

**Stefano Ferrari**  
**Il teatro dell'Io di Marco Circhirillo**

Eccoci di fronte a un autoritratto che, letteralmente, si manifesta all'ennesima potenza, in cui l'immagine dell'autore è replicata più di 300 volte, ogni volta diversa eppure uguale, collocata, non a caso, in uno spazio deputato alla messa in scena: un teatro – un teatro dell'Io, dunque – che celebra, apparentemente, il trionfo del più disinibito narcisismo.

Certo, in ogni autoritratto ci può essere una componente narcisistica, considerata anche nella sua valenza più scontata, come un eccesso di amore di sé. Forse qualcosa del genere c'è anche in questo lavoro di Marco Circhirillo, seppure temperato da un esibizionismo ironico ed esuberante che addolcisce e rende più digeribile il messaggio profondo e inquietante che, come vedremo, invece contiene. Fatto sta che in generale, nella dinamica psichica dell'autoritratto, prevalgono di gran lunga altri aspetti che, pur attingendo alla sfera, del resto psichicamente molto sfaccettata, del narcisismo, implicano meccanismi complessi e per certi aspetti contraddittori. L'autoritratto, da un lato, si richiama alle nostre più antiche problematiche identitarie e ripete in qualche misura i travagliati processi della formazione dell'Io (in cui confluiscono però anche le istanze più creative legate al bisogno di manifestare ed esibire la felice pluralità che a volte caratterizza l'espansione e la moltiplicazione della nostra soggettività), ma dall'altro, come viene spesso ricordato, costituisce una disperata sfida nei confronti della morte. Come sa molto bene il nostro artista, che con il tema del Doppio ha giocato spesso e in modo assai abile e sapiente, l'autoritratto è forse l'esempio che meglio ne rappresenta l'intrinseca ambivalenza. Si genera così quel perturbante, quell'*Unheimliche* che contiene in sé sia la paura della morte e il bisogno di negarla o, meglio, di contrastarla con l'evidenza di un altro da noi, che magicamente ci sopravvive mediante la duplicazione dell'immagine; sia la disperata evidenza della morte stessa, che incombe comunque richiamata proprio da quella incontrollata pulsione ad autoritrarsi che ha segnato da sempre una parte importante della nostra creatività; sia, infine, la riconciliazione con essa attraverso il rapporto costante con lo specchio che, secondo la formula dell'*Orfeo* di Cocteau, altro non è che una modalità di familiarizzazione con quest'ultima essenza della caducità: "D'altronde, guardatevi per tutta la vita in uno specchio e vedrete la Morte lavorare come le api in un alveare di vetro."

Ma osserviamo meglio questo autoritratto nella sua immediata complessità e lasciamoci trasportare da qualche libera associazione. Vedremo, una volta di più, come la sensibilità dell'artista e la sua sapienza intuitiva siano in grado di connettere e in qualche misura esaltare reciprocamente sia l'efficacia formale e stilistica dell'opera che il suo spessore psicologico. Vediamo intanto come la forma stessa di questa imponente rappresentazione, nella sua esibita e un po' forzata circolarità (frutto in parte di un'aspirazione prospettica del taglio della fotografia) sembra alludere all'appagante rotondità di un rassicurante contenitore – un Grande Utero, l'archetipo, cioè, che sta alla radice di quel narcisismo primario e confusivo di quando l'Io è ancora indifferenziato e si sente uno con il tutto. Ma di primo acchito, a una immediata constatazione visiva, quella grossa spaccatura nella metà del cerchio (che corrisponde al corridoio centrale della platea...) dà quasi l'idea di un'esplosione – un'"esplosione narcisistica" che, da un lato, provoca questa spettacolare proliferazione di Io, ma dall'altro, più concretamente, sembra alludere a una separazione radicale, a una schisi: dove gli Io (o, meglio, l'Io del soggetto) sono davvero divisi in due parti, che si allontanano l'una dall'altra, come nell'immagine del mare che si apre al passaggio di Mosè. È così che l'efficacia dell'arte e il suo potere rivelatorio mettono in scena – è proprio il caso di dirlo – la sostanziale divisione dell'Io, che recita e parla sempre, come diceva Freud a proposito dell'inconscio,

molti dialetti. Ma se osserviamo ancora, e più da vicino, questo movimento di allontanamento fra le due metà dell'immagine sembra in parte contraddetto dal fatto che alcuni di questi Io, ciascuno dalla sua parte, guarda e forse cerca l'Io nell'altra fila – come se, nonostante l'evidente frattura centrale (la sostanziale divisione dell'Io), si volesse comunque cercare di mantenere un contatto, una relazione con l'altra o le altre parti di sé. Ma è solo un'impressione. In realtà ognuno di questi Io è tragicamente solo, non c'è (e non ci può essere) alcuna relazione tra loro: così uguali, così vicini e così estranei, senza nessuna reale possibilità di comunicazione o di contatto. Infatti, anche se visivamente la tecnica utilizzata per la costruzione dell'immagine suggerisce l'idea di una effettiva prossimità fisica (sono pur seduti uno accanto all'altro!), questa idea di relazione viene immediatamente smentita dalla constatazione che in realtà ognuno di questi soggetti è isolato, autonomo, drammaticamente solo; e che dunque questo affollamento, questa moltiplicazione dell'immagine, che avrebbe voluto celebrare il trionfo dell'Io, finisce per testimoniare l'isolamento, la solitudine e infine l'inconsistenza. La radicalità di questa mancanza di comunicazione e, al tempo stesso, il bisogno di cui è invece espressione sono testimoniati da un particolare della rappresentazione. Nella fila di sinistra (rispetto a chi osserva la foto) c'è un posto vuoto, e quel vuoto sembra l'unico punto di effettiva convergenza tra alcuni dei soggetti presenti, che sembrano guardare insieme e interrogarsi sul significato di quel vuoto, come se esprimesse l'attesa di qualcuno – di un *altro* Io ancora, l'unico, forse, finalmente in grado di dare un senso a tutto questo teatro: ma si tratta solo di un'impressione, perché in realtà ognuno guarda per sé, e quel vuoto è destinato a rimanere tale per sempre, fissato e monumentalizzato dall'evidenza di questa assenza di cui la fotografia si fa testimonianza.

Ma guardiamo ancora, da un'altra prospettiva, la foto. Dobbiamo immaginare che tutta questa platea, in questo teatro dell'assurdo – è proprio il caso di dirlo – riempito dai trecento e più Io di Marco Circhirillo, sia in attesa di un qualche spettacolo, che prima o poi dovrà avere inizio. Noi non vediamo il palcoscenico, non sappiamo quale sarà l'oggetto della rappresentazione: fatto sta che nessuna delle figure di questo pubblico paradossale sembra guardare davvero davanti a sé – per non parlare di quegli strani e improvvisati movimenti che si intravedono sui palchi. Come se l'evento programmato non fosse né importante né imminente, dandoci così la sensazione di un'attesa vuota, vana, quasi come un pretesto. D'altronde, non ci stupiremmo se dovessimo scoprire che anche su quel palcoscenico invisibile sono destinati a salire come attori altri Circhirillo, ciascuno pronto a recitare la sua parte soltanto per sé – senza neanche provare a comunicare con quel pubblico svagato e un po' snob degli altri suoi Io in sala. D'altra parte, l'intera costruzione dell'immagine, nella radicalità della sua prospettiva, è invertita e non guarda verso la scena, ma converge verso una porta chiusa – senza via di fuga, dunque, ma con il rischio, se mai, di un ironico inciampo in quelle due gambe tese nella terz'ultima fila. Perché in fondo, seppure con un po' di malinconia, è proprio come un gioco, dove il sapiente artificio dell'artista riscatta, insieme alla sua, la nostra disillusa disperazione. Già, perché in tutto questo teatro, completamente riempito dalle sue maschere, nello specchio originario dei suoi Io, ci siamo anche noi, destinatari, spettatori, forse involontari registi di questa plateale messa in scena.

Infine, qualche parola sulla tecnica adottata dall'autore o, meglio, sul suo significato concettuale, che ripropone vecchie questioni intorno allo statuto ambiguo della fotografia, che, pur nella sua sostanziale evidenza di "indice" (impronta materiale di un corpo reale), è sempre stata in grado di dare "corpo" anche alle nostre fantasie e ai nostri sogni. Certo, l'immagine intera che vediamo qui, come quelle dei precedenti ritratti multipli proposti dall'autore, non corrisponde a una realtà effettiva (non c'è mai stato e mai ci potrà essere un teatro pieno di tanti Marco Circhirillo): eppure, ognuna di quelle immagini è effettivamente

l'impronta visiva del corpo di Marco, che si è seduto via via, scatto dopo scatto, su ognuna di quelle poltrone. Dunque, da questo punto di vista, non c'è trucco, l'immagine è reale – come accade in ogni *vera* fotografia. E reale è pure lo sconcerto, ma anche il piacere e l'ammirazione dello spettatore, che si sente preso nella trappola di questa finzione, appunto, così reale e si lascia andare – senza resistenze – dopo lo stupore e l'apprezzamento, a qualche riflessione meno divertita (ma resa più accettabile dall'illusione estetica) sul senso anche della propria identità e forse, quasi con leggerezza, sul non senso delle cose del mondo.