

Per un'estetica dell'illusionismo

PIETRO CONTE

Quella di realizzare opere d'arte indistinguibili dai modelli reali è idea dalla tradizione antichissima, sedimentatasi in una ricca aneddotica che dalla Grecia arcaica fino ai giorni nostri ripropone, senza soluzione di continuità, una miriade di narrazioni senz'altro diverse, ma tutte ugualmente incentrate sulle strategie messe in atto dagli artisti per approssimarsi alla natura fino al punto da rendere impossibile differenziare tra immagine e realtà, tra riproduzione e originale, tra finzione e verità. Dalla sempre citata sfida tra Zeusi e Parrasio, andata miticamente in scena intorno alla metà del V secolo a.C., fino agli anonimi *Dissoi logoi* (III, 10) che proclamavano, all'inizio del IV, che «in tragedia e in pittura migliore è colui che più inganna, creando cose che sono come le cose reali»; dallo stallone che, stando alla testimonianza di Plinio (35, 95), aveva tentato di montare una cavalla dipinta da Apelle, alla vacca di Mirone che pareva «animata dal respiro, tanto da ingannare anche un tenero vitello e da attirare il mugghiante toro in amore»¹; dal busto in cera del defunto Cosimo II de' Medici, commissionato a Pietro Tacca e talmente ben fatto che la madre del granduca fiorentino, scorgendolo per la prima volta, dovette chiedere che venisse immediatamente nascosto, «non soffrendole il cuore a tornar veder vivo, ma però in una muta statua, il caro figliuolo già fatto preda della morte» (Baldinucci, 1681-1728, vol. 12, pp. 179-180), all'effigie di Pietro il Grande realizzata da Francesco Bartolomeo Rastrelli, dotata di congegni meccanici in grado di farla muovere e così inquietantemente realistica da far credere a chiunque le stesse di fronte di trovarsi in presenza del sovrano stesso².

Da questi pochi esempi, che si potrebbero agevolmente moltiplicare, risulta chiaro come spesso i protagonisti dei racconti che ruotano intorno al tema di una mimesi spinta al punto da sfociare in mimetismo non siano affatto semplici e anonimi artigiani particolarmente abili nel trarre in

¹ La testimonianza di Costantino Manasse risale al XII secolo ed è riportata in Moreno, 1974, p. 257, n. 130. Sul tema si veda Pugliara, 2003.

² L'effigie è tuttora conservata al Museo dell'Hermitage.

inganno il malcapitato di turno, bensì artisti di prim'ordine. E questo fa problema, se è vero che qualunque attività che abbia di mira una pedissequa riproduzione del reale pare inevitabilmente condannata a generare prodotti che potranno forse risultare curiosi e interessanti, ma che saranno senz'altro sprovvisti di quell'aura di originalità e unicità che dovrebbe rivelare il carattere geniale dell'artista e della sua opera. Anche qualora non derivino direttamente da calchi, le immagini iperrealistiche vengono comunque accostate a quei procedimenti meccanici che sembrano inficiare a priori ogni pretesa di artisticità e ai quali invariabilmente si applica la paradigmatica critica mossa da Diderot in pieno Settecento: «Sapete cosa fanno certi scultori? Scelgono un modello in carne e ossa e prendono il calco in gesso di piedi, mani e spalle. A partire da questi calchi realizzano poi le medesime parti in rilievo, inserendole infine tali e quali nelle loro composizioni. È un modo per avvicinare la verità della natura senza troppa fatica; il merito, però, non va più attribuito all'abilità di uno scultore, bensì a quella di un comune fonditore» (Diderot, 1763, vol. 1, pp. 247-248).

Senza tornare a scomodare Platone, che guardava con sospetto agli artisti del suo tempo proprio perché gli sembrava volessero abbandonare la dimensione ieratica della più antica e nobile arte egizia a tutto vantaggio di un illusionismo che ai suoi occhi costituiva, sul piano iconico, l'esecrabile *pendant* di ciò che era la sofistica sul piano linguistico e argomentativo, basterà restare nell'ambito dell'estetica classicista per notare come la posizione di Diderot sia rimasta tutt'altro che isolata. L'erronea convinzione winckelmanniana secondo cui gli antichi preferivano lasciare le loro sculture bianche come il marmo o nere come il bronzo di cui erano fatte, evitando di far ricorso a suggestivi effetti cromatici, non derivava soltanto dal fatto contingente che lo storico dell'arte tedesco basava inconsapevolmente le proprie osservazioni su quelle che in realtà erano, nella maggior parte dei casi, delle semplici copie, ma anche e forse soprattutto dalla logica stessa su cui si reggeva il suo sistema di pensiero: una logica secondo cui la policromia, garantendo una maggiore somiglianza tra l'immagine e il suo referente, andrebbe necessariamente a detrimento della dimensione ideale che si vorrebbe propria di ogni autentica opera d'arte. Kant sostiene una tesi per molti versi analoga quando, dopo aver intitolato il paragrafo 45 della sua *Critica del giudizio* «L'arte bella è arte in quanto sembra al contempo essere natura», subito si premura di circoscrivere questa affermazione (che parrebbe implicitamente spianare la strada a una valutazione positiva

dell'iperrealismo) precisando che «di fronte a un prodotto dell'arte bella bisogna diventar consapevoli che è arte e non natura, ma la finalità della sua forma deve tuttavia sembrare così libera da ogni costrizione di regole arbitrarie come se fosse un prodotto della mera natura. [...] La natura è bella quando appare al contempo come arte, e l'arte può esser detta bella soltanto quando siamo consapevoli che è arte, anche se essa ci appare come natura» (Kant, 1790, p. 425).

Un secolo dopo, a cavallo tra Otto- e Novecento, toccherà niente meno che a Husserl tornare a insistere sul fatto che l'arte implica la consapevolezza, da parte del fruitore, di trovarsi di fronte a un'immagine. Nell'elaborare quella che a tutt'oggi rappresenta la più significativa sintesi delle ragioni teoriche per cui un'opera che punti tutto sulla massima aderenza al modello non possa, in linea di principio, essere ritenuta artistica, anche il padre della fenomenologia prende le mosse da un racconto di carattere squisitamente aneddotico: «Un giorno – lo ricordo come fosse ieri – mi recai al museo delle cere di Berlino. Quasi mi venne un colpo allorché una dama sin troppo gentile si mise a farmi l'occholino in cima alla scalinata. Dopo qualche attimo di titubanza, però, mi resi conto all'improvviso che si trattava di un manichino messo lì per trarre in inganno la gente» (Husserl, 1912, p. 423).

Nei termini della fenomenologia husserliana, l'istante in cui il visitatore si accorge di essere caduto in trappola segna il passaggio da una modalità apprensionale a un'altra: dalla percezione (*Wahrnehmung*) alla coscienza d'immagine (*Bildbewusstsein*). Il carattere fondamentale della percezione è la presentazione, cioè «l'ostensione delle proprietà di un oggetto o di una molteplicità di oggetti che occupano lo stesso ambiente in cui si colloca l'osservatore e che si estendono nella stessa durata attuale in cui si susseguono le sue operazioni percettive» (Calì, 2002, p. 35). La cosa percepita forma con l'ambiente circostante un'unità di senso compiuta, poiché ogni singola apparizione va a inserirsi in una serie continua e unitaria, confermando le apparizioni precedenti e anticipando quelle successive. «Percepire» qualcosa significa innanzitutto, come ben dice il tedesco *wahr-nehmen*, «prender per vero», e questo prender per vero, questa credenza si basa a sua volta su ritenzioni relative al decorso esperienziale passato e su protensioni che anticipano il decorso futuro: la sorpresa e lo spiazzamento scaturiscono sempre da attese che vanno deluse, perché è su queste attese e sulla loro conferma concordante che si fonda la credenza in un mondo esistente in sé. La dama husserliana mette in crisi precisamente questo «stile concordante» (Costa, 2002, p. 179)

dell'esperienza: «La credenza percettiva smarrisce per un istante il suo carattere di credenza perché viene ricondotta a una percezione ingannevole ed entra in competizione con un'altra credenza» (Därmann, 1995, p. 284). L'oggetto, ontologicamente parlando, rimane lo stesso, mentre cambia la modalità con cui lo si intenziona: prima percezione, poi coscienza d'immagine; oppure, dal punto di vista dei correlati intenzionali, prima donna in carne e ossa, poi semplice *immagine* di una donna in carne e ossa.

In *Fantasia e coscienza d'immagine*, terza parte di un corso tenuto a Göttingen durante il semestre invernale del 1904-1905 e dedicato ai problemi fondamentali della teoria della conoscenza, Husserl è perentorio nel dichiarare – sempre a proposito di quella famigerata visita al *Panoptikum* – che «un'immagine deve implicare un riferimento consapevole a ciò che è stato messo in immagine, altrimenti non è un'immagine» (Husserl, 1904-1905, p. 31). Come già in Kant, anche qui l'enfasi cade su quel «consapevole»: perché si dia coscienza d'immagine è fondamentale l'insorgere di un effetto raffigurativo, e perché ciò avvenga è necessario che qualcosa «ci si pari dinanzi con il carattere direttamente intuitivo di raffigurazione» (Piana, 1979, p. 86). Per poter parlare di «immagini» (e perciò stesso anche di «arte») bisogna dunque che siano preliminarmente soddisfatte due condizioni: è innanzitutto necessario che, al di là della somiglianza generale tra l'immagine e il suo referente, permangano dei momenti di dissomiglianza, di diversità, di contrasto³; e, in secondo luogo, l'osservatore dev'essere consapevole di tale contrasto, cioè non deve avere dubbi, esitazioni, titubanze nell'individuare l'immagine in quanto immagine-di qualcos'altro (che immagine non è).

La statua di cera rappresenta invece il tipico esempio di artefatto che fa di tutto per non rivelarsi in quanto tale: per dirla con Hans Blumenberg (1989, p. 549), «il manichino vuol essere la persona, non la sua immagine». Una figura iperrealistica non è una struttura di rinvio, non cerca di *rappresentare* bensì, tutto all'opposto, di *presentare*: ha la stessa forza, la stessa stabilità, la stessa pienezza che attribuiamo a una persona in carne e ossa. Grazie ad artifici meccanici può muoversi e proferire parole, finendo per incarnare quel caso estremo in cui la sintesi di coincidenza tra raffigurante e raffigurato abbraccia tutti i momenti di apparizione del

³ Come efficacemente sintetizzato da Griffero (2009, p. 278), «un'immagine è agli occhi di tutti tanto più e tanto meglio un'immagine quanto più mira a una (quasi) perfetta illusorietà», con l'accento che cade però inevitabilmente su quel «quasi», condizione irrinunciabile perché si possa continuare a parlare di «immagine».

primo che sono in grado di diventare portatori di somiglianza rispetto alle proprietà intese nell'apprensione del secondo. Nella misura in cui viene *percepita* alla stregua di un essere umano, la statua pare fatta non più di cera, bensì della nostra stessa carne, ed è proprio questa sua caratteristica a svalutarla sotto il profilo estetico. «Arte» e «iperrealismo» sembrano insomma termini inconciliabili: se si vuole fare arte bisogna forzatamente evidenziare una certa differenza tra raffigurazione e soggetto raffigurato, evitando un'eccessiva somiglianza tra l'una e l'altro; viceversa, se si ha di mira una riproduzione iperrealistica bisogna provare ad annullare ogni distanza tra opera e modello, il che implica però la rinuncia a fare arte.

Che pensare, allora, di tutti quegli aneddoti che sembrano invece parlare *in favore* di una mimesi spinta al culmine delle sue possibilità, facendone addirittura il perno intorno a cui dovrebbero ruotare le opere d'arte? Per limitarne la portata e arginare il rischio di una commistione incestuosa tra arte e realtà non ci sono che due strade. La prima consiste nel sostenere che, tutto sommato, si tratta soltanto di innocui racconti mitici, volutamente iperbolici e privi di qualsivoglia fondamento storico: sicuramente divertenti, ma nulla che possa mettere realmente in discussione (né tanto meno in crisi) il concetto tradizionale di arte, con la netta distinzione rispetto alla natura che esso porta con sé. A ben vedere, però, questa strategia non rappresenta che un capitolo nella storia di quella critica delle fonti che conobbe il suo periodo aureo con la storiografia ottocentesca di stampo positivistico e riduzionistico, contro cui valgono oggi come ieri le esemplari parole di Johann Jakob Bachofen (1861, p. 10): «Negandole storicità non si sottrae alla saga il suo significato. Ciò che può non essere accaduto è stato nondimeno pensato. Al posto della verità esterna interviene quella interna, e al posto dei fatti materiali troviamo quelli spirituali». In quest'ottica non è quindi particolarmente importante sapere se Cimabue abbia “davvero” provato a scacciare dalla tela la mosca proditoriamente dipinta dal suo allievo Giotto oppure se il nome di Leonardo possa “davvero” essere associato al ritratto di un uomo talmente realistico che i suoi figli ancora in fasce lo accarezzavano mentre il cane e il gatto vi si accostavano affettuosi⁴: per ribadire una posizione già espressa da Ernst Kris e Otto Kurz (1979, p. 10), «il problema della veridicità o meno dei singoli racconti è del tutto irrilevante,

⁴ Aneddoti riportati rispettivamente da Vasari nella *Vita di Giotto* e da Leonardo nel *Trattato della pittura* (I, 3).

giacché l'unico elemento significativo è quello della loro ricorrenza», cioè della loro tipicità transculturale, che è di per se stessa significativa.

L'altra via per minimizzare la portata dell'aneddotica iperrealista consiste nel criticare non l'aneddotica stessa, bensì il modo in cui si è soliti interpretarla: a essere sbagliate e inverosimili non sarebbero tanto le narrazioni tramandate quanto, piuttosto, le letture che ne vengono date. È quel che ha sostenuto, agli inizi del Novecento, uno storico e teorico dell'arte del calibro di Konrad Lange:

Nel panorama della letteratura antica e rinascimentale molti autori sostengono che scopo ultimo delle arti figurative sia trarre in inganno l'osservatore, puntando tutto sulla massima fedeltà al vero in modo da offrire un'illusoria parvenza di vita. [...] A ben vedere, però, costoro si esprimevano così perché in realtà sapevano o avvertivano benissimo che l'arte non ha nulla a che spartire con un inganno *reale*, ma sempre e soltanto con un inganno di cui si rimane pur sempre consapevoli. Ed è *proprio per questo* che spronavano gli artisti a raggiungere il massimo grado possibile di illusionismo: perché davano per scontato che essi non sarebbero mai andati al di là di un inganno di cui si ha comunque coscienza – quell'unico genere di inganno ammissibile in campo artistico (Lange, 1895, p. 31).

Tutti quegli aneddoti servirebbero semplicemente a magnificare, secondo Lange (1907, p. 251), «la grande potenza dell'arte», e sarebbe quindi scorretto intenderli troppo alla lettera come esempi di un illusionismo «che non ha niente a che vedere con l'autentica dimensione artistica». La tacita premessa su cui si regge l'intera argomentazione è che l'arte non debba (e in fondo nemmeno possa) pervenire a un'imitazione perfetta del reale, che condurrebbe a un vero e proprio inganno del fruitore: ci sarebbero dei limiti invalicabili che anche gli autori di quei racconti leggendari avrebbero tenuto ben presenti, dandoli anzi per scontati.

Tuttavia, anche a voler prescindere dalle narrazioni aneddotiche o a voler relativizzarne la portata, resta comunque il fatto che a parlare in favore di un coinvolgimento diretto di artisti di rango nel tentativo di rendere sempre più labile la soglia tra immagini e realtà non ci sono solo racconti leggendari, ma anche testimonianze fattuali e inoppugnabili fornite da concrete opere d'arte: basti pensare alla superba *Testa di vecchio* in terracotta dipinta creata da Guido Mazzoni e conservata alla Galleria Estense di Modena; o all'impressionante ritratto in cera di Luigi XIV, opera di Antoine Benoist significativamente definita *monstrueuse* per il suo impressionante grado di realismo; oppure, ancora, alla celeberrima *Petite danseuse* di Degas (anch'essa in cera) che all'epoca della sua prima esposizione fu fatta bersaglio di innumerevoli critiche proprio in ragione di una fedeltà mimetica che a Joris-Karl Huysmans ricordava lo sconvolgen-

te Cristo in croce della cattedrale di Burgos, mentre a Henri Trianon, più prosaicamente, le inquietanti pratiche della tassidermia (cfr. Berson, 1996, pp. 348 e 368). Per aggirare anche questo problema si dirà forse, con Lange, che tutti gli esempi citati colpiscono certo per il loro elevato realismo, ma non conducono affatto a un vero e proprio inganno dell'osservatore: si tratta in ogni caso di opere che, tutto sommato, rivelano chiaramente la loro natura iconica, e solo per questo hanno infine avuto accesso, nonostante le polemiche che le hanno accompagnate, alle sale dei musei d'arte.

C'è però un momento preciso, nella storia dell'arte, in cui anche i fautori di questa strategia argomentativa si vedono franare il terreno sotto i piedi, ed è il momento in cui l'imitazione si spinge al punto da non lasciare più alcun residuo tra l'immagine e il suo referente. Corre l'anno 1964 e Andy Warhol presenta il suo fantomatico *Brillo Box*, che riproduce la scatola originale con tale meticolosità da venir spesso scambiato per un *ready made* concepito fuori tempo massimo: un errore, certo, ma come tanti altri errori assai significativo, perché commesso in ragione di una somiglianza talmente accentuata da farsi identità. Agli occhi dell'osservatore *nulla* distingue l'opera d'arte dal suo modello in vendita tra gli scaffali di un qualunque supermercato, se non ovviamente la diversa collocazione. Ma è proprio questa diversa collocazione il problema, perché non si capisce come mai una confezione debba trovarsi esposta in uno dei templi del consumismo (il supermercato) e l'altra in uno dei templi della fruizione estetica (il museo). A poco servirebbe rinviare a Duchamp e alla sua *Fontana*, perché in quel caso l'orinatoio era effettivamente un orinatoio, non l'imitazione di un orinatoio: il suo significato e il suo carattere artistico erano dati dallo spostamento stesso e dal suo valore letteralmente metaforico, cioè dal fatto che il trasferimento fisico implicava immediatamente uno scostamento semantico, con l'oggetto d'uso elevato in quanto tale a opera d'arte in virtù di una semplice decisione dell'artista.

Il problema posto dal *ready made* concerneva quindi la possibilità o meno di distinguere tra semplice cosa da un lato e opera d'arte dall'altro, ed era un problema diverso da quello posto dall'eccesso di somiglianza tra copia e originale. Solo tenendo conto di questa inaggirabile differenza si possono e anzi si devono accostare il *Brillo Box* e la *Fontana*, e solo in quest'ottica emerge il carattere innovativo del gesto warholiano, se possibile ancor più radicale di quello duchampiano: non si tratta più di prendere un oggetto qualunque e sentenziare «questo è arte», bensì di

imitare nei minimi dettagli un oggetto qualunque fino a farne, *proprio in virtù di quest'atto ipermimetico*, un'opera d'arte. Il *Brillo Box* è doppiamente banale: imitazione banale di un oggetto banale. Ma è precisamente in questa sua banalità, in questa sua piatezza e tautologicità che risiede il suo valore: l'originalità è data innanzitutto – e paradossalmente – dall'assoluta mancanza di originalità, dal mero esser-copia, nient'altro che copia, ed è solo sulla base di questa evidenza immediata che è dato poi sviluppare ulteriori discorsi in grado di porre in luce le stratificazioni di senso di un'opera solo apparentemente semplice.

Tra questi possibili discorsi c'è quello relativo al fatto che il *Brillo Box* ha definitivamente sdoganato l'iperrealismo, se è vero che è proprio dalla metà degli anni Sessanta che inizia a crescere esponenzialmente – sulla scia di lavori pionieristici come *Target with plaster casts* di Jasper Johns (1955), *Man sitting on a table* di George Segal (1960), *Technological reliquaries* di Paul Thek (1964-1967) o *Wax impressions of the knees of five famous artists* di Bruce Nauman (1966) – il numero di opere d'arte incentrate sul paradigma del calco, della riproduzione fedele, del dettaglio portato ai limiti estremi dell'accuratezza. Un secondo possibile discorso intorno ai significati del *Brillo Box* concerne poi il carattere comune, quotidiano dell'oggetto stesso: per quanto interessante possa essere dal punto di vista del design, e per quanto il suo ideatore James Harvey, artista egli stesso, si sia come noto ispirato a stilemi dell'astrattismo dell'epoca, si tratta pur sempre di una confezione di spugnette abrasive, di quelle che si tengono sotto il lavello di casa. Una cosa di tutti i giorni insomma, e nulla più.

Precisamente queste due caratteristiche – la straordinaria aderenza al modello e il carattere del tutto ordinario del modello stesso – si ritrovano nei lavori di quello che può senz'altro essere considerato come il più famoso scultore iperrealista del Novecento, Duane Hanson, che non a caso ha reso omaggio a Warhol piazzando in bella vista una confezione di Brillo sul carrello di una donna delle pulizie protagonista di una delle sue più celebri opere, *Queenie*. Per quanto riguarda il primo aspetto, l'utilizzo di materiali quali la fibra di vetro e la resina poliesteri consente all'artista americano di raggiungere (ancora una volta a partire dalla metà degli anni Sessanta) un livello di realismo tale che risulta praticamente impossibile rendersi conto, per lo meno in prima battuta, di trovarsi in presenza di semplici immagini e non di persone in carne e ossa. La cura maniacale dei dettagli e l'impiego di capelli, vestiti e accessori veri sono ulteriormente esaltati dal fatto che le sculture di Hanson vengono talvolta

posizionate in luoghi non espressamente deputati all'esibizione e alla fruizione di opere d'arte, come nel caso dell'anziano signore malinconicamente seduto su una panca nel corridoio (e non, come ci si aspetterebbe, all'interno di una sala espositiva) della Saatchi Gallery di Londra. Per quanto concerne invece il secondo punto, quello relativo alla trivialità dei soggetti raffigurati, è significativo che lungo tutto l'arco della sua carriera Duane Hanson abbia posto al centro della propria opera uomini e donne comuni, senza nome né cognome – quegli stessi uomini e donne che incrociamo per strada tutti i giorni senza mai realmente incontrarli:

È la gente il soggetto principale di Duane Hanson. Le persone che l'artista riproduce nelle sue sculture costituiscono lo strumento attraverso cui comunica il suo messaggio. Non sono individui specifici, e nemmeno personaggi speciali, anzi: quasi non si fanno notare, perché provengono dalle masse. Nel corso della sua vita Duane Hanson ha notato queste persone e il suo occhio allenato le ha spesso individuate ai margini della folla: ai margini, perché neppure le masse concedevano loro uno spazio mentalmente o fisicamente centrale (Buchsteiner, 2007, p. 69).

Da questo punto di vista risulta chiaro come l'iperrealismo hansoniano non sia affatto fine a se stesso, come invece è l'iperrealismo *à la* Madame Tussauds, comprensibilmente e giustamente screditato sotto il profilo estetico. Duane Hanson ha mostrato come l'indistinguibilità tra immagine e realtà possa essere un modo per mettere a fuoco la realtà stessa: ha lasciato in eredità la consapevolezza che un'esagerata, iperbolica e al contempo piatta aderenza alla vita di tutti i giorni può richiamare l'attenzione su aspetti della realtà che nella realtà stessa – nella realtà in carne e ossa – vengono continuamente trascurati e passati sotto silenzio. Solo così si comprende l'energica replica dell'artista a tutti coloro che lo accusano, con scarsa lucidità, di non mirare ad altro che a una semplice replica del reale: «lo non riproduco la vita, faccio una dichiarazione sui valori umani. La mia opera si occupa di persone che conducono un'esistenza di calma disperazione. Mostro il vuoto mentale, la fatica, l'invecchiamento, la frustrazione. Questi individui non sanno reggere la competitività. Sono esseri psicologicamente menomati, relegati ai margini della società» (Hanson cit. in Bush, 1985, p. 15). L'iperrealismo consente qui di percepire ciò che normalmente non viene fatto oggetto di percezione: la vita in tutta la sua drammatica, ma al tempo stesso sublime banalità – la vuotezza, la pochezza, ma al tempo stesso il valore di una vita normale. Per oltre trent'anni Duane Hanson ha fatto sì che gli ultimi diventassero i primi, almeno per il tempo di una visita al museo;

per oltre trent'anni le sue *Sculptures of the American Dream* – come recita il titolo, ironico e azzecatissimo, di una retrospettiva dedicata all'artista americano – ci hanno fatto vedere (verrebbe da dire: *realmente* vedere) «questi perdenti nella vita, questi eroi della vita quotidiana» (Buchsteiner, 2007, p. 69).

Un ipotetico critico che sentisse ancora il bisogno di giustificare il fatto che le opere di Hanson, a dispetto del loro “eccessivo” realismo, hanno trovato posto nelle più prestigiose gallerie del mondo, potrebbe sempre richiamarsi a Lange e sostenere che la pur impressionante aderenza al vero non arriva comunque a ingannare il fruitore, se non altro perché le sculture non si muovono, e possono quindi essere scambiate per esseri umani al massimo per qualche istante. Ma l'assenza di movimento è caratteristica anche delle esecrabili figure dei musei delle cere, che vengono invece bandite – e a ragione – da qualunque circuito artistico. Inoltre, come sottolineava energicamente Husserl, il fatto che l'inganno duri poco non è di per sé motivo sufficiente per non squalificare un'opera iperrealistica. Se è vero infatti che nel momento in cui ci si rende conto di trovarsi di fronte a un manichino, e non a una persona in carne e ossa, la percezione lascia spazio alla coscienza d'immagine, che potrebbe a sua volta consentire una genuina contemplazione estetica, altrettanto vero è che quest'ultima viene ostacolata dal continuo riemergere dell'apprensione percettiva: «Non possiamo farci nulla: “sappiamo” che si tratta di parvenza, e tuttavia vediamo un essere umano» (Husserl, 1904-1905, p. 40). Ecco il dato fenomenologico più rilevante: il continuo sfasamento tra sapere e vedere⁵. La coscienza percettiva non può imporsi totalmente a causa del dubbio che lentamente si insinua, turbando il normale decorso della percezione e aprendo la strada alla coscienza d'immagine; viceversa, la coscienza d'immagine non riesce a celebrare il proprio trionfo perché la straordinaria somiglianza della figura iperrealistica rispetto al suo modello in carne e ossa costringe sempre di nuovo a ricadere nell'apprensione percettiva. Il fruitore si ritrova in una situazione di stallo e il continuo oscillare tra percezione e coscienza d'immagine rende impossibile la contemplazione estetica, necessario correlato soggettivo delle autentiche opere d'arte.

⁵ Sfasamento su cui già si soffermava Cartesio, nella seconda delle sue *Meditazioni metafisiche* (1642), in riferimento al ben noto esempio del blocco di cera che, se accostato a una fonte di calore, muta rapidamente aspetto, colore e profumo, pur restando comunque cera.

Tutto il discorso è ulteriormente complicato dal fatto che c'è stato anche chi ha pensato bene di mettere in discussione l'ultimo appiglio che permette di distinguere tra immagine e realtà, facendo in modo che neppure l'assenza di movimento potesse più valere come criterio di discriminazione tra l'una e l'altra. Sharon Lockhart, artista visuale statunitense, si è a lungo confrontata con l'opera di Duane Hanson rileggendola attraverso il medium fotografico. Si prenda un esempio emblematico come *Lunch Break*, installazione del 1989 che riassume i capisaldi della poetica hansoniana: la riflessione sulla vita dell'"uomo medio" e sull'alienazione di tante esistenze quotidiane; la fissazione di istanti e frammenti di realtà su cui non ci si sofferma mai, e che pur rivelano un'inattesa complessità semantica; l'atmosfera mortifera che pervade anche le scene più serene, gettando un'ombra cupa sui miseri protagonisti del "sogno americano" (e non solo americano) (fig. 1).



Fig. 1 Duane Hanson, *Lunch Break*, 1989

L'opera può essere vista come una rivisitazione di *Lunch atop a Skyscraper* (fig. 2), celeberrima fotografia di Charles Clyde Ebbets che ritraeva, all'inizio degli anni Trenta, undici operai in pausa pranzo seduti su una

trave sospesa sopra New York a duecentocinquanta metri d'altezza – un'immagine immediatamente assurda a simbolo e spot di un'epoca in cui l'America stava tornando a gustare il sapore della *grandeur* che la crisi del '29 aveva temporaneamente offuscato. Quella trave rappresentava una piccola ma importante parte del nascente RCA Building (oggi noto come GE Building), grattacielo destinato a diventare cuore pulsante del Rockefeller Center e, quindi, di un'America ormai rinata e pronta a riprendersi il ruolo di pilastro del mondo.



Fig. 2 Charles Clyde Ebbets, *Lunch atop a Skyscraper*, 1932

Quanto diversa, invece, l'atmosfera che si respira osservando il pranzo messo in scena da Duane Hanson! A differenza dei loro illustri predecessori, che in un'ottica di collaborazione e sostegno reciproco si intrattenevano allegri l'uno con l'altro discutendo dell'andamento dei lavori e del grandioso progetto che stavano contribuendo a realizzare, i tre operai hansoniani rimangono ciascuno per conto proprio, ciascuno immerso nei propri pensieri, con lo sguardo perso nel vuoto e senza alcuna voglia di dialogare. Più che intenti a riposarsi sembrano starsene con le mani in mano, paralizzati, inebetiti nell'attesa di qualcosa – *qualsiasi* cosa – che invece non arriva. Ovunque i segni del conformismo e dell'omologazione imperanti: la maglietta Fila sulla pancia ammorbidita da troppa birra, la scatola vuota di una pizza da asporto Domino's, un paio di lattine di Coca e, ovviamente, l'immane pacchetto di Marlboro rosse che fa capolino dagli altrettanto immane jeans. Dell'interesse per il presente e

della fiducia nel futuro, invece, non resta più alcuna traccia, e la trave sospesa ad altezza vertiginosa si è ormai trasformata in una ben più prosaica impalcatura a livello del suolo. Non costruiscono proprio nulla, questi uomini incapaci di sognare.



Fig. 3 Sharon Lockhart, *Lunch Break Installation*, 2002

Nel 2002 Sharon Lockhart fotografa quest'opera mentre viene montata per una mostra presso la Scottish National Gallery of Modern Art di Edimburgo (fig. 3). Immortalati dall'occhio della fotocamera non finiscono solo i finti operai di Duane Hanson, ma anche quelli veri che stanno sistemando ogni cosa al suo posto. *Lunch Break Installation* si compone di quattro scatti presi a breve distanza l'uno dall'altro. Se li si considera singolarmente risulta assolutamente impossibile distinguere le persone in carne e ossa dai manichini in polivinile, dato che ogni scatto fotografico immerge il reale in un «bagno di fissaggio» (Dubois, 1983, p. 159) che esclude qualsivoglia movimento, facendo così piazza pulita del principale (se non addirittura dell'unico) elemento che l'osservatore delle sculture di Hanson aveva ancora a disposizione per distinguere tra immagine e realtà. Qualcosa di assai simile era già stato proposto da Karl Schenker negli anni Venti e da Hiroshi Sugimoto in tempi più recenti: fotografando in bianco e nero manichini e statue di cera, entrambi gli artisti avevano voluto far riflettere sull'ambiguità e sulla permeabilità del confine che separa le immagini dai loro referenti. A differenza dei suoi predecessori,

però, Lockhart concede un'estrema possibilità di distinguere tra i due ambiti, esponendo non una, bensì quattro fotografie: passando da un'immagine all'altra, si può notare come siano solamente due gli operai che cambiano posizione, mentre gli altri – le sculture di Hanson – se ne restano perfettamente immobili. Nel giocare a questa specie di "trova le differenze", tuttavia, l'osservatore viene messo ulteriormente in difficoltà dal fatto che i quattro scatti non sono stati presi dallo stesso punto: ciascuno di essi risulta invece ruotato di novanta gradi rispetto al precedente, col risultato che anche i manichini sembrano spostarsi, mentre a cambiare, in verità, è soltanto l'inquadratura. Con questa vertiginosa e provocatoria commistione tra immagine e realtà, l'opera di Sharon Lockhart sarebbe stata certamente molto apprezzata da Duane Hanson.

Bibliografia

Bachofen, J.J. (1861), *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynai-kokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, von Kraus & Hoffmann, Stuttgart; trad. it., (1988), *Il matriarcato. Ricerca sulla ginocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, 2 voll., Einaudi, Torino.

Baldinucci, F. (1681-1728), *Delle notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 21 voll., Stecchi & Pagani, Firenze.

Berson, C.R. (1996), *The New Painting – Impressionism 1874-1886 (Documentation)*, «Reviews», vol. 1, Fine Arts Museum of San Francisco and University of Washington Press, Seattle.

Blumenberg, H. (1989), *Höhlenausgänge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. it., (2009), *Uscite dalla caverna*, Medusa, Milano.

Buchsteiner, Th. (2007), *Art is life, and life is realistic*, in Buchsteiner, Th. & Letze, O. (a cura di), *Duane Hanson. More than reality*, Hatje Cantz, Ostfildern, pp. 68-79.

Bush, M. (a cura di) (1985), *Sculptures by Duane Hanson*, Wichita State University, Wichita.

Calì, C. (2002), *Husserl e l'immagine*, Aesthetica, Palermo.

Cartesio (1641), *meditationes de prima philosophia*, Soly, Paris; trad. it., (2010), *Meditazioni metafisiche*, Laterza, Roma-Bari.

Costa, V. (2002), *Genesi passiva e genesi attiva*, in Costa, V., Franzini, E., Spinicci, P., *La fenomenologia*, Einaudi, Torino, pp. 174-180.

Därmann, I. (1995), *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, Fink, München.

Diderot, D. (1763), *Salon 1763*, a cura di J. Sez nec e J. Adhémar, Clarendon Press, Oxford 1975, 4 voll.

Dubois, Ph. (1983), *L'acte photographique*, Fernand Nathan, Paris; trad. it., (1996), *L'atto fotografico*, Quattro venti, Urbino.

Griffero, T. (2009), *La (irresistibile?) «carriera» dell'immagine*, in G. Boehm, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma, pp. 277-295.

Husserl, E. (1912), *Zur Analyse der Erinnerung*, in *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Nijhoff, The Hague-Boston-London 1980, pp. 423-431.

Kant, I. (1790), *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde und Friedrich, Berlin-Libau; trad. it., (1998), *Critica della capacità di giudizio*, 2 voll., Rizzoli, Milano.

Kris, E., Kurz, O. (1979), *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, Yale University; trad. it., (1989), *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Bollati Boringhieri, Torino.

Lange, K. (1895), *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, von Weit, Leipzig.

Lange, K. (1907), *Das Wesen der Kunst*, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin.

Moreno, P. (1974), *Lisippo*, Dedalo Libri, Bari.

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

Pugliara, M. (2003), *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli Antichi*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.