

Hey Psycho!

Italiano

Il termine *riflessione*, derivato dal latino *reflectere* ‘volgere indietro, piegare’, ha assunto il proprio caratteristico doppio senso solo alla fine del Seicento, descrivendo non solo il riflesso di onde luminose, ma anche la contemplazione intellettuale di un oggetto o di sé. Anche la riflessione fisica della propria immagine – che nel confronto con gli altri consente di identificare la propria fisionomia come espressione di soggettività – è relativamente giovane. Solo quando a Murano fu inventata la tecnica di colare un amalgama di mercurio e stagno in sfere incandescenti di vetro brillante e trasparente, chiamato *cristallo*, così da rivestirne la superficie interna, fu possibile l’incontro con il proprio sé attraverso un riflesso cristallino, anche se con i lati invertiti.

Prima di questa innovazione, il riflesso luminoso su piastre metalliche lucidate o sulla superficie dell’acqua di colui che cercava di giudicarsi attraverso il proprio aspetto offriva solo immagini sfocate, vaghe, scure e mai nei colori originali. Per due lunghi secoli Venezia riuscì a custodire il redditizio segreto di produzione e con esso a tutelare un monopolio mondiale. Indubbiamente, non è un caso che proprio questo periodo, in cui per la prima volta si contemplava la riflessione fedele dei propri tratti, marca nella letteratura e nel pensiero l’alba della conoscenza di sé come interpretazione dell’individualità personale contemplata. Esempi sono le prime autobiografie del Rinascimento, per esempio di Benvenuto Cellini (1500-1571) e di Gerolamo Cardano (1501-1576). Un’altra espressione diretta del cambiamento di paradigmi nella percezione, resa possibile dall’invenzione dello specchio di vetro, è il famoso autoritratto del ventunenne Parmigianino (1503-1540) del 1524.

Il ruolo importante dello specchio nell’inventario visivo dell’iconografia rinascimentale rivela chiaramente le emozioni scatenate dal primo confronto con la propria immagine riflessa. La coscienza storica e il ruolo dell’individuo autodeterminato nella società, inteso come una volontà individuale responsabile per sé stessa, che utilizza il proprio patrimonio in doppio senso per crescere, non sono ipotizzabili senza la diffusione dello specchio e la conoscenza dell’immagine riflessa dello specchio che dona all’uomo la coscienza di sé.

Il furto del segreto di produzione da Venezia nel 1665, conseguenza di una serie d’intrighi promossi dal ministro delle finanze di Luigi XIV°, determinò la diffusione del vetro da specchio, inizialmente considerato magico, espressione del

massimo lusso, di autorità e di fierezza di un principe, e la sua trasformazione in oggetto d’uso comune nell’Ottocento. Ma resta il fatto che l’invenzione dello specchio coincide con la presa di coscienza dell’individuo: l’evidenza visibile della coscienza di sé.

Samuel Beckett (1906-1989) dedicò il suo unico *Film*, laconicamente dal titolo omonimo, all’orrore provato al momento del primo incontro con il proprio sé allo specchio. Buster Keaton è il protagonista che fino alla sequenza finale è visibile solo di spalle. Egli strappa le fotografie nelle quali è rappresentato. Alla fine del film, guarda la sua immagine allo specchio che si rivela come una metafora scioccante della sua mortalità. La sua immagine riflessa che lo inorridisce lo contempla, ma non con i lati invertiti, come lo conferma la benda nera all’occhio.

Il riconoscimento di un sosia spettrale creato dalla riflessione, intesa in entrambi i significati del termine ambiguo, è un tema centrale sia nell’opera concettuale di Douglas Gordon che nella pittura di Florian Süssmayr. Entrambi parlano di *Autoritratti* quando rappresentano i loro volti inevitabilmente diffusi, sia su superfici di acciaio come inventato da Süssmayr, oppure attraverso fotografie di ritratti con fori bruciati applicate su specchi, come realizzati da Gordon nei suoi *Self Portrait of You + Me*. In entrambi i casi il ritorno al Sé, come espresso dai titoli delle opere, viene identificato paradossalmente come un messaggio di validità più ampia: quello che emerge dalle superfici è un sosia universale e anonimo. Infatti, ogni soggetto può riconoscersi in queste composizioni.

Qui prende forma un concetto: solo considerando il presunto giudizio dell’altro chiunque guardi nello specchio potrà comprendere che cosa vede – sé stesso. Il proprio ritratto diviene importante solo se giudicato in relazione alle fisionomie degli altri. Tutto ciò è riunito nello specchio: le implicazioni che comporta il ruolo sociale, forse anche la psicologia della concorrenza che si esprime nella rivalità.

Anche il terzo autore, Alfred Hitchcock (1899- 1980), che emerge come stupenda conseguenza visiva dell’interazione tra il regime visivo di Gordon e di Süssmayr, ha costruito il suo film *Psycho* (1960), caratterizzato da una logica acuta, come una escalation di immagini riflesse. Prima di trovare finalmente la controfigura delle proprie colpe – l’assassino guidato nelle sue azioni, analogamente a lei, dalle voci in-

teriori della coscienza - *Marion Crane*, con il suo modello d'identificazione moralmente giustificato, incontra negli specchi onnipresenti ripetuti riflessi di sé stessa. Il suo nome è *Norman* e anche nella sua omofonia incorpora il *normale*. L'allucinazione di sé nello sconosciuto è circondata da figure che riflettono il cambiamento della forma, per esempio il corpo della madre in un malefico coniglio di stoffa o la mosca citata nel copione che all'inizio disturba l'atto d'amore nell'albergo e nella quale alla fine ritrova la propria immagine, incapace di fare del male a *Norman* che delira nel ruolo di sua madre.

La mostra comune promette delle preziose rivelazioni, perché le opere di Douglas Gordon e di Florian Süssmayr svelano dei sorprendenti punti di contatto. Nell'ambito della tematizzazione del fenomeno della riflessione si nota che entrambi gli artisti si avvicinano alla visibilità del mondo solo attraverso il loro rapporto con la mediatizzazione e che la mimesi o l'imitazione della presunta natura sono state già riconosciute come immediatezze false e già superate. Nelle opere di Süssmayr si ha sempre l'impressione di osservare l'emergere di un elemento fotografico, per cui le piccole rappresentazioni bidimensionali dei suoi quadri presentano uno strano carattere ambiguo. Nel caso di Gordon sono le leggi interiori del mezzo utilizzato che vengono disseminate da una forma contemplativa superiore, in modo simile a un'autopsia dell'immagine. Per questo motivo entrambi i programmi sono collegati dall'evidente interesse per i film. Gordon si vede come un *film-maker* di concetto all'interno di una prassi e tradizione cinematografiche. Prima di dedicarsi alla pittura, Süssmayr ha lavorato per molti anni come cameraman, tecnico delle luci e anche proiezionista al Münchner Filmmuseum e i risultati riprendono il termine *film stills* anche nel titolo.

Inoltre, le opere di entrambi dedicano particolare attenzione alla violenza derivante da una *gentrification* culturale che interessa e minaccia la vita di sistemi di codici estremamente sofisticati nelle zone a rischio della metropoli. Questa sfera comprende probabilmente anche l'ossessione di entrambi per i codici del calcio e ha determinato la creazione delle opere principali sia di Douglas Gordon che di Florian Süssmayr. Quest'ultimo è stato anche un giocatore amatore di successo e conferma l'interpretazione di Gordon della vernalità come fonte di produttività. Forse ciò avvicina i due autori i cui anni di gioventù più importanti li hanno passati

entrambi nel contesto del punk, inteso come movimento politico di sottocultura, al sorprendente giudizio di Hitchcock con il quale termina il film *Psycho*: colui che stigmatizza scientificamente *Norman* come *Psycho*, il figlio succube di sua madre nella sua immaginazione, non è uno psichiatra in camice bianco. È il poliziotto dall'aria autoritaria, il rappresentante del *potere di Stato*.

Per l'*Institute for Politics of Representation* il confronto con le invenzioni di Gordon e Süssmayr è di grande interesse, non solo perché entrambi trattano un tema oggetto di uno studio pluriennale - la produzione tecnologica del riflesso a Venezia e il suo valore nella formazione della coscienza di sé nell'Età moderna - ma soprattutto perché questi ordinamenti pittorici apportano un grande contributo alla comprensione di ciò che Ernst Mach definì nel 1922 le *Abitudini della vista* ("Lebensgewohnheiten des Gesichtssinnes").

Il filosofo Ludwig Wittgenstein (1889–1951) e lo psicologo americano Joseph Jastrow (1863–1944) che studiò la percezione, presero entrambi sul serio la cosiddetta *rabbit-duck illusion*, pubblicata per la prima volta come vignetta nel 1892 in una rivista tedesca, perché la figura reversibile consente di distanziarsi da ciò che si vede e di giudicarlo in modo obiettivo. Inoltre, a un esame più attento si riconosce in quale direzione guarda l'immagine: gli sguardi alternativi di anatra e coniglio si escludono reciprocamente. Si può percepire o uno o l'altro, ma non la loro simultaneità.

E ciò dimostra quanto segue: pensare ciò che si vede significa che si è in grado di riconoscere solo ciò che si ha già visto. Vedere non è un meccanismo sensoriale, non è lo stimolo di un organo sensoriale, ma una forma del pensiero.

Wolfgang Scheppé, Maggio 2019, Venezia