

Sembra viva!

Estetica del perturbante nell'arte contemporanea

Pietro Conte

English title It looks alive! Aesthetics of the uncanny in contemporary art.

Abstract Over the last 40 years contemporary art has witnessed an ever-growing, quite enigmatic diffusion of hyperrealistic figures. The power of some particular materials to simulate both the texture and the colour of human flesh has been exploited to create images which elicit strongly uncanny emotions, as they so closely resemble their models that they can easily be mistaken for the models themselves. In the first part of the paper I focus on Edmund Husserl's analysis of wax figures as a paradigmatic case study of the mismatch between perception and image consciousness. In the second part I briefly recap some salient points of Ernst Jentsch's and Sigmund Freud's reflections on the *unheimlich* feeling in its relation to imagination and fiction. In the third and last paragraph, I address the question of why certain contemporary hyperrealistic works should be considered as a genuine form of art, whereas ordinary wax figures *à la* Madame Tussauds – although being *materially* indiscernible from their much more appreciated counterparts – should not.

Keywords hyperrealism, phenomenology, wax figures, mismatch, perception, image consciousness, distance, Husserl.

Husserl al museo delle cere

Nel 1977 Hans-Georg Gadamer pubblica i *Philosophische Lehrjahre*, sorta di autobiografia intellettuale che cela al suo interno, ancor oggi scarsamente esplorata, una vera e propria miniera di informazioni non solo sulla vita del suo autore, ma anche, più in generale, sulla cultura tedesca dell'epoca – informazioni che possono talvolta apparire del tutto insignificanti, ma che rivelano invece, se inquadrate nel loro più

ampio contesto originario, insospettabili motivi di interesse. Un esempio in tal senso è offerto dalle prime pagine del testo, quando il filosofo ripercorre le tappe della propria formazione giovanile e torna al tempo in cui si era recato a Friburgo per far visita a Martin Heidegger, e lì aveva avuto modo di frequentare anche le lezioni di Edmund Husserl. Come oratore, il padre della fenomenologia non gli aveva certo fatto una grande impressione, limitandosi a esporre, in toni piuttosto monocordi, «analisi già note». Tuttavia, nelle rare occasioni in cui si era concesso qualche deviazione rispetto al programma e si era perso nella descrizione di esperienze personali, ecco che il suo discorso aveva immediatamente rivelato «una propria intensità», assumendo una particolare carica emotiva: «Come quando, per spiegare l'illusione percettiva, ci raccontò della sua visita al museo delle cere e dell'imbarazzo davanti a una giovane donna che all'ingresso gli faceva cenno, imbarazzo che cessò solo quando riconobbe: "È un manichino"».¹

È il 1923 quando Gadamer spende il suo semestre di studio a Friburgo, ma l'episodio cui Husserl fa riferimento risale a più di quarant'anni prima, quando l'allora studente di matematica aveva fatto visita al *Castan's Panoptikum* di Berlino ed era stato tratto in inganno da un fantoccio iperrealistico dalle fattezze femminili. È passato molto tempo, eppure l'ormai ultrasessantenne professore ancora ne parla, come se quell'episodio avesse segnato una tappa decisiva nell'evoluzione del suo pensiero. E così è, in effetti, se è vero che, resistendo alla tentazione di derubricare il racconto dell'incontro con la "dama" di cera a semplice aneddotica, si scopre che esso ricompare di continuo negli scritti husserliani, tanto in quelli editi quanto in quelli inediti. Nella quinta delle *Ricerche logiche*, per esempio, Husserl descrive così quella medesima scena di cui Gadamer lo sentirà parlare parecchi anni dopo:

Vagando in un museo delle cere ci imbattiamo lungo una scalinata in una bella sconosciuta che ammicca verso di noi – uno scherzo ben noto. Si tratta di un manichino che per un istante ci ha tratti in inganno. Per tutto il tempo in cui viviamo in questa illusione abbiamo una percezione non diversa da qualsiasi al-

¹ H.-G. Gadamer, *Maestri e compagni nel cammino del pensiero. Uno sguardo retrospettivo* (1977), trad. it., Queriniana, Brescia 1980, p. 27.

tra. Vediamo una donna, non un manichino. Non appena ci accorgiamo dell'inganno, accade l'inverso: ora vediamo un manichino che *rappresenta* una donna.²

Il passo chiarisce quale sia lo spinoso problema teorico incarnato dalla statua di cera, sottolineando come, fin quando perdura l'illusione, abbiamo a che fare con una normale percezione, che solo in seguito si dimostra errata: percepiamo una donna che poi, a ben guardare, si rivela essere un manichino. In *Fantasia e coscienza d'immagine*, terza parte di un corso tenuto a Göttingen durante il semestre invernale del 1904-1905, Husserl non lascia dubbi sul fatto che allucinazioni, illusioni e fenomeni onirici rientrino nel novero delle rappresentazioni percettive, e non fantastiche.³ Prendendo le mosse da questa constatazione, l'analisi fenomenologica dovrà descrivere che cosa succede nel passaggio dalla percezione della donna alla consapevolezza di trovarsi in presenza di un manichino, chiarendo quale differenza *strutturale* sussista tra il primo atto intuitivo e il secondo. Perché di questo in ogni caso si sta parlando, di rappresentazioni intuitive e antepredicative in cui un oggetto – diversamente da quanto avviene nelle rappresentazioni concettuali – appare e viene colto intuitivamente.

Qui occorre però precisare: l'oggetto può infatti apparire in sé stesso, direttamente, oppure in immagine, indirettamente. Nel primo caso si tratta di un'apprensione percettiva (*Wahrnehmungsauffassung*), nel secondo, invece, di un'apprensione iconica (*Bildauffassung*). Mentre nella percezione l'oggetto si dà «in prima persona, come in sé presente», nella rappresentazione in immagine esso appare «non come presente, bensì soltanto come presentificato».⁴ Anche in questo caso Husserl ha un esempio prediletto, quello della fotografia del figlio. «Percepire» qualcuno o qualcosa non presuppone solo che l'oggetto intenzionato – in

² E. Husserl, *Ricerche logiche* (1900-1901), trad. it., 2 voll., il Saggiatore, Milano 2001, vol. 2, pp. 229-230.

³ Cfr. E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein* (1904-1905), in *Husserliana. Edmund Husserls Gesammelte Werke*, vol. 23: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, a cura di E. Marbach, Nijhoff, The Hague-Boston-London 1980, pp. 1-108, qui pp. 5-6.

⁴ Ivi, p. 16.

questo caso il figlio realmente esistente – appaia «in carne e ossa»,⁵ ma anche che venga creduto vero. Di fronte a una fotografia, invece, la percezione e il *belief* non riguardano propriamente l'immagine, ma soltanto l'oggetto nella sua materialità: il pezzo di carta emulsionata. Al di là della cosa fisica (*Bildding*), cioè del supporto materiale, non si dà più percezione, ma un atto intenzionale differente che Husserl chiama «coscienza d'immagine» (*Bildbewusstsein*). Quest'ultima, a sua volta, coinvolge un «doppio oggetto»: innanzitutto l'oggetto iconico (*Bildobjekt*), vale a dire l'immagine in miniatura del bambino, che appare grazie all'organizzazione dei dati sensoriali forniti dal supporto fotografico e al conferimento di un'unità di senso; poi il soggetto iconico (*Bildsujet*), cioè il figlio di Husserl in carne e ossa cui la rappresentazione analogicamente rinvia. Questo *sujet* è per definizione assente, e solo tramite il rimando rappresentativo viene «presentificato».

Nella coscienza d'immagine si sovrappongono quindi due atti differenti, perché gli *stessi* dati sensoriali vengono appresi ora come proprietà percettive del *Bildding*, ora come proprietà figurali del *Bildobjekt*. Il discorso vale anche se al posto del medium fotografico si prende in considerazione quello pittorico: nel dipinto di un paesaggio il contenuto puramente percettivo è «tutto ciò che vediamo nel dipinto, meno il riferimento raffigurativo a un paesaggio».⁷ Ci si può certo concentrare sulla tela, sui colori e sul modo in cui il pittore li ha stesi, ma così facendo si perde di vista – seppur momentaneamente – l'immagine raffigurata. La possibilità stessa che quest'ultima *appaia* si fonda infatti sull'incompatibilità delle apprensioni che si contendono il medesimo sostrato sensoriale, nonché sulla sostituzione dell'apparizione percettiva con l'apparizione figurale: alla compenetrazione (*Durchdringung*) di oggetto materiale e oggetto iconico deve affiancarsi uno scarto, un

⁵ E. Husserl, *Lebendigkeit und Angemessenheit in der Vergegenwärtigung; Leervergegenwärtigung. Inneres Bewusstsein, innere Reflexion. Prägnanter Begriff der Reproduktion* (1911-1912), in *Husserliana*, vol. 23, cit., pp. 301-312, qui p. 305.

⁶ «Doppelte Gegenständlichkeit» (E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 25).

⁷ G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica* (1979), Cuem, Milano 2005, p. 87.

contrasto (*Widerstreit*) nel loro senso apprensionale,⁸ di modo che l'apprensione dell'oggetto iconico faccia arretrare sullo sfondo dell'interesse dell'osservatore l'apprensione dell'oggetto materiale.

Nel contesto fenomenologico husserliano, quindi, «percepire» un quadro significa percepire l'oggetto nella sua materialità, vale a dire la tela ricoperta di pigmenti e incorniciata da quattro legni. «Percepiamo» il quadro, per esempio, quando vogliamo appenderlo alla parete e cerchiamo di sistemarlo nella posizione corretta. Quando però, a lavoro ultimato, facciamo qualche passo indietro e «contempliamo» il dipinto, quello che propriamente intenzioniamo non è il quadro inteso come oggetto fisico, bensì l'immagine che attraverso quel quadro e grazie a quel quadro *appare*. L'esistenza reale e materiale del quadro, così come il suo correlato intenzionale (la percezione), vengono messe tra parentesi per lasciare spazio all'apparire dell'immagine (o, il che è lo stesso, all'insorgere della coscienza d'immagine).

La cornice serve precisamente a questo, a delimitare l'universo percettivo rispetto all'universo iconico: non separa due regioni contigue di un medesimo spazio e di un medesimo tempo, bensì due spazialità e due temporalità *costitutivamente* diverse – lo spazio e il tempo reali da un lato, lo spazio e il tempo dell'immagine dall'altro.⁹ Nella sua funzione ordinaria, la cornice è il frutto visibile di un gesto intenzionale di delimitazione che significa chiusura verso l'esterno e al tempo stesso apertura alla fruizione estetica, perché per cogliere l'oggetto iconico in quanto tale la normale percezione deve lasciare il posto alla coscienza d'immagine, trasformandosi in contemplazione. Come sottolineava

⁸ Si veda a riguardo E. Marbach, *Mental representation and consciousness. Toward a phenomenological theory of representation and reference*, Kluwer, Dordrecht-Boston-London 1993, pp. 126-136.

⁹ Sul tema della cornice si vedano, tra i tanti, H. Körner, K. Möseneder (a cura di), *Rahmen zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*, Reimer, Berlin 2010; V. Beyer, *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*, Fink, Paderborn 2008; P. Duro (a cura di), *The rhetoric of the frame. Essays on the boundaries of the artwork*, Cambridge University Press, Cambridge 1996; L. Marin, *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure* (1988), trad. it. in Id., *Della rappresentazione* (1993), a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-221; A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, in «Materiali di estetica», 5, 2001, pp. 19-40.

Georg Simmel, infatti, il carattere performativo della cornice consiste nell'escludere ogni elemento esterno, compreso il fruitore dell'opera d'arte, il quale però, proprio in virtù di questa esclusione, viene a trovarsi «a quella distanza in cui l'opera è fruibile esteticamente».¹⁰

«Distanza», termine chiave: perché si dia immagine, e con essa autentica fruizione estetica, è necessario che ci sia distanza, cioè che ci sia uno scarto tra la realtà «in carne e ossa» e la peculiare realtà dell'immagine. Come chioserà Moritz Geiger, altro fenomenologo che al rapporto tra distanza e godimento estetico dedicherà pagine memorabili, «quando godiamo esteticamente un dipinto, un paesaggio, le fattezze di un uomo, una poesia o una sinfonia, c'è sempre una presa di distanza tra io e oggetto».¹¹ Nel caso di un quadro che raffigura un volto non è difficile, di norma, distinguere tra il supporto materiale e l'immagine: da un lato una tela colorata e incorniciata, dall'altro un volto. Anche prendendo in considerazione una fotografia, riproduzione mimetica per antonomasia, le differenze sono evidenti: le sfumature cromatiche, la forma e le dimensioni effettive della carta fotografica non sono certo quelle dell'oggetto che su quella carta appare. In linea di principio, inoltre, neppure un'immagine tridimensionale come un busto o una scultura a figura intera lasciano dubbi sul proprio carattere: si presentano esplicitamente come immagini, e solo in quanto tali possono eventualmente trovar spazio all'interno di una galleria d'arte. Nel caso della figura di cera, invece, si fa tutto terribilmente più complicato: dove finisce la cera, e dove inizia la carne che essa intende riprodurre? Il manichino iperrealistico ha la stessa forza, la stessa stabilità, la stessa pienezza che attribuiamo a una persona percepita, cioè a una persona in carne e ossa. Grazie a congegni meccanici può muoversi e proferire parole, finendo così per incarnare quel caso estremo in cui oggetto iconico e soggetto iconico si sovrappongono l'uno all'altro finendo per coincidere. Manca quel grado minimo di differenza necessario per

¹⁰ G. Simmel, *La cornice* (1902), in Id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 101-110, qui pp. 101-102.

¹¹ M. Geiger, *Contributi alla fenomenologia del godimento estetico* (1913), trad. it., Clueb, Bologna 2011, p. 108. Su questo tema sia consentito rinviare a P. Conte, *Così vicino, così lontano. Moritz Geiger e il concetto fenomenologico di «distanza»*, in A. Pinotti (a cura di), *Il piacere dell'opera*, Unicopli, Milano 2012, pp. 54-62.

poter distinguere tra immagine e oggetto riprodotto, e la somiglianza, di conseguenza, si fa identità. La distanza che ogni immagine impone – *deve* imporre – all'osservatore viene meno: la statua di cera non è una struttura di rinvio, non cerca di *rappresentare* bensì, tutto all'opposto, di *presentare*, ed è per questo che di fronte a essa, fin tanto che vediamo nel manichino una persona reale, abbiamo una normale percezione.

Questa «indecisione di confini»¹² tra fantoccio di cera e persona in carne e ossa vanifica secondo Husserl la possibilità stessa di una genuina fruizione estetica, che presuppone una chiara distinzione tra immagine e realtà: saltano le distanze tra i due ambiti, e la contemplazione cede il posto all'illusione. Tutto ciò ha importanti conseguenze per l'estetica intesa non solo come teoria della percezione, ma anche come teoria dell'arte: l'analisi fenomenologica husserliana mette capo a una condanna apparentemente senza appello dell'iperrealismo, votato a un'ambivalenza che genera un effetto «grossolano e assolutamente antiestetico».¹³ Perché si dia arte è insomma necessario che si dia immagine, e perché si dia immagine è necessario che si dia distanza:

L'immagine dev'essere *chiaramente* distinta dalla realtà, in modo puramente intuitivo, senza bisogno di ricorrere a pensieri indiretti. Dobbiamo venir sollevati dalla realtà e innalzati al regno intuitivo della figuralità. La parvenza estetica non è inganno dei sensi e l'entusiasmo per grossolani imbrogli o rozzi contrasti tra realtà e parvenza (...) è l'esatto opposto del piacere estetico, che si basa su una chiara e tranquilla coscienza d'immagine. Gli effetti estetici non sono trucchi da baraccone.¹⁴

Disorientamento e mismatch

Il sentimento provato da Husserl in occasione del suo incontro con la «dama» di cera ha un nome preciso nella storia del pensiero: «perturban-

¹² J. Ortega y Gasset, *Meditazioni sulla cornice* (1921), trad. it. in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 218-228, qui p. 225.

¹³ E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 41.

¹⁴ *Ibidem*.

te». Proprio negli stessi anni in cui il filosofo moravo tiene il suo corso su percezione e coscienza d'immagine, lo psichiatra tedesco Ernst Jentsch lavora a un breve ma denso saggio dedicato al concetto di *unheimlich*, che fa riferimento a quella particolare emozione (*Gemütsbewegung*) che insorge a causa della «mancanza di orientamento» di fronte a un fenomeno «non abituale o non chiaro». ¹⁵ Questo stato di incertezza si verifica soprattutto quando l'osservatore viene colto dal dubbio «che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, che un oggetto privo di vita non sia per caso animato». ¹⁶ Un esempio lampante è offerto, anche secondo Jentsch, da «figure di cera, panopticon e panorami», ¹⁷ che con la loro potenza illusionistica mirano e non di rado riescono a vanificare ogni presa di distanza da parte del fruitore.

Si potrebbe a questo punto pensare che i manichini iperrealistici siano in grado di produrre nell'osservatore un'emozione perturbante solo fin tanto che riescono a trarlo in inganno facendosi passare per persone in carne e ossa: nel momento in cui si realizza di essere di fronte a delle semplici immagini, il potere delle statue di cera andrebbe immediatamente perduto, e con esso, inevitabilmente, anche il loro fascino ambiguo. In realtà, però, il discorso è più complesso e sottile. Jentsch rimarca infatti – sebbene di sfuggita – che «per certi temperamenti sensibili, anche *dopo* che hanno deciso se una figura di cera è viva oppure no, una tale figura può mantenere il suo carattere spiacevole». ¹⁸ Husserl si muove nella stessa direzione quando afferma – ed è un passaggio decisivo – che anche dopo aver capito di trovarci al cospetto di un'immagine inanimata, e non di una persona vera, «non possiamo farci nulla: “sappiamo” che si tratta di parvenza, e tuttavia vediamo un essere umano». ¹⁹ Ecco il dato fenomenologico più rilevante: il continuo sfasamento tra *sapere* e *vedere*. Si tratta di un vero e proprio *mismatch* tra cognizione e percezione: siamo consapevoli di trovarci di fronte a un

¹⁵ E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche* (1906), trad. it. in R. Cesarani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Nistri-Listri, Pisa 1983, pp. 399-410, qui rispettivamente p. 399 e p. 403.

¹⁶ Ivi, p. 405.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁹ E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 40.

manichino, eppure non riusciamo a evitare di percepirlo come una persona vera. La coscienza percettiva non può imporsi totalmente a causa del dubbio che lentamente si insinua, turbando il normale decorso della percezione; viceversa, però, la coscienza d'immagine non riesce a celebrare il suo trionfo perché la straordinaria somiglianza della figura di cera rispetto alla persona in carne e ossa costringe sempre di nuovo a ricadere dall'apprensione figurale a quella percettiva.

Muovendo da presupposti che si rivelano simili al di là delle ovvie differenze tra i rispettivi paradigmi teorici, Jentsch sembra giungere anche alle medesime conclusioni di Husserl, rimarcando come «la pura arte eviti in giusta misura l'assoluta e completa imitazione della natura e dell'essere vivente, ben sapendo che in alcuni può facilmente insorgere disagio».²⁰ Nell'etereo e ideale mondo della *echte Kunst* pare non esserci posto per una mimesi spinta al punto da sfociare in mimetismo. Eppure Jentsch, in maniera del tutto inattesa, lascia aperto uno spiraglio all'iperrealismo: subito dopo il passo citato, infatti, accenna alla possibilità di «prevenire in certa misura determinati effetti secondari spiacevoli, nel caso che questo tipo di rappresentazione venga scelto ugualmente», arrivando poi ad affermare che «l'eccitazione dell'*unheimlich* può essere ricercata senz'altro anche entro la pura arte, ma sempre soltanto con mezzi artistici e con intenzione artistica».²¹ Si tratta di una formulazione alquanto sbrigativa e non certo priva di ambiguità, ma una cosa è chiara: l'iperrealismo cacciato dalla porta rientra dalla finestra, e l'emozione del perturbante, precedentemente bandita dal territorio della contemplazione estetica, vi fa ora ritorno, legittimata dall'impiego di non meglio precisati «mezzi artistici» e previo accertamento di una altrettanto non meglio precisata «intenzione artistica». La posizione di Jentsch mette quindi capo all'affermazione di sapore aristotelico per cui «l'arte può rendere in qualche modo piacevole la maggior parte delle emozioni»,²² ivi compresa quella del perturbante.

Tredici anni dopo la pubblicazione del saggio di Jentsch è Sigmund Freud a tornare sul tema dell'*unheimlich*, dichiarando esplicitamente il proprio debito nei confronti dello psicologo tedesco ma sottolineando

²⁰ E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, cit., p. 405.

²¹ Ivi, pp. 405-406.

²² Ivi, p. 406.

al contempo come lo studio del suo predecessore lo abbia lasciato in larga parte insoddisfatto. Storia nota: la spiegazione psicologica viene superata da quella psicoanalitica, e il sentimento del perturbante viene ricondotto al fenomeno della rimozione. La critica si è invece assai meno soffermata sul fatto che nelle ultime pagine del saggio, Freud senta il bisogno di chiarire come esistano anche casi di perturbante non riconducibili a un contenuto psichico rimosso, come quelli che hanno a che fare con la poesia e, più in generale, col regno della finzione. Ed è qui che entra in gioco l'estetica: «Mediante lo stato d'animo che l'artista insinua in noi, le aspettative che ci desta, egli può dirottare i processi del nostro sentimento da un certo esito per dirigerli verso un altro, e spesso può ricavare dallo stesso materiale effetti assai disparati».²³ Muovendosi nel regno dell'immaginario, l'artista sarebbe in grado di trasformare un'emozione tendenzialmente spiacevole in un elemento decisivo per la buona riuscita della propria opera.

La posizione husserliana secondo cui le figure iperrealistiche sarebbero *in quanto tali* escluse dal regno dell'arte pare dunque vacillare. A ben vedere, però, sia Jentsch sia Freud offrono esempi molto particolari di perturbante artistico: il primo fa riferimento alle statue in legno policromo, agli automi di piccole dimensioni e ai racconti fantastici, mentre il secondo si concentra specificamente sull'arte poetica e sulle narrazioni fiabesche. Che cos'hanno in comune i casi citati? Il fatto che tutti, in un modo o nell'altro, presuppongono comunque una certa distanza tra opera d'arte e fruitore: di norma il legno, quand'anche venga colorato, non si confonde con la carne, o almeno non nella stessa misura in cui lo fa la cera; riprodurre una figura in scala minore evidenzia immediatamente la natura iconica della rappresentazione; leggere un racconto, per quanto coinvolgente esso sia, non implica il venir meno della possibilità di separare, in qualunque momento, l'ambito del fittizio da quello della realtà. Sembrerebbe allora che l'emozione del perturbante possa essere inclusa nella sfera artistica se e solo se non ci si spinga troppo oltre, cioè se e solo se i confini tra artistico e vitale vengano in qualche misura mantenuti.

²³ S. Freud, *Il perturbante* (1919), trad. it. in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 267-310, qui p. 306.

Nel 1911, però, Julius von Schlosser pubblica la *Storia del ritratto in cera*, opera che vale a tutt'oggi come pietra miliare degli studi sull'iperrealismo. Contro i dettami imposti dall'estetica classicistica e idealistica, lo storico dell'arte viennese arriva a sostenere che «il carattere spettrale della figura di cera può risiedere soltanto nel suo essere morta – ma *artisticamente* morta, vale a dire non morta perché norme oggettive la fanno rientrare tra i “peccati dell'arte” (...), bensì perché la materia non è stata vivificata, o perché l'artista ha fallito, o semplicemente perché non ce n'erano, di artisti». ²⁴ Affermazione decisiva, in quanto non fa riferimento a un settore artistico particolare (com'era quello della poesia in Freud), bensì all'arte *tout court*: Schlosser sta dicendo che persino le figure di cera, pur puntando tutto sulla confusione tra reale e immaginario e sull'abbattimento dei confini tra i due ambiti, *possono* in certi casi essere considerate opere d'arte. Una delle maggiori conquiste della *Storia del ritratto in cera* consiste proprio nell'assunto per cui «arte iperrealistica» non sarebbe un'espressione in linea di principio ossimorica e in sé contraddittoria.

Arte perturbante

Per saggiare la validità di questa tesi la strategia più opportuna è interrogare, in maniera consapevolmente anacronistica, alcuni esempi di arte contemporanea, cioè di un'arte che esula completamente dall'orizzonte in cui si inseriscono le indagini di Schlosser. Nel rivendicare la possibilità stessa di un iperrealismo artistico, lo storico viennese aveva in mente ritratti in cera di epoche passate, e non va inoltre taciuto che a suo dire l'invenzione della *camera obscura* avrebbe rapidamente condotto alla scomparsa della ritrattistica in cera e, più in generale, di ogni altra forma di arte iperrealistica: troppo fedeli, economiche e semplici da ottenere, le fotografie, per non soppiantare le ben più costose e laboriose figure di cera. Su questo punto, tuttavia, l'argomentazione schlosseriana si è rivelata storicamente errata: a partire dalla fine degli

²⁴ J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera* (1911), trad. it., Quodlibet, Macerata 2011, p. 188.

anni Sessanta del Novecento si è assistito a un'esponenziale diffusione di sculture iperrealistiche, dagli Stati Uniti all'Unione Europea, dalla Cina al Giappone e all'Australia. Prendendo le mosse dai lavori pionieristici di Paul Thek e Bruce Nauman, sempre più artisti hanno sfruttato le particolari proprietà di alcuni materiali (dalla tradizionale cera ai più recenti e sofisticati silicone, fibra di vetro e resina poliestere) per «dar vita» (espressione che andrebbe intesa alla lettera)²⁵ a raffigurazioni talmente simili al vero da passare per esseri umani in carne e ossa. Moderni Pigmalioni, insomma.

Si consideri un caso emblematico come quello dell'installazione di Maurizio Cattelan in piazza xxiv Maggio a Milano: è il 2004 e tre fantocci iperrealistici raffiguranti sin nei minimi dettagli bambini in jeans e maglietta, con i piedi scalzi e impolverati e gli occhi sgranati, vengono appesi per il collo al ramo nodoso di una quercia secolare nel bel mezzo del traffico caotico del quartiere di Porta Ticinese. L'opera suscita subito enorme clamore, scatenando reazioni contrastanti: a chi sostiene che si tratti solo di una macabra operazione di marketing, di una provocazione appositamente escogitata per scandalizzare e farsi pubblicità, altri prontamente rispondono che l'arte è arte e come tale non può né deve temere di apparire scomoda, anticonformista o addirittura degenerata. Sollecitato a dire la sua, Cattelan dichiara di aver voluto richiamare l'attenzione sul tema dei diritti dell'infanzia e della violenza cui troppi bambini vengono sottoposti nel mondo: «Sembrano bambini vivi che ci guardano dall'alto in basso, quasi tre giudici o tre profeti. C'è qualcosa di giudicante nel loro sguardo. È una condizione in cui noi abbiamo costretto l'infanzia e ora, da quella posizione, l'infanzia ci guarda e ci dice ciò che stiamo facendo a noi stessi, al nostro futuro, alla visione del domani. Rappresenta il modo in cui stiamo trattando i nostri sogni».²⁶

²⁵ Alla domanda postagli da Duncan Pollock: «Fino a che punto vuole che le sue figure siano reali?», uno dei maggiori artisti iperrealistici, John De Andrea, ha risposto senza esitare: «Voglio che respirino»; *Intervista di Duncan Pollock a John De Andrea* (1972), trad. it., in I. Mussa, *Il vero più vero del vero. L'iperrealismo*, Romana Libri Alfabeto, Roma 1974, pp. 85-90, qui p. 86.

²⁶ Intervista di Anna Cirillo a Cattelan per «La Repubblica» del 6 maggio 2004.

Prima e al di là di ogni questione esegetica relativa alle numerose interpretazioni dell'opera offerte di volta in volta dal suo ideatore, dai critici d'arte o da semplici passanti, a colpire sono quelle tre semplici parole: «Sembrano bambini vivi». È questo l'elemento imprescindibile da cui prendere le mosse per avvicinare – e solo successivamente acclamare o contestare – l'installazione dell'artista padovano. Lo ha ben compreso, del resto, Franco De Benedetto, muratore di mezz'età che ha pensato bene di arrampicarsi sull'albero per “liberare” due manichini, prima di precipitare rovinosamente a terra nel tentativo di tagliare la fune che ancora teneva appeso il terzo: «Non mi aspettavo tutto questo clamore, non l'ho fatto certo per la gloria. È che voi non siete stati lì sotto, a vedere lo sguardo di quei bambini. Faceva star male, tanto sembrava vero».²⁷

Costringendo l'osservatore a dubitare della possibilità stessa di aggrapparsi a una benché minima differenza tra apparenza e realtà, l'installazione di Cattelan risulta perturbante perché disorienta, perché quelli appesi all'albero *sono* e al contempo *non sono* bambini in carne e ossa. Chi si trovava a passare per Piazza xxiv Maggio poteva benissimo non saper nulla di arte contemporanea e poteva anche credere, per un momento, di trovarsi di fronte a uno spettacolo reale. Solo per un momento, certo, perché poi la consapevolezza della natura finzionale dell'opera prendeva inevitabilmente il sopravvento. Ma il problema è proprio questo: che anche *dopo* la scoperta di avere a che fare con un'installazione artistica, l'impiccagione di quei bambini continuava ad apparire intollerabile. La reazione emotiva scaturiva dalla pura e semplice percezione, dal fatto cioè che l'occhio non poteva farci nulla: vedeva bambini appesi a un ramo. Siamo qui ricondotti a quel *mismatch* e a quella continua oscillazione tra sapere e vedere di cui parlava Husserl esattamente cent'anni prima: anche qualora si prenda coscienza del fatto di trovarsi di fronte a un'immagine, quest'immagine risulta intollerabile proprio per la sua eccezionale aderenza mimetica, che fa sì che si reagisca a uno spettacolo sapientemente allestito *come se* fosse a tutti gli effetti reale. La situazione è stata efficacemente riassunta da Carla De Albertis in un intervento al Consiglio Comunale di Milano del 10

²⁷ Dichiarazione rilasciata a «La Repubblica» del 28 dicembre 2004.

maggio 2004: «Non c'erano indicazioni che questi manichini fossero virtuali, si poteva pensare che fossero veri, non c'era indicazione sull'obiettivo, niente di niente, sembravano vera realtà e questo non è giusto e non è corretto».²⁸ Parole che riecheggiano – presumibilmente in modo del tutto inconsapevole – quelle di uno dei più noti filosofi del tardo Illuminismo tedesco, Moses Mendelssohn, che nel 1761 sentenziava che «le statue dipinte risultano tanto più sgradevoli quanto più si avvicinano alla natura» e portava l'esempio delle figure di cera a grandezza naturale e vestite con indumenti reali, giudicandole disgustose perché «nessun contrassegno sensibile ci suggerisce che siamo di fronte a una semplice imitazione».²⁹

Alla base di simili critiche c'è sempre la convinzione – o per meglio dire la pretesa – che un'opera d'arte debba chiaramente e dichiaratamente mostrarsi tale, evitando di confondersi con la realtà da cui pur deve trarre – ma per poi sublimarlo nella più eterea regione delle forme e delle idee – il proprio materiale. A causa della loro inquietante verosimiglianza, invece, i tre impiccati di Cattelan mettono in discussione precisamente questo punto, insinuando nell'osservatore il dubbio sulla loro effettiva natura iconica. Nella stessa direzione va il fatto che l'artista ha scelto di esibire la sua opera non all'interno di una galleria d'arte, bensì all'aperto, nello spazio pubblico della comunità cittadina, in mezzo alla strada. Ed è questo uno degli elementi che ricorrono con maggior frequenza nelle proteste contro l'installazione, a cominciare da quella espressa, ancora una volta, dalla già citata De Albertis: «Nessuno vuole togliere la libertà di espressione ad un artista che è libero di esprimersi, però bisogna valutare quanto questa sua espressione sia adeguata e compatibile con l'essere esposta nella città o, invece, che l'artista abbia una galleria d'arte, trovi uno spazio al chiuso. Perché vedere queste produzioni dev'essere una libera scelta dei cittadini, non dev'essere un obbligo. Noi abbiamo obbligato i cittadini a

²⁸ Il documento è disponibile all'indirizzo *web* http://www.dealbertis.it/Interventi/10-5-04_bambini.pdf.

²⁹ M. Mendelssohn, *Rapsodia, o supplemento alle «Lettere sui sentimenti»* (1761), trad. it. in Id., *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo 2004, pp. 105-141, qui pp. 111-112 (con modifiche).

guardarle».³⁰ Sulla stessa lunghezza d'onda il "liberatore" dei bambini, De Benedetto: «Invece che sotto gli occhi di tutti, Cattelan i suoi pupazzi poteva metterli in un museo. Lì si paga, si entra. Si sceglie di andare».³¹ Dichiarazioni che tuttavia si scontrano contro l'esplicita volontà dell'artista, che in un'intervista al «Guardian» non lascia dubbi sul fatto che la scelta della *location* sia parte integrante e fondamentale della strategia del suo lavoro: «Era molto importante che la mia opera venisse esposta all'aperto, ma è stata proprio questa collocazione a renderla insopportabile agli occhi della gente. Se l'avessi messa al sicuro in un museo avrebbe riscosso un enorme successo».³² Solo posizionati in un luogo atipico, non specificamente progettato per ospitare opere d'arte, i manichini impiccati – esattamente come la dama husserliana – possono portare a termine la loro missione: «Sono cosciente del fatto che qualcuno può rimanere ferito. Il pubblico è fatto di tante storie, ciascuno ne porta una. Stamani sentivo i commenti di chi passava: qualcuno diceva "è un'opera contro la guerra", qualcun altro "è in difesa degli alberi", qualcun altro ancora, indignato, "noi siamo per la vita, non per la morte". *Se li potessi tenere tutti insieme, questi commenti, potrei dire che questa è l'opera d'arte*».³³ Affermazione cruciale, perché chiarisce come l'opera sia costituita non soltanto dall'installazione in sé e per sé, ma anche e soprattutto dalle reazioni emotive suscitate nei fruitori – in *tutti* i fruitori, dall'autorevole *connaissance* all'inconsapevole passante. Possono commuoverci o indignarci, farci riflettere o semplicemente irritarci, ma una cosa è certa: quei bambini impiccati non ci lasciano stare, insinuando il sospetto che tra la realtà che viviamo e le immagini

³⁰ Cfr. http://www.dealbertis.it/Interventi/10-5-04_bambini.pdf.

³¹ Così Franco De Benedetto intervistato per «La Repubblica» del 28 dicembre 2004.

³² Intervista concessa a Sophie Arie per «The Guardian», 23 giugno 2004. Affermazioni simili si trovano nella recente intervista-autobiografia rilasciata a Catherine Grenier, in cui Cattelan ribadisce che la gente è rimasta scandalizzata perché l'opera «non era al riparo dentro i confini di un museo o di una galleria, era in un luogo pubblico, in mezzo a tutti, dove nessuno si aspettava di trovarla» (M. Cattelan con C. Grenier, *Un salto nel vuoto. La mia vita fuori dalle cornici*, trad. it. di F. Peri, Rizzoli, Milano 2011, p. 76).

³³ Intervista di Anna Cirillo a Maurizio Cattelan per «La Repubblica» del 6 maggio 2004 (corsivo mio).

che di essa ci facciamo (o che di essa ci propongono) la differenza non sia affatto così grande come spesso fa comodo credere.

Si misura qui tutta la distanza che separa un iperrealismo à la Madame Tussauds da un iperrealismo che può legittimamente aspirare a essere considerato arte: le figure di un *cabinet* delle cere mirano a una riproduzione superficiale (nel duplice senso di esteriore e banale) dell'apparenza; per accedere al più esclusivo universo di musei e gallerie d'arte, invece, le sculture iperrealistiche, pur essendo *materialmente indistinguibili* dalle loro ben più modeste colleghe, devono esibire stratificazioni di senso complesse e irriducibili al mero virtuosismo tecnico. L'arte contemporanea ha fatto di quello che è stato considerato per secoli come il limite insuperabile dell'iperrealismo (l'eccessiva aderenza ai modelli riprodotti) un inaspettato e paradossale punto di forza: il venir meno della distanza tra opera e fruitore, la messa in discussione dei confini tra realtà e immaginario, l'abbattimento degli steccati tra arte e artigianato e l'accentuazione del carattere emozionale della produzione artistica sono tutti temi che a partire dal Novecento hanno impresso una svolta decisa al modo usuale di guardare alle opere d'arte. Potrà allora capitare di vagare per i corridoi di un museo, di sedersi accanto a un anziano signore assorto in chissà quali pensieri e di metterci un po' prima di realizzare – non senza un brivido – che si tratta in realtà di un manichino concepito e lì posizionato da un artista del calibro di Duane Hanson. E a quel punto, prima ancora di interrogarci sul significato dell'opera d'arte, saremo preda di un'emozione che è essa stessa, in fondo, l'opera d'arte.

Riassunto Nel variegato panorama dell'arte contemporanea abbondano gli esempi di opere iperrealistiche che sfruttano particolari materiali per replicare l'aspetto, il colore e persino la consistenza della pelle umana in modo da generare figure che interrogano e inquietano l'osservatore a causa della loro indistinguibilità dai modelli in carne e ossa. «Perturbante» è il nome che una lunga tradizione ha attribuito al sentimento che si prova ogni qual volta ci si ritrovi nell'impossibilità di decidere in merito alla natura animata o inanimata di ciò che si ha di fronte. La prima parte del saggio è dedicata alle riflessioni husserliane sulle figure di cera come caso emblematico di *mismatch* tra percezione (*Wahrnehmung*) e coscienza d'immagine (*Bildbewusstsein*). La seconda parte riassume alcuni punti salienti – benché troppo spesso ignorati dalla critica – delle analisi svolte da Ernst Jentsch e Sigmund Freud in relazione all'emozione dell'*unheimlich* e al suo rapporto con l'immaginario e la finzione. Il terzo e ultimo paragrafo si interroga sui motivi per cui certe immagini iperrealistiche possono essere legittimamente considerate alla stregua di opere d'arte, mentre le statue di cera alla Madame Tussauds, sebbene materialmente identiche alle loro più quotate colleghe, vengono di norma relegate alla sfera del mero virtuosismo tecnico.

Parole chiave iperrealismo, fenomenologia, figure di cera, mismatch, percezione, coscienza d'immagine, distanza, Husserl.

Pietro Conte È ricercatore di Estetica presso il Centre for Philosophy of Sciences dell'Università di Lisbona. Dopo aver conseguito, nel 2007, il Dottorato di Ricerca presso l'Università di Siena, si è perfezionato dal 2007 al 2009 all'Università di Basilea. Dal 2011 al 2015 è stato assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. Nel 2009 ha vinto la prima edizione del Premio Nuova Estetica indetto dalla Società Italiana d'Estetica. Si occupa principalmente dei problemi legati al mimetismo, all'eccesso di somiglianza e all'iperrealismo. Ha pubblicato le monografie *Mito e tradizione. Johann Jakob Bachofen tra estetica e filosofia della storia* (Milano 2009) e *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo* (Macerata 2014). Ha curato l'antologia di scritti di Jean-Pierre Vernant *L'immagine e il suo doppio* (Sesto San Giovanni, Milano 2010) e le edizioni critiche della *Scultura funeraria* di Erwin Panofsky (Torino 2011), della *Storia del ritratto in cera* di Julius von Schlosser (Macerata 2011) e de *La forma degli animali* di Adolf Portmann (Milano 2013).