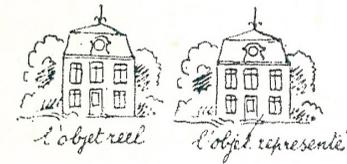


# la somiglianza

Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



studio cannaviello / roma  
studio palazzoli / milano  
galleria unimedia / genova

Dauid

Dauid

1. Questa mostra trae la propria legittimità da uno **statement**, tacitamente concordato in anticipo, una sorta di assioma che afferma l'esistenza di una « somiglianza » tra il discorso critico e quello degli artisti e tra i discorsi dei singoli artisti nel momento in cui tutti insieme ci siamo convocati qui intorno al tema della **Somiglianza**. Ma, forse, sarebbe più esatto parlare di corrispondenza, in quanto la mostra nasce anche dalla intesa implicita che ciascuno proponga autonomamente il proprio discorso e vada a collocarsi in un punto determinato della struttura globale: sicché le parti corrispondano al tutto, il tutto alle parti, e l'insieme corrisponda al tema. Gli artisti sembrano, qui, riproporre, in termini di attualità, il problema della **Rappresentazione**: la corrispondenza tra l'opera e la realtà esterna si presenta con tutte le carte in regola dal punto di vista del senso comune; anzi, questi artisti fanno di tutto (o almeno così sembra) per omologare tale punto di vista, dal momento che essi spingono la Somiglianza tra l'immagine e ciò che essa rappresenta fino al limite estremo, ossia fino al trompe-l'oeil nelle due dimensioni della pittura e al calco nelle tre della scultura. La riconoscibilità dell'immagine è quindi immediata, non è nemmeno più ritardata o resa difficoltosa dai procedimenti di deformazione espressiva.

Il primo allarme, per il senso comune, scatta proprio a questo punto, quando cioè lo spettatore entra in sospetto di fronte a una così smaccata somiglianza, tanto più che egli è ormai abituato a riconoscere contemporaneamente i diritti della somiglianza (per cui le immagini devono conservare un qualche rapporto con le cose rappresentate) e i diritti dell'artista (la legittimità di alterare, deformare). Come mai — è questa forse la domanda che comincia a ronzare nella testa — l'artista non solo rinuncia alle sue belle astrazioni, ma non ricorre nemmeno ai suoi diritti, riconosciutigli ormai dovunque e da tutti, della deformazione? Perché l'artista, dopo aver sbandierato a dritta e a manca i diritti dell'immaginazione, sembra cedere in maniera così clamorosa, finanche provocatoria, alla violenza del reale? E lo spettatore, nutrito di cultura classica, potrà anche pensare che questi artisti vogliano riproporre addirittura l'antichissima disputa tra Zeusi e Parrasio sulla efficacia del trompe-l'oeil. In realtà, tutte queste domande poste dal senso comune sono pienamente legittime, in quanto l'intera mostra gioca all'inganno, promette ciò che non dà, muovendosi tra gli estremi del trompe-l'oeil e del trompe-l'esprit.

E allora cominciamo a porre anche noi qualche domanda e chiediamoci se la Rappresentazione ci introduca veramente nel dominio del Somigliante e, in caso affermativo, di quale somiglianza si tratti. Se è quella postulata tra i segni, di cui è fatta l'opera, e il soggetto della rappresentazione, a volerla passare per buona, dovremmo non tener conto non solo degli avvertimenti che ci vengono continuamente

rivolti dagli studiosi di linguistica e di semiotica intorno alla impervietà dei percorsi che pretendono di condurci dai segni ai referenti, ma neppure di quelli provenienti dalla ricerca artistica moderna tendente a costituire un sistema autonomo il proprio linguaggio, al di là di ogni referenzialismo ingenuo. Personalmente, ho cercato di mostrare, in una recente proposta di rilettura semiotica dell'arte moderna (e questa mostra è un prolungamento e spero un ampliamento di quella proposta), come sia rintracciabile una linea artistica tendente a una verifica linguistica dei propri strumenti di espressione e di rappresentazione e come questa linea si concentri anche sulle componenti iconiche del linguaggio, mettendone in discussione i fondamenti tradizionali. Si tratta di una linea di ricerca sorretta dalla consapevolezza delle difficoltà inerenti a ogni impiego ingenuamente referenzialistico di un iconismo fiducioso nella somiglianza o corrispondenza **naturale** tra linguaggio e realtà e quindi intesa a mettere in crisi la rappresentazione mediante la rappresentazione stessa. L'iperrealismo segue forse il punto limite di questa critica dell'iconismo muovendo dal seno stesso del linguaggio iconico, anzi spingendolo fino alle sue ultime possibilità denotative. Di fronte alla smaccata provocazione intellettuale iperrealista, non è stato solo il senso comune ad allarmarsi, ma buona parte della stessa critica italiana, che, con qualche rara eccezione, non ha compreso il senso paradossale, sostanzialmente critico, dell'iconismo iperrealista, almeno nelle declinazioni più estreme e radicali. Anche al di là dell'area iperrealista non sono poche, tuttavia (questa mostra vuole appunto documentarne la presenza), le esperienze tendenti a una verifica critica delle possibilità della rappresentazione e del principio di somiglianza su cui la rappresentazione si fonda. Per queste esperienze non si può parlare quindi di illusionismo, se per illusionismo intendiamo la fiducia ingenua in una corrispondenza e in una omogeneità tra il linguaggio e la realtà, tra la rappresentazione e l'oggetto rappresentato. Al contrario, gli artisti compiono, qui, un rovesciamento totale della pratica tradizionale della somiglianza, puntando non più sulla identificazione tra segno e oggetto, ma sul loro scollamento, spingendo la iconicità del segno al di là delle convenzioni storico-culturali e più specificamente linguistiche entro le quali una determinata percezione e una determinata rappresentazione vengono accettate come « naturali ». La somiglianza, nelle sue declinazioni estreme del trompe-l'oeil e del calco, viene quindi impiegata come un espediente retorico inteso a mettere in evidenza la **differenza** del linguaggio nel momento stesso in cui questo sembra identificarsi con il reale e celebrare il massimo della somiglianza. La rappresentazione, in definitiva, viene usata come un'esca, una trappola per catturare non più il reale, ma l'attenzione dell'osservatore e impegnarla in un processo di riflessione critica intorno all'arte e al linguaggio dell'arte.

2. La riflessione intorno all'arte, cui siamo indotti dalla falsa rappresentazione, comporta un approfondimento del primo discorso, ne ripropone un doppio, una riflessione, appunto. Ci poniamo quindi una domanda ulteriore, se non ci siano « altre » ragioni di questa persistenza dell'immagine somigliante e del fascino indiscreto che essa esercita sullo spettatore, sia anche il più scaltrito. E', in qualche misura, l'indiscrezione alla quale il soggetto si sente esposto quando è preso di mira dall'obbiettivo fotografico, per cui egli è portato a reagire in modi diversi, di difesa attiva o passiva. Già il mettersi in posa di fronte all'occhio meccanico è un atteggiamento di difesa, un espediente per presentare all'« altro » una immagine più costruita, quindi più rassicurante, di sé. Così come è una difesa la smorfia grottesca con la quale ci poniamo in relazione con la superficie riflettente dello specchio.

Forse in questo è la ragione del fascino che esercita il ritratto, la curiosità continuamente inappagata che esso suscita. Di qui anche l'aspetto inquietante che ogni ritratto sembra avere, inquietante come lo specchio.

E' probabile che il somigliante, il doppio, il riflesso speculare abbiano un risvolto psicoanalitico profondo, che ci riportino a quello **stade du miroir** di cui parla Lacan, soffermandosi sullo specchio e sulla sua funzione nello sviluppo dell'io, nel passaggio dal me al non-me. Che è poi il momento in cui il bambino acquista il senso della propria separazione dalla madre, della propria **differenza** dopo lo stadio della **somiglianza** e della **identità**. L'attrazione singolare che la somiglianza esercita su chi la contempla è forse in relazione proprio al fatto che essa ci presenta una immagine che a un tempo appaga e delude il desiderio; un desiderio che sospinge continuamente a cercare nuovi rapporti con l'altro da sé lungo la catena delle sostituzioni metonimiche della (perduta) relazione primaria.

« Qu'est-ce qui nous séduit et nous satisfait dans le trompe-l'oeil? — si chiede Lacan — (...). Quand est-ce qu'il nous captive et nous met en jubilation? Au moment où, par un simple déplacement de notre regard, nous pouvons nous apercevoir que la représentation ne bouge pas avec lui et qu'il n'y a là qu'un trompe-l'oeil. Car il apparaît à ce moment-là comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant comme étant cette autre chose ». Quest'altra cosa è « l'objet a », una cosa di cui il soggetto, per costituirsi, si è separato come organo. Ma, se al di là dell'apparenza (della pittura, del trompe-l'oeil) non esiste una cosa in sé, questo altro non è che il simbolo di una mancanza, di un'assenza. La somiglianza si rivela di nuovo come differenza e l'operazione dell'arte come procedimento che porta sempre a un trompe-l'oeil, in quanto « ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir ».

Ciò che è somigliante può essere quindi considerato come maschera e in quanto tale rinviare, ancora una volta, a qualcosa che sta al di là della maschera e dell'apparenza, non fuori ma dentro di noi, a un segreto che la maschera rivelerebbe in parte e in parte nasconderebbe. La somiglianza acquista così il significato di simbolo, nel senso originario di **symbolon**, la tessera metà della quale era consegnata all'ospite, che poteva quindi essere in parte riconosciuto e in parte nascondersi. Ma che cosa si nasconde dietro la maschera, dietro il simbolo? In altri termini, cosa è lo scarto, la differenza ai quali la somiglianza finisce con il rinviare?

Di fronte a ciò che è somigliante, come di fronte allo specchio, siamo continuamente sospesi tra due opposte sollecitazioni: da un lato, siamo consapevoli della differenza che separa il me non dal non-me, il linguaggio dalla realtà; dall'altro, emerge dentro di noi la memoria di una condizione diversa, della somiglianza, o, meglio, della identità primaria, e scattano i meccanismi del desiderio teso al recupero di quella condizione. Giacché il **precursore** dello specchio, e di questa condizione speculare rappresentata dal trompe-l'oeil o dal calco, è ancora una volta il volto della madre. Ma cosa vede il lattante quando guarda il volto materno se non se stesso? Come dice Winnicott, svolgendo l'intuizione lacaniana sullo **stade du miroir**, « la madre guarda il bambino e **ciò che essa appare è in rapporto con ciò che essa scorge** ». Il soggetto, che contempla (o spia?) la superficie riflettente dello specchio o del quadro, sa infine che non sta guardando ciò che egli vuole veramente vedere e rivolge alla immagine, alla apparenza, un rimprovero costante: « Jamais tu ne me regardes là où je te vois ».

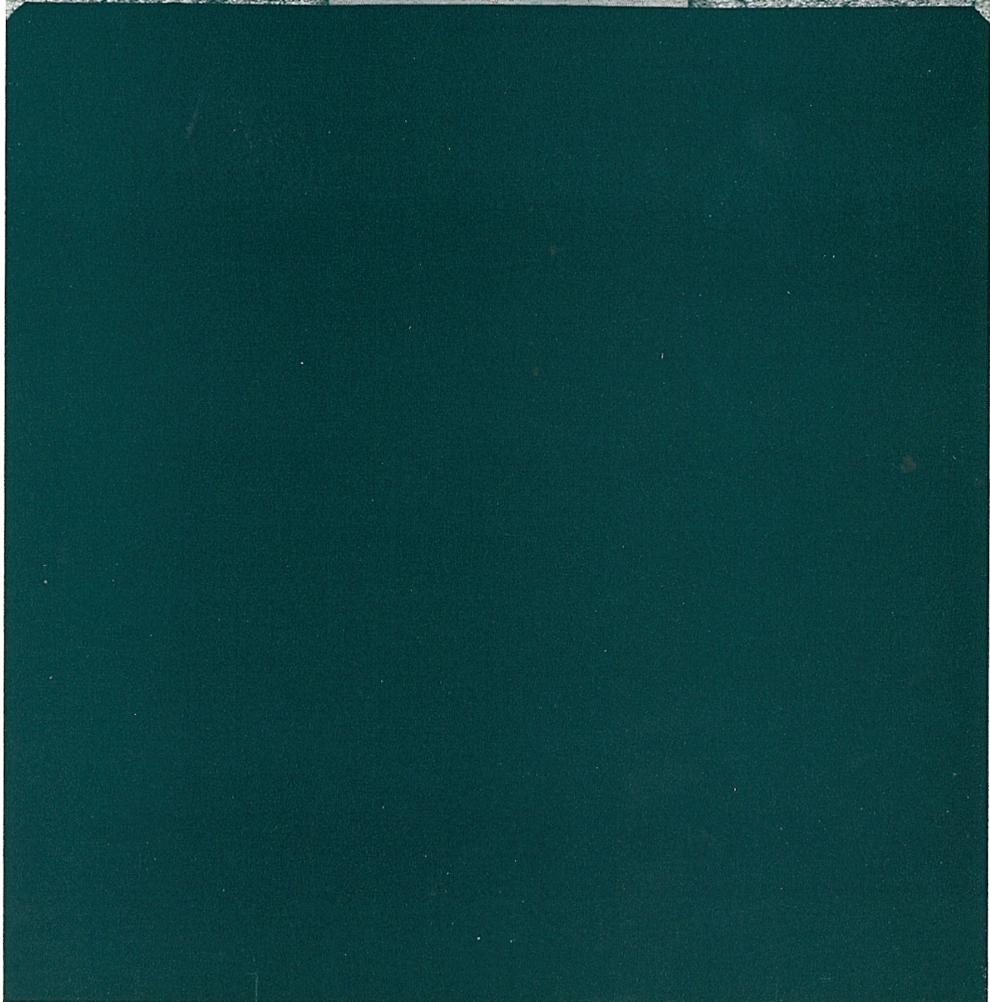
filiberto menna  
dicembre 1975

vincenzo agnetti  
adriano altamira  
diane arbus  
valentina berardinone  
victor burgin  
mario cresci  
ralph goings  
joseph kosuth  
emilio isgrò  
ken josephson  
renato mambor  
carlo maria mariani  
ugo mulas  
mimmo paladino  
giulio paolini  
claudio parmiggiani  
giuseppe penone  
vettor pisani  
michelangelo pistoletto  
antonio trotta

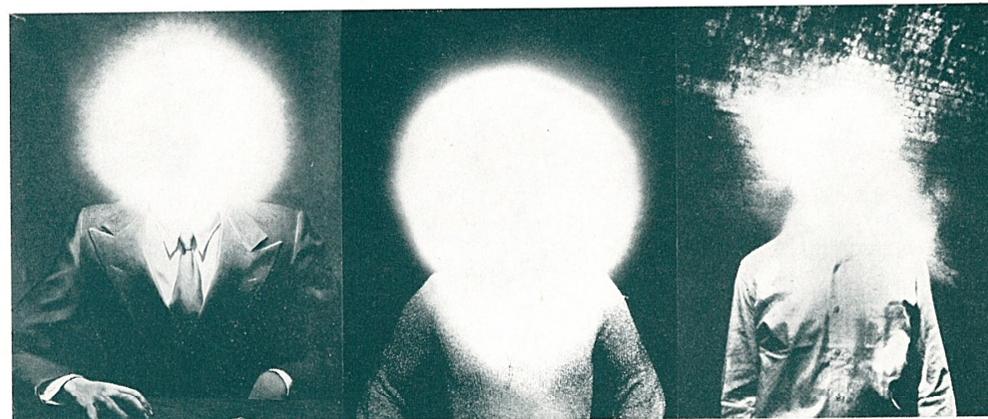
gennaio 1976

DATI QUE INSTANTI - LAVORO VI SARÀ SEMPRE UNA DURATA - LAVORO  
CONTENENTE GLI INSTANTI DATI.

GIVEN TWO WORK-INSTANTS THERE WILL ALWAYS BE A WORK-DURATION  
CONTAINING THESE GIVEN INSTANTS.



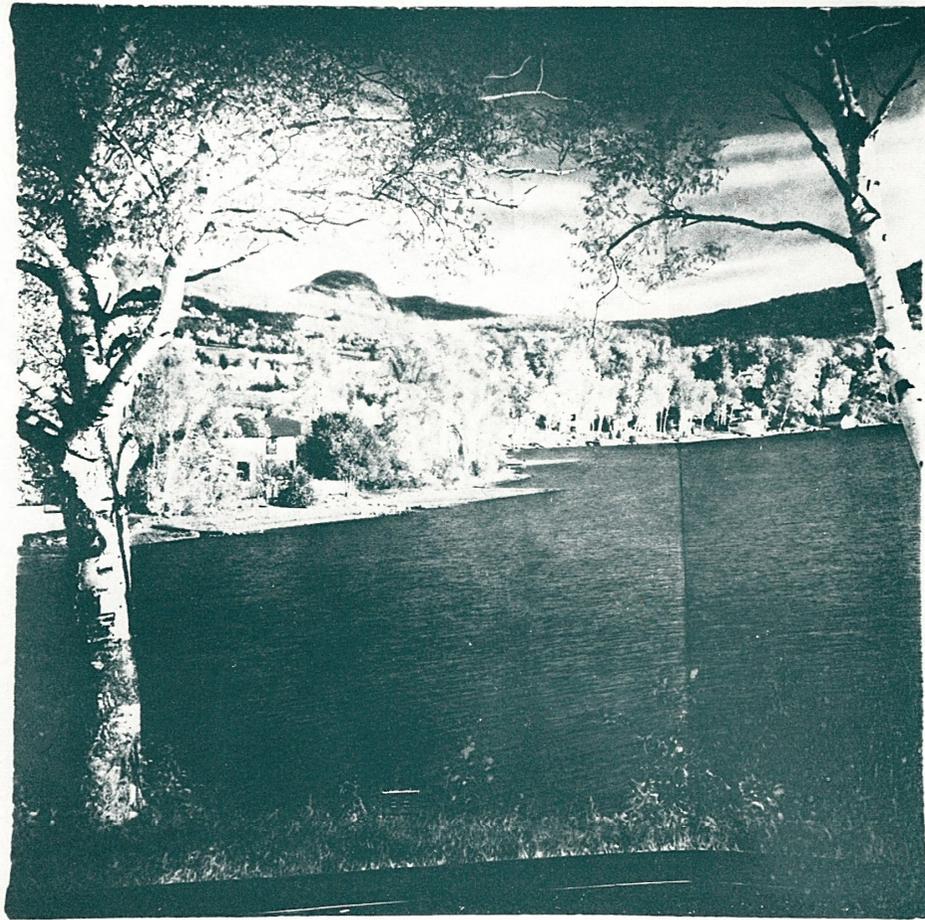
vincenzo agnetti  
senza titolo  
1972  
cm. 70 x 70 (bachelite e scritta)



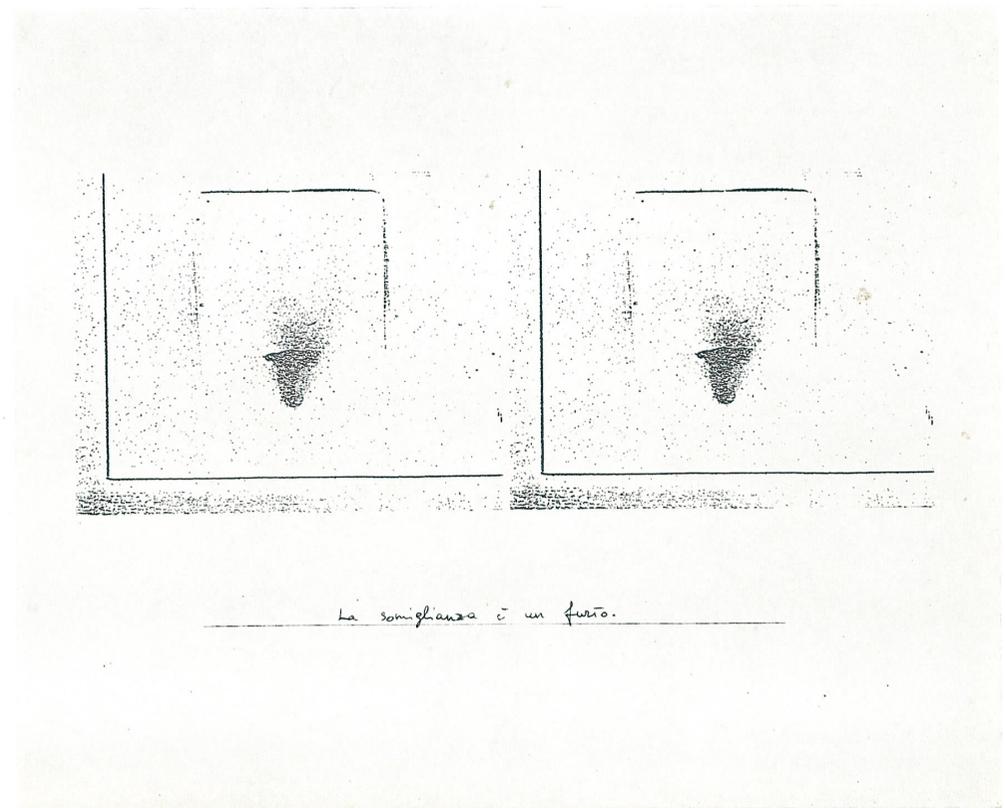
R. Magritte 1937

Urs Lüthi 1972

Duane Michals 1968



diane arbus  
a lobby in a building - new york city  
1966  
cm. 50 x 40



valentina berardinone  
la somiglianza è un furto  
1975  
cm. 50 x 70 (fotocopia, matita, collage)

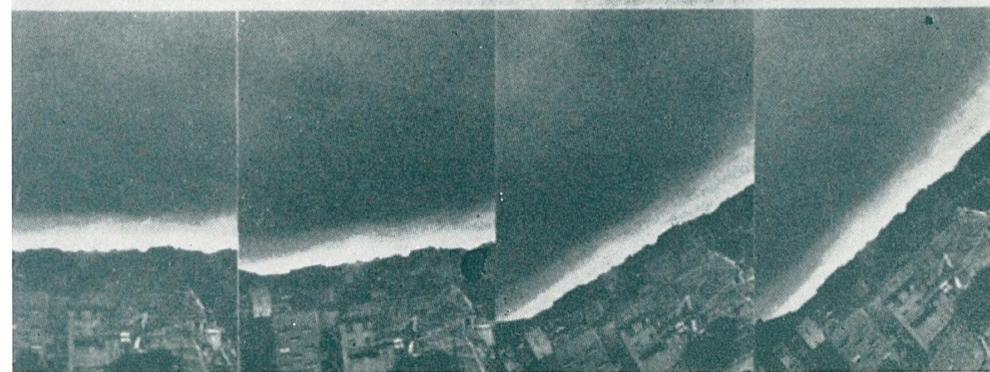
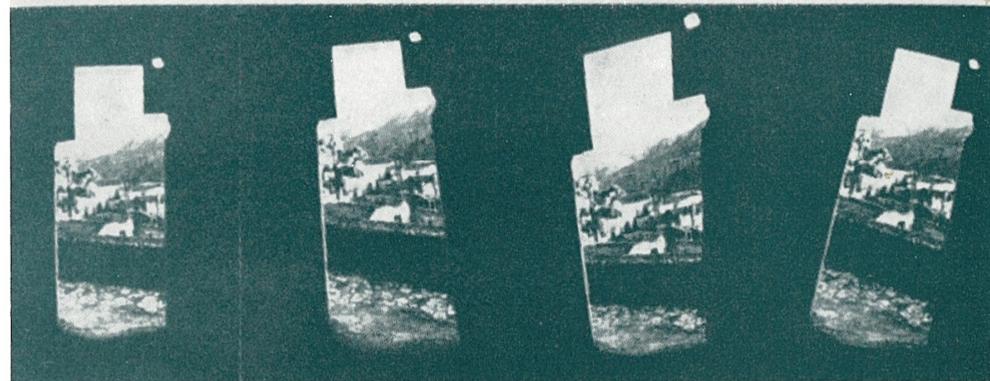
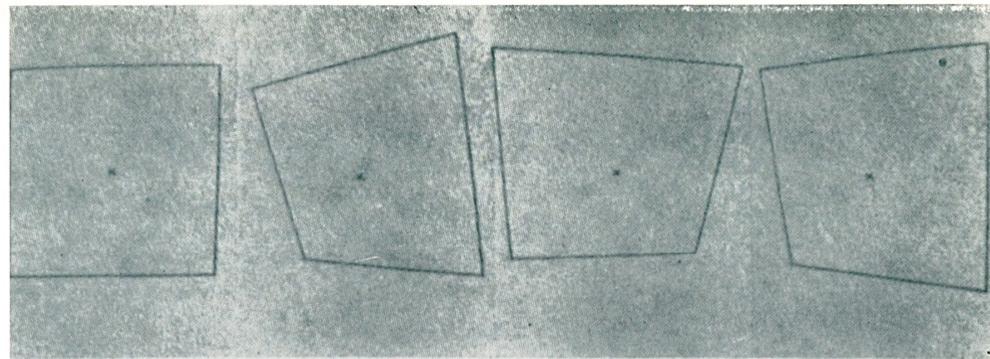


The young soldier Lei-Feng asks his instructor if he may be assigned to a combat mission. When refused he cannot hide his impatience.

The difference between language and iconic imagery is most marked in the case of the photograph. The linguistic sign bears an arbitrary relationship to its referent, the photographic image does not. There is no law in nature which dictates that the linguistic sign 'tree' (or 'l'arbre', or 'baum') should be associated with the thing with which it is in fact associated, this is a matter of cultural convention. In the case of the photograph on the other hand the image is in a sense caused by its referent. Just as there is a causal connection between the presence of an air-current and the direction in which a weather-vane points, so a photo-sensitive emulsion necessarily registers the distribution of light to which it is exposed, leading Pierce to describe the photograph as a "quasi-predicate" of the light which stands to it as "quasi-subject".

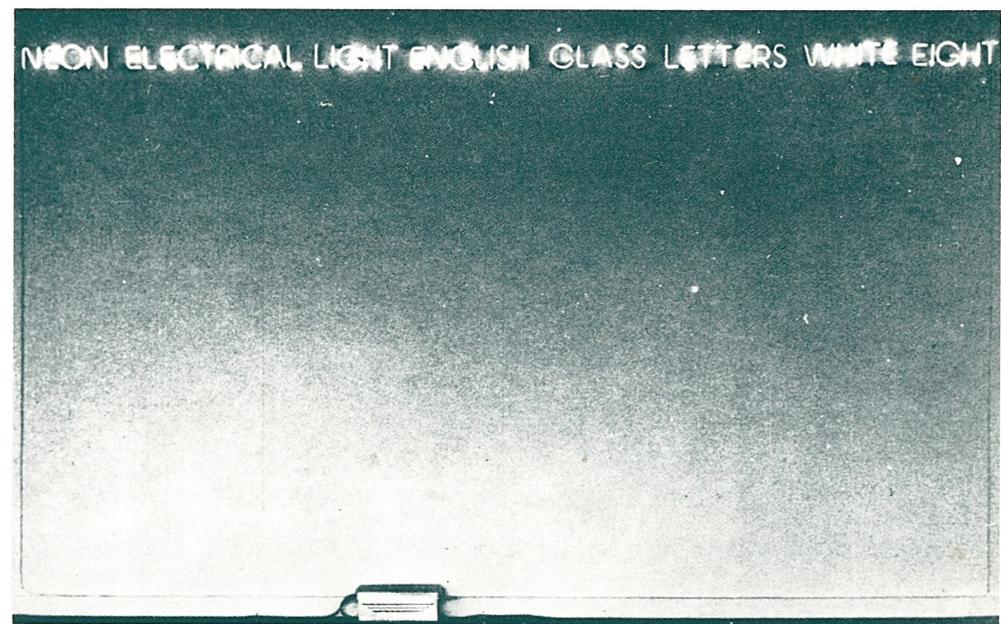
The *chiaroscuro* of the photographic image replicates, *mutatis mutandis*, that present to the exposed film. What lines and volumes then emerge to our eye are related to their referents, as Volli has emphasised, strictly according to geometrical principles of projective transformation. In an ingenious assumption the photograph is held to *re-produce* its object. However, the relationship between a photographic image and its referent is one of reproduction only to the extent that Christopher Wren's death-mask reproduces Christopher Wren. The photograph abstracts from, and mediates, the actual. For example, a photograph of three people grouped together may, in reality, have comprised a live model, a two-dimensional 'cut-out' figure, and a wax dummy. In the actual presence of such an assembly I would quickly know them for what they were. No such certainty accompanies my cognition of the photographic group. Barthes found in photography "...precious miracle, a reality from which we are sheltered," but if photographs shelter us from reality it is by nothing more ineffable than a shortage of information.

victor burgin  
commentari  
1972  
9 (cm. 40 x 50)

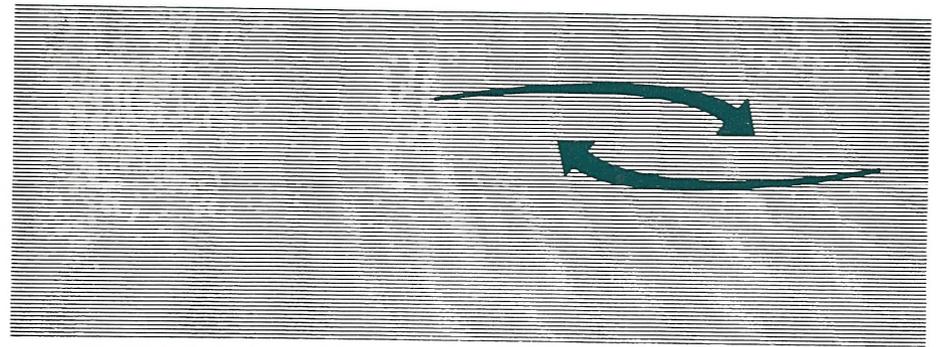




mario cresci  
dalla serie del segno: sequenza a partire dal quadrato  
1973  
cm. 100 x 80

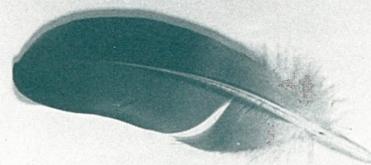
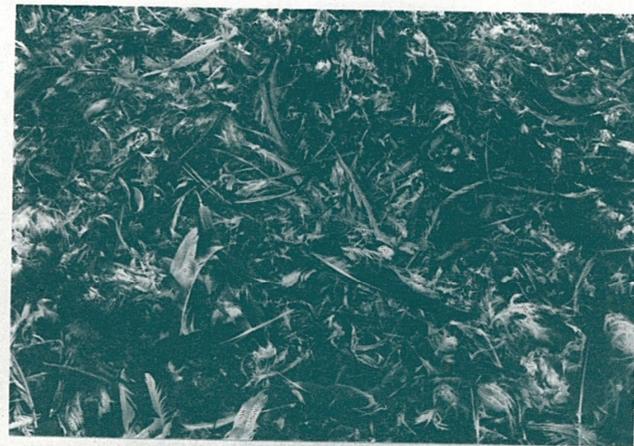


ralph goings  
sacramento airport  
1970  
cm. 152,5 x 213,5 (olio su tela)

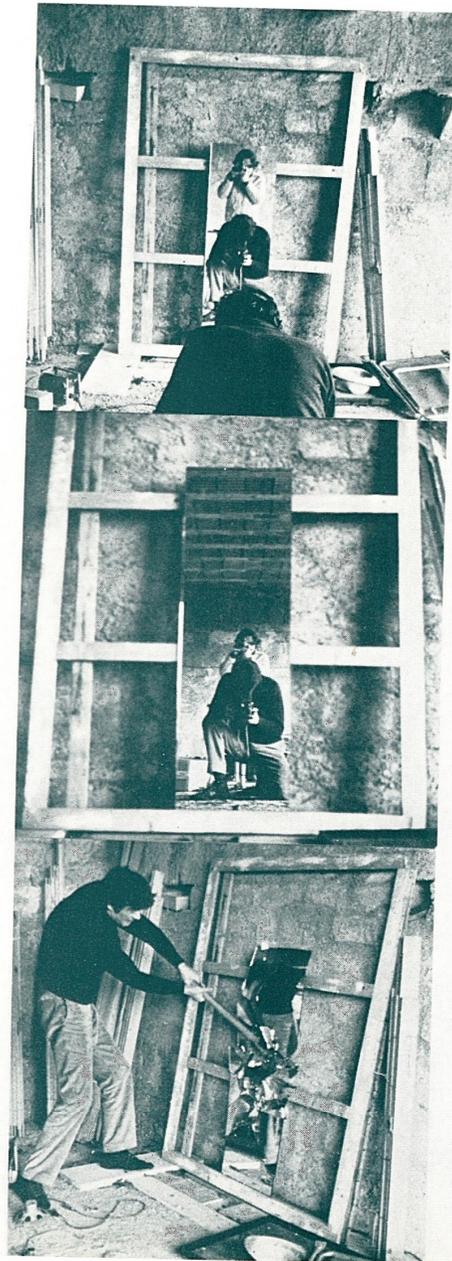


**LA FRECCIA INDICA L'OMBRA DI UNA FRECCIA**

emilio isgrò  
senza titolo  
1969  
cm. 60 x 140



ken josephson  
piume  
1964  
cm. 34,5 x 27 (fotografia e piuma)

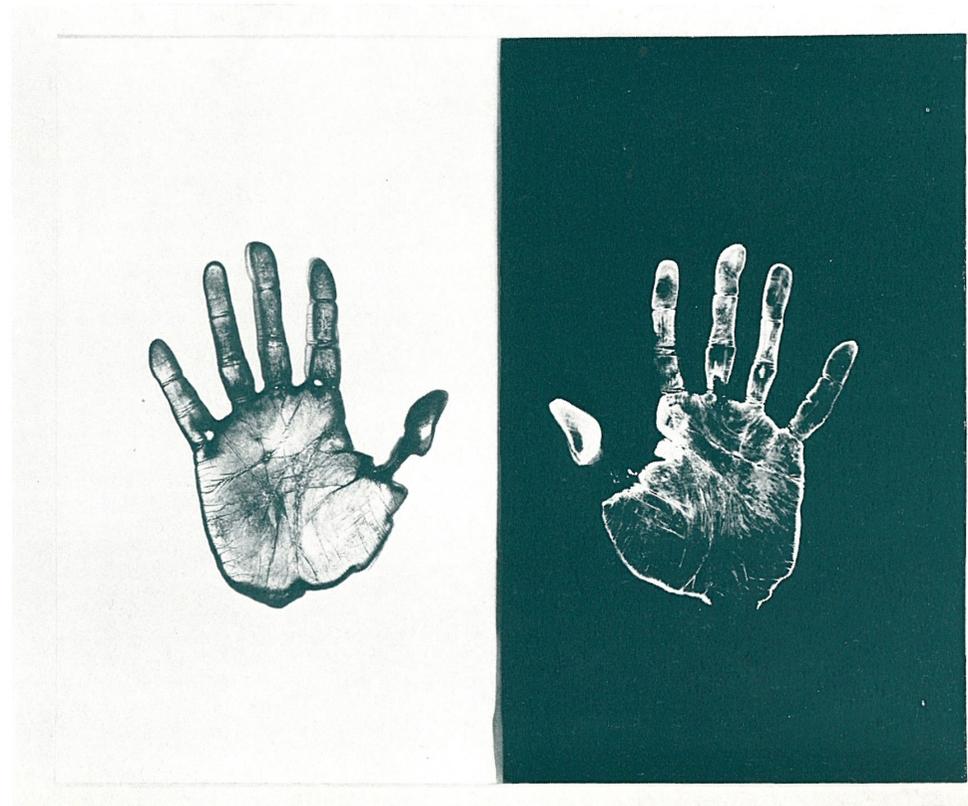


Il tema della "l'ultima riflessione" è stato trattato in modo diverso da diversi artisti, ma con un comune denominatore: la rappresentazione della figura umana in un momento di estrema tensione, di dolore, di angoscia. Mambor, attraverso la sua opera, ci porta a riflettere sulla condizione umana, sulla fragilità della vita e sulla ricerca di un senso in un mondo spesso ostile e indifferente.

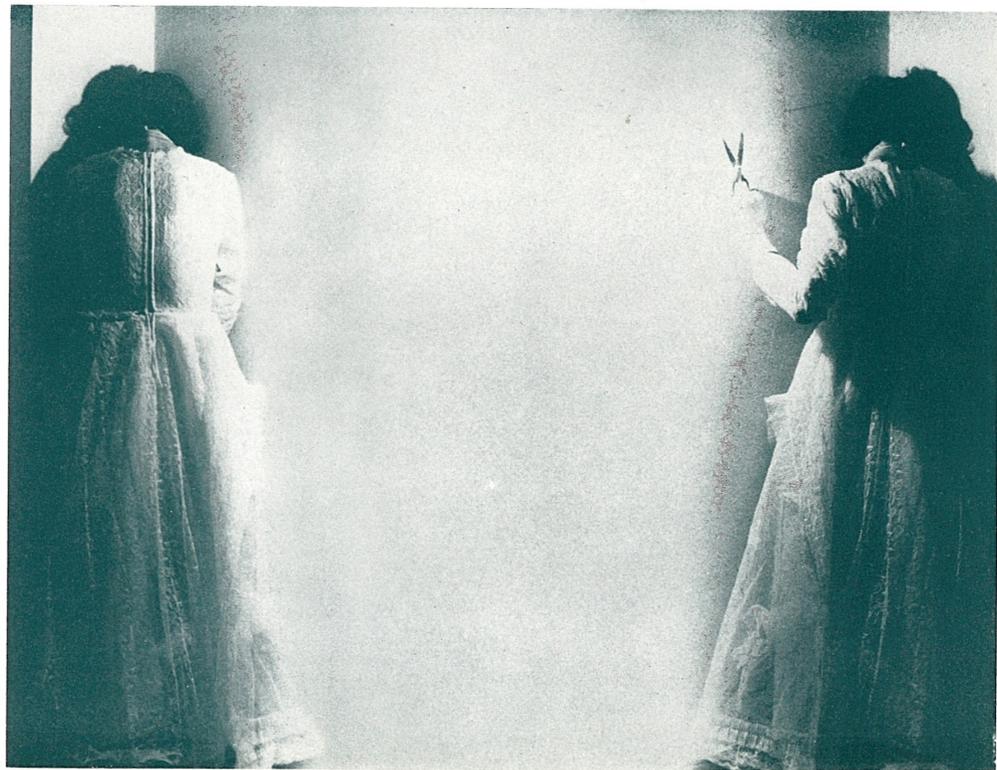
La scelta di un soggetto così universale e toccante, unitamente alla maestria con cui è stato realizzato, rende questa opera una delle più significative della produzione di Mambor. È un invito a guardare con occhi nuovi la realtà che ci circonda, a cercare in ogni situazione un'occasione di crescita e di trasformazione.



carlo maria mariani  
compendio di pittura  
1974  
5 (cm. 76 x 64) (stampa su carta, foto a colori, foto a colori quadrettata, olio su tela)



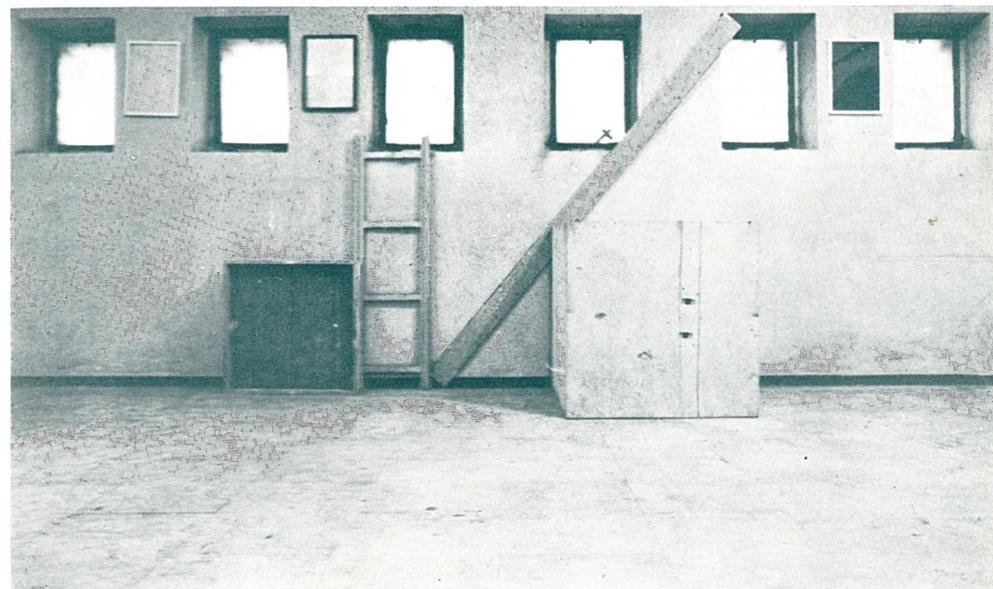
ugo mulas  
il laboratorio - una mano sviluppata, l'altra fissa

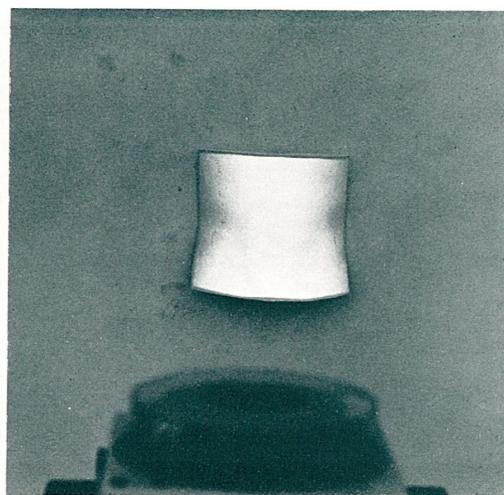
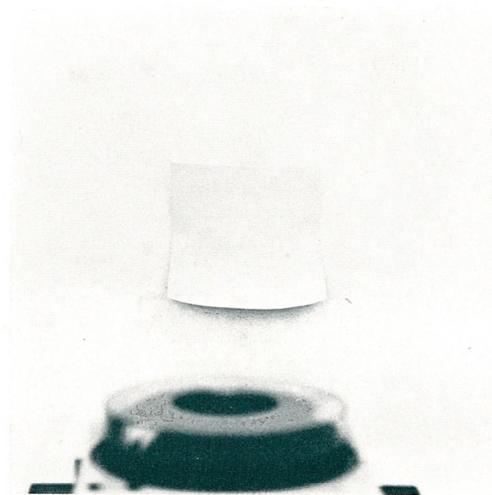


mimmo paladino  
da « la condizione della vita intermedia »  
1974



giulio paolini  
mimesi  
1975  
cm. 50 x 20 x 40



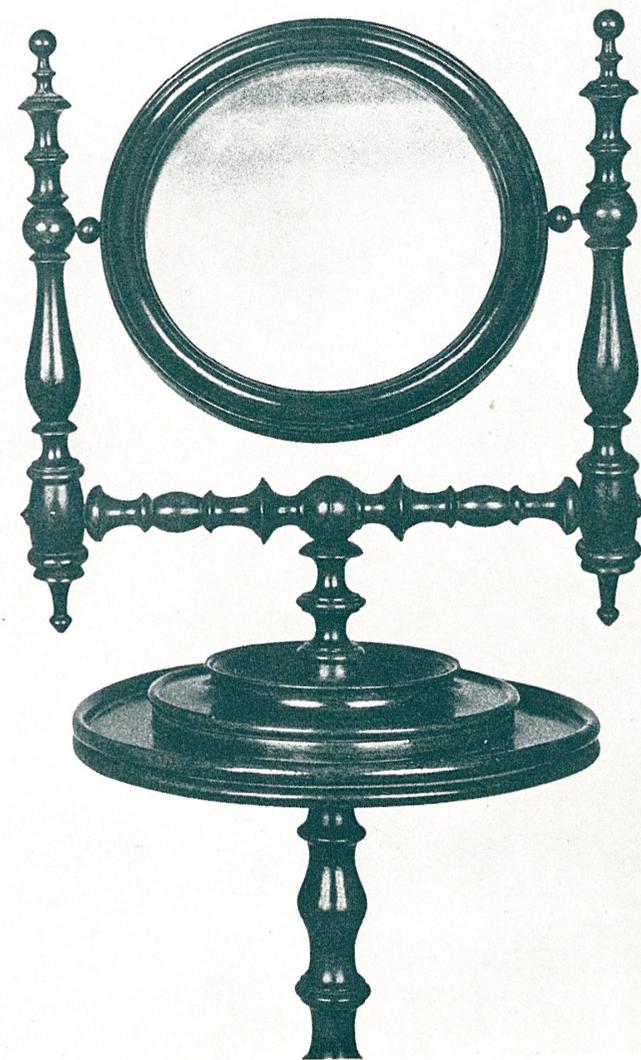


PLAGIO

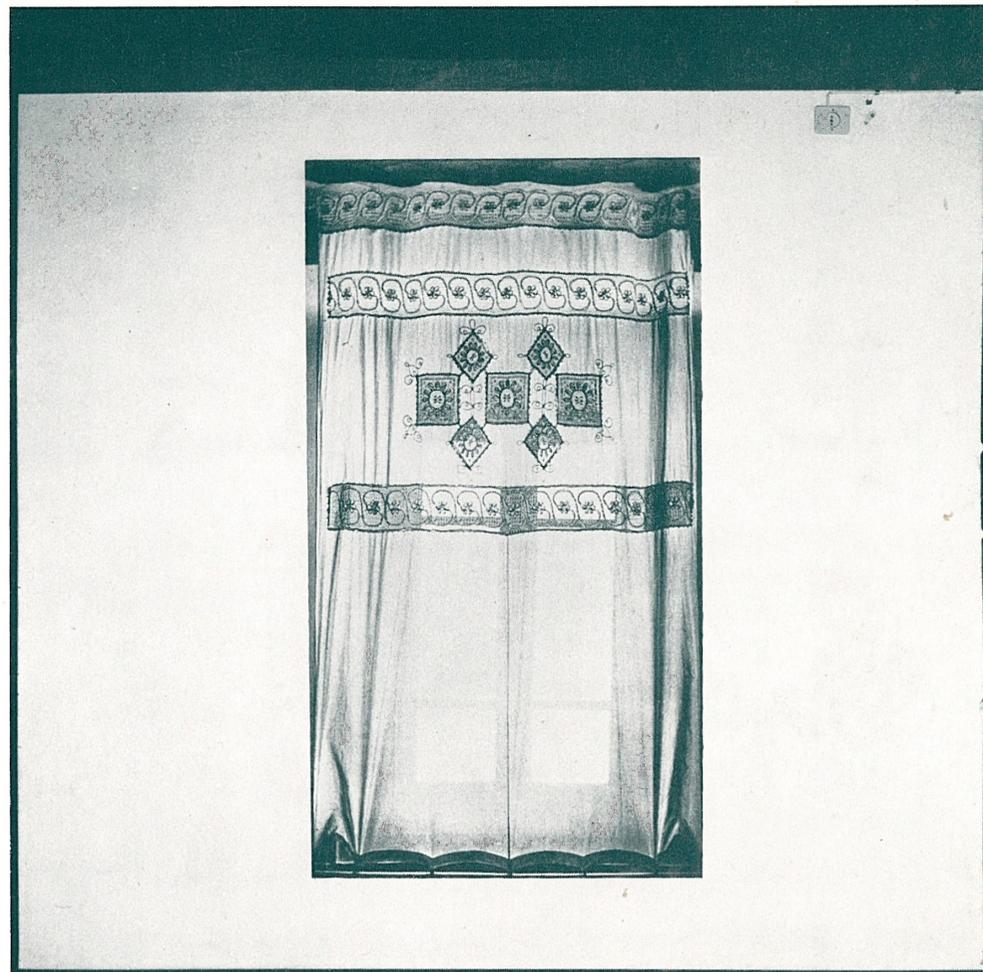
VETTOR PISANI

MICHELANGELO PISTOLETTO

vettor pisani - michelangelo pistoletto  
plagio  
galleria la salita - 1971



micelangelo pistoletto  
specchio  
1975  
cm. 100 x 70 (serigrafia su acciaio inossidabile)



antonio trotta  
la tenda sulla tela  
1973  
cm. 200 x 100 (tela emulsionata)