

Chiara Dynys, *Sipario*: si alza la tela su un mondo di illusione e realtà

Andreas F. Beitin

L'origine mitica della simulazione risale, com'è noto, al pittore greco Zeusi, il quale, narra Plinio il Vecchio, dipinse dell'uva in maniera tanto convincente che gli uccelli vi si avvicinarono per beccarla. Parrasio avrebbe invece presentato una tenda dipinta con tanta fedeltà al vero che Zeusi, fiero del giudizio degli uccelli, avrebbe chiesto che si allontanasse quella tenda e si mostrasse il finalmente quadro. Resosi conto dell'errore, avrebbe concesso al rivale il premio quale migliore pittore perché, mentre lui aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva saputo ingannare l'artista stesso[1]. Quello che fino al XIX secolo inoltrato era stato compito della pittura realistica passò, infine, alla fotografia, provocando una profonda crisi della pittura stessa – con le conseguenze e gli sviluppi per l'arte che tutti conosciamo. Alla fine del XX secolo, la diffusione delle tecniche digitali ha prodotto una nuova ondata, quasi rivoluzionaria, di possibilità di simulazione artistica.

Preludio. Con il mito tramandato dall'antichità sull'origine della pittura trompe-l'oeil, il video di Chiara Dynys intitolato *Sipario* (2009) ha in comune non soltanto il motivo formale del sipario, ma vi compare anche il mezzo della simulazione: la superficie di proiezione è occupata in tutta la sua larghezza da un sipario rosso, che simula un palcoscenico e che trasporta virtualmente noi osservatori nella sala di un teatro. Durante i 38 minuti del video, a intervalli più o meno regolari il sipario si apre e “mette in scena” fotografie che Chiara Dynys ha scattato nelle metropoli di tutto il mondo – da Milano a Istanbul al Cairo, New York e Alessandria –, richiamando alla

mente la metafora barocca del “teatro del mondo”. Le fotografie non seguono una narrazione o una trama lineare, ma presentano scene indipendenti l’una dall’altra, riprese spontanee della vita quotidiana di persone di ogni possibile etnia: individui soli, in coppia o in gruppi più numerosi, nel loro ambiente abituale o in luoghi loro estranei. Di tanto in tanto si vedono anche paesaggi o oggetti d’uso, come articoli di consumo, che, tuttavia, sono solo una minima parte. Il sipario si apre sempre più spesso, prima mostra un’immagine completa, libera, poi si chiude un po' per focalizzarsi su un particolare: si tratta, per la maggior parte, di persone che si sono accorte della presenza della macchina fotografica e che ci guardano dalla fotografia, creando così un contatto virtuale con noi; e su di esse si appunta la concentrazione del dettaglio. In questo modo il sipario rende visibile qualcosa ma, al tempo stesso, nasconde parti dello sguardo fotografico sul mondo. Colpisce come l’artista abbia ripreso moltissime donne musulmane: donne velate più o meno pesantemente, da sole, intente a dialogare, in gruppi, nel loro contesto familiare o mentre svolgono il loro lavoro quotidiano. Compaiono con frequenza regolare soprattutto scene di vita religiosa del mondo musulmano, mentre le immagini del mondo occidentale, che in *Sipario* sono comunque una minoranza, si concentrano piuttosto su scene laiche. Quando è il loro turno, il sipario si chiude del tutto: l’“atto” è terminato. Rimane un breve momento per riflettere su ciò che si è visto, poi il sipario torna ad aprirsi. A concludere la serie di fotografie animate, l’ultima immagine mostra l’artista stessa: rispettosamente velata, in una moschea di Damasco.

Composizione. Da un punto di vista formale, in *Sipario* si fondono diversi mezzi di rappresentazione: teatro, fotografia e, infine, attraverso la proiezione, il cinema, più specificamente il video. E il sipario, “primo strumento del taglio nella storia dei

media”[2], vi svolge un ruolo di primo piano, esaltato dal titolo. Con esso l’opera tematizza in primo luogo il complesso antagonismo tra illusione, o apparenza, e realtà, o verità, poiché in teatro il sipario segna di norma il confine visivo tra la realtà (dalla parte del pubblico) e l’illusione (dalla parte del palcoscenico): “Nelle arti figurative, come nel teatro e nei mezzi visivi elettronici, il sipario è una demarcazione di confini, sia come segno di una ‘quarta parete’ al servizio dell’illusione, sia come scena di un continuo capovolgimento della direzione dello sguardo con cui lo spettatore dell’altro viene lasciato in sospeso”[3]. In quest’opera di Chiara Dynys, la definizione del sipario come quarta parete, che presuppone uno spazio scenico chiuso, non è quasi mai pertinente, neppure quando, a volte, i luoghi ripresi dalla macchina fotografica, all’apparenza spazialmente delimitati, ricordano quelli di un palcoscenico con boccascena. È invece pertinente il “capovolgimento della direzione dello sguardo”, che diventa chiaro attraverso gli occhi delle persone fotografate, che, dalla superficie di proiezione, ci guardano ora più, ora meno intensamente.

Simulazione. Nel video di Chiara Dynys, l’illusione, o apparenza, ha un ruolo di rilievo non solo per il motivo del sipario, ma anche per la realtà simulata nelle fotografie presentate. Da un punto di vista filosofico, nella storia della cultura occidentale l’apparenza o illusione ha ricevuto valutazioni diverse di epoca in epoca. Così Platone (si pensi all’essenza del mito della caverna) condanna tutto ciò che è apparente perché è di ostacolo alla verità – o meglio, al riconoscimento della verità. Al contrario, il giovane Friedrich Nietzsche esalta l’apparenza, l’illusione, vedendovi un presupposto fondamentale dell’esistenza umana[4]. Alla metà del XX secolo, infine, Theodor W. Adorno ha interpretato apparenza e verità non come opposti che si escludono a vicenda, sottolineandone piuttosto il condizionamento reciproco, dato che

è possibile definire la verità soltanto in quanto si differenzia dall'apparenza[5]. All'inizio del XXI secolo, in tempi di realtà virtuale e di Web 2.0, il confine tra illusione e realtà va sempre più sfumando, facendo registrare sempre più spesso una coesistenza pluralistica – a volte non esente da conflitto per la realtà sociale – tra apparire ed essere. Per questo occorre chiedersi se la differenza tra apparenza e verità non sia essa stessa un'illusione. Nell'arte mediatica, è comunque un argomento già da tempo obsoleto, e il gioco con le categorie di essere e apparire è elemento costitutivo di numerose opere.

Mondi di sogno. Chiara Dynys inserisce intenzionalmente nel suo video un sipario rosso, il “colore della rappresentazione”[6]; nell'opera si verifica tuttavia un forte mutamento di paradigma, poiché il palcoscenico come luogo dell'illusione, che tradizionalmente si trova dietro il sipario, ci mostra in primo piano non un mondo fittizio, ma immagini tratte dalla realtà, dalla vita reale, fotografata con immediatezza; qui, dunque, il sipario funziona come un mezzo di de-lusione. La fusione tra realtà e simulazione diventa però più complessa in virtù del programma: nella scelta delle fotografie, infatti, l'artista è arrivata a utilizzare scene che rispecchiano una vita alla luce di un certo mondo di sogno: persone che svolgono le loro attività in uno stato di sognante oblio di sé, fissate dalla fotografia in ambienti quasi teatrali, ovvero quasi allestiti scenicamente, oppure mentre guardano con desiderio le vetrine di qualche tempio del consumismo, che per tanti rappresenta, con la sua ricchezza di merci, un luogo dell'utopia, richiamando così anche un motivo di nostalgia romantica. Si vorrebbe quasi identificare questi luoghi, fissati con le loro persone nelle fotografie di Chiara Dynys, con quelli tanto spesso citati da Michel Foucault come “eterotopie”[7], ovvero luoghi con una definizione “altra” del tempo e della realtà; altro non sono

anche i luoghi dei mondi di sogno, di quei mondi dove le persone rappresentate si trovano (credono di trovarsi) o desiderano ardentemente di trovarsi. La malinconia del citato motivo della nostalgia si ritrova ancora, non da ultimo, nella distanza temporale dal momento, passato per sempre, dello scatto fotografico. Ai tempi della fotografia analogica, Roland Barthes l'ha descritto in termini altrettanto malinconici: “Un oggetto reale, che è esistito un tempo, ha emanato raggi che giungono fino a me, che sono qui”[8]. Qui, infine, siamo rimandati ai due piani temporali trattati in quest'opera: il passato, ritagliato dalle fotografie, e il trascorrere del tempo durante la visione del video, che attribuiscono all'opera anche la funzione di un memento mori. E, benché il carattere statico delle fotografie contrasti con il decorso temporale del pezzo “dietro” il sipario, attraverso la vicinanza relativa delle fotografie da un lato e, dall'altro, attraverso gli sguardi, anche insistenti, delle persone che ci guardano dalle immagini, si arriva a una “produzione di presenza”[9], che conferisce all'opera la sua profonda immediatezza.

Opposti. In quanto descritto fin qui, è emerso più volte il motivo dell'opposizione: un motivo che percorre l'opera di Chiara Dynys come un filo rosso. Esso trova la sua manifestazione più esplicita nella contrapposizione ricca di contrasti di immagini del cosiddetto primo, secondo e terzo mondo e, soprattutto, nella rappresentazione ricorrente di soggetti musulmani. Qui trova espressione esemplare un dilemma della vita d'oggi – almeno di una vita caratterizzata da spiritualità e fede in un mondo globalizzato, altamente tecnologizzato e competitivo. Un dilemma che si manifesta in special modo nelle fotografie di donne velate che, *pars pro toto*, possono valere per molte altre esistenze vissute in luoghi con una propria definizione del tempo e della realtà. Una delle immagini che più colpiscono è quella di una donna velata, in India,

che si arrampica su una staccionata (moderna): il superamento di confini e barriere, il dover decidere tra il qui (il futuro?) e il là (il passato?), tra l'uno e l'altro mondo, si esprime condensato in una metafora. Malgrado la spontaneità, la ripresa fissa esattamente il momento in cui l'ostacolo viene superato, quando non è più possibile ricostruire in quale la direzione la donna si arrampica. In ogni caso, la possibilità di una vita immediata, vicina alla natura, sembra perduta; Chiara Dynys, ambasciatrice dell'arte tra le culture, lo chiarisce in termini mediaticamente e concettualmente ben ponderati.

Luce. Di fronte alla proiezione di *Sipario*, l'osservatore sta, in piedi o seduto, come davanti a un palcoscenico in teatro; vi è però un altro modo di presentare quest'opera: attraverso pannelli luminosi montati alla parete che, sulla loro superficie lenticolare, mostrano singoli motivi del video.

Tra gli sviluppi fondamentali dell'arte della seconda metà del XX secolo si deve considerare l'inclusione partecipativa, a volte solo (re)interpretante, dell'osservatore nell'opera d'arte. Questa idea è ripresa anche da Chiara Dynys: è infatti l'osservatore dei pannelli luminosi che, grazie al suo movimento dall'uno all'altro, decide se, quanto e a quale velocità il sipario davanti a ciascuna delle fotografie si chiude. In tal modo, al di là della relazione fotografica, si instaura una ulteriore interazione con la realtà: spostandosi, infatti, l'osservatore assume da un lato il movimento del sipario, dall'altro quello della vita fissato nelle fotografie: così, nell'accostamento tra proiezione e pannelli luminosi, il cerchio di arte e realtà si chiude per mezzo dell'osservatore.

Finale. “Chi molto offre, dà qualcosa a tutti”[10], così Johann Wolfgang von Goethe fa dire al direttore del teatro nella prima parte del *Faust*. In questo senso le 248 fotografie che compaiono nel video e nella selezione presentata sui pannelli luminosi

mettono a disposizione dell'osservatore un grosso potenziale di associazioni. È come se, con il sipario, si chiudessero i nostri occhi, che poi, ogni volta che si riaprono, ci presentano un altro luogo del mondo. Per questo non sorprende che l'una o l'altra immagine susciti nell'osservatore l'impressione di avere vissuto personalmente quella scena, uguale o simile. È questo che costituisce, proprio nella contrapposizione, la moderna coesistenza, di cui si diceva e qui felicemente resa, tra apparire e essere, tra simulazione e realtà. Con *Sipario*, Chiara Dynys riesce a creare una fusione armoniosa tra essere e apparire senza cadere nell'arbitrario, nel superficiale. Anche quando non collega all'opera dichiarazioni esplicitamente politiche, queste non si possono non riconoscere alla base dei numerosi motivi delle fotografie e, accanto alla forma della rappresentazione mediaticamente convincente, costituiscono il valore artistico dell'opera.



[1] Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, libro XXXV: *Pigmenti, pittura, scultura*, vol. V (libri XXXIII-XXXVII), Einaudi, Torino 1988.

[2] Gabriele Brandstetter, *Lever de Rideau – die Szene des Vorhangs*, in: *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, a cura di Gabriele Brandstetter e Sibylle Peters, Rombach, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien, 2008, p. 25.

[3] Hans-Friedrich Bormann, *Vor dem Bildschirm: Transformationen des Vorhanges in Twin Peaks*, in Brandstetter e Peters, cit., p. 106.

[4] Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München; vol. 7, 1988, p. 199.

[5] Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, vol. 7, p. 154 segg.

[6] Gabriele Brandstetter e Sibylle Peters, *Ouvertüre*, in Brandstetter e Peters, cit., p. 7.

[7] Michel Foucault, *Andere Räume*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, a cura di Karlheinz Barck, Reclam, Leipzig, 1990, p. 34.

[8] Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, p. 91 [*La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980].

[9] Hans Ulrich Gumbrecht ha formulato questa espressione in relazione a una ricerca sull'opera lirica come opera d'arte totale: *Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung*, in *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, a cura di Josef Früchtel e Jörg Zimmermann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, pp. 63-76.

[10] Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*, cura e commento di Erich Trunz, C.H. Beck, München, 1999, p. 11 [*Faust*,] Rizzoli, Milano 2005.