

## **Il soggetto che viene. Su una serie di autoritratti di Nazzarena Poli Maramotti**

Nel corso del 2024, Nazzarena Poli Maramotti ha realizzato una serie di dipinti composta da trenta autoritratti e uno specchio. Queste opere dal formato ridotto ma dalle grandi ambizioni sono il risultato dell'incontro fra tre principi: 1) l'artista 2) il doppio dell'artista, il suo riflesso e 3) lo specchio appeso al muro del suo studio. La serie è stata realizzata attraverso sedute ripetute e la paziente assunzione di una posa che è stata dall'artista ogni volta ritentata. Con cadenza rituale, Maramotti ha eseguito una lunga coreografia di gesti e sguardi dalla quale è emerso qualcosa riguardo alle forme della soggettività contemporanea. Inizio da 2), il doppio.

Secondo ogni evidenza, l'autoritratto è un caso particolare del ritratto. Questo genere è piuttosto recente in rapporto alla storia delle immagini. Se durante il paleolitico non si conoscono processi di individuazione riconoscibili in figure, la scultura funeraria del Mediterraneo antico abbozza il pensiero dell'individualità, incorporando nelle sepolture esuvie sociali come monili e segni distintivi. A questa altezza gli artefatti non sono associati ad antroponimi: l'ingresso dell'individuo nell'altro per mezzo della parola o dell'immagine non è dato.

Sulla scorta della Mesopotamia e dell'Egitto, la statuaria greca arcaica canta con dediche ed elegie incise nella pietra i nomi di coloro che hanno lasciato questa Terra. Nessuno si pone problemi di rassomiglianza fra i modelli e le forme che ne sanciscono la mimesi. Nel periodo classico, la plastica produce dèi internazionali chimerici, composti da parti anatomiche selezionate secondo regole di bellezza studiate geometricamente. Le divinità scolpite, montaggi di perfezioni ideali, non hanno volto propriamente umano e non possiedono caratteri personali. La loro proverbiale neutralità permette la fondazione di una coscienza comune che riunifica le città-stato mercantili affacciate sull'Egeo.

Con la comparsa dell'ellenismo e poi con l'espansione del potere di Roma sul bacino Mediterraneo, i detentori di cariche pubbliche, sull'esempio di Alessandro Magno, vengono associati a iconografie naturalistiche. Poiché questi ritratti hanno una funzione teologico-politica, l'aspetto dei soggetti risente sempre di una componente ideale: i potenti, cioè gli unici che accedono alla figurabilità, appaiono splendenti almeno quanto gli dèi. Solo più avanti, in mano ai pratici romani che derivano dalla Grecia il concetto di Impero, il ritratto rinuncia all'idealizzazione.

A Roma, una macabra pratica risalente all'epoca arcaica viene rimediatizzata nella pietra allo scopo di monumentalizzarla. Fin dalle origini della Repubblica, all'interno delle *domus* appartenenti ai titolari di un *cognomen* si conservavano collezioni di maschere mortuarie in cera che documentavano il volto dei familiari che avevano ricoperto in vita ruoli politici. Le maschere degli avi venivano indossate dagli eredi durante i funerali di famiglia. Poiché l'Impero si fondava su un diritto che pensa lo Stato come una versione in grande della famiglia, si capisce la necessità di individuare geneticamente, e quindi, per l'epoca, fisionomicamente, i detentori dei massimi diritti civili.

Con il declino dell'Impero, la rivoluzione cristiana fonda una nuova civiltà amalgamando in un *pastiche* innovativo forze eterogenee provenienti dai quattro angoli del mondo. Il meccanismo della distinzione culturale detta il (dis)ordine alle nuove forme. Il mondo antico deve tramontare: il paganesimo (da *pagus*, territorio rurale) è espulso dalle città verso le campagne; l'individuo è escluso dallo spazio della rappresentazione. In un primo tempo, società segrete dedite al nuovo Dio simboleggiano la propria fede impiegando sigilli enigmistici. In seguito, la sistematizzazione teologica operata dai Concili stabilisce la fine di qualsiasi riferimento esplicito alla cultura visuale precedente che pure era stato tentato: si pensi ai lapidari vaticani, ai monumenti ravennati o agli avori consolari.

Il mito della Veronica (*vera icon*, una pezza sulla quale secondo la leggenda Cristo impresse il suo volto durante la salita al Calvario) e quello di San Luca (patrono dei pittori autore di un ritratto della Madonna) instaurano un lungo carnevale dorato. Per mille anni, le icone, col il loro catalogo convenzionale di personaggi esemplari, dominano la scena della figurazione. Intanto, lontano da Bisanzio, nel Nord dell'Europa una critica inizia a muoversi a partire dai fogli dei codici miniati dei discendenti dei barbari: talvolta questi li decorano presentando alcuni dei personaggi politici dell'epoca e personificazioni di ideali antichi. Si inizia a sognare il mondo a venire.

Traslate da missioni piratesche o importate da santi miracolosi dotati di poteri soprannaturali, in Italia le icone incontrano una configurazione politica in ricomposizione: la dialettica tra cultura civile e cultura religiosa rende logico, per i nascenti Comuni, recuperare il patrimonio classico prodotto duemila anni prima dalle città-stato egee, entità analoghe dal punto di vista territoriale. Si tratta di costruire una legittimazione del potere alternativa a quella derivata dai principi teologici. La grammatica dello spazio pittorico si imbastardisce grazie alle innovazioni di Cimabue e Giotto, che guardano al materialismo dei gotici Normanni.

I retabli iniziano a popolarsi di santi locali rappresentanti gruppi devozionali e corporazioni di mestieri cittadini. Ha inizio la tradizione dei criptoritratti: alcuni dignitari riescono a farsi ritrarre impersonanti il loro santo eponimo. Le associazioni di lavoratori si affollano sotto i mantelli delle Madonne di Misericordia. Quando il vento della Chiesa non spira dalla parte dei gonfalonieri, le figure sacre lasciano spazio a personificazioni moralistiche: oltre ai personaggi della mitologia religiosa, le pareti dei palazzi pubblici e la plastica civile accolgono raffigurazioni di Vizi, Virtù e misteriose forze astrologiche.

Mentre a Nord il Sacro Impero si disgrega in Regni che saranno gli antenati degli stati nazionali, nella Penisola l'espansione di produzione e mercati slegati dal giogo collettivista della Chiesa promuove l'instaurazione di principati mercantili. Monopoli finanziari e militari detenuti da qualche manciata di famiglie soggiogano presto i litigiosissimi spiriti repubblicani dei comuni: il momento è giunto perché i signori di turno, ora chiaramente riconoscibili, accedano al cospetto dell'Olimpo cristiano indossando le proprie vesti. Inginocchiati di fronte alle divinità, con profili numismatici, poi in piedi, con la famiglia e gli eredi, in ultimo con l'intera corte oppure finalmente da soli, come gli antichi romani a cui si rifanno, ritratti su piccole tavole. Nelle rappresentazioni il Dio crocifisso compare sempre meno. Lontano dal mondo di quaggiù, cacciato oltre la cortina dell'empireo, il Signore, almeno nelle immagini artistiche, manda avanti un bimbetto e la sua povera madre.

Siamo nel pieno del Rinascimento: fuori dalla oscura caverna del Medioevo splende la luce di questa Terra e di chi la abita. La dottrina olistica di Pico riconosce dignità suprema a coloro che sono fatti a immagine di Dio. Gli esseri umani nascono dal fango, eppure, si dice, partecipano della Sua Gloria. Si fa pace con le parole di Paolo ai Corinzi: il reale è sfocato e, fino all'ultimo, va bene così: «Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa, ma allora vedremo faccia a faccia». La lezione aristocratica di Plotino si sovrappone all'austero tetraedro della scolastica aristotelica, l'anima precipita nella carne, gli universali latini si disciolgono nelle categorie e poi negli idiomi nazionali. Il cielo aureo che inquadrava i personaggi delle icone si scrosta nel blu lapislazzuli; l'oro diviene un urbano accessorio di prestigio: gioielli e vestiti alla moda adornano Papi e principi, cardinali e principesse. Le sembianze sono la porta di accesso al Vero e non più una sua brutta copia.

È tutto pronto perché lo spazio pittorico possa accogliere i caratteri reali di una persona e non più quelli di una istituzione o di una sua propaggine. Per contemplare Dio, l'umano può distogliere lo sguardo dal cielo e rivolgerlo a sé stesso. Il primo a rischiare una pratica non occasionale rivolta alle proprie sembianze deve essere abbastanza lontano dal Papa e da eventuali accuse di eresia: sarà l'eracliteo Albrecht Dürer il primo europeo ad affrontare, seppur in dimensione privata, il tema dell'autorappresentazione come serie.

A partire dai tredici anni, e per altri quaranta, Dürer realizza una sequenza di autoritratti che generano una forma di soggettività nuova, fondata sull'aspetto fisico piuttosto che sulla persona sociale. Per garantire il successo della sua operazione, Dürer compare a sé stesso e poi a noi perlopiù indossando le vesti e gli attributi della sua professione, della sua classe e della sua confessione. La rivoluzione è data dall'insistenza sullo stesso tema: prima del maestro di Norimberga, nessuno aveva mai distribuito lungo la linea della propria biografia una serie autorappresentazioni.

Sebbene sia conquistata attraverso la giustapposizione di una serie di soggetti audaci ma comunque legalmente possibili per la sua epoca, Dürer ottiene una originale testimonianza degli effetti del tempo e della sua civiltà sul proprio aspetto. Nel suo catalogo c'è spazio per un sé bambino e uno adulto, nudo, in un disegno unico nel suo genere, mentre mostra il fallo come avevano fatto le statue delle divinità antiche. Come un fenomeno carsico, il corpo e il volto di Dürer sgorgano da sotto le apparenze che è necessario assumere per essere considerati buoni cittadini, affidabili lavoratori, devoti cristiani.

Il manifestarsi delle sue sembianze sotto forma di ritratti di un unico individuo modificato dal corso del fiume della natura certifica la primazia che l'aspetto sensibile ha acquisito rispetto all'identità sociale del suo possessore. L'ossessione materialistica di Dürer è collegata alla formidabile quantità di riproduzioni da lui realizzate: oltre trecentocinquanta multipli diffusi a stampa lo rendono il più implacabile distruttore dell'aura di tutti i tempi. Secondo Walter Benjamin, l'aura è quella magica qualità feticistica che, specialmente dopo la rivoluzione industriale, caratterizza gli oggetti irripetibili. La moltiplicazione del corpo di Dürer corre parallela a quella delle opere che da questo scaturiscono e di cui è necessario attestare, per mezzo di una firma, un tono di unicità dato dalla relazione per contatto che questi hanno avuto con il loro inventore. A sigillare la nuova definizione del

rapporto sussistente tra artista, opera e soggettività, Dürer elabora il monogramma, AD, il primo *brand* della storia.

Pochi decenni dopo, Michelangelo, con la figura del San Bartolomeo scorticato, ma non solo, dimostrerà la maniera in cui l'introiezione della soggettività sotto la membrana dell'epidermide produce lo psichico. A questo punto, l'autobiografia per mezzo dell'immagine è possibile. I frequentatori principali di questo genere sono Rembrandt, Courbet, Van Gogh, Munch, Schiele e Opalka. Eppure, dopo Dürer, solamente Picasso si autrappresenta fin da adolescente proseguendo, con una ottantina di prove, fino alle soglie della morte.

Nel XIX secolo, l'avvento della fotografia rende il tema del ritratto, ma non quello dell'autoritratto, sempre più triviale. Questa forma di rappresentazione diventa dominio e cifra stessa dell'industria culturale, con la sua continua proposta di star e modelli (ora influencer) da ammirare e copiare. Nell'epoca del capitalismo, la valenza politica del ritratto è certificata dal fatto che le fattezze, vere o presunte, di coloro che si ritiene siano grado di generare i valori del consumo vengono figurate ed esposte perfino nell'aperto dello spazio pubblico delle città (si pensi al contenuto reale della pubblicità) con il fine di stimolare, velocizzare ed espandere il ciclo economico.

Tornando agli artisti, nel 1949 Jackson Pollock posa per la rivista LIFE. Il coriaceo astrattista del Wyoming viene presentato al grande pubblico sotto la rubrica: *Is He the Greatest Living Painter in the United States?* L'arte diventa un fenomeno la cui percezione massificata è costruita attraverso un discorso ironico che costruisce l'identità dell'artista contemporaneo come quella di un fenomeno da baraccone. Un centinaio di anni prima, nelle sue *Lezioni di estetica* Hegel già lamentava una presunta «morte dell'arte». Scrive il cronista di LIFE: «After days of brooding and doodling, Pollock decides the painting is finished, a deduction few others are equipped to make».

Se la tradizione di irridere gli artisti all'avanguardia è vecchia quanto i Salon parigini, nuovo è l'uso dei media fatto da Pollock. Questi, invece di rispondere piccato o inventare polemiche controesposizioni, nel pieno *ethos* americano che glorifica il potere dialettico della contraddizione, decide di metterci la faccia. Nel reportage, Pollock compare ritratto da una fotografia a figura intera mentre fuma una sigaretta: è sicuro che la diffusione della sua immagine garantita dal magazine aumenterà la sua fama.

Una generazione dopo, l'atteggiamento disinvolto che Andy Warhol intrattiene con la sua immagine testimonia il fatto che l'artista ha ora il compito professionale di promuovere la propria figura e il proprio lavoro per mezzo dell'autorappresentazione. Se non sono creati da lui stesso, i suoi ritratti sono realizzati e diffusi sotto la sua attenta supervisione. Quello che all'inizio del secolo era parso un vezzo di alcune personalità narcisistiche come Dalì e Duchamp, diventa uno strumento del mestiere. Più che un corpo, si inizia ad avere a che fare con un'immagine mediatica del soggetto. Questa strana e immateriale entità non si prende più carico di questioni veridittive, trasformando l'aspetto degli esseri umani nell'esito di un avvincente gioco di ruolo. Quando il ritratto di un artista non circola, come nel caso di Banksy, l'eccezionalità dell'autore e quindi il suo statuto geniale può risultare accresciuta.

Per arrivare all'opera di Maramotti, è necessario introdurre la questione del genere di coloro che producono autorappresentazioni. Una antica sequenza femminile, più oscura di quella al maschile, esiste, e ha come sua capostipite nel Cinquecento Sofonisba Anguissola. Dal punto di vista della storia e del problema del riconoscimento sociale della figura della donna, una storia dell'autoritratto femminile è di importanza capitale. Lo è meno dal punto di vista della storia delle forme: data la loro posizione di minorità, l'accesso alla pratica artistica da parte delle autrici prima della più recente modernità era soggetta al rispetto di condizioni molto più stringenti rispetto a quelle che valevano per la loro controparte maschile.

Nel XX secolo, i movimenti per i diritti delle donne consentono la costituzione di esperienze inedite convogliate da una serie di figure femminili che fanno della propria emancipazione, e quindi della costruzione di una soggettività liberata dal giogo del maschile, il tema conduttore della propria azione. Rappresentanti di tre generazioni diverse come Frida Kahlo, Ana Mendieta e Cindy Sherman hanno reso il loro corpo e il loro volto un luogo in cui opera, autrice e funzione di soggettivazione si raccolgono in un oggetto unico.

*La danse des faux pas. Un rituel* di Nazzarena Poli Maramotti si può ora pensare in coda a questa piccola storia dell'autoritratto che ho tratteggiato allo scopo di analizzarne le condizioni di possibilità. Rispetto alle figure fin qui menzionate, l'opera di Maramotti si distingue per la sua aderenza, piuttosto che a una preoccupazione storica o biografica, a quel *Partito preso delle cose* che François Ponge elogiava nelle sue rare poesie. Sia un fiore; così il poeta: «Che sforzo di originalità, nella posa, nel gesto, nell'ornamento, nel profumo». Prestare questo riguardo alla vita che ci circonda basta a comporre l'infinito. Studiando il catalogo di Maramotti verrebbe da pensare che nella sua serie sia l'essere del fiore a precedere il volto, che sopra quello, questo cresce, si apre, e, una volta appassito, muore, ogni volta, per poi risorgere diverso e uguale a sé stesso. La presenza del volto dell'artista sottoforma di ostinata serie di trenta prove sullo stesso motivo segnala una svolta importante nel suo percorso, un evento che occorre interrogare da vicino, partendo dalla dimensione del ritmo.

Fin nell'allestimento, il soggetto di Maramotti, introdotto dal dipinto dello specchio, compare come battito. Pieni e vuoti formano una sequenza di contrazione e rilascio simile allo scorrere senza storia dei giorni: i riquadri corrispondono allo stato di veglia, gli intervalli allo stato di sonno. A differenza del tempo storico lineare, abbiamo un ampio movimento circolare, parallelo a quello della Terra intorno al suo Sole – stella tolemaica in cui noi ci trasformiamo mentre orbitiamo di fronte alle stazioni dei dipinti. Che cosa si vede? Stiamo guardando un riflesso, oppure è l'autrice che guarda verso di noi, gli spettatori, posti dietro l'immaginaria superficie di uno specchio entro la quale ci troviamo intrappolati dallo sguardo della pittrice? Il movimento a ritroso, regressivo, determinato dall'allestimento che spinge l'osservatore a muoversi da destra verso sinistra, concentra l'attenzione sull'interiorità degli stati psichici.

Come accade alle esperienze che si fanno durante la prima infanzia, nel sistema di Maramotti siamo privati di un preciso riferimento cronotopico. Se è certa l'esperienza di un modulo circadiano, non si presentano compartimentazioni stagionali: il quando dell'azione è incerto. Non è possibile dire quale di questi dipinti è stato eseguito prima e quale dopo. Non è nemmeno possibile risalire a specifiche condizioni ambientali o atmosferiche; tuttalpiù, potremmo intuire una variazione di stati affettivi. Ci troviamo in una zona trascendentale opposta all'incalzante calendrica del circuito informativo dei media di massa che costituisce la fabbrica del nostro quotidiano. Maramotti si distanzia dall'assetto memoriale della società cui apparteniamo, configurazione banale entro cui ciascun giorno è reso per forza un evento storico. Passare la vita innervati al feroce scatenamento delle forze che si contendono il globo scioglie in un eccesso le specificità evenemenziali, distruggendo le possibilità di una coagulazione dei soggetti, oggi troppo piccoli, intorno agli eventi.

Gli autoritratti di Maramotti sono una meteorologia psichica, gentilmente variata da indici storici restituiti dalle acconciature e dai gioielli della protagonista, così come dalle sue vesti e dall'aspetto antiquato dello specchio, un pezzo dall'incerta provenienza geografica e temporale. Rese con la *palette* rinascimentale che è uno dei tratti distintivi dell'artista, queste temporalità vaghe si incontrano secondo traiettorie oblique per disfarsi poco dopo come polvere nell'indistinto mercurio di un crogiolo alchemico. L'unica sostanza temporale sicura è quella generata del ticchettio della ripetizione del volto dell'autrice. La stereotopia di un tema unico affrontato come fosse un bordone musicale è in relazione con la strategia di un maestro del recente passato, Claude Monet, la cui opera sembra completata e meglio comprensibile grazie all'impresa di Maramotti.

A differenza dei suoi più intimi amici che lo ritrassero molto spesso, Monet non fece mai della propria figura un soggetto della rappresentazione: si conoscono solo una manciata di autoritratti che, rispetto alle prove più note, hanno il sapore dell'esercizio. La più grande conquista di Monet, conseguita negli anni Ottanta del XIX secolo, fu la scoperta per mezzo della pittura della fenomenologia. Con Monet, gli oggetti (un covone, una cattedrale, un filare di alberi, uno specchio d'acqua), ripetuti in serie vertiginose dove le differenze sono date solo dalla sostanza dei colori, perdono il loro carattere monadico per diventare flusso ambientale. Questa scoperta di un tipo di oggetto nuovo, relazionale, antiplatonico, precede di dieci anni l'invenzione del cinema e di vent'anni l'uscita delle *Ricerche filosofiche* di Edmund Husserl. Solo la massima umiltà nei confronti della natura aveva consentito a Monet di cedere parte della propria sovranità ai suoi soggetti e all'atmosfera nella quale questi erano immersi e dalla quale dipendevano.

Sulla scorta del maestro impressionista che aveva reinsegnati ai filosofi l'inconsistenza metamorfica della realtà, Maramotti sostiene che i suoi autoritratti sono tentativi di formazione: una delle questioni che sollevano, come era stato per Pollock, è quindi quella della fine. Quando termina, un quadro? In parte è una scommessa. La domanda è più contemporanea che mai perché la scelta rispetto alla fine sembra essere ciò che di certamente umano rimarrà nell'impiego dei sistemi di intelligenza artificiale. Qualsiasi uso ne faranno, gli umani dovranno per forza intervenire per decidere quando un processo automatizzato dovrà finire. Heidegger continua ad avere ragione di fronte al potere della

Macchina (ora AGI, Artificial General Intelligence). Il suo motto risuona da Heidelberg fino a San Francisco: l'esserci è ancora essere-per-la-morte. Come scoperto da Balzac nella novella sul *Capolavoro sconosciuto*, in cui un pittore celebre lavora per anni ad un'immagine senza poterla mai concludere, il vero incompiuto, il disumano, è un'azione che non ha fine.

L'ultima tappa che propongo è quella intorno specchio. Benché li maneggiamo quotidianamente, forse in pochi si rendono conto che gli algoritmi degli smartphone prevedono una funzione che trasla intorno all'asse verticale dello schermo i pixel che compongono le immagini riprese dalla fotocamera frontale. Se non fosse così, scattandoci i nostri selfie vedremmo non come ciascuno di noi si vede in uno specchio, ma come noi stessi compariremo nell'autoscatto. Il motivo per cui è piuttosto difficile venire bene in un autoritratto composto con lo smartphone ha a che vedere con questo design che ci permette di trovare noi stessi nell'immagine riflessa (in cui sinistra e destra sono però scambiate) ma ci impone di comporre lo scatto in maniera speculare, replicando la difficoltà chirale che un maestro medievale come Dürer doveva affrontare quando preparava i negativi necessari a produrre le proprie stampe.

La serie di autoritratti di Maramotti presenta una riflessiva coazione a ripetere che la avvicina a certe strategie del minimalismo e dell'arte concettuale. Chi segue l'artista su Instagram, avrà notato nel corso dell'anno passato la diffusione a mezzo stories di una serie di autoscatti in cui il suo volto, riprodotto dallo stesso specchio dipinto in mostra, si vedeva seminascondo dal bordo della cornice o dal telefono Samsung che Maramotti teneva fra le mani. La ripetizione della posa che si ritrova in mostra è collegabile alle performance di moltissimi individui che impiegano le reti sociali per pubblicare foto di sé stessi. Se, secondo la lezione di Richard Dawkins nel *Gene egoista*, chiamiamo meme qualsiasi comportamento umano replicabile, potremmo affermare che l'autoritratto condiviso online è il meme dei meme, ovvero sia il contenuto ultimo, la materia stessa delle reti sociali. D'altronde, quella fondata da Mark Zuckerberg nel 2004 si chiama *Facebook*, il libro delle facce. Nel XXI secolo, il nostro volto autoritratto, magari modificato da filtri algoritmici, è la forma della nostra soggettività.

Negli anni Trenta, Benjamin aveva rilevato le enormi differenze che intercorrevano tra la performance irripetibile dell'attore sul palcoscenico del teatro, e quella dell'attore cinematografico. Quest'ultimo: «si distingue dall'attore teatrale per il fatto che la sua prestazione artistica [...si svolge] dinanzi a una commissione di esperti, composta dal direttore della produzione, dal regista, dall'operatore, dal tecnico del suono, dal tecnico delle luci ecc.... che in ogni momento possono trovarsi nella situazione di intervenire sulla sua prestazione artistica. Si tratta qui di un segno di riconoscimento sociale molto importante. L'intervento di una commissione competente in una prestazione artistica è, infatti, caratteristico della prestazione sportiva e in senso più ampio del test in generale».

I dipinti di Maramotti sembrano confrontarsi con l'esperienza contemporanea della ritrattistica, sempre più destinata ad un pubblico di osservatori esperti, visto che anch'essi sono interpreti dello stesso tema iconografico che creano e diffondono nelle reti. A

differenza della situazione descritta da Benjamin, ora i soggetti non svolgono la loro performance in presenza di commissioni in carne ed ossa. I giudici si sono virtualizzati e possono raggiungere numeri straordinari: i seguaci, anche a milioni, decideranno schiacciando *like* o *follow* se la prestazione del soggetto raggiunge un livello per loro soddisfacente.

Un'altra importante differenza con l'epoca di Benjamin consiste nel fatto che l'industria cinematografica di allora poteva permettere all'attore di ripetere la sua performance un numero indefinito di volte solamente in via teoretica: la pellicola e le produzioni avevano un costo tale che il test sarebbe comunque ad un certo punto terminato. Assolutamente diversa la situazione odierna: grazie alle memorie digitali e al cloud, è difficile immaginare che qualcuno possa effettivamente esaurire lo spazio di archiviazione a sua disposizione. La ricerca del selfie perfetto potrebbe proseguire senza fine, conducendoci a una morte per inedia come quella del Narciso di Ovidio.

In ultimo, lo spazio digitale costruito delle reti sociali conduce ad un altro snodo importante nella storia della ritrattistica, ovvero la modifica del suo formato. La rivoluzione si può far risalire al 2013, quando Jonathan Ive ridisegnò iOS nella sua settima versione eliminando tutti gli elementi scheumorfici che il sistema operativo dell'iPhone presentava da quando era stato immesso nel mercato nel 2007. Giudicando terminato quel tempo di acclimatazione che impone alle nuove tecnologie di imitare in superficie quelle già note, Ive scelse di aggiungere all'app Rubrica il volto dei singoli contatti impiegando un layout circolare nel quale ciascun utente poteva associare una faccia ad un nome e cognome.

Questo formato, peraltro già introdotto anni prima da MSN Messenger e Skype, si trasferì velocemente al design delle interfacce delle reti sociali, finendo per diventare la forma specifica del ritratto contemporaneo. Il significato storico di questa scelta è evidente dalla ragione che ne danno i manuali di grafica: un volto posto all'interno di un cerchio permette una identificazione più rapida rispetto ad un volto posto al centro di un rettangolo o di un quadrato. In questi ultimi casi, la necessità per l'occhio di perlustrare lo spazio di risulta fra il viso del soggetto e i lati della cornice impone all'organo (o al sistema di machine vision) qualche frazione di secondo in più necessario a svolgere la decifrazione della sensazione: il ritratto circolare è quindi più razionale ed economico.

Imponendo la forma rettangolare, il dipinto dello specchio, principio e condizione della serie di Maramotti, costituisce un favoloso paradosso visivo che, preso alla lettera, costringe il suo osservatore nella stessa posizione dell'artista. Il suo iperrealistico inganna: per dipingerlo in questo modo Maramotti ha dovuto operare con l'immaginazione una rimozione del suo stesso riflesso. Così è assolta la lettura dei tre principi (artista, doppio e specchio) che avevo proposto all'inizio. Ciascuno di questi elementi compare nella serie chiaramente distinto dall'altro: lo specchio e il doppio si rimpallano a vicenda una presunzione di esistenza; l'artista, nella cangiante varietà dispiegata dagli autoritratti, ci accompagna in una dimensione altra che ancora non conosciamo. Magia rituale del divenire.

Giacomo Mercuriali