapposto Studies: Hands*, video installazione, 2021, Punta della Dogana, Venezia.

Essi spiegherebbero il fenomeno di provare empatia nell'osservazione di oggetti manipolabili (strumenti, frutta o armi), o nel caso delle emozioni e sensazioni che emergono in risposta a rappresentazioni di figure che toccano (Fig. 6) o arrecano danno ad altre o che manifestano esse stesse un'emozione; stesso fenomeno si manifesta anche nell'esperienza estetica di opere non figurative o figurative dove il segno, il gesto della mano dell'artista è particolarmente chiaro per cui tali 'tracce' visive dei movimenti diretti verso un obiettivo, come il caso di Fontana o di Pollock, sono in grado di attivare le corrispondenti aree motorie del cervello.





**Figura 6.** Gianbattista Pittoni, *Sacrificio di Isacco*, Olio su tela, 1715, Cappella Badoer-Surian in San Francesco del Popolo della Vigna, Venezia.

Sulla base di queste considerazioni, affinché si possa affermare il fenomeno di empatia nei confronti dell'immagine speculare si dovrebbe prima constatare se essa, come un'opera, sia dotata delle stesse due componenti (il contenuto e la composizione) attraverso cui si instaura la relazione empatica con l'osservatore.

Applicare gli studi sui neuroni specchio allo studio della fenomenologia dello specchio, potrebbe facilitarci nella comprensione dell'esperienza visiva che stiamo facendo: potrebbe coincidere con lo scoprire che le emozioni di empatia provate per l'immagine speculare hanno una genesi singolare e momentanea, dipendente dalla qualità riflettente del *medium* stesso che induce l'occhio (il cervello) ad assuefarsi, immedesimarsi con l'immagine speculare, fino a quando la razionalità non giunge a ricordare all'osservatore la presenza del *medium* e la sua mimesi.

L'immedesimazione con l'immagine speculare sembra quindi una problematica difficile da discernere, perché sarebbe l'ingenuità dell'osservatore a causare tale immedesimazione, come esposto da Eco:

Segno che il nostro cervello si è abituato a usare gli specchi così come essi riflettono fedelmente ciò che sta loro di fronte, come si è abituato a capovolgere l'immagine retinica che, essa sì, è davvero capovolta. Salvo che ha avuto milioni di anni per abituarsi, ma ne ha avute poche migliaia per abituarsi all'immagine speculare. Pertanto sul piano percettivo e motorio la interpreta correttamente, ma sul piano della riflessione concettuale non riesce ancora del tutto a separare il fenomeno fisico dalle illusioni che esso incoraggia, in una sorta di divario tra percezione e giudizio.<sup>28</sup>

Sarebbe errato parlare di un ribaltamento dell'immagine speculare che abita 'dentro' lo specchio dove destra e sinistra sono invertite, poiché solo se antropomorfizziamo tale immagine questa acquista coscienza di una destra e di una sinistra. Davanti allo specchio non si dovrebbe parlare di ribaltamento, bensì di assoluta congruenza. In un fenomeno che può apparire paradossale (poiché si potrebbe contestare che, immagine speculare o meno, sempre di immagini si parla), con lo specchio avviene l'opposto del fenomeno che si manifesta davanti a un'opera come teorizzato dalla teoria dei neuroni specchio: se verso un'opera l'osservatore prova un senso di empatia traducibile in una coincidenza percettiva tra il *pathos* dell'immagine e il suo, con lo specchio la percezione empatica è quella propriamente descritta da Andrea Pinotti come di *unheimlich*<sup>29</sup> (perturbante) e di *Verfremdung* (straniamento), che si scinde tra la totale aderenza dell'immagine speculare a quella del referente o anche a quella di totale incompatibilità

---

<sup>28</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzognò 1985, qui pag. 13.

<sup>29</sup> A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, qui pag. 28

(impossibile, ma come tale, se accadesse provocherebbe un senso di *unheimlich* poiché sapremmo che esula la naturale fenomenologia dello specchio e che ci troviamo davanti a un evento incomprensibile). Proviamo un senso di *unheimlich* perché non proviamo empatia per le immagini speculari a causa dell'effetto di straniamento provocato dalla mimesi della stessa riflessione. Lo specchio, quindi, si lega alle immagini poiché pone le basi per il loro discernimento.

Sulla base della congruenza dell'immagine speculare, nel saggio *Sugli specchi* (1985) Eco colloca la pragmatica<sup>30</sup> dello specchio sulla linea ontologica della storia dell'uomo. Inserito come oggetto nella storia dell'uomo, possiamo affermare che lo specchio ha contribuito a rendere l'uomo una creatura catottrica<sup>31</sup> e avergli consentito di elaborare una doppia abitudine a guardare sé stesso e gli altri sia nella realtà percettiva che in quella reale. Egli afferma, "Noi usiamo bene, di solito, gli specchi. Questo significa che abbiamo introiettato regole di interazione catottrica. Il che impone di parlare di una pragmatica dello specchio"<sup>32</sup>. Elaborare una pragmatica dello specchio, quindi interrogarsi su un uso per uomini che già hanno dimestichezza con l'immagine speculare, che producono segni e si percepiscono come soggetti, permetterebbe, secondo Eco, di discernere l'immagine speculare: capire che lo specchio non 'traduce' e che l'immagine che percepiamo non corrisponderebbe a un 'altro'. La veridicità dell'immagine che lo specchio dovrebbe garantire ci permetterebbe di "fidarci di loro. Ci si fida degli specchi così come ci si fida, in condizioni normali, dei propri organi percettivi"<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 15

<sup>31</sup> *Ibidem*, qui pag. 16.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

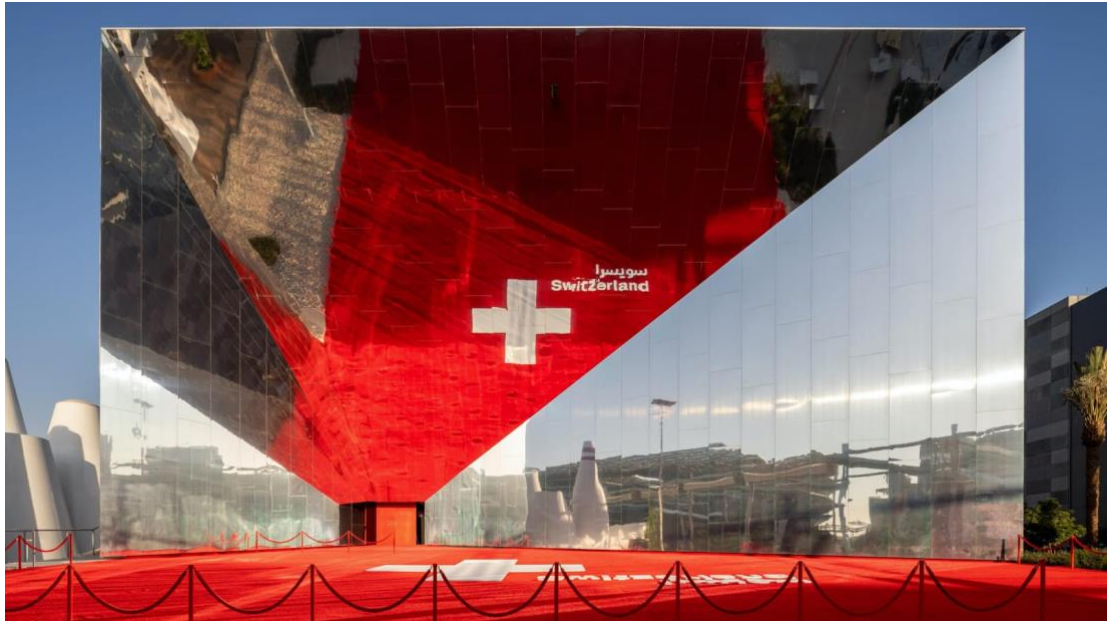
<sup>33</sup> *Ibidem*.

Oggetto della visione esatta, lo specchio possiede nella sua azione di riflettere anche il significato di “far riflettere”, una sorta di allegoria del pensiero profondo che esamina attentamente i dati di un problema. Come suggerisce Baltrušaitis, “*Reflectere* significa ‘rinviare indietro’, ‘rispecchiare’ e ‘riflettere-mediare’”<sup>34</sup>: il processo mentale del rinviare per riconsiderare è indicato quindi con termini di ottica. Le recenti attenzioni circa i cambiamenti climatici hanno dato enfasi alla semantica doppia dello specchio, come il caso esemplare del Padiglione Svizzera, per l'appunto intitolato *Reflections*, realizzato durante l'Expo 2020 Dubai *Connecting Minds, Creating the Future*<sup>35</sup> (collegare le menti, creare il futuro) (Fig. 7 e 8). L'imponente facciata di specchi del padiglione omaggiava i visitatori, che si vedevano riflessi individualmente e soprattutto collettivamente, di un invito a una iniziale ‘riflessione’ riguardo la propria presenza sul *red carpet* svizzero e alla propria importanza nella partecipazione all'evento di presa di coscienza circa la problematica ambientale; così l'interno mostrava da una parete-schermo le immagini dei paesaggi alpini, che una parete-specchio (posta frontalmente) ampliava nel riflesso ottico e incoraggiava alla considerazione della tutela collettiva e di una nuova fruizione attraverso un turismo responsabile.

---

<sup>34</sup> J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi Edizioni, Milano 1981, qui pag. 9

<sup>35</sup> Assegnata a Dubai, l'Esposizione universale (a cadenza quinquennale) avrebbe dovuto svolgersi tra il 1 ottobre 2020 e il 31 marzo 2021. A causa dello scoppio della pandemia COVID-19, l'evento venne posticipato di un anno e così ebbe luogo dal 1 ottobre 2021 al 31 marzo 2022.



**Figura 7.** Padiglione Svizzera, *Reflections*, esterno con facciata a specchio, Expo 2020 Dubai, Emirati Arabi.



**Figura 8.** Padiglione Svizzera, *Reflections*, interno di specchi e schermi, Expo 2020 Dubai, Emirati Arabi.

## **1.2 Lo specchio come una protesi e l'occhio come un'ala: la via per diventare icononauti.**

Gli specchi sono forse diventati oggetti banali nella nostra esperienza quotidiana, ma fin dall'antichità essi si vestivano di una versatilità nell'uso pratico e 'riflessivo' che ampliava le capacità empiriche e cognitive dell'essere umano. Nella sua essenza più elementare, infatti, esso è un oggetto che fa parte di tutti quegli infiniti oggetti che circondano la vita dell'uomo atti alla sua estensione: ovvero, un artefatto.

La nostra esistenza è sempre stata inscritta in un mondo artefattuale: una stratificazione di espressioni materiali che hanno garantito l'evoluzione e l'adattamento dell'uomo in ogni *habitat* terrestre. Al che, non è possibile stabilire una linea di demarcazione tra la storia dell'uomo e quella della tecnica, poiché il legame è parte integrante del processo di esperienza del mondo. Si prenda in considerazione, come caso esemplare, la sequenza di apertura di *2001 Odissea nello Spazio* (1968) di Stanley Kubrick: *L'alba dell'Uomo (The Dawn of Man)* (Fig. 9). Il contatto metaforico tra gli ominidi e il monolito nero, descritto dal cineasta statunitense, racchiude un'epica straordinaria: è la 'scintilla', il 'passo', che ha innescato il processo di ominazione tramite la tecnica.





**Figura 9.** *Moon-Watcher* (Daniel Richter), still dal film *2001 Odissea nello Spazio*, 1968, regia di Stanley Kubrick.

Nel momento in cui l'ominide comprese di poter controllare lo spazio e gli altri esseri estendendo il proprio corpo tramite uno strumento-arma (una protesi-arma), avviò un processo tecno-evolutivo senza precedenti, che avanza ancora oggi.

Una protesi, in senso proprio, è “un apparecchio che sostituisce un organo mancante”<sup>36</sup> o, in *extremis*, di insufficiente funzionalità; ma in senso lato è ogni apparecchio che supera il limite biologico di un organo estendendo la sua funzionalità: guardare più lontano, sentire più intensamente o ‘tanto quanto’ qualcuno esterno da me (o qualcosa, come il desiderio di acquisire la stessa raffinatezza dei sensi propria degli animali), sono qualità che si acquisiscono tramite estensione del raggio di azione di un organo biologico. Il corpo biologico, con i suoi organi dalle funzioni stabilite e soggette alle intemperie del tempo, è inserito in un passaggio protesico che non solo permette di estenderlo

---

<sup>36</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzognò 1985, qui pag. 16.

sensorialmente “infinitamente lontano”<sup>37</sup>, ma anche di sostituirlo con le macchine e la tecnologia, così come la sua riconfigurazione è culminata con le sperimentazioni di ibridazione corporea uomo-macchina auspicate nel *Post Human*<sup>38</sup> (Fig. 10).

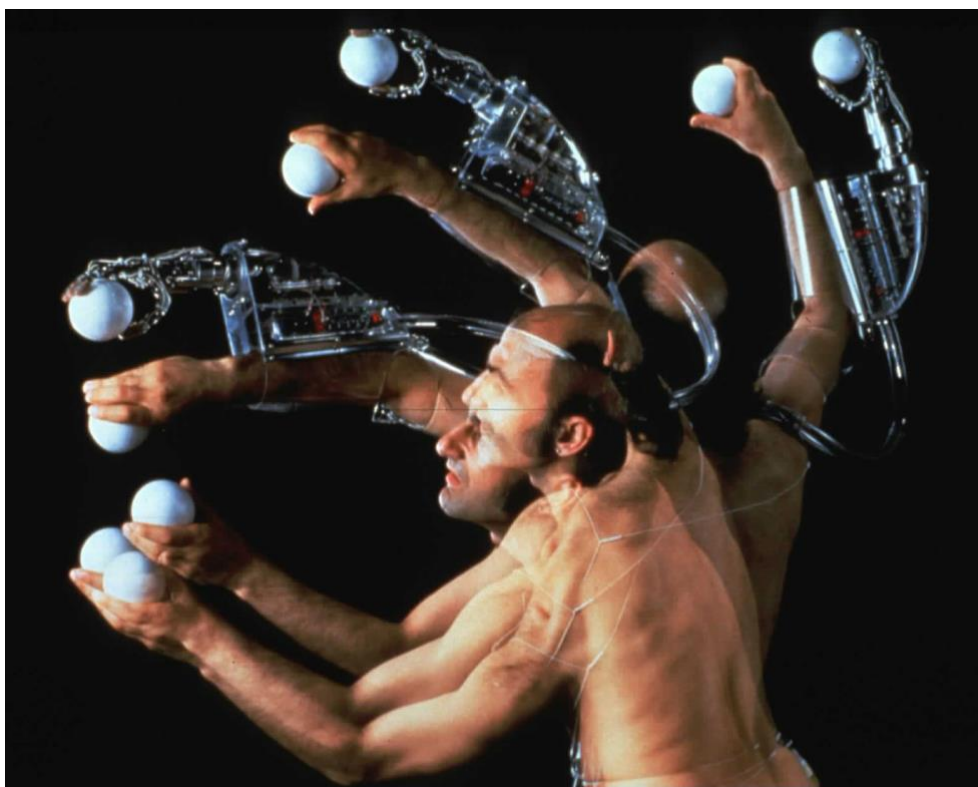


Figura 10. Stelarc, *Third Hand*, 1980, performance.

---

<sup>37</sup> P. FLORENSKIJ, *La proiezione degli organi* (1919-22), in V. PARISI (a cura di), *Stratificazioni. Scritti sullo spazio e il tempo*, Diabasis, Reggio Emilia 2008, versione Kindle: pag. 3596.

<sup>38</sup> Il *Post-Human* (post-umano) è una corrente di pensiero che trova ampio risvolto nelle discipline della letteratura, della filosofia e dell'arte, i cui concetti cardini ruotano attorno una revisione del concetto di uomo generata dall'impatto con i progressi tecnologici, in particolar modo delle nanotecnologie, le scoperte scientifiche, i cambiamenti nei comportamenti e nelle relazioni sociali e le imminenti catastrofi ambientali. La revisione dell'essere umano intesa nel post-umano converge, più precisamente, in una riconfigurazione dello stesso che egli attua personalmente sul proprio corpo attraverso la manipolazione genetica, la chirurgia estetica o protesi meccaniche. La riconfigurazione in questione investe il corpo, la cui biologia obsoleta (l'essere soggetto al tempo, alle malattie e alla morte) si vuole superare con l'ausilio dell'ibridazione con la macchina, aprendo lo scenario di un'identità semi-cibernetica. Il termine dà il titolo a una importante mostra tenutasi tra il 1992 e il 1993, prima al Museo di Arte Contemporanea di Losanna e poi in Italia, al Castello di Rivoli, organizzata dal gallerista Jeffrey Deitch, dove si mostrano artisti che, sulla corrente del post-umano, hanno introdotto nell'arte una nuova sensibilità espressiva virante verso la nascente transizione oltre l'umano. (M. GRONLUND, *Dal narcisismo al dialogico: l'identità dell'arte dopo Internet*, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 37 (Autumn/Winter 2014) pp. 4-13, University of Chicago Press, Londra 2014, qui pag. 6).



Come Florenskij afferma nel saggio *La proiezione degli organi* (1919-22), l'estensione di un "organo-azione, poiché è impossibile pensare l'organo *al di fuori* della sua azione"<sup>39</sup>, è possibile solo tramite gli strumenti creati su modello dell'organo che vanno a prolungare<sup>40</sup>, dove quindi "il corpo vivente", originale, costituisce "l'archetipo di qualsiasi tecnica"<sup>41</sup>, e dove "la magia potrebbe essere definita come l'arte di spostare i confini del nostro corpo rispetto alla loro posizione abituale"<sup>42</sup> che non fa coincidere il confine di azione del nostro corpo con l'effettivo confine sulla padronanza che l'uomo può avere su ciò che gli è esterno. L'idea di meccanismo come utensile la cui perfezione risiede nel minor numero di interventi, dal punto di vista della creazione ulteriore che il meccanico deve apportare<sup>43</sup>, è anche quella di un oggetto dal quale la conoscenza della realtà e del corpo che dovrebbe derivarne non dovrebbe essere dedotta a cominciare dal meccanismo stesso, bensì, in un approccio platonico, "converrà scorgere in quest'ultimo un riflesso, un calco, l'ombra di una componente dell'organismo.

---

<sup>39</sup> P. FLORENSKIJ, *La proiezione degli organi* (1919-22), in V. PARISI (a cura di), *Stratificazioni. Scritti sullo spazio e il tempo*, Diabasis, Reggio Emilia 2008, versione Kindle: pag. 3583.

<sup>40</sup> In base all'assunzione che tutti gli strumenti creati a estensione sensoriale di un organo vengano creati su *modello* di quell'organo, Florenskij cita, riprendendolo da Gustav Fechner, una serie di oggetti presi *ad ovo* su tali modelli viventi, che nel corso della storia andranno sempre più dettagliandosi nel tipo di rapporto con l'organo che costituisce il loro modello: la camera oscura su modello dell'occhio, il flauto con i polmoni, una pompa con i cuore, una stufa accesa con i processi chimici del corpo, un frigorifero con la pelle; per cui "L'idea di accostare tra di loro organi e strumenti era presente nelle riflessioni teleologiche più generali e, seppur espressa in forma poco chiara, costituiva il nocciolo stesso della dimostrazione teleologica dell'esistenza di Dio". Non tutti gli organi del corpo, infatti, sono volontariamente controllati dall'uomo: essi funzionano indipendentemente dalla sua volontà, come non possiamo volontariamente padroneggiare il movimento delle nostre palpebre. In base a questa constatazione Florenskij, riprendendo le parole di Bossuet per cui "Quanta meno abilità e perizia vi è da parte nostra in movimenti così esatti e commisuati, tanta perfezione vi è in Colui che ha così meravigliosamente disposto tutte le membra del corpo", afferma che l'esistenza di queste affinità soffre, soprattutto a partire dal XVIII secolo, di una auto-deificazione della ragione umana. (P. FLORENSKIJ, *La proiezione degli organi* (1919-22), in V. PARISI (a cura di), *Stratificazioni. Scritti sullo spazio e il tempo*, Diabasis, Reggio Emilia 2008, versione Kindle: pag. 3587-3599).

<sup>41</sup> *Ibidem*, pag. 3571

<sup>42</sup> *Ibidem*, qui pag. 3596

<sup>43</sup> *Ibidem*, qui pag. 3681

[...] il meccanismo altro non è che una sagoma”<sup>44</sup>. L’occhio si inserisce in questa dinamica di comprensione inversa della realtà (dal funzionamento dell’occhio bisognerebbe iniziare a comprendere la realtà, non dai suoi meccanismi e dalla pittura), facendone il processo qualitativo che, attraverso il funzionamento della visione e nella sua proiezione nei meccanismi, ha permesso la fioritura della fotografia e del *pointillisme*<sup>45</sup>:

Mi riferisco alla percezione dei colori. L’occhio non solo è in grado di frazionare la superficie luminosa estensivamente, ma anche di scomporre i suoi elementi qualitativamente in base a tre colori fondamentali, corrispondenti ai tre tipi di terminazioni nervose che percepiscono i colori all’interno della retina (se vogliamo prestar fede alla teoria di Young-Helmholtz).<sup>46</sup>

Assieme al fattore di congruenza tra l’immagine speculare e l’oggetto reale, sul saggio *Sugli specchi* (1985) Eco pone anche una netta separazione tra lo specchio, come oggetto, e l’immagine speculare che si genera attraverso di esso, nel senso che se la seconda ne è una ovvia conseguenza il primo si presenta come un artefatto indipendente e altrettanto complesso. Tale separazione trova sussistenza dall’approccio pragmatista, che porta per prima analisi a intendere lo specchio come un oggetto dotato di una multi-funzionalità. Possiamo semplificare questa assunzione affermando che per capire cosa sia lo specchio sia d’obbligo guardare al suo uso protesico, attraverso una analisi che, senza l’ambizione di risalire dettagliatamente la storia fino ai tempi odierni, vuole dedicarsi ai momenti più significativi del suo uso. La caratteristica che più distingue lo specchio, allo stesso modo di mostrare la nostra immagine, è quella che lo vede legato alla luce. Molti sono gli oggetti nati dalla

---

<sup>44</sup> P. FLORENSKIJ, *La proiezione degli organi* (1919-22), in V. PARISI (a cura di), *Stratificazioni. Scritti sullo spazio e il tempo*, Diabasis, Reggio Emilia 2008, versione Kindle: pag. 3692

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> *Ibidem*, qui pag. 3694

disciplina della catottrica legati alla luce quasi come proprietà transitiva (si pensi alla lanterna magica), ma lo specchio è l'unico oggetto che riveste una duplice qualità protesica: quella di essere estensione di un organo biologico umano, l'occhio (anche quando lo specchio viene usato per motivi cosiddetti 'estetici', esso si fa estensione dell'occhio, il quale non potrebbe biologicamente permettere di vedere noi stessi), e quella di essere estensione di un elemento fisico, la luce. Emerge una certa ubiquità e trascendenza che contribuisce per l'uomo a fare esperienza del mondo e, simultaneamente, una pratica costruzione e mantenimento dell'ambiente che abita.

La qualità della visione dello specchio riveste, soprattutto nei suoi momenti più antichi, una funzione discernente grazie a un paradosso: la sua semi-opacità. Siamo in grado di conoscere la qualità riflettente di uno specchio antico non per fonti archeologiche, ma via fonti scritte. Come Benjamin Goldberg afferma nel saggio *Lo specchio e l'uomo* (1989) «noi siamo a conoscenza dell'opacità degli specchi poiché esso era usato dagli antichi per guardare il sole»<sup>47</sup>, cosa naturalmente impossibile per un occhio biologico, e come ripreso da Francesca Romana Berno nella sua indagine sulle *Naturales Questiones* di Seneca in *Lo specchio, il vizio e la virtù* (2003):

Seneca si sofferma sul considerare che la natura ne consentì l'esistenza [degli specchi] non certo per *ut ad speculum barbam velleremus* [tagliarsi la barba davanti allo specchio] ma piuttosto per aiutare i nostri *imbecilli occhi* a contemplare, e quindi conoscere, il sole, fonte prima, a sua volta, di ogni conoscenza.<sup>48</sup>

Sin dalle più antiche testimonianze del pensiero greco, prima, e latino poi, lo specchio trova la sua collocazione naturale, quindi, all'interno dell'orizzonte della

---

<sup>47</sup> B. GOLDBERG, *Lo specchio e l'uomo*, Saggi Marsilio, Venezia 1989, qui pag. 43.

<sup>48</sup> F. R. BERNO, *Lo specchio, il vizio e la virtù. Studio sulle Naturales Questiones di Seneca*, Pàtron Editore, Bologna 2003, qui pag. 42.

visione nella misura protesica che consente di discernere la conoscenza (rappresentata dal sole): l'essere dall'apparire. La sfera della vista, come avvisava Aristotele nel primo libro della *Metafisica*, gode di uno statuto privilegiato dei sensi:

[...] infatti noi preferiamo, per così dire, la vista a tutte le altre sensazioni, non solo quando miriamo ad uno scopo pratico, ma anche quando non intendiamo compiere alcuna azione. E il motivo sta nel fatto che questa sensazione, più di ogni altra, ci fa acquistare conoscenza e ci presenta con immediatezza una molteplicità di differenze.<sup>49</sup>

Ma la conoscenza a cui l'atto della visione dovrebbe ambire si acquisisce tramite la funzione critica del sapere filosofico che, proprio sulla qualità mimetica dello specchio, si scinde tra due correnti di pensiero: quella platonica che interpreta il riflesso come fonte di apparenze, illusioni e di non realtà<sup>50</sup>, e non casualmente nel *Mito della caverna*, Platone pone l'ombra come un fenomeno 'apparente' del reale, a cui solo rimanda tramite una simulazione, e medesima rilevanza è data alle immagini negli specchi; al contrario, il pensiero pre-platonico non qualificava negativamente il riflesso come illusione, ma lo interpretava come una "procedura intellettuale" che, attraverso somiglianze e analogie, rendeva possibile il raggiungimento "dell'idea"<sup>51</sup> incarnata nel reale. Il riflesso antico, opaco, sembra condividere le caratteristiche dell'ombra e in ciò diventare la protesi, paradossalmente, della visione discernente.

---

<sup>49</sup> ARISTOTELE, *Metafisica*, I, 980a, 24-27, in A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli Editore, Milano 1991, qui p. 75.

<sup>50</sup> A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli Editore, Milano 1991, qui p. 76

<sup>51</sup> *Ibidem*, pag. 77

Il passaggio attraverso l'interpretazione antica dello specchio è funzionale circa la definizione che, affiorata a cominciare dal Rinascimento con l'analisi anatomica dell'occhio e lo studio scientifico dei meccanismi della visione, vede nel Seicento l'affermarsi della sua presenza all'interno delle macchine ottiche. Lo specchio trova la sua stretta correlazione protesica con la luce all'interno della disciplina della catottrica, il cui padre è da indicare, come sottolineato da Jurgis Baltrušaitis nel saggio *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction* (1981), nel gesuita tedesco Athanasius Kircher<sup>52</sup> (1601-1680). La catottrica, e soprattutto i suoi marchingegni, occupa nel saggio di Baltrušaitis una consistente porzione e una fervida e dettagliata spiegazione, rintracciando finanche nella luna, nelle nuvole e nell'aria dei proto-specchi che si rendono estensione della luce. Come Johnathan Crary afferma del saggio *Le tecniche dell'osservatore* (1990), sarebbe complicato, e forse errato, cercare di stabilire se furono gli strumenti ottici, che offrivano divertenti giochi di riflessi e al tempo stesso degli insegnamenti sulle leggi e i meccanismi della vista, oppure il lento affermarsi di un tempo e una ritualità dello *spectare*, che portò all'effettivo affermarsi di un nuovo rapporto con il reale e le immagini attraverso le macchine<sup>53</sup>: gli apparecchi ottici vanno compresi come “punti di intersezione dove discorsi filosofici, scientifici ed estetici si intrecciano a tecniche meccaniche [...] e forze socioeconomiche”<sup>54</sup>. Gli strumenti ottici vanno quindi compresi attraverso il modo in cui si sono integrati in un'ampia concatenazione di eventi.

---

<sup>52</sup> J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi Edizioni, Milano 1981, qui pag. 38

<sup>53</sup> J. CRARY, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013 (prima edizione 1990), qui pag. 34

<sup>54</sup> *Ibidem*, qui pag. 11

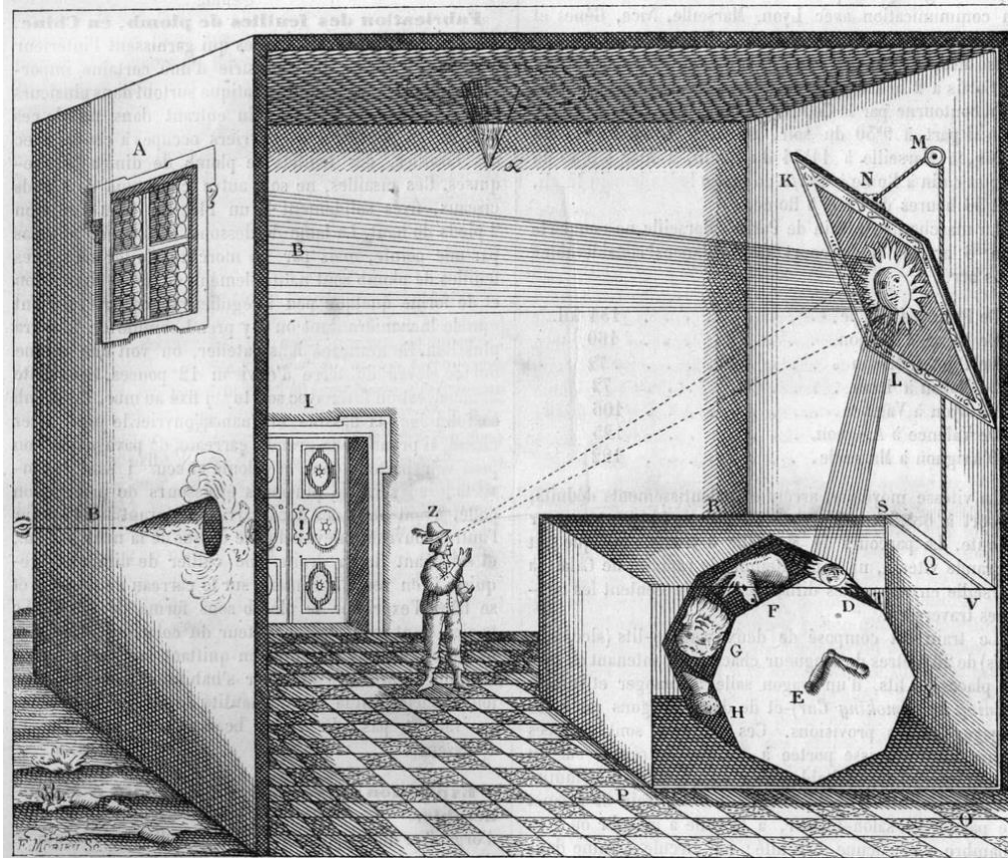
Kircher occupa un ruolo importante sulla scena del pensiero filosofico-scientifico dei primi decenni del Seicento per il ruolo di scoperta della riproducibilità delle immagini attraverso la riflessione, e alla sua capacità di “mescolare il senso dell’esattezza della scienza con l’attenzione alla scienza delle illusioni, alla sua capacità di inventare macchine e immaginare ‘mondi’ costruiti per dare spettacolo”<sup>55</sup>. Lo specchio diventa, assieme alle lenti, l’oggetto della moltiplicazione o finanche della creazione, secondo l’intenzione di stampo gesuita del creare un “linguaggio universale”<sup>56</sup> attraverso la meraviglia, che per Kircher era rappresentata dal linguaggio ultraterreno delle immagini. Le *mirabilia* create presso il Collegio Romano di Roma, dove ricopriva il ruolo di docente di matematica, si fanno portatrici della pedagogia gesuita, che rintracciava la devozione attraverso lo stupore e l’empatia con l’immagine così come era stata possibile esperirla attraverso la *Wunderkammer* catottrica. L’atto dell’osservare, legato alle macchine catottriche, diventa sempre più legato alla corporeità, e di conseguenza la temporalità e la visione diventano due fenomeni inseparabili. In questa fusione, lo specchio metamorfico diventa una protesi sentimentale attraverso cui si attuava la morale cristiana, attraverso il caso esemplare della *Macchina che trasforma gli uomini in animali*<sup>57</sup> (1646) (Fig. 11).

---

<sup>55</sup> G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell’icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumièrè*, Marsilio Editori, Venezia 1997, qui pag. 93

<sup>56</sup> *Ibidem*, pag. 97

<sup>57</sup> La macchina, tra le più affascinanti delle *mirabilia*, si componeva di una ruota ottagonale posta verticalmente in una grande scatola quadrata senza coperchio sormontata da uno specchio a inclinazione variabile. Sui i suoi otto lati erano riprodotte le teste di animali e un sole. Le teste di animali avevano un collo umano e dovevano rispettare le dimensioni umane. Le trasfigurazioni erano comandate da una manovella che faceva girare questa ruota zoomorfa. Nello specchio l’osservatore vedeva così prima il disco solare, simbolo della potenza cosmica, e poi le teste animalesche che si alternavano sul suo volto, che sembrava così mutare continuamente. (J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi Edizioni, Milano 1981, pag. 34).



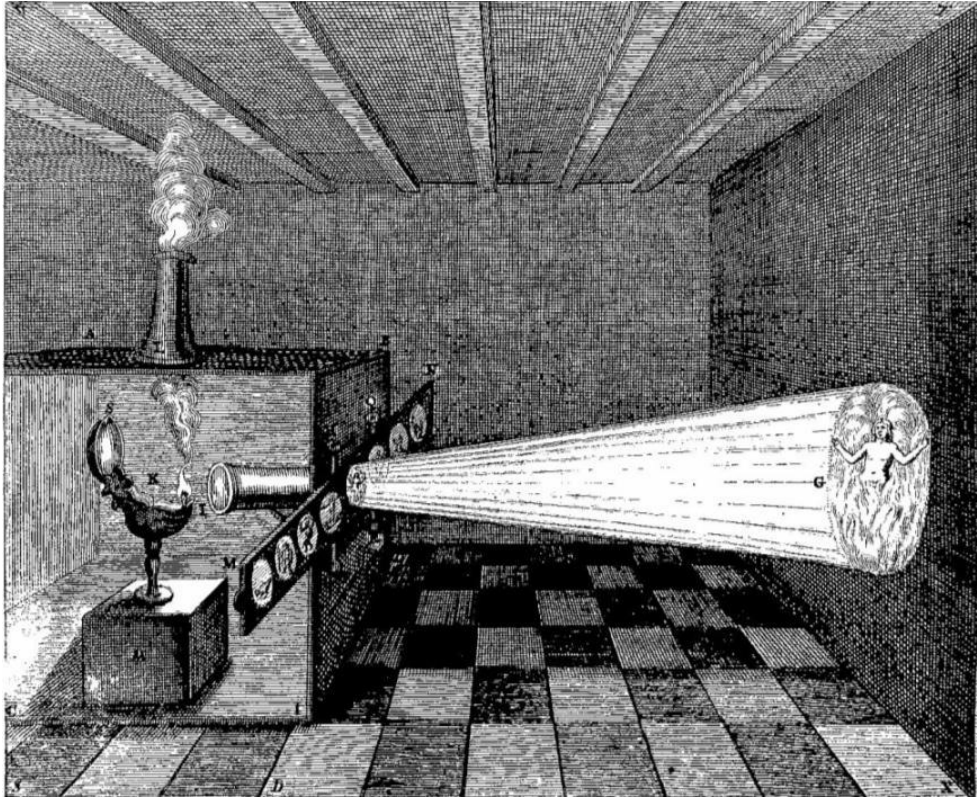
**Figura 11.** Athanasius Kircher, *Macchina che trasforma gli uomini in animali* (Metamorfosi I, II, III), in *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646, stampa, Wellcome Collection, Londra, Regno Unito.

All'interno del contesto della *Wunderkammer* catottrica, le potenzialità dello specchio concavo nella creazione di immagini reali pongono i presupposti per la creazione (attribuita sempre a Kircher) della lanterna magica<sup>58</sup>. Lente, specchio e fonte luminosa vengono collocati all'interno di una scatola che consente la proiezione di un'immagine, offrendosi come “occhio che illumina l'invisibile e può illusoriamente materializzarne gli aspetti”<sup>59</sup>. La luce che si sprigiona dalla lanterna e che consente di creare dal nulla le immagini, è un fenomeno che pone basi concrete per la spettacolarizzazione dello strumento ottico e delle immagini,

<sup>58</sup> Per una dettagliata analisi della lanterna magica consultare G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Marsilio Editori, Venezia 1997, pp. 175-228.

<sup>59</sup> G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Marsilio Editori, Venezia 1997, qui pag. 175

alimentando una nuova cultura dello *spectare* generata dalla macchina come protesi dell'occhio umano.



**Figura 12.** Athanasius Kircher, *Lantern Magica*, 1678, incisione, in Giorgio de Sepibus, in *Romanii Collegii Museaum Celeberrimum*, p. 39





**Figura 13.** Etienne G. Robert, spettacolo di *Fantasmagorie*, 1797, incisione, in *Mémoires récréatifs scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaut E.G. Robertson*, Parigi, Librarie encyclopédique de Roret, 1831-33.

Ultimo esempio dell'insieme di artifici sviluppati attraverso la catottrica, è un tipo di specchio che si lega direttamente all'artefatto-protesi dell'ominide *Moon-Watcher* in *2001 Odissea nello Spazio* (1968), per essere potenzialmente una protesi-arma: lo specchio ustorio. Terribile specchio dalle origini mitiche<sup>60</sup>, lo specchio ustorio, protesi dei raggi del sole, venne continuamente perfezionato durante i secoli<sup>61</sup> ed è l'antesignano degli attuali condensatori e convertitori di energia solare rinnovabile (Fig. 15).

<sup>60</sup> Baltrušaitis attribuisce la scoperta delle potenzialità protesiche dello specchio ustorio ad Archimede, con il quale sarebbe riuscito a incendiare le navi protagoniste dell'assalto alla città di Siracusa. (J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi Edizioni, Milano 1981, qui pag. 95).

<sup>61</sup> Per una maggiore conoscenza circa l'evoluzione dello specchio ustorio, dalla sua creazione mitica per opera di Archimede fino all'impegno odierno, consultare J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi Edizioni, Milano 1981, pp. 95-136



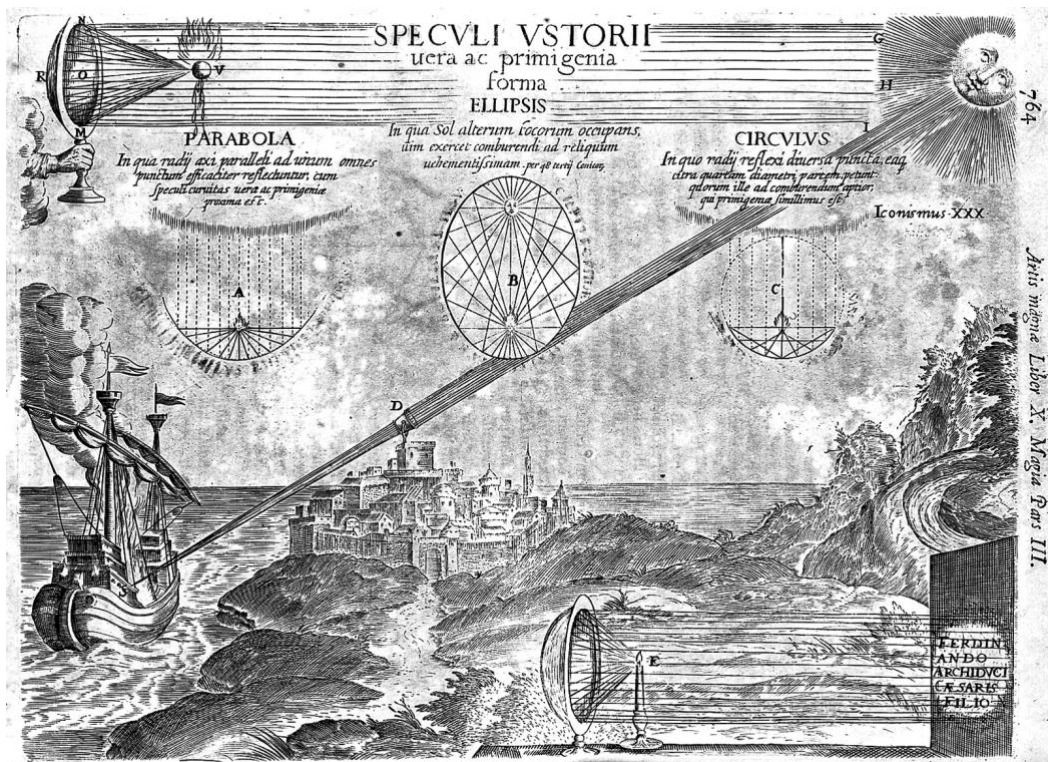


Figura 14. Athanasius Kircher, *Specchio parabolico, ellittico, circolare, ustorio*, 1646, incisione, in Wellcome Collection, Londra, Regno Unito.



Figura 15. Mega-centrale Noor Ouarzazate, centrale solare, 2018, Marocco.

Il museo della catottrica barocca ha posto l'atto della visione come centrale nel fenomeno protesico dello specchio e medesima correlazione era data nella pratica artistica pittorica e scultorea.

Lo specchio, condividendo con il pittore lo stesso compito di imitazione della natura<sup>62</sup>, è adottato in virtù della sua qualità mimetica e straniante come formidabile strumento ausiliario, come una sorta di dispositivo-giudice che avvicina a svelare l'arcano dell'immagine attraverso il riflesso. Nel seguente modo Leon Battista Alberti, nel trattato *De Pictura* (1435 circa), consigliava a chi volesse essere un buon pittore:

E saratti a ciò conoscere buono giudice lo specchio, né so come le cose ben dipinte molto abbino nello specchio grazia: cosa maravigliosa come ogni vizio della pittura si manifesti di forme nello specchio. Adunque le cose prese dalla natura si emendino collo specchio.<sup>63</sup>

Stesso ausilio è impiegato anche da Leonardo Da Vinci nelle sue riflessioni, poi raccolte dagli allievi sotto il titolo di *Trattato della pittura* (1498 circa), in una più chiara funzione correttiva dell'immagine speculare, sottolineando la capacità di estraneazione e oggettivizzazione insita in tale effetto, "Dico che nel tuo dipingere tu devi tenere uno specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l'opera tua, la quale lì sarà veduta per lo contrario, e ti parrà di mano di altro maestro, e giudicherai meglio gli errori tuoi che altrimenti"<sup>64</sup>. Nell'illusione di un 'dentro lo specchio', condannato da Eco come una immedesimazione cognitiva causata

---

<sup>62</sup> A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli Editore, Milano 1991, qui p. 20

<sup>63</sup> L. B. ALBERTI, *De pictura*, II.46, (1435 circa), qui p. 82

<sup>64</sup> L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, (1498 circa), Tea, Milano 1995, qui p. 200.

dall'impossibilità del nostro cervello di discernere l'illusione della specularità<sup>65</sup>, avviene quello straniamento/alienazione che rende possibile il giudizio, come se la controparte virtuale fosse, invece, reale. Lo specchio sembra presentarsi nella pratica artistica con questa caratteristica di induzione allo straniamento che lo rende intrinsecamente ambivalente. Come afferma Foucault, lo specchio sembra essere un' "esperienza promiscua"<sup>66</sup>, che combina l'utopia mimetica di uno spazio virtuale (in tal senso utopico) nel quale è possibile vedere una realtà e un me stesso irreali, e l'eterotopia, un contro-spazio irreali che restituisce, in un 'rimbalzo' verso l'esterno, il luogo che realmente si occupa.

Sempre in ambito pittorico, lo specchio torna a legarsi alla luce a cominciare dalla seconda metà del Seicento con la camera ottica, diffusa alla fine del secolo da svariati fabbricanti ottici operanti in Europa<sup>67</sup>. Lo specchio in questo caso è situato all'interno, quasi a mo' di cuore del marchingegno che Gian Piero Brunetta, nel suo saggio *Il viaggio dell'icononauta* (1997), argomenta essere la chiave per il modo di vedere moderno citando Francesco Algarotti:

Per via di una lente di vetro, e di uno specchio, si fabbrica un ordigno, il quale porta l'immagine o il quadro di che che sia, e di un'assai competente grandezza, sopra un bel foglio di carta, dove altri può vederlo a tutto suo agio e contemplarlo: e codesto occhio artificiale Camera Ottica si appella. Non dando ad essa l'entrata a niuno altro fuorché a quello della cosa che si vuol ritrarre, la immagine ne esce di una chiarezza e una forza da non dirsi. [...] la potenza visiva della camera ottica è tutta intesa al solo oggetto che le è dinnanzi e tace ogni altro lume.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 11

<sup>66</sup> M. FOUCAULT, *Eterotopie*, Feltrinelli Editore, Milano 1998, qui p. 310.

<sup>67</sup> G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio Editori, Venezia 1997, qui pag. 169

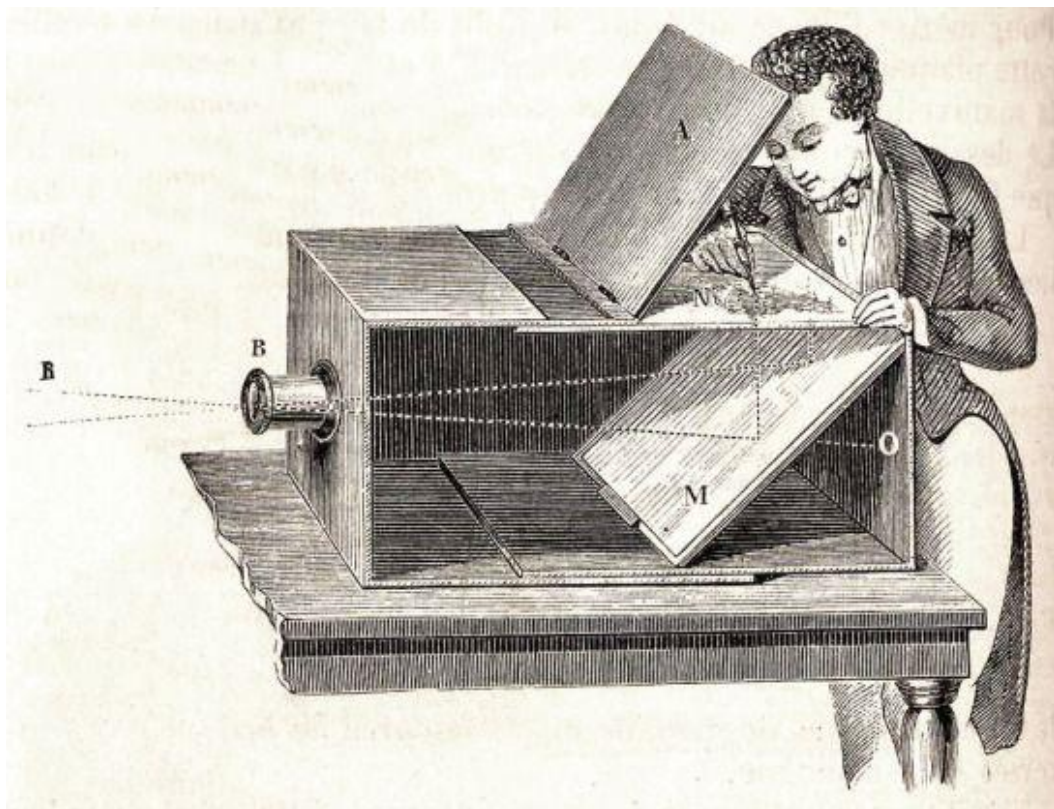
<sup>68</sup> F. ALGAROTTI, *Raccolta di lettere sopra la Pittura e l'Architettura*, Livorno 1756, pp. 151-155, in G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio Editori, Venezia 1997, qui pag. 172.

La descrizione di Algarotti pone la camera ottica come un marchingegno che potrebbe collocarsi come antesignano della macchina fotografica con l'unica (e decisiva) differenza che la prima, nel caso specifico di una macchina fotografica analogica, è priva della lastra foto-sensibile sulla quale si imprime l'immagine. La camera ottica è, tuttavia, garante di una prima serialità dell'immagine (o del quadro) attraverso la riproduzione che il pittore ne faceva su un foglio – tale metodo consentirà di produrre serialmente le stampe di quadri o di vedute. Nonché la presa di coscienza di Algarotti della camera ottica come un “occhio artificiale»”<sup>69</sup> la pone esplicitamente come una protesi dell'occhio che permette una estensione della percezione trasformando il marchingegno tecnico, così come magnificamente interpretato con strumenti a noi più vicini con la metafora del cineocchio (*Kinoglaz*) di Dziga Vertov, sia in un ambiente che in uno strumento percettivo e creativo.

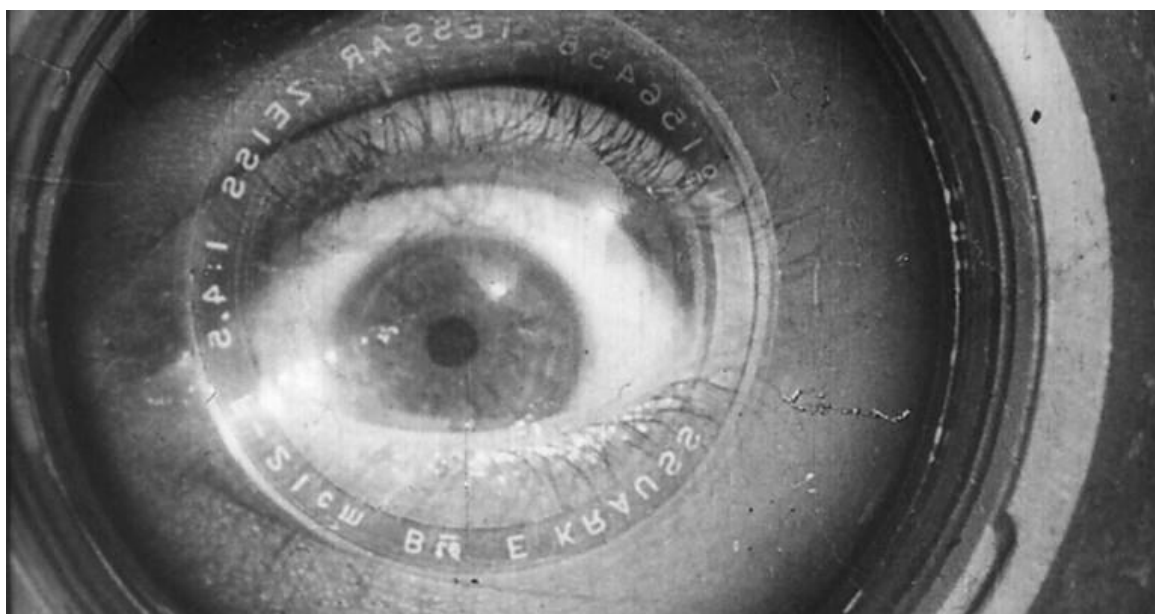
---

<sup>69</sup> F. ALGAROTTI, *Raccolta di lettere sopra la Pittura e l'Architettura*, Livorno 1756, pp. 151-155, in G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumièrè*, Marsilio Editori, Venezia 1997, qui pag. 172





**Figura 16.** Adolphe Ganot, *La camera ottica*, 1864, acquaforte, dal *Traite' elementaire de physique experimentale et appliquee et de meteorologie* Parigi.



**Figura 17.** *Il Cineocchio (Kinoglaz)*, still dal film *L'uomo con la macchina da presa*, 1929, regia di Dziga Vertov.

Grazie all'uso sempre maggiore delle camere ottiche, l'intera pittura paesaggistica settecentesca risulta profondamente trasformata. Il pittore guadagna in capacità analitiche, ma soprattutto investe nel proprio sguardo che, grazie alla protesi visiva, acquista un valore aggiunto, riesce a rendere spettacolare tutto ciò che entra nel raggio visivo della camera ottica. Svetlana Alpers considerava l'adozione della camera ottica, infatti, un fattore determinante per lo sviluppo della pittura fiamminga e olandese<sup>70</sup>.

Ma essa venne largamente adoperata anche da numerosi pittori veneziani in virtù, come sottolineato da Roberto Longhi, della sua "certezza illuministica di verità assoluta"<sup>71</sup>. Grazie a questo mezzo, la pittura acquista quelle caratteristiche che ci aiutano a capire come l'immagine del paesaggio veneziano abbia potuto diventare luogo comune nell'immaginazione europea dal Settecento a oggi e a porci, in modo nuovo, anche il problema del mutamento della visione indotto dal suo particolare tipo di prospettiva. Il taglio vedutistico, infatti, nella descrizione che Cesare Brandi realizza del Canaletto (Fig. 18), introduce un nuovo modo di esperire dello spazio grazie alla camera ottica:

La spazialità propria dell'immagine viene intensificata nella terza dimensione, non in quanto profondità illusiva, ma come perentoria emergenza, e così indotta a forzare la barriera del nostro spazio vitale, avanzando verso di noi, non già attirandoci verso il fondo... La prospettiva del Canaletto non costruisce mai un'immagine che s'allontana, ma un'immagine che si avvicina. Il punto di fuga dell'orizzonte non attira le sembianze delle architetture e dei paesaggi per inghiottirle nell'indistinto della lontananza, ma piuttosto le fa emergere dall'indistinto verso lo spettatore.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> S. ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, tr. it. II ed. (1987), Bollati Boringhieri, Torino 1999, qui pag. 67.

<sup>71</sup> R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, qui pag. 671, in *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1987.

<sup>72</sup> C. BRANDI (a cura di), *Canaletto*, Mondadori, Milano 1960, qui pag. 32

L'esperienza della camera ottica di intensificazione della spazialità, da causare quella che può apparentemente sembrare una fuoriuscita dell'immagine dal quadro come se si trattasse di una realtà aumentata (VR), si colloca in una elevazione percettiva per cui, se la perdita delle architetture "nell'indistinto"<sup>73</sup> causava la percezione sensoriale, prima, e poi la consapevolezza razionale del 'lontano', adesso non si ha più una effettiva percezione e distinzione (se non figurativamente) di ciò che è lontano o prossimo. La veduta di Canaletto appare perfetta quanto fredda nella sua forma protesica.



**Figura 18.** Canaletto, *Il Ponte di Rialto*, 1730-45, Olio su tela, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

---

<sup>73</sup> C. BRANDI (a cura di), *Canaletto*, Mondadori, Milano 1960, qui pag. 32



Grazie alla camera ottica, che accompagna i pittori che operano *en plain air*, si stabiliscono canoni, luoghi comuni e punti di vista privilegiati e fissi, che si ritroveranno periodicamente anche nelle riprese fotografiche e stereoscopiche dell'Ottocento e in quelle cinematografiche degli operatori Lumière. I contenuti variegati e plurali, trovando un denominatore formale comune, agiscono per la prima volta come modificatori della visione di massa<sup>74</sup>. Grazie all'avvento della camera ottica si realizza quell'irresistibile ascesa del mercato delle vedute di ottica che diffondono quella che Brunetta definisce come una "fame visiva"<sup>75</sup> sociale che continua ancora oggi. L'odierna fame visiva sancisce lo specchio come una protesi neutra, poiché consente di cogliere lo stimolo visivo dove l'occhio non potrebbe pervenire con la stessa forza ed evidenza – l'opposto di una protesi che, estendendo l'azione dell'organo stesso, può avere funzioni magnificanti (come la lente) o riducenti (un laser che permettere di estendere il raggio di azione di un dito qualora volessi indicare con precisione qualcosa di irraggiungibile, eliminando tuttavia ogni sensazione tattile e termica).

Lo specchiarsi risulta, quindi, solo una delle azioni che si possono fare con lo specchio, assieme ad altre funzioni quali quella di farsi un canale della luce, di informazioni, o più probabilmente un cacciatore di immagini (molte delle quali vengono fotografate), in quello che sembra un fervido possesso della conoscenza attraverso una manipolazione tecnica di ciò che si può essere in grado di vedere o di non vedere e che ci rende, secondo la descrizione di Gian Piero Brunetta, come

---

<sup>74</sup> Per una maggiore conoscenza circa le vedute di ottica, consultare C. TOSCO, *Il paesaggio come storia*, il Mulino, Bologna 2007, in particolare capitoli 1, 4 e 5.

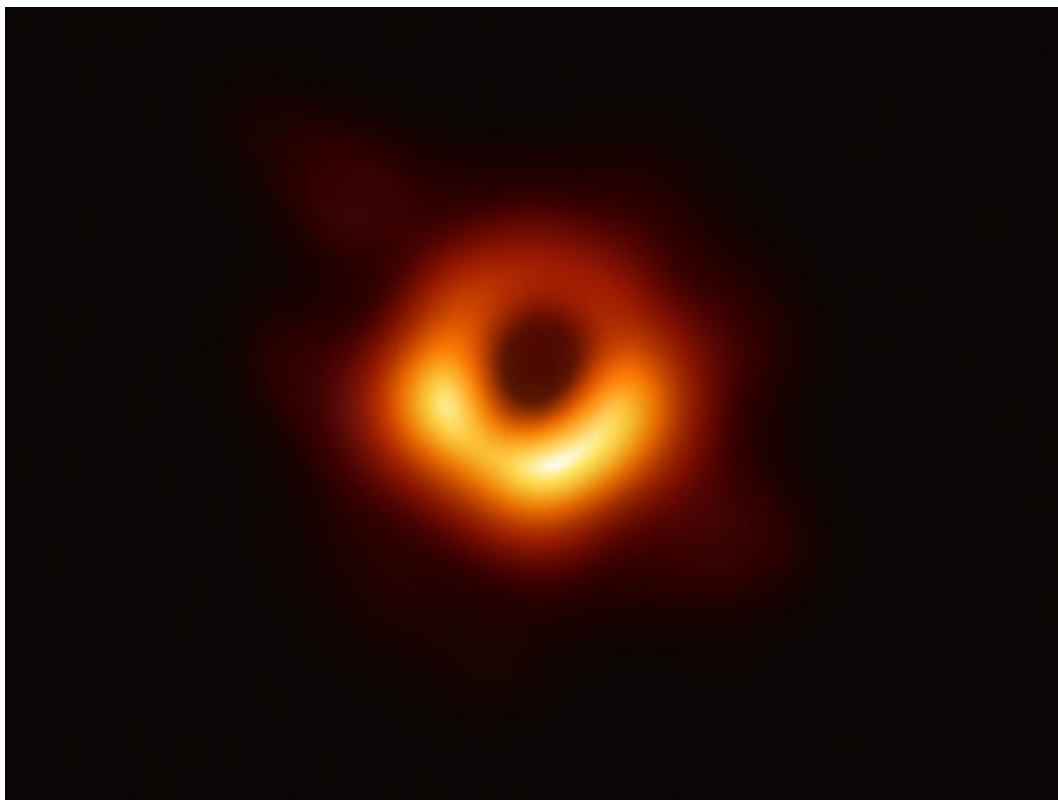
<sup>75</sup> G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio Editori, Venezia 1997, qui pag. 173.

“icononauti” o “viaggiatori nelle immagini”<sup>76</sup>. L’uomo-icononauta ha il potere, tra le capacità descritte nel saggio *Il viaggio dell’icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière* (1997), di “usare gli occhi come remi, o ali, per navigare liberamente, alla velocità della luce, per spingersi al di là delle apparenze, in oceani di immagini dalle dimensioni sconfinite”<sup>77</sup>, al punto che il suo contesto brulicante di immagini è diventato per lui l’ambiente naturale che alimenta e di cui si alimenta per trarne nutrimento culturale ed emotivo. Caso esemplare della citazione è l’utilizzo dello specchio nelle discipline astronomiche e chimico-fisiche: il traguardo conoscitivo raggiunto dall’astronomia attraverso la nota fotografia scattata nel 2019 al Buco Nero supermassiccio al centro della galassia *Messier 87*, realizzata dalla *Event Horizon Telescope* (EHT) (Fig. 19), decreta lo specchio come una protesi dell’occhio per la comprensione di mondi ‘altri’ irraggiungibili e impossibili da esperire senza l’ausilio dei telescopi (e degli specchi al loro interno).

---

<sup>76</sup> G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell’icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio Editori, Venezia 1997, qui pag. 15

<sup>77</sup> *Ibidem*, qui pag. 16



**Figura 19.** *Buco nero supermassiccio al centro di Messier 87, foto realizzata dalla Event Horizon Telescope (EHT), fotografia digitale, 2019.*

In questo senso le protesi possono essere estensive (ancora come la lente) o intrusive (il periscopio): lo specchio si presta a entrambi gli usi, come nel caso dei telescopi (o banalmente anche lo specchietto usato dai dentisti), poiché può essere usato per estendere la portata dell'occhio come se avessi organi visivi su tali artefatti. La peculiarità del loro impiego come protesi sia estensiva che intrusiva permette, come speciale oggetto, non solo di guardare meglio il mondo ma anche di guardare noi stessi così come ci vedono gli altri: tra queste esperienze di presa 'in diretta' della nostra immagine, lo specchio può avvicinarsi, se non ricoprire l'unico primato, a una telecamera che trasmette in diretta la mia immagine in uno schermo che io stesso ho davanti. Lo specchio potrebbe definirsi una protesi 'ocularizzante', in una sorta di propensione a "rivestire tutto il proprio corpo di occhi che riescono a cogliere simultaneamente ogni cosa, e a coinvolgere tutti i

sensi nell'atto della visione e ad avvertire la sensazione di essere la cellula di un unico corpo"<sup>78</sup>, esattamente come l'immagine speculare, il referente e il *medium* sono un 'uno'. Questa navigazione nelle immagini e reciproca alimentazione è cronotopica, supera lo spazio e il tempo per la capacità di muoversi autonomamente nel passato e nel mondo attraverso l'immagine fotografica e il video, fenomeni situati tra una protesi e una evoluzione dell'occhio, capaci di cristallizzare l'immagine e di leggere la realtà attraverso la messa a fuoco della lente e le sue aberrazioni (aberrazioni cromatiche, acromatiche o il *bloom*): è una autonomia che l'occhio biologico non possiede. È la fase in cui siamo inseriti come uomini-icononauti che, se ha incarnato i suoi migliori auspici nel caso esemplare di Aby Warburg e del suo *Bilderatlas Mnemosyne*<sup>79</sup> (1928-29) (Fig. 20), oggi soffre di un rigurgito, un accumulato semiotico nel quale si tenta di dare ordine ma

---

<sup>78</sup> G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Marsilio Editori, Venezia 1997, qui pag. 16.

<sup>79</sup> Il *Bilderatlas Mnemosyne* (atlante della memoria) è stato un pionieristico *magnum opus* incompiuto arrivato a noi come una serie di negativi in bianco e nero disposti su sessanta-tre pannelli, sui quali erano organizzati novecento-settantuno immagini eterogenee estratte da giornali, cartoline, manuali, disegni (realizzati dalla moglie Mary), e due fotografie scattate da Warburg. Il *Bilderatlas* era finalizzato a introdurre una metodologia alternativa per lo studio della storia dell'arte che, sulla conseguenza della nuova società che andava formandosi in seguito alla fine della Prima Guerra Mondiale, teneva in prezioso conto le potenzialità offerte dalla nascente tecnica fotografica quale mezzo di riproduzione seriale di immagini. Prima della forma definitiva acquisita nel 1929, il *Bilderatlas* attraversa tre stadi di ideazione concettuale e organizzativa (1905-09; 1911-17; 1927-29), ampliandosi sempre più consistentemente. Simbolo della "vita" di cui Warburg sosteneva fosse intrisa ogni immagine, come portatrice di simboli e di memoria che si fa documento di un tempo, e che simultaneamente lo trascende, attraverso un "montaggio" di immagini che evidenziava una coerenza compositiva e semiotica sono individuate le cosiddette *Pathosformen* (forme del pathos), dal quale la considerazione, poi adombrata da Warburg, di scrivere una storia delle immagini come storia del manifestarsi figurale del *pathos* (emozione, affetto) (B. SHERMAN, B. SCHERER, R. ORHT, A. HEIL, C. WEDEPHOL, *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2021). Varie mostre hanno cercato di presentare l'atlante di Warburg nella sua forma originaria sin dal 1993, operando nuove riproduzioni delle immagini. Ma solo nella primavera del 2019 è stato operato un dettagliato "setaccio" ad opera di Roberto Ohrt e Axel Heil presso la Warburg Institute's Photographic Collection per l'esibizione *Bilderatlas Mnemosyne: The Original* (2020) presso la Haus der Kulturen der Welt (HKW) (Berlino).

Per una maggiore conoscenza sul *Bilderatlas Mnemosyne* consultare il catalogo, B. SHERMAN, B. SCHERER, R. ORHT, A. HEIL, C. WEDEPHOL, *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2021.

che, più probabilmente, ci spaesa per le sue dimensioni montagnose di cui abbiamo perso memoria dello scopo, come l'istallazione di Erik Kessels *24H in Photo* (2012) (Fig. 21) ha tradotto con spiazzante efficacia.



**Figura 20.** Ricostruzione del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (1928-29) realizzata da Roberto Ohrt e Axel Heil dalla Warburg Institute's Photographic Collection per l'esibizione *Bilderatlas Mnemosyne: The Original* (2020) presso la Haus der Kulturen der Welt (HKW) (Berlino), still dal catalogo *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*.



**Figura 21.** Erik Kessels, *24H in Photos*, 2012, installazione di fotografie, Foam Gallery, Amsterdam.

Ma in quanto protesi gli specchi sono, soprattutto, canali. Un canale è ogni *medium* materiale che consente il passaggio di informazione, che può rivestire la duplice natura di essere intesa in senso fisico, come il passaggio di stimoli-segnali computabili quantitativamente, e sia come fenomeno semiotico. Non tutti i canali sono protesi, poiché non tutti estendono il raggio di azione di un organo (si pensi ad esempio all'aria come veicolo di molte informazioni che non necessariamente costituiscono una estensione); tutte le protesi sono però canali o *media*. Qui l'affermazione di Eco (di apertura al paragrafo), circa la separazione operata tra specchio e immagine speculare, trova la sua genesi nel suo approccio pragmatista dove è inteso, come descritto negli impieghi in svariate discipline, come canale che veicola informazioni fisiche (come la luce). L'identificazione dello specchio come un canale permette, secondo Eco, di eliminare i casi in cui l'immagine speculare si fa "sintomo"<sup>80</sup> di una presenza, intesa come sintomatica, dipendente da una presenza che deve necessariamente stare davanti allo specchio. Tuttavia ogni canale, che è tale poiché esiste 'in funzione' dell'informazione che veicola, è esso stesso 'sintomatico' dell'esistenza di una fonte emettente segnali. Si pensi, infatti, allo specchio ustorio come canale sintomatico dei 'segnali'/'informazioni' della luce emessi dalla 'fonte primaria' del sole. Così afferma Eco:

In tal senso quando qualcuno mi parla, indipendentemente da ciò che esso mi dice, io posso intendere il suo atto di parola come duplice sintomo: del fatto che non è muto e del fatto che vuole dire qualcosa, ovvero esprimere uno stato interno. Questi casi, in cui lo stato di attività del canale si fa sintomo della sua efficienza e della esistenza di una fonte, riguardano però l'uso sintomatico che si fa del canale, e non dei "messaggi" che esso veicola.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 17.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

Lo specchio usato come sintomo rivela, quindi, qualcosa sullo specchio stesso e sull'uso che se ne può fare come protesi e canale che accompagna e forma il nostro viaggio come icononauti, ma che non rivela nulla sulla natura dell'immagine speculare.

### 1.3 Sulla ragione dell'impossibilità dello specchio di produrre un segno

Gli specchi hanno una curiosa caratteristica. Sino a che li osservo, mi restituiscono i tratti del mio volto: ma se inviassi per posta alla persona amata uno specchio, in cui mi sono lungamente specchiato, perché ricordasse delle mie parvenze, essa non potrebbe vedermi (e vedrebbe sé stessa).<sup>82</sup>

Sempre una sentenza di Eco, per quanto affermi una banalità circa il funzionamento di uno specchio, ovvero dell'impossibilità di una qualsiasi superficie riflettente di trattenere un'immagine, è funzionale alla riflessione circa l'appartenenza che intendiamo dare o meno all'immagine speculare nella sfera semiotica. Dopo aver indagato circa la natura dello specchio come oggetto riflettente che si fa protesi e canale di un'informazione che veicolerebbe senza, a discrezione di Eco, entrare nel riguardo del messaggio che vuole garantire, adesso è possibile operare un passo in avanti, decisamente più problematico, che riguarda la possibile collocazione dell'immagine speculare all'interno della sfera semiotica.

Uno specchio permette sempre e solo (anche come protesi-canale) una presa 'in diretta' dell'immagine del referente che gli sta davanti (che naturalmente può essere più di uno). Sulla base di questa presa in diretta tale referente si trova nella particolare, se non unica, situazione di essere osservatore di sé stesso nello stesso modo in cui viene visto dagli altri. In questa presa in diretta delle immagini speculari (compresa quella del referente) che si manifestano sullo specchio avviene, al contrario di una negazione percettiva, un 'appuramento' percettivo circa la natura riflettente dell'oggetto e il suo principio di non 'traduzione' o 'rielaborazione' di quello che riflette. Possiamo semplificare questo concetto affermando che, davanti ad uno

---

<sup>82</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzognò 1985, qui pag. 20



specchio, ci aspettiamo di percepire la verità di quello che fisicamente siamo e del modo in cui appare il mondo. Esso registra ciò che colpisce esattamente come lo colpisce.

In questa non interpretazione degli oggetti risiede la presa di coscienza dell'immagine corporale, così come fisicamente appare, che già lo psicanalista Lacan ha indagato nel saggio *Lo stadio dello specchio come fondatore della funzione dell'io* (1936). L'immagine speculare è presa come fondamenta della costruzione dell'io del referente che passa, prima, attraverso una presa di coscienza del corpo: fra i sei e gli otto mesi il bambino si confronta con la propria immagine riflessa; in una prima fase confonde l'immagine con la realtà, in una seconda fase si rende conto che si tratta di una immagine, mentre in una terza comprende che l'immagine è la sua. Attraverso questa conquista cognitiva dell'immagine speculare il bambino attua cognitivamente una costruzione del proprio corpo prima percepito come frammentato, e ne prende padronanza immaginaria<sup>83</sup>. Ne deriva, quindi, che davanti alla mia immagine speculare io sappia che quel corpo che vedo mi appartiene, e che essa non si riferisca a qualcun altro al di fuori di me. È il cervello a interpretare i dati retinali (e con essi dei possibili segni), mentre lo specchio non interpreta gli oggetti, ma solo li restituisce così come li riflette. Questa unidirezionalità dello specchio si veste di caratteristiche “nominali”<sup>84</sup>, per cui possiamo affermare che se lo specchio ‘nomina’, esso nomina un solo oggetto

---

<sup>83</sup> J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1936), qui pag. 243, in *Scritti*, a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2013, pp. 205-296.

<sup>84</sup> Riguardo alla caratteristica ‘nominale’ dello specchio, Eco teorizza che essi siano dei designatori rigidi e quindi simili, se paragonati alle parole, ai pronomi personali: “[...] come il pronome personale “io” che se lo pronuncio io vuol dire “me”, e se lo pronuncia un altro vuol dire quell’altro. Tuttavia può accadermi di trovare un messaggio in una bottiglia, con sopra scritto “io sono naufragato [...]” e saprei pur sempre che un altro (qualcuno che non sono io) è naufragato. Ma se trovo uno specchio nella bottiglia [...], vedrò sempre me stesso, chiunque lo abbia inviato come messaggio” (U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 20). Uno specchio, quindi, rifletterebbe (o designerebbe) sempre e solo ‘me’.

concreto, ne nomina uno per volta, e nomina sempre e solo l'oggetto che gli sta davanti. Questa caratteristica rende l'immagine speculare determinata, nelle sue origini e nella sua sussistenza fisica, da un oggetto, ovvero il referente dell'immagine.

Già questa indagine circa la relazione primaria dell'immagine speculare con il referente dell'immagine, per cui la prima non sussisterebbe senza la seconda (così come un canale di informazioni non sarebbe tale senza una fonte emettente dei segnali), potrebbe essere sufficiente ad avanzare l'ipotesi che l'immagine speculare non è un segno. Ma una chiarezza maggiore riguardo questa affermazione, così come è enunciata da Eco, si trova nell'insufficienza della definizione di segno, o meglio di 'simbolo', come un "*aliquid che stat pro aliquo*"<sup>85</sup> (qualcosa che sta per qualcos'altro). Eco posiziona la genesi della sua tesi su un tipo esemplare di segno, teorizzato dagli stoici, del fumo che 'sta per' la presenza del fuoco: "Ora sta di vedere se l'immagine speculare *sta per* il corpo che la causa in quanto riflessione così come il fumo *sta per* il fuoco che lo causa"<sup>86</sup>. L'esempio del fumo che sarebbe segno della presenza del fuoco risulta troppo semplicistica come definizione di segno, dove basterebbe che un 'antecedente' (il fumo e l'immagine speculare) assuma forza e rivelazione in un referente o 'conseguente' (il fuoco e il referente dell'immagine, e in quest'ultimo caso, aspetto da non sottovalutare, attraverso il *medium* dello specchio).

È sul gioco di 'presenza e assenza', infatti, che converge l'anima del segno. Perché l'antecedente diventi segno del conseguente, occorre che l'antecedente (il fumo e l'immagine speculare) sia potenzialmente 'presente' e percepibile, mentre il

---

<sup>85</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 22

<sup>86</sup> *Ibidem*.

conseguente deve essere necessariamente ‘assente’<sup>87</sup> (il fuoco e il referente dell’immagine). Sulla base dell’“assenza” del referente, dove sussiste la “presenza” del segno, ne consegue che l’antecedente può essere prodotto ‘a priori’, senza quindi che il conseguente sia mai esistito. L’antecedente non richiede, quindi, la forzata dipendenza con il conseguente/referente per rivelarsi: in tal senso, esso è indipendente. L’indipendenza del segno si palesa, come Eco afferma chiaramente, quanto esso “serve per mentire”<sup>88</sup>, cosa che non potrebbe sussistere qualora l’antecedente si trovasse dipendente dal canale in cui, e attraverso cui, vengono prodotte e veicolate le sue occorrenze corrispondenti: “il rapporto segnico fumo/fuoco rimane anche quando il fumo è prodotto chimicamente per dare parvenza di un fuoco materiale”<sup>89</sup>. Esso si correla più propriamente, quindi, al contenuto (al messaggio) che veicola, che come tale è interpretabile. Come afferma Jurij Lotman nel saggio *Il girotondo delle muse* (1998): “I segni si sostituiscono a entità, fenomeni e cose [e in questa sostituzione diventano ‘presenza’ di qualcosa di ‘assente’] e permettono alle persone di scambiarsi informazioni”<sup>90</sup>, quindi di interpretarle.

Caso esemplare della relazione intercorrente tra immagine e assenza è la video-performance *Untitled* (1972) di Hidetoshi Nagasawa (1940-2018) (Fig. 22). Scrive l’artista:

---

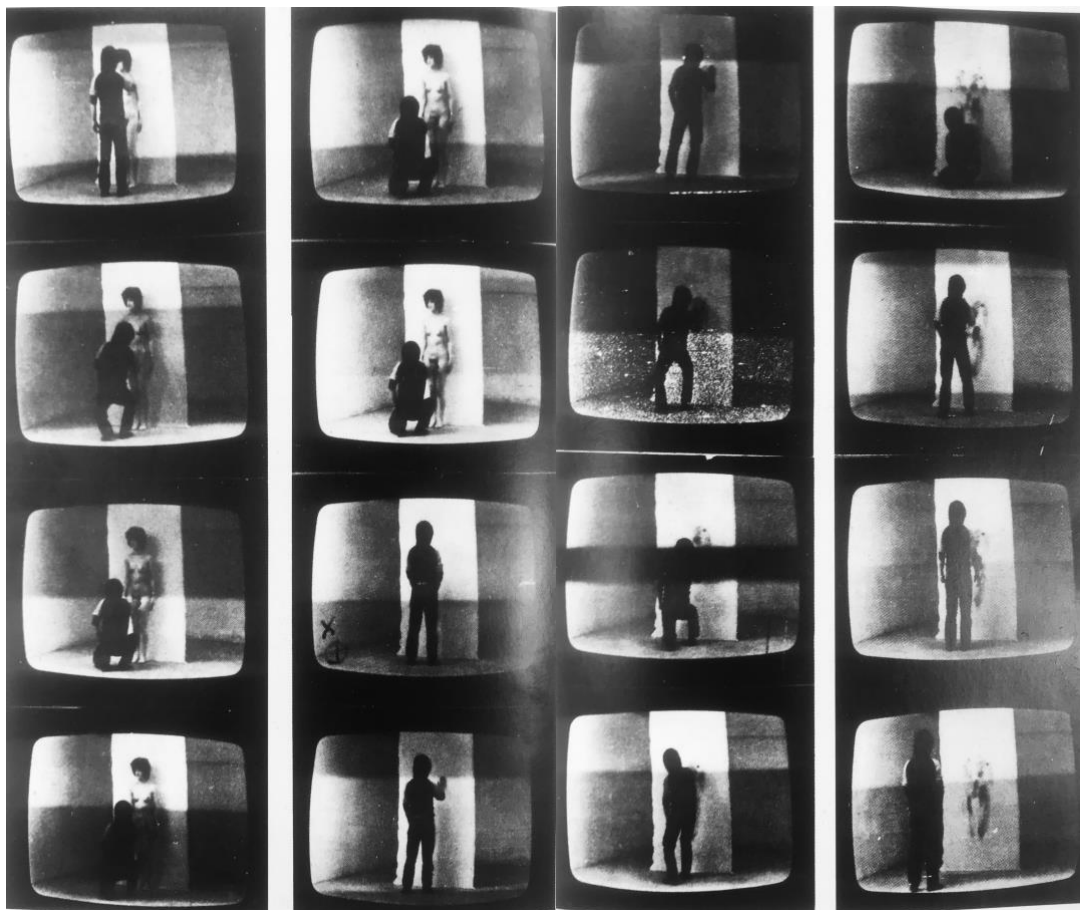
<sup>87</sup> L’assenza del conseguente assume in linguistica due forme: una definita come “necessaria” all’esistenza del segno come tale e che prevede che il conseguente (porto sempre il caso esemplare del fuoco) debba essere fuori dal mio raggio percettivo; l’altra è “opzionale” e prevede che il conseguente (il fuoco), come causa remota, possa anche non più sussistere materialmente nel momento in cui interpreto il segno (es. delle impronte o una supernova).

<sup>88</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 23.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> J. LOTMAN, *Le persone e i segni* (1969), qui pag. 57, in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022, pp. 49-58.

Così comincio a toccare molto lentamente una donna nuda nei punti che mi interessano di più [...]. A un certo momento la donna sparisce, semplicemente non è più davanti a me. Rimane solo la stoffa che prima le faceva da sfondo; io la tocco con la mano sporca di carbone negli stessi punti in cui toccavo il corpo, ripeto gli stessi gesti finché si delinea un'immagine [...]. Mi interessa riscontrare fino a che punto è possibile ricordare ciò che si è visto attraverso il tatto.<sup>91</sup>



**Figura 22.** Hidetoshi Nagasawa, *Untitled*, 1972, video-performance.

L'immagine della donna, le tracce del suo corpo che 'era' presente, è generata dalla mano di Nagasawa in un'operazione di sintesi del ricordo delle sue forme. La forma carbonica dell'immagine vive del desiderio di "ritrovare la memoria di un'entità appena toccata"<sup>92</sup> in seguito a un'improvvisa sparizione (interpretabile anche con la morte). Non solo, per Nagasawa il processo di recupero del ricordo si realizza

<sup>91</sup> H. NAGASAWA, *Senza titolo 1972*, qui pag. 169, in L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skyra Editore, Milano 2000, pp. 169-171.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

attraverso il tatto. È un'azione che manifesta una volontà: rappresenta una forma di *agency*. Il corpo reale della donna, la sua 'presenza', svanisce e l'immagine ne sostituisce l'assenza.

Sull'esempio di *Untitled*, l'analisi dell'immagine speculare segue un percorso più chiaro proprio dall'antitesi con l'opera di Nagasawa.

L'immagine speculare non potrebbe essere eletta a segno semiotico perché, a differenza delle immagini che si costituiscono come la messa in scena “della presenza di una ‘assenza’, o viceversa”<sup>93</sup>, essa si rivelerebbe presente in relazione ad un referente che non può, in alcun modo, essere ‘assente’. Dove le immagini prendono vita dall'assenza del corpo, o meglio, dalla sua sostituzione in una “icona visibile”<sup>94</sup>, il rapporto tra oggetto e immagine speculare sarebbe, quindi, il rapporto tra due sole presenze; e, più specificatamente, un rapporto che si genera casualmente, in netta discordanza con l'operazione volontaria e tattile di Nagasawa. Poiché legata a una 'presenza' essa non può essere usata per mentire, ponendola in fisica dissonanza con il referente dell'immagine. Si potrebbe mentire sull'immagine speculare solo facendola passare per un'immagine non speculare, ma non si potrebbe mentire 'con' essa. Una dimostrazione della sua incapacità di mentire risiede nell'impossibilità di farsi indipendente dal *medium* stesso che la veicola (lo specchio), poiché può solo sussistere con un materiale riflettente, e uno soltanto, con il quale si vincola in un solo corpo. Il cosiddetto “cosa di un'immagine” analizzato da Hans Belting, “il capire a cosa serve un'immagine in quanto immagine o a che cosa si riferisca”, quindi il suo

---

<sup>93</sup> H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, 2005, qui pag. 87, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravellona Toce (VB) 2009, pp. 73-98.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

contenuto, si annulla nel “*come*”<sup>95</sup> viene trasmessa. Se il rapporto di presenza-assenza non esiste, per un sistema di rappresentazione di tipo semantico viene meno quello che per Jurij Lotman coincide con “una certa arbitrarietà nei confronti dell’oggetto rappresentato, cosa che consente di parlare della sua convenzionalità”<sup>96</sup>, quindi della sua capacità di esprimere, attraverso il segno figurativo, un contenuto. Non potendo essere arbitraria nei confronti del referente, arbitrio che si manifesterebbe come massima capacità nella menzogna, essa è definita da Eco come un’immagine “senza contenuto”<sup>97</sup>, quindi non interpretabile sia come sistema semantico sia attraverso l’accezione di Luis Marin di opera come “un limite”, e “l’immagine nell’opera è il segno di questo limite”<sup>98</sup>, segno della presenza del valore semantico dei segni usati in essa.

---

<sup>95</sup> H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, 2005, qui pag. 77, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravellona Toce (VB) 2009, pp. 73-98.

<sup>96</sup> J. LOTMAN, *La convenzionalità dell’arte* (1970), qui pag. 59, in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022, pp. 59-66.

<sup>97</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 25.

<sup>98</sup> L. MARIN, *L’essere dell’immagine e la sua efficacia*, 1993, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell’immagine. il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravellona Toce (VB) 2009, pp. 271-286.

#### 1.4 Trasgressioni alla regola: lo specchio come fenomeno-soglia e potenziale oggetto semiotico.

In una scena del film *Harry Potter e la Pietra filosofale* (2001), diretto da Chris Columbus e tratto dalla saga ideata dalla scrittrice britannica J. K. Rowling, il giovane mago Harry Potter si imbatte, vagando di notte, in un misterioso specchio. Appena Harry Potter scorge il suo riflesso siamo testimoni di un evento che, per la moderna fenomenologia di specchio e la quotidiana esperienza con un'immagine speculare come sintomatica del referente, ha le caratteristiche del fantasmatico: sullo specchio appaiono e si muovono figure nuove. Quelle che appaiono al giovane mago sono un uomo e una donna che lo guardano amorevolmente e che, dopo averli interpellati (ma le figure si limitano a sorridere o annuire), Harry identifica con le immagini dei suoi genitori deceduti e mai conosciuti (Fig. 23).



**Figura 23.** Harry Potter (Daniel Radcliffe) e i suoi genitori sullo *Specchio delle Brame*, still dal film *Harry Potter e la Pietra filosofale*, 2001, regia di Chris Columbus.

Se normalmente uno specchio riflette solo quello che gli sta davanti, senza possedere quella qualità intellettuale di elaborazione e di traduzione del reale tipicamente umana, non dovremmo stupirci se lo specchio magico davanti al quale si trova Harry è diverso dagli specchi del 'nostro' mondo. In fin dei conti, tutto è lecito in un mondo magico, soprattutto dotare gli oggetti inanimati di proprietà semi-intellettive, dove lo specchio è preso, non casualmente, tra quegli oggetti che esulano le normali fenomenologie – ne sono un esempio anche le immagini moventi dei quadri e delle fotografie che, per la capacità di passare da un quadro/supporto all'altro, potremmo definire, a buon ragione, come immagini che trovando una forte assonanza con quelle digitali. Lo specchio magico presente nel film, ci porta a considerare lo specchio come oggetto che viene dotato della capacità di esulare la fenomenologia a cui sarebbe legato, assieme alla sua sintomaticità verso il referente: quella che vediamo, infatti, non è solo l'immagine speculare di Harry, ma anche quella dei suoi genitori (assenti nella realtà). *Lo Specchio delle Brame* ha la capacità, infatti, di mostrare i desideri che albergano nell'animo del referente che gli si posiziona davanti, che nel caso del giovane mago corrisponde al desiderio di conoscere i genitori deceduti.

Lo specchio ideato dalla Rowling fa parte di un'ampia tradizione di specchi magici che presentano, come indagato da Batrušaitis nel saggio *Lo specchio. Inganni, visioni e science-fiction* (1981), la capacità di colmare un senso di assenza generato sia dall'impossibilità di prevedere il futuro (lo specchio divinatorio) che di recuperare l'immagine di una persona assente (lo specchio rilevatore della persona



amata)<sup>99</sup>. Il *Sehenspiegel*<sup>100</sup>, termine che accoglie entrambe le definizioni di specchio divinatorio e rilevatore, si presenta come un fenomeno semi-semiotico generato da effetti fisiologici-psichici<sup>101</sup>, un fenomeno che si realizza, quindi, nella misura in cui la percezione di colui che desidera colmare la sua assenza ne influisce la visione. Baltrušaitis afferma, infatti:

Non esiste nulla nell'universo che non abbia una somiglianza con cose di cui si possiede qualche nozione [riferendosi al caso di un gioco ottico di un apparecchio, simile come funzionamento alla lanterna magica, denominato come specchio divinatorio<sup>102</sup>]. Perciò le forme [le immagini nello specchio] conducono, per via della memoria, verso contorni e oggetti precisi. In qualsiasi confusione un'immaginazione esaltata coglie immagini nitide, mentre lo sguardo stanco finisce per dar loro un'esistenza reale.<sup>103</sup>

L'osservatore, anche se non instaura più con lo specchio una sintomaticità tale da vedere solo la sua immagine riflessa, è influenzato dal desiderio di vedere una 'presenza' nello specchio (non la sua) che nasce da un suo turbamento e dal desiderio di richiamare un'immagine che vive nel suo pensiero (un ricordo), secondo la natura dell'uomo di "*possedere, produrre, percepire, proiettare o ricordare immagini*"<sup>104</sup> e di considerare lo specchio divinatorio come un *medium*

---

<sup>99</sup> Il saggio dedica un intero capitolo allo "specchio magico", portando dettagliati casi di specchi magici ripresi prevalentemente dalla letteratura. J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi Edizioni, Milano 1981, pp. 182-213. Per una maggiore conoscenza circa lo specchio magico consultare il saggio sopra indicato e B. GOLDBERG, *Lo specchio e l'uomo*, Saggi Marsilio, Venezia 1989, in particolare capitoli 1 e 2.

<sup>100</sup> *Ibidem*, pag. 183.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Lo specchio divinatorio in questione analizzato da Baltrušaitis è il *Sehenspiegel* di J. C. Wiegleb (1732-1800), noto chimico e scienziato tedesco che nel suo manuale *Natürliche Magie* (magia naturale) (1971) colloca un inventario di scherzi e divertimenti scientifici che si potevano realizzare dalla combinazione di elementi semplici quali l'acqua o l'olio e che "costruivano" immagini potenzialmente divinatorie. Un'analisi più dettagliata del *Sehenspiegel* di Wiegleb si trova a pag. 184 di J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi Edizioni, Milano 1981, pp. 182-213.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, 2005, qui pag. 79, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravelona Toce (VB) 2009, pp. 73-98.

di scambio tra immagine e corpo, secondo l'accezione di Belting dove "I media visivi [tra cui lo specchio] costituiscono il collegamento mancante tra l'una e l'altro [tra l'immagine e il corpo], dato che indirizzano la nostra percezione [...]"<sup>105</sup>. In questo modo, la 'presenza' che si forma sullo specchio rilevatore scalfisce la 'presenza' del ritratto, dove l'autore in questione è lo stesso che desidera qualcosa che gli è negato 'dipingendolo' nello specchio esattamente e "veramente" come "lui lo vede"<sup>106</sup>.

Gli effetti divinatori degli specchi, anche se esulano la naturale fenomenologia che non permetterebbe a una superficie riflettente di essere indipendente dall'oggetto reale, nascono proprio dal senso di fiducia che l'uomo sente nei riguardi del vincolo, della rigidità dello specchio con il referente: non si dubita di uno specchio divinatorio così come non si dubita del nostro riflesso. Sulla spinta della fiducia data dall'inseparabilità tra l'oggetto reale, l'immagine speculare e il *medium* stesso, si genera un paradossale contrapposto figurale dove, anche se lo specchio si svincola dalla specularità con l'oggetto reale, sono mantenuti gli effetti di lealtà e di veridicità su ciò che mostra. Ma questa veridicità è intrisa del senso di *unheimlich* (perturbante) e di *Verfremdung* (straniamento) di cui la mimesi paradossale dell'immagine virtuale si veste per rendere la visione di uno scenario che detta i suoi ordini affinché esso si compia mediante determinate azioni dell'uomo. La vista di uno scenario futuro, getta nell'insicurezza o nella foga di raggiungere una finalità che, benché appurata e vera (dallo specchio), tace sul

---

<sup>105</sup> H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, 2005, qui pag. 78, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravellona Toce (VB) 2009, pp. 73-98.

<sup>106</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 9

percorso attraverso il quale la si deve raggiungere, e che per ciò non pone i presupposti di un'empatica conoscenza verso il futuro che è mostrato, ma di un'oscillazione sentimentale che, come azione protesica, consente di cogliere l'immagine e finanche uno stimolo visivo da quell'immagine senza, tuttavia, riuscire a tradurla per mancanza di fattori contingenti.

Queste considerazioni sullo specchio magico come fenomeno di scambio tra immagine e corpo attraverso il *medium*, coesiste con l'accezione di Lacan, ripresa anche da Eco, dello specchio come fenomeno-soglia che marca il confine tra immaginario e simbolico<sup>107</sup>. Le pagine di Lacan sullo stadio dello specchio, inserito nel campo della dottrina psicanalista, ci suggeriscono che la percezione (o almeno la percezione del proprio corpo come unità non frammentata) e l'esperienza vadano di pari passo. Descritto come un fenomeno-soglia capace di marcare i confini tra immaginario e simbolico, l'attenzione circa il dove è da cercare il suddetto confine che lo specchio marcherebbe, subisce una virazione verso il referente stesso<sup>108</sup>. Attraverso lo specchio, il referente<sup>109</sup> si rende conto della sua immagine, prima di tutto, come oggetto dotato di un corpo: lo scambio che si instaura tra il corpo del referente e l'immagine speculare mediante lo specchio è la consapevolezza della sua natura di oggetto che 'possiede'

---

<sup>107</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 10

<sup>108</sup> J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1936), in *Scritti*, a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2013, pp. 205-296.

<sup>109</sup> L'analisi di Lacan prende in analisi lo stadio di sviluppo della coscienza della realtà corporea di un bambino: fra i sei e gli otto mesi il bambino si confronta con la propria immagine riflessa; in una prima fase confonde l'immagine con la realtà, in una seconda fase si rende conto che si tratta di una immagine, mentre in una terza comprende che l'immagine è la sua. Attraverso questa conquista cognitiva dell'immagine speculare, il bambino attua cognitivamente una costruzione del proprio corpo prima percepito come frammentato, e ne prende padronanza immaginaria. J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1936), in *Scritti*, a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2013, qui pag. 107.

un'immagine speculare. Tale possesso non è avvertito sul proprio corpo, ma sulla propria immagine speculare, per cui “La padronanza immaginaria [dell'immagine speculare] del proprio corpo consentita dall'esperienza dello specchio è prematura rispetto alla padronanza reale”<sup>110</sup>, che avviene solo quando il referente si percepisce e realizzata come soggetto, come “animale semiosico”<sup>111</sup>, solo attraverso una integrazione nel sistema semiosico più ampio che abita. L'esperienza speculare, in questo caso di un banale specchio, è analizzata da Lacan come momento in cui si profila un viraggio dell'Io speculare in Io sociale che rende il fenomeno-soglia come un “crocevia strutturale”<sup>112</sup> tra i due confini del referente, quello di oggetto (immagine speculare) e quello di soggetto (il referente come simbolo).

Nella sua trasgressione alla regola della riflessione sintomatica, lo specchio è quindi interpretato anche come fenomeno semiotico. Esso rientra, come affermato da Ju.I. Levin nel saggio *Lo specchio come potenziale oggetto semiotico* (raccolto nel 1997 in *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*), nel “relativamente piccolo numero di oggetti che si ‘semiotizzano’ con naturalezza e facilità”<sup>113</sup>, da collocare all'interno di un'ampia indagine promossa dalla scuola semiotica di Mosca-Tartu<sup>114</sup> sullo specchio in quando “fenomeno della

---

<sup>110</sup> J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1936), in *Scritti*, a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2013, qui pag. 109

<sup>111</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 9

<sup>112</sup> *Ibidem*, qui pag. 13

<sup>113</sup> Ju.I. LEVIN, *Lo specchio come potenziale oggetto semiotico*, qui pag. 133, in R. GALASSI, M. DE MICHEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997, pp. 131-152

<sup>114</sup> La scuola semiotica di Mosca-Tartu venne inaugurata nel 1964 da Ju.M Lotman, suo principale animatore che all'università di Tartù lavorò dal 1950: come professore di letteratura russa, dalla cui cattedra passò formalmente nel 1980 a quella di letteratura straniera, e di qui, nel 1992, a quella di semiotica. Lo sviluppo della scuola di Mosca-Tartu ha conosciuto, grosso modo, due fasi: una prima tesa a individuare una scienza generale della comunicazione “volta principalmente allo studio delle arti

semiotica della cultura”<sup>115</sup>. La definizione di cultura ci è quindi funzionale all’analisi di quello che anche per Lotman corrispondeva a un oggetto semiotico “per la descrizione di una struttura ‘altrui’”<sup>116</sup>. Il concetto di cultura (di ogni cultura) così come descritto nei saggi raccolti nel *Girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, è visto come un sistema vivente e poliglotta, caratterizzato da un insieme eterogeneo di linguaggi (tra cui l’arte) che contribuiscono a formare la ‘semiosfera’ dentro cui vive una collettività di persone. Ogni cultura si caratterizza da una distinzione del suo spazio generale in uno spazio interno, chiuso (per chi si riconosce parte della semiosfera), che si confronta con uno spazio esterno: il confronto tra le due dialettiche è il confronto tra quello che è percepito come ‘proprio’, ordinato, organizzato e identitario, e quello percepito come ‘altrui’, caotico e non identitario. In questo dinamico confronto, la semiotica, come “scienza dei sistemi e dei segni della comunicazione utilizzati dalle persone nel processo di interazione”<sup>117</sup>, avrebbe come oggetto la comprensione reciproca mediante un’opera di traduzione che deve sempre tenere a mente la non equivalenza tra i due linguaggi e cercare di “ricostruire il mondo semiotico della controparte secondo il proprio modello, preservandone al contempo la

---

minori e alla ricerca di nuovi e differenziati oggetti di indagine semiotica”; una seconda in cui l’attenzione si presta ai testi artistici, al poliglottismo della cultura e alla concezione di “semiosfera”, con la finalità di fare da ponte tra discipline del sapere apparentemente non unificabili.

Per una maggiore conoscenza circa lo sviluppo della scuola, consultare M. DE MICHIEL, *La semiotica della cultura in Russia*, in R. GALASSI, M. DE MICHIEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997, pp. 7-33

<sup>115</sup> Ju.M. LOTMAN, *La semiotica dello specchio e della specularità*, qui pag. 129, in R. GALASSI, M. DE MICHIEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997, pp. 127-129

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> Ju.M. LOTMAN, *Le persone e i segni*, qui pag. 51, in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022, pp. 49-58.

peculiarità”<sup>118</sup>. Dal momento che la dicotomia tra spazio culturale interno e spazio culturale esterno costituisce una universale della semiotica della cultura, particolare rilevanza è data al confine che li separa. Nel contesto urbano, ‘l’altro’ si colloca all’esterno del raccordo anulare delle mura, mentre al suo interno ciò che è ‘proprio’ viene a sua volta suddiviso in una gerarchia che tiene di conto la rilevanza culturale di uno specifico luogo per quella cultura (un tempio, una cittadella). Il confine in un quadro, invece, corrisponde alla cornice in quello che Pinotti, riprendendo l’analisi di Georg Simmel, pone come una figura della soglia: la struttura dialettica della cornice è legata sia alla separazione quando alla connessione. “La cornice svolge il compito fondamentale di assicurare l’isolamento dell’opera nei confronti di tutto ciò che le è estraneo. Essa difende l’immagine dalle ingerenze esterne [...]”<sup>119</sup>, dalle trasgressioni, confinando l’immagine in uno spazio ordinato, ma al contempo limitato e sottoposto agli sguardi e alla critica – sulla base di questa passività dell’immagine imprigionata nella cornice, sorge il desiderio di “scorniciamento”, di fuga, come l’opera di ORLAN *Corps sculpture, Tentative de sortir du cadre* (1965) rende con efficacia (Fig. 24).

---

<sup>118</sup> Ju.M. LOTMAN, *Il posto dell’arte cinematografica*, qui pag. 342, in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022, pp. 337-356

<sup>119</sup> A. PINOTTI, *L’immagine-ambiente*, in *Alla soglia dell’immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Milano 2022, qui pag. 100



Figura 24. ORLAN, *Corps sculpture, Tentative de sortir du cadre*, 1965, fotografia.

Su queste immagini di confine, lo specchio si pone, come sottolineato da Lotman, come “confine dell’organizzazione semiotica e come confine tra mondo ‘nostro’ e mondo ‘altrui’ (con tutta la gamma di realizzazioni che si possono avere – da ‘io/tu’ a ‘prima/dopo la morte’”<sup>120</sup>. La citazione ci porta al caso riportato all’inizio del paragrafo: lo *Specchio delle Brame*, come specchio magico appartenente a un mondo che è anch’esso magico, è un oggetto che non solo marca il confine tra il

---

<sup>120</sup> Ju.M. LOTMAN, *La semiotica dello specchio e della specularità*, qui pag. 128, in R. GALASSI, M. DE MICHIEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997, pp. 127-129.

mondo magico e non magico (per cui uno specchio magico non potrebbe esistere in un mondo che non lo è), ma anche un confine nella stessa esperienza di Harry tra vita e morte; nel caso di Lacan, lo specchio separa l'Io oggetto dall'Io soggetto. Ma come soglia e confine, lo specchio racchiude una dialettica che accoglie sia la separazione che la comunione. La rigidità del *medium* è l'elemento che ha innescato la sua porosità di confine, ponendolo in una dialettica che, conservando la dicotomia semiotica dei sistemi 'proprio/altrui', coniugate in tutte le sue varianti, si mostra come passaggio o ponte tra i due sistemi dicotomici (Fig. 25).

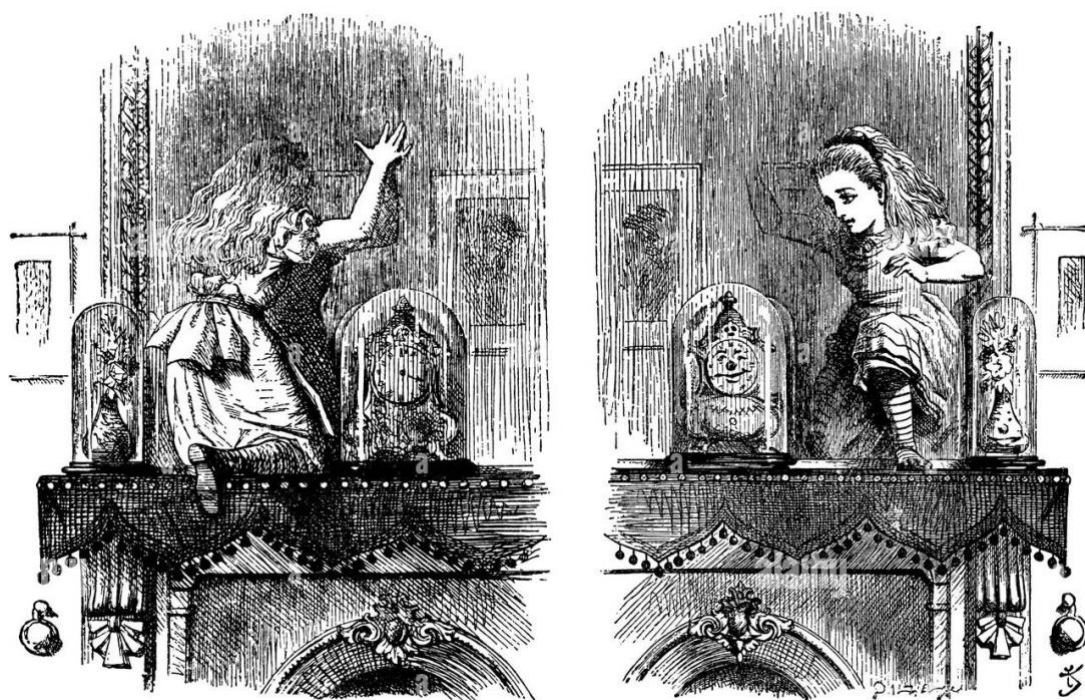


**Figura 25.** Bastian (Barret Oliver) e Atriu (Noah Hathaway) si scorgono dallo specchio delle Sfingi, still dal film *La storia infinita*, 1984, regia di Wolfgang Petersen.

Il passaggio in un mondo 'altro' tramite lo specchio è un *topos* ricorrente e coincide con l'affermazione di Ju. I. Levin dove "L'impenetrabilità dello specchio [...], la silenziosa e impalpabilità della rappresentazione correlano l'immagine speculare



al sogno, alle visioni generate da un mondo *altro*, ultraterreno”<sup>121</sup>. Il caso esemplare di Alice che oltrepassa lo specchio (Fig.26) si rivela, infatti, un sogno interrotto dal risveglio della bambina, mentre il tema è ripreso sia nel cinema delle origini in *Le allucinazioni del Barone di Münchhausen* (1911) di Georges Méliès che dai dadaisti e i surrealisti.



**Figura 26.** John Tenniel, *Alice passa attraverso lo specchio*, 1871, illustrazioni tratte dal volume di Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, Macmillan Company, Londra 1907.

Caso esemplare dell’attraversamento dello specchio è Lord Patchogue, l’alter ego letterario del dadaista Jacques Rigaut e protagonista del racconto omonimo uscito postumo nel 1930, che entra in uno specchio per non trovarvi altro che specchi da attraversare. Sul versante cinematografico, Jean Cocteau – la cui opera è

---

<sup>121</sup> Ju.I. LEVIN, *Lo specchio come potenziale oggetto semiotico*, qui pag. 133, in R. GALASSI, M. DE MICHIEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997, pp. 131-152.

fortemente contrassegnata dall'uso dello specchio – ha declinato il tema in due film: *Il sangue di un poeta* (1930) e *Orfeo* (1950). Se nel primo film una donna senza braccia si anima invitando un poeta a varcare la soglia di uno specchio (Fig. 27), nel secondo Heurtebise, una sorta di angelo custode, invita Orfeo ad attraversare uno specchio affinché possa raggiungere l'amata Euridice. Il passaggio di Orfeo attraverso lo specchio è una sequenza suggestiva, che il regista ha realizzato grazie all'impiego del mercurio, il cui effetto riflettente potesse prendere le veci di una superficie metallica.



**Figura 27.** Fotogramma dal film *Il sangue di un poeta*, 1930, regia di Jean Cocteau.

## 1.5 Una semiotica dell'immagine speculare attraverso *Lo specchio delle brame* di Harry Potter.

Sulla base dell'indagine riguardo l'immagine speculare come un segno o un non segno portata avanti nei paragrafi precedenti, è adesso possibile iniziare a delineare il profilo della natura semiotica (o non semiotica) delle immagini dei genitori di Harry Potter (Lily e James).

Una delle interessanti affermazioni di J. I. Levin, nell'ambito della formulazione di quella che a suo dire rientra nella definizione<sup>122</sup> di specchio, è: “La copia [l'immagine speculare] è accessibile solo alla vista”<sup>123</sup>. L'affermazione categorizza l'oggetto reale posizionato davanti allo specchio, quindi, come ‘originale’ creando una naturale e automatica illusione di sdoppiamento del referente. Ma nel caso preso in esame, la copia in questione, come appare sullo *Specchio delle Brame* (e come in tutti gli specchi piani, del resto), non è solo impossibile da esperire con i sensi altri alla vista, ma non costituisce per nessuna ragione una copia delle figure originali di James e di Lily, poiché questi sono assenti, in special modo deceduti. Lily e James sono, infatti, e per prima cosa, dei simulacri. Va da sé che dove esiste il simulacro esiste necessariamente il segno, poiché il simulacro, in quanto simulacro ‘di’ un qualcosa, è per filo e per segno un'icona, una forma che condensa tutte le caratteristiche dell'oggetto a cui allude (come era il caso della video-performance *Untitled* (1972) di Hidetoshi

---

<sup>122</sup> Nel suo saggio, Levin descrive lo specchio in diciassette punti atti a sostenere la dicotomia dello specchio come oggetto sia materiale che semiotico. Ju.I. LEVIN, *Lo specchio come potenziale oggetto semiotico*, in R. GALASSI, M. DE MICHIEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, pp. 130-152.

<sup>123</sup> *Ibidem*, qui pag. 133.

Nagasawa). La caratteristica dell'icona, e quindi del simulacro, non è però di semplice allusione del referente, che la porrebbe in netta sudditanza rispetto all'originale a cui riferisce. Il simulacro, infatti, non esiste in quanto sostituto imperfetto del referente a cui allude (che non potrebbe mai eguagliare), bensì come 'parte' o 'estensione' del referente assente che, in tal modo, è esperibile con i sensi. Come afferma Victor Stoichita: "Costruzione artificiale mancante di un modello originario, il simulacro si dà come esistente per sé. Non copia necessariamente un oggetto del mondo, ma vi si proietta. Esiste"<sup>124</sup>.

Tuttavia, le immagini che appaiono sullo *Specchio delle Brame* possono dirsi dei segni molto singolari, perché se non dipendono né dal *medium* o canale attraverso cui si modula l'immagine speculare (lo specchio) né intrattengono davanti allo specchio un rapporto primario con i loro corpi 'originali' (evento impossibile, poiché assenti), è vero che essi non sono segni indipendenti, perché vincolati dai desideri delle persone che vi guardano. Nessuno, a parte Harry, è in grado di vedere Lily e James. Secondo l'affermazione di Eco, per cui "L'immagine speculare [che nel caso di Lily e James si presenta, invece, con le caratteristiche di un'immagine] non è correlabile a un contenuto [...], ovvero potrebbe anche esserlo, ma solo grazie a un suo rapporto necessario con il referente"<sup>125</sup>, il contenuto in questione è visto e conosciuto soltanto da Harry. La loro esistenza come segni dipende 'magicamente' dal referente. La definizione di immagine e di segno, quindi, che designa due fenomeni che dovrebbero essere dotati della capacità di 'passare' da un supporto ad un altro e di essere riconosciuti dalla comunità nella quale si sono

---

<sup>124</sup> V. I. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, il Saggiatore, Milano, 2006, pp. 10-11.

<sup>125</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 25.

formati, in questo caso, se non viene meno, come minimo si presenta sotto spoglie singolari: non solo l'immagine di Lily e di James non può manifestarsi in altro supporto oltre che sullo specchio magico, ma non può neanche essere vista, e conseguentemente riconosciuta come segno, da altri. Il simulacro in questione è un segno che veicola un contenuto 'per' e attraverso solo Harry e che si genera e si estingue al suo stanziarsi o lasciare lo spazio di riflessione. L'immagine racchiude, quindi, due caratteristiche opposte che la rende per metà un segno e per metà un non segno.

Infine, sarebbe doveroso porsi un interrogativo sullo stesso Harry e sulla sua immagine speculare. Osservando la sequenza filmica notiamo, infatti, che l'immagine speculare di Harry non è proprio una copia fedele dello stesso: nello specchio vediamo Lily poggiare una mano sulla spalla del figlio (Fig. 28). Harry ruota di impulso il capo in direzione della spalla senza trovare, però, la mano della madre (Fig. 29).





**Figure 28-29.** Il simulacro di Lily poggia una mano sulla spalla di Harry e Harry si tocca la spalla incredulo, still dal film *Harry Potter e la pietra filosofale*, 2001, regia di Chris Columbus.

Lo stesso Harry è incredulo di quello che sta guardando: confondendo le immagini dei genitori come reali, e di conseguenza le azioni da loro attuate, Harry si aspetterebbe di trovare sulla sua spalla ‘reale’ la stessa mano che poggia sulla spalla della sua immagine speculare. Così, invece (naturalmente), non accade. Harry capisce in questo modo che l’intera composizione virtuale è il grande simulacro di un suo desiderio, di cui il sé stesso speculare è parte e che, interagendo con il simulacro di Lily, non corrisponde alla sua immagine speculare ma al suo doppio. La rappresentazione speculare di Harry, per un momento identica all’originale, in un secondo momento ne differisce portando l’opposizione di guardare in sé stessi e guardare sé stessi.

La natura sia materiale che semiotica dello specchio sembra condurre sulle soglie di esperienze ibride, che pongono i presupposti alla sua indipendenza sia come oggetto protesico che come simbolo del desiderio e della riflessione sul confine tra vita e morte.

## Capitolo 2

### L'icona performante

#### 2.1. “*Iste ego sum!*”. Da Narciso alla conoscenza del Sé: sulle tracce che definiscono l'immagine speculare come un'icona suprema.

Nel paragrafo del capitolo precedente si è analizzato la capacità dello specchio di farsi estensione dell'organo della vista, oggetto che cattura immagini e che permettere all'uomo di appropriarsi in gran parte della conoscenza del mondo (e di mondi 'altri'). Il capitolo ha volontariamente eluso l'immagine che l'uomo acquisisce quando rivolge lo specchio verso sé stesso. Essa necessita, infatti, di un percorso differente.

Il noto mitologema di Narciso nell'analisi che realizza Andrea Pinotti<sup>126</sup>, è funzionale all'argomento di questo capitolo non solo come caso esemplare che fa dello specchio, come abbiamo già descritto, una trasgressione dei limiti tra realtà e rappresentazione, ma un oggetto che si colloca al primo passo per la comprensione del sé mediante il riflesso. Già Lacan nel saggio *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1936) colloca lo specchio come *medium* che, tramite il riflesso, rende possibile una concretizzazione della coscienza del soggetto a cominciare dalla realizzazione della 'presenza' del suo corpo: il soggetto culmina con una “epifania”<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> A. PINOTTI, *I due Narcisi*, in *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, pp. 3-26.

<sup>127</sup> J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1936), qui pag. 245, in *Scritti*, a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2013, pp. 205-296.

che lo rende cosciente di possedere un ‘significato’ sociale, di essere un produttore di segni. Ma la comprensione del Sé mediante il riflesso può essere possibile solo se l’opacità del *medium* non viene negata e se non si subisce, come accaduto a Narciso, un “ottundimento”<sup>128</sup> percettivo. Come già il titolo del saggio di Pinotti suggerisce, i ‘Narcisi’ a cui lo studioso allude sono quelli estratti dalle varie versioni del mito, dove alla più celebre versione ovidiana<sup>129</sup>, in cui si narra di un giovane consapevole (anche se non da subito) dell’immagine riflessa come sua, si alterna una versione che vede un Narciso ingenuo di fronte alla sua immagine speculare che scambia per la ‘presenza’ di un’altra persona.

La variante più significativa del ‘Narciso ingenuo’, per la questione che la lega alla natura delle immagini, è quella neoplatonica di Plotino<sup>130</sup>: l’annegamento del giovane è un monito contro chi non riesce a comprendere la vera natura delle immagini, solo ombre del reale che, se non si distinguono come imitazioni, possono portare a eventi spiacevoli “come quell’uomo che prese ad amare la sua ombra [si intende il riflesso nell’acqua] come fosse il suo amato e, afferrato sé stesso da sé, s’immerse nelle acque. [...] e trovò la morte”<sup>131</sup>. Pinotti, infatti, introduce la sua tesi citando le parole di Pausania<sup>132</sup>: “È davvero una storia completamente idiota, che un individuo già arrivato all’età di potersi innamorare non sia nemmeno capace di distinguere che cosa è un

---

<sup>128</sup> A. PINOTTI, *I due Narcisi*, in *Alla soglia dell’immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, qui pag. 15.

<sup>129</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, Utet – De Agostini, Torino-Novara 2013, III, vv. 339-510.

<sup>130</sup> PLOTINO, *Enneadi*, Mondadori, Milano 2008, I, 6, 8, qui pag. 78.

<sup>131</sup> S. DI ALESSANDRIA, *I Progimnasmii*, De Gruyter, Berlin – New York 2016, qui pag. 56

<sup>132</sup> Pausania (il Periegeta) è stato uno scrittore e geografo greco vissuto nel II secolo d.C. Lo scrittore è noto, sulla base dell’incredulità verso Narciso di non riuscire a distinguere la propria immagine riflessa, per la circolazione di una versione differente del mitologema. Secondo tale versione, Narciso aveva una sorella gemella con la quale andava spesso a caccia. Il giovane alla fine si innamorò di lei quando questa morì e recatosi alla fonte, anche se riconosciuta la propria immagine, tale riflesso era così somigliante a quello della sorella amata che, preso dal desiderio, si immerse nell’acqua e vi annegò. (Pausania, *Enciclopedia italiana Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pausania\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pausania_%28Enciclopedia-Italiana%29/)).



uomo e che cosa è l'immagine di un uomo"<sup>133</sup>. Le parole di Pausania si dirigono nel cuore della problematica, ovvero quella che vede Narciso incapace di distinguere l'opacità del *medium*, scambiandolo come uno trasparente che permette di vedere 'oltre' di esso. Al Narciso consapevole che finisce per riconoscersi nel riflesso si contrappone, quindi, un Narciso ingenuo che, come sintetizza Pausania, non coglie né di essere l'oggetto del proprio desiderio né di essere l'oggetto di un'immagine. Definendo come "idiota" tale capacità, tuttavia, Pausania non si rende conto che tale incapacità non va imputata alle abilità percettivo-cognitive di Narciso, bensì all'effetto di "ottundimento"<sup>134</sup> del *medium*. Il 'Narciso ingenuo' costituisce, infatti, un nesso con la tesi che Marshall McLuhan instaura<sup>135</sup> tra il mitologema e l'effetto di "ottundimento"<sup>136</sup> e intorpidimento dei sensi per opera dei *media* (qualsiasi *media*). Il ricorso a questo mito non è casuale per McLuhan, è anzi volto a descrivere l'ambivalenza dei *media* come estensione delle capacità sensoriali dell'uomo. Egli afferma: "Quando il fascino di un'invenzione o di un'estensione del nostro corpo è nuovo, si verifica una "narcosi" o un ottundimento dell'area così amplificata"<sup>137</sup>. Il potenziamento delle prestazioni organico-naturali del corpo umano si accompagna a un corrispettivo intorpidimento dell'organo corrispondente: coincide, verosimilmente, a uno stato di equilibrio tra la iper-stimolazione causata dall'estensione protesica e l'intorpidimento che la compensa. Nel caso del Narciso ingenuo, la protesi costituita dall'acqua riflettente gli offre un'estensione di sé: coincide con la capacità di vedere

---

<sup>133</sup> A. PINOTTI, *I due Narcisi*, in *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, qui pag. 3.

<sup>134</sup> *Ibidem*, qui pag. 15.

<sup>135</sup> M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* (1964), il Saggiatore, Milano 1967, qui pag. 59. Già il titolo del capitolo (*L'amore degli aggeggi. Narciso come narcosi*) è significativo circa il collegamento tra il mitologema e i *media*.

<sup>136</sup> A. PINOTTI, *I due Narcisi*, in *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, qui pag. 15.

<sup>137</sup> M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* (1964), il Saggiatore, Milano 1967, qui pag. 61

nitidamente la propria immagine. Salvo poi, nelle varianti non ovidiane, di non riconoscere quell'immagine come la sua speculare. In questo caso, l'estensione sensoriale provoca in Narciso un effetto di ottundimento oppure, per dirla con le parole significative di McLuhan, una “*self-amputation*”<sup>138</sup>: paradossalmente, la capacità di vedersi concessa dal *medium* non porta al riconoscimento, ma ad una amputazione del sé, che non riesce a riconoscersi nell'immagine speculare. Proponendo un'analogia tra il sistema nervoso centrale umano e la tecnologia (basata sull'elettricità) che gli permette una estensione nel mondo, McLuhan avanza una lettura che correla i due elementi e ne conviene che ogni nuovo dispositivo tecnico comporti “una riqualificazione complessiva dei rapporti tra i sensi particolari e del sensorio umano nel suo complesso”<sup>139</sup>, una nuova ridefinizione degli equilibri. Riprendendo quella che definisce “*Narcissus necrosis syndrome*”<sup>140</sup>, egli associa significativamente tale sindrome alla questione della consapevolezza della trasparenza e opacità del *medium*: finché è ‘immerso’ nel *medium*, l'essere umano non ne è consapevole se non nel momento in cui tale *medium* viene superato da uno più avanzato. Solo in quel momento, guardando retrospettivamente, questo viene messo a fuoco e colto come canale attraverso cui l'esperienza e il contesto si erano organizzati, per cui “Rimaniamo sempre un passo indietro nella nostra visione del mondo”<sup>141</sup>.

Quest'ultima citazione potrebbe suggerire che anche chi si specchia rimarrebbe ‘un passo indietro’ nel percorso verso il proprio riconoscimento, per cui solo attraverso ciò che secondo un taglio lotmaniano definiamo come ‘altro’, esterno dalla nostra ordinata

---

<sup>138</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1964), il Saggiatore, Milano 1967, qui pag. 62.

<sup>139</sup> A. PINOTTI, *I due Narcisi*, in *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, qui pag 17.

<sup>140</sup> McLuhan espone il suo pensiero in un'intervista rilasciata a «Playboy» nel 1969, in E. McLuhan, F. ZINGRONE (a cura di), *Essential McLuhan*, Routledge, London 1997, pp. 222-260, qui pag. 226.

<sup>141</sup> *Ibidem*, qui pag. 227.

e conosciuta ‘semiosfera’<sup>142</sup>, ci permetterebbe di cogliere, mediante tale alterità, quello che noi siamo ma che, una volta acquisito, è già all’interno di un processo atto a un nuovo riconoscimento.

Tuttavia, Pinotti osserva, sulla base degli studi di Pierre Hadot<sup>143</sup> sul confronto delle varie versioni del mito, che solo quella di Ovidio introduce l’elemento dell’auto-riconoscimento, nel passaggio dall’ingenuo innamoramento nei confronti di un altro che gli restituisce gli stessi suoi gesti alla presa di coscienza che il giovane che Narciso vede altri non è che lui stesso riflesso in immagine. Dapprima, infatti, Narciso interpella l’oggetto d’amore in terza persona<sup>144</sup>, scambiandolo per una persona reale. Ma poi, grazie alla constatazione che l’interlocutore con cui Narciso pensa di parlare non risponde alle sue domande, subentra l’amara consapevolezza del Sé riflesso, seguita dalla nota esclamazione: “*Iste ego sum!*”<sup>145</sup> (questo sono io). Tale riconoscimento ne decreta la morte e il linguaggio gioca, quindi, nel riconoscimento dell’opacità del *medium*, un ruolo determinante. Narciso si abbandona nelle acque del fiume consapevole sia che l’immagine riflessa è la propria sia dell’impossibilità di appagare il suo desiderio. Su questo punto, Andrea Tagliapietra<sup>146</sup> ne realizza un’indagine dettagliata. La vicenda di Narciso e il suo decisivo riconoscimento, è indicato nel saggio come modello occidentale della genesi dell’identità psichica e

---

<sup>142</sup> Ju.M. LOTMAN, *Il posto dell’arte cinematografica*, qui pag. 342, in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022, pp. 337-356.

<sup>143</sup> P. HADOT, *Il mito di Narciso e alcune interpretazioni da Plotino* (1976), in «Nouvelle Reuue de Psychanalyse», n. 13 (*Narcisses*), nuova ed. 2000, pp. 127-160.

<sup>144</sup> “Egli mi piace e lo vedo, ma quel che vedo e mi piace non riesco a raggiungere. Chiunque tu sia, vieni qui all’aperto! Perché, fanciullo unico, mi inganni o dove fuggi quando ti desiderio?” (OVIDIO, *Metamorfosi*, Utet – De Agostini, Torino-Novara 2013, III, vv. 339-510, qui vv. 445-455).

<sup>145</sup> “Questo sono io! L’ho capito: né mi inganna la mia immagine: brucio d’amore per me stesso, suscitando e subendo la fiamma d’amore” (OVIDIO, *Metamorfosi*, Utet – De Agostini, Torino-Novara 2013, III, vv. 339-510, qui vv. 463-465).

<sup>146</sup> A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli Editore, Milano 1991, in particolare il cap. 3 (*Narciso e l’ombra dell’Altro*).

sociale<sup>147</sup>. Narciso, che con *hybris* si ostina a non concedersi come oggetto del desiderio altrui, e in questo modo a non accettare il passaggio personale e sociale del matrimonio, subisce la punizione divina di innamorarsi di un'immagine senza corpo (il suo riflesso). Il corpo negato, a questo punto, oggetto del desiderio altrui che era il corpo di Narciso, si trova ribaltato in un'estrema negazione del corpo: niente, infatti, resta di Narciso sulle sponde del fiume, neanche il cadavere, ma solo la traccia (il segno, appunto) lasciata dall'omonimo fiore. Il desiderio auto-riferito verso l'immagine riflessa che Narciso riconosce come la propria sulle acque specchianti del fiume, conduce a operare una giustapposizione mentale tra il soggetto riflesso e l'oggetto riflettente, che culmina con l'appagamento del desiderio: ovvero, con la loro fusione. Narciso, consapevole di sé, desidera fondersi con la sua stessa mimesi<sup>148</sup>.

Entrambi i Narcisi hanno trovato nella storia dell'arte un'adeguata modulazione dei gesti corporei e una ripresa della tematica declinata in soggetti differenti (Fig. 30), andando a rappresentare due polarità iconografiche. Una è rappresentata dal Narciso ovidiano, nella posa di auto-compiacimento del proprio corpo nudo, come nel caso emblematico del *Narciso* di Benvenuto Cellini (Fig. 31), l'altra è il Narciso ingenuo che si sporge fatalmente dalla fonte, ingannato dall'illusione percettiva di una 'presenza' 'dentro' l'acqua, come il celebre *Narciso alla fonte* attribuito da Roberto Longhi a Caravaggio (Fig. 32).

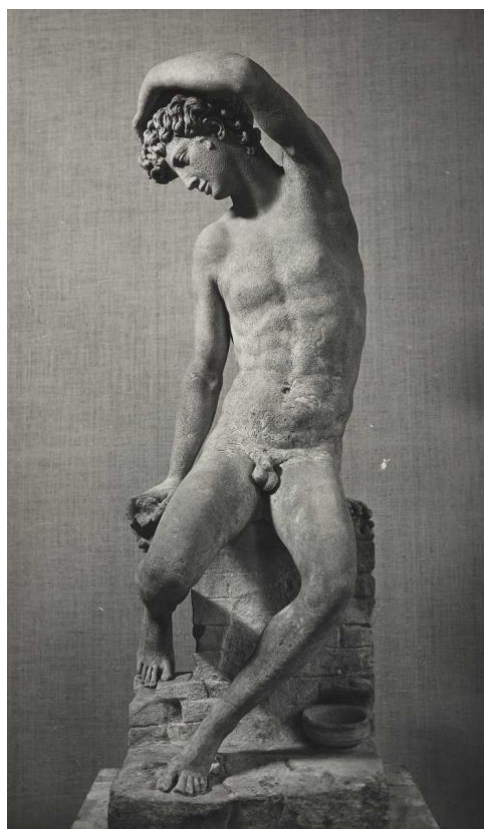
---

<sup>147</sup> A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli Editore, Milano 1991, cap. 3 (*Narciso e l'ombra dell'Altro*), qui p. 46

<sup>148</sup> *Ibidem*, qui pag. 48



**Figura 30.** Roy Lichtenstein, *Look Mickey*, olio su tela, 1961, National Gallery of Washington



**Figura 31.** Benvenuto Cellini, *Narciso*, marmo, 1548-65, fotografia presa dalla Fondazione Zeri, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.



**Figura 32.** Michelangelo Merisi (detto Caravaggio), *Narciso alla fonte*, olio su tela, 1600 circa, Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma

Il Narciso ovidiano, auto-contemplativo, diventa la tematica simbolica che incarna l' autoritratto, “fra i generi artistici più consapevolmente «narcisistici»”<sup>149</sup>. L'impiego dello specchio e della riflessione catottrica come condizione di possibilità di questa pratica rappresentazionale, è indicativa delle capacità del mezzo di farsi un canale del riconoscimento del Sé. La genesi moderna dell' autoritratto, infatti, secondo la tesi di Boatto<sup>150</sup>, è resa possibile da un processo narcisistico di separazione e autonomizzazione dell'individuo dalla sfera sovra-individuale del Sacro, in cui esso si percepisce come cosciente di sé, come soggetto individuale<sup>151</sup>. Esemplare di questo caso, appare *Portrait of the Artist as a Weeping Narcissus* (2000), scultura in poliester

---

<sup>149</sup> A. PINOTTI, *I due Narcisi*, qui pag. 7, in *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, pp. 3-26.

<sup>150</sup> A. BOATTO, *Narciso infranto. L' autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma-Bari 1997.

<sup>151</sup> *Ibidem*, qui pag. 4.

a grandezza naturale realizzata da Olaf Nicolai: inginocchiato, vestito in abiti *casual*, l'artista si finge coscientemente Narciso che si approccia a scorgere la sua immagine presso la pozza d'acqua (Fig. 33); piangendo sullo specchio d'acqua, le lacrime rompono 'l'incantesimo' dell'effetto di ottundimento percettivo dell'acqua (così come lo stesso Ovidio racconta<sup>152</sup>), causando il passaggio alla coscienza dell'immagine, rivelando l'opacità del *medium* e l'immagine speculare che su di esso è impressa.



**Figura 33.** Olaf Nicolai, *Portrait of the Artist as a Weeping Narcissus*, poliestere, 2000, Bonn.

Con l'affermazione sconvolta “*Iste ego sum!*”<sup>153</sup>, Narciso vede la sua immagine e soprattutto comprende di essere un soggetto segnico, “inserito in un universo di segni”<sup>154</sup>. Potremmo arbitrariamente aggiungere all'affermazione il nome

---

<sup>152</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, qui vv. 474-475, Utet – De Agostini, Torino-Novara 2013, III, vv. 339-510.

<sup>153</sup> *Ibidem*, qui vv. 463-465

<sup>154</sup> J. KRISTEVA, *Storie d'amore* (1983), Editori Riuniti, Roma 1985, qui pag. 110. Per ulteriori informazioni circa la lettura del mitologema a opera della studiosa, consultare tutto il capitolo 3.



del giovane, *'Iste ego sum, Narcissus!'*, introducendo una tematica semiotica, quella del nome, che assieme all'immagine speculare potrebbe farsi indice della persona che lo porta. Nel saggio *Sugli specchi* (1985), Eco analizza le potenzialità del nome di farsi, assieme all'immagine speculare, un designatore rigido<sup>155156</sup>, arrivando a una conclusione che pone l'immagine dello specchio, invece, come maggiormente indicativa (nel senso proprio che 'indica' il referente) del soggetto rispetto al nome proprio. Eco afferma:

Se in una stazione affollata gridassi "Giovanni!" avrei molte probabilità di vedere molte persone che si voltano. Ciascun Giovanni presente riferirebbe il nome a sé stesso. Il che ha permesso a molti di dire che i nomi propri hanno un rapporto diretto col loro portatore.<sup>157</sup>

Il rapporto diretto tra nome e portatore del nome a cui Eco allude, si potrebbe rintracciare anche in Lotman, declinato ai diversi segni utilizzati nell'arte, nel saggio *La convenzionalità dell'arte* (1970). Se per lo studioso russo il grado di tale convenzionalità dipende anche da "se il legame tra segno e referente è di tipo diretto (convenzionalità minima) o se avviene tramite altri segni, nel qual caso il numero di passaggi nella serie "un segno di un segno di un segno" può essere usato per definire il grado di convenzionalità"<sup>158</sup>, anche in un nome e nel suo portatore si potrebbe rintracciare lo stesso grado di convenzionalità minima, per cui colui che chiama il nome della persona ha ben chiara in mente l'immagine del proprietario a cui il nome

---

<sup>155</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, pp. 19-22

<sup>156</sup> Il termine 'rigidità', in questo caso affiancato al nome proprio e all'immagine speculare, è utilizzato in semiotica per indicare il grado di fedeltà o di "referenzialità" all'oggetto, per cui un segno definito come 'rigido' non può essere messo in discussione da controfattuali e la sua fedeltà è assoluta (U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 22).

<sup>157</sup> *Ibidem*, qui pag. 20

<sup>158</sup> J. LOTMAN, *La convenzionalità dell'arte* (1970), qui pag. 65, in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022, pp. 59-66.



è legato e che, in qualche modo, ne ‘esprime’ l’immagine e il contenuto: per chi enuncia il nome ‘Giovanni’ quel nome non si lega solo all’immagine del corpo di ‘Giovanni’ (che non può essere confusa con il corpo di un’altra persona avente lo stesso nome), ma anche a tutto lo spettro caratteriale che, secondo chi lo enuncia, rende ‘Giovanni’ tale. Il nome e il proprietario di un nome si fondono in un solo corpo, diventano un tutt’uno, così come nel paragrafo di questa tesi *Sulla ragione dell’impossibilità dello specchio di produrre un segno*<sup>159</sup> si è analizzato come il referente dell’immagine e l’immagine speculare vadano anch’esse intese come un tutt’uno. Sembra, quindi, così come intuito inizialmente da Eco, che i nomi e le immagini speculari godano di una qualche connessione, in quanto entrambi *sono* i loro portatori. Sia i nomi che le immagini speculari non sarebbero delle categorie secondarie elaborate dagli uomini per ‘tradurre’ in un segno la realtà: il nome non rappresenterebbe il portatore, ma *sarebbe* il portatore. Tuttavia, l’indagine di Eco sul grado di rigidità dei nomi propri nella loro capacità di designare più o meno fedelmente la persona, è messa in discussione dal seguente passaggio: “Eppure se qualcuno, che guarda alla finestra, dice “Ecco laggiù Giovanni!”, io che sono all’interno della stanza e che non conosco Giovanni, so in ogni caso che l’altro ha visto (o dice di averlo visto) un essere umano di sesso maschile”<sup>160</sup>. Sulla base di questa emergente ambiguità circa l’indeterminatezza che la persona chiamata sia effettivamente, per entrambi i mittenti, quella che si pensa, porta ad avanzare la tesi che nemmeno i nomi propri rinviino direttamente a un oggetto la cui presenza ne determini l’emissione. Il compagno che

---

<sup>159</sup> Riferimenti pp. 41-47

<sup>160</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 20

occuperebbe assieme a Eco la stanza, mittente dell'affermazione, potrebbe infatti mentire nell'alludere alla presenza di 'Giovanni' quando questo in verità è presente, indice quindi che, se si può mentire su un nome e su una 'presenza', essa è conseguentemente un segno e non un designatore rigido del referente. Per cui "c'è differenza tra una immagine speculare e un nome proprio. Ovvero l'immagine speculare è nome proprio assoluto così come è icona assoluta"<sup>161</sup>. Secondo Eco, quindi, il sogno semiotico dei nomi propri che funzionino come immagini speculari, designando rigidamente il referente, nascerebbe da una "nostalgia catottrica"<sup>162</sup>, un desiderio infranto di fronte all'evidenza del funzionamento dei nomi. Anche le immagini speculari non sono quindi dotate delle proprietà dei segni, il loro valore risiede nella capacità nominale di cui sono formate: più di un nome proprio, l'immagine speculare nomina concretamente il referente, e uno solo, in modo così assoluto che la sua referenzialità non può essere messa in discussione da controfattuali.

Il funzionamento delle immagini speculari come "icone assolute"<sup>163</sup>, ci porta a operare un passo successivo verso uno dei *topoi* più floridi della storia dell'arte. Hans Belting afferma:

Le immagini non sono né su una parete (o su uno schermo) né soltanto nella mente. Esse non *esistono* di per sé, ma *accadono*; *hanno luogo* sia che si tratti di immagini in movimento che invece di immagini statiche. Esse accadono grazie alla trasmissione e alla percezione.<sup>164</sup>

Il significato delle immagini diventa quindi accessibile solo se si prendono in esame

---

<sup>161</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 21

<sup>162</sup> *Ibidem.*

<sup>163</sup> *Ibidem.*

<sup>164</sup> H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, 2005, qui pag. 75, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravelona Toce (VB) 2009, pp. 73-98.

fattori diversi, non iconici. Difatti, Belting prosegue: “Si deve intendere il *medium* non nel suo significato abituale, ma nel senso di strumento grazie al quale le immagini vengono trasmesse [...]”<sup>165</sup>. Il significato di una immagine avrebbe luogo con il *medium* e grazie al *medium*, nello stesso modo in cui l’oggetto reale e l’immagine speculare si fondono in un solo corpo (e anche con il *medium* stesso). I fattori che Belting individua come indicativi della congruenza del significato delle immagini con il *medium* sono, infatti, i casi di iconoclastia e di consacrazione delle immagini: quando l’iconoclasta è animato dal desiderio di estirpare un’immagine (e il suo significato) dall’immaginazione collettiva, quello che attua è una distruzione del *medium* che, non garantendo più la visione simbolica dell’immagine, si pensa non possa essere più presente nell’immaginazione delle persone – analogamente, potremmo avanzare l’ipotesi che per eliminare il meccanismo di referenzialità assoluta dello specchio lo si debba rompere; il ruolo dato alla consacrazione delle immagini è quello “di trasformare gli oggetti in immagini. Senza questo tipo di cerimonia le immagini erano semplici oggetti considerati come inanimati. Attraverso questa sacra animazione [...] la loro materia poteva trasformarsi in *medium*”<sup>166</sup>. La materia sarebbe, quindi, meramente tale senza un rituale sacro che le doni le vestigia di *medium* tra due dimensioni.

Questo ruolo attribuito da Belting alla consacrazione delle immagini, funge da ponte alle riflessioni sull’icona del filosofo russo Pavel Florenskij circa la loro funzione di aprire una ‘porta’ verso il mondo celeste, nella disamina sulla ‘morfologia’ e ‘ontologia’ del simbolo che sfociano nel saggio *Ikonostas* (1922), tradotto in italiano

---

<sup>165</sup> H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, 2005, qui pag. 75, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravellona Toce (VB) 2009, pp. 73-98.

<sup>166</sup> *Ibidem*, qui pag. 83

con il titolo *Le Porte regali*. Per il filosofo, una prima connessione tra il visibile e l'invisibile è percepita dall'essere umano nel sogno; da ciò segue che "l'opera d'arte è un sogno sostenuto"<sup>167</sup>, una sorta di 'materia di confine' che funge da presupposto per unire due polarità. Già nell'incipit del saggio, Florenskij affronta il tema delle due dimensioni e del confine che "li mette in contatto"<sup>168</sup>:

Questi due mondi – il visibile e l'invisibile – sono in contatto. Tuttavia la differenza fra loro è così grande che non può non nascere il problema del confine che li mette in contatto, che li distingue ma altresì unisce [...] Qui come nelle altre questioni metafisiche il punto di partenza è ciò che noi già sappiamo dentro di noi. Sì, la vita della nostra anima ci dà il punto d'appoggio per conoscere questo confine che mette in contatto i due mondi, infatti anche in noi la vita nel visibile si alterna alla vita nell'invisibile, sicché c'è un tempo, sia pur breve, sia pure concentrato al massimo [...] – quando i due mondi si toccano e ci diventa contemplabile perfino questo congiungimento".<sup>169</sup>

Il confine di cui parla Florenskij è il regno dell'iconostasi<sup>170</sup>, ovvero quell'elemento architettonico, decorativo e liturgico che nelle chiese ortodosse russe agisce come una sorta di interfaccia luminosa. Il lemma 'interfaccia', di origine inglese (*interface*), è funzionale alla natura dell'icona perché, come indica la sua etimologia che consta del prefisso *inter-* (tra, che sta nel mezzo) e del suffisso *-face* (volto, ma per estensione un soggetto umano o immateriale), indica in generale un elemento materiale e immateriale che media tra due sistemi spaziali non sempre contigui tra loro<sup>171</sup>. L'icona, come ogni forma simbolica, non rappresenta mimeticamente la realtà, ma al contrario vi è in essa una forma di identificazione attraverso il santo e il suo volto che rivela l'idea, l'origine divina del soggetto rappresentato. In quest'ottica funge da porta di

---

<sup>167</sup> P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona* (1922), tr. it. a cura di E. ZOLLA, Marsilio, Milano 2018, qui pag. 33.

<sup>168</sup> *Ibidem*, qui pag. 19

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ibidem*, qui pag. 45

<sup>171</sup> 'Interfaccia', Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/interfaccia/>.

accesso a una dimensione ‘altra’ in cui si può attingere una rivelazione spirituale. Il volto del santo diventa l’archetipo di Dio, enunciando Dio “senza parole, solo con il suo stesso aspetto”<sup>172</sup>. Lo specchio si pone, come sottolineato da Lotman, come “confine dell’organizzazione semiotica e come confine tra mondo ‘nostro’ e mondo ‘altrui’ (con tutta la gamma di realizzazioni che si possono avere – da ‘io/tu’ a ‘prima/dopo la morte’”<sup>173</sup>; nel caso di Lacan, lo specchio separa l’Io oggetto dall’Io soggetto. Ma come soglia e confine, lo specchio racchiude una dialettica che accoglie sia la separazione che la comunione. La rigidità del *medium* è l’elemento che ha innescato la sua porosità di confine, ponendolo in una dialettica che, conservando la dicotomia semiotica dei sistemi ‘proprio/altrui’ coniugate in tutte le sue varianti, si mostra come passaggio o ponte tra i due sistemi dicotomici.

Alla luce di queste considerazioni sulla natura dell’icona, quella nel nome proprio e dell’immagine speculare che è intesa più di quest’ultimo come “un’icona assoluta”<sup>174</sup> che nomina direttamente il referente, possiamo avanzare di un ulteriore passo a come l’immagine speculare, vista come un’icona, diventi un fenomeno esperienziale che consente la conoscenza del Sé.

Se l’icona, a discrezione di Florenskij, è una porta<sup>175</sup> che rende poroso il confine tra il mondo spirituale e quello reale e l’immagine “ha luogo”<sup>176</sup> solo attraverso una

---

<sup>172</sup> P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull’icona* (1922), tr. it. a cura di E. ZOLLA, Marsilio, Milano 2018, qui pag. 44

<sup>173</sup> Ju.M. LOTMAN, *La semiotica dello specchio e della specularità*, qui pag. 128, in R. GALASSI, M. DE MICHIEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997, pp. 127-129.

<sup>174</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 21

<sup>175</sup> P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull’icona* (1922), tr. it. a cura di E. ZOLLA, Milano, Milano 2018, qui pag. 40

<sup>176</sup> H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, 2005, qui pag. 75, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravelona Toce (VB) 2009, pp. 73-98.

consacrazione del *medium* che eleva la materia a canale, simili fenomeni possono essere applicati all'immagine speculare sulla base fondamentale per cui il simbolico, anche se non alberga nell'immagine allo specchio sulla natura della sua non elaborazione e traduzione dell'oggetto reale, appartiene all'essere umano. L'uomo, "animale semiotico"<sup>177</sup>, è segno lui stesso e produttore di segni eterogenei facenti parte dell'insieme chiuso, ma vivente, della 'semiosfera'<sup>178</sup> nel quale è immerso e che forma ogni cultura. Ne deriva che, qualora l'icona del santo è l'archetipo di Dio, l'immagine speculare dell'uomo diventa l'archetipo dell'essere umano e che ogni fenomeno mediale che caratterizza l'icona passa anche all'immagine speculare: come essere semiotico, l'essere umano vede nell'immagine speculare sé stesso come un segno da tradurre per rendersi comprensibile. Difatti, potremmo avanzare l'ipotesi, ripresa dal saggio *La proiezione degli organi* (1919-22) di Florenskij, dove "Se vogliamo comprendere la realtà, non dovremmo dedurre l'organismo e i suoi organi dal meccanismo [derivante dai primi], bensì, al contrario, scorgere in quest'ultimo un riflesso, un calco della componente dell'organismo"<sup>179</sup>, per cui ogni linguaggio semiotico della cultura (tra cui l'arte) è non solo una elaborazione e una traduzione della realtà per ora dell'essere umano ma anche, in un percorso inverso, un riflesso, in un qualche modo un calco della sensibilità dell'essere umano atta discernere la realtà e sé stesso.

---

<sup>177</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 10

<sup>178</sup> Ju.M. LOTMAN, *Le persone e i segni*, qui pag. 51, in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022, pp. 49-58.

<sup>179</sup> P. FLORENSKIJ, *La proiezione degli organi* (1919-22), in V. PARISI (a cura di), *Stratificazioni. Scritti sullo spazio e il tempo*, Diabasis, Reggio Emilia 2008, versione Kindle: pag. 3692

Caso esemplare di questa tesi è la performance *Performer/Audience/Mirror* (1975) di Dan Graham. Registrato al video *Free America* di San Francisco, questa performance vuole essere un'indagine sul rapporto tra soggettività e oggettività rappresentate del performer e dal pubblico. Graham si trova in una stanza di fronte a un grande specchio piano, accerchiato da un pubblico seduto che si vede riflesso. Come un narratore, che come accaduto al Narciso consapevole scopre attraverso il discorso il suo Sé, l'artista descrive i suoi movimenti, i lineamenti del suo corpo cose se fossero visti per la prima volta finché un gesto del pubblico non lo cattura e si concentra a descriverlo (Fig. 34-35). Scrive Graham:

Attraverso l'uso dello specchio il pubblico è in grado di percepirsi istantaneamente come una massa pubblica (come una unità), compensando la sua descrizione da parte del performer (il discorso). Il pubblico si vede riflesso dallo specchio istantaneamente, mentre i commenti del performer sono leggermente ritardati. Prima una persona del pubblico si vede 'oggettivamente' percepita da sé stessa, poi si sente descrivere 'oggettivamente' nei termini della percezione del performer.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> B. CASAVECCHIA, *Dan Graham. Mirror Landscape*, Fondazione Zegna, Mousse Publishing 2015, qui pag. 19



**Figure 34-35.** Dan Graham, *Performer/Audience/Mirror*, performance, 1975, San Francisco.

In questo continuo scambio tra percezione e descrizione tra pubblico e performer, lo specchio riveste il ruolo di osservatore fedele e 'iconicamente assoluto' più della descrizione di Graham: l'essere umano, come segno, sia il pubblico che il performer,



si trova in uno ‘spazio-soglia’ tra percezione soggettiva, oggettiva e suprema (data dallo specchio) dove la conoscenza del Sé si avvia tramite un riconoscimento e una legittimità collettiva che è, potenzialmente, infinita – la continua descrizione che Graham fa del pubblico e di sé stesso potrebbe continuare ben oltre la durata del video, poiché i segni che si susseguono alla percezione del corpo sono potenzialmente infiniti, plurali – dove lo specchio ricopre sempre un ruolo mediale assoluto, anche se questa sua affidabilità nel mostrare qualcosa che sicuramente ‘è’ non assicura una altrettanta facilità di discernimento a causa della natura plurale e complessa dell’archetipo umano a cui rimanda.

## 2.2. Il desiderio del doppio.

L'elaborazione critica di una figura del doppio, in particolare di quello allo specchio, affonda le radici nella fascinazione che sull'uomo esercita l'esperienza della totale corrispondenza della propria immagine davanti al *medium* riflettente. Se secondo la riflessione di Eco per cui, dove non esiste inversione della destra e della sinistra per la corrispondenza dell'assenza di un 'dentro', non esiste nello specchio una 'presenza' che non sia la nostra<sup>181</sup> (quindi non un doppio, da cui viene spiegata l'esistenza di una pragmatica dello specchio), l'esperienza speculare porta il formarsi di una seduzione dal carattere semiotico verso tale immagine che innesca, secondo Mauro Carbone nel saggio *Filosofia-schermi*, il desiderio di “vivere assieme a lui [lo specchio]”<sup>182</sup>. Una preliminare riflessione circa lo statuto ambivalente dello specchio per Foucault, sia utopia che “consola” che eterotopia “che inquieta”<sup>183</sup>, è funzionale alla comprensione della tematica dell'immagine speculare come doppio, ambivalente quanto il *medium* che lo genera, oscillante tra presenza irreali e reale che il soggetto in un qualche modo desidera acquisire.

Secondo Foucault le utopie sono “spazi privi di un luogo reale”<sup>184</sup>, spazi che sono ammantati di ignoto:

[Esse] hanno con lo spazio reale della società, un rapporto generale di analogia diretta o rovesciata. Si tratta della società stessa perfezionata o del suo rovescio, ma, in ogni caso, le utopie sono degli spazi essenzialmente e fondamentalmente irreali [per esempio] città, pianeti, continenti, universi, di cui sarebbe certo

---

<sup>181</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 13.

<sup>182</sup> M. CARBONE, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, qui pag. 119.

<sup>183</sup> M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 7-8.

<sup>184</sup> M. FOUCAULT, *Lo spazio altro*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste 1978-1985*, Feltrinelli, Milano 1998, qui pag. 310.

impossibile trovare traccia in qualche carta geografica o qualche cielo, semplicemente perché non appartengono a nessuno spazio.<sup>185</sup>

Al contrario, uno spazio eterotopico è un luogo che è parte del nostro macro-contesto quotidiano; che è reale, tuttavia e soprattutto, quando ‘altro’:

[...] dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che sono predisposti nell’istituzione stessa della società, e che costituiscono delle specie di contro-spazi, delle specie di utopie effettivamente realizzate in cui gli spazi reali, tutti gli spazi reali che possiamo trovare all’interno della cultura, sono, al contempo, rappresentati, contestati e rovesciati, delle specie di luoghi che stanno al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono localizzabili. Dato che rappresentano qualcosa di assolutamente diverso da tutti gli spazi che riflettono e di cui parlano, chiamerò questi luoghi eterotopie, in contrapposizione alle utopie.”<sup>186</sup>

Le eterotopie sono luoghi che possono essere definiti ‘altri’ quanto ‘riservati ad altri’: gli esempi che lo stesso Foucault porta sono quelli dei manicomi, i cimiteri, le case chiuse, le prigioni, spazi che risentono di una dimenticanza e di una elusione da parte della società organizzata ma che compongono sempre la ‘semiosfera’ della cultura di appartenenza. Foucault nomina come eterotopici anche dei luoghi “tratti dal quotidiano”<sup>187</sup>, slegati alla giurisdizione della società, portando come esempio gli spazi creati dai bambini come l’angolo remoto del giardino, la soffitta, “la tenda degli indiani”, o il letto dei genitori. Se nella riflessione lotmaniana la scienza della semiotica è utilizzata per mediare tra le due polarità interne ed esterne a una cultura mediante un’opera di traduzione dei vari linguaggi costituenti (traduzione che deve tenere di conto le differenze in atto tra le due dicotomie per renderle reciprocamente comprensibili e per non snaturarle)<sup>188</sup>, l’opera di traduzione che dovrebbe avvenire

---

<sup>185</sup> M. FOUCAULT, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006, qui pag. 11.

<sup>186</sup> M. FOUCAULT, *Lo spazio altro*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste 1978-1985*, Feltrinelli, Milano 1998, qui pag. 310.

<sup>187</sup> M. FOUCAULT, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006, qui pag. 13.

<sup>188</sup> La definizione di ‘alterità’ proviene da Jurij Lotman nella sua riflessione circa la semiotica della cultura. Secondo tale definizione, ogni cultura si caratterizza da una distinzione del suo spazio generale

anche nei linguaggi interni che costituiscono la ‘semiosfera’, in questo caso nei contro-spazi della cultura, risente di una forte mancanza traduttiva che ha portato alla stigmatizzazione e all’instaurarsi di una dicotomia culturale tra ciò che è ‘normale’ e accettabile e ciò che è deviato o maligno. Sulla spinta di queste definizioni polarizzanti che contribuiscono alla diffusione di un senso di ‘conservazione’ a priori dalla devianza e di non comprensione dell’alterità, si pensi al caso delle malattie mentali e agli ospedali psichiatrici, *l’appenning* dell’artista e attivista russo Petr Pavlenskij, che più propriamente bisogna definire come ‘azione’, è esemplare con *Segregation* (2014) come una protesta estrema a norme consolidate che contribuiscono alla separazione tra gli spazi (e le persone) soggette all’oppressione. Nel tentativo di protestare la politica sovietica e la norma che ‘rinchiude’ chi viene socialmente investito della condizione della devianza, un’azione che rende poroso il confine tra lo spazio sociale e il contro-spazio, l’artista si arrampica nudo sul muro di cinta dell’ospedale psichiatrico Serbskij di Mosca e si recide il lobo destro dell’orecchio, restando seduto immobile fino a che non viene prelevato dalle forze dell’ordine (Fig. 36).

---

in uno spazio interno, chiuso (per chi si riconosce parte della ‘semiosfera’), che si confronta con uno spazio esterno: il confronto tra le due dialettiche è tra quello che è percepito come ‘proprio’, ordinato, organizzato e identitario, e quello percepito come ‘altrui’, caotico e non identitario. In questo dinamico confronto, la semiotica, come “scienza dei sistemi e dei segni della comunicazione utilizzati dalle persone nel processo di interazione”, avrebbe come oggetto la comprensione reciproca mediante un’opera di traduzione che deve sempre tenere a mente la non equivalenza tra i due linguaggi e cercare di “ricostruire il mondo semiotico della controparte secondo il proprio modello, preservandone al contempo la peculiarità”. (Ju.M. LOTMAN, *Il posto dell’arte cinematografica*, qui pag. 342, in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022, pp. 337-356).



**Figura 36.** Petr Pavlenskij, *Segregation*, 2014, ‘azione’

Ma l’idea di utopia e di eterotopia si lega per Foucault anche, se non soprattutto, allo specchio. Esso è prima di tutto un non luogo poiché nello specchio il soggetto si vede in uno spazio virtuale che in verità non occupa (si colloca infatti in quello reale, ‘fuori’ dal *medium*), “io sono là dove non sono, una sorta di ombra [e si ricordi il legame tra le immagini allo specchio e le ombre su cui riflette Platone] che mi dà la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi là dove sono assente: utopia dello specchio”<sup>189</sup>. Ma lo specchio è anche una eterotopia poiché essendo un oggetto reale dotato di proprietà riflettenti, ha la capacità di restituire in nome di queste proprietà il posto reale che il soggetto occupa: “A partire da questo sguardo [...] ritorno verso di me e ricomincio a volgere gli occhi verso di me stesso e ricostruirmi là dove sono, [...] restituisce lo spazio che occupo connesso a tutto lo spazio che lo circonda”<sup>190</sup>. La

---

<sup>189</sup> M. FOUCAULT, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006, qui pag. 14.

<sup>190</sup> M. FOUCAULT, *Lo spazio altro*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste 1978-1985*, Feltrinelli, Milano 1998, qui pag. 310-311.

componente materica dello specchio ne fa quindi un elemento eterotopico quando il riflesso e le immagini virtuali si collocano, rispetto alla fisicità, in un non-luogo utopico. Su questa singolare ambiguità della natura duale dello specchio si fonda la ragione sulla quale veniamo, in parte, definiti come siamo. Come afferma Maria Maddalena Mappelli: “[...] l’immagine riflessa di uno specchio apre uno spazio *utopico*, vive in un *non-luogo*, è un dispositivo che produce immagini virtuali che stanno in un luogo non accessibile. [...] può generare infiniti mondi dei quali nessuno è reale”<sup>191</sup>. Sulla base di questo contro-spazio, la Mappelli pone una analogia con il mistero dell’eucarestia che fa del riflesso, in una similitudine che possiamo istituire anche in Florenskij nel confine (adesso contro-spazio) tra visibile e invisibile che si realizza tuttavia nel regno concreto dell’iconostasi, un non-luogo in cui si cerca di “*far vedere*”<sup>192</sup> il rapporto tra il divino e le singole anime. Al contrario, quando lo specchio si fa eterotipico, esso è all’origine di “luoghi-altri”<sup>193</sup> in cui hanno origine continui riassetamenti, rovesciamenti degli ordini discorsivi e dei regimi identitari. In entrambi i casi, lo specchio causa due fenomeni che sono, secondo la Mappelli, alla creazione del doppio, poiché non solo esso è un dispositivo che produce immagini virtuali, ma esso li produce all’interno di “una *techne eidolopoiiké*, una tecnica di produzione di copie ontologicamente differenti dall’originale (sia essa un’idea o un oggetto esistente) che le ha generate”<sup>194</sup>, inserendosi in una dinamica che, a discrezione della studiosa, vede lo specchio come l’antesignano della creazione del doppio che poi procederà fino

---

<sup>191</sup> M. M. MAPPELLI, *Per una genealogia del virtuale. Dallo specchio a Facebook*, Mimesis, Milano-Udine 2010, qui pag. 50

<sup>192</sup> *Ibidem*, qui pag. 51.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> *Ibidem*, qui pag. 55

ai giorni attuali con i profili *social* popolati dai nostri *avatar*<sup>195</sup>. In termini scientifici, infatti, il fenomeno dell'enantiomorfismo<sup>196</sup> spiega la natura non-coincidente del doppio speculare. La specularità che accompagna il virtuale ne segna profondamente lo statuto perché ne situa la generazione all'interno dello specchio, che non procede creando una copia identica da un originale preesistente, ma un doppio verso il quale il soggetto non può evitare di legarsi sentimentalmente, indipendentemente dalla forma dello specchio in questione, da un sentimento di fascino o *Unheimlich* (perturbante). Il legame che si crea con l'immagine speculare è quindi prima di tutto sentimentale che di conseguenza può spingersi a generare interazioni semiotiche con il proprio doppio, da cui ne deriva quella che per la Mappelli è la caratteristica fondamentale della specularità (se la si considera anche nell'ottica evolutiva nei *social network*): ovvero, creare interazioni<sup>197</sup>: tra il soggetto e il suo doppio nello specchio, che 'fuoriesce' poi nella creazione di un avatar; nell'interazione dell'avatar con altri avatar nel non-luogo delle piattaforme social, virtuali come uno specchio e in parte materiali per i supporti cibernetici che le compongono. Sia i doppi sugli specchi che gli avatar che popolano i mondi virtuali 'dentro' i nostri schermi, non possono dirsi icone assolute<sup>198</sup> del referente, poiché la loro stessa natura è quella di non corrispondere sia positivamente che negativamente al soggetto in causa, ma anzi, come nel caso

---

<sup>195</sup> Per una maggiore conoscenza circa il percorso che ha portato alla creazione del doppio a cominciare dallo specchio fino agli attuali profili *social* dove l'avatar si presenta come un doppio creato da noi stessi atto all'interazione, consultare capitolo 4, *Oltre i dispositivi: formazione e rete*, in M. M. MAPPELLI, *Per una genealogia del virtuale. Dallo specchio a Facebook*, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 165-208; e capitolo 5, *Il soggetto in causa*, in A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Milano 2021, pp. 121-133.

<sup>196</sup> L'enantiomorfismo è un fenomeno descritto dalla scienza come una uguaglianza inversa tra due elementi (geometrici, cristallografiche, ecc.) che si concentra nella simmetria rispetto a un piano, in cui uno dei due elementi possa considerarsi speculare, il doppio, dell'altro. (Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/enantiomorfismo/>).

<sup>197</sup> M. M. MAPPELLI, *Per una genealogia del virtuale. Dallo specchio a Facebook*, Mimesis, Milano-Udine 2010, qui pag. 55.

dell'avatar, di costituirsi come una sintesi, una 'elaborazione' del soggetto, operata per di più dal soggetto stesso: essa è, infatti, una rappresentazione, che solo recentemente ha trovato nell'arte una collocazione provocatoria come presupposto dell'istaurarsi di un nuovo regime di icone (Fig. 37).



**Figura 37.** RTFKT e Takashi Murakami, *Clone X Avatar Project*, 2022, acrilico su tela montato su supporto di alluminio.

Sempre Lacan accenna a un aspetto dell'immagine speculare che appare particolarmente rilevante per il discorso attorno alla soglia utopica dello specchio che connette il riflesso di sé a quelle corrispondenze e “proiezioni” (la statua, l'automa e il doppio), che lo prolungano e moltiplicano:

L'immagine speculare sembra essere la soglia del mondo visibile, sia che ci fondiamo sulla disposizione speculare presentata nell'allucinazione e nel sogno dall'imgo del proprio corpo, che si tratti dei suoi caratteri individuali, delle sue infermità o delle sue proiezioni oggettuali; sia che notiamo il ruolo dell'apparato



dello specchio in quelle apparizioni del doppio in cui delle realtà psichiche si manifestano<sup>199</sup>.

Nel contesto psicoanalitico, prima di Lacan già Isidor Sadger e Otto Rank avevano ipotizzato che l'inclinazione narcisistica, che abbiamo visto essere vincolata all'immagine speculare, potesse spingersi fino alla *Doppelgängerei*, alla produzione cioè di un sosia o di un doppio. Questi rappresentano una costellazione di figure cugine che diverse culture hanno diversamente declinato nel corso dei secoli<sup>200</sup>. Come afferma Andrea Pinotti, nella nostra tradizione culturale è stata la letteratura germanica ad aver particolarmente insistito sul tema del doppio attraverso i casi di due racconti: *Peter Schlemil* (1814) di Chamisso, nel quale il protagonista vende la propria ombra al diavolo e, particolarmente significativo per il nostro tema catottrico, *Le avventure nella notte di San Silvestro* (1815) di E.T.A. Hoffmann<sup>201</sup>. Qui, nell'episodio intitolato La storia del riflesso perduto, si racconta dell'amore adultero del personaggio Erasmo Spikher per la misteriosa Giulietta, che al momento della loro separazione chiede all'amante di lasciarle in suo ricordo la sua immagine riflessa. Tuttavia, scoperta Giulietta quale emissario del diavolo, Erasmo torna da sua moglie, che però non intende riaccettarlo finché non avrà recuperato la propria immagine speculare. I racconti di Chamisso e Hoffmann costituiscono due delle fonti dirette di uno dei primi film d'arte tedeschi, *Lo studente di Praga* (1913) diretto da Stellan Rye. Nel film vediamo un novello narciso, lo studente Balduin, preso a duellare con la sua immagine

---

<sup>199</sup> J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1936), qui pag. 243, in *Scritti*, a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2013, pp. 205-296.

<sup>200</sup> Per una maggiore conoscenza circa la storia del doppio e la sua declinazione nei diversi settori della cultura, consultare M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena 2012; M. BETTINI (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 1991.

<sup>201</sup> A. PINOTTI, *Lo specchio di Alice*, qui pag. 32, in *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, pp. 27-54.

speculare (Fig. 38) che, invitata a uscire dallo specchio dall'avventuriero Scapinelli (incarnazione del Diavolo) per condurre una vita autonoma, tornerà a tormentare Balduin perseguitandolo come uno spettro. All'azione omicida del giovane di sbarazzarsi del suo doppio speculare, sparandogli con una pistola, segue la consapevolezza di aver sparato a sé stesso.



**Figura 38.** Fotogramma dal film *Lo studente di Praga*, 1913, regia di Stellan Rye.

Il film di Rye suscitò l'attenzione di molti teorici dei media, tra cui Kracauer che sottolineò la peculiarità della tematica che gettava un ponte verso “le basi segrete dell'io” e “dello sdoppiamento della personalità”<sup>202</sup>, che successivamente in Baudrillard in *La società dei consumi* (1970) viene letta come alimentazione mercificante di sé, in cambio della propria immagine per denaro, nella logica

---

<sup>202</sup> S. KRACAUER, *Da Caligari a Hitler. Una storia della psicologia del cinema tedesco* (1947), Lindau, Torino 2001, qui pag. 77.

consumista<sup>203</sup>. In *Il delitto perfetto* (1995) il film è ricordato come illustrazione della “precessione dei simulacri”, del precedere ovvero dell’immagine rispetto al proprio modello: “Come il doppio dello studente di Praga, che era sempre lì prima di lui”<sup>204</sup>. È l’ultimo capitolo di questo libro, significativamente intitolato *La rivincita del popolo degli specchi*, a esplicitare le implicazioni che potremmo definire politiche di quella precessione che rivendica un’alterità irriducibile dell’immagine speculare rispetto al soggetto che si specchia<sup>205</sup>. Come sottolinea Pinotti, a ispirare Baudrillard per l’ipotesi della rivolta catottrica è stato *Animali degli specchi* di J.L. Borges, incluso nel *Manuale di zoologia fantastica* (1957):

A quel tempo il mondo degli specchi e il mondo degli uomini non erano, come adesso, incomunicanti. Erano, inoltre, molto diversi: non coincidevano né gli esseri, né i colori, né le forme [assomiglierebbe a un medium trasparente, una finestra]. I due regni, lo speculare e l’umano, vivevano in pace: per gli specchi si andava e veniva. Una notte la gente dello specchio invase la terra. Ma, dopo sanguinose battaglie, [il mondo umano] prevalse e impose loro di ripetere tutti gli atti degli uomini.<sup>206</sup>

Nella fantasia borgesiana la mimesi speculare risulta dunque essere una situazione derivata e provvisoria, preceduta e seguita da una condizione caratterizzata da due elementi fondamentali: la difformità fra specchiante e specchiato, e l’osmoticità, la soglia fra il mondo reale e quello speculare. Sull’esempio del racconto di Borges e di quello carrowliano di *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (1895) si annuncia un tema fondamentale: a differenza dell’immersione unidirezionale di Narciso (che infatti muore a causa dell’immersione nello specchio d’acqua), nelle

---

<sup>203</sup> J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi* (1970), il Mulino, Bologna 2008, pp. 229-233.

<sup>204</sup> J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto* (1995), Raffaello Cortina, Milano 1996, qui pag. 38.

<sup>205</sup> *Ibidem*, qui pag. 154.

<sup>206</sup> J. L. BORGES, *Manuale di zoologia fantastica* (1957), Einaudi, Torino 1979, qui pag. 20.

storie che si sono sviluppate attorno allo specchio si dispiega un movimento bidirezionale sia di ingresso che di uscita. Il caso del doppio si ammantava, quindi, di caratteristiche peculiari rispetto al familiare avatar, poiché ha la caratteristica che Mauro Carbone identifica come “*reversibilità*”<sup>207</sup>, una particolarità che, posseduta generalmente da ogni schermo (in particolare da quello cinematografico), provoca un desiderio di raggiungimento, interazione e finanche fusione con l’immagine speculare, che consente però un ritorno reversibile alla propria ‘situazione’ di realtà. Il caso esemplare di questo desiderio di interattività con il doppio portato dallo stesso Carbone è lo schermo interattivo *Forever 2021* installato nel giugno del 2010 a Time Square a New York: una modella si protende di fronte all’immagine della gente che popola la piazza e scatta una Polaroid della folla spettante che si trova effettivamente catturata nella foto e ‘dentro’ lo *storytelling* dello schermo (Fig. 39). In tal senso possiamo affermare che il doppio allo specchio e finanche il doppio nello schermo-specchio hanno contribuito in modo decisivo a magnificare, nel duplice senso di “celebrare e evidenziare quanto mai prima”, la funzione dello specchio quale un’interfaccia istituyente relazioni, che sono segnate da una dinamica relazionale con il doppio con il quale si entra in contatto e che, a differenza di Narciso, induce a cercare in queste relazioni anche una prova della propria esistenza quotidiana.

---

<sup>207</sup> M. CARBONE, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, qui pag. 129.



Figura 39. Space150, Davanti allo schermo interattivo di Forever21, 2010, Times Square, NY.

### 2.3. Narcisismi: lo schermo come specchio auto-riflessivo.

La cultura di ogni epoca produce, secondo i propri ritmi, nuovi modelli di rappresentazione dopo l'acquisizione di nuovi mezzi. Ciò significa, come sottolineato da Antonio Costa in *Il cinema e le arti visive* (2002), che non soltanto il progresso tecnico influisce sulle arti tradizionali, ma “anche che i modelli delle arti tradizionali vanno a interagire con i nuovi mezzi”<sup>208</sup> senza scomparire dal contesto, ma anzi contribuendo a formare nuove unità semiotiche. A cominciare dagli anni Settanta, infatti, è lo schermo che comincia a vestire i panni di una superficie catottrica trovando una particolare modalità applicativa nella video-art. Ci troviamo condotti, a questo punto, al nostro punto di partenza: il Narciso consapevole allo specchio. Esiste quindi una splendida analogia tra lo specchio e l'immagine videografica. Come descrive Jacques Aumont nel saggio *L'immagine* (2005), nella differenza tra quest'ultima con l'immagine filmica:

[...] l'immagine videografica è registrata su un supporto magnetico; [...] [l'immagine videografica è registrata] attraverso uno scorrimento elettronico che esplora successivamente linee orizzontali sovrapposte; [...] [l'immagine videografica risulta] dallo scorrimento sullo schermo di un raggio luminoso<sup>209</sup>.

Questa definizione del supporto videografico come una superficie piana sulla quale l'immagine scorre attraverso l'esistenza di un raggio luminoso, si correla alla fenomenologia dello specchio. Come l'immagine speculare è asservita al *medium* riflettente, per cui non potrebbe manifestarsi sul altro supporto e definirsi come un'immagine che non gode di un movimento 'automatico' e indipendente, così

---

<sup>208</sup> A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, qui pag. 293.

<sup>209</sup> J. AUMONT, *L'immagine*, Lindau, Torino 2005, qui pag. 175

l'immagine videografica, performante come quella speculare, è strutturalmente passiva alla frequenza della corrente elettrica che alimenta l'apparecchio, per cui "non è possibile mostrare immagini in sequenza a un ritmo più veloce"<sup>210</sup>. Sulla dipendenza dell'immagine alla frequenza dell'apparecchio, la cui interferenza causa lo sfarfallio (cosa che non accade con l'immagine filmica, ma che potrebbe essere applicata allo specchio qualora le condizioni di scarsa luminosità, assimilando l'elettricità alla luce, non permettono il fenomeno di rifrazione), si genera una sorta di caducità e diafanità di questa immagine, come l'opera *TV Perturbations* (1971) di Jean Otth mostra nella creazione volontaria di una interferenza che pone i presupposti per una riflessione circa il limite, "uno dei primi atti di creazione", della "realtà"<sup>211</sup> dell'immagine (Fig. 40).



**Figura 40.** Jean Otth, *TV Perturbations*, 1971, video-istallazione.

---

<sup>210</sup> J. AUMONT, *L'immagine*, Lindau, Torino 2005, qui pag. 175

<sup>211</sup> J. OTTH, *TV Perturbations 1971*, qui pag. 188, in L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skyra Editore, Milano 2000, pp. 188-191.

Le caratteristiche dell'immagine videografica sono, come quelle dello specchio, delle "immagini-luce"<sup>212</sup>. Essa è al contempo impressa e proiettata – ma non è né impressa come l'immagine fotografica, né proiettata come quella cinematografica<sup>213</sup>. Ciò che vediamo è infatti il risultato di una proiezione luminosa che consta di alcune singolarità: da una parte, proviene da 'dentro' lo schermo, il luogo inaccessibile del tubo catodico "[che se viene aperto] non c'è più nessuna immagine possibile"<sup>214</sup>, dall'altra si manifesta sullo schermo in un modo che sembra provenire all'incisione di un raggio. Dal punto di vista solamente percettivo, essa sembra una superficie riflettente. Come l'immagine speculare dello specchio, anche quella videografica possiede un proprio 'tempo dell'opera'<sup>215</sup> che una citazione di Walter Benjamin nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36) rende di più semplice comprensione:

Si confronti lo schermo su cui si svolge il film con la tela su cui si trova il dipinto. L'immagine sul primo si modifica, quella sulla seconda no. L'ultima invita l'osservatore alla contemplazione; davanti a essa può abbandonarsi a una serie di associazioni. Davanti alla ripresa cinematografica non può farlo. Nel momento in cui l'ho colta con lo sguardo, questa si è già modificata. Non può esser fissata.<sup>216</sup>

I *medium* sui quali si colloca l'immagine statica del dipinto e quella sfuggente del cinema possono essere definiti, secondo la definizione che ne fa Mauro Carbone in

---

<sup>212</sup> J. AUMONT, *L'immagine*, Lindau, Torino 2005, qui pag. 183.

<sup>213</sup> Per una maggiore conoscenza circa le differenze che intercorrono tra l'immagine videografica e quella cinematografica, consultare il capitolo 3, *La parte del dispositivo*, in J. AUMONT, *L'immagine*, Lindau, Torino 2005.

<sup>214</sup> *Ibidem*, qui pag. 182.

<sup>215</sup> Si fa riferimento a Jean-François Lyotard in cui l'opera è dotata di un tempo in cui "essa è". "Bisognerebbe operare una distinzione fra il tempo che occorre al pittore per dipingere un quadro (il tempo di produzione), il tempo necessario per guardare e capire l'opera (il tempo di fruizione), il tempo a cui l'opera si riferisce, il tempo che l'opera ha impiegato per arrivare fino all'osservatore a partire dal momento della sua creazione (il tempo di circolazione), e infine anche, forse, il tempo in cui essa è" (J.F. LYOTARD, *L'inumano. Divagazioni sul tempo* (1988), Lanfranchi, Milano 2015, qui pag. 109).

<sup>216</sup> W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, qui pag. 45.



*Filosofia-schermi* (2016), come archi-schermi: a cominciare da quello trasparente del quadro con prospettiva rinascimentale, che si delinea sul modello di una finestra, consentendo il grado di accessibilità più alto alla contemplazione, l'archi-schermo è un dispositivo ottico (a cominciare dalla primordiale parete su cui venivano impresse le pitture rupestri) che ogni contesto eleva a modello dominante della percezione del mondo<sup>217</sup>. La nostra cultura sarebbe dominata dall'archi-schermo digitale che si prefigge di raggiungere “quella visibilità che la nostra epoca vorrebbe assoluta, affermando così un'improbabile ideologia dell'assoluta trasparenza”<sup>218</sup>. Ma sebbene lo specchio e lo schermo catottrico non si comportino come il *medium* trasparente, il carattere archi-schermico dell'esperienza che ne emerge per l'artista risulta fare un tutt'uno col suo corpo, vissuto come uno spazio (inter)posto nel sensibile di cui fa parte, tale da consentire d'intercettare perciò il sensibile stesso: ma se l'archi-schermo consente di creare una relazione con lo spazio a cui è correlato, mostrandoci le sue eccedenze e fondando per noi una “presentazione positiva o negativa dei reciproci riferimenti fra questo spazio e il mondo”<sup>219</sup>, la reciprocità che si genera nell'archi-schermo catottrico è quella tra l'artista e il suo riflesso. Come un'immagine cinematografica, quindi, sia l'immagine speculare che quella videografica non può essere cristallizzata sul supporto riflettente. Tuttavia, l'utilizzo peculiare dello specchio e dello schermo come mezzo catottrico consiste, sebbene la performatività dell'immagine, proprio nella sua contemplazione, nel suo discernimento, nella caratteristica che consente all'osservatore di liberarsi alle associazioni possibili davanti alla propria immagine.

---

<sup>217</sup> M. CARBONE, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, qui pag. 96

<sup>218</sup> *Ibidem*, qui pag. 95.

<sup>219</sup> *Ibidem*, qui pag. 107.

Sulla base di queste analogie con lo specchio, analizzando una serie di video realizzati tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta<sup>220</sup>, Rosalind Krauss ha delineato l'utilizzo dello schermo come *medium* auto-riflessivo, facendo riferimento esplicito a una "estetica del narcisismo" e spingendosi ad affermare che "il medium del video è il narcisismo"<sup>221</sup> stesso. In questi video il corpo dell'artista è compreso da due macchine: l'occhio-specchio della telecamera che lo riprende e lo schermo-specchio sul quale si manifesta l'immagine ripresa.

In *Centers* (1971) Vito Acconci riprende sé stesso come se fosse allo specchio mentre indica il centro dello schermo per più di venti minuti. In *Air Time* (1973) ancora Acconci si siede fra la telecamera e un grande specchio rivolgendosi alla propria immagine riflessa con cui al contempo coincide e non coincide (Fig. 41):

Sto seduto qui fissando uno specchio, non per guardarmi ma per vedere me stesso in relazione a quella persona specifica con cui sono stato coinvolto per un lungo tempo: guardo nello specchio come se lei fosse qui con me, come se guardassi proprio lei [...]. Io vedo me stesso come mi ha visto lei, mi ascolto come mi ha ascoltato lei.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> Gli artisti presi in esame dalla Krauss sono Vito Acconci, Richard Serra con Nancy Holt, Bruce Nauman e Lynda Benglis, dove tutti impiegano il medium del video come uno specchio auto-riflessivo (R. KRAUSS, *Il video: l'estetica del narcisismo* (1978), in V. VALENTINI (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 245-258).

<sup>221</sup> *Ibidem*, qui pag. 246.

<sup>222</sup> V. ACCONCI, *Air Time 1973*, qui pag. 29, in L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skyra Editore, Milano 2000.



**Figura 41.** Vito Acconci, *Air Time*, video-performance, 1973

La compressione tra la telecamera e lo schermo convogliano verso una immersione intersoggettiva dell'artista, che si affianca anche da una esplorazione del “corpo proprio”<sup>223</sup> attraverso l'esecuzione di gesti banali e insignificanti, indagando quella che, con Merleau-Ponty, era una riflessione circa la struttura dell'io attraverso la percezione del corpo<sup>224</sup>. Si viene a produrre quello che Krauss definisce come una “*self-encapsulation*” (auto-incapsulamento), “una situazione di chiusura spaziale” semi-eremitica che promuove “l'auto-riflessione”<sup>225</sup>.

In *Boomerang* (1974) di Richard Serra, Nancy Hot parla e riceve in cuffia la propria

---

<sup>223</sup> P. FAMELI, *Vito Acconci e la spartizione dell'io*, Figure, Rivista della scuola di specializzazione in beni storico-artistici dell'Università di Bologna, Bologna 2014, qui pag. 73, pp. 70-18.

<sup>224</sup> M. MERLEAU-PONTY, *La struttura del comportamento* (1942), Bompiani, Milano 1963, qui pag. 201.

<sup>225</sup> R. KRAUSS, *Il video: l'estetica del narcisismo* (1978), in V. VALENTINI (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003, qui pag. 248.

voce ritardata, in modo da creare un'asincronia tra l'emissione e la ricezione. L'asincronia del monologo viene comparata all'immagine speculare in una riflessione sul tempo:

Posso sentire la mia eco... Non so dove sono... Sento che questo posto è rimosso dalla realtà, nonostante sia una realtà... Torna indietro come un boomerang... Il che mi fa pensare alla differenza tra il tempo istantaneo delle parole e il tempo differito: il tempo istantaneo è una percezione immediata, mentre il tempo differito assomiglia di più a una riflessione speculare... Sono circondata da me stessa... Non c'è una via di fuga... È un'esperienza che ritorna costantemente avvolgendosi su sé stessa... Vengo riflessa nelle mie e nelle vostre orecchie... State vedendo e udendo un mondo di doppia riflessione e rifrazione.

Ma il caso forse più pertinente tra questi è *Now* (1973) (Fig. 42) di Lynda Benglis: l'artista viene ripresa in un primo piano di profilo mentre si rivolge a uno schermo in cui appare lei stessa, come in uno specchio, mentre pronuncia in *loop* le parole “*Stop recording now*”.



**Figura 42.** Lynda Benglis, *Now*, 1973, video-istallazione.

Ma l'auto-riflessione verso il Sé sembra un argomento più silente in Lea Vergine, che fa del narcisismo un tema ricorrente nel saggio *Body art e storie simili* (1974). Il linguaggio del corpo si iscrive all'interno di una necessità espressiva e aggressiva che sfocia nel narcisismo come risultato di un desiderio inappagato di un amore "primario": il desiderio di essere amati "comunque, per quello che si è e per quello che si vorrebbe essere, illimitatamente nel tempo, con diritti illimitati"<sup>226</sup>. Il Narciso consapevole che soffre dell'irrealizzabilità del suo desiderio di congiungimento con l'immagine amata (o meglio, di una realizzazione che ha portato alla morte), corrisponde più verosimilmente a un uomo che si strugge davanti a un riflesso che non è immagine atemporale, perfetta, e per questo amabile, di una 'presenza', bensì dall'impossibilità di congiungersi illimitatamente con un sé stesso che, in quanto essere umano, è opposto per temporalità e caducità all'immagine; così il corpo degli artisti che si iscrivono nella cerchia della Body art è l'unico oggetto che viene "mutato in amore verso altri sé stessi sdoppiati, camuffati, idealizzati, verso il romanzo di sé"<sup>227</sup>. L'artista diventa, il suo stesso soggetto e in questo "l'artista è tetico di sé ed è tetico dell'oggetto, pone cioè se stesso come oggetto, essendo cosciente di tale processo"<sup>228</sup> che gli garantisce una minima rassicurazione (Fig. 43).

---

<sup>226</sup> L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira Editore, Milano 2000, qui pag. 7.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> *Ibidem*, qui pag. 15



Figura 43. Yayoi Kusama, *Untitled*, 1966, collage.

L'identificazione speculare diventa, nel ritrovare la propria coordinazione motoria in uno specchio, motivo di conforto e di compiacimento come nel caso esemplare di Lucas Samaras in *Autopolaroids* (1971-73) (Fig. 44). La specularità si ammantava delle vestigia della ricerca di un "partner"<sup>229</sup> e di una forma di comunione gratificante con il proprio sé che tenta disperatamente di esulare la solitudine di un Io che si percepisce come diviso e inconciliabile, impossibile da amare.

---

<sup>229</sup> L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira Editore, Milano 2000, qui pag. 25





**Figura 44.** Lucas Samaras, *Autopolaroids*, 1971-73.

Come Vergine afferma, riportando le parole di Jean-Paul Sartre, il corpo è una protesta che si realizza attraverso una testimonianza (aggressiva ma che porta sempre ad un sentimento di gratificazione) del sé: “...in ciascuna percezione il corpo è là: esso è il passo immediato in quanto affiora ancora nel presente che lo fugge. Questo significa che esso è, a un tempo, punto di vista e punto di partenza: un punto di vista o punto di partenza che io sono e che insieme oltrepasso verso ciò che ho da essere”<sup>230</sup>, verso una forma di realizzabilità di questo amore che si raggiunge, per poi perderlo subito dopo,

---

<sup>230</sup> L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira Editore, Milano 2000, qui pag. 16.

appena si eccede.

Se l'autoritratto è, secondo Andrea Pinotti, il genere artistico maggiormente narcisistico, di pari passo il corpo e soprattutto lo sguardo ricoprono un ruolo decisivo nella realizzazione di questo genere come fenomeno di consapevole 'auto-ritrarsi' da parte dell'artista, dove prende piede una prima articolazione della soggettività. Come Pinotti afferma nel saggio *Il soggetto in causa* (2021) "l'istanza soggettiva, si annuncia nella forma della modulazione dello sguardo"<sup>231</sup>, quindi in una letterale azione di messa a fuoco cosciente dell'occhio, "avamposto dell'incontro tra il cervello e il mondo"<sup>232</sup>, dove per creare l'autoritratto l'artista deve prima guardare Sé stesso. Se per Didi-Huberman "Lo sguardo che ci viene rivolto dall'immagine ci interpella direttamente [lo studioso parla delle immagini che guardano 'chi sta fuori' dall'opera, lo spettatore], bucando la soglia di separazione fra mondo reale e mondo iconico"<sup>233</sup>, e in tal modo coinvolgerci in un medesimo spazio-tempo, lo sguardo che l'artista rivolge alla sua immagine speculare non buca la soglia che separa i due emisferi semiotici, bensì buca gli occhi stessi dell'artista: la condivisione che si crea con lo spettatore (se si crea) è indiretta, vive prima nel riflesso e nella riflessione dell'artista. Attorno a lui e al suo riflesso si crea uno spazio chiuso, oltre il tempo, dove "l'io" si dà del "tu"<sup>234</sup>.

In questo ambiente chiuso dell'artista e del suo sé, egli tuttavia svolge una funzione mediale, o più propriamente di "cerniera"<sup>235</sup> tra l'opera e lo spettatore, parafrasando le

---

<sup>231</sup> A. PINOTTI, *Il soggetto in causa*, qui pag. 121, in *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, pp. 121-141.

<sup>232</sup> J. AUMONT, *L'immagine*, Lindau, Torino 2005, qui pag. 74.

<sup>233</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* (1992), Fazi, Roma 2008, qui pag. 33.

<sup>234</sup> A. PINOTTI, *Il soggetto in causa*, qui pag. 123, in *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, pp. 121-141.

<sup>235</sup> *Ibidem*.



riflessioni di Pinotti riprese da Eleonora Marangoni circa tale ruolo ricoperto dalla cosiddetta *Rückenfigur*<sup>236</sup> (la figura vista di schiena): nel paradosso di tale figura, simbolo opposto del narcisismo, si crea tuttavia una similitudine con il tutt'uno artista-riflesso per il fenomeno di 'trascinamento' dello spettatore nello spazio-tempo dell'artista e del suo sé che egli può solo contemplare. Nel saggio di Marangoni la *Rückenfigur* risulta essere una vera e propria entità dialettica, come il caso di *Viandante sul mare di nebbia* (1818) di Caspar David Friedrich, i cui effetti sono paradossali: da un lato, volgendo le spalle all'osservatore, sembra voler separare lo spazio iconico da quello reale, assicurando una certa indipendenza dell'opera; dall'altro, essa rende transitabile e poroso la soglia tra le due polarità, invitando a una fusione e comunione di intenti nell'osservazione di ciò che lo stesso personaggio di spalle sta osservando. Nel caso dell'artista che guarda il suo riflesso, l'osservatore è portato a soffermarsi sulle azioni del primo verso il secondo. In questa concentrazione da parte dell'osservatore, dovrebbe avvenire quello che Lea Vergine descrive come un consenso che serve a confermare il lavoro dell'artista, la sua pièce: "la pièce è lui e l'investimento narcisistico non è più spostato sull'opera ma esplode nel suo stesso fisico"<sup>237</sup>. La relazione che si instaura è quella di una complicità che pone le basi per un fenomeno di idealizzazione bidirezionale: dove la provocazione dell'artista trova gratificazione nel consenso dell'osservatore che, messi in discussione, ne realizza una idealizzazione, stesso fenomeno accade "viceversa"<sup>238</sup>. Secondo Krauss, l'immagine dello schermo catottrico verte, quindi, al superamento della separazione fra soggetto e oggetto, fra realtà e immagine, fra specchiante e specchiato. È un

---

<sup>236</sup> E. MARANGONI, *Viceversa. Il mondo visto di spalle*, Johan & Levi, Monza 2020, qui pag. 67.

<sup>237</sup> L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira Editore, Milano 2000, qui pag. 26.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

superamento che viene ottenuto per “*submergence*” (sommersione), dove il risultato è sia “per l’autore come per lo spettatore di quasi tutta la video arte, una specie di caduta senza peso attraverso lo spazio sospeso del narcisismo”<sup>239</sup>, o finanche, come descritto dalla Vergine, un desiderio masochistico di essere punito dall’artista<sup>240</sup>. Torna in questo modo il confine poroso di Florenskij costituito dal regno dell’iconostasi dove “L’opera d’arte è un sogno sostenuto”<sup>241</sup> che, nel caso dello schermo catottrico, dà “l’impressione di fagocitare l’osservatore”<sup>242</sup> in questa sospensione in un misto di seduzione e di minaccia.

---

<sup>239</sup> R. KRAUSS, *Il video: l’estetica del narcisismo* (1978), in V. VALENTINI (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003, qui pag. 253

<sup>240</sup> L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira Editore, Milano 2000, qui pag. 26.

<sup>241</sup> P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull’icona* (1922), tr. it. a cura di E. ZOLLA, Marsilio, Milano 2018, qui pag. 31

<sup>242</sup> A. PINOTTI, *Lo specchio di Alice*, qui pag. 46, *Alla soglia dell’immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, pp. 27-54.

## Capitolo 3

### L'immagine speculare come memoria

#### 3.1. La necessità della traccia.

L'esistenza di un sentimento narcisistico quale descritto da Lea Vergine<sup>243</sup>, una necessità aggressiva che trova nell'identificazione con la propria specularità un motivo di conforto e di compiacimento, una forma di comunione gratificante con il proprio sé che si percepisce come diviso, inconciliabile e impossibile da amare, si radicalizza, assieme al desiderio d'amore, anche nella necessità di lasciare una traccia di sé; il desiderio di rimanere nel ricordo dell'osservatore esplica un più ampio desiderio umano di permanenza nel tempo che corrisponde, in un intento fintamente paradossale, di trascendenza del tempo: durare oltre l'opera e oltre la cultura storica a cui si appartiene.

Tale desiderio necessita di un'analisi preliminare su ciò che in semiotica viene nominato come 'indice' (o traccia) e la sua differenza con l'icona. Secondo Claudio Marra<sup>244</sup>, l'indice viene descritto, su esempio del filosofo americano Pierce, come un tipo di segno talmente connesso con il proprio referente da risultare privo di codificazione. Il codice, infatti, interviene quando c'è una qualche forma di trasformazione, di elaborazione, dove l'icona è sempre un segno "trasformativo",

---

<sup>243</sup> L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira Editore, Milano 2000, qui pag. 25.

<sup>244</sup> C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Segrate 2006, qui pag. 73.

fondato su un “codice non così rigido e coercitivo come quello della lingua, ma comunque sempre e necessariamente portatore di regole interpretative”<sup>245</sup>. Riguardo alla rigidità del codice, sovviene la riflessione di Eco riguardo all’immagine speculare come designatore assolutamente rigido, poiché intrinsecamente dipendente dal referente e dal *medium* al punto da portare al manifestarsi di un’icona che non è interpretabile, ma inevitabilmente assoluta, designatrice soltanto del referente dell’immagine<sup>246</sup>. L’indice corrisponderebbe a un elemento semiotico che sembrerebbe inserirsi in maniera paradossale all’interno del principio di codificazione della disciplina, poiché traccia al tal punto il referente, e direttamente generato da esso, che vanificherebbe ogni tentativo di codificazione. Esso è quel tipo di segno che lo stesso Peirce definisce anche ‘impronta’ o ‘traccia’, un segno che parrebbe prodursi per generazione diretta dal referente, in maniera automatica, senza intervento del soggetto e dunque senza cultura<sup>247</sup> – esempi di indice possono essere i fossili dei dinosauri, autentiche tracce del passato che si sono formati, appunto, senza l’intervento dell’uomo e che costituiscono dei documenti di un tempo altrimenti ignoto. L’istanza documentaria dell’indice, come nel caso dei fossili, fa sì che esso sia strettamente legato al tempo nella forma in cui lo trascende: esso, quindi, resiste al tempo e porta con sé la traccia del soggetto che gli è da referente. Ma lo specchio sembra porsi in seria problematica rispetto alla questione della traccia: la fenomenologia che non permette all’immagine speculare di imprimersi sul *medium*, per quando essa sia comunque identificata come una icona assoluta del referente, impedisce allo specchio

---

<sup>245</sup> C. MARRA, *L’immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Segrate 2006, qui pag. 74.

<sup>246</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 17.

<sup>247</sup> C.S. PEIRCE, *Esperienza e percezione*, Editore ETS, Pisa 2008, qui pag. 26.

di imporsi come traccia; la superficie performativa priva di qualità segnica non permette al referente (né alla sua immagine speculare) di trascendere il tempo, ma solo di sperimentare all'unisono un fenomeno di nascita e di morte. La sorte dello specchio sembra posarsi anche su molti altri *medium* che compongono il panorama artistico contemporaneo, per certi versi nati dal desiderio di immersione in un ambiente virtuale quale quello che contraddistingue il 'dentro' dello specchio: ovvero, la realtà virtuale (VR).

Durante La Biennale Cinema del 2018, un'animazione di realtà aumentata (VR) realizzata dall'artista Kristina Bouzytė, *Trail of Angels* (Fig. 45-46), che omaggia l'opera del pittore e compositore lituano Mikalojus Konstantinas Čiurlionis<sup>248</sup>, appare molto esplicativa sul tema del ricordo (della traccia) che le esperienze del mondo, e conseguentemente delle immagini che si interiorizzano dal mondo, lasciano o meno in colui che le vive, in un taglio trasversale che è funzionale e applicabile anche all'immagine speculare.

---

<sup>248</sup> Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (Varena 1875 – Černy Dvor 1911) è stato un pittore e musicista lituano formatosi presso il Conservatorio di Musica e l'Accademia di Belle Arti di Varsavia. La sua pittura simbolica e spiritualistica, era intesa a rendere impressioni musicali nei ritmi delle linee e dei colori e, come seguace della Teosofia, a simboleggiare una nuova concezione del mondo. I moti rivoluzionari del 1905, lo inducono a guardare alla sua patria con un maturo sentimento di affermazione nazionale, al tal punto che l'artista inizierà a imparare il lituano (la lingua ufficiale all'epoca era invece il polacco) e a dipingere e comporre brani musicali esclusivamente in tale lingua nell'intento di avvalorare l'identità lituana. Il gruppo principale delle sue opere è attualmente conservato presso l'omonima galleria Čiurlionis a Kaunas. (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/mikalojus-konstantinas-ciurlionis/>).



**Figura 45-46.** Kristina Bouzytè, *Trail of Angels*, 2018, video-istallazione di VR.

L'istallazione immersiva della Bouzytè mostra l'evocazione di un universo metafisico e infantile che può essere attraversato solo volando. L'utente, libero di muoversi, avvicinarsi e girare tra gli oggetti interni all'ambiente digitale, incarna in soggettiva il punto di vista di un angelo: non vede il suo corpo ma, sotto una probabile influenza platonica, vede solo la sua ombra da cui deduce la sua soggettività, che si proietta su

una terra sempre più lontana a mano a mano che si innalza di sfera in sfera o di nuvola in nuvola. In questo ambiente immaginario le singole opere di Čiurlionis non sono riconoscibili, eppure tanto il punto di vista quanto il mondo a esso correlato sono costruiti a partire dalle sue immagini. Il mondo sopra cui vola l'angelo (l'utente) è esperito dallo stesso soltanto con la vista, in un'ottica che, riprendendo le parole di Ju. Levin, fa dell'immagine speculare "un oggetto cui si può accedere solo con la vista"<sup>249</sup>, causando le sensazioni di *Unheimlich* (perturbante) e di *Verfremdung* (straniamento) quali esplicitati da Pinotti<sup>250</sup>. C'è da domandarsi lecitamente, difatti, quale traccia la vista dell'ambiente terrestre (che la coscienza dell'utente riconosce come tale in quanto essere umano che ha esperito retrospettivamente delle tracce antiche lasciate dai dinosauri e di altri ambienti che compongono la sua cultura) lasci nell'angelo, che si presuppone non appartenga a quel mondo e che lo stia vedendo per la prima volta. La creatura angelica non elabora in alcun modo ciò che vede, ma passivamente vola sulla superficie terrestre. Solo attraverso gli occhi dell'utente (terrestre) acquista, infatti, un significato. Ma il mondo cui l'utente assiste è un mondo poco familiare, che se inizialmente si mostra all'origine del tempo, combina ambienti burrascosi dalle parvenze apocalittiche in cui l'essere umano sembra essere ridotto a un'ombra silente. Così l'ambiente virtuale fagocita l'osservatore al suo interno in una sorta di fenomeno ipnotico comune allo specchio e alla realtà virtuale, senza che alcuna traccia rimanga come indice della sua sopravvivenza e della sua esperienza, formando una forte antitesi con l'esperire quale inteso da Luciano Balzan:

---

<sup>249</sup> Ju.I. LEVIN, *Lo specchio come potenziale oggetto semiotico*, qui pag. 133, in R. GALASSI, M. DE MICHIEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997, pp. 131-152

<sup>250</sup> A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021, qui pag. 28.

Il carattere dell'accadere-di-mondo, il solo luogo ove almeno fino ad ora è dato a noi compiere l'esperienza interpretante, si manifesta come peculiare non solo dell'esperienza (in genere), ma soprattutto perché dice una specifica relazione al *mio* esperire; e, cioè, indicativo del venire-in-presenza *per me* in modo irripetibile e irreparabile. [...] È appunto in questo ostendersi o darsi che nasce o accade il tempo *per me*, il *mio* tempo, avente destino di tremenda finitezza perché soggiacente ad una irreversibile trasformazione.<sup>251</sup>

Come Pinotti afferma, il passaggio da 'davanti' al 'dentro' quale si realizza nella realtà virtuale, marca lo sforzo di superare la separatezza dello spazio iconico e di istituire una continuità tra esso e lo spazio pratico in cui si trova l'osservatore, che viene a sua volta trasformato in un 'abitante' dell'ambiente<sup>252</sup>. L'avviso di guardarsi dall'assenza di un limite quale teorizzato da Arnheim, dove "L'artista rischia un'estensione incontrollabile della sua composizione, che la renderà ambigua, contraddittoria, illeggibile"<sup>253</sup>, culmina con la realtà virtuale affermatasi a cominciare dal 1968<sup>254</sup>. Ma già lo stress nei confronti del dispositivo di incorniciamento avviato negli ultimi decenni del XIX secolo, aveva preparato il terreno per un fenomeno di 'ambientalizzazione' dell'immagine che Germano Celant, nella Biennale del 1976 dal titolo emblematico *Ambiente/Arte*, aveva mappato in un arco temporale che dal Futurismo conduceva alla *body art*, anche grazie alla ricostruzione storica di *eviroments* quali il *Corner Counter-Relief* di Tatlin (1914-15), il *Studio di Madame B* di Mondrian (1926) e la stanza progettata da Kandinskij per la mostra berlinese

---

<sup>251</sup> L. BALZAN, *L'orizzonte di senso e-veniente*, FrancoAngeli, Milano 1991, qui pag. 69-70.

<sup>252</sup> A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Milano 2021, qui pag.103.

<sup>253</sup> R. ARNHEIM, *Limiti e cornici*, in *Arte e percezione visiva (1982)*, Feltrinelli, Milano 2002, qui pag. 137.

<sup>254</sup> Nel 1968 Ivan Sutherland creò quello che è considerato il primo sistema di realtà virtuale con visore. Era primitivo, sia in termini di interfaccia utente che di realismo: il visore da indossare era molto pesante e doveva essere appeso al soffitto e la grafica era costituita da semplici stanze *wireframe* (chiamato anche "modello in fili di ferro", era una grafica primitiva che permetteva di vedere gli oggetti tridimensionali soltanto dal contorno del corpo dell'oggetto, il quale al suo interno restava trasparente sembrando costruito in fili di ferro) (A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Milano 2021, qui pag. 144-145).



*Juryfreie Kunstschau* (1922). Riferendosi a tali interventi ambientali, profondamente critici della concezione dell'opera-quadro o dell'opera-scultura svincolata dal proprio contesto, Celant osservava che lo spazio non viene inteso come un recipiente di un'opera-contenuto "ritagliata fuori" rispetto al contenitore, ma piuttosto "si crea un continuum tra immagine, superficiale e volumetrica, e contesto dato, in cui l'osmosi muta a causa delle differenti condizioni ambientali"<sup>255</sup>. La costruzione di un mondo-ambiente è tuttavia attraversata, secondo Celant, da una dialettica immanente: un "involucro totale" che sigilla l'artista al suo interno come in una "seconda pelle"<sup>256</sup>, oppure aprirsi verso l'esterno e il sociale e occupare gli ambienti pubblici. È la stessa dialettica che ritroviamo anche nella realtà virtuale, che immerge il soggetto in un ambiente digitale, in una bolla che, attraverso l'utilizzo del visore, lo segrega sia dal mondo esterno che dal suo stesso corpo; stesso potremmo dire dello specchio, ma se la realtà virtuale ambisce a una totale sostituzione con un mondo simulato, il mondo virtuale che si osserva 'dentro' lo specchio è una rifrazione che opera più una porosità di confine tra ciò che è reale e ciò che è virtuale: se per il soggetto, secondo la riflessione di Giancarlo Grossi, lo specchio rappresenta da un parte un momento di matura scissione dell'io dal mondo circostante<sup>257</sup>, con un sé che finisce per identificarsi con un'immagine riflessa in una "superficie limitata, inquadrata, circoscritta"<sup>258</sup>, dall'altra egli riesce a distinguere totalmente i due confini e non resiste dalla pulsione vitale di operare non solo una immersione (come nella realtà virtuale) nello specchio

---

<sup>255</sup> G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976*, La Biennale di Venezia, Venezia 2020, qui pag. 5.

<sup>256</sup> *Ibidem*, qui pag. 8.

<sup>257</sup> G. GROSSI, *La notte dei simulacri. Sogno, cinema, realtà virtuale*, Johan&Levi Editore, Azzate (VA) 2021, qui pag. 88.

<sup>258</sup> J.L. BAUDRY, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, La Scuola, Brescia 2017, qui pag. 70.

ma un più affascinante attraversamento verso un diverso sistema di organizzazione<sup>259</sup>. L'interessante istanza che lo specchio pone è proprio quella su cui Lotman e altri intellettuali della Scuola semiotica di Mosca-Tartu avevano rintracciato: un diverso sistema di organizzazione semiotica che ci è dato esperire tramite la possibilità di attraversamento (di 'varcare la soglia'). Secondo Grossi, infatti, l'efficacia etica e testimoniale della realtà virtuale cade nel paradosso<sup>260</sup>: in assenza di un contatto diretto con la realtà circostante, in un "ricondurci nel grembo dell'immagine"<sup>261</sup>, essa poggia esclusivamente sulla capacità di un'esperienza isolata e immaginifica di suscitare emozioni immediate che devono tuttavia trovare un riscontro 'materiale' non appena il visore viene tolto e l'utente ritorna al suo quotidiano. Anche quando si ottiene una piena aderenza alla storia e al mondo sociale ricreato virtualmente, una volta terminata l'esperienza aumentata questo effetto scema, poiché privo di traccia, come quando ci si risveglia da un sogno. Tuttavia, l'immersione in un mondo simulato e irreali potrebbe consentire di accedere proprio a degli stati soggettivi che ci sono preclusi fintanto che le nostre percezioni e cognizioni riposano nella norma. Come la soglia dello specchio che rappresenta per Lotman un confine che separa due differenti tipi di organizzazione semiotica, dove le polarità di 'nostro' e 'altrui' possono entrare in contatto<sup>262</sup>, la realtà virtuale ci può portare a immergerci in un ambiente semiotico che esula le nostre percezioni e offrirci un universo visivo 'altro': psicotico, allucinatorio o onirico.

---

<sup>259</sup> Ju.M. LOTMAN, *La semiotica dello specchio e della specularità*, qui pag. 128, in R. GALASSI, M. DE MICHIEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997, pp. 127-129.

<sup>260</sup> G. GROSSI, *La notte dei simulacri. Sogno, cinema, realtà virtuale*, Johan&Levi Editore, Azzate (VA) 2021, qui pag. 117.

<sup>261</sup> *Ibidem*, qui pag. 118.

<sup>262</sup> Ju.M. LOTMAN, *La semiotica dello specchio e della specularità*, qui pag. 128, in R. GALASSI, M. DE MICHIEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997, pp. 127-129.

L'esperienza immersiva e vagamente ipnotica della realtà virtuale, ci conduce nuovamente allo specchio come strumento di organizzazione 'altra' quale è quella dell'accumulo. Nel *modus operandi* di Yayoi Kusama, l'accumulo è un'ossessione che, come tale, induce ad una indeterminatezza dell'esperienza visiva che non può tradursi, secondo la riflessione di Balzan, nella nascita del tempo dove si 'sente' di essere presente. L'accumulazione, difatti, che già esplodeva durante la performance a La Biennale del 1966 (una delle prime performance alla Biennale) in *Narcissus Garden* (1966) (Fig. 47) – si trattava di mille e cinquecento sfere argentate di plastica posate sul prato antistante i tre lati del Padiglione del Libro, sfere-specchio accumulate una di fianco all'altra dando la somiglianza della superficie dell'acqua e che l'artista stessa, in occasione del *venissage*, porgeva 'clandestinamente' in vendita al pubblico vestendo un kimono dorato<sup>263</sup> –, è un atteggiamento chiave nella poetica dell'artista. Essi richiamano una fissazione della sua esperienza creativa che se le tele *Infinity Net*<sup>264</sup> (1958-61) e le escrescenze morbide degli *Accumulation pieces* della prima metà degli anni Sessanta sembravano, per grandezza e pervasività, dare sufficiente giustizia alla sua ossessione nei puntini, il *medium* dello specchio invece, quale assemblaggio in un ambiente-specchio che riflette passivamente e infinitamente sé stesso in *The Infinity Room* (1967) (Fig. 48), crea una sorta di proto-ambiente di realtà virtuale in cui non è più necessario attraversare lo specchio per entrare in un mondo 'altro', ma dove avviene un naufragio senza fine nell'ossessione dell'artista.

---

<sup>263</sup> Per maggiori informazioni circa la performance di Yayoi Kusama alla Biennale del 1966, consultare S. PORTINARI, *Narcissus Garden for Sale: «one piece 2 dollars»*. Yayoi Kusama alla Biennale di Venezia nel 1966, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019.

<sup>264</sup> L'artista racconta come i *Net Painting* fossero “very large canvas without composition – without beginning, end, or center [quindi privi di quella temporalità necessaria a garantire la presenza del tempo e, secondo Balzan, l'esperienza interpretante dell'osservatore]. This endless repetition caused a kind of dizzy, empty, hypnotic feeling” (Y. KUSAMA, *Infinity Net. The Autobiography of Yayoi Kusama*, Tate Publishing, Londra 2011, qui pag. 13).



**Figura 47.** Yayoi Kusama, *Narcissus Garden*, 1966, performance, Giardini della Biennale, Venezia.



**Figura 48.** Yayoi Kusama, *The Infinity Room*, 1967, installazione.

Contrariamente a Kusama, Michelangelo Pistoletto pone alla base del fenomeno della rifrazione una serie di opere e di attività fondamentali volte a eludere

“il presente che solo gli scorre davanti [allo specchio]”<sup>265</sup>, e inserire una temporalità, una traccia, che consente quella esperienza interpretante enunciata da Balzan. La serie denominata *Divisione e moltiplicazione dello specchio* (1973-1992), nasce dalla constatazione che lo specchio può riflettere qualsiasi cosa tranne sé stesso, trovando a costituirsi come un oggetto semioticamente nullo. Dividendo però lo specchio in due parti e spostando progressivamente le due metà poste a formare un angolo lungo l'asse della loro divisione, l'immagine dello specchio si moltiplica; il principio della suddivisione si manifesta come fondamento universale di ogni sviluppo organico e, sul piano sociale, della condivisione come logica alternativa a quella dell'accumulazione e dell'esclusione. Alla luce di questa constatazione, Pistoletto vi pone rimedio attraverso la divisione dello specchio in due o più parti nell'intento di ottenere riflessioni infinite che sono evidenti nelle opere dai titoli emblematici quali *Divisione e moltiplicazione dello specchio* (1975-78) (Fig. 49) e *Gabbia specchio* (1973-1992) (Fig. 50), opere esposte nel 1978 alla mostra tenutasi presso la Galleria Persano di Torino *Divisione e moltiplicazione dello specchio. L'arte assume la religione*.

---

<sup>265</sup> M. PISTOLETTO, *L'arte assume la religione*, in *Divisione e moltiplicazione dello specchio. L'arte assume la religione*, Galleria Giorgio Pesaro, Torino 1978, qui pag. 2.





**Figura 49.** Michelangelo Pistoletto, *Divisione e moltiplicazione dello specchio*, 1975-78, specchio e legno.



**Figura 50.** Michelangelo Pistoletto, *Gabbia specchio*, 1973-92, specchio e ferro.

In molti casi si tratta di semplici specchi con cornice divisi o tagliati in un angolo, questo per dimostrare che lo specchio anche se diviso non perde la propria qualità. Lo spunto di queste opere nasce dall'osservazione della natura microscopica, che conduce Pistoletto a pensare che la divisione sia concepita come principio di creazione: "Anche le cellule biologiche si moltiplicano dividendosi"<sup>266</sup>. La divisione di un oggetto che subisce la riflessione atemporale di sé stesso<sup>267</sup>, creando il finito nel frammento, culmina con la performance tenutasi alla Biennale di Venezia del 2009, *Twentytwo Less Two*, dove con un martello egli colpisce, frantumandoli davanti al pubblico, ventidue grandi specchi con cornice (Fig. 51).



**Figura 51.** Michelangelo Pistoletto, *Twentytwo Less Two*, 2009, performance, La Biennale di Venezia.

<sup>266</sup> G. POLITI, H. KONTONOVA, *Michelangelo Pistoletto. Fuori e dentro lo specchio*, in «Flash Art» n. 280, febbraio 2010, qui pag. 53.

<sup>267</sup> Queste riflessioni sull'infinito che diviene finito porteranno l'artista alla formulazione di una 'nuova religione' chiamata Omniteismo nel tentativo di conciliare l'antico politeismo con l'odierno ateismo. "L'Omniteismo non nega né afferma l'esistenza di dio, sia come entità creatrice distinta, unica e suprema, sia come entità integrata in ogni elemento dell'universo, ma si fonda sulla responsabilità che deriva dalla capacità di pensare della persona. Infatti l'unica constatazione possibile è che il cogitare umano esiste e che esiste il mondo percepibile" (M. PISTOLETTO, *Omniteismo e Democrazia*, Cittadellarte Edizioni, 2012, qui pag. 8).

Tuttavia, il frammento come derivato dalla frantumazione dell'insieme dello specchio altro non fa che ricondurre alla problematica principale: il frammento, inizialmente inteso come entità finita, altro non si scopre che specchio esso stesso, dotato della medesima fenomenologia dell'insieme da cui è nato. La traccia e la temporalità ambita, sembra posarsi non nel frammento ma nell' 'archetipo' frantumato, ora non più riflettente, ma che porta le tracce temporali di un atto di distruzione; al che la traccia materialmente esperibile e definibile che uno specchio può avere, passa attraverso la distruzione che, privandolo della stessa fenomenologia che lo distingue e che al contempo lo rende inafferrabile, non lo rende più tale. Lo specchio frantumato risponde in maniera indeterminata alla necessità di una traccia capace di trascendere il tempo, ma che apre la strada ad altri strumenti di cristallizzazione della memoria.



### 3.2. Una memoria per congelamento

Gli specchi infranti della performance di Pistoletto, possono essere assimilabili a immagini che sono state catturate, “congelate”<sup>268</sup> dalla realtà in continua metamorfosi: potremmo assimilarle a delle fotografie che, come le schegge di uno specchio, sono i frammenti indipendenti di una realtà che si è in parte catturata.

La fotografia ha cominciato a ricoprire dagli anni Venti e Trenta del secolo scorso, un effettivo metodo di conoscenza e di conservazione del sapere tramite la congelazione dell'immagine permessa dal *medium*. Pionieristicamente, Walter Benjamin rintracciava nel mezzo a-contestuale fotografico un annullamento di quella ‘aura’ che circonda l’opera d’arte – “La tecnica di riproduzione [...] stacca il prodotto dall’ambito della tradizione.”<sup>269</sup> – e che attraverso la riproduzione seriale diffonde copie potenzialmente innumerevoli di ciò che prima dell’avvento del nuovo *medium* incarnava un *unicum*<sup>270</sup> (esperibile in un contesto specializzato) non imposto in maniera massificata<sup>271</sup>. La fotografia si afferma, come esposto da Luca Acquarelli, come un mezzo che introduce una visione autonoma, certamente più onnisciente del soggetto osservatore: “da un lato un corpo che viene più facilmente disciplinato dalla macchina [...]; dall’altro la possibilità di una nuova sperimentazione artistica [...]

---

<sup>268</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzognò 1985, qui pag. 23.

<sup>269</sup> W. BENJAMIN, *L’opera d’arte dell’epoca della sua riproducibilità tecnica (1935-36)*, Bompiani, Milano 2017, qui pag. 23.

<sup>270</sup> Riguardo al concetto di *unicum* o “originalità”, Rosalind Krauss afferma come il concetto sia da imputare ad un falso mito moderno nato in base alle esigenze del capitalismo. In realtà il concetto di originalità non sarebbe mai propriamente esistito nei confronti di un’opera d’arte, poiché la produzione di copie di presupposti modelli originali sarebbe intrinseca alla stessa disciplina e non fonte di maggiore nobilitazione nei confronti di un modello ‘originale’ (R. KRAUSS, *L’originalità dell’Avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007).

<sup>271</sup> W. BENJAMIN, *L’opera d’arte dell’epoca della sua riproducibilità tecnica (1935-36)*, Bompiani, Milano 2017, qui pag. 29.

si libera dalle costrizioni della camera oscura”<sup>272</sup>. Con il suo avvento, l’osservatore moderno sperimenta un nuovo “adeguarsi a”<sup>273</sup> che lo porta a un diverso agire ed esperire nella realtà, costituendosi sia come prodotto che come un agente del suo contesto. La proliferazione massificata di immagini e la loro mescolanza anacronistica, conduce a una consequenziale indipendenza e organizzazione del sapere che sorpassa l’immanenza cronologica e geografica. Il *magnus opus* di Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (1927), infatti, dimostra un ‘adeguarsi a’ fatto di anacronismi, la determinazione a trovare il criterio unitario del sapere e della conoscenza di un’epoca che, se in parte gli veniva dagli storici che aveva frequentato nella giovinezza, soprattutto Burckhardt, Justi e Usener<sup>274</sup>, dall’altra risiedeva nel suo senso della storia come tradizione di immagini e di parole che racchiudono e comunicano vitalità e energia. Le sue formule di *pathos* sono permanenti riproduzioni di vita, che, per la loro origine nelle passioni e nelle affezioni sensibili, da sempre sofferte dall’umanità, tendono a rigenerarsi continuamente dalla loro iniziale energia. Quest’ultima ha infatti un solo impulso, che talvolta la innalza quasi nell’assoluto per poi farla precipitare di nuovo quando si esaurisce, ed è spinta a dare forma, a determinare e circoscrivere un destino altrimenti incomprensibile, per renderlo accessibile all’immaginazione o al pensiero. L’immagine, come “gesto mimico, come danza di propiziazione, come opera

---

<sup>272</sup> L. ACQUARELLI, *Il corpo nella visione e la storia a contrappelo*, in J. CRARY, *Le tecniche dell’osservatore* (1990), Einaudi, Torino 2013, qui pag. 12.

<sup>273</sup> Jonathan Crary sostiene che l’etimologia di “osservare” sia diversa da quella di “spettatore” e che l’uso comune lo qualificerebbe erroneamente come sinonimi di “guardare a”, che invece coronerebbe solamente lo *spectare*. Poiché gli studi pongono “osservare” alla radice latina di *observare*, esso corrisponde letteralmente a un “adeguarsi a”: “[...] si utilizza infatti nell’espressione di «osservare le regole», i regolamenti, i codici, le pratiche. Sebbene sia evidente che si tratta dell’azione di guardare, un osservatore è soprattutto un individuo che compie tale azione all’interno di una determinata serie di possibilità, un soggetto che è dunque inquadrato in un sistema di convenzioni e limitazioni” (J. CRARY, *Le tecniche dell’osservatore* (1990), Einaudi, Torino 2013, qui pag. 8).

<sup>274</sup> Per una maggiore conoscenza circa le influenze di Warburg e del suo criterio del sapere fondato sulle immagini, consultare S. FERRETTI, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassier e Panofsky*, Marietti, Casale Monferrato 1984, in particolare pp. 1-82.

d'arte, nasce dal prorompente bisogno dei sensi di affermarsi in modo stabilmente tangibile e visivo"<sup>275</sup>, e insieme anche dalla facoltà di astrarre in forme il sensibile per renderlo permanente. Tale permanenza dell'immagine, innesca un fenomeno di continua rigenerazione e al contempo di monito dell'esistenza di un soggetto (inserito in un sistema semantico specifico) che l'ha prodotta. L'immagine si afferma non come indice, che secondo i dettami di Pierce corrisponderebbe a un segno talmente connesso con il proprio referente da risultare privo di codificazione, bensì come una vera icona dotata di un codice da decodificare, interpretare all'interno di una più ampia e coerente *Kulturwissenschaft* (scienza della cultura). Come afferma propriamente Didi-Huberman:

[...] non siamo *davanti all'immagine* come davanti a una cosa di cui possiamo tracciare frontiere esatte. L'insieme delle coordinate positive – autore, data, tecnica, iconografia ... – non può ovviamente bastare. Un'immagine, ogni immagine, è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati al suo interno. Questi movimenti la attraversano completamente, hanno ciascuno una traiettoria – storica, antropologica, psicologica – partendo da lontano e proseguendo al di là di essa. E ci obbligano a pensarla come un *momento* energetico o dinamico, per quanto specifico nella sua struttura.<sup>276</sup>

Noi ci troviamo davanti all'immagine come davanti non al tempo della storia, ma davanti al suo tempo: un tempo complesso che si può comprendere solo mediante un approccio metodologico interdisciplinare; da cui “Le immagini sono *ciò che sopravvive di un popolo di fantasmi*. Fantasmi le cui tracce sono appena visibili, e tuttavia disseminate dappertutto [...]”<sup>277</sup>. L'intelletto che è capace di produrre segni complessi renderebbe l'essere umano paragonabile a un fantasma vivente, poiché solo

---

<sup>275</sup> S. FERRETTI, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassier e Panofsky*, Marietti, Casale Monferrato 1984, qui pag. 4.

<sup>276</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, qui pag. 39-40.

<sup>277</sup> *Ibidem*, qui pag. 42.

i segni superano il tempo dell'uomo (e della civiltà) che li produce andando a innestarsi in un altro tempo culturale in cui fioriscono nuovi germogli. La stessa riflessione lotmaniana, in cui l'operazione semiotica di traduzione dei linguaggi culturali<sup>278</sup> tra un sistema segnico ad un altro si attua allo scopo di ricostruire il sistema della controparte, si applica anche a sistemi segnici lontani nel tempo che sono le tracce sopravvissute di quei fantasmi, fantasmi essi stessi che Warburg aveva nominato come *Nachleben* ("dopo-vivere"<sup>279</sup>, un essere del passato che continua a sopravvivere), e che attraverso la traduzione non solo si rende accessibile a un altro sistema ma anche si tramanda e si espande nel tempo e nello spazio mantenendo fervida e attuale la sua sopravvivenza. Il segno, e l'immagine come un segno, veicola in sé quindi non solo il messaggio ma anche la memoria, o meglio, 'le memorie' di tutti quei sedimenti storici, antropologici, psicologici e filosofici che rendono l'immagine e il messaggio tale, esattamente come ci appare quando ci troviamo davanti a essa. Se l'immagine è un segno verso cui non possiamo tracciare dei confini esatti, le stratificazioni segniche che la compongono rendono necessaria una decodificazione della sua essenza, un lavoro di de-composizione delle sue frontiere atto a stabilire i legami che intercorrono tra una stratificazione e l'altra. Tale lavoro viene nominato da Didi-Huberman come il presupposto per la fondazione di una vera e propria archeologia dei saperi, "legati a

---

<sup>278</sup> Secondo il pensiero di Jurij Lotman la semiotica, come "scienza dei sistemi e dei segni della comunicazione utilizzati dalle persone nel processo di interazione", avrebbe come oggetto la comprensione reciproca mediante un'opera di traduzione che deve sempre tenere a mente la non equivalenza tra i due linguaggi e cercare di "ricostruire il mondo semiotico della controparte secondo il proprio modello, preservandone al contempo la peculiarità". Ogni cultura si caratterizza, secondo Lotman, da una distinzione del suo spazio generale in uno spazio interno, chiuso (per chi si riconosce parte della 'semiosfera'), che si confronta con uno spazio esterno: il confronto tra le due dialettiche è tra quello che è percepito come 'proprio', ordinato, organizzato e identitario, e quello percepito come 'altrui', caotico e non identitario. (Ju.M. LOTMAN, *Il posto dell'arte cinematografica*, qui pag. 342, in S. BURINI (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022, pp. 337-356).

<sup>279</sup> A. WARBURG, *Immagini permanenti. Saggi su arte e divinazione*, S. CALABRESE, S. UBOLDI (a cura di), Archetipo Libri, Bologna 2012, qui pag. 14.

quelle che oggi chiamiamo scienze umane, un'archeologia teorica già centrata sul doppio problema delle forme e dei simboli"<sup>280</sup>. Se le immagini sono 'ciò' che sopravvive dei fantasmi del passato, allora la cattura di questi 'fantasmi' che il mezzo fotografico permetterebbe equivarrebbe a una maggiore possibilità di comprensione e di capacità del ricordo; l'organizzazione delle immagini fotografiche, di opere d'arte e della realtà alla maniera di Warburg, renderebbe possibile una 'visione di insieme' e la comprensione dell'unità storica e culturale di queste immagini che trascendono il tempo.

A differenza dell'azione distruttiva dello specchio con annessa la privazione della sua identità costituente, operata da Pistoletto nella performance *Twentytwo Less Two* (2009), la fotografia sembra il mezzo eletto alla cattura dell'immagine speculare. È Umberto Eco a definire la fotografia come "specchio congelante"<sup>281</sup> in virtù della lastra fotografica che è capace di riprodurre l'immagine nitidamente. I sali d'argento cosparsi sulla pellicola (per il caso della fotografia analogica<sup>282</sup>) registrano in modo continuo le variazioni di tonalità della luce riflessa sulle cose, producendo una forma di rappresentazione analoga alla condizione di continuità espressa dalla luce reale: secondo questa prima analisi, la fotografia si presenterebbe come indice in base alla

---

<sup>280</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, qui pag. 43.

<sup>281</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 32.

<sup>282</sup> Claudio Marra sottolinea che la differenza tra la fotografia analogica e quella digitale risiede in due differenti tipi di rappresentazione del reale. Di fatto, per la composizione tecnica di una fotocamera digitale, questa andrebbe più coerentemente definita come una macchina costituita da "una macchina fotografica analogica più uno scanner" poiché la differenza dei due risiede nella conversione degli impulsi luminosi in codici (da cui il termine *digit*) da decodificare. Su questo assunto si fonda la differenza semiotica dei due sistemi di rappresentazione: se la fotografia analogica è intesa come priva di un segnale digitale, numerico, che viene decodificato dal *software* in un'immagine, allora essa rappresenterà un'impronta, un segno privo di codice da decodificare; al contrario, poiché formato da codici numerici decodificati, l'immagine digitale è concepita come una icona (C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Segrate 2006, pp. 43-94).

capacità di catturare fedelmente la luce così come realmente si posa sugli oggetti, esattamente fedele come un'immagine speculare. Tuttavia, le osservazioni di Eco inducono a un passaggio successivo. Secondo lo studioso, infatti, la lastra impressionata costituirebbe sì un'impronta (o traccia), ma su quest'ultima si registrerebbe il fenomeno di ri-rovesciamento dell'immagine, ovvero di effettivo ribaltamento di quella simmetrica congruente che caratterizza l'immagine speculare<sup>283</sup>.

Ciò che ci interessa è che la lastra *traduca i raggi luminosi in altra materia* [un'operazione meccanica di effettiva elaborazione del reale che la differenzia da un'immagine speculare, dove invece la totale aderenza con il referente e il *medium* la rende un designatore privo di elaborazione, assolutamente rigido]. Ciò che percepiamo non sono raggi luminosi ma rapporti di intensità [...] e di pigmentazione. C'è stata quindi una *proiezione* da materia a materia.<sup>284</sup>

Questa proprietà elaborativa della fotografia rispetto all'immagine speculare, potrebbe ricondurci allo stadio dello specchio teorizzato da Lacan dove l'ontogenesi di un ipotetico 'stadio della foto', tuttavia, causata dalla sua elaborazione intrinseca della realtà, arriverebbe molto più tardi. Sulle teorie di Lacan, Alastra e Bruschi<sup>285</sup> suggeriscono che se nell'esperienza di recupero della frammentazione del proprio corpo ad opera del soggetto specchiante, l'infante non fatica a riconoscersi nell'immagine speculare, il bambino di età prescolare fa molta fatica (e necessita di un apprendimento) per riconoscere gli oggetti fotografici: "anzi, di solito assume le immagini come espressioni di un contenuto generico, e solo attraverso questo passaggio all'universale compie poi atti di riferimenti impropri. Vede la foto di una

---

<sup>283</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 32.

<sup>284</sup> *Ibidem*, qui pag. 33.

<sup>285</sup> V. ALASTRA, B. BRUSCHI, *Immagini nella cura e nella formazione. Cinema, fotografia e digital storytelling*, Pensa Multimedia, Lecce 2017, qui pag. 27.

donna [...] assume sia la madre”<sup>286</sup>. Ogni impronta, quindi, a giurisdizione anche di Eco, per quanto ben definita come quella della lastra impressionata, suggerisce una presenza semiotica simile all'icona che necessita di una decodificazione, poiché “i caratteri generici finiscono sempre per prevalere sui caratteri specifici”<sup>287</sup>. Una fotografia potrebbe effettivamente essere in grado mentire, non solo a causa di un mero errore percettivo, ma soprattutto per una possibile messa in scena o trucco ottico che può far apparire l'immagine come non realtà non era. Inoltre, se nello specchio l'inquadratura è un elemento movente (che si muove con il soggetto stesso e scelto dallo stesso) che permette al referente di misurare autonomamente quanti elementi del suo corpo possono 'entrare' nello spazio virtuale, nella foto l'inquadratura è ferrea: banalmente, se l'immagine fuoriesce dal limite della grandezza del formato, essa è letteralmente fagliata fuori dalla vista, impossibile da esperire.

Ma il caso esemplare di una duplice presenza della fotografia su uno sfondo a specchio, è la serie dei *Quadri specchianti* (1961-1963) di Michelangelo Pistoletto. La problematica di Pistoletto per il dilemma tra essere e apparire, che lo vede coinvolto in prima persona, rende lo specchio un confine tra reale e immaginario e tra passato, presente e futuro. Due segni differenti, la fotografia come indice e lo specchio come icona assoluta, svolgono un equilibrio semantico: il passato riguarda l'immagine fotografica che egli vi applica, il presente come evento leggibile nel riflesso della persona che in quel momento osserva l'opera, il futuro indica le presenze che si fermeranno davanti al suo specchio nei tempi a venire.

---

<sup>286</sup> V. ALASTRA, B. BRUSCHI, *Immagini nella cura e nella formazione. Cinema, fotografia e digital storytelling*, Pensa Multimedia, Lecce 2017, qui pag. 28.

<sup>287</sup> U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985, qui pag. 35.



**Figura 52.** Michelangelo Pistoletto, *Quadri specchianti*, 1965, specchio e fotografia.

Lo spettatore viene ad assumere un ruolo attivo: se non per verificare l'inganno messo in atto dalla fotografia spostandosi attraverso lo spazio, lo spettatore diviene partecipe dell'opera essendo in essa riflesso. Nasce dunque un'interazione tra le immagini immobili e stereotipate incollate all'acciaio e costrette alla loro dimensione, e lo spettatore libero di muoversi in profondità e lateralmente assumendo diversi punti di osservazione all'interno della stanza. Scrive Boatto:

Le fotografie sono elemento di disturbo, esseri estranei che coprono il nostro riflesso, rappresentano un'acuta individuazione dell'uomo anonimo contemporaneo che vive nell'omologazione dell'abbigliamento, delle abitudini, della vita. Le sagome mostrano l'apatia, il disagio dell'era contemporanea, del mostrarsi, sono infatti figure voltate o parzialmente girate per vergogna. (...) Sullo specchio di Pistoletto l'inserito fotografico segna come una pausa...esso è tutto ciò che si conosce, è passato, presente, memoria affidata unicamente allo strumento meccanico... è la morte. In tal modo se non c'è sempre



un esplicito dramma, c'è pur sempre un accento drammatico in Pistoletto.<sup>288</sup>

Lo spettatore si discosta da questa morte con il movimento, con il quale fa sì che la sua immagine riflessa si distingua dalla fotografia.

---

<sup>288</sup> A. BOATTO, *Pistoletto dentro/fuori lo specchio*, Roma, 1969, qui pag. 13.  
Per una maggiore conoscenza circa le riflessioni critiche riguardo l'opera di Pistoletto, consultare A. VETTESE, *Dai dipinti della formazione alle prime superfici riflettenti*, in Carlos Basualdo, *Michelangelo Pistoletto da uno a molti: 1956-1974*, Milano 2011, pp. 62-65; L. BEATRICE, *Oltre lo specchio*, in «Arte. Mensile di arte, cultura e informazione» n. 329, Milano, gennaio 2001, qui pag. 106.

### **3.3. L'autoritratto fotografico, strumento del ricordo per l'artista e per lo spettatore.**

La fotografia pare esprimere nel modo più diretto l'aspirazione dell'uomo all'autoritratto, nel senso che parrebbe porsi come un segno situato tra la rigidità dello specchio e la fluidità del dipinto. Ma questo congelamento dell'immagine può essere vissuto in modo ambivalente. È un'ambivalenza che Stefano Ferrari<sup>289</sup> fa risalire da un lato nella logica costitutiva del doppio e, dall'altro, nel rapporto con la rappresentazione della nostra effigie: l'autoritratto, sia esso pittorico o fotografico – “ma nel caso della fotografia la cattura dell'immagine è, come dire, ancora più accentuata e dunque più inquietante”<sup>290</sup>: se vogliamo, lo scatto è tanto fulmineo quanta è l'impressione di scambiare per un momento la propria immagine speculare per quella di un'altra presenza – se da una parte sembra voler “rassicurare il nostro Io”, dall'altra, nella misura in cui esso rischia di sottrarre la nostra effigie, rischia di rappresentare una minaccia, per cui per lo studioso farsi un autoritratto equivarrebbe a una sorta di suicidio<sup>291</sup>. Parlando dell'autoritratto fotografico è necessario operare una distinzione fra l'autoritratto d'autore, con quanto vi è in esso di progettato, di tecnicamente virtuoso e suggestivo, e l'autoritratto come espressione del gesto di auto-raffigurarsi mediante un qualsiasi meccanismo di autoscatto.

Il primo esempio sembra particolarmente indicato quale diretto emblema della volontà artistica del fotografo che si cattura (e vuole essere ricordato) come operante in tale branca dell'arte. Trovando un parallelismo con l'autoritratto pittorico, in cui

---

<sup>289</sup> S. FERRARI, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002, qui pag. 137.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

comparivano gli strumenti del mestiere del pittore (pennelli, modelli in gesso, ecc.), in quello fotografico l'artista si cattura con il suo occhio-macchina (e protesi), la macchina da presa. Come osserva Jonathan Miller<sup>292</sup>, tale processo fotografico è più complesso di quel che potrebbe apparire e non corrisponderebbe al semplice congelamento di un'immagine davanti a uno specchio: perché si realizzi questo evento, infatti, occorre, oltre al procedimento chimico, anche un sofisticato processo ottico che presuppone un preciso sistema di lenti in grado di dare la giusta messa a fuoco. L'artista che guarda nello specchio la sua immagine con il desiderio di catturarla nello scatto ci riconduce nuovamente a Narciso, dove però, grazie a una più accentuata possibilità di cattura dell'immagine, cresce anche il desiderio. Come osserva Ferrari:

[...] non doppiamo sottovalutare le implicazioni connesse all'uso di una tecnica specifica e ai suoi progressi: paradossalmente, quanto più è sofisticato il mezzo tecnico tanto è maggiore la facilità dell'operazione che consente di ricreare la condizione archetipica del nostro bisogno di autoritrarci.<sup>293</sup>

Quando un fotografo si fa un autoritratto, quindi, lo fa in quanto fotografo, in una identificazione spostata sullo strumento, sul mezzo, ovvero sul linguaggio. Come osserva Elio Grazioli sull'esempio delle *Verifiche* (1970) (Fig. 53) di Ugo Mulas:

Mulas mette in scena sé stesso tra la propria ombra e il proprio riflesso in uno specchio, il volto però del tutto coperto-identificato dall'occhio protesi della macchina fotografica: la fotografia del resto, da parte sua, subisce lo stesso trattamento, presa com'è tra il buio dell'ombra dell'autore e quel riflesso di luce massima sull'angolo sinistro alto dello specchio.<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> J. MILLER, *On Reflection*, National Gallery Publications Limited-Yale University Press, Londra 1998, qui pag. 182.

<sup>293</sup> S. FERRARI, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002, qui pag. 139.

<sup>294</sup> E. GRAZIOLI, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano 2000, qui pag. 282-83.



**Figura 53.** Ugo Mulas, *Verifiche*, 1970, fotografia

L'ombra, importante elemento nella fotografia per la sua opposizione alla luce, risente della riflessione platonica, assieme all'immagine speculare, di imitazione fittizia del reale. Assieme all'ombra, anche il doppio riflesso, come il caso delle serie *Untitled* (1961) (Fig. 54) di Vivian Maier, si presenta come presenza fantasmatica che lo scatto, catturandolo, dota di una peculiare presenza. Di fatto, le presenze speculari presenti negli scatti corrispondono a pieno titolo a quella messa in scena "della presenza di una

assenza”<sup>295</sup> quale enunciata da Hans Belting: il rapporto tra l’immagine speculare e il referente non è più né il rapporto tra due sole presenze, né un vincolo con il *medium* stesso, ma fenomeno semiotico.



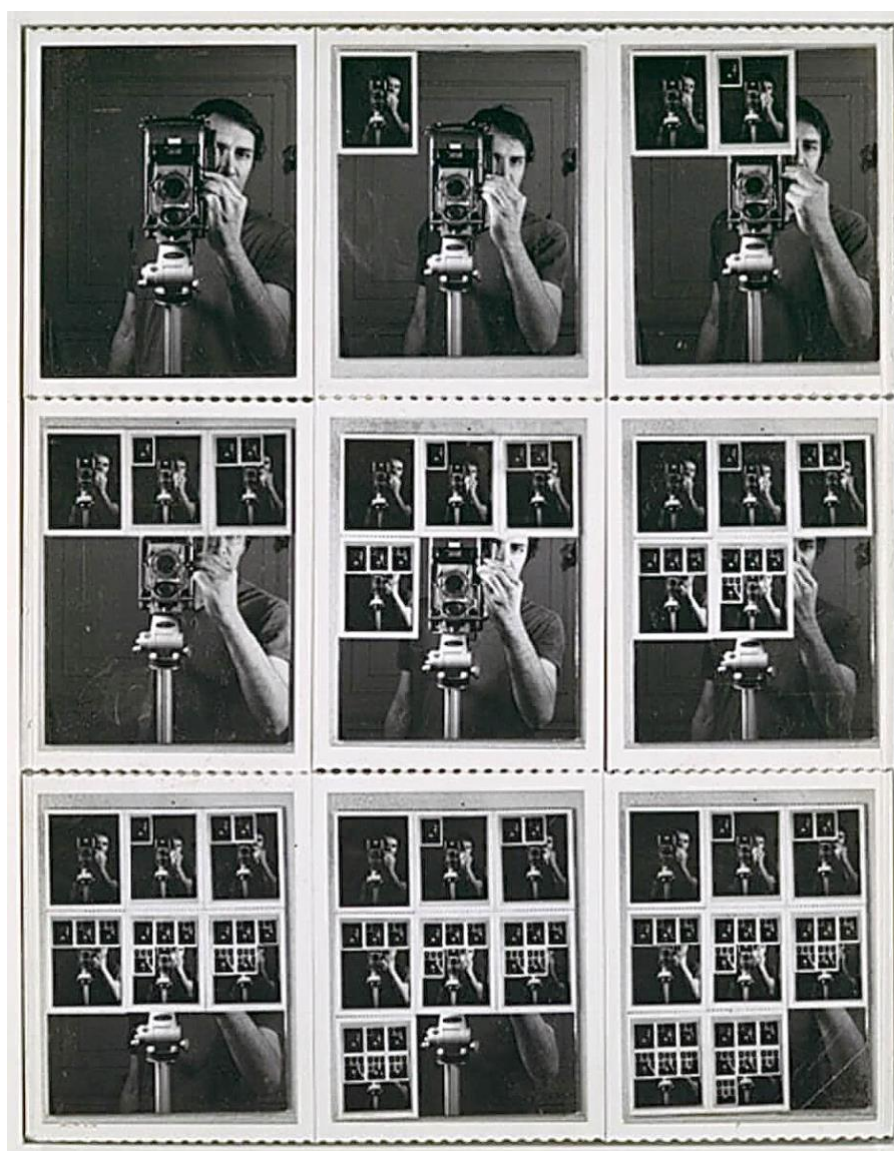
**Figura 54.** Vivian Maier, *Untitled*, 1961, fotografia.

Ultimo importante esempio di questo genere di autoritratto, è *Autorizzazione* (1969) (Fig. 55) di Michael Snow. L’insieme dell’opera assomiglia a una installazione: in uno specchio l’immagine riflessa di una macchina fotografica posta su un cavalletto è coperta da una sequenza ascendente di polaroid che moltiplica l’immagine-autoritratto del fotografo, che si ritrae con il mezzo e nello specchio ogni volta con l’aggiunta della

---

<sup>295</sup> H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, 2005, qui pag. 87, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravellona Toce (VB) 2009, pp. 73-98.

fotografia precedente. Come afferma Grazioli, “così *Autorizzazione* è più di una foto, è la messa in atto della fotografia stessa, contiene in sé il processo che l’ha originata”<sup>296</sup>.



**Figura 55.** Michael Snow, *Autorizzazione*, 1969, fotografia (e polaroid).

Quando la fotografia cattura l’immagine speculare nello scatto, avviene quindi il fenomeno impossibile in cui l’immagine speculare rimane in un qualche modo fissata su un supporto (quello fotografico e non lo specchio), ma che inevitabilmente snatura,

---

<sup>296</sup> E. GRAZIOLI, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano 2000, qui pag. 283.

anche senza distruggere l'oggetto stesso, l'identità dello specchio. L'immagine speculare che diventa traccia è accompagnata a una inevitabile perdita: il prezzo che fa dello specchio un fenomeno semiotico, la cui immagine catturata è capace di trascendere il tempo, è lo snaturamento della sua fenomenologia e, ancor più, la soppressione della libertà dell'osservatore; perché nell'assenza del segno, l'essere umano si trova nell'ambigua situazione di scendere a compromessi tra una massima libertà e una minima possibilità di memoria.

Il ritratto per autoscatto, contrariamente a quello davanti ad uno specchio, porta la totale esclusione della macchina fotografica all'interno dello scatto. Il fotografo che si autoritrae non lo fa con spinto dal desiderio di identificarsi come fotografo, bensì per abbracciare il desiderio che, sulla riflessione di Ferrari, corrisponde al gusto per il travestimento, per la recita, per la possibilità di assumere identità e maschere diverse<sup>297</sup>, appagando un bisogno profondo che già Freud aveva messo in luce come la necessità di vivere una "pluralità di vite"<sup>298</sup>. Questa dimensione caratterizza un aspetto essenziale della pulsione all'auto-raffigurazione, che coglie quella valenza più sperimentale e creativa dell'autoritratto. Cindy Sherman rappresenta un esempio molto con la sua serie *Untitled Movie Stills* (1978) (Fig. 56) dove l'artista si trasforma a sua volta in diverse star del cinema, proseguendo poi con le identità fittizie dei suoi noti autoritratti di grandi dimensioni. Se, da una parte, i suoi travestimenti camaleontici esprimono la ribellione e il rifiuto nei confronti degli stereotipi della cultura di massa, dall'altra, svelato anche quanto la costruzione dell'identità venga fortemente influenzata dai modelli caratterizzanti un determinato contesto socio-culturale.

---

<sup>297</sup> S. FERRARI, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002, qui pag. 142.

<sup>298</sup> S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti, 1915-1917*, Vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1978, qui pag. 139.



Figura 56. Cindy Sherman, *Untitled Movie Stills n. 54*, 1979, fotografia.

Nello stesso tempo, questa tendenza al gioco e al travestimento permette di far emergere una sorta di paradosso che si cela nel cuore stesso dello statuto della fotografia: essa si rivela non più solo un'oggettiva certificazione di realtà, ma anche un veicolo privilegiato dei desideri degli uomini. Come afferma Adolphe-Eugène Disderi:

L'apparecchio fotografico, anziché indurre i soggetti a mettere allo scoperto la propria personalità, sembra eccitare in loro, al contrario, l'impulso di nascondersi, a travestirsi, a de-identificarsi. Il modello, anziché cercare di definire la propria rassomiglianza, cerca di assomigliare a qualcun altro [un ipotetico 'altro' che anche nello specchio, interpretato secondo Lotman come soglia porosa tra due polarità differentemente organizzate, conduce a esperire l'alterità<sup>299</sup>].<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Ju.M. LOTMAN, *La semiotica dello specchio e della specularità*, in R. GALASSI, M. DE MICHIEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997, pp. 127-129.

<sup>300</sup> A.E. DISDERI, *L'arte della fotografia* (1862), Nabu Press, versione Kindle 2012, qui pag. 20.



La fotografia diventa potenzialmente uno spazio virtuale, il ‘dentro’ dello specchio che non si può attraversare e che solo ci mostra una utopia differente e irrealizzabile.



**Figura 57.** Urs Lüthi, *I'll be your mirror*, 1971-72, fotografia.

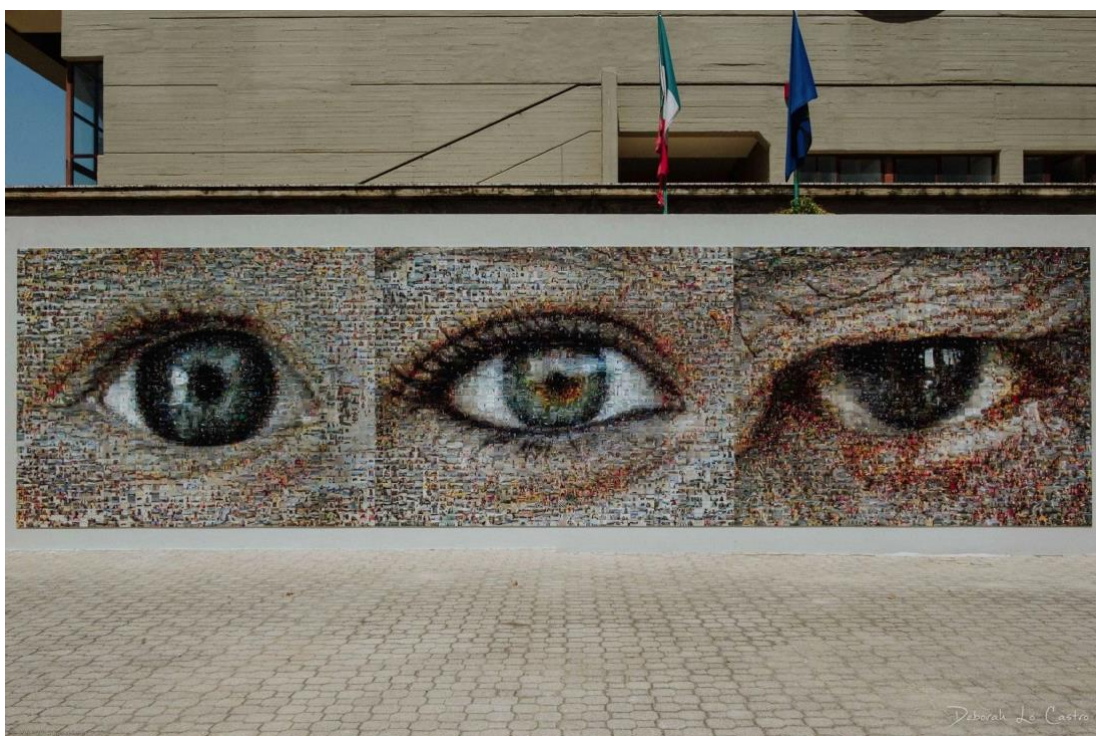
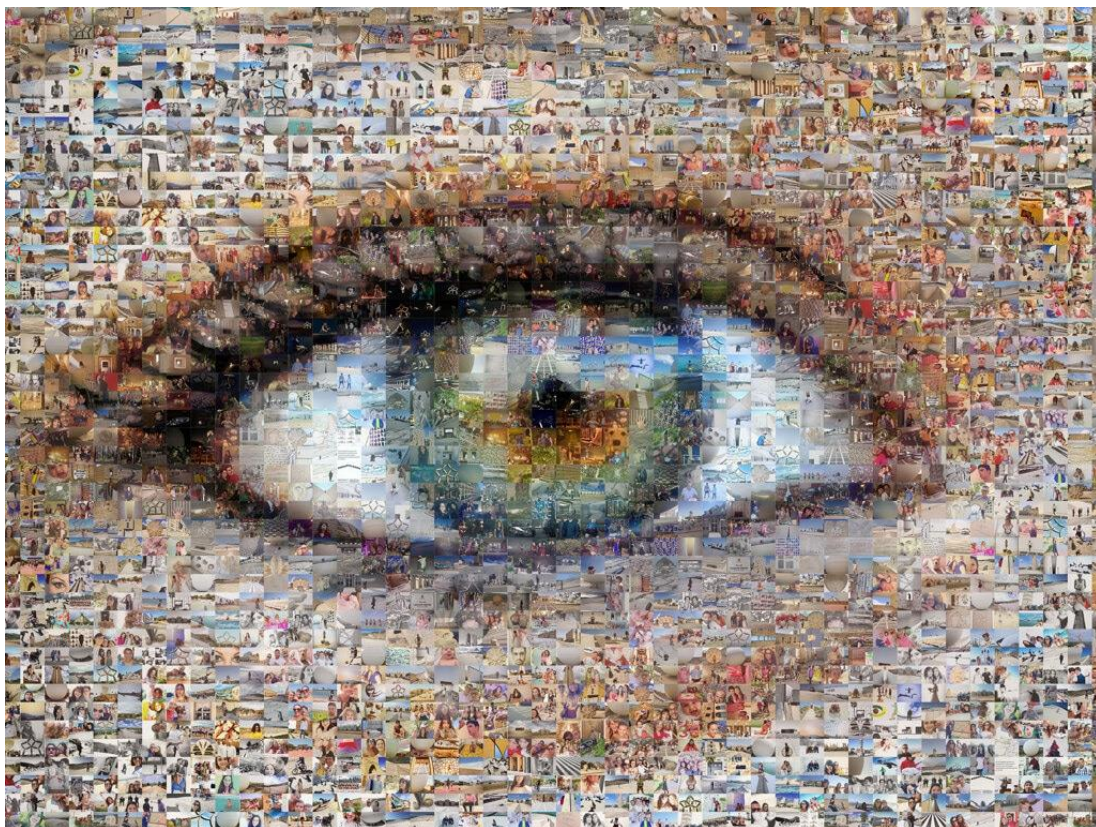
A livello quasi funzionale, l'intrinseca natura trasformistica della fotografia è dimostrata dall'atteggiamento disinvolto che le persone assumono dentro le cabine foto-automatiche o nel mentre sono impegnate ad auto-scattarsi un *selfie* nella cosiddetta modalità 'a specchio', che rappresentano le uniche modalità per l'osservatore stesso di praticare l'autoritratto. Anzi, forse proprio per l'essenzialità e l'elementarità della condizione in cui egli si viene a trovare di fronte all'obbiettivo fotografico, questa esperienza consente di mettere in luce l'ambivalenza sostanziale con cui può essere vissuto l'autoritratto, oscillando da una sensazione di controllo onnipotente a un'altra di totale passività. La possibilità da parte della persona stessa di

realizzare l'autoritratto, corrisponde per Ferrari ad un "grado zero dell'autoritratto"<sup>301</sup>, un stadio (ricordiamo quello di Lacan) dove, se dall'infanzia è partito ricostruendo allo specchio il suo corpo (percepito come frammentario) e realizzandosi come soggetto simbolico all'interno di un contesto sociale, adesso l'individuo può scegliere tra gli scatti potenzialmente innumerevoli quello che più lo rappresenta. L'individuo, ormai inglobato con la macchina fotografica, possiede l'autonomia di costruirsi, più che uno strumento di autoanalisi, la sua memoria. Il *selfie* si colloca all'interno dell'autoritratto fotografico dove le immagini dell'individuo, come 'cose' che sopravvivranno dello stesso, diventano l'autoritratto della civiltà a cui appartiene, inserendosi nella ragnatela digitale che compone la memoria umana globale: l'individuo, che nell'autoritratto vede sé stesso, si vede come in uno specchio; e vedendosi, vede molto più che sé stesso, ma tutta la civiltà di cui è un riflesso: l'archetipo dell'umanità di cui è parte e fantasma, "le cui tracce sono appena visibili, e tuttavia disseminate dappertutto"<sup>302</sup>.

---

<sup>301</sup> S. FERRARI, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002, qui pag. 140.

<sup>302</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, qui pag. 39-40.



**Figura 58-59.** Joan Fontcuberta, *Gibellina Selfie – Lo sguardo di tre generazioni*, 2020, 6075 selfie, Nuova Gibellina.

## Conclusione

Il presente elaborato è stato dedicato ad affrontare l'immagine speculare quale *medium* atto alla conoscenza del Sé e dell'Altro e della memoria, all'interno della letteratura critica e delle opere d'arte che a cominciare dagli anni Settanta hanno visto affermarsi dello specchio e del riflesso quale elemento gnoseologico.

L'indagine della fenomenologia dello specchio, affrontata nel primo capitolo, ha portato a considerare l'oggetto come protesi atta all'estensione delle capacità biologiche dell'occhio e a contribuire in modo determinante alla natura dell'uomo come *icononauta*. L'indagine fenomenologica ha posto le fondamenta per quella semiotica, e lo stabilire il suo legame indissolubile con il referente dell'immagine e il *medium* che la veicola. La non collocazione dell'immagine speculare all'interno della disciplina, ha portato a considerarla come un oggetto che, anche se capace di costituirsi come un fenomeno-soglia di sistemi organizzativi 'altri' ('nostro-altrui', 'corpo-soggetto', 'vita-morte', ecc.) attraverso le indagini di semiotici quali Umberto Eco, Ju. Lotman e Ju. Levin, è capace di affermarsi come icona assoluta del referente dell'immagine.

In base a questa importante caratteristica che la vede stretta in un vincolo con il referente e il *medium*, il secondo capitolo ha portato, sull'impalcatura critica e artistica preliminare circa il mitologema di Narciso, a considerarla come fenomeno 'sospeso' che consente di raggiungere l'archetipo dell'umanità: nell'indicare rigidamente il referente dell'immagine, il riflesso diventa, attraverso il rendersi sua icona assoluta, archetipo dell'esperire dell'essere umano, dei suoi tratti, i suoi movimenti, i suoi limiti biologici. Lo specchio si afferma, sull'esempio di Jacques

Lacan, come vero e proprio ‘stadio’ atto alla costruzione della soggettività: grazie al riflesso, il soggetto affronta la propria ricostruzione del corpo, si rende consapevole della propria presenza ed esperisce il passaggio da oggetto a soggetto. Il legame che l’immagine speculare instaura con Narciso, ha portato non solo a tale esperire ma anche a considerare tale immagine come vero autoritratto. Attraverso le analisi di intellettuali quali Lea Vergine e Rosalind Krauss, lo schermo si afferma come sostituto dello specchio, diventando un mezzo di auto-riflessione circa la propria corporeità e i propri istinti; l’identificazione speculare diventa, nel ritrovare la propria coordinazione motoria in uno specchio, motivo di conforto e di compiacimento. La specularità diventa una forma di comunione gratificante con il proprio sé.

Ma l’affermarsi dell’immagine speculare come icona assoluta del referente dell’immagine porta una problematica insita dello specchio stesso: la sua incapacità di catturare permanentemente l’immagine. Il paradosso di cui vive tale immagine è quella di un elemento tanto nominale del referente quando estraneo nel tramandare la sua memoria.

Gli esempi di fotografi che, nel terzo capitolo, hanno catturato l’immagine speculare nello scatto, hanno dimostrato come la memoria dell’immagine speculare possa tramandarsi solo via il ‘congelamento’ della sua fluidità attraverso la disciplina fotografica. Ciò ha dimostrato che quando la fotografia cattura l’immagine speculare, avviene il fenomeno impossibile in cui essa rimane fissata su un supporto perdendo inevitabilmente la sua identità fluida: il prezzo che fa dello specchio un fenomeno semiosico, la cui immagine catturata è capace di trascendere il tempo, è lo snaturamento della sua fenomenologia e, ancor più, la soppressione della libertà dell’osservatore; perché nell’assenza del segno, l’essere umano si trova nell’ambigua

situazione di scendere a compromessi tra una massima libertà e una minima possibilità di memoria. La totale autonomia dell'osservatore di produrre il proprio autoritratto fotografico attraverso il *selfie*, esplica tale perdita accompagnata dal suo inserimento nella memoria globale digitalizzata e, assieme, indica la totale libertà di disporre della propria immagine speculare.

La ricerca, dotandosi di una metodologia interdisciplinare, ha analizzato la natura problematica dell'immagine speculare donando, soprattutto nella considerazione che la vede preponderante nelle nostre vite, una maggiore sensibilità e accortezza sull'importanza che ricopre nella conoscenza del soggetto e del suo ricordo.

Comprendere dunque la fenomenologia dello specchio è fondamentale in un momento in cui i confini tra i settori di ricerca sono labili, in cui digitalizzazione e virtualità sono *medium* imprescindibili per la formazione di rapporti e di saperi personali e comunitari.

La conoscenza del Sé e dell'Altro permessa dall'immagine speculare è attuale nella prospettiva in cui essa è accentuata, per rapidità, semplicità e dispersione, per mezzo dei dispositivi *smartphone*; per mezzo dello specchio, essa costituisce l'immagine antesignana del soggetto che guarda sé stesso, e che per mezzo delle attuali tecnologie ha portato a una esplosione del soggetto, capace di affermarsi solo in quando esso è *qualcuno*<sup>303</sup>.

---

<sup>303</sup> B.C. HAN, *Elogio alla terra. Un viaggio in giardino*, nottetempo, Milano 2022, qui pag. 134.

## Bibliografia

### 2022

J. LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, S. BURINI (a cura di), tr. it. di D. ALMANZI, S. BURINI, P. DEOTTO, E. MARI, A. NIERO, Bompiani, Milano 2022.

### 2021

A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.

### 2019

S. PORTINARI, *Narcissus Garden for Sale: «one piece 2 dollars»*. Yayoi Kusama alla Biennale di Venezia nel 1966, in S. PORTINARI, N. STRINGA (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019.

### 2018

FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona (1922)*, tr. it. a cura di E. ZOLLA, Marsilio, Milano 2018.

C. BOLLAS, S. COTTER, *ANISH KAPOOR—Works, Thoughts, Experiments*, Marsilio Arte, Venezia 2018.

### 2017

V. ALASTRA, B. BRUSCHI, *Immagini nella cura e nella formazione. Cinema, fotografia e digital storytelling*, Pensa Multimedia, Lecce 2017.

W. BENJAMIN, *L'opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità tecnica (1935-36)*, Bompiani, Milano 2017.

### 2016

M. CARBONE, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016.

### 2015

B. CASAVECCHIA, *Dan Graham. Mirror Landscape*, Fondazione Zegna, Mousse Publishing 2015.



## 2014

J.L. NANCY, *Il corpo dell'arte*, Mimesis Edition, Milano 2014.

FAMELI, *Vito Acconci e la spartizione dell'io*, Figure, Rivista della scuola di specializzazione in beni storico-artistici dell'Università di Bologna, Bologna 2014.

## 2013

L. ACQUARELLI, *Il corpo nella visione e la storia a contrappelo*, in J. CRARY, *Le tecniche dell'osservatore* (1990), Einaudi, Torino 2013.

J. CRARY, *Le tecniche dell'osservatore* (1990), Einaudi, Torino 2013.

OVIDIO, *Metamorfosi*, Utet – De Agostini, Torino-Novara 2013.

J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1936), in *Scritti*, a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino 2013.

## 2012

A.E. DISDERI, *L'arte della fotografia* (1862), Nabu Press, versione Kindle 2012.

A. WARBURG, *Immagini permanenti. Saggi su arte e divinazione*, S. CALABRESE, S. UBOLDI (a cura di), Archetipo Libri, Bologna 2012.

## 2011

A.VETTESE, *Dai dipinti della formazione alle prime superfici riflettenti*, in Carlos Basualdo, *Michelangelo Pistoletto da uno a molti: 1956-1974*, Milano 2011.

Y. KUSAMA, *Infinity Net. The Autobiography of Yayoi Kusama*, Tate Publishing, Londra 2011

## 2010

P. MAZZOLDI, M. NIGRO, C. VOCI, *La riflessione della luce*, qui pag. 369, in *Elementi di fisica*, Zanichelli Editore, Bologna 2010.

## 2009

D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravellona Toce (VB) 2009.



## 2008

P. FLORENSKIJ, *La proiezione degli organi (1919-22)*, in V. PARISI (a cura di), *Stratificazioni. Scritti sullo spazio e il tempo*, Diabasis, Reggio Emilia 2008, versione Kindle.

## 2006

G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Segrate 2006.

## 2005

H. BELTING, *Immagine, medium, corpo*, 2005, qui pag. 87, in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Gravelona Toce (VB) 2009.

## 2003

S. ZEKI, *La visione dall'interno: arte e cervello (1999)*, tr. it. di P. PAGLI e G. DE VITO, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

F. R. BERNO, *Lo specchio, il vizio e la virtù. Studio sulle Naturales Questiones di Seneca*, Pàtron Editore, Bologna 2003.

R. KRAUSS, *Il video: l'estetica del narcisismo (1978)*, in V. VALENTINI (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003.

## 2002

S. FERRARI, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002.

S. MELCHIOR-BONNET, *Storia dello specchio*, edizioni Dedalo, Bari 2002.

R. ARNHEIM, *Limiti e cornici*, in *Arte e percezione visiva (1982)*, Feltrinelli, Milano 2002.

## 2001

L. BEATRICE, *Oltre lo specchio*, in «Arte. Mensile di arte, cultura e informazione» n. 329, Milano, gennaio 2001.

## 2000

E. GRAZIOLI, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano 2000.

H. NAGASAWA, *Senza titolo 1972*, qui pag. 169, in L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skyra Editore, Milano 2000.

V. I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, il Saggiatore, Milano 2000.

P. HADOT, *Il mito di Narciso e alcune interpretazioni da Plotino (1976)*, in «Nouvelle Revue de Psychanalyse», n. 13 (*Narcisses*), nuova ed. 2000.

L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira Editore, Milano 2000.

## 1998

J. MILLER, *On Reflection*, National Gallery Publications Limited-Yale University Press, Londra 1998.

M. FOUCAULT, *Eterotopie*, Feltrinelli Editore, Milano 1998.

M. FOUCAULT, *Lo spazio altro*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste 1978-1985*, Feltrinelli, Milano 1998.

## 1997

G. P. BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Marsilio Editori, Venezia 1997.

A. BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma-Bari 1997.

R. GALASSI, M. DE MICHEL (a cura di), *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni Scientifiche Italiane, Collana: Semiosis, Napoli 1997.

## 1995

L. B. ALBERTI, *De pictura*, II.46, (1435 circa), Milano 1995.

L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, (1498 circa), Tea, Milano 1995.

## **1991**

A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli Editore, Milano 1991.

L. BALZAN, *L'orizzonte di senso e-veniente*, FrancoAngeli, Milano 1991.

## **1989**

B. GOLDBERG, *Lo specchio e l'uomo*, Saggi Marsilio, Venezia 1989

## **1985**

U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno 1985.

## **1984**

S. FERRETTI, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassier e Panofsky*, Marietti, Casale Monferrato 1984.

## **1981**

J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi Edizioni, Milano 1981.

## **1978**

FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti, 1915-1917*, Vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1978.

M. PISTOLETTO, *Divisione e moltiplicazione dello specchio*, 1978, sito ufficiale dell'artista Fondazione Pistoletto, CittadellaArte, Biella.

M. PISTOLETTO, *L'arte assume la religione*, 1978, sito ufficiale dell'artista Fondazione Pistoletto, CittadellaArte, Biella.

## **1969**

A. BOATTO, *Pistoletto dentro/fuori lo specchio*, Roma, 1969.

## **1967**

M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* (1964), il Saggiatore, Milano 1967.

M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.

**1963**

M. MERLEAU-PONTY, *La struttura del comportamento* (1942), Bompiani, Milano  
1963.

## Videografia

- *Il Cineocchio (Kinoglaz)*, still dal film *L'uomo con la macchina da presa*, 1929, regia di Dziga Vertov.
- Hidetoshi Nagasawa, *Unititled*, 1972, video-performance.
- Dan Graham, *Performer/Audience/Mirror*, performance, 1975, San Francisco.
- Jean Otth, *TV Perturbations*, 1971, video-istallazione.
- Vito Acconci, *Air Time*, video-performance, 1973.
- Lynda Benglis, *Now*, 1973, video-istallazione.
- Kristina Bouzytè, *Trail of Angels*, 2018, video-istallazione di VR.

## Elenco delle Immagini

**Figura 1.** Frédéric Zucher, *Gli specchi aerei: La Fata Morgana*, 1865, L. Hachette & C., Parigi.

**Figura 2.** Installazione di elementi piani che mostrano uomini volanti. Erone di Alessandria (II sec. a.C.) *Proposizione XV*, ricostruzione di Nix e Schmidt.

**Figura 3.** Athanasius Kircher, *Proiezione di raggi su uno specchio concavo*, incisione, in *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646.

**Figura 4.** Anish Kapoor, *Untitled*, 2007, scultura-installazione, granito, Museo Peggy Guggenheim, Venezia.

**Figura 5.** Bruce Nauman, *Contrapposto Studies: Hands*, video installazione, 2021, Punta della Dogana, Venezia.

**Figura 6.** Gianbattista Pittoni, *Sacrificio di Isacco*, Olio su tela, 1715, Cappella Badoer-Surian in San Francesco del Popolo della Vigna, Venezia.

**Figura 7.** Padiglione Svizzera, *Reflections*, esterno con facciata a specchio, Expo 2020 Dubai, Emirati Arabi.

**Figura 8.** Padiglione Svizzera, *Reflections*, interno con specchio e schermo, Expo 2020 Dubai, Emirati Arabi.

**Figura 9.** *Moon-Watcher* (Daniel Richter), still dal film *2001 Odissea nello Spazio*, 1968, regia di Stanley Kubrick.

**Figura 10.** Stelarc, *Third Hand*, 1980, performance.

**Figura 11.** Athanasius Kircher, *Macchina che trasforma gli uomini in animali* (Metamorfosi I, II, III), in *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646, stampa, Wellcome Collection, Londra, Regno Unito.

**Figura 12.** Athanasius Kircher, *Lanterna Magica*, 1678, incisione, in Giorgio de Sepibus, in *Romanii Collegii Museaum Celeberrimum*, p. 39

**Figura 13.** Etienne G. Robert, spettacolo di *Fantasmagorie*, 1797, incisione, in *Mémoires récréatifs scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaut E.G. Robertson*, Parigi, Librairie encyclopédique de Roret, 1831-33.

**Figura 14.** Athanasius Kircher, *Specchio parabolico, ellittico, circolare, ustorio*, 1646, incisione, in Wellcome Collection, Londra, Regno Unito.

**Figura 15.** Mega-centrale *Noor Ouarzazate*, centrale solare, 2018, Marocco.

**Figura 16.** Adolphe Ganot, *La camera ottica*, 1864, acquaforte, dal *Traite' elementaire de physique experimentale et appliquee et de meteorologie* Parigi.

**Figura 17.** *Il Cineocchio (Kinoglaz)*, still dal film *L'uomo con la macchina da presa*, 1929, regia di Dziga Vertov.

**Figura 18.** Canaletto, *Il Ponte di Rialto*, 1730-45, Olio su tela, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

**Figura 19.** *Buco nero supermassiccio al centro di Messier 87*, foto realizzata dalla *Event Horizon Telescope (EHT)*, fotografia digitale, 2019.

**Figura 20.** Ricostruzione del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (1928-29) realizzata da Roberto Ohrt e Axel Heil dalla Warburg Institute's Photographic Collection per l'esibizione *Bilderatlas Mnemosyne: The Original* (2020) presso la Haus der Kulturen der Welt (HKW) (Berlino), still dal catalogo *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*.

**Figura 21.** Erik Kessels, *24H in Photos*, 2012, installazione di fotografie, Foam Gallery, Amsterdam.

**Figura 22.** Hidetoshi Nagasawa, *Untitled*, 1972, video-performance.

**Figura 23.** Harry Potter (Daniel Radcliffe) e i suoi genitori sullo *Specchio delle Brame*, still dal film *Harry Potter e la Pietra filosofale*, 2001, regia di Chris Columbus.

**Figura 24.** ORLAN, *Corps sculpture, Tentative de sortir du cadre*, 1965, fotografia.

**Figura 25.** Bastian (Barret Oliver) e Atreiu (Noah Hathaway) si scorgono dallo specchio delle Sfingi, still dal film *La storia infinita*, 1984, regia di Wolfgang Petersen.

**Figura 26.** John Tenniel, *Alice passa attraverso lo specchio*, 1871, illustrazioni tratte dal volume di Lewis Carrol, *Through the Looking-Glass*, Macmillan Company, Londra 1907.

**Figura 27.** Fotogramma dal film *Il sangue di un poeta*, 1930, regia di Jean Cocteau.

**Figure 28-29.** Il simulacro di Lily poggia una mano sulla spalla di Harry e Harry si tocca la spalla incredulo, still dal film *Harry Potter e la pietra filosofale*, 2001, regia di Chris Columbus.

**Figura 30.** Roy Lichtenstein, *Look Michey*, olio su tela, 1961, National Gallery of Washington

**Figura 31.** Benvenuto Cellini, *Narciso*, marmo, 1548-65, fotografia presa dalla Fondazione Zeri, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

**Figura 32.** Michelangelo Merisi (detto Caravaggio), *Narciso alla fonte*, olio su tela, 1600 circa, Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma

**Figura 33.** Olaf Nicolai, *Portrait of the Artist as a Weeping Narcissus*, poliestere, 2000, Bonn.

**Figure 34-35.** Dan Graham, *Performer/Audience/Mirror*, performance, 1975, San Francisco.

**Figura 36.** Petr Pavlenskij, *Segregation*, 2014, 'azione'

**Figura 37.** RTFKT e Takashi Murakami, *Clone X Avatar Project*, 2022, acrilico su tela montato su supporto di alluminio.

**Figura 38.** Fotogramma dal film *Lo studente di Praga*, 1913, regia di Stellan Rye.

**Figura 39.** Space150, *Davanti allo schermo interattivo di Forever21*, 2010, Times Square, NY.

**Figura 40.** Jean Otth, *TV Perturbations*, 1971, video-istallazione.

**Figura 41.** Vito Acconci, *Air Time*, video-performance, 1973

**Figura 42.** Lynda Benglis, *Now*, 1973, video-istallazione.

**Figura 43.** Yayoi Kusama, *Untitled*, 1966, collage.

**Figura 44.** Lucas Samaras, *Autopolaroids*, 1971-73.

**Figura 45-46.** Kristina Bouzytè, *Trail of Angels*, 2018, video-istallazione di VR.

**Figura 47.** Yayoi Kusama, *Narcissus Garden*, 1966, performance, Giardini della Biennale, Venezia.

**Figura 48.** Yayoi Kusama, *The Infinity Room*, 1967, istallazione.

**Figura 49.** Michelangelo Pistoletto, *Divisione e moltiplicazione dello specchio*, 1975-78, specchio e legno.

**Figura 50.** Michelangelo Pistoletto, *Gabbia specchio*, 1973-92, specchio e ferro.

**Figura 51.** Michelangelo Pistoletto, *Twentytwo Less Two*, 2009, performance, La Biennale di Venezia.

**Figura 52.** Michelangelo Pistoletto, *Quadri specchianti*, 1965, specchio e fotografia.

**Figura 53.** Ugo Mulas, *Verifiche*, 1970, fotografia



**Figura 54.** Vivian Maier, *Untitled*, 1961, fotografia.

**Figura 55.** Michael Snow, *Autorizzazione*, 1969, fotografia (e polaroid).

**Figura 56.** Cindy Sherman, *Untitled Movie Stills n. 54*, 1979, fotografia.

**Figura 57.** Urs Lüthi, *I'll be your mirror*, 1971-72, fotografia.

**Figura 58-59.** Joan Fontcuberta, *Gibellina Selfie – Lo sguardo di tre generazioni*, 2020, 6075 selfie, Nuova Gibellina.