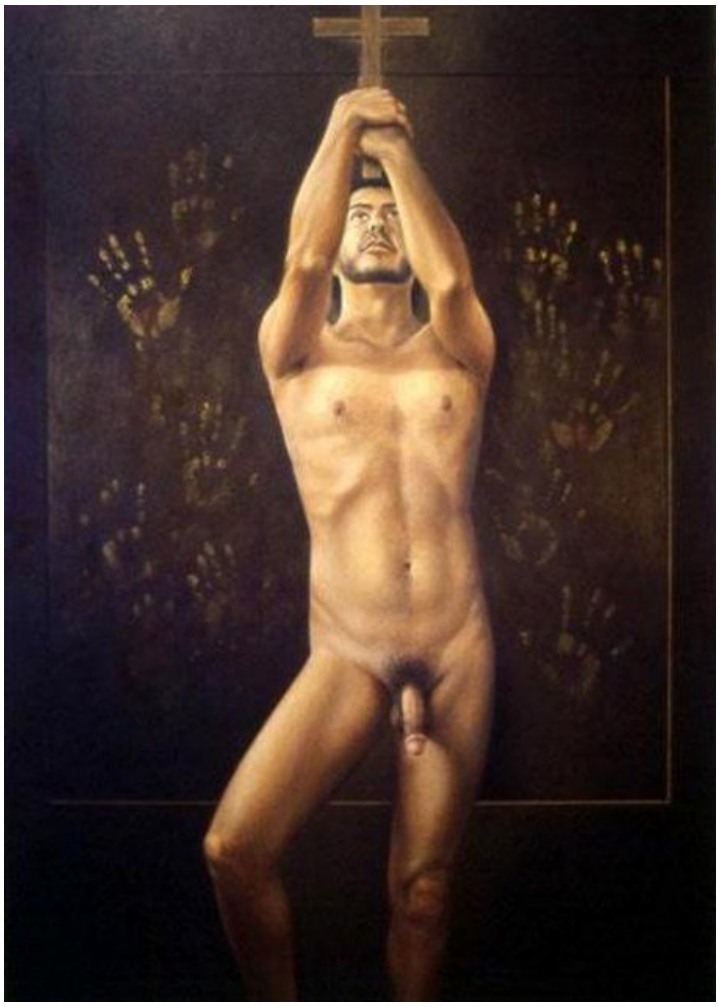
Maria Giulia Dondero

Sovraesposizione al sacro

Semiotica della fotografia tra documentazione e discorso religioso



Cakov 2021

Indice

Cornice della ricerca 4
Ringraziamenti 10

Prima parte
Le diverse fedi nella fotografia 11

Capitolo primo
L'intrattabile fotografico e l'intrattabilità del sacro 11

Dell'aura e del *punctum* 11
La Fotografia e le fotografie 14
Il *punctum* o dell'"insviluppabile" fotografico 16
Floch e l'approccio testualista all'immagine fotografica 25
Tra semiotica del discorso e specificità delle pratiche mediali 27

Capitolo secondo
Irripetibilità e irriproducibilità dell'aura 36

Aura e *mémoire involontaire* 36
L'aura, la patina e l'"è stato"
Unicità e molteplicità

Seconda parte
Attestazione dell'impronta e significazione del sacro 48

Capitolo terzo
Il sacro fra tradizione pittorica e rivisitazione fotografica 48

Criteri di pertinenza della scelta del corpus 51
I diversi livelli di pertinenza semiotica 52

Capitolo quarto
Ostentazione del religioso e morte del sacro 56

Il santo in posa 56
Dipingere e fotografare la visione dell'aldilà 64

Capitolo quinto
Commercializzazione e pubblicizzazione del sacro 71
Madeleine en extase e Madeleine pénitente: il corpo assente della santa 71
Maria Maddalena e la tradizione pittorica della Vanità 73
Lacrime come dono, lacrime come virtuosismo 80
Maria Maddalena e le tecniche della commozione 85

Capitolo sesto
Configurazioni sacre e tematiche profane. Dai valori religiosi all'ecosistema sacro 89

I diversi livelli di intertestualità 89

Intertestualità interpoetica: Soliloquy VII e Compianto di Cristo Morto di Mantegna 92

Intertestualità interseriale. Le figure degli astanti e il soliloquio 96
Soliloquy VII e la serie Soliloquy 102
Intertestualità di genere: la pala d'altare 103

Capitolo settimo
Escatologia e desacralizzazione del corpo 112

La malattia come destino 112
Il corpo-oggetto e la natura morta 117
Il post mortem o dell'identità negata 120
La malattia dell'autocoscienza 122

Capitolo ottavo
Il sacro come integrazione identitaria 125

Fish Story tra statuto artistico e statuto documentale 125
Il paesaggio del lavoro 129
Il pesce fuor d'acqua e il sacro come "relazione ecologica" 133

Capitolo nono
La fondazione dei valori e la sacralizzazione del profano 137

Michals e la rappresentazione della trascendenza 137
Scene di vita quotidiana soprannaturale 138
Iconografia dell'aura: la visione incommensurabile 146
La condizione umana e il distale come destino 149
Tecniche magiche e avvenimento sacro 152

Conclusioni 157

Bibliografia 160

Cornice della ricerca

1. Questo studio mira in primo luogo a indagare le strategie di sacralizzazione dell'oggetto-fotografia e in secondo luogo a studiare la relazione tra iconografie fotografiche e tematica sacra.

In un primo tempo quindi si tratta di vagliare le teorie, o meglio, le fedi, semiotiche e non, che riguardano il campo della fotografia. Metteremo in luce come, da una parte, la fotografia è stata lungamente considerata come un'immagine meramente speculare e documentaristica – che può arrivare perfino a identificarsi con un *ready-made* – e, dall'altra, come il testo fotografico è stato concepito al contrario come un'immagine che "costruisce mondi" e che ha la capacità di significare ben più di quel che cattura e raffigura. Alle *teorie* della specularità fotografica e della foto come "prelevamento" dal continuum del reale si sono opposte non solo teorie, ma anche e in modo ben più significativo, *pratiche* fotografiche già a partire dagli anni Settanta/Ottanta dell'Ottocento[1]. I primi fotografi infatti hanno tentato di produrre immagini che potessero superare la concezione meramente riproduttiva che relegava la fotografia a semplice registrazione dell'*hic et nunc*, a semplice archivio della memoria e che le negava il diritto a entrare nel "dominio dell'impalpabile e dell'immaginario" (Baudelaire 1962). Tutto questo è dimostrato per esempio dalla fotografia scientifica, che ha sempre avuto come obiettivo la cattura dell'invisibile, e in particolare da quella medica – considerata come un mezzo di "rivelazione" dell'energia psichica delle malate isteriche (cfr. Didi-Huberman 1982) –, dalla fotografia spiritica, che registra sulla lastra l'aura dell'anima dei morti (cfr. 2004; Grojnowski 2002; Dondero 2005c), e infine dalla fotografia religiosa, che mira a mettere in scena le fedi e le apparizioni del divino (cfr. Perez, a cura, 2002).

1. Se da una parte quindi i primi teorici hanno interpretato l'immagine fotografica **tout court** *(simply, briefly; jednoduše a prostě)* come documento del reale, dall'altra, fin dalle prime fotografie, il carattere "misterioso" del dispositivo fotografico, ossia il deficit di sapere socializzato sull'istanziazione della traccia fotografica, ha portato a interpretare ogni effetto inspiegabile di un'esposizione alla luce come manifestazione di "forze ulteriori" *sulla superficie* dell'immagine (fotografia medica e spiritica). Si è arrivati così a considerare la fotografia come un dispositivo "rivelatore" che registra le forze che appartengono a un *altro*

1 Se le fotografie hanno sollecitato la riflessione teorica e critica, viceversa le problematiche poste all'interno delle opere teoriche hanno influenzato la pratica stessa del fotografare. Le immagini sono teorie incarnate che possono risolvere problemi, porli, e in alcuni casi funzionano addirittura come vere e proprie smentite rispetto alle teorizzazioni *tout court*. Le teorie incarnate nelle testualità fotografiche eguagliano o superano in euristicità le teorie sulla fotografia. Pensiamo ad esempio come la produzione fotografica di Julia Margaret Cameron a metà dell'Ottocento tenti di rispondere e contrapporsi alle accuse di realismo e "servilismo alla realtà" fatte alla produzione fotografica dell'epoca da parte dei primi critici.

ordine di manifestazione. Inoltre, l'effetto di "congelamento del tempo" attribuito dalla ***doxa*** *(opinion, judgment, view)* alla fotografia ha portato a considerare la persistenza del "catturato" sulla lastra come "trascendente" rispetto al fluire della vita. Infine **l'eccedenza** *(excess, surplus, superabundance, glut)* della manifestazione figurativa rispetto al visibile ordinario ha creato la possibilità di uno scivolamento dal magico (accesso a un campo di presenze "apparentemente" ulteriori e misteriose) al sacro (accesso all'inviolabile). Non è quindi un caso che si sia scelta la fotografia per mostrare come viene tematizzato e significato il sacro – sotto le sembianze del soprannaturale – nella contemporaneità; e questo, appunto, per diverse ragioni:

1) la fotografia può essere rivelazione sulla carta di *un qualcosa* che non viene visto mentre lo si fotografa, e che rivela tratti della realtà non visibili a occhio nudo (questo è il caso, per esempio, della foto spiritica, ma soprattutto medica, astronomica o scientifica più in generale), 2) la fotografia è sempre stata studiata in relazione all'epifania, alla *rivelazione*, direttamente legata alla cattura dell'istante, 3) la fotografia è sempre stata studiata a partire dal suo legame con la memoria, la morte[2], la traccia e la resurrezione[3] dell'essere amato, con ciò che resta, inviolato, quando tutto il resto è terminato, esaurito.

Il lavoro intertestuale che oggi le immagini fotografiche compiono a partire dall'iconografia religiosa depositata in pittura ci spinge a interrogarci ulteriormente sulle strategie enunciazionali attraverso le quali la produzione fotografica attuale continua a sfidare la sua genesi "a impronta". La tecnica fotografica, che passa per reazioni chimiche, è sempre sembrata "naturalmente" legata a una prosa delle cose e alle "prove dell'esistente", mentre al contrario la pittura non pareva avere costrizioni rispetto all'ordine di natura ed era legittimata a rappresentare "cose inesistenti". Così, se il progetto della modernità pittorica era quello di conquistare la realtà e umanizzare e "carnalizzare" la stereotipia esangue dell'iconografia sacra – cioè aveva il reale come proprio termine ***ad quem*** *(to which)* –, al contrario la fotografia ad ambizioni artistiche ha sempre avuto il reale come termine ***ab quo*** *(from where)* dal quale tentare di liberarsi. Del resto, la produzione fotografica contemporanea

2 Cfr. a questo proposito Barthes 1980: "Nella fotografia la presenza della cosa (in un dato momento passato) non è mai metaforica e, per ciò che concerne gli esseri animati, non lo è neppure la sua vita, a patto di non fotografare dei cadaveri; e inoltre: se la fotografia diventa in tal caso orribile, è perché certifica, se così si può dire, che il cadavere è vivo *in quanto cadavere*: è l'immagine viva di una cosa morta. Infatti, l'immobilità della foto è come il risultato di una maliziosa confusione tra due concetti: il Reale e il Vivente: attestando che l'oggetto è stato reale, essa induce impercettibilmente a credere che è vivo, a causa di quell'illusione che ci fa attribuire al Reale un valore assolutamente superiore, come eterno; ma spostando questo reale verso il passato ('*è stato*'), essa suggerisce che è già morto" (p. 80).
3 "La fotografia ha qualcosa a che vedere con la risurrezione: forse che non si può dire di lei quello che dicevano i Bizantini dell'immagine del Cristo di cui la Sindone di Torino è impregnata, e cioè che non era fatta da mano d'uomo, che era *acheiropoietos*?" (p. 83). **NB** *Acheiropoíeton je ikona, která nebyla vytvořena člověkem, ale mu dána samým Bohem.*

elabora e sottende un dominio discorsivo sul sacro all'interno di un sistema di complesse relazioni tensive con la produzione pittorica del passato e problematizza questi assi della relazione passato/presente nel loro rispettivo confrontarsi con i territori di significazione del sacro.

Il nostro lavoro non vuole *identificare* la significazione del sacro una volta per tutte in particolari configurazioni enunciazionali, come ad esempio quella della sfocatura a livello plastico, o attraverso specifiche tematiche a livello figurativo. Non si tratta, qui, di definire cosa *è* il sacro: piuttosto di analizzare differenti corpus e osservare, ad esempio, come alcuni dispositivi spaziali consacrati al territorio del sacro in pittura (per esempio la pala d'altare) vengano ripresi intertestualmente e del tutto trasformati semanticamente in alcune produzioni fotografiche contemporanee[4].

Molti *tableaux vivants* fotografici contemporanei mettono in scena corpi che ricalcano le pose dei santi (Maddalena, san Sebastiano ecc.) stabilizzate nella tradizione pittorica. Ma se il corpo del santo in pittura era raffigurato come corpo segnato e stigmatizzato dalla fede e dall'esperienza mistica, nella produzione fotografica di artisti quali Pierre et Gilles il corpo è svuotato di sensibilità, si fa "corpo-superficie". I santi deprivati del corpo-carne si presentano come santi-mannequin, impostori del "sentire autentico", *inconsistenti* figurine che mettono in vetrina il loro corpo in posa. In altri corpus fotografici il corpo del santo, nominato nel titolo, non viene rappresentato in immagine: dal corpo svuotato si passa alla sparizione del corpo, di cui vengono rappresentati solo i resti *dispersi*. Ad esempio, nella serie delle fotografie dedicate a Maria Maddalena di Oliver Richon, il corpo si fa "cosa" indistinguibile e sostituibile con altre cose: i "resti" del corpo vengono *sparsi* all'interno della rappresentazione, come a significare la perdita di unità identitaria e di quella che Bateson chiama ecologia inviolabile e sacra dell'individuo. In altri casi, il nome proprio dei santi non viene menzionato nel titolo: la mancanza del nome – che ha sempre *identificato* le figure evangeliche, la loro vita passata, opere e storie esemplari –, rende il santo anonimo e *sostituibile* con qualsiasi altro. L'"esemplarità" del santo dipinto si trasforma nell'"anonimità" del santo fotografato[5]. Nella maggior parte dei casi la configurazione semantica del sacro emerge come pertinente a partire dall'iconografia religiosa stabilizzata in ambito pittorico, ma ciò non impedisce che molti corpus dimostrino che sia possibile *asserire* una tematica religiosa e negarne l'*assunzione* in quanto configurazione sacra. L'immagine fotografica può mettere in scena una presenza e nello stesso tempo negarla, modularla, tenerla in memoria o prefigurarne una futura[6]. Le ultime analisi

4 Cfr. a questo proposito l'analisi dell'opera della fotografa inglese Sam Taylor-Wood qui contenuta (cap. 6).
5 Cfr. a questo proposito la produzione di fotografie raffiguranti santi "senza nome" del fotografo ceco Jan Saudek (cap. 4).
6 Fontanille distingue, a proposito della modulazione di presenza e dell'enunciazione, tra asserzione e assunzione: la

contenute nel nostro lavoro mirano a mettere in luce come il discorso del sacro possa manifestarsi al di là della tematica religiosa. L'immagine fotografica, infatti, può "tenere un discorso" sul sacro non solo per via negativa (cioè attraverso la desacralizzazione della tematica religiosa e attraverso la citazione/profanazione dell'iconografia pittorica), ma può mettere in scena una sacralizzazione del prosaico (un esempio ne sia l'opera del fotografo americano Duane Michals). Allo stesso modo in cui si dà una mitizzazione dell'uomo qualunque in letteratura (Joyce), esiste anche **l'epifania** *(la manifestazione di una qualsiasi divinità mediante miracoli, visioni, segni, ecc)* del sacro **nell'*istanza qualunque*** (v každém případě). **Il sacro non è una dimensione estesicamente schiusa, ma qualcosa che avviene epifanicamente: in questo senso non ci sarebbe nulla di contrapposto tra l'*hic et nunc* della foto e il sopravvenire tipico del sacro, che in questi casi si presenta amplificato dalla semantica dell'*avvento*.** *(Posvátné není smyslovému vnímání přístupná dimenze, ale je něco, co se odehrává* ***epifanicky*** (na úrovni zjevení)*: v tomto smyslu není rozpor mezi* tu a teď *fotografie a typicky posvátným, což bývá umocněno* ***sémantikou*** (významovými konotacemi) adventu*.)*

Il discorso sacro non si confonde quindi del tutto con quello mistico-religioso, piuttosto rivendica un'autonomia rispetto alla tematica religiosa e tende a rivelarsi infine come una configurazione *ecologica dell'inviolabile*. Alcuni corpus a tematica non religiosa infatti pongono in campo problematiche etiche **salienti** *(relevantní, případné)* quali il progetto di vita, l'integrità della nostra identità di esseri umani[7], la dignità[8] e tutte le esperienze fondamentali della nostra vita: la malattia, la morte, la trascendenza e la fondazione ultima dei valori. Se la serie di immagini del fotografo americano Joel-Peter Witkin pone in causa la questione dell'autoconsapevolezza e dell'innocenza, mostrando come i valori della nostra esistenza non siano contrattabili, quella di Allan Sekula mette in campo la violazione dell'integrità identitaria dell'uomo contemporaneo. Le serie di Duane Michals vanno a interrogare direttamente la sorgente dei nostri valori, la loro valenza, la loro fondazione.

---

prima riguarda "l'atto di enunciazione attraverso il quale il contenuto di un enunciato avviene alla presenza, attraverso il quale esso è identificato come qualcosa che si dà nel campo di presenza del discorso", mentre l'assunzione è auto-referenziale: "per assumere la responsabilità dell'enunciato, per appropriarsi della presenza così decretata, l'istanza del discorso deve rapportarli a se stessa, alla sua posizione di referenza, e all'effetto che essi producono sul suo corpo. Questo atto di assunzione è, di fatto, l'atto attraverso il quale l'istanza del discorso fa conoscere la sua posizione rispetto a ciò che avviene nel suo campo" (Fontanille 1999b, pp. 268-269, trad. nostra). L'immagine, attraverso il suo livello enunciazionale, si confessa: l'immagine stessa si dichiara veritiera, o erronea, infedele: in questo senso il verbo *ritrarre* può venir inteso come restituzione del reale – il ritratto è restituzione fedele – o come "ritrattare" ciò che viene rappresentato, rinnegarlo. Il ritrattare è assumere in modo contrastivo quanto si è asserito denotazionalmente, è una confessione epistemica a margine del rappresentato.

7 Cfr. a questo proposito l'analisi sulla produzione fotografica di Joel-Peter Witkin qui contenuta (cap. 7) e Dondero 2005b; 2006c.

8 Cfr. l'analisi di Allan Sekula qui contenuta (cap. 8) e Dondero 2006d.

Se, quindi, in alcune serie fotografiche l'effetto di senso dei *tableaux vivants* che mimano posture delle scene della Passione, è quello di una decisa desacralizzazione dei valori della tradizione religiosa, altri corpus mettono in scena la sacralizzazione del prosaico attraverso la mitizzazione dell'uomo qualunque, o dell'istante qualunque, ma *decisivo*, lungo la vita quotidiana. In questi casi quindi non vi è nulla di contrapposto tra la cattura fotografica dell'*hic et nunc* e il **sopravvenire** *(nenadále zjevení)* tipico del sacro, il suo irrompere epifanico al di fuori delle connessioni causali naturali, e dopo il sopraggiungere del quale nulla è più lo stesso.

Il dominio del *sacro* non è quindi da noi considerato come un campo **assiologico** *(hodnotový)* predeterminato, ma come il territorio di una continua operazione e ricontrattazione di valorizzazioni che si esplica e trova testimonianza nella produzione testuale.

2. La riflessione sulla capacità della fotografia di significare ciò che "non si dà qui e ora" – l'altrove, il lontano, l'invisibile, gli orizzonti futuri, il destino –, rappresenta da sempre per la semiotica struttural-generativa una sfida teorica. Se le teorie semiotiche di ispirazione peirciana (Dubois 1983; Krauss 1990), ma anche quelle di Benjamin (1931; 1936) e di altri teorici della cultura, hanno supposto esclusivamente un valore certificativo dell'immagine fotografica, la teoria costruttivista di Floch (1986) può rendere conto degli effetti di senso prodotti da ciò che *non* è meramente *restituito* e ritratto, ma piuttosto viene *significato* attraverso specifici allestimenti plastici e ragionamenti figurali. Il potere descrittivo della teoria semiotica di tradizione greimasiana mostra come l'impronta fotografica può *significare* ciò che non è possibile "catturare" direttamente. Il riconoscimento della dimensione plastica mette in luce come l'immagine fotografica possa essere praticata non solo come impronta e documento del reale, ma anche come costruzione e prefigurazione di mondi fittivi, come figuralità senza referenzialità diretta. La lettura plastica nel caso della fotografia assume una forte valenza **euristica** *(experimental, trial-and-error)* perché ci permette di allontanarci dalla concezione della fotografia in quanto specchio del reale e mostra come l'immagine possa produrre un effetto di senso che dipende dalle forme dell'impronta e non solo dall'impronta stessa che l'ha prodotta (ib.).

La presa in esame di diversi corpus fotografici, quali per esempio rifacimenti di iconografie di santi della tradizione biblica, dimostra come la desacralizzazione della tradizione pittorica da parte della produzione fotografica contemporanea non sia dovuta solo al legame del medium fotografico con l'*hic et nunc*, ma piuttosto dipenda dalle diverse estetiche testuali, e dagli statuti che i corpus assumono attraverso le differenti pratiche sociali di fruizione[9]. Non solo il cambiamento di medium

9 La pratica fruitiva attraverso la quale è semantizzata un'immagine, e il suo statuto, obbligano l'analista a rendere pertinenti certi tratti testuali piuttosto che altri. È necessario chiarirsi, di volta in volta, quali siano i confini della

(dalla pittura alla fotografia), ma anche, all'interno della produzione fotografica, i diversi statuti (artistico, documentale, pubblicitario ecc.), hanno il potere di trasformare la prassi dei generi cristallizzati in pittura, i percorsi testuali pertinentizzabili e l'efficacia del discorso sacro: ogni immagine deriva il suo senso non solo dalla morfologia testuale, ma dal suo essere innanzitutto un oggetto culturale che si costruisce nel passaggio fra statuti diversi.

NB *Pertinentizzare significa ricercare la struttura interna e fondante di una sezione della disciplina stessa. Questa operazione risponde a precisi bisogni di conoscenza, che si orientano verso la costruzione di modelli interpretativi coerenti.*

La teorizzazione di Floch (ib.) è un punto di partenza ineludibile non solo per le prese di posizione epistemologiche di stampo costruttivista, ma anche perché Floch problematizza la questione sociosemiotica delle diverse valorizzazioni dei testi e apre la strada all'analisi della testualità fotografica attraverso la prospettiva delle pratiche interpretative e fruitive (nel suo e nel nostro caso, soprattutto artistiche). Il discorso sacro in fotografia è fortemente legato, più che alle possibilità o impossibilità intrinseche del medium, agli statuti e alle pratiche della fotografia stabilizzati nel tempo; la nostra analisi delle forme testuali in **diacronia** *(lo sviluppo dei fatti linguistici nel tempo; si contrappone a sincronia)* permette di inquadrare le questioni dell'intertestualità e della traduzione intersemiotica all'interno di una semiotica delle culture: in molti casi le nostre fotografie si presentano come immagini critiche ed ermeneutiche di dipinti e pratiche a essi legati.

Quando un'immagine fotografica mette in scena un'iconografia che evoca la pittura religiosa, essa viene interpretata come più o meno "affidabile" a seconda del suo statuto testuale: se essa circola a partire da uno statuto pubblicitario ha molte probabilità di venir interpretata come ripresa ironica e dissacratoria di fedi passate. Non molto diverso è il caso di una fotografia a statuto documentario. Quando una foto utilizzata dai giornali allude o cita iconografie della tradizione pittorica del passato (l'iconografia della pietà nel caso della tragedia dello tsunami del dicembre 2004, ad esempio) è destinata a essere letta come una fotografia "preparata", una fotografia "da studio", paradossalmente inautentica proprio a partire dall'ostentazione testimoniale (cfr. Beyaert 2006). La fotografia artistica, a differenza di quella documentaria e pubblicitaria, ha più possibilità

semantizzazione dei testi, ossia gli elementi che vengono convocati come pertinenti alla costituzione del senso testuale. **Bisogna procedere nella convocazione degli elementi pertinenti fintantoché si ritiene essa sia esplicativa della fruizione richiesta dal testo e dai regimi di fruizione legittimati dal dominio di afferenza e idealmente praticati. Non pare allora** pretestuoso *(sloužící jako záminka)* **sostenere che l'analisi possa essere modulata dal tipo e dal genere di testualità** *(Es ist notwendig, mit der Einberufung der relevanten Elemente fortzufahren, solange dies als Erklärung für die im Text und in den Fruchtbarkeitsregimen geforderte Verwirklichung angesehen wird, die durch den Bereich legitimiert sind, zu dem sie gehören und der idealerweise praktiziert wird. Es erscheint daher nicht prätentiös zu argumentieren, dass die Analyse durch die Art und Art der Textualität moduliert werden kann.)* (cfr. Basso 2003a).

di essere “presa sul serio” proprio a partire dal fatto che una foto artistica dichiara di essere “politicamente disinteressata”.

Infine, una piccola precisazione. Nel nostro lavoro tenteremo di fare interagire la riflessione teorica e la pratica analitica mantenendo in costante dialogo le scelte epistemologiche, teoriche e metodologiche con il livello delle analisi testuali: le prese di posizione teoriche sulla fotografia e sul sacro sono spiegate, formulate e riformulate secondo le necessità che localmente emergono dalle analisi stesse.

Ringraziamenti

Mi sta molto a cuore ringraziare Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone per il loro forte sostegno alla mia ricerca, per le discussioni e i preziosi consigli sempre offertimi in occasione di convegni e comunicazioni private; desidero inoltre ringraziare Jacques Fontanille e Anne Beyaert per avermi accolto per un anno di ricerca postdottorale all’Università di Limoges, durante il quale ho potuto ripensare e rivedere una parte della mia tesi di dottorato, da cui deriva questo scritto. Il ringraziamento a loro dovuto però oltrepassa ovviamente di gran lunga l’occasione di questo lavoro. La correzione finale di questo testo ha avuto termine all’Università di Liegi, dove ho potuto beneficiare di fondamentali discussioni sulla semiotica visiva con Jean-Marie Klinkenberg e Sémir Badir. Un sentito grazie ancora va a Ugo Volli e a Marino Livolsi, che mi hanno seguito durante i miei anni di dottorato, e coi quali ho potuto discutere sia di fotografia che di tematiche legate alla dimensione sacra.

Prima parte – Le diverse fedi nella fotografia

Capitolo primo

L'intrattabile *(nepodajné, nepostižitelné)* fotografico e l'intrattabilità del sacro

1. Dell'aura e del punctum

Il nostro lavoro mira in questa prima parte a problematizzare la questione della sacralizzazione dell'oggetto-fotografia e, nella seconda, a descrivere **la testualizzazione** *(set down as concrete and unchanging; de mise en forme; textualizace)* dell'esperienza sacra. In questa prima parte prenderemo innanzitutto in analisi la teoria di Barthes di *La camera chiara* e quella sull'aura di Benjamin (1931; 1936) che non solo tratta la questione della sacralizzazione dell'oggetto, ma offre anche importanti suggestioni per studiare l'iconografia del sacro nella tradizione fotografica[10].

Prima di tutto, dobbiamo ricordare che la letteratura mistica, religiosa, filosofica e sociologica ha stabilizzato la descrizione della dimensione sacra come afferente a un'esperienza indicibile, indescrivibile, a un avvenimento inesprimibile e intrattabile. Per questa ragione ci proponiamo come sfida quella di studiare la dimensione sacra in quanto processo narrativo, come testualizzazione e discorsivizzazione della trascendenza. Se si è indagata la testualizzazione pittorica e letteraria dell'esperienza trascendente, così non è stato della relazione tra fotografia e discorso sacro. Se l'esperienza del sacro è sempre stata considerata legata a un "attimo" di massima intensità esperienziale intrattabile e indicibile, anche una certa letteratura sulla fotografia, che discende essenzialmente da Barthes, ha voluto legare all'immagine fotografica la capacità intrinseca di rivelare all'osservatore una Verità definitiva, "insviluppabile". Ci pare quindi necessario innanzitutto mostrare come questo "Intrattabile fotografico", che per Barthes coincide con l'esperienza "insviluppabile" del *punctum* e che arriva a essere assimilato all'esperienza del sacro, non sia una caratteristica a priori della Fotografia, ma piuttosto come questo "intrattabile" possa essere discorsivizzato nei testi fotografici. Se, insomma, Barthes ha sacralizzato la fotografia in generale, noi vorremmo piuttosto analizzare il discorso sacro nella fotografia contemporanea. L'"insviluppabile" non è una caratteristica a priori di tutti i testi fotografici, ma è piuttosto un'esperienza testualizzabile *anche* sulla **lastra** *(vetro ricoperto da emulsione sensibile)* fotografica. La foto non *è* l'insviluppabile, ma *può mettere in scena* l'insviluppabile, l'incomunicabile dell'esperienza. È necessario descrivere ed esplicitare l'"inesplicitabile" del discorso fotografico sul

10 Cfr. a questo proposito l'analisi qui contenuta (cap. 9) sulle fotografie di Duane Michals.

sacro, questo regno dell'incomunicabile e del "silenzioso", un campo esperienziale dove, come dice un famoso titolo di Bateson e Bateson (1987), anche gli angeli esitano a mettere piede.

Non solo Barthes ha teorizzato l'intrattabilità fotografica – l'immagine viene talmente amata e desiderata da diventare non-comunicabile, inescambiabile, intoccabile, inviolabile, sacra –, ma anche Benjamin, nella sua riflessione sull'immagine (1931; 1936), ha reso pertinente il valore cultuale della fotografia, anche se per negarlo. Per il teorico tedesco, il confronto fra arte pittorica (autografica) e riproducibilità della fotografia (arte allografica per eccellenza, per usare i termini goodmaniani) mostra come la riproducibilità sia emblematica di un'ampia operazione culturale atta alla desacralizzazione dell'arte pittorica e di tutte le arti tradizionali della manualità. In Benjamin è possibile infatti parlare di aura, e quindi di valore sacrale e cultuale, solo in relazione all'oggetto originale, sia esso pittorico o dagherrotipico: sarebbe dunque impossibile concepire un'aura della fotografia, considerata come l'arte della riproduzione per eccellenza.

NB Problém určení (definice) originálu při chemické fixaci optického obrazu se objevuje při aplikaci postupu negativ/pozitiv (zvláště s paralelním zvětšováním), a je to problém kvalifikační či v termínech Goodmanových je to problém allografický. Neexistuje u daguerrotypie. Ta je originálem bez kvalifikace, je originálem o sobě, je autografická. Skutečně problematické je však definovat originál u elektronicky diskrétních (tzv. digitálních) záznamů. Zde nejde o problém kvalifikace, nýbrž o prolém ontologický. Chemický záznam hmotně je – existuje, ale jak existuje virtuální digitální záznam? Je či není originál? Kde je originál? To je otázka?

Delle diverse caratterizzazioni di aura offerteci da Benjamin, ci interessa soprattutto la concezione dell'aura che la descrive come qualcosa di irripetibile, qualcosa che si autogenera, e che non è possibile "fabbricare" mediante manipolazioni e tecniche. Come l'esperienza estetica in Greimas (1987)[11], la presenza dell'aura sacrale non si può "provocare", ripetere, riprodurre a partire dalla nostra volontà. Si è scelto quindi di interrogarsi sul legame tra discorso sacro e fotografia proprio per il suo carattere a primo acchito paradossale: la lastra fotografica che tutto cattura appare in contrapposizione con tutto ciò che si caratterizza come incomunicabile e inviolabile. Come poter legare la pratica fotografica, strumento *costruito* per esprimere, dire, comunicare, con il manifestarsi dell'avvenimento casuale, non-prevedibile, irripetibile? (Bateson, Bateson 1987).

11 Ricordiamo come Greimas (1987) faccia più volte riferimento all'esperienza del sacro e la avvicini a quella estetica. Un esempio ne sia la chiusa di *Il colore dell'oscurità* (pp. 33-38): "Siamo qui in presenza dell'esthesis che raggiunge i suoi *limiti*, quando la coscienza del soggetto è sul punto di *dissolversi* in un mondo eccessivo. Così, un rifiuto gli si oppone, rifiuto del *troppo pieno* e del *troppo vicino*: 'e mio malgrado ho battuto le palpebre'. Rifiuto inconscio, difesa contro l'*insostenibile*. Orrore del sacro?" (p. 38, corsivo nostro). Sull'esperienza estetica e l'esperienza mistica, cfr. Pozzato 1995.

La distinzione tra unicità e riproducibilità, portata in campo da Benjamin, è quindi pertinente nel discorso sacro e non solo in quello della pratica produttiva fotografica: nei territori del sacro, l'avvento è *unico* e *irriproducibile*, così come l'originale di un'opera o di un oggetto sacrale, auratico, che testimonia di un tempo e di un gesto irripetibili (pensiamo alla Sindone di Torino). La fotografia, a causa delle "infinite" stampe che può far derivare da un negativo, sembra non potere, ontologicamente, assumere su di sé alcuna significazione cultuale e sacrale. Per noi però, al contrario che per Benjamin, la riproducibilità del negativo non **inficia** *(compromette,vizia)* che una determinata foto possa possedere un'aura: se rendiamo pertinente l'immagine fotografica non solo come testualità, ma anche in quanto oggetto, ci rendiamo conto che la distinzione tra falso e originale, che per Goodman (1968) caratterizza l'arte autografica, è pertinente anche per la pratica fotografica, e non solo per quella pittorica. Non solo la mano del pittore, attraverso la *gestualità* sensomotoria, autografa la tela, ma anche **il gesto** dello scatto autentifica una visione fotografica, **nonostante** *(navzdory tomu)* la procedura produttiva appaia ***d'emblée*** *(subito, sin dall'inizio)* del tutto meccanica. In primo luogo, **lo sguardo** del fotografo **(dell'artista) e la sua presa di posizione corporale nello spazio fenomenologico** possono essere considerati come strategie di autentificazione del suo fare sensomotorio; in secondo luogo le tecniche di stampa e il numero limitato di edizioni di uno stesso negativo rilevano di scelte autografiche. In effetti, delle infinite copie che si possono stampare da ciascun negativo, solo le copie accettate dall'artista sono originali: la sua scelta le autentifica, le legittima ad assurgere a stampe originali, e dunque *uniche*, di quel determinato negativo (cfr. Dondero 2006b). Quindi, se per Benjamin l'aura aveva a che fare con una fruizione magico-religiosa, cioè cultuale del dipinto, questa stessa fruizione può verificarsi anche nel caso dell'immagine fotografica: lo mostra molto bene Barthes in *La camera chiara* per il quale la foto della madre, *quella foto lì*, cartonata e invecchiata, è talmente *unica* da diventare "impubblicabile", irriproducibile, sacra. La foto della madre di Barthes è presa in considerazione più come oggetto che come testo: oggetto cartonato, color seppia pallido invecchiato, tipo di carta oggi introvabile… Se la patina figurativizza il passare del tempo sull'oggetto, oltre che l'*origine* di quello stesso oggetto, allora anche una fotografia cartonata, ingiallita e che testimonia il passare del tempo, è passibile di essere semantizzata in quanto esemplare unico e originale e assumere una valenza auratica.

Infine, nel percorso che porta al *punctum* fino all'*insviluppabile* dell'**esperienza ricettiva** *(zážitek vnímání)* della fotografia , si può arrivare forse a **reperire** *(trovare)* nella teoria barthesiana addirittura **una presa di posizione iconoclasta: la foto non mostrata** della madre nel Giardino d'Inverno **è una foto non-comunicabile, non compartecipabile** *(nesdíletelná)***, non riproducibile,**

“indicibile”. La foto è intesa qui quasi alla stregua di oggetto-reliquia, come avviene nelle pratiche artistiche del *ready-made* contemporaneo.

2. La Fotografia e le fotografie

Il ripercorrere alcune teorie sull’immagine fotografica che ne hanno segnato la storia critica e teorica, come quella di Benjamin e Barthes, è giustificato non da un obiettivo storico-filologico, ma da un tentativo di mostrare come alcuni luoghi di queste teorie possano far riflettere la ricerca semiotica attuale sul suo impensato e come, d’altra parte, la teoria semiotica, attraverso la sua teorizzazione del senso come percorso, abbia risolto o dato delle risposte, esplicite o meno, a queste teorie della fotografia. Per questa ragione metteremo a confronto la teoria barthesiana dell’“è stato” (che può **sfociare** *(andare a finire; end up; ústit do)*, come vedremo, in quella del *ready-made*) con quella che più fortemente vi si oppone, quella testualista greimasiana; in un secondo tempo prenderemo in considerazione la teoria di Benjamin (1931; 1936) alla luce delle riflessioni di Goodman (1968). Sarà necessario, inoltre, fare riferimento a teorie semiotiche, sia di tradizione peirciana che greimasiana, quando queste si pongono come problematiche o risolutive rispetto al nostro percorso. L’immagine fotografica, infatti, descritta spesso come totale opacità, grado zero della lingua (Barthes), in una parola, *oggetto intrattabile*, deve essere concepita piuttosto in quanto *testualità che può mettere in scena l’intrattabile*; se di intrattabilità si tratta, questa può essere discorsivizzata, narrativizzata nella produzione testuale e dunque analizzata, “trattata”. In questo senso, la teoria greimasiana del senso in quanto percorso e trasformazione di valori e valenze, si pone in esplicita contrapposizione rispetto a quella barthesiana del *punctum*. Per Barthes il senso, nel regime del *punctum*, *si dà*, non si percorre: il senso è dato per rivelazione, epifania, avvenimento accecante, come avviene nel caso della fruizione della foto di sua madre nel Giardino d’Inverno, mentre in Greimas (1987) perfino l’avvento epifanico è descrivibile come una successione di tappe, come una ritmica precisa. Se in Greimas esiste una sintassi del rivelarsi del sacro e/o dell’estetico, Barthes rivela in *La camera chiara* una concezione mistica del senso, che si dà per rivelazioni subitanee. Nella fenomenologia fotografica di Barthes il senso si dà per illuminazioni, mentre in Greimas il senso si ottiene attraverso trasformazioni di valori. Quella di Barthes è una teoria fenomenologica dell’interpretazione singola e irripetibile che paradossalmente tende a generalizzarsi ad ogni fotografia “affettiva”; la teoria semiotica di tradizione greimasiana, in particolare di Floch (1986), è riconducibile a una teoria del discorso che tenta di esplicitare i possibili percorsi di interpretazione del testo. **L’obiettivo della pratica analitica greimasiana è**

infatti quello di pervenire a *(giungere, arrivare in un luogo)* una descrizione dei percorsi semantici (e percettivi) attivati dai singoli testi, costruire cioè una *validità intersoggettivamente contrattabile delle descrizioni* per oggettivare "una traiettoria minimamente definita dei processi di semantizzazione *attivabili* da parte del fruitore" (Basso 2003a, pp. 24-25, corsivo nostro) **e rendere operativo "un quadro descrittivo patteggiabile come sfondo intersoggettivo teso alla *commensurabilità* delle nostre diverse interpretazioni"** (ib., corsivo nostro). *(Cílem greimasiánské analytické praxe je ve skutečnosti dospět k popisu sémantických (a vnímáním daných) cest, jak jsou aktivovány jednotlivými texty, tj. vytvořit* intersubjektivně diskutovatelnou platnost popisů *za účelem objektivizace „minimálně definované trajektorie sémantických procesů* aktivovatelných *vnímatelem" a "vytvořit funkční, diskuzi otevřený, popisný rámec, jako intersubjektivní pozadí zaměřené na* vzájemnou srovnatelnost *našich různých interpretací.")* Se Barthes, così come Benjamin e Dubois (1983), è andato alla ricerca di una *essenza* della Fotografia[12] studiata come oggetto – e non come testo – a partire dalla sua genesi, la semiotica greimasiana sceglie al contrario di indagare le *particolarità* di ogni singolo testo e i percorsi interpretativi che questo **allestisce** *(mette a punto; nabízí)*. Come vedremo più avanti in specifico, **Floch (1986) sceglie la testualità come unità pertinente all'analisi, il che gli permette di deontologizzare il discorso sull'immagine fotografica distaccandosi da una classificazione "per medium" e "per essenze".** *(Floch (1986) volí textualitu jako něco schopné analýzy, což mu umožňuje deontologizovat pojednání o fotografickém obrazu, odpoutat se od klasifikace „médiem" a „esencemi".* Nel caso delle teorie di Benjamin e Barthes siamo di fronte a qualcosa di paradossale: quanto più i due autori tentano di descrivere le qualità essenziali e le proprietà specifiche della fotografia, tanto più ne perdono di vista la fenomenologia e le pratiche di occorrenza. La ricerca dell'essenza della foto porta entrambi a riflettere infine su tutt'*altro* che la fotografia:

> per Barthes la fotografia è l'oggetto teorico attraverso cui è possibile esaminare l'evidenza bruta, nel suo rapporto con l'**aoristo** *(passato remoto indeterminato)* o i codici di connotazione – con la morte o con la pubblicità –, allo stesso titolo è l'oggetto teorico di Benjamin. È la fotografia a permettergli di pensare la cultura modernista a partire dalle condizioni prodotte dalla riproduzione meccanica (Krauss 1990, p. 2).

Per Barthes e Benjamin la fotografia è quindi un "oggetto teorico, altrimenti detto una sorta di strumento per mezzo del quale si possono classificare i dati di un *altro* campo che si trova, rispetto a

12 La riflessione generalizzante sul medium ha permesso a molti teorici di parlare delle immagini fotografiche sempre e unicamente in quanto occorrenze di un Tipo, lasciando da parte sia l'osservazione dei differenti testi fotografici, che la problematizzazione delle pratiche fruitive e degli statuti dell'immagine. Questo approccio ha portato al punto estremo della riflessione sulla fotografia, cioè all'affermazione che essa funziona come un *ready-made*, cioè come un "pezzo di reale".

essa, in posizione seconda" (p. 1): molti studi sulla fotografia non sono che pretesti per discutere tematiche generali, quali ad esempio la società modernista, l'arte contemporanea in generale, se stessi ecc.[13]. Anche nella teoria di Krauss, nondimeno, la fotografia, cioè *il fotografico*, diventa una "macchia cieca": "*Niente da dire, almeno non sulla fotografia*" (ib., corsivo nostro)[14]. La scelta del fotografico come chiave di lettura dell'arte contemporanea mira a indicare un cambiamento epocale nella storia della cultura visiva. Per Krauss, infatti, l'indicalità fotografica diventa un modello culturale e artistico da opporre alla filosofia dell'iconicità e della metaforicità caratterizzante la tradizione artistica precedente (cioè prima di Duchamp, con il quale si inaugurerebbe l'arte della metonimia)[15]. Allo stesso modo per Benjamin la riproducibilità fotografica si generalizza e diventa uno dei modelli culturali della decadenza della modernità, e per Barthes il *punctum* diventa un parametro per la conoscenza di se stesso, del suo corpo, del suo desiderio. Il rischio di questi approcci è quello di partire dalla pratica della fotografia e oltrepassarla senza averla analizzata, trattarla come una macula cieca, per infine utilizzarla solo come mezzo di riflessione generico.

3. Il punctum *o dell'"insviluppabile" fotografico*

La teoria di Barthes (1980) prende in considerazione due pratiche enunciazionali delle fotografie: se lo *studium* riguarda fotografie che sono state "scelte, vagliate, apprezzate, raccolte in album, e che in qualche modo erano passate attraverso il filtro della cultura" (p. 18), il regime del *punctum* riguarda invece la singola fotografia in quanto *avventura* del soggetto, in quanto *animazione* (p. 21). Da una parte una pratica fotografica intesa come "addestramento", come "distesa omogenea" della percezione sensoriale, senza soglie e rotture, dall'altra, la fotografia in quanto ferita provocata sull'osservatore, che rompe la simmetria di questa *distesa* culturale indifferente all'affezione. Questi due modi di osservare una fotografia riguardano la temporalità del nostro accoppiamento con l'immagine[16]: se lo *studium* rimanda a una lettura lenta e indifferente, il

13 Dello stesso avviso è Marrone quando afferma che in *La camera chiara* Barthes va alla ricerca di un "*al di là* dell'immagine", e che l'immagine fotografica gli è *utile* per parlare di sé e della morte: "L'oggetto principale della ricerca di *La camera chiara* è mutato: non è più la fotografia, come apparentemente continua a sembrare, ma qualcosa che solo attraverso la fotografia è possibile discutere: in modo quasi heideggeriano, la morte" (Marrone 1994, p. 210).

14 Krauss afferma: "Ho aperto una nuova rubrica: *l'arte dell'indice*, un termine che si potrebbe facilmente sostituire con un altro: *il* fotografico".

15 **Cfr.** *(confronta)* a questo proposito Basso Fossali, Dondero 2006: "Che Duchamp si sia fortemente interessato ai calchi e alle tracce è un fatto notorio, **che si possa passare attraverso la sua poetica per evincere un portato teorico generale sullo specifico fotografico e sul suo impatto nella storia dell'arte è una questione ben più dubbia.** (*Dass es möglich ist, seine Poetik durchzugehen, um einen allgemeinen theoretischen Einfluss auf das spezifische Foto und dessen Einfluss auf die Kunstgeschichte abzuleiten, ist eine viel zweifelhaftere Frage.)* Se è lodevole la finezza interpretativa della Krauss rispetto all'opera di Duchamp e la presenza massiva dell'indicalità nell'opera di quest'ultimo, la sua tentazione di rilevare salti paradigmatici nella storia delle arti è malattia tipica dello studioso che deve affermare discontinuità rivelatorie piuttosto che affaticarsi a caratterizzare relazioni, sapendo bene che il compito è inesauribile" (p. 199).

16 La relazione tra *studium*, *punctum* e temporalità è stata attentamente indagata da Shairi e Fontanille (2001).

punctum rileva di una puntualità attraverso la quale l'immagine si impone sullo spettatore e lo trafigge. Se lo *studium* "ha l'estensione di un campo" (p. 27) che provoca un "affetto *medio*" (ib.) e si caratterizza quindi per la sua estensione (culturale, sociale, collettiva ecc.), il *punctum* se ne differenzia per la sua intensità, per il suo *sopravvenire* percettivo e affettivo. Nel caso dell'interpretazione secondo il regime dello *studium*, la nostra sensibilità non viene toccata perché la fotografia si esaurisce in uno strumento di informazione, mentre il *punctum* è qualcosa che rompe le pratiche fruitive accertate, che scardina la lettura socializzata e istituzionalizzata della fotografia, le sue prassi interpretative e le pratiche di utilizzo consolidate e riconosciute: in breve, disarticola la fotografia dalla ricezione regolata e collettiva[17]. A differenza dello *studium* che pertinentizza le immagini come documenti che ci aiutano a *sapere di più*, nel caso del *punctum* la fotografia *non serve a niente*, è gratuita, disinteressata, non ci informa su niente. Il *punctum* è qualcosa che punge e "fa vivere" di una nuova vita lo spettatore: "un'agitazione interiore, una festa, un lavorio, se vogliamo, la pressione dell'*indicibile* che vuole esprimersi" (Barthes 1980, p. 20, corsivo nostro). Barthes si fa guidare nella teorizzazione della foto da questo "indicibile", dalla "coscienza del [proprio] turbamento", da un "avvenimento" corporale che sopraggiunge su una competenza "ancora da costruire": tutte le immagini descritte da Barthes sono infatti "decise" dalla *sua* esperienza sensibile. Barthes tenta in questo modo di costruire "una nuova scienza per ogni oggetto", una scienza che rilevi delle reazioni che le diverse immagini provocano in lui ("avrei tentato di formulare, a partire da alcuni *umori personali*, la caratteristica fondamentale, l'*universale* senza il quale la Fotografia non esisterebbe", p. 10, corsivo nostro), arrivando alla fine a formulare una teoria della Fotografia che si presenta come una **"ontologia affettiva"**.

Qui è la prospettiva fenomenologica che domina il punto di vista di Barthes, piuttosto che quella semiotica – che, al contrario, teorizza l'efficacia dell'immagine fotografica a partire dalla sua configurazione enunciazionale. Come afferma Marrone, per Barthes: "occorre analizzare – più che le strutture interne all'immagine – la serie di reazioni emotive che il soggetto prova dinanzi a essa" (Marrone 1994, p. 200). In Barthes non è la configurazione enunciazionale a decidere del regime fruitivo dell'immagine[18], come nella teoria semiotica greimasiana, ma è la costituzione umorale del soggetto "in un dato momento" della sua esperienza esistenziale.

17 Lo sguardo di Barthes alla fotografia non è di tipo "culturologico", anzi in questo caso per lui culturale diventerebbe sinonimo di stereotipico. Se Barthes si fosse interessato agli utilizzi sociali della fotografia non l'avrebbe teorizzata come "intrattabile", ma come una catena di percorsi di senso prodotti dalle configurazioni testuali, dai generi, dagli statuti sociali e dalle pratiche fruitive.

18 "Non troviamo né fotomontaggio, né lavoro diretto sul negativo, né foto astratte, fantastiche, fantasiste, né trucco, né manipolazione. Tutte queste procedure sono negate, come sono cancellate tutte le marche che rimandano alla ripresa. Si intende la fotografia come registrazione, deposito di reale (…). *Una traccia senza discorso*" (Grojnowski 2002, p. 305, trad. e corsivo nostri).

Nel regime esperienziale del *punctum* le immagini agiscono su di noi come corpi che ci attirano e ci trasformano: "io sentivo che la Fotografia è un'arte *poco sicura*, proprio come lo sarebbe (se ci si mettesse in testa di fondarla) una scienza dei corpi desiderabili o detestabili" (p. 18). In effetti, la corporeità, al pari della Fotografia, è per Barthes un "tutto intrattabile", non modulabile, un tutto insondabile, qualcosa che avviene al di là di noi, che trascende la nostra volontà e la nostra coscienza[19]. In questo modo Barthes fa della sua teoria un'ermeneutica, se per ermeneutica intendiamo una teoria del *particolare*, della quale non è possibile ricostruire una procedura dato che ogni interpretazione deve essere considerata come *unica* e *irriproducibile*. La foto viene infatti definita come un'*avventura*, qualcosa che ci permette di avventurarci dentro di lei e di conseguenza dentro di noi. È quindi dal nostro incontro con la fotografia che si produce l'avventura[20]: mentre la guardiamo, essa avviene alla presenza; mentre ci guarda, noi ci costituiamo come corpi. È una reciprocità istantanea a fare sì che "tutt'a un tratto la tale foto mi avviene; essa mi anima e io la animo" (p. 21). In questo senso, per Barthes, l'*irriducibile* della Fotografia è proprio questo potere emotivo, patemico, affettivo: la foto non è un mero documento di qualcosa che *è stato*, ma vigile testimone di ogni nostra reazione affettiva a questo *è stato*: Barthes vuole capire, di fronte a ogni fotografia, come ciò che *è stato* nel passato può rendersi *ora* presente con tale forza.

Se Barthes dichiara, all'inizio del suo saggio, che la fotografia non dà a vedere nient'altro che se stessa, ci sembra al contrario che la foto dia a vedere chi la guarda, e quello che viene chiamato l'Intrattabile non è altro che, per Barthes, il mistero del desiderio, della soggettività e dell'affettività. La prospettiva fenomenologica porta infatti Barthes a "discutere, caso per caso, della singola foto di fronte al singolo soggetto" (Marrone 1994, p. 201): l'estrema "personalizzazione" dell'immagine fotografica, il suo essere e "rendere selvaggi" diventa, nel corso del saggio barthesiano, il noema dell'immagine. Barthes afferma addirittura, in un'intervista del febbraio 1980, che:

Contrariamente alla pittura, il divenire ideale della fotografia è la fotografia privata, cioè una fotografia che si fa carico di un rapporto d'amore con qualcuno. Che non ha tutta la forza se non c'è un legame

19 Fontanille (2004a), all'opposto di Barthes, è convinto che il corpo, una volta articolato come una configurazione semiotica, è capace di dotarci di modelli della stabilizzazione, della trasformazione e della messa in sequenza delle figure.

20 Se in Barthes è la presa di posizione del soggetto che determina il tipo di regime fruitivo con l'immagine – e non il tipo di testualità a determinare la relazione enunciazionale –, non dobbiamo dimenticare che questa presa di posizione del soggetto deve almeno trovare nel testo qualche "**appiglio** *(punto di sostegno)*". Il *punctum* è descritto infatti anche a partire da una prospettiva testuale e si configura come un avvenimento puntuale prodotto a partire dai "punti sensibili" all'interno dell'immagine, punti aguzzi per i quali non esiste "prevedibilità" e misurabilità: ma qual è il limite tra il *punctum* in quanto "co-presenza" testualizzata e il *punctum* in quanto potenzialità sensibile dell'osservatore? Il *punctum* per Barthes occupa una posizione ambigua: "è quello che io aggiungo alla foto, e *che tuttavia è già nella foto*" (1980, p. 56).

d'amore, anche virtuale, con la persona rappresentata. Una cosa che si gioca intorno all'amore e alla morte (Barthes 1981, p. 349).

Non è quindi il Reale Passato (*è stato*) che definisce la fotografia, cioè che qualcosa sia stato *realmente* in quel luogo in un tempo *passato*: per Barthes il noema della Fotografia è l'*esperienza* permessa dalla fotografia, lo sguardo che essa accorda all'intrattabilità della soggettività, insviluppabile, che non permette analisi, che non può essere approfondita, che non rimanda a niente se non a se stessa, e che *insiste* su se stessa.

Diversamente da Barthes ci proponiamo al contrario, anche nella seconda parte del nostro lavoro, di riuscire a "trattare l'intrattabile", cioè di descrivere **l'effetto di presenza di un'immagine**, partendo dall'assunto che la presenza può essere declinabile, modulabile, analizzabile.

3.1. Barthes e l'iconoclastia (obrazoborectví): la sacralizzazione della Fotografia

Diversamente da ciò che afferma Benjamin (1936) sulla decadenza dell'aura causata dalla riproducibilità tecnica, per Barthes (1980) l'impronta fotografica è iperauratica. In opposizione alle teorie del filosofo tedesco, che individua nella genesi meccanica un detraente al funzionamento della fotografia come immagine auratica, la foto assume per Barthes, grazie al contatto diretto e *originario* col modello, lo stesso potere della sacra sindone. Se la fotografia attesta inequivocabilmente che un qualcosa è esistito, lo fa grazie all'intensità della pratica di fruizione, che infine intensifica il valore della traccia: "sotto l'effetto di un'esperienza nuova (quella dell'intensità), **avevo indotto** *(have inferred; jsem vyvodil)* dalla verità dell'immagine la realtà della sua origine" (pp. 78-79). Non è la fotografia intesa come indice del reale che produce l'intensità della lettura, ma è l'intensità affettiva della lettura che rende la fotografia una testimonianza preziosa della persona che è davvero stata là in un certo tempo passato. Non è quindi possibile assumere, in quanto noema della Fotografia, la relazione della lastra fotografica con il Referente, dato che, come afferma Barthes, questa relazione si rende pertinente e significativa solo in casi ben precisi, quando il legame con il soggetto fotografato è di natura affettiva. È l'intensità – e non solo la relazione indicale, che esiste anche nel caso dello *studium* – a creare la compresenza:

Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato (p. 82).

Non tutte le fotografie, pur essendo geneticamente delle impronte, hanno il potere di testimoniare una presenza: lo dimostra Barthes assumendo come esemplificazione della sua teoria la foto di sua madre da piccola nel Giardino d'Inverno, che non ci viene mostrata perché, per noi osservatori "estranei", "non sarebbe altro che una foto indifferente, una delle mille manifestazioni del 'qualunque'" (p. 75). Non tutte le fotografie hanno il potere di suscitare in noi una ferita: accade solo per quelle foto che presentificano l'essenza della persona amata e perduta[21]. Attraverso queste foto, dalla prospettiva dell'*è stato* si passa a quella del *punctum*, dall'effetto-verità si passa all'effetto-vividezza che ci colpisce *qui e ora*: dal riconoscere si passa al *ritrovare*. L'immagine che gli fa "**fare tilt**" *(go crazy, nuts)* e gli permette di individuare il noema della Fotografia, è la foto di sua madre da piccola nel Giardino d'Inverno, precisamente: "l'unica foto che mi abbia dato la stupefazione della sua verità, è precisamente una foto perduta, lontana, *che non le somiglia*" (p. 103). Barthes, infatti, quando discute di ritratti guardati attraverso il filtro dello *studium* avvicina la mera *somiglianza* di un volto non tanto all'intensità di una presenza, quanto all'*estensione* di un'identità:

> In fondo, una foto assomiglia *a chiunque*, fuorché a colui che essa ritrae. Infatti, la somiglianza rimanda all'*identità del soggetto, cosa irrilevante*, puramente **anagrafica** *(certificata; of a database; rejstříku)*, addirittura penale; essa lo "ritrae *in quanto* se stesso", mentre invece io voglio un soggetto "*come in* se stesso" (ib., corsivo nostro).

Diversamente dalla somiglianza, che è calcolabile e misurabile, "l'aria di un volto non è scomponibile", è qualcosa che non può essere quantificato. L'aria è il "supplemento intrattabile dell'identità", traccia della non separazione della persona da se stessa: la maschera della somiglianza scompare per lasciare spazio all'aria come riflesso di un valore di vita[22]. La fotografia della madre di Barthes rimanda a un sintomo elettivo dell'identità e crea un clima di incertezza, di *poter essere*: l'aria si rivela afferente al regno del possibile, piuttosto che a quello dell'*è stato*. Il *ritrovare* va ben al di là della documentazione: per Barthes l'effetto-verità può rimanere legato allo *studium*, alla banalità della fotografia, all'occhio puramente scientifico che cerca, segmenta e riconosce. Ritrovare, al contrario, non significa rimemorare il passato, quanto *essere colpiti* da una presenza passata *nel qui e ora*, autentificarla; è per questo che Barthes non ci mostra la foto della madre nel Giardino d'Inverno: per accedere alla pienezza e all'essenza di un'immagine, è necessario *che essa scompaia in quanto somiglianza*, che non venga osservata, che sia solo

21 Sulla relazione tra l'aura come è stata teorizzata da Benjamin (1931; 1936) e il potere di "emanazione" della foto della madre di Barthes nel Giardino d'Inverno, cfr. Grojnowski 2002, p. 296, nota 22; Dondero 2005c.

22 Sulla somiglianza, l'aria e il ritratto fotografico, cfr. Dondero 2006a.

"sentita". In un certo senso, la magia prodotta dalla fotografia del Giardino d'Inverno è significata attraverso il fatto che è l'unica foto descritta e che non può essere mostrata: "è al suo mutismo che essa deve la sua intensità" (Grojnowski 2002, p. 328). Essa risulterebbe per noi solo una foto somigliante alla madre di Barthes, e non la foto della madre di Barthes "come in se stessa". Barthes mostra infine un'inclinazione **iconoclasta** *(dissacratore)* quando afferma che, per accedere alla verità di cui le immagini si fanno portatrici, è necessario che esse siano invisibili, non-mostrate. È chiaro in questo passaggio che la fotografia della madre nel Giardino d'Inverno diventa la traccia di qualcosa di trascendente, e il trascendente è meglio conoscibile per via negativa piuttosto che per via "affermativa": se nessuna forma lo può figurare, dato che è per definizione irrappresentabile, è possibile suggerirlo attraverso delle similitudini "non-somiglianti". Come afferma Grojnowski, attraverso la sua teoria dell'immagine fotografica, Barthes "rivivifica un dibattito che appartiene alla tradizione teologica, situandolo sul terreno laico della teoria" (p. 332). La foto della madre, a quest'ultima "non somigliante", assume un'aura sacrale proprio perché ce ne è vietata la fruizione. In questo senso, possiamo riconoscere in queste affermazioni barthesiane quell'avvicinamento alla sacralizzazione della fotografia di cui abbiamo detto sopra. La "sua" fotografia è inviolata e inviolabile: non dimentichiamo che l'oggetto viene sacralizzato attraverso la non-mostrazione e l'isolamento: "Se vogliamo conservare il "sacro" è necessaria una qualche forma di non-comunicazione" (Bateson, Bateson 1987, p. 127).

3.2. Tra ready-made*, testualità e pratiche fruitive*

La teoria di Barthes lascia quasi inanalizzata la configurazione testuale, considerata come non pertinente in vista di una "teoria della soggettività fotografica". La testualità è quasi vanificata dall'intensità di sguardo dell'osservatore: Barthes annulla la pertinenza della fotografia in quanto testo/tessitura perché la considera come qualcosa di opaco, monolitico, impossibile da modulare attraverso l'analisi e l'interpretazione, passibile "solo" di **accecare** *(rendere cieco)* il soggetto emozionale.

Se da una parte la teorizzazione barthesiana ha prodotto delle interpretazioni mistiche della soggettività, dall'altra ha portato **all'ontologizzazione** *(k existencializaci)* del referente, cioè dell'oggetto fotografato, a partire da alcune dichiarazioni che vogliono che nell'**ostensione** *(předvedení; display)* dell'oggetto fotografato si esaurisca la volontà della fotografia: "qualunque cosa dia a vedere e quale che sia la sua maniera, una foto è sempre invisibile: ciò che vediamo *non* è

lei" (Barthes 1980, p. 8, corsivo nostro). Non si fa fatica a comprendere come queste affermazioni barthesiane abbiano in un certo qual modo permesso alcune **filiazioni** *(derivazioni)* teoriche come quella della fotografia come *ready-made* (Krauss 1990). Barthes afferma che la *fotografia è invisibile perché vediamo non lei, ma ciò che lei ci mostra*: in questo senso alla fotografia verrebbe negato il suo spessore enunciazionale. Lontano sia da una lettura storica, che da una lettura semiotica della testualità visiva, Barthes considera la materia fotografica come *intrattabile* opacità allucinatoria del referente che resiste alla rappresentazione e che, addirittura, smette di essere rappresentazione per diventare unicamente ostensione di se stessa[23].

Anche per lo studioso italiano Marra (1990, p. 17) il fotografico è pura mostrazione:

> la foto è un segno che funziona come una porzione di realtà che, sfuggendo alla semiosi, si propone all'esperienza nello stesso modo in cui tutto il reale si offre all'intervento della nostra rete sensoriale.

In questa accezione la fotografia non è resa pertinente in quanto testualità *particolare*, bensì in quanto prodotto *generale* di una genesi meccanica riproduttrice dell'esistente. Queste teorie dell'ostensione stabiliscono che *tutta* la produzione fotografica funziona come un *ready-made*, cioè come un oggetto "in carne e ossa" presente davanti allo spettatore e non rendono conto del fatto che nel fotografare in nessun caso è possibile fare due foto uguali, mentre nel *ready-made* gli oggetti che vengono ostesi sono identici, non hanno cioè alcun alone autografico[24].

Per la semiotica greimasiana la concezione di una fotografia come *ready-made* sarebbe accettabile solo come soglia teorica, dato che la pura **ostensione** *(dimostrazione, esposizione)* senza **enunciazione** *(formulazione)* è un limite effettivamente irraggiungibile. Come direbbe Floch (1986), infatti, la fotografia intesa come *ready-made* non rimanda, come vogliono i suoi fautori, a una essenza del medium fotografico, ma rende conto piuttosto di *una soltanto* delle tante poetiche dell'immagine fotografica[25]. Per Floch, la prospettiva che rimanda alle circostanze dell'atto e che valorizza il modo della genesi e della tecnica è solo *una* delle concezioni possibili della fotografia, un'***estetica*** (aspetto esteriore) che rimanda alla concezione della foto come sostituzione del reale. Questa concezione, nel suo sistema (ib.), viene **esemplificata** *(dimostrata)* dall'estetica *referenziale*, cioè da quei testi in cui l'istanza enunciazionale mira a farsi trasparente e a non lasciare tracce di sé.

23 In Barthes questa opacità viene spiegata con il ricorso al referente, qualcosa, appunto, di non domabile dalle regole rappresentazionali. Sull'intrattabilità della Fotografia e del soggetto, cfr. Damisch 2001 e per una recente rilettura semiotica cfr. Basso Fossali, Dondero 2006, in part. pp. 197-204).
24 Sulla teoria della copia degli **indiscernibili** *(nerozlišitelných, nerozlišitelného?)*, cfr. Danto 1986 e Basso 2002.
25 Floch critica la teorizzazione di Barthes di una mitologia individuale della fotografia: "la sua concezione personale della fotografia è solo uno dei modi d'investimento della fotografia come oggetto di valore (…). Essa fa capire alcune pratiche fotografiche ma non può essere elevata a prospettiva scientifica e neanche teorica nel senso di un approccio capace di rendere conto delle diversità delle pratiche e delle ideologie sottese" (p. 12).

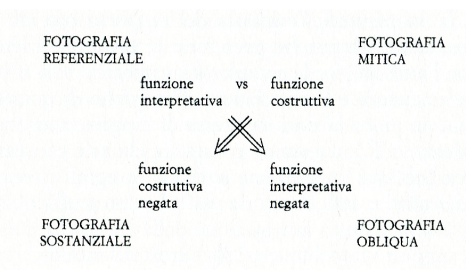
La fotografia *referenziale* rimanda a quelle fotografie che negano il loro essere fotografie, il loro essere "costruite". Oltre alla fotografia *referenziale*, addetta a testimoniare, far conoscere e produrre un effetto di illusione referenziale, Floch individua altre tre estetiche fotografiche[26]. *La fotografia obliqua* mina i fondamenti epistemici della referenzializzazione: fotografia del paradosso, privilegia il doppio senso, lo "spostamento", il gioco di figure e lavora contro l'evidenza del senso già dato. *La fotografia mitica*, opposta a quella *referenziale*, gioca sull'articolazione creatrice di senso a partire dai fenomeni percepiti: qui la fotografia tiene un discorso *secondo* al di qua e al di là degli elementi riconoscibili che costituiscono la dimensione figurativa dell'enunciato. *La fotografia sostanziale*, infine, mira al grado zero della scrittura, tende verso il reale, rifiuta ogni proiezione del fotografo[27].

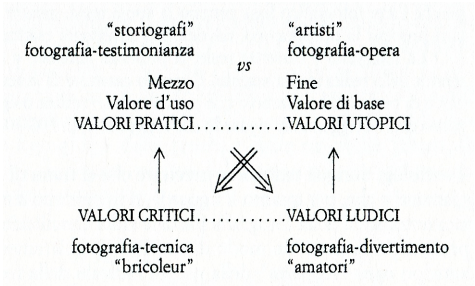
Per costruire una de-ontologia semiotica della fotografia, e dunque anche della sua concezione in quanto *ready-made*, è necessario rendere conto non solo della diversità dei testi attraverso diverse estetiche o prassi enunciazionali, ma anche attraverso generi e pratiche a cui queste testualità afferiscono. Per far esplodere un'unica ontologia della fotografia Floch (ib.) mostra come la testualità fotografica va considerata in quanto costruzione e risultato delle pratiche dei suoi fruitori. In questo senso sono le pratiche a costruire di volta in volta la testualità e a guidare i possibili percorsi di senso al suo interno: *il senso non è immanente al testo, ma alla pratica di interpretazione*. È la pratica a proporre i limiti del testo: esso non è mai già dato una volta per tutte. È l'interpretazione che condiziona la descrizione, dato che non esistono prima oggetti, o testi, e poi valutazioni sociali, come non esistono oggetti separati e preesistenti a fenomeni percettivi e interpretativi. Sono le norme interpretative che permettono la comprensione del testo, e la descrizione semiotica dei testi è prodotta dalla gerarchizzazione e sistematizzazione di queste condizioni della comprensione.

Se non possiamo schiacciare tutti i fenomeni di senso sotto l'egida della **nozione** *(pojmu)* di testo, è soprattutto perché consideriamo il testo non come un oggetto artificiale, ma come "un modello di spiegazione" (Marrone 2001, p. XXII) che non è esattamente riconducibile a quello dell'analisi delle pratiche: "Non solo i testi non sono tutti uguali, ma, in quanto entità costruite, essi mantengono sempre una loro artificialità che li oppone, per esempio, alle pratiche necessarie per costruirli" (p. XXXIII). **In questo senso è necessario prendere in considerazione non solo le**

26 Floch individua quindi quattro prassi enunciazionali dell'immagine fotografica, che, ovviamente, non sono *specifiche* del discorso fotografico, ma di tutti i discorsi, perché la categoria semantica che le articola è quella del rapporto del linguaggio alla realtà: l'opposizione pertinente in questo caso è tra *funzione interpretativa* del linguaggio (il senso preesiste al linguaggio) e *funzione costruttiva* (i discorsi costruiscono il senso). Da qui derivano le quattro estetiche fotografiche di Floch, che descrivono differenti configurazioni testuali.
27 V. schema in Floch 1986, p. 13.

costrizioni testuali che costituiscono e modellano un osservatore possibile, ma anche le costrizioni socioculturali e fenomenologiche legate alle pratiche di costituzione della testualità che ne decidono le pertinenze. *(V tomto smyslu je nutné vzít v úvahu nejen textová omezení, která tvoří a formují možného pozorovatele, ale také sociokulturní a fenomenologická omezení spojená s praktikami konstituování textuality, které rozhodují o její případnosti.)*





Floch, dal canto suo, **per far *esplodere*** (detonovat) le teorie che esauriscono la varietà delle testualità in una concezione *unica* della fotografia e di un suo *specifico*, prende in considerazione, oltre alle quattro estetiche di cui sopra, quattro diverse pratiche fruitive (pratica, utopica, critica e **ludica**=*giocosa playful*), che si possono intendere come differenti attitudini dell'osservazione e utilizzazione dei testi. Questa distinzione tra pratiche fruitive differenti ha origine dall'opposizione tra fotografia valorizzata in quanto 1) documento o in quanto 2) opera d'arte. Floch parte da una vecchia distinzione tra mezzo e fine, nei termini di Floch, tra valori d'uso (la foto è investita di valori pratici) e valori di base (la foto è investita di valori utopici). Proiettando questa categoria semantica sul quadrato semiotico, Floch individua quattro posizioni interdefinite e quattro *concezioni* della fotografia. Si ottengono così una valorizzazione ludica che nega i valori d'uso, quindi la funzione documentaria, ed esalta la gratuità e il piacere, e una valorizzazione critica che concepisce la fotografia come tecnica piuttosto che come arte: non si parla quindi più qui di fotografia-opera d'arte come nel caso della concezione utopica, di cui sopra, ma di fotografia-prova. Queste quattro valorizzazioni rimandano a *quattro diverse pratiche che possono pertinentizzare, dello stesso testo, delle configurazioni plastiche e valoriali differenti*. Queste quattro valorizzazioni sono ***riassunzioni*** *(riprese o restituzioni di una condizione precedente che era stata sospesa)* di un testo all'interno di una pratica di lettura: **ogni singola pratica lo mette in prospettiva** *(jede einzelne Übung relativiert es)*.

Questa distinzione tra diverse concezioni della fotografia è di fondamentale importanza per contrastare quei saggi teorici che partono dall'ontologizzazione del medium fotografico, della genesi produttiva e che teorizzano *tutta* la produzione fotografica come un *ready-made*. Dobbiamo

rimarcare inoltre una grande **accortezza** *(astuzia; cunning)* di Floch: nel descrivere le pratiche all'interno delle quali possono essere assunti i testi fotografici, Floch non le mette affatto in comunicazione univoca con le estetiche della fotografia, cioè con le estetiche *referenzialista*, *mitica*, *obliqua* e *sostanziale* sulle quali ci siamo soffermati sopra. Credo che, sebbene sia suggerito che le immagini artistiche da lui analizzate sono per lo più esempi di fotografia mitica (il *Nudo* di Boubat) o obliqua (l'*Arena di Valencia* di Cartier-Bresson), sia assolutamente corretto non affermare aprioristicamente che certe estetiche rimandano in tutti i casi a certi tipi di pratica interpretativa. Se affermassimo che sono le estetiche testuali che decidono di un certo tipo di pratica fruitiva, la fotografia referenziale e sostanziale apparterrebbero *automaticamente* al dominio della documentazione storica o tecnologica, e quella mitica e obliqua alle pratiche artisti che (utopica e ludica), il che porterebbe a schiacciare la pratica fruitiva sulla testualità, sulla strategia **enunciazionale** *(espositiva chiara e precisa)* **disincarnata** *(immaterialised)* e **deituata** *(divinizzata)*[28]. La questione è infatti più complessa di così, dato che le immagini, se se ne studia la storia e la biografia, possono venir posizionate, in momenti diversi della loro esistenza, sotto statuti differenti il che, inevitabilmente, ne trasforma la pratica interpretativa e quindi ciò che di esse viene reso pertinente. Infatti, le pratiche fruitive hanno il potere di trasformare la testualità almeno quanto la testualità ha il potere di guidare la pratica fruitiva: testo e fruitore si costituiscono nella loro relazione reciproca; il testo è valorizzato da una pratica del fruitore, ma nello stesso tempo è il testo che indirizza il fruitore verso una certa pratica[29].

4. Floch e l'approccio testualista all'immagine fotografica

Il testo teorico di Floch *Forme dell'Impronta* (1986), come abbiamo detto, si pone come contro-saggio rispetto alla proliferazione di studi sulla "Fotografia con la maiuscola", e rispetto alla deriva ontologizzante delle teorie semiotiche sulla Fotografia, sia di stampo barthesiano, ma anche e soprattutto peirciano (Dubois 1983). Questi due approcci mirano entrambi a teorizzare una essenza della Fotografia, uno "specifico fotografico" a cui Floch oppone l'analisi delle forme fotografiche, cioè di tutti quei processi di significazione costruiti e permessi da ogni testo di volta in volta preso in analisi.

28 Dobbiamo ricordare a questo proposito che Barthes non ha affatto reificato gli statuti di lettura dello *studium* e del *punctum* rispettivamente con la fotografia documentaria e artistica.
29 Come afferma anche Rastier 2001, tra testo e pratica di ricezione deve instaurarsi un "circolo virtuoso" di reciproche selezioni pertinenziali.

La tradizione teorica e critica della fotografia di ispirazione peirciana[30] riconduce l'immagine fotografica a un *indice del reale*[31], e tratta le differenti testualità come *occorrenze* di questo *tipo* di genesi produttiva, assumendole aprioristicamente come presentificazioni di una teoria generale. Per Floch, al contrario, sono **le forme** dell'impronta che contano e non l'impronta come condizione di produzione: "Se da un punto di vista tecnico, l'immagine fotografica può essere considerata un'*impronta*, sono le *forme dell'impronta* a rendere possibile il funzionamento dell'immagine in quanto oggetto di senso" (Floch 2001, p. 170, corsivo nostro).

Se per la prospettiva struttural-generativa di Floch la soluzione interpretativa della fotografia sta nella "*spiegazione delle regole di formazione del risultato*", al contrario secondo la prospettiva genetica di Dubois la soluzione interpretativa sta nella genesi, il che equivale a dire che per i teorici peirciani la foto si riduce a "ciò che non è", vale a dire alla sua *situazione di realizzazione*[32]. Dubois va alla ricerca dell'"enunciazione fotografica" *unica*, infatti in *L'atto fotografico* (1983) troviamo solo nell'*Introduzione* la breve analisi di *una* foto, *Authorization* di Michael Snow, come se questa potesse essere rappresentativa di *tutta* la teoria. Se Dubois teorizza l'impronta *in generale*, non si rivela però possibile, ovviamente, analizzare le *forme dell'impronta in generale*, cioè i *testi in generale*. Come poter concepire un'unica strategia enunciazionale per tutte le immagini fotografiche, al di là delle loro estetiche, delle loro pratiche di valorizzazione, degli statuti sociali assunti di volta in volta?

NB *In pratica, il poter enunciazionale delle immagini ottiche è inesauribile. Qualcuno ha cercato di quantificare questo potere e ne ha ricavato un numero fantastico* $256^{3000000}$ *di immagini possibili.*

Ciò che viene focalizzato dalla pratica semiotica di Floch non è il generale processo genetico del testo, e quindi ciò che da questo testo resta *escluso*, ma le costrizioni che guidano la

30 In particolare Dubois 1983 e Krauss 1990.

31 Una critica a questa teorizzazione viene anche da Schaeffer (1987) che afferma che la genesi dell'immagine non interviene nell'interpretazione fino a che questa non diventa significativa a livello del suo statuto semiotico (l'immagine *può* funzionare come impronta *in alcuni casi*). L'impronta non è una condizione a priori di ogni immagine fotografica, ma un effetto di essa. In questo senso, un'immagine fotografica, assunta sotto certi statuti, può anche *non* porre come pertinente la genesi a impronta e, di conseguenza, l'effetto-testimonianza e il valore veridittivo della traccia. Se la specificità dell'immagine fotografica è di essere "affetta" dall'oggetto che questa mette in scena, la relazione indicale non è però sufficiente a spiegare il funzionamento dell'immagine fotografica a livello di ricezione testuale e di norme comunicative: l'immagine fotografica *diventa* un indice quando il sapere extra testuale, inteso in quanto pratica di conoscenza che decide di quale tipo di semantizzazione un certo testo è passibile, la costruisce in quanto foto-testimonianza. Ciò che distingue dunque l'utilizzo fatto da Schaeffer delle categorie peirciane rispetto ad altri studiosi, quali Dubois e Krauss, è il fatto che le funzioni segniche non descrivono delle qualità ontologiche delle immagini, ma delle valorizzazioni, delle configurazioni interpretative che permettono di far esplodere il discorso sul dispositivo in una miriade di diverse pratiche sociali di render*lo* pertinente. Su una discussione più approfondita della teoria fotografica di Schaeffer, cfr. Basso Fossali, Dondero 2006.

32 Sulla differenza tra le teorie di Floch e quelle di Dubois da un punto di vista peirciano, cfr. Loubier, Paquin 1990.

semantizzazione del testo stesso, ossia le condizioni di generazione del senso. La critica di Floch va innanzitutto a quelle teorie che studiano "tutte le fotografie virtuali" e che sono prima di tutto teorizzazioni ***passepartout*** *(something that secures entry everywhere, a master key)*, classificazioni che servono a parlare *di tutte le immagini e di nessuna* perché non sono state "provate" sui testi concreti (cioè messe alla prova). In tutte le analisi Floch, in opposizione alle prese di posizione a priori (prima dell'osservazione delle manifestazioni testuali), mostra come l'analisi del testo (prospettiva generativa), sia ben più euristica di una prospettiva genetica (e generica!). L'analisi di *Fox Terrier sul Pont des Arts* di Doisneau, per esempio, mira a contrastare la teoria della fotografia come mimesi del mondo (livello genetico), mostrando come esistano al contrario differenti gradi di iconizzazione (livello generativo). In questa analisi si dimostra chiaramente come l'iconizzazione della fotografia sia prodotta attraverso la messa in scena di una *percezione del processo* degli stati di cose da parte dell'osservatore, e non da una trasparenza del medium.

Anche nell'analisi di *Arena di Valencia* di Cartier-Bresson Floch studia questa immagine come una contro-teoria incarnata, e precisamente contro la teoria dell'istantanea fotografica: Floch rovescia la concezione di istantanea a livello genetico – che non spiega niente della nostra **prensione** *(uchopenmí; presa)* della foto – attraverso la teoria del montaggio a livello generativo (1986, p. 41). Affermare che l'immagine è un'istantanea non spiega nulla dell'aspettualizzazione[33] dei processi percettivi costruiti da *una certa* fotografia. Floch dimostra come non sia **euristico** *(metodické)* parlare di istantanea o di "flagrante reato" a livello della genesi fotografica, quanto piuttosto sia metodologicamente decisivo studiare, a livello generativo, la "costruzione *plastica* di un racconto virtuale di flagrante reato" (p. 50) attraverso equilibri spaziali, composizione luministica, toni coloristici ecc., insomma attraverso il livello plastico direttamente legato ai ritmi della prensione percettiva.

5. Tra semiotica del discorso e specificità delle pratiche mediali

Dobbiamo a questo punto fare una piccola precisazione. La teorizzazione di *Forme dell'impronta* non concerne solo gli studi sulla fotografia ma, più in generale, la teoria semiotica del

33 **Aspettualizzazione** L'aspetto è "il punto di vista sull'azione", l'attante osservatore osserva e segue da un certo punto di vista l'azione come processo. Il suo evolversi presuppone non solo un qualcuno che osservi, ma anche il modo in cui esso osserva, un fenomeno può presentarsi nel micro-cosmo dell'osservatore in modo irruento o lentissimamente secondo una certa temporalizzazione. Le marche temporali modulano questa temporalità in base ai semi di durattività e puntualità, incoatività o terminatività. L'azione convertita in processo prevede: inizio (incoatività), durata (durattività) e termine (terminatività). L'aspettualizzazione è una sovra-determinazione della temporalizzazione, se la focalizzazione consiste nel "chi vede", l'aspettualizzazione riguarda il "come si vede".

discorso. Per la teoria greimasiana, di cui Floch è un esponente di rilievo, è stato infatti possibile affrontare la problematica delle immagini fotografiche solo inglobandola all'interno di una teoria generale del discorso e di

> una ricerca su una tipologia di discorsi non-verbali, ma anche verbali, che integrerebbe la "storia interiore delle forme" della fotografia, e più generalmente dell'immagine, a quella di tutti i linguaggi, di tutte le semiotiche (p. 64).

Floch mira a costruire una teoria che non distingue ontologicamente i diversi discorsi (verbali e non) attraverso le sostanze dell'espressione e i canali sensoriali di ricezione, infatti sottolinea come la semiotica del discorso si allontani fortemente dalla semiologia dei segni e dalla loro specificità. Floch non cataloga i testi visivi rendendo pertinenti i mezzi di produzione, quanto piuttosto ne analizza *forme significanti* e *logiche del sensibile*[34]:

> Secondo noi, il miglior servizio che si possa rendere oggi alla fotografia è di integrarla al mondo delle immagini in generale, e di insistere sul fatto che essa è ***attraversata*** *(penetrata)* da numerose estetiche o forme semiotiche che si estendono anche alla pittura, al disegno o al cinema (p. 69, corsivo nostro).

Per mostrare *in vivo* la trasversalità delle forme semiotiche, considerate al di là delle sostanze dell'espressione utilizzate, Floch analizza il *Nudo n. 53* di Brandt mettendolo in relazione con le pitture-collage a tempera degli anni Cinquanta di Matisse, costruite su forti contrasti cromatici senza uso di ombreggiature. Queste, come il *Nudo* di Brandt, sono costruite su un'estetica del ritaglio e sulla linea-contorno, e rinunciano a volumi, modellato ed equilibrio compositivo. Questa comparazione fra pittura e fotografia mostrerebbe che "il procedimento fotografico non implica alcuna particolare forma plastica [che si possa intendere come specifica della fotografia]" (p. 71): non esiste nessun assetto plastico specifico della foto, dato che la foto può assumere gli assetti plastici più diversi, come lo possono fare la pittura, il disegno ecc.

Anche nel confronto fra forme semiotiche del classico e del barocco, Floch dimostra come le fotografie di Stieglitz e Strand, pur essendo entrambe, a livello genetico, "fotografie dirette", cioè prive di ritocchi e artifici di laboratorio, producano due "ottiche" differenti a livello di **enunciato** *(ciò che viene esposto; proposition; pojednávaný předmět, téma)*. Questo dimostra come l'uso della stessa tecnica produttiva non sia sufficiente a produrre delle configurazioni enunciazionali simili. I due "modi di vedere" individuati da Wölfflin, il classico e il barocco, sono forme semiotiche

34 Non esisterebbe quindi *il* linguaggio digitale, *quello* fotografico ecc., ma solo una loro messa in scena, solo gradi diversi di trasparenza e di autocancellazione del fare produttivo testualizzato.

interdefinite a partire da 5 categorie[35] e sono *indipendenti* dalle sostanze in cui si realizzano (pittura, scultura, architettura), e date quindi come relative e senza valore ontologico. Ma, se è vero che il percorso di senso costruito dalle forme semiotiche può non dipendere esclusivamente dalla tecnica e dal medium, nemmeno **risulta euristico** *(je metodicky na místě)* considerare le definizioni di classico e barocco di Wölfflin applicabili a qualsiasi sostanza espressiva dato che, per esempio, l'effetto-oggettività, tipico del classico wöllfliniano, non sempre si ottiene in fotografia attraverso gli stessi punti di vista che in pittura. Se è vero, come afferma Bernhardt (2001), che l'effetto di realtà deriva da una strategia dell'istanza enunciazionale che "nasconde se stessa", questo effetto di senso in fotografia non è sempre dato dalla chiara riconoscibilità degli oggetti, come avviene in pittura: anche lo sfocato può attivare effetti di realtà in fotografia, e funzionare in modo completamente diverso in pittura, dove lo sfocato rimanda generalmente alla lontananza, al trascendente, all'alterità. Ad esempio, *Il ponte di terza classe* di Stieglitz, proprio a causa della sua presa "casuale" tipicamente barocca secondo i parametri di Wölfflin, risulta oggi, secondo criteri prettamente fotografici, più "oggettiva" e "naturale" della *Palizzata bianca* di Strand che può invece apparire come immagine costruita, stilizzata, quasi surreale, quindi niente affatto "classica".

Siamo convinti che le produzioni pittorica e fotografica supportino abitudini percettive derivate da differenti pratiche interpretative e che le forme classiche e quelle barocche sarebbero equivalenti in pittura e in fotografia *solo se*, come fa Floch, continuassimo a considerare di pertinenza semiotica esclusivamente l'analisi "visiva", e non invece quella polisensoriale (Fontanille 2004a). Sarà quindi necessario allontanarci un poco dalla semiotica del discorso e affermare che possono esistere delle *specificità mediali*, e quindi delle "asimmetrie" delle forme semiotiche a seconda delle diverse sostanze espressive che le incarnano, e degli statuti che ne regolano la circolazione. Non siamo infatti del tutto convinti che la metodologia di analisi di una fotografia possa essere utilizzabile per qualsiasi altro testo, pittorico, verbale, cinematografico… Ogni testualità è legata a delle pratiche mediali e, analizzandola a partire dal piano dell'espressione (soprattutto per quanto riguarda la testualità autografica), possiamo coglierla come memoria di un processo di cui evinciamo le

35 I primi due tratti oppositivi della forma classica e di quella barocca sono lineare *vs* pittorico (linee *vs* masse): il modo di vedere classico si basa sui contorni e isola gli oggetti, per l'occhio barocco invece gli oggetti sono collegati fra loro. Uno produce una struttura stabile e l'altro un'apparizione mobile, uno i valori tattili e l'altro quelli visivi. La seconda distinzione riguarda la categoria spaziale di piani *vs* profondità. Se la prima soluzione contempla i piani distinti e frontali, l'altra mira ad "assorbire profondità e spazio in un sol fiato" attraverso la diagonale e la brusca riduzione delle grandezze. La terza distinzione prende in considerazione la funzione della cornice: nella forma classica i bordi vengono pensati in quanto collegamento, e in quella barocca in quanto ritaglio frammentario del mondo. La distinzione tra unità multipla e unità indivisibile riguarda il "tutto articolato" in cui ogni parte rimane distinta (classico) e l'"unità assoluta" in cui ogni singola parte ha perduto ogni diritto di vita particolare (barocco). L'ultima opposizione chiarezza assoluta *vs* chiarezza relativa riguarda da una parte il rivelarsi completo della forma e dall'altra la contraddizione tra forma e luce, dove cioè la luce costruisce delle forme che non coincidono con quelle degli oggetti. Nel classico domina insomma quella modulazione delle luce che Fontanille (1995) chiamerebbe l'*éclairage* e l'estensione luminosa uniforme, mentre nel barocco domina l'intensità luministica, l'*éclat*, l'evento luminoso e l'asimmetria.

relazioni tra apporti e supporti che la costituiscono in quanto oggetto situato all'interno di pratiche produttive e ricettive. In questo modo sarebbe anche possibile analizzare le diverse sintassi figurative che le immagini incarnano (in quanto *memori delle loro pratiche produttive*).

5.1. Polisensorialità e sintassi figurativa

Per una semiotica del **discorso** *(trattazione, argomento)*, come detto sopra, non è pertinente il medium produttivo, e quindi lo studio della specificità fotografica, pittorica, del disegno ecc. dato che le sostanze dell'espressione "dipendono" **sempre e comunque** *(always and in any case)* dalle forme del contenuto. Nella formulazione di Greimas del percorso generativo la generalità del contenuto trova *poi*, al termine del percorso figurativo, corrispondenza nella particolarità dell'espressione. Anche Floch (1985) afferma che è possibile lo studio separato dell'espressione e del contenuto dato che: "non esiste contenuto specifico rispetto a un linguaggio particolare" (p. 64): il contenuto è sempre considerato come già dato *prima* dell'espressione. Questo spiegherebbe come per Floch (1986) sia possibile avvicinare la foto del *Nudo n. 53* di Brandt e le *Gouaches* di Matisse senza prendere in considerazione le due differenti gestualità instaurative. Come nota Valle (2003, p. 22) esistono nella teoria semiotica alcune contraddizioni fra la *formalista* bipartizione hjelmsleviana del linguaggio, da una parte, e la *sostanzializzazione* del contenuto come semantico e dell'espressione come sensibile, dall'altra. Le prese di posizione della semiotica del discorso portano quindi a considerare l'espressione come "una sorta di residuo non semantizzato" (ib.). Come afferma Basso (2003a) il percorso generativo del contenuto è stato sempre pensato come ricostruttivo delle costrizioni semantiche di ogni tipo di testo, tanto che la materia dell'espressione dei testi è spesso rimasta in-analizzata e "la metodologia d'analisi che ne discende si vuole valida per ogni forma di testualità e per ogni dominio di afferenza" (p. 82).

Se la pertinenza del piano dell'espressione è esclusa dal percorso generativo, dato che quest'ultimo vuole essere una ricostruzione razionale delle *condizioni di possibilità* della significazione testuale e **mettere da parte** *(dát stranou, odložit)* una fenomenologia dell'instaurazione e ricezione dei testi, come non riconoscere invece che l'elaborazione del senso si organizza a partire dal piano espressivo dei testi[36]?

36 Fontanille (1995) prende in considerazione la possibilità di un percorso generativo dell'espressione, intesa come descrizione generativa (e quindi generale) di una classe di configurazioni sensibili, quelle assunte dalla luce in una semiotica del visibile. In Fontanille (2004a) l'ipotesi di un percorso generativo dell'espressione coincide con un modello capace di integrare e descrivere in una prospettiva unitaria tutti "i modi del sensibile".

Anche Floch procedeva alla segmentazione delle immagini per isolare le figure del piano dell'espressione (cfr. Floch 1985), ma senza prendere in considerazione il carattere corporale sia del substrato materiale di iscrizione, che del gesto d'enunciazione. Studiare la foto in quanto *memoria significata* della sua istanziazione non significherebbe affatto ripercorrere *storicamente* il suo processo genetico[37], quanto piuttosto esplicitare i metodi per disimplicare tali memorie di gesti e di rapporti tra supporto e apporto, cioè il *modus operandi*[38]. In questo senso, gli **assetti** *(ordinamenti)* testuali che mettono in relazione lo spazio enunciato con lo spazio d'enunciazione ci mostrano **la sutura** *(stich, seam)* tra i due spazi mediata dall'assetto enunciazionale che comporta il passaggio dalla prensione dello spazio istanziato del testo a un percorso esperienziale che accoppia soggetto e testo stesso. Questo percorso esperienziale si situa sotto il segno della *compresenza* del soggetto davanti a uno spazio testuale: di qui, secondo le formulazioni di Fontanille (2004a), la messa in gioco di una **apprensione *cenestetica***[39] *(anxiety concerning the combination of organic sensations that comprise an individual's awareness of bodily existence)* che letteralmente **accorpa** *(riunisce)* simultaneamente diverse attivazioni sensoriali, e una prensione ***cinestetica*** *(del movimento)* relata al coordinamento di fasci polisensoriali tra la sensomotricità del soggetto e la manifestazione temporalizzata del piano dell'espressione del testo. Il livello plastico dell'immagine, ad esempio, non è da considerare come insieme di formanti stabilizzati, ma come *processo in divenire* che si rapporta alla percezione, alla corporeità e all'insieme dell'attività motoria e sensoriale di chi osserva. Il plastico non è solo il livello individuato dalla rilevazione di formanti plastici, cioè da una lettura "altra" che lavora insieme o contro alla figuratività del mondo naturale, ma piuttosto consiste in quel qualcosa "che il pittore aveva voluto 'fare'", cioè "nelle [sue] tracce" (Greimas 1984, p. 39). Si arriva così, nel caso del fare pittorico preso in considerazione da Greimas, a una determinazione di "plastico" che concerne "la pennellata", ovvero il "modo di produzione" iscritto nel testo, una sintassi gestuale iscritta che *non coincide* con lo stock descrittivo di categorie plastiche di Thürlemann (Greimas, Courtés 1986, v. *plastico*) (cfr. Valle 2003). L'approccio alla produzione a partire dalla ricostruzione della sua sintassi depositata nel testo offre la possibilità di andare oltre una netta separazione tra figurativo e plastico in quanto livelli *già dati* del testo. Se si suppone una lettura plastica dell'enunciato figurativo, che metta tra parentesi la figuratività

37 Per una approfondita problematizzazione di questo tema cfr. i contributi contenuti in Beyaert, Dondero, Fontanille 2007.

38 La *memoria discorsiva* "spiega come e perché le figure del discorso pos- sono conservare memoria delle interazioni passate" (Fontanille 2004a, p. 413): è necessario deontologizzare la genesi e nello stesso tempo rendere conto delle tracce del fare in quanto memorie della *sintassi* dell'enunciazione. L'immanentismo del testo non esclude che si possa rendere conto di *come* sono iscritte all'interno del testo le tracce del gesto, per studiare i ritmi e la temporalità di prensione del piano dell'espressione.

39 La cenestesi (composto dall'unione delle parole greche κοινος "comune" ed αισθησις, "sensazione"; pron. cenestèsi, è una sensazione generale relativa ai visceri interni e alla loro attività vegetativa.

"immediata" del mondo naturale, è possibile allo stesso modo ricostruire un modo di produzione dell'enunciato iscritto nell'enunciato stesso:

Anche di fronte alla costituzione di un formante plastico si ha il tentativo di rinviarlo ad una gestualità instaurativa (…), o nel senso di una pratica sociale stereotipica, o di una vera e propria azione in atto del corpo (Basso 2003a, p. 351, nota 119).

In questo caso, la lettura figurativa dell'enunciazione plastica è plastica rispetto alla figuratività del mondo (poiché reintroduce, rispetto alla stabilizzazione codificata delle forme, il loro farsi) e figurativa rispetto alla plasticità della materia dell'espressione poiché ne tenta una pertinentizzazione almeno nei termini della storia della loro costituzione a opera di una soggettività sensomotoria[40]. In questo modo si assumono le figure "in quanto corpi e non quindi come semplici entità logiche e formali" (Fontanille 2004a, p. 413). L'immagine può venir analizzata attraverso le impronte lasciate sulle figure dalle interazioni che le hanno prodotte: la figura considerata come corpo possiede una struttura e un involucro che mantengono le tracce della sua istanziazione. In questo modo le articolazioni del contenuto non sono più indifferenti rispetto al prendere forma delle figure dell'espressione, ma la significazione dipende dal supporto delle iscrizioni (configurazioni materiali) e dalla gestualità (configurazioni energetiche) che ve le ha iscritte. Lo vedremo nelle analisi.

5.1.1. Dalla semiotica del visivo alla semiotica del visibile (Od sémiotiky vizuálního k sémiotice viditelného)

La teoria di Fontanille (ib.) **ribadisce** *(conferma)* una classificazione dei diversi discorsi non basata *aprioristicamente* sulla distinzione tra media produttivi e/o canali sensoriali di ricezione e ipotizza una autonomia delle sintassi figurative rispetto ai canali sensoriali di ricezione dei testi. Per questo motivo non è quindi possibile pensare a un'autonomia teorica della semiotica *visiva*[41], dato che un quadro o una fotografia portano sempre in campo una polisensorialità:

Ciò che solitamente denominiamo "semiotica visiva", obbedisce in realtà a *logiche del sensibile* molto differenti, **a seconda** *(depending on whether)* che si abbia a che fare con la pittura, con il disegno, con la

40 A questo proposito cfr. Basso 2003a e Dondero 2007c.
41 "I principi di organizzazione della sintassi sensoriale possono essere proiettati a partire da qualsiasi ordine sensoriale, ma sono indipendenti dalla sostanza sensoriale esaminata; a partire dal tatto, per esempio, abbiamo esaminato un principio di contatto fondamentale, che definisce un campo transitivo elementare (la 'presenza pura' e la distinzione tra proprio e non-proprio), ma questo principio non appartiene esclusivamente a nessuna sostanza sensoriale" (Fontanille 1999c, pp. 31-32).

fotografia o con il cinema. Per esempio, la grafica e la pittura implicano innanzi tutto una sintassi manuale, gestuale, sensomotoria e in questo senso si avvicinano alla scrittura. Per contro, la fotografia non implica assolutamente una tale sintassi: come ricorda Jean-Marie Floch (1986), la sintassi figurativa della fotografia è innanzi tutto quella dell'impronta della luce su una superficie sensibile (…). Allo stesso modo, il cinema – questo complesso di impronte luminose e di movimento – offre un simulacro dello spostamento dello sguardo, **retto** *(sopporto, sostenuto)* dal movimento del corpo virtuale; il cinema partecipa così di un'altra sintassi, di tipo somatico e motorio, e in tal senso si avvicina casomai alla danza (Fontanille 2004a, pp. 128-129).

La teoria messa in gioco da Fontanille mostra come la fotografia e la pittura, per esempio, **pur essendo apprese entrambe attraverso la vista** *(während beide durch das Sehen gelernt werden)*, possano riguardare sintassi figurative differenti. La semiotica visiva, che rileverebbe della pittura come della fotografia, non può quindi dirsi omogenea come vorrebbe una concezione biologica della percezione, che non distingue tra canale sensoriale di ricezione e sintassi sensoriale del discorso. Ma non si tratta tanto di rendere pertinenti le sostanze espressive, quanto le sintassi figurative, che riguardano la dinamica di costituzione del piano dell'espressione. La *sintassi figurativa* rimanda all'iscrizione, trasformazione e stabilizzazione delle forme che si costituiscono attraverso le tensioni tra supporto e apporto durante la produzione di un testo (soprattutto autografico). La distinzione di Fontanille tra fotografia e pittura, ad esempio, non riguarda tanto i materiali della produzione, quanto le tracce della sintassi produttiva: non si tratta di distinguere una volta per tutte tra due diversi modi di fare senso delle immagini, fotografiche e pittoriche, e di reificarne la genesi; piuttosto di mettere in gioco gli effetti interpretativi delle tracce della produzione[42]. Cosicché, se per il Floch di *Forme dell'impronta* la logica sensibile del "ritaglio" *spiegava* tanto il *Nudo n. 53* di Brandt quanto le *Gouaches* di Matisse, Fontanille è convinto all'opposto che sia necessario differenziare "le impronte fotografiche (il cui vettore è un corpo luminoso) da quelle pittoriche (il cui vettore è un corpo in movimento)" (p. 415) per mettere in primo piano il carattere polisensoriale, e non solo visivo, sia delle materie che ricevono le iscrizioni, sia dei gesti di produzione. Non si tratta quindi solo di considerare pertinente l'impronta nella genesi della fotografia, ma di considerarla pertinente anche nell'atto pittorico, scritturale, cinematografico[43]. Anche la pittura rivela una genesi a impronta (anche se da distinguere, per supporto e apporto, da quella fotografica): "nella pittura vi è corrispondenza tra i gesti che permetterebbero di circoscrivere e identificare la forma di un oggetto e quelli che stendono il

42 Queste tracce, del resto, possono anche "mentire", cioè rimandare *a una genesi differente da quella materialmente accorsa.*

43 Fontanille afferma: "Si potrebbe caratterizzare in modo altrettanto preciso, seguendo lo stesso principio, la natura dell'impronta nella maschera, *nel testo verbale*, *nella decorazione delle ceramiche* o *dei tessuti*" (2004a, p. 416, corsivo nostro).

pigmento sulla tela per iscrivervi un modellato" (p. 416). In questo modo la semiotica dell'impronta di Fontanille, pur prestando attenzione al *modus operandi* della produzione testuale, è ben distante dal prefigurarne un'ontologizzazione, dato che l'impronta è sempre studiata in relazione alle proprietà del substrato materiale e delle tecniche di iscrizione. La fotografia non è ontologizzata attraverso la sua genesi a impronta, dato che anche la pittura, il cinema, la danza partecipano di questa stessa genesi a impronta. Ciò che distingue, di volta in volta, e di testo in testo, queste produzioni a impronta sono quattro variabili:

1) la struttura materiale del supporto, 2) il tipo di evento, di gesto o tecnica che assicura l'iscrizione, 3) l'intensità e l'estensione dell'evento o dell'azione instaurativa, 4) la densità e la qualità delle corrispondenze (ib.).

Se non si può pensare che la sintassi a impronta rappresenti la "gestualità specifica" dell'autentificazione fotografica, allo stesso tempo all'interno della produzione fotografica sono in gioco sempre altre sintassi, come quella tattile, olfattiva, sensomotoria ecc.[44]. Nell'analisi di due fotografie iraniane, Shaïri e Fontanille (2001) rendono pertinente la sensomotricità della visione:

Lo scambio degli sguardi, tra la foto e il suo spettatore, diventa un dialogo tra due corpi-involucro e due corpi-movimento: lo sguardo, sottomesso alle condizioni cenestesiche e cinestesiche, nel flusso enunciativo attiva nello spettatore tutti i modi del sensibile, tanto quelli del contatto, delle superfici e dei volumi, che quelli del movimento e della sensomotricità (p. 221).

NB

cenestesi: insieme di sensazioni indeterminate connesse con lo stato generale del nostro corpo e avvertite dalla coscienza solo quando l'equilibrio fisico viene turbato, in senso sia positivo, sia negativo.

cinestetico: che concerne la cinestesia cioè sensibilità dei muscoli durante l'attività motoria, dovuta a recettori di movimento presenti nei tendini, nelle guaine e nei muscoli stessi.

Fontanille afferma che la sintassi sensomotoria è *tipica* della pittura, mentre quella a impronta è *tipica* della fotografia, ma mostra in tutte le sue analisi come queste sintassi non si possano definire *esclusive* e *specifiche* di un dato medium dato che, ad esempio, la sintassi sensomotoria – tipica del

44 Cfr. a questo proposito Shaïri e Fontanille (2001, p. 221): "la *referenzializzazione enunciativa* non diventa un'*autentificazione figurativa* che sotto un regime polisensoriale, e questo sotto due forme: 1) l'insieme degli effetti di superficie (quelli iscritti sulla superficie dell'impronta) – zone, modellati, rilievi, forme ecc. –, e che costituiscono l'insieme di quello che si potrebbe chiamare la 'pelle' del visibile, sono soggetti alla modalità cenestesica, cioè a una rete polisensoriale continua, dove il visibile è indissolubilmente associato al tattile, all'olfattivo ecc.; 2) l'insieme degli effetti di direzione nello spazio – nel caso di direzioni frontali, laterali o in profondità, che presentino dei movimenti, dei gesti o soltanto delle relazioni – sono soggetti alla modalità cinestesica, cioè alla riunione di un fascio polisensoriale, organizzato attorno alla sensomotricità".

fare pittorico – può essere presa in carico dalle testualità fotografiche[45], verbali ecc. In più, Fontanille individua nella sensomotricità un ruolo organizzatore che assicura la polarizzazione assiologica a tutti i modi del sensibile perché è proprio l'esperienza delle "mozioni intime" a procurare la percezione delle figure del mondo naturale. Ciò che cambia nel caso della fotografia rispetto al quadro non sono solo i materiali impiegati, ma anche **la sintassi sensomotoria dell'instaurazione** *(die sensomotorische Syntax des Unternehmens; senzomotorická syntaxe realizace)*; quella della pittura è una gestualità **iterativa** *(repetitiva)*, **ricorsiva** *(rekurzívní, návratná)*, mentre quella della fotografia può descriversi come evento che lascia una traccia della scansione della foto, della chiusura o apertura dell'otturatore[46].

La teoria della sintassi figurativa *(regolamento delle relazioni figurative)***, come abbiamo visto, mette in primo piano l'analisi delle *tracce dei ritmi* della produzione, non assegnando a priori un "modo" per la pittura e uno per la fotografia: un modo per rendere pertinente il medium senza ontologizzare la genesi testuale.** *(Teorie figurální syntaxe, jak jsme viděli, se zaměřuje na analýzu* stop produkčních rytmů. *Nepřiřazuje apriori jeden určitý „režim" malbě a jiný fotografii. Jedná se o způsob, jak učinit médium relevantní bez ontologizace textové geneze.)*

45 L'effetto flou, ad esempio, è un caso di autentificazione dell'immagine meccanica attraverso un'appropriazione sensomotoria grazie alla quale la fotografia conserva l'atto vibratorio della sua produzione: il fotografo fissa non più l'oggetto, ma il movimento del suo stesso atto. L'effetto di sfocato mette in scena la sensomotricità in quanto durata e ritmo del movimento produttore, nello stesso momento in cui cancella la stabilizzazione figurativa del mondo. La sfocatura fotografica è una strategia enunciazionale che "mima" la nostra percezione propriocettiva, cioè: "risponde alla (ovvia) mancanza costitutiva di propriocettività del dispositivo con strategie enunciazionali apposite che cercano di significarla" (Basso 2003a, p. 59).

46 Molta letteratura sulla fotografia la distingue **in toto** *(úplně)* dalla pittura. Per poter spiegare in che modo la pittura e la fotografia si differenziano si finisce sempre col classificarle a partire dalla genesi produttiva (manualità della pittura *vs* meccanicità della fotografia) oppure a partire dalle materie impiegate (pigmentazione *vs* luce). Sulla tradizione di studi che distingue ontologicamente tra immagine pittorica e immagine fotografica a partire dalla teorizzazione di Moholy-Nagy (1967) cfr. Basso Fossali, Dondero 2006, pp. 49-50.

Capitolo secondo

Irripetibilità e irriproducibilità dell'aura

1. Aura e mémoire involontaire

La teoria benjaminiana dell'aura **pertinentizza** *(relevantizuje, činí relevantním)*, della fotografia come della pittura, i modi di produzione e la questione, tanto dibattuta, della sacralizzazione dell'originale e della riproducibilità.

La nozione di aura è stata sviluppata da Benjamin in momenti diversi della sua riflessione, a cominciare dal 1930 all'interno degli scritti sull'esperienza dell'hashish (Benjamin 1993)[47]. La concezione che ci interessa più da vicino è quella formulata in *Piccola storia della fotografia* del 1931 e in *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica* del 1936. L'aura è definita (cronotopicamente, NB) nel 1931 come: "un *singolare* intreccio di spazio e tempo: l'apparizione *unica* di una lontananza per quanto possa essere vicina" (p. 70, corsivo nostro), e descrive il carattere di ciò che è "irripetibile" (ib.). L'esperienza auratica pone una reciprocità tra gli oggetti e il nostro sguardo, uno scambiarsi di posto tra lontananza e vicinanza, un *riattualizzarsi della lontananza* del passato che ci sorprende e ci accade nel presente.

Solo in *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin associa l'aura all'unicità dell'opera d'arte, alla tradizione e al culto, all'originale pittorico e all'efficacia sensibile dell'autenticità. La teoria dell'aura di Benjamin del 1936 problematizza quindi l'opera d'arte, in particolare pittorica, strettamente legata all'esemplare *unico* originale, cioè all'autenticità, quella stessa autenticità che viene negata da Benjamin alle immagini fotografiche prodotte e *ri*prodotte a partire dal negativo.

Sulla relazione tra aura e temporalità, o meglio tra aura e tradizione, il saggio di Benjamin (1955) sulla produzione poetica di Baudelaire prosegue la riflessione sull'aura nella direzione degli altri due saggi, ma descrive non più esclusivamente l'aura dell'originale dell'opera d'arte, quanto l'aura di tutto ciò che, *tracciato* nella nostra *esperienza sensibile*, è unico e irriproducibile. A partire

47 Per un'analisi critica della nozione di aura in Benjamin cfr. Rochlitz 1992. 2 È a partire da Baudelaire che Benjamin assimila la fotografia, la perdita dell'aura e la cultura di massa: "Questa massa aspirava a un ideale che fosse degno di lei e conforme alla sua natura (…). Un dio vendicatore ha ascoltato le sue preghiere, e Daguerre è stato il suo profeta". La fotografia può aggiudicarsi tranquillamente le cose caduche che hanno diritto a un posto negli archivi della nostra memoria "purché si arresti di fronte al 'dominio dell'impalpabile e dell'immaginario'" (1955, p. 123).

da Proust, Benjamin (1955) distingue tra memoria volontaria, al servizio dell'intelligenza, e memoria involontaria, costruita sull'*accadere epifanico*. La prima ci dà delle *informazioni* sul passato che non conservano niente di esso, la seconda è una memoria involontaria, che *non dipende da noi*, ma dagli oggetti che incontriamo e ri-incontriamo lungo la nostra vita, dal sapore che essi conservano del nostro sentire, e che può riaffiorare in qualsiasi momento della nostra esistenza. A proposito dell'oggetto materiale che contiene una parte di noi stessi, Benjamin riprende Proust che afferma che: "ignoriamo quale possa essere. Che noi incontriamo questo oggetto prima di morire o che non lo incontriamo mai, dipende solo dal caso". Infatti, se la memoria volontaria è qualcosa che possiamo *coltivare*, richiamare, utilizzare, quella involontaria *accade* epifanicamente. I reperti della memoria involontaria sono impossibili da reiterare attraverso la volontà e sfuggono alle maglie del ricordo che "incasella". Questa concezione di memoria involontaria ricalca la concezione di aura in quanto "apparizione unica e irripetibile di una lontananza". La memoria involontaria è quindi un dono che ci viene fatto, un dono impersonale (lontananza) come afferma Derrida, ma nello stesso tempo intimo (vicinanza), irripetibile nel senso di non-riproducibile, non-scambiabile, non-commercializzabile.

Per Benjamin, le attività interiori del soggetto, legate all'avvento auratico, sono nemiche di quelle esterne, pubbliche, che non possono essere *incorporate* nella nostra esperienza. Questi nemici dell'incorporazione dell'esperienza sono il giornale, la fotografia, la produzione industriale:

> Se la stampa si proponesse di far sì che il lettore possa *appropriarsi* delle sue informazioni *come di una parte della sua esperienza*, mancherebbe totalmente il suo scopo. Ma il suo intento è proprio l'opposto ed essa lo raggiunge. È quello di escludere rigorosamente gli eventi dall'ambito in cui potrebbero *colpire* l'esperienza del lettore. I principi dell'informazione giornalistica (*novità*, brevità, intelligibilità, e, soprattutto, mancanza di ogni *connessione* fra le singole notizie) contribuiscono a questo effetto non meno dell'impaginazione e della forma linguistica. (…) La rigida esclusione dell'informazione dall'esperienza dipende anche dal fatto che *essa non entra nella "tradizione"*. I giornali appaiono in forti tirature. Nessun lettore ha più facilmente qualcosa da poter raccontare all'altro. C'è una specie di concorrenza storica fra le varie forme di comunicazione. Nel sostituirsi dell'informazione alla più antica relazione, e della "sensazione" all'informazione, si rispecchia l'*atrofia* progressiva dell'esperienza. Tutte queste forme si distaccano, a loro volta, dalla narrazione; che è una delle forme più antiche di comunicazione. Essa non mira, come l'informazione, a comunicare il puro in-sé dell'accaduto, ma lo *cala nella vita* del relatore, per farne *dono* agli ascoltatori *come esperienza*. Così vi resta il segno del narratore, ***come quello della mano del vasaio sulla coppa d'argilla*** (jako ruka hrnčíře na hliněném poháru) (pp. 92-93, corsivo nostro).

Nel regime dell'informazione, l'esperienza altrui e quella propria, intima, rimangono mute l'una

all'altra, mentre in quello della comunicazione, la tradizione, il tempo passato, il succedersi degli avvenimenti vengono calati nell'esperienza del singolo. Questo "restare impresso" del narratore, o meglio di una certa esperienza del produttore che il lettore assume su di sé, rimanda all'*improntarsi* reciproco delle esperienze, al loro imprimersi nell'esperienza interiore. Infatti, come afferma Benjamin "la *mémoire involontaire reca i segni della situazione in cui è stata creata*". Recare i segni dell'atto produttore, della **sintassi** *(regolamento delle relazioni)* dell'atto in quanto atto fisico, corporale, è tutto ciò che per Benjamin non avviene nel caso della fotografia, perché tecnica della riproduzione[48]:

Se si scorge il contrassegno delle immagini che affiorano dalla *mémoire involontaire* nel fatto che possiedono un'aura, bisogna dire che la fotografia ha una parte decisiva nel fenomeno di decadenza dell'aura *(Wenn Sie die Markierung der Bilder, die aus dem unfreiwilligen Mémoire hervorgehen, darin sehen, dass sie eine Aura besitzen, muss gesagt werden, dass die Fotografie eine entscheidende Rolle für das Phänomen des Aura-Zerfalls spielt)* (p. 124).

Ma non è solo la fotografia a rappresentare il venir meno dell'aura: a essa si accompagna la produzione in serie, industriale, impersonale, e la perdita del legame tra l'atto di produzione del soggetto e l'oggetto prodotto:

Con l'invenzione dei fiammiferi verso la fine del secolo comincia una serie di innovazioni tecniche che hanno in comune il fatto di sostituire una serie complessa di azioni con *un* gesto *brusco*. Questa evoluzione ha luogo in molti campi; ed è evidente, per esempio, nel telefono, dove al posto del *moto continuo* con cui bisognava girare la manovella dei primi apparecchi, subentra lo *stacco* del ricevitore. Fra i gesti innumerevoli di azionare, gettare, premere, è stato particolarmente grave di conseguenze lo "scatto" del fotografo. *Bastava* premere un dito per fissare un evento per un periodo illimitato di tempo. L'apparecchio comunicava all'istante, per così dire, uno choc postumo (p. 110, corsivo nostro).

Sono la facilità, nemica delle arti ("sostituire una serie *complessa* di azioni con *un* gesto", "bastava" ecc.) e la ripetibilità in serie, automatica, le caratteristiche principali del fare industriale. L'automatismo si contrappone quindi al fare manuale, il gesto brusco all'azione composita e complessa, lo scatto al moto continuo, lento. A questo proposito Benjamin afferma che il ***tirocinio*** *(addestramento pratico iniziale nell'esercizio di un'arte, noviziato)* dell'operaio va distinto dall'*esercizio*:

48 È a partire da Baudelaire che Benjamin assimila la fotografia, la perdita dell'aura e la cultura di massa: "Questa massa aspirava a un ideale che fosse degno di lei e conforme alla sua natura (…). Un dio vendicatore ha ascoltato le sue preghiere, e Daguerre è stato il suo profeta". La fotografia può aggiudicarsi tranquillamente le cose caduche che hanno diritto a un posto negli archivi della nostra memoria "purché si arresti di fronte al 'dominio dell'impalpabile e dell'immaginario"(1955, p. 123).

L'esercizio, solo decisivo nel mestiere, aveva ancora una funzione nella manifattura. Sulla base della manifattura "ogni particolare ramo di produzione" trova nell'esperienza la forma tecnica ad esso conforme, e la perfeziona *lentamente* (p. 111, corsivo nostro).

Nel dominio dell'*esercizio* l'oggetto ha una sua identità specifica, è depositario delle tracce della sua produzione, mantiene il contatto con il corpo che lo ha prodotto, mentre il *tirocinio* fa sì che il corpo del produttore si riduca a oggetto, oggetto che diventa merce, e mercifica di ritorno il soggetto produttore. In questo senso l'aura è un "raccogliersi" attorno a un oggetto sensibile di cui si fa o si è fatta esperienza:

Se si definiscono le rappresentazioni radicate nella *mémoire involontaire*, e che tendono a *raccogliersi attorno* ad un oggetto *sensibile*, come l'*aura* di quell'oggetto, l'aura *attorno* ad un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si *deposita* come *esercizio* in un oggetto d'uso (p. 122, corsivo nostro).

Questo esercizio è depositato nell'oggetto, che mantiene potenzialmente le impronte dell'atto. Al contrario:

I procedimenti fondati sulla camera fotografica e sugli apparecchi analoghi successivi estendono l'ambito della *mémoire volontaire*; in quanto permettono di fissare un evento, *sonoramente* e visivamente, con l'apparecchio in qualunque momento. E diventano così conquiste fondamentali di una società in cui deperisce l'esercizio (ib., corsivo nostro).

Il lavoro dell'operaio è impermeabile all'esperienza, l'esercizio non vi ha più alcuna cittadinanza. Il lavoro industriale perde contatto con la produzione perché è caratterizzato dalla ripetizione di gesti e dall'assenza di rapporto e connessione tra di essi:

allo scatto nel movimento della macchina corrisponde il *coup* nel gioco d'azzardo. (…) Ogni intervento sulla macchina è altrettanto ermeticamente separato da quello che lo ha preceduto quanto un *coup* della partita d'azzardo dal coup immediatamente precedente (p. 113).

L'esperienza dello *choc* del *coup*, dello scatto brusco, della *sonorità rumorosa* si pone in opposizione all'esperienza dell'aura, durativa e diffusa. L'aura è il contrario dello choc: produce incantamento. Per Benjamin, anche il traffico, le collisioni, la percezione a scatti del film, la cui ricezione assomiglia al ritmo della produzione a catena (diversa da quella della connessione continua del *mestiere*) rimandano a una produzione e a una ricezione fatta di automatismi. L'automatismo del lavoro dell'operaio e dello scattare fotografie produce uno choc della nostra esperienza, è vissuto come trauma, il trauma della produzione di massa, che perde contatto con il

percorso dell'esperienza personale.

Se "la funzione peculiare della difesa dagli choc si può forse scorgere, in definitiva, nel compito di assegnare all'evento, a spese dell'*integrità* del suo contenuto, un esatto posto temporale nella coscienza", al contrario, la memoria involontaria non ha preconfezionato un "posto sicuro" per ogni evento, non ha incasellato le esperienze, piuttosto permette e attende che esse accadano. La lontananza, che accade *qui e ora* grazie al potere dell'oggetto auratico, non va verso il termine, verso la chiusura del cerchio, ma *rende possibile*, apre alle possibilità future. L'esperienza della memoria involontaria, pur essendo assimilata a un'epifania, che si insinua come fumo nel campo di presenza del corpo che sente, è un espandersi gassoso e graduale, che riempie il campo e riduce la vista, fino a farsi tattile, avvolgente, a cerchi concentrici, come vuole del resto la sua iconografia[49].

Prima di dedicarci alla discussione dei due saggi di Benjamin (1931; 1936) sulla differenza tra pittura e fotografia[50], sull'efficacia auratica dell'originale e sull'autenticità, ricordiamo che anche in Baudelaire l'aura era legata non solo all'arte pittorica, ma alla memoria involontaria, all'artigianato, all'impronta di un corpo produttore depositata su un oggetto, cioè all'*impronta in quanto* ***stella filante*** *(firework)* che dura e riunisce il tempo della produzione di un oggetto con quello della sua fruizione.

Per quanto ci riguarda, nel caso della fotografia, sosterremo che anch'essa, pur essendo prodotta meccanicamente, può mantenere e quindi riattivare le tracce *vive* della produzione (aura), **nonché** *(stejně jako)* significare grazie a quelle dell'uso (patina).

2. L'aura, la patina e l'"è stato"

Dedichiamoci ora alla problematica che ci interessa più da vicino, quella dell'efficacia dell'originale e della riproducibilità.

L'aura si configura in Benjamin (1936) come la relazione tra un soggetto e un oggetto artistico o cultuale; il soggetto percepisce nell'oggetto un involucro sacralizzante: questo sigillo auratico, questa **guaina** *(abito aderente)* sacrale, si caratterizzano come una zona brumosa e vaporosa che contorna l'oggetto originale e che gli conferisce una "perfezione artistica". Solo l'opera autografica

49 Sull'iconografia dell'aura, cfr. l'analisi di alcune opere fotografiche di Michals, qui contenute (cap. 9).

50 Chiaramente le pratiche fruitive dell'oggetto-quadro sono a tutt'oggi molto diverse rispetto a quelle dell'immagine fotografica; l'immagine fotografica è esposta nei musei ma anche sui giornali, sulle riviste, per strada ecc. In questo senso è impossibile studiare la fotografia "in generale" come fa Benjamin, senza distinguerne le modalità di ricezione, i differenti statuti che questa assume, le relazioni tra generi e statuti, tra generi e testualità e tra testualità e statuti. Benjamin mette a confronto la pittura con la fotografia, cioè mette in relazione due media diversi e li ontologizza. Infatti, se il teorico tede sco si interessa esclusivamente allo statuto artistico del quadro, non distingue mai le diverse pratiche e gli statuti della fotografia.

testimonia la traccia dell'atto produttivo e irradia quindi l'effetto auratico nell'*hic et nunc*, cioè nel presente dell'osservazione. Come afferma Basso (2002, p. 211), questa connessione "non è trasparenza, accesso al passato, ma sfondo di coimplicazione, cogenza" dato che "l'originale (…) valorizza anche l'osservatore in quanto testimone del testimoniare dell'opera (in una 'compresenza' nello stesso spazio/tempo esistenziale)".

Il sopravvenire intensivo dell'aura è funzione della rarefazione dell'esposizione e/o del comparire dinanzi all'originale, riguarda una relazione tra soggetto e oggetto, tra passato dell'istanziazione e presente dell'osservazione ("un *singolare* intreccio di spazio e tempo: l'apparizione *unica* di una lontananza per quanto possa essere vicina"). Meno si darà implementazione dell'originale dunque, più l'aura potrà "apparire":

> È possibile riconoscere all'originale dell'opera autografica un *surplus di senso*, ossia quel portato semantico legato al suo essere *traccia* sensibile della sua istanziazione, connettendo così il presente della fruizione con il passato della produzione (…). Tale *eccedenza di senso* nell'incontro con l'originale è dato dalla significatività **dell'intersezione congiunturale** *(okolnostního průniku)* (dello specchiarsi) del percorso esistenziale del soggetto fruitore con il percorso storico dell'opera. Quando incontriamo per la prima volta l'originale di un'opera che abbiamo apprezzato e studiato attraverso delle riproduzioni fedelissime, l'esperienza estetica attuale non sarà di primo acchito relativa a una nuova fruizione della sua testualità, ma connessa a questa *intersezione di presenze*, così prossime nel significare una "lontananza" (ib., corsivo nostro).

Questa intersezione di presenze, questo sguardo reversibile fra l'oggetto e l'osservatore, funziona non solo nel caso dell'originale pittorico, ma anche per i primi dagherrotipi[51]. I dagherrotipi, infatti, per Benjamin mantengono l'aura dell'esemplare unico e quindi l'efficacia dell'originale. Per Benjamin l'effetto auratico è negato invece alla fotografia riproducibile all'infinito a partire dal negativo. La sacralità dell'originale si esaurisce, si consuma e perde la sua intensità a causa dell'estensione quantitativa delle diverse copie[52].

L'aura, da questa prima breve analisi semantica, si configura:

1) sia come un alone, una zona **brumosa** *(misty; mlhavá)*, senza contorni definiti, che avviluppa i corpi con funzione di *separazione* sacralizzante dal resto;

51 Per noi, al contrario che per Benjamin, ogni stampa fotografica stampata attraverso i dettami del fotografo è un'opera autografica anche se a oggetto multiplo. Su questo torneremo fra poco, mettendo a confronto la teoria di Benjamin e quella di Goodman (1968).
52 Vedremo anche nelle analisi che seguiranno che, nel dominio del sacro, la manifestazione "intensiva", unica, esclude quella "estesa", multipla e riproducibile.

2) sia come un intreccio di spazi e tempi differenti. Per esempio l'aura dell'opera originale mette in relazione (o meglio in compresenza) lo spazio e il tempo del produttore, che è irripetibile, e quello dell'osservatore: durante l'osservazione l'atto di istanziazione dell'oggetto viene riattualizzato. L'efficacia di questa intersezione di presenze appare inspiegabile, intrattabile: l'efficacia auratica è un *surplus di senso*, infatti l'esperienza estetica dell'originale di un'opera autografica è caratterizzata dal suo *eccedere* l'esperienza estetica della testualità.

L'aura può essere quindi analizzata a due livelli di pertinenza semiotica: quello dell'iconografia testuale e quello dell'oggetto. Infatti Benjamin parla di aura in due sensi: 1) come *rappresentazione* di veli, arie, trasparenze e involucri eterei che circondano i corpi, e 2) come *involucro* che contorna il corpo di un oggetto, come ad esempio il corpo di un originale pittorico, o di un dagherrotipo. Se, da una parte, l'aura descrive delle configurazioni testuali che mettono in scena la trasparenza, il volatile, l'aereo[53], dall'altra rimanda all'oggetto, alla sua autenticità, alla sua produzione ed efficacia sui corpi degli osservatori.

In questo senso la nozione di aura è doppiamente interessante per la semiotica: da una parte essa permette di problematizzare la rappresentazione dell'impalpabile e dell'invisibile e, dall'altra, permette di descrivere l'efficacia della fotografia in quanto oggetto, e legarla al suo atto produttivo (ma anche alle pratiche interpretative). Se bisogna quindi distinguere l'aura nei suoi due diversi livelli di pertinenza semiotica, in quanto *testualizzazione dell'invisibile* e in quanto *efficacia dell'oggetto cultuale*, per ora ci dedicheremo al livello dell'oggetto e in un secondo tempo, più precisamente nelle analisi, all'iconografia dell'aura e alla sua relazione con la dimensione magica e sacra.

2.1. L'oggetto-fotografia e le pratiche di sacralizzazione

La foto in quanto oggetto è stata fin dai **primordi** *(primi manifestazioni)* considerata come oggetto dai poteri quasi magici, al di là delle sue caratteristiche prettamente testuali, plastiche e figurative. Fin dai primordi si è riconosciuta una forte efficacia dell'oggetto-fotografia, malefica o benefica: la fotografia veniva toccata, ritagliata, bruciata, sacralizzata, utilizzata all'interno di riti religiosi ecc. Queste pratiche rendono pertinente la fotografia in quanto supporto materiale

53 Per una breve storia dell'aura, cfr. Grojnowski 2002. Le "aurae" nel mondo greco-latino, figlie di Eolo, sono incarnazioni dei soffi d'aria, esalazioni, incarnazioni impalpabili, invisibilmente presenti. Aura diventa prima sinonimo di **effluvio** *(emanazione)* vitale e poi nell'Ottocento e negli ambienti della medicina e delle scienze paranormali sinonimo di anima.

che rimanda alle tracce della produzione, all'atto compiuto nel passato "proprio da quella persona lì". Anche Barthes (1980), pur non teorizzando l'aura, porta in causa dei funzionamenti simili di compresenza tra soggetto e oggetto. Per Barthes la foto di sua madre nel Giardino d'Inverno detiene potere auratico, quasi magico, infatti quando descrive questa foto lo fa attraverso un altro registro discorsivo rispetto a quello utilizzato per le altre fotografie. Come già osservato, il potere di quell'immagine trascende le sue qualità testuali, emana piuttosto dalla memoria dell'oggetto. Se Benjamin descrive il potere auratico dell'originale come prodotto dell'intersezione tra mano dell'artista nel passato e sguardo dell'osservatore nel presente, anche in Barthes l'aura è prodotta dalle tracce della produzione della foto, dalla relazione tra lo sguardo della madre, quello del fotografo e quello dell'osservatore, dal rapporto di reciprocità di sguardi tra passato dell'istanziazione e presente dell'osservazione. L'efficacia dell'aura si spiega col fatto che viene riempita la distalità spazio-temporale tra l'atto istanziativo della fotografia e l'atto di osservazione; l'atto produttivo viene ridestato, torna attuale e produce un *circuito di presenze*. Ricordiamo inoltre che la foto della madre nel Giardino d'Inverno non viene inserita e mostrata all'interno del saggio *La camera chiara*, proprio a suggerire il suo surplus di senso, la sua eccedenza di significazione, il suo sorpassare la mera figuratività. La foto della madre nel Giardino d'Inverno non viene mostrata al lettore perché l'impossibile mostrazione rivela una relazione tra aura e *infra* e *ultra*-visibile che è alla base di una riflessione sulla difficile comunicabilità di tutto ciò che è sacro. In più questa fotografia, oltre a costruire un effetto auratico, possiede una patina, cioè mantiene le tracce del tempo passato, iscritte sul supporto cartaceo: "Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, con gli angoli mangiucchiati, d'un color seppia s**morto** *(pallido come morto)*" (p. 69). Quel che rende speciale la foto del Giardino d'Inverno è la relazione tra un presente e un passato: è proprio la patina del tempo passato che produce l'aura della foto. La patina è legata all'aura nel senso che rende *figurativamente* il passare del tempo, la stratificazione delle tracce del passare del tempo rispetto a quello della produzione. La patina porta traccia del gesto di produzione costruendo un effetto-*stella filante* che arriva *fino* a chi guarda in *questo* momento presente. La patina è un operatore di conversione dal passato al presente.

Se l'effetto auratico è dato da un "singolare intreccio di spazio e tempo", la definizione di Barthes della Verità della fotografia del Giardino d'Inverno in quanto testimonianza di un *è stato* non basterebbe a spiegare l'efficacia della foto. Addirittura, l'*è stato* ci appare come l'esatto opposto dell'aura. Certamente, sia l'*è stato* che l'aura mettono in scena entrambi delle relazioni tra presente e passato, l'intreccio di spazi e tempi, di lontananza e vicinanza e sono entrambi *intersezioni di presenze*: è l'orientamento enunciazionale che cambia. Nella relazione dell'*è stato*,

io in quanto osservatore della foto mi proietto nel tempo passato, mi proietto all'indietro, in un certo senso l'*è stato* mi rimanda a una passione della malinconia, mentre nell'intersezione di presenze auratiche avviene una convocazione del passato nel presente dell'osservazione: la traccia diventa auratica perché fa germinare il passato nel presente. Se l'*è stato* è proiezione del soggetto nell'archivio del possibile connesso all'evento ritratto, e rimanda quindi a una visione archeologica, l'aura testimonia di un passato riattualizzato nel *qui e ora*. Inoltre, se Benjamin prende in considerazione solo la fotografia in quanto oggetto direttamente legato alla sua produzione, Barthes non considera l'aura come dipendente esclusivamente dalla sua produzione, ma anche dalla sua "biografia", cioè dalle tracce della manipolazione da parte dei fruitori. In questo senso quindi, se Benjamin tratta l'aura come una proprietà a priori dell'oggetto (tutti i quadri la posseggono, così come tutti i dagherrotipi ecc.), Barthes prende in considerazione l'effetto auratico in quanto patina depositata sull'oggetto: in questo senso l'aura non si confonde con la *genericità* della genesi, ma con la *particolarità* (e l'intimità) dell'utilizzo e del consumo. Un'immagine che è stata "vissuta" e manipolata non possiede la stessa aura rispetto a un'immagine appena stampata da uno stesso negativo. Cambiano le carte fotografiche sulle quali l'immagine viene stampata e le tracce della stratificazione del tempo: le tracce incorporate dall'immagine testimoniano di come questa è stata vissuta, e quindi, ancora una volta, testimoniano di un'autografia. Se rivisitiamo la teoria di Barthes sul *punctum* e quella di Benjamin sull'aura non è perché pensiamo che siano "concetti estetici a essa [alla fotografia] propri" (Grojnowski 2002, p. 277)[54], ma perché queste due teorie pongono il problema della fotografia in quanto oggetto, prospettiva differente, ma complementare, rispetto a quella testuale della semiotica greimasiana. Questo punto di vista ci può aiutare a spiegare *i rapporti che l'oggetto-fotografia ha intrattenuto col discorso sacro*, cultuale, religioso e differenziarlo così dalla *testualizzazione fotografica che mette in scena il funzionamento della "relazione sacra"* (Bateson). In questo senso, se le teorizzazioni dell'aura di Benjamin (1931; 1936) e del *punctum* di Barthes (1980) perdono importanza nei riguardi dell'analisi della testualità fotografica, la acquistano in rapporto a una teoria dell'oggetto e della percezione, o almeno sfidano la riflessione semiotica, proprio perché sia il *punctum* in Barthes che l'aura in Benjamin sono da intendere come tentativi di descrivere delle zone della significazione che resistono all'analisi.

54 Abbiamo già affermato sopra che l'intenzione di Barthes e di Benjamin non era solo quella di teorizzare sulla fotografia, quanto piuttosto, rispettivamente, sulla morte e la soggettività, e sulla contemporaneità e la modernità.

3. Unicità e molteplicità

L'opera d'arte pittorica originale, prima dell'avvento della modernità, veniva integrata alla tradizione religiosa e al culto. Nel caso dell'oggetto riprodotto questa integrazione viene meno perché l'oggetto passibile di riproduzione mette in scacco la stratificazione temporale e il suo posizionamento rispetto alle altre opere del passato e del presente. Per Benjamin la riproduzione determina una svalutazione della storia dell'opera, perché ne annulla la pregnanza e le relazioni "cogenti" con le pratiche di utilizzo. Questa cogenza tra oggetto e pratiche di produzione e utilizzo è ciò che legittima o meglio costruisce il valore *cultuale* dell'opera pittorica, che l'arte meccanica perde a favore di un valore profanamente *culturale*: la riproduzione fotografica pare non avere un "proprio" luogo, nessun ruolo insostituibile. La moltiplicazione degli esemplari fa perdere alla fotografia l'intensità di presenza, presenza che è paradossalmente legata a un'inaccessibilità (la *lontananza* tipica dell'originale). Questa inaccessibilità dell'oggetto unico si costruisce grazie a quell'involucro auratico che protegge, sacralizza, isola, e che funziona come involucro che sigilla e separa dall'alterità: quanto più l'oggetto autentico è conchiuso in sé, tanto più, all'opposto, l'oggetto riprodotto, violato della sua guaina, troppo esposto, si disperde, impoverito, **in ogni dove** *(všude)*. L'oggetto auratico è concentrato in se stesso, si realizza nell'apparizione "unica"; al contrario, il percorso dell'oggetto riprodotto è caratterizzato dalla diffusione e polverizzazione valoriale. Nel sistema di Benjamin, quindi, lo spazio chiuso e contenuto costruirebbe una configurazione di valori sacrali, mentre quello dell'oggetto riprodotto, troppo aperto e disponibile, costruirebbe la dispersione e la frantumazione profana[55]. Sembra davvero che per Benjamin, quanto più aumenta l'estensione quantitativa e l'esposizione delle immagini, tanto più si perde la concentrazione intensiva della loro presenza: "al **rapimento** *(forte attrazione spirituale, estasi)* (…) si contrappone **la diversione** *(divertimento, svago)*" (1936, p. 43) e si passa così dalla contemplazione alla distrazione, dalla *concentrazione sacrale* alla *dispersione profana*. Così avviene anche nel caso di altre arti[56], come ad esempio nell'attività cinematografica, dove l'esperienza unica e irripetibile del darsi al pubblico, come avviene a teatro, si moltiplica e si corrompe:

> Lo stesso destino di dispersione è dell'attore cinematografico rispetto a quello teatrale: quest'ultimo ha un contatto personale con il pubblico, mentre il primo recita per un'apparecchiatura: la sua prestazione non è mai unitaria, è bensì composta di *numerose singole* prestazioni (p. 33, corsivo nostro).

55 Questa distinzione tra concentrazione e dispersione di presenza, così come quella tra contensione e ostentazione, la ritroveremo pertinente in molte delle analisi che seguono.
56 Sull'architettura, la pittura, la fotografia e le immaginette religiose in relazione alle pratiche di sacralizzazione dell'originale cfr. Dondero 2007a.

Se l'accezione benjaminiana di aura ci può essere utile per spiegare i valori sacralizzanti dell'oggetto unico, irripetibile, non siamo però d'accordo con Benjamin sul negare l'autograficità alla fotografia perché produttrice di infinite stampe-copie a partire dal negativo. Ci poniamo quindi direttamente in contrapposizione all'affermazione di Benjamin: "Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso" (p. 27). Come detto altrove[57], se quella auratica è un'esperienza fruitiva che si manifesta attraverso una relazione esclusiva dell'osservatore con l'*hic et nunc* della produzione, anche un'immagine fotografica la cui carta è fuori commercio, ormai introvabile, può produrre un effetto auratico. È la patina della fotografia, il suo essere stata utilizzata, usata, disfatta, che la rende auratica (questo non avviene nel caso dell'opera pittorica, che è intoccabile e conservata sotto vetro). Se quindi l'auraticità dell'opera pittorica è costituita dalla guaina sacrale che la isola (cornice, box museale, vetro), l'aura della fotografia è data al contrario dalla patina, cioè dal suo essere un oggetto la cui originalità e unicità è data ***après coup*** *(retrospettivamente)*, attraverso la sua biografia e non solo attraverso la sua origine. La carta sulla quale è stampata una foto, così come le sue tecniche di stampa, possono assicurare alla fotografia un'autenticità, perché rimandano direttamente alla scelta *unica* e personale del fotografo. Uno stesso negativo sviluppato in modo molto diverso da quello scelto inizialmente dal fotografo può essere considerato un falso, cosa che accade in effetti solo per le arti autografiche (Goodman 1968). Dunque, se l'immagine pittorica è considerata un originale grazie alla sua storia di produzione, se in pittura l'originale è autentificato mediante le tracce lasciate dalla manualità e dalla sensomotricità dell'artista, in fotografia l'autentificazione si ottiene non solo attraverso l'inquadratura e la presa di posizione del corpo del fotografo nello spazioambiente, ma anche mediante la scelta della carta, della calibratura e risoluzione della stampa, del formato ecc.[58]. La fotografia è quindi un'*arte autografica a oggetto multiplo*: l'artista decide per esempio *quante* e *quali* stampe sono da considerare come originali. Se la certezza dell'autenticità del quadro dipende dall'"identificazione dell'oggetto *materialmente prodotto dall'artista*" (p. 106, corsivo nostro), se cioè per la pittura è necessario andare alla ricerca della storia della sua *produzione*, è necessario cercare le regole di *legittimazione* nel caso delle stampe fotografiche[59]. Oltre a quella di scegliere la stampa e di decidere un formato e un certo numero di esemplari originali, esistono poi altre strategie per autentificare una foto. Quando per esempio si

57 Cfr. Basso Fossali, Dondero 2006, in part. cap. 5.
58 Ogni riproduzione a stampa di una foto artistica può già essere una riproduzione della riproduzione vicina al falso, perché se cambia il formato può venire trasformata e non essere legittimata dall'artista.
59 Infatti non tutte le stampe dello stesso negativo sono esemplari autentici dell'opera perché la diversità di illuminazione, la qualità di carta ecc. possono fare la differenza tra un originale e un falso, benché provengano dallo stesso negativo. Certamente tutte le stampe legittimate da un artista come originali valgono come esecuzioni originali, e questo non grazie alla congruenza a un sistema notazionale, come nel caso della musica e della letteratura, arti allografiche, ma alla decisione dell'artista, al suo gesto di legittimazione.

interviene manualmente sul negativo o sulla stampa, li si "autografa", si firma la foto con il gesto del proprio corpo e se ne suggella l'autenticità. Come abbiamo mostrato altrove (cfr. Dondero 2006b), la scrittura calligrafica sul supporto materiale della foto si presenta come un'ulteriore *forza di presa di posizione nell'atto di predicazione* all'interno del campo di presenza della fotografia[60], che va a confrontarsi con la presa di posizione dell'enunciatore incarnata nel discorso visivo. In questo senso, la scrittura calligrafica sulla fotografia porta all'estremo la questione della legittimazione delle stampe, permette di individuare, anzi *eleggere* un'*unica* stampa fotografica come la sola a cui può essere attribuito lo statuto autografico, mettendo quasi a lato il negativo che, pur "all'origine" del testo, si trova poi a essere solo uno degli strumenti della produzione dell'opera. Mediante la scrittura le stampe fotografiche non sarebbero più semplici occorrenze del negativo, ma assurgono a opere autonome e irripetibili. La scrittura apposta sulla superficie di una fotografia converte il regime di istanziazione (da autografico multiplo ad autografico unico) e rende un'unica stampa l'esemplare autentico dell'opera.

Joel Peter Witkin

60 Più precisamente potremmo affermare che la luce attiva una reazione chimica e quindi può essere considerata come apporto grazie a una conversione che dipende dal supporto. Inoltre la luce funziona come una mediazione dell'impronta degli oggetti inquadrati. Sui modi di produzione segnica cfr. Eco 1975 e sulla relazione tra i modi di produzione segnica echiani e la semiotica dell'impronta di Fontanille cfr. Valle 2004. A questo proposito cfr. anche l'essenziale contributo di Violi 2005.

Seconda parte

Attestazione dell'impronta e significazione del sacro *(Svědectví otisku a význam svátosti)*

Capitolo terzo

Il sacro fra tradizione pittorica e rivisitazione fotografica

Di tutte le arti profane, la fotografia è, grazie al suo rapporto con la luce e la trasfigurazione, quella il cui immaginario è più vicino all'arte sacra (Tisseron 1996).

Se dovessimo dire, che cosa caratterizza una narrazione mitico-religiosa rispetto a un semplice racconto, non ci richiameremmo affatto alle peculiarità del suo contenuto, ma faremmo piuttosto riferimento alle pratiche rituali prescritte per la sua comunicazione (Piana 1988).

NB **attestazione**: testimonianza, affermazione; fig. dimostrazione, prova

Se la fotografia ha da sempre lanciato molteplici sfide alla pittura, la sfida più **avvincente** *(coinvolgente, suggestivo)* è quella che pone in gioco la possibilità e la capacità della fotografia di rendere visibile l'invisibile, cioè costruire una forma di presenza nel sensibile a ciò che costitutivamente lo trascende.

La presenza di una dimensione sacra – o comunque trascendente il mondo delle cose – nella fotografia contemporanea **non è affatto scontata** *(není v žádném případě samozřejmá)*, dato che fin dalla sua nascita essa pareva contrapporvisi. Per esempio, se ci basiamo sulle prese di posizione di Baudelaire della metà dell'Ottocento, ci accorgiamo come fin dalla sua nascita la fotografia sia stata presentata agli occhi del mondo come "serva delle scienze e delle arti", semplice "annotatrice di chiunque abbia bisogno nella sua professione di un'assoluta esattezza materiale" (Baudelaire 1962), utile all'artista perché capace di salvare dall'oblio le rovine, i libri, le stampe. Il destino della fotografia pareva davvero essere quello dell'umile registrazione, alla quale non era permesso "invadere il dominio dell'impalpabile e dell'immaginario", campo a cui era consacrata la produzione pittorica. La fotografia ha potuto recuperare la connessione col trascendente attraverso la mediazione della tradizione pittorica; in passato essa ha tentato di costruire atmosfere "aeree" e spazialità "altre" attraverso i ritocchi fotografici sul suo supporto (pittorialismo). Oggi la fotografia contemporanea, in particolare a statuto artistico assume, come punto di partenza per la costruzione del discorso sul sacro, la produzione pittorica a carattere religioso dell'età moderna. Quello che ci proponiamo qui è focalizzare la problematica dell'intertestualità tra pittura sacra del passato e fotografia contemporanea.

L'impressione generale, di fronte a rivisitazioni e rifacimenti, è che qualsiasi citazione finisca col profanare quella che era la configurazione *originale*, *auratica* dell'opera[61]; questo effetto di profanazione si fa più presente nel caso del medium fotografico, considerato per lungo tempo come mero strumento di riproduzione rispetto a quello pittorico. La riproduzione fotografica sembrerebbe quindi ontologicamente destinata a desacralizzare la configurazione pittorica a tema religioso a causa dell'inferiore "grado di purezza" del medium fotografico rispetto a quello pittorico. Tutto questo ci porterà inevitabilmente a chiederci come il livello produttivo delle immagini possa essere decisivo rispetto agli effetti di senso delle immagini fotografiche e alle loro possibilità di rappresentare l'invisibile.

Nei prossimi capitoli problematizzeremo, inoltre, in relazione alla tematica sacra: *1)* la traducibilità intersemiotica, *2)* il regime artistico (con il passaggio dal medium pittorico a quello fotografico si passa dall'autograficità a esemplare unico all'autograficità a oggetto multiplo), *3)* il genere fotografico (che rinnova o meno la tradizione pittorica), nonché *4)* il quadro delle pratiche di afferenza *(attinenza, pertinenza; relevance, competence)* e lo statuto assunto dalle immagini (documentario, artistico ecc.)

Come ben sappiamo, le connessioni intertestuali costruiscono una tensione spesso conflittuale **tra i valori dell'opera citante e i valori dell'opera citata** *(mezi hodnotami citujícího díla a hodnotami díla citovaného).* Nel rifacimento fotografico **le assiologie** *(valori o canoni interpretativi della realtà)* presenti in pittura possono essere riaffermate, ma anche negate fino a creare forti tensioni semantiche fra l'immagine-sorgente e l'immagine-risultato. In questo senso la ripresa, nei testi fotografici, dell'iconografia del sacro a partire dalla pittura non significa affatto la preservazione dell'assiologia originaria. La ragione di un'eventuale desemantizzazione o addirittura perversione dei valori sacri può essere messa in relazione con una vasta gamma di fattori:

a) il dispositivo fotografico: è come se la fotografia abbassasse la porta regale del quadro al piano di un "commercio con le cose". Paradossalmente, per la fotografia, l'accessibilità al sacro si darebbe solo nel caso in cui essa si trovasse ad attestare una manifestazione del sacro nel mondo sensibile senza ricoprire in questa manifestazione alcun ruolo decisivo, né attivo, né intenzionale: è come se il sacro si dovesse consegnare all'immagine fotografica in uno scatto irriflesso del dispositivo, cioè *in intenzionale*; è come se la fotografia potesse **reperire** *(ritrovare, rintracciare)* il sacro solo per **serendipità** *(il trovare qualcosa mentre si sta cercando una cosa diversa; šťastná náhoda)*. La foto istantanea, per non parlare delle macchine che hanno automatizzato le regolazioni

61 Cfr. a questo proposito Dondero 2007a che prende in considerazione la costruzione di un'estetica kitsch a partire da esempi provenienti dall'architettura (Partenone di Nashville), dalla pittura e dai **santini religiosi** *(holy cards)*.

fondamentali dell'esposizione, hanno apparentemente **irreggimentato** *(precisamente ordinato)* la costituzione delle tracce, sottraendole agli accidenti di prassi più creative e meno controllabili. Tuttavia, l'ambigua sospensione della fotografia tra restituzione dell'*istante qualsiasi* e restituzione del *momento elettivo* finirebbe per **intaccare** *(corrodere)* ogni cittadinanza del *sacro* nel testo fotografico. **La prosaicità della foto accidentale può riscattarsi all'insegna di una "epifania" inattesa, di un pertugio** *(buco, passaggio stretto)* **alla trascendenza imprevisto.** *(The prosaic nature of the accidental photo can redeem itself under the banner of an unexpected "epiphany", of an opening (hole, narrow passage) to unexpected transcendence.)* Ecco allora che la sacralizzazione del profano e la profanazione del sacro sembrano tensioni bipolari e contraddittorie che coabitano in maniera **antifrastica** *(in modo opposto al suo significato proprio)* e non direttamente progettata (sono quasi dei *side effects*) all'interno delle pratiche fotografiche;

b) la riproducibilità tecnica dei positivi fotografici: la manifestazione del sacro come evento-immagine sembra contraddetta dalla possibile riproduzione all'infinito delle stampe fotografiche. Come abbiamo visto esaminando la definizione di aura, la distribuzione estensiva narcotizzerebbe l'intensità sui generis dell'apparire del sacro[62];

c) la riconduzione a pratiche eminentemente laiche: pensiamo alla paradossalità della manifestazione del sacro all'interno di pratiche fotografiche quale quella del reportage, della fotografia-souvenir (cfr. Perez, a cura, 2002) ecc.;

d) **l'immissione e quantomeno la coesistenza con** *(the introduction and at least the coexistence with)* generi fotografici compromessi con altre assiologie: pensiamo alla ripresa di un'iconografia sacra, di tradizione pittorica, all'interno di una fotografia pubblicitaria o di moda (ib.);

e) la proiezione dei valori sacri in un quadro figurativo **dell'enunciato** *(delle parole con cui si enuncia, esporre con proprietà di termini un concetto)* fotografico **palesemente** *(zřejmě)* prosaico.

La contemporaneità elabora e sottende un dominio discorsivo sul *sacro* soprattutto all'interno di un sistema di complesse relazioni tensive con la produzione testuale del passato. Piuttosto ovvio è stato allora **trascegliere** *(scegliere con cura; pečlivě rozlišit)* la produzione artistica *a*) come epicentro, storicamente attestato, del discorso *sul* sacro e **persino** *(solamente) del* sacro; *b*) come insieme di artefatti che possono essere riassunti all'interno di una pratica che modifica lo statuto alla luce del quale erano stati originariamente **istanziati** *(nastoleny, míněny)* (da oggetti d'arte a

62 A questo proposito cfr. la nostra riflessione sull'aura, l'originale, la copia, la riproducibilità, *infra*, cap. 2.

oggetti di culto); *c*) come deposito memoriale di tracce da cui riesumare una presenza "in corpore" del passato (aura). La produzione fotografica ama oggi problematizzare, spesso in modo ironico, questi assi della relazione passato/presente nel loro rispettivo confrontarsi con i territori di significazione del sacro.

1. Criteri di pertinenza della scelta del corpus

Il Dio personale e solitario dell'Occidente è un obiettivo di esperienza certamente limitato rispetto all'ampiezza culturale dell'esperienza del sacro (Volli, 1991).

Veniamo ora ai criteri di pertinenza della scelta del corpus del discorso fotografico sul sacro. I criteri di pertinenza che abbiamo usato sono molteplici e analizzeremo in particolare:

1) il caso di immagini fotografiche il cui titolo e la cui tematica esplicitamente si riferiscono a temi, personaggi e motivi dell'iconografia sacra (vita di Gesù, vita dei santi, visioni dell'aldilà ecc.) o che semplicemente nella titolazione *nominano* personaggi sacri (pensiamo al dittico *Madeleine en extase* et *Madeleine pénitente* di Richon);

2) il caso della citazione *esplicita* di una *precisa* configurazione della pittura sacra a livello figurativo e plastico (gli esempi da noi presi in esame a questo proposito sono *Soliloquy VII* (2000) della fotografa inglese Taylor-Wood e il *Compianto su Cristo morto* di Mantegna);

3) il caso della citazione *esplicita* di una *tipica* configurazione pittorica del discorso sacro a livello di strutturazione spaziale, enunciazionale e di genere (la pala d'altare del Trecento e del Quattrocento e la serie *Soliloquy* di Taylor-Wood);

4) altri corpus, distaccandosi completamente dai riferimenti intertestuali con la pittura religiosa e sacra – fra i quali alcune serie di Witkin e di Michals – costruiscono una configurazione del sacro attraverso un ragionamento per figure che va al di là della tematica del religioso e che fa emergere la pertinenza del sacro sia in concomitanza con certe particolari tematiche (quella della malattia, della salute, della morte) sia mediante alcune configurazioni espressive (per esempio, quella dell'iconografia dell'aura in Duane Michals). L'analisi di *Fish Story* del fotografo americano Sekula, inoltre, mette in scena il sacro non come tematica figurativa dell'immagine, ma in quanto riflessione figurale: il "pesce fuor d'acqua" della serie è un individuo che viene strappato ai rapporti salutari/sacrali con il suo intorno originario.

Se il sacro in pittura era necessariamente collegato alle scene religiose stabilizzate e canonizzate dalla tradizione ecclesiastica[63], nella fotografia contemporanea si crea **lo scollamento** *(separazione)* tra religioso e sacro.

2. I diversi livelli di pertinenza semiotica

Se alcuni corpus fotografici dimostrano che è solo la configurazione testuale della fotografia, le scelte cromatiche, per esempio, e in generale le strategie enunciazionali, a "desacralizzare" le iconografie pittoriche, altri sembrano affermare invece che il medium fotografico rimanda *in generale* a pratiche di visione desacralizzanti rispetto a quelle pittoriche (soprattutto nel caso dei *tableaux vivants* e nei ritratti di gruppo, dove un personaggio travestito da santo appare spesso solo come un attore-impostore rispetto ai personaggi "originali" dipinti). Nel vasto panorama della produzione fotografica contemporanea infatti ci troviamo dinanzi a molteplici casi di fotografi che "rifanno" opere d'arte del passato attraverso *tableaux vivants*, cioè mettendo in scena personaggi in posa che configurano le posizioni e i gesti dei personaggi presi in prestito dalla tradizione pittorica. Molte di queste fotografie, come per esempio quelle di Jeff Wall, Tom Hunter, Frank Horvat, Sam Taylor-Wood, Bettina Rheims si presentano in generale come finzioni teatrali, come messe in scena dove gli "attori" denunciano, **loro malgrado** *(sobě navzdory)*, il loro statuto di "impostori". Non possiamo negare che, come afferma lucidamente Prieto (1991), siamo certo meno *abituati* a pensare all'uso di scenografie e di attori in fotografia piuttosto che al cinema[64], dove gli attori dei film sulla vita di Cristo o dei santi non vengono mai percepiti come "impostori", come avviene invece nel caso delle serie fotografiche sulla Passione di Cristo di Bettina Rheims, per esempio. Questo è dovuto sicuramente al fatto che, benché esista un cinema documentario e una fotografia artistica, il primo viene a priori considerato come un medium legato alla finzione, e la fotografia come legata alla "prova dell'esistente" e all'*"è stato"*. Analizzando il caso dell'immagine fotografica e cinematografica, Prieto (ib.) mostra come uno stesso tipo di registrazione del mondo (in entrambe le tecniche "**interviene la registrazione del referente** *(týká se záznamu toho nač odkazuje, tj. záznam se neobejde se bez modelu, předlohy)*"), produca, nei due casi, diversi destini di valorizzazione. Infatti **la produzione di valori di verità e di irrefutabile "prova", legati all'effettivo intervento del referente nella produzione dell'immagine** *(die Produktion von Werten der Wahrheit und eines unwiderlegbaren "Beweises", verbunden mit dem tatsächlichen Eingreifen des Referenten in die*

63 L'assimilazione dell'esperienza mistica da parte dell'autorità religiosa è accompagnata da un forte processo di cristallizzazione delle soluzioni figurative considerate idonee a rappresentare visivamente l'esperienza mistica. Cfr. a questo proposito Stoichita 1995.
64 A questo proposito cfr. il problematico saggio di Rœlens 2007.

Produktion des Bildes), è più forte per l'immagine fotografica che per quella filmica. Se la fotografia d'attualità pubblicata su giornali e riviste svolge il ruolo di indizio e prova, al contrario

> ciò che conta perché un'immagine venga concepita come cinematografica è innanzitutto **il procedimento** *(proces, technika)* col quale è stata prodotta indipendentemente dall'intervento in tale procedimento del referente stesso oppure, al suo posto, di attori o di scenografie (p. 155). *(Prieto, L. J., 1991, "Fra segnale e indizio: l'immagine fotografica e l'immagine cinematografica", in Saggi di semiotica II. Sull'arte e sul soggetto, Parma, Pratiche.*

Al contrario, nella produzione di immagini fotografiche gli attori non riescono a "prendere il posto" dei referenti e questo a causa di una forte **cristallizzazione** *(zkostnatělost)* delle nostre pratiche interpretative. Certamente Prieto prende in considerazione il fatto che esiste un cinema documentario, così come "fotografie di finzione", ma osserva che siamo più abituati a pensare alla contraffazione e alla messa in scena di personaggi "falsificatori" – rispetto ai referenti in carne e ossa e/o immaginari – in una serie di fotografie che al cinema. Insomma, l'uso di scenografie e di attori è costitutivo solo nel caso del cinema: sono le pratiche sociali a costruire la storia e il destino di un medium, e non unicamente la sua tecnica produttiva. È opportuno quindi analizzare non solo le configurazioni plastiche e figurative delle fotografie, le relazioni intertestuali con le immagini pittoriche ecc., ma il modo in cui queste configurazioni entrano in relazione con il luogo e il modo di fruizione, con le diverse temporalizzazioni delle pratiche di osservazione, i corpus di altri artisti che trattano lo stesso tema ecc. Fontanille (2004b) teorizza a questo proposito, oltre a quello testuale, una gerarchia di livelli di **pertinenza** *(attinenza; relevance)* semiotica: quello dell'oggetto, della pratica, della situazione e della forma di vita, livelli di pertinenza superiori a quello del testo, i quali devono essere studiati non separatamente, ma nella loro sintassi e nel passaggio dall'uno all'altro. In questo modo è come se ogni livello d'analisi funzionasse come *interfaccia* per gli altri livelli. Ciò che è escluso dall'analisi del livello testuale, può essere recuperato a un livello superiore e far sistema con quello inferiore. Per questo motivo se, a livello di analisi testuale, non è pertinente il fatto che i personaggi che compongono i *tableaux vivants* fotografici scandalizzano il pubblico "inscenando" personaggi sacri, questa reazione diventa pertinente a livello di pratica fruitiva, e ci aiuta a comprendere una certa cultura della percezione visiva. Per esempio, secondo la preziosa testimonianza di Sorlin (1997, p. 163):

> L'inglese Julia Margaret Cameron voleva introdurre presso i contemporanei la figura della Vergine e sceglieva come modelle contadine o domestiche dal portamento semplice e naturale. Ma il verdetto dei contemporanei fu immediato e senza appello: il carattere "vivente" di quei cliché li rendeva troppo "terrestri". Gli angioletti di Rejlander, le cui ali, evidentemente fatte con piume di volatili, risultavano malamente appiccicate alle spalle, non riuscivano a nascondere fino a che punto li annoiasse l'obbligo di

rimanere in posa; le Vergini della Cameron risultavano prive di misticismo. Pittura, disegno o scultura riuscivano a suggerire la potenza e la maestà del Creatore; su una fotografia, invece, un vecchio con la barba non era altro che un uomo anziano e **grinzoso** *(vrásčitý)*.

Se, come afferma Sorlin, "di per sé, l'immagine analogica non era *né particolarmente adatta né inadatta* alla manifestazione della fede" (p. 164, corsivo nostro), non siamo di fronte a un'impossibilità ontologica del medium fotografico a rendere il trascendente, quanto piuttosto questa difficoltà deve essere imputata ai suoi statuti, o alle pratiche fruitive cristallizzate della fotografia, le quali fanno sì che lo spettatore, posto di fronte a personaggi che mettono in scena momenti della Passione o personaggi sacri, si domandi quali siano i trucchi della messa in scena e il backstage della posa.

Anche il genere è un punto di vista fondamentale per mettere a confronto le pratiche ricettive della pittura religiosa e della fotografia del sacro contemporanea. Questo si configura come un livello-interfaccia tra il testo e la pratica[65] che ci permette di **scandagliare** *(indagare)* come quelle che genericamente erano considerate le configurazioni tipiche della pittura sacra – Assunzioni, Visioni ecc. – nella fotografia contemporanea vengono **diffrante** *(rozdělovány)* in diversi generi che **ricalcano** *(imitano; closely follow)* le strategie enunciazionali della natura morta, del paesaggio, del ritratto ecc. Vedremo per esempio come il corpus su Maria Maddalena del fotografo svizzero Richon costruisce una configurazione testuale che si posiziona "tra" il ritratto e la natura morta, così come il corpus di Witkin costruisce ritratti *post mortem* che molto si avvicinano alle scelte compositive della natura morta. Gli esempi scelti ci daranno la possibilità di dimostrare come la differenziazione dei generi superi in **euristicità** *(výpovědní hodnota)* la distinzione tra tematiche e come il genere sia teorizzabile attraverso lo studio delle prassi enunciazionali delle immagini: il ritratto singolarizzante, la natura morta legata a una composizione asimmetrica e "**in bilico** *(in posizione precaria)*", il paesaggio/sguardo ad ambizione totalizzante ecc.

NB

Il genere è un punto di vista fondamentale per mettere a confronto le pratiche ricettive degli immagini erotici e della fotografia del sesso. Il genere si configura come un livello-interfaccia tra il testo e la pratica che ci permette di indagare come quelle che genericamente sono considerate le configurazioni tipiche della pornografia. Ogni testo dovrebbe essere trattato in relazione a un

65 Ogni testo dovrebbe essere trattato in relazione a un intertesto costruito a partire dal testo stesso, così l'analisi del rapporto tra foto e genere mira a cogliere ogni singola foto come occorrenza che *mette in variazione* il genere al quale afferisce. Come afferma Marrone, un genere è "una classe discorsiva che contemporaneamente permette e proibisce: permette il funzionamento di un certo processo comunicativo, ma al tempo stesso ne vieta altri possibili. È insomma una griglia produttiva e interpretativa, che può (o deve) essere trasformata, ma sempre dopo esser stata quanto meno presupposta" (1999, p. 171, corsivo nostro). In un certo senso quindi, il genere situa il testo all'interno di un intertesto: il *genere è un'interfaccia* tra la testualità e la pratica di lettura.

intertesto costruito a partire dal testo stesso, così l'analisi del rapporto tra singolare foto e genere mira a cogliere ogni singola foto come occorrenza che mette in variazione il genere al quale afferisce. Come afferma Marrone, **un genere è "una classe discorsiva che contemporaneamente permette e proibisce: permette il funzionamento di un certo processo comunicativo, ma al tempo stesso ne vieta altri possibili. È insomma una griglia produttiva e interpretativa, che può (o deve) essere trasformata, ma sempre dopo esser stata quanto meno presupposta"**. Si tratta quindi di una situazione di ***mise en abyme*** *(placing an image within the image itself)*. In un certo senso, il genere situa il testo all'interno di un intertesto: il genere è un'interfaccia tra la testualità e la pratica di lettura. A questo proposito è da rimarcare che che l'immagine non è pornografica per la sua produzione testuale, ma che lo diventa solo nell'atto della sua lettura dell'interpretazione. Il genere è d'un effetto di simulacro che sta tra l'immagine e il suo fruitore non permettendogli di leggerlo.

Joel Peter Witkin

Capitolo quarto

Ostentazione *(simulazione)* del religioso e morte del sacro

1. Il santo in posa

La fotografia è un prolungamento dell'Incarnazione (padre Marcel Dubois).

Se vogliamo conservare il "sacro" è necessaria una qualche forma di non-comunicazione (Bateson 1991).

Il confronto della fotografia con la dimensione religiosa e sacra è giustificato innanzitutto dalla sua genesi produttiva, la quale nasce ***ante litteram*** *(předtím, než tak byla definována)* con l'impressione del volto di Cristo sul sudario[66]: "Ricordiamoci che storicamente il fatto che ci ha reso visibile il sudario di Torino – o più precisamente che ce lo ha reso figurativo – è dovuto alla storia della fotografia" (Didi-Huberman 1994, p. 65). Se vedere è credere, la fotografia, grazie al suo legame paradigmatico e sintagmatico con il sudario, **scommette su**lla *(sází na)* rappresentabilità del divino e pone in campo una riflessione sul suo stesso statuto veridittivo. Questa stretta relazione tra fotografia e dimensione religiosa, testimoniata oggi dalle frequenti rivisitazioni fotografiche delle iconografie dei santi, di Gesù Cristo e della Vergine, dimostra il forte interesse "teorico" della fotografia per la rappresentazione dell'irrappresentabile, riconducibile appunto a una forma di sfida che la pratica fotografica lancia a se stessa, alla sua possibilità di tradurre l'invisibile e il non-configurabile, di mettere alla prova il proprio potere rappresentazionale e il valore del suo statuto *testimoniale.* A questo proposito è da rimarcare che, se la pittura ha sempre mirato a testimoniare l'evento e i personaggi religiosi e sacri, la storia interpretativa della fotografia ha fatto sì che essa venisse considerata un'immagine a destino documentale e, *proprio per questo*, impossibilitata a testimoniare verità ulteriori.

Sin dai primordi l'immagine fotografica, per dimostrare la capacità di rappresentare il non-visibile e il non-tangibile, si è misurata con la rappresentazione di scene sacre, di visioni celesti e di preghiera, pensiamo ancora una volta alla famosissima fotografa Julia Margaret Cameron e alle giovani donne con le mani giunte, gli occhi rivolti al cielo o con un bambino in braccio, contornate da gigli e nuvole. Ancora prima di Cameron, già a partire dai primissimi fotografi, i primi

66 Certamente il sudario di Cristo presenta caratteristiche fotografiche perché l'immagine che appare sul tessuto è un negativo e non può essere visto in positivo che grazie all'inversione dei toni. Del resto la visione e l'analisi dell'immagine di Cristo sono divenuti possibili solo con l'invenzione della fotografia. Su questo tema cfr. Barbet 1935.

autoritratti di Hyppolyte Bayard del 1840 – pensiamo ad *Autoportrait en noyé* – mostrano la posa del fotografo come direttamente ispirata alle rappresentazioni del Cristo che scende dalla croce[67].

L'effetto globale di queste messe in scena e dei *tableaux vivants* fotografati è di virtuosistica *falsificazione*. Proprio perché alla pratica fotografica viene *comunemente* ascritta una valenza testimoniale, l'immagine che ne risulta finisce per funzionare come rappresentazione oltraggiosa, blasfema. Le immagini fotografiche a tematica sacra, proprio a causa delle pratiche interpretative comuni che semantizzano fortemente l'atto produttivo, sono destinate ad attivare la riflessione sull'autenticità/inautenticità della scena rappresentata. Questo effetto-falsificazione viene infatti difficilmente prodotto in pittura, dato che quest'ultima non rende pertinente la produzione meccanica "a impronta" con la quale invece la fotografia, *a livello interpretativo*, deve confrontarsi. È come se la rappresentazione del personaggio sacro o della scena religiosa smentisse la sua efficacia solo per il semplice fatto di essere stata messa in posa, per il fatto che si è utilizzata una scenografia e una tecnica della postura, che cioè ci sia stata una *premeditazione*. La fotografia, rimandando all'atto stesso del fotografare, legato a un dispositivo tecnologico, non può fare a meno di implicare un'intenzionalità della presa, intenzionalità che, come detto sopra, ha sempre impedito all'immagine fotografica di presentarsi come "strumento epifanico" dell'evento sacro. Se la pittura di icone e di visioni produce un effetto di verità e persuasione sul fedele, la pratica fotografica, mettendo in scena *tableaux vivants*, finisce con l'iscrivere all'interno dei suoi testi la negazione dell'effetto persuasivo, perché è come se enunciasse esplicitamente tutta la macchinosa strumentazione alla quale viene sottoposta la configurazione dell'immagine per conformarsi all'iconografia sacra consegnataci dalla tradizione pittorica e dalle Sacre Scritture. Il caso del sacro è davvero emblematico perché è una dimensione che esiste solo al di là della nostra volontà e che non possiamo "preconfezionare" e preparare, anzi di cui dovremmo rimanere all'oscuro: "la coscienza apre la strada alla manipolazione" (Bateson). Il sacro, per mantenersi tale, deve non essere pensato, argomentato, *riprodotto*, **pena la sua sparizione** *(under penalty of his disappearance)*, come nel caso dell'esperienza estetica descritta da Greimas (1987). Quando il personaggio sacro o la scena religiosa diventa tema dell'enunciato fotografico, il solo fatto che questo sia stato presumibilmente messo in scena, *lì davanti a noi*, enunciato attraverso una tecnica produttiva con ambizioni testimoniali, perde d'immediato la sua aura sacrale.

67 A tutt'oggi non mancano gli autoritratti dei fotografi nelle vesti del Cristo o dei santi. Cfr. Perez, a cura, 2002 e Fochessati, Solimano, a cura, 2003.

1.1. L'immagine equivoca(bile) dei santi. Il caso di Pierre et Gilles

Non vi fate illusioni: Dio non lo si può beffare (Gal,VI, 7).

Come afferma de Certeau (1982) la lingua dell'esperienza religiosa è una lingua che per definizione tenta di esprimere "ciò che non può essere detto". La resa del personaggio sacro o della visione celeste in pittura adotta delle strategie compositive molto particolari: esiste cioè uno "stile mistico" pittorico, costruito sulla macchia pittorica che nasconde e nello stesso tempo, attraverso l'effetto-trasparenza, *lascia trasparire*, oppure attraverso la produzione di un "effetto di lontananza" in relazione oppositiva con la prospettiva terrena (cfr. Stoichita 1995). È in effetti a partire dalla modulazione della luce, in pittura per esempio attraverso la figura trasparente e opacizzante della nuvola, in fotografia attraverso l'effetto dello sfocato, che si riesce spesso a riflettere figuralmente sulle configurazioni del rappresentabile e dell'irrappresentabile.

Ma come poter fotografare l'invisibile, contraddizione in termini? Nell'arte contemporanea spesso la dimensione sacra, a causa della sua difficoltà rappresentazionale, viene messa in scena mediante stereotipi e cliché. I fotografi che *si dilettano* con l'iconografia sacra sono decisamente dediti a una poetica kitsch; le serie fotografiche di David La Chapelle, Pierre et Gilles, Cindy Sherman e Bettina Rheims mettono in scena configurazioni spaziali costruite attraverso movimenti di ascensione, sguardi puntati al cielo e pose inequivocabili che trasudano teatralità, nonché da un sovrappiù di oggetti religiosi e simboli sacri che sovraccaricano e "addobbano" i personaggi raffigurati fino a renderli caricaturali. Queste immagini si rivelano troppo "smaliziate", costruite, elaborate, premeditate. Come vedremo, sia i testi fotografici di Pierre et Gilles, sia quelli di Saudek e Richon, mettono in scena differenti modalità di desacralizzazione dell'iconografia sacra dei santi, mediante un generale meccanismo che chiameremmo di ostensione/ostentazione della propria sacralità. Ciò di cui "peccano" queste serie fotografiche è di enunciarsi *a chiare lettere* come immagini a tematica sacra, di invadere lo spettatore di topoi preconfezionati della tradizione biblica ed evangelica che non rinnovano la tematica del sacro, ma piuttosto la pubblicizzano, commercializzano, rendendola facilmente disponibile, comunicabile e consumabile. Per esempio, i testi artistici dei fotografi Pierre et Gilles, mettendo in scena il personaggio della tradizione evangelica attraverso una tattica rappresentazionale che porta alla carnevalizzazione e al travestimento sessuale del personaggio, producono ambigue figure di "santi-impostori". Nel corpus di fotografie di Pierre et Gilles la "visione" celeste non è affatto rappresentata, come avviene invece nella produzione pittorica, e il personaggio sacro, invece che farsi mediatore tra lo spettatore e la rappresentazione dell'aldilà mediante sguardo e gestualità, si colloca in primo piano, in piena

frontalità, come se lo spazio dell'*altrove* e quello dell'osservatore coincidessero: in questo modo il santo dismette la sua funzione mediatrice tra il qui e l'altrove. I santi, pur ostentando una forte presenza fisica – soprattutto attraverso il loro posizionamento in primo piano – non si pongono come mediatori fra umano e divino, non si sporgono verso noi osservatori per condurci "altrove", non ci trasformano in testimoni dell'evento sacro: sono indifferenti e distanti. Il solo fatto che, mediante "lo sguardo in macchina", lo sguardo del "santo" si ponga come testimone del fatto di essere stato osservato, registrato e riprodotto, produce un effetto di presenza *diretta* che nega le caratteristiche della comunicazione sacra.

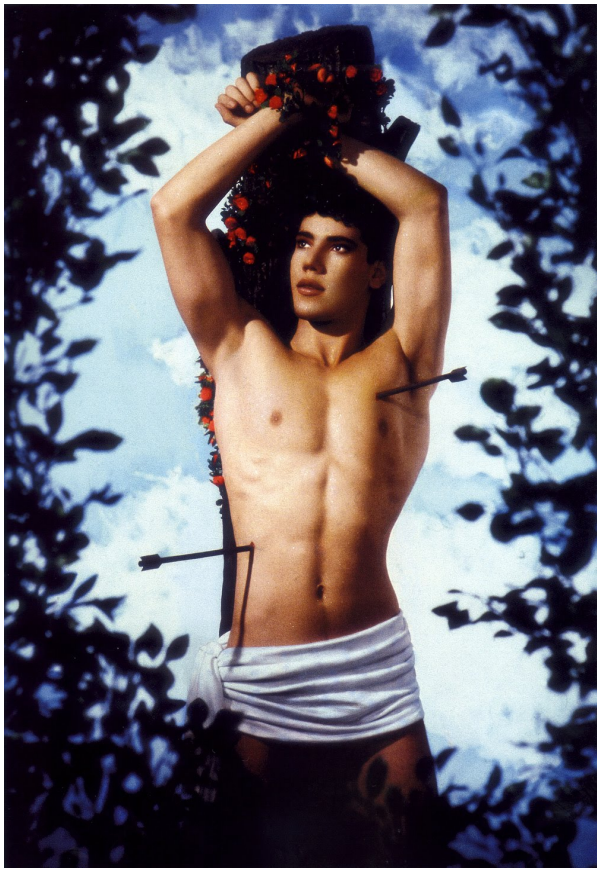


Fig. 1. Pierre et Gilles, *Saint Sébastien*, 1987.

I due fotografi francesi Pierre et Gilles mettono in scena modelle e modelli, preferibilmente omosessuali o transessuali, che vengono innalzati sulla croce vestiti con **abiti di pizzo e paillette** *(krajkové a flitrové šaty)*, ricalcando in questo modo i funzionamenti tradizionali del carnevale che fa del ribaltamento dei valori sociali, religiosi, sessuali la sua ragion d'essere. Se si tratta di santi, come nel caso del *San Sebastiano* (foto 1), questi sono impersonati da fanciulli imberbi che non sembrano affatto soffrire il martirio a cui sono sottoposti. Infatti il *San Sebastiano* incatenato al legno rivestito di rose rosse e trafitto – ma non ferito – dalle frecce del martirio, ha gli occhi al cielo e un'espressione beata sul volto.

La pelle dei santi non palpita, piuttosto è una membrana noniscrivibile né dai movimenti interni della carne, né dalle affezioni provenienti dal mondo-ambiente. Anche in altre fotografie del corpus "religioso", le sante e **i santi si danno in pasto all'osservatore** *(die Heiligen werden dem Betrachter zugeführt)* come a una sfilata di moda, come manichini in uno spazio dove dominano illuminazioni a ***éclat*** *(lesk)*, ambientazioni costruite attraverso cornici di corone floreali, nuvole barocche, cieli in fiamme. Il giovane corpo abbronzato di san Sebastiano sembra esporre le frecce del suo martirio senza battere ciglio, con la stessa indifferenza della *Madonna dal cuore ferito* (foto 2) *addobbata* da copiose lacrime. Il sorriso accennato e indifferente di san Sebastiano è il pendant dello sguardo serafico della Madonna che non si accorda con le gigantesche lacrime che le brillano sul volto.

Fig. 2. Pierre et Gilles, *La Madone au cœur blessé*, 1991.

Nella tradizione evangelica le lacrime dei santi hanno sempre assunto vitale importanza perché operatrici di metamorfosi della visione divina, orizzonte trasparente tra la carne e il cielo. Nell'interazione tra forze di inibizione ed eccitazione, le vere lacrime sfuggono alle forze contenitive, sono il prodotto di una forza che disinibisce le passioni dell'anima, facendole sciogliere, cadere: "le lacrime fanno parte di quelle cose che possono esistere solo perché cadono.

Caduta recuperata, invertita, caduta aspirata, ispirata" (Charvet 2000, p. 47): le lacrime devono cadere perché il santo si innalzi al cielo. Al contrario, nell'immagine della *Madonna dal cuore ferito* di Pierre et Gilles le grandi lacrime si sono fermate, non scorrono più, sono lacrime "applicate", alla stregua dei nei di bellezza, non provengono dalle tensioni della carne, ma sono semplicemente "incollate" all'involucro. Gli occhi e il bel viso della Madonna non sono membrane che lasciano *passare* gli umori intimi, sono solo superfici specchianti che rimandano ad altre superfici. Le lacrime dei santi della tradizione mistica sono la manifestazione di un'attività della carne del soggetto: lo sgorgare e lo scorrere delle lacrime sono conversioni dei ritmi delle mozioni intime e dei movimenti della carne. È per questo motivo che la lacrima deve infrangersi: per testimoniare i ritmi interni, le forze intime in tensione. Ma sul viso della *Madonna* dei due fotografi francesi la lacrima è cristallizzata, non si rompe, non si sfalda. Queste lacrime sono raggruppate a distanze calcolate, non si costituiscono come "memorie" delle tensioni interne alla carne: la loro ostensione/ostentazione le rende inerti, vuote. Se le lacrime sono da sempre ponte fra corpo e anima, qui sono disincarnate. Se le lacrime appaiono sul volto dei santi e degli eroi *loro malgrado*, come emergenze ed epifanie passionali, qui vengono al contrario altamente programmate e controllate per essere guardate. I colori accesi e falsificati di Pierre et Gilles inoltre sono quanto di più lontano esista dal colore della trasparenza di cui sono fatte le lacrime: quanto più le lacrime palpitanti dei santi sgorgano trasparenti e invisibili – come dono che non vuole ricevere ringraziamento – tanto più i cromatismi di Pierre et Gilles sono ostentatamente pieni, ritoccati, troppo accesi, inverosimili e violentemente freddi.

1.2. La Maddalena senza lacrime

Tutte le Lacrime sono Pianto, ma non tutti i pianti sono Lacrime (Marin Cureau de la Chambre, Les Charactère des larmes).

L'occhio vede bene Dio solo attraverso le lacrime (Hugo, L'uomo che ride).

La santa che fu maggiormente rappresentata nei secoli è sicuramente Maria Maddalena. Come sappiamo, i Padri della Chiesa latina riuniscono in un'unica persona, Maria Maddalena, tre delle figure che appaiono nei racconti degli evangelisti. Una è la sorella di Marta e Lazzaro, una delle tre Marie che dopo aver trovato il sepolcro vuoto, incontra il mattino di Pasqua Colui che le rivela la Sua resurrezione; un'altra è la prostituta che Gesù lascia avvicinare ai suoi piedi, dalla quale si fa bagnare di lacrime, e asciugare con i lunghi capelli. La terza figura di cui si nutre l'iconografia della santa è quella di un'altra peccatrice, Maria l'Egiziaca, ritiratasi nel deserto per dedicarsi alla vita contemplativa.

La predilezione degli artisti per il tema seducente della Maddalena si spiega col fatto che la sua storia autorizza a raffigurare le bellezze incantevoli che la penitente fermamente si impegnava a distruggere, "e dietro il pretesto di rendere più pressante l'invito a riflettere sulla vanità delle gioie terrestri, permette di introdurre, nello spettacolo delle austerità della rinuncia, il richiamo insidioso delle **voluttà** *(piacere intenso che deriva dalla soddisfazione degli impulsi sessuali)* rifiutate" (cfr. Duby 1988). Così gli artisti si sono destreggiati nel dipingere l'umiltà che suscita il desiderio, l'estasi, l'eleganza della carne e degli abiti, le spalle scoperte, le lacrime sognanti, l'amabile penitenza, ma anche la scarnificazione, l'invecchiamento avanzato, la "capigliatura bestiale". **Proprio per il perdono accordatole, la portatrice di "tutti i vizi immaginabili", prima testimone della resurrezione, diventa il punto di partenza della fede cristiana.** *(Právě kvůli odpuštění, které jí bylo uděleno, se nositelka „všech představitelných neřestí", první svědek vzkříšení, stává výchozím bodem křesťanské víry.)*

Fig. 3. Pierre et Gilles, *Ste. Marie Madeleine*, 1988

Le fotografie di Pierre et Gilles utilizzano la sensualità della donna fotografata per instillare nell'osservatore il dubbio sulla leggendaria conversione della santa. La *Maddalena* (foto 3) è appoggiata seminuda sul legno della croce e dà le spalle a quelli che sembrano essere i fumi del temporale che avviene sul Golgota dopo la morte di Gesù. La donna con gli occhi al cielo, coperta dai fianchi in giù solo di un drappo rosso, ha i capelli rossi da peccatrice, ma gli occhi blu, come tutti i santi che si rispettino.

Maddalena, pur essendo "vestita" da peccatrice, si trova ai piedi della croce, luogo che nella tradizione la vede già convertita[68], anzi, la versione dei Vangeli di Matteo, Marco e Giovanni riconosce in lei l'unica che, con altre due o tre donne, non abbandona Gesù fino alla fine, diversamente dagli altri discepoli fuggiti prima della crocifissione. La Maddalena di Pierre et Gilles, però, ai piedi della croce, appare troppo baldanzosa e sicura di sé per venir identificata con la donna che ha attraversato il travaglio del peccato, del pentimento e del dolore: non ha affatto le sembianze dell'addolorata e della convertita. Se la posa della santa rimanda alla configurazione gestuale e corporea dello svenimento di fronte al dolore per la morte di Cristo in croce – del quale si scorge ancora il sangue sul legno –, la carne è però troppo **levigata** *(smooth)*, la posa troppo perfetta: è il ritmo interno della posa che è troppo lento e calcolato per poter incarnare il dolore estremo. Non esiste nessun tipo di tensione emotiva nella mano sinistra posata sul ventre, né in quella che tocca il legno della croce: la donna non appare "vinta" dalla passione, piuttosto appare preoccupata di offrirsi come "bella immagine". Il corpo-involucro della santa non "contiene" nulla, non protegge nulla, nulla filtra: come quello della *Madonna dal cuore ferito*, è solo un puro rivestimento, uno strato superficiale, un effetto-verniciatura. In un certo modo la *Maddalena* di Pierre et Gilles sembra farsi beffe della Maddalena della tradizione pittorica e dei suoi fedeli spettatori che l'hanno creduta davvero pentita e davvero fedele a Cristo.

1.3. I santi-mannequin.

Fotogenia del sacro **prêt-à-porter** *(ready to wear)* quale relazione si instaura tra la fotografia che mette in scena personaggi sacri e la modalità delle pose da questi assunte? Il personaggio sacro viene posto davanti allo spettatore in modo tanto ostentato da produrre un effetto di "mascherata mistica". La questione del travestimento e del "mettersi nei panni di un altro" ci rimanda non solo al carnevale, ma soprattutto ai servizi di moda. I santi sono posizionati come se stessero in vetrina o su una **ribalta** *(proscenio)*: sembra che siano dediti a mostrarci la loro parte migliore, il profilo più perfetto, l'angolazione più seducente. La bellezza plastificata dei modelli li fa percepire come manichini, meri involucri decorativi all'interno dei quali non esiste nessun moto della carne, nessuna tensione. Se la grazia è l'unione sacra tra corpo e anima (Bateson), il corpo di questi modelli è costruito al contrario da *mancata integrità* tra corpo e anima; essi sono involucri vuoti, che niente filtrano con l'interno, che niente fanno penetrare dall'esterno: sono corpi assenti, e soprattutto si assomigliano tutti, perdono qualsiasi segno identitario. Se i corpi dei santi in pittura

68 Sulla ricostruzione storica e leggendaria della vita della santa attraverso i testi evangelici, cfr. Lambert 1988.

sono marcati a fuoco dai sacrifici, dalla rinuncia e dalla fede, questi sono anonimi e interscambiabili perché fatti tutti della stessa materia disincarnata, della stessa posa pietrificata.

Ciò che differenzia le immagini di Richon (*Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente*) – che esamineremo più avanti[69] – da quelle di Pierre et Gilles, è la messa in scena dei corpi dei santi. Al posto dei *corpi assenti* di Pierre et Gilles viene fotografata *l'assenza del corpo del santo*, ciò che ne "resta", le vestigia, **la buccia** *(pod, shell)*: ancora una volta, si mette in scena il mero involucro. In modo interessante, come vedremo, la "sparizione" di questi corpi nelle fotografie di Richon (attualizzati dai titoli delle immagini che pongono in campo il nome di Maria Maddalena) chiamano in causa fortemente la polisensorialità dell'osservatore, che viene invece "stimolata a freddo" nelle immagini dei bellissimi corpi **inermi** *(helpless)* rappresentati da Pierre et Gilles.

2. Dipingere e fotografare la visione dell'aldilà

Ed è questo che la pittura cristiana ha trovato nel sentimento religioso: un ateismo propriamente pittorico, in cui l'idea che Dio non dovesse essere rappresentato poteva esser preso alla lettera. Infatti, che sia Dio, ma anche il Cristo, o la Vergine, o persino l'Inferno, le linee, i colori, i movimenti si sottraggono alle esigenze della rappresentazione. Le Figure si ergono, si piegano o si contorcono liberate da qualsiasi figurazione (...). Il sentimento religioso verrà dipinto con tutti i colori del mondo. Non si deve più dire: "se Dio non c'è. Tutto è permesso". Piuttosto il contrario. Infatti con Dio, tutto è permesso (Deleuze 1981).

La maggior parte dei mistici concorda sul fatto che l'incontro con il sacro e il trascendente è irrappresentabile, **inenarrabile** *(unspeakable)*[70], perché esso è "il Totalmente Altro dalla storia" (Ricœur 1965, p. 508). In un certo senso questa esperienza dell'alterità potrebbe avvicinarsi alla concezione dell'esperienza estetica così come è stata teorizzata da Greimas (1987). Come afferma Pozzato (1995, pp. 144-145):

L'esperienza mistica (…) sembra quindi radicalizzare alcune caratteristiche costitutive dell'esperienza sensibile: la reversibilità di soggetto e oggetto, di percipiente e percepito; l'"innocenza" del sentire in opposizione alla costruzione cognitiva oggettiva; l'anteriorità rispetto alla **spaccatura** *(frattura)* enunciazionale (…); la presenza senza distanza.

Tutto questo non ha impedito a mistici e artisti di descrivere l'ineffabilità di questa esperienza, sia attraverso la letteratura che mediante la pittura e il disegno. Si tratta spesso di testi letterari e di immagini paradossali ed estreme, che mirano a rappresentare l'irrappresentabile e sfidano

69 Cfr. *infra*, cap. 5.

70 Ricordiamo come, all'opposto dell'esperienza religiosa e mistica, la religione in senso istituzionale sia considerata da Luhmann un forte e riuscito tentativo di "determinare l'indeterminabile" (1977, p. 36). Se l'esperienza mistica rimanda a un *poter-essere* dell'uomo, la religione impone all'uomo un *dover-essere* (cfr. Crespi 1997).

direttamente le possibilità del linguaggio: "la percezione dei limiti **invalicabili** *(insurmountable; nepřekonatelný)* del linguaggio *apre* quindi a un *non-dicibile* che, pur rimanendo intatto nella sua **irriducibilità** *(neredukovatelnost)*, non perde per questo la sua rilevanza" (Crespi 1997, p. 30). Se l'esperienza mistica è irriducibilmente irrappresentabile, i teorici della pittura e gli scrittori si sono sforzati di trovare uno statuto retorico che permettesse di fondarla sulla negazione:

> Invece di addentrarsi nell'infinita molteplicità di qualità e nomi personali, invece di sommergersi nel variopinto mondo dei fenomeni, il divino si separa da questo come un ente privo di qualità. Infatti ogni semplice "qualità" verrebbe a limitare la sua pura essenza: omnis determinatio est negatio. Questo è il duplice compito con cui anzitutto si trova pur sempre a lottare la mistica di tutti i tempi e di tutti i popoli: il compito di afferrare il divino nella sua totalità, nella sua suprema concreta interiorità e ricchezza di contenuto, e nel contempo tuttavia tener lontano da esso ogni particolarità di nome e di immagine (Cassirer 1929, pp. 109-110).

L'immagine "visionaria" in pittura infatti è definita attraverso una serie di negazioni e differenziazioni rispetto all'immagine "terrena": di colore, di illuminazione, di prospettiva.

Carducho, nei *Dialoghi sulla Pittura* (1633) spiega le difficoltà principali nella costruzione del quadro che rappresenta una visione mistica:

> la questione della rappresentabilità del sacro aveva (…) a che fare con due aspetti importanti: il primo, riguardante l'antico interdetto di raffigurare Dio, il secondo, il carattere **indicibile** *(slovy nevyjádřitelný)* dell'esperienza mistica (cit. in Stoichita 1995, p. 95).

Se la prima difficoltà è sempre stata legata alle leggi della Chiesa, la seconda riguarda la retorica discorsiva dei testi. Sulla retorica dei testi pittorici Stoichita (ib.) studia come Carducho (1633) pone l'attenzione sul conflitto fra due tipi diversi di rappresentazione: la "visione" (irreale, lontana e nebulosa) da un lato, e la "vista" (scientifica, basata sulla prospettiva nitida) dall'altro. È mai possibile integrare "la nuvola" (e cioè ciò che permette di rappresentare l'apparire della visione dell'aldilà) al discorso pittorico che si basa sui principi di "arte e ragione" della prospettiva? (Stoichita 1995, p. 108). Stoichita illustra come nella produzione della pittura spagnola del Secolo d'oro si combinino lo spazio prospettico terrestre con la resa dello spazio celeste. Se le regole prospettiche avessero dovuto essere applicate anche alla visione del lontano, la visione si sarebbe rivelata impossibile. Scrive Carducho:

> L'esperienza e la prudenza ci insegnano che un eccessivo rigore potrebbe provocare dei grandi inconvenienti al senso della vista, perché si faranno delle figure e delle storie difformi e inintelligibili a causa

degli scorci, provocando artifici visivi non gradevoli e difficili da comprendersi. In tal maniera il quadro invece di presentare l'occasione di una conoscenza piacevole e di un resoconto chiaro di ciò che si vuole rappresentare, sarebbe una mostruosità confusa e insensata. Di più, non sarebbe possibile dipingere certi misteri, perché se si mettesse il punto di fuga sotto la linea dell'orizzonte, che secondo i precetti dell'Arte è il piano o il terreno su cui si suppone che l'evento si sia compiuto, non si potrebbe vedere di questo piano superiore null'altro se non una semplice linea (Carducho 1633, pp. 223-224, cit. in Stoichita 1995, pp. 112-113).

Nella pittura sacra lo spazio geometrico non coincide affatto con lo spazio qualitativo, insomma con lo spazio di presenza. Come rendere questo spazio di presenza denso, ma impalpabile? "E stimo io che non avrebbe usati colori *fissi* e di *corpo*, ma dolci e soavi, atti a dimostrare una sopraumana sostanza et una pura e semplice divinità" (Sorte 1580, cit. in Stoichita 1995, p. 101, corsivo nostro). Per rappresentare una presenza e un'esperienza soprasensoriale la pittura è sempre ricorsa a strategie compositive, o meglio a "inganni", di cui molti teorici della pittura hanno riconosciuto l'estrema difficoltà: "La difficoltà degli **scorci** *(perspektivních zkratek)*, delle figure e delle scene aeree, che volano, che salgono e che scendono (…): è tremendo" (Pacheco 1649, p. 108, cit. in Stoichita 1995, p. 94).

L'immagine pittorica è andata quindi alla ricerca di uno stile mistico (cfr. de Certeau 1982): se si deve mettere in scena una realtà *altra*, è necessario allontanarsi dal linguaggio pittorico dedito alla rappresentazione del quotidiano e dell'"immanente". I colori che mimano quelli del mondo e la prospettiva realistica sono concepiti come strumenti per la resa della realtà quotidiana. La rappresentazione del sacro si caratterizza al contrario attraverso colori, forme e configurazioni spaziali "nebulose", prospettive iperboliche, eccessive, estreme, eccentriche. Il trascendente deve quindi essere visualizzato come alterità assoluta, **per lo più sotto forma di luce abbagliante e lacerazione luminosa** *(meist in Form von Blendung und Lichtriss)*. E la nuvola è la figura visibile che meglio incarna la retorica dell'approssimativo (Stoichita 1995, p. 102). La nuvola è uno spazio bianco che ha il potere di mettere in scena uno spazio vuoto, *senza qualità*:

Il carattere dinamico della nuvola, le sue costanti metamorfosi, ne accrescono la primigenia incertezza, trasformando la loro contemplazione in un esercizio che non finisce affatto nell'acquisizione di una certezza *(Der dynamische Charakter der Wolke, ihre ständigen Metamorphosen, erhöhen ihre ursprüngliche Unsicherheit und verwandeln ihre Kontemplation in eine Übung, die überhaupt nicht in der Gewinnung von Gewissheit endet)* (ib.).

In pittura l'azione della nuvola è di offuscare e opacizzare la luce accecante della gloria dei cieli e in questo modo di renderla visibile. **La nuvola insomma permette la presentificazione**

dell'oltre e dell'altrove[71]**, fa in modo che la luce invisibile si traduca in forma visibile**. Come sarebbe dunque possibile tradurre questa retorica rappresentazionale del sacro attraverso le possibilità offerte dal medium fotografico? Come costruire in fotografia differenti piani e ordini del reale? È possibile produrre l'effetto-nuvola in fotografia? Se spesso lo si è fatto attraverso la costruzione dello sfumato fotografico, cioè dello sfocato, non è possibile però considerare lo sfocato *in generale* come segno della presenza dell'alterità trascendente nell'immanenza terrena, come si fa con lo sfumato e la nuvola nella pittura religiosa, dato che spesso lo sfocato rimanda a differenti significazioni che dipendono innanzitutto dal genere e dallo statuto delle diverse fotografie[72].

2.1. Il corpo delle sante visionarie

Se in pittura la nuvola è lo strumento di visualizzazione del sacro, il santo è un personaggio mediatore, anch'egli strumento di visualizzazione del trascendente nel senso che conduce, mediante la sua postura "di frontiera", il fedele-osservatore dalla dimensione terrena a quella celeste. In pittura, quindi, per rappresentare la visione dell'aldilà si parte da un punto di vista dal basso, dal punto di vista del santo al quale appare un personaggio sacro, la Madonna, Gesù Cristo, o gli angeli. Il santo è una figura chiave nei dipinti di visione perché è colui che permette nello stesso tempo la mediazione tra lo spazio terrestre e quello celeste, e la relazione tra spazio enunciato e spazio enunciazionale perché è identificato come diretto delegato del fedele. Come dimostrano i quadri di visione presi in considerazione da Stoichita (1995), il mistico o il santo a cui si manifesta l'avvenimento sacro è sempre rappresentato nella parte bassa dell'immagine mentre orienta il suo sguardo verso il cielo. Anche nei ritratti fotografici dei santi, sia nella produzione di Pierre et Gilles, sia in quella di Jan Saudek, le sante e i santi rappresentati (*La santa*, foto 4) guardano verso il cielo: lo sguardo verso l'alto è uno dei gesti codificati in pittura e nella letteratura sacra che la rivisitazione fotografica non manca di riprendere.

71 Come affermano Colombo, Eugeni 1996, p. 25: "Le nuvole (…) sono un caso davvero esemplare dei paradossi degli oggetti visibili, perché esse sembrano accogliere in sé come nessun altro fenomeno naturale la predisposizione a non essere mai soltanto se stesse, ma a richiamare dimensioni, figure, volumi di altre realtà".
72 Sullo sfocato, la foto mossa e le modulazioni della presenza, cfr. Beyaert 2006.

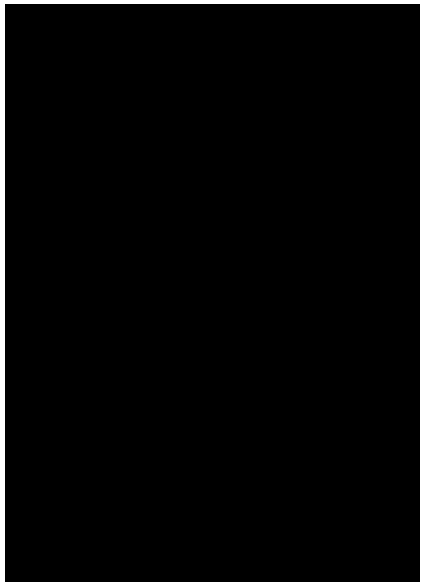


Fig. 4. Saudek, *The Saint*, 2001.

L'erotizzazione del sacro in fotografia (Jan Saudek) non ha più nulla dell'enfasi estatica del barocco pittorico, e semplicemente mostra il cammino verso una sorta di pornografia del sacro.

Se le visioni in pittura erano attorniate da nuvole e angeli, cioè dalle figure dell'impalpabile, in fotografia le visioni dei santi non sono rappresentate: come "memoria" dell'evento resta solo l'espressione estatica sul volto del santo. Se, *in virtù del* quadro, quindi e *nel* quadro, l'esperienza visionaria e la visione diventano "beni pubblici", come nota Stoichita (p. 25), nelle fotografie di sante di Jan Saudek manca non solo il "risultato" dell'atto visionario, che tradizionalmente mette in comunione osservatore e santo rappresentato, ma manca anche la distinzione tra differenti *qualità* spaziali, cromatiche e luministiche tra terra e cielo, tra spazio profano e spazio sacro. Anche nei casi in cui la visione mistica in pittura non viene rappresentata mediante figure quali Cristo o la Madonna, ma solo attraverso la rappresentazione di "un nulla", di una assenza di forma che traduce l'eccesso dell'esperienza mistica, questo "nulla" viene rappresentato attraverso una nebulosa di luce posta in uno spazio alt(r)o verso il quale il santo si rivolge, inginocchiato o prostrato. La santa di Saudek è invece *contornata* da questo "nulla" evanescente: questo nulla non descrive uno spazio *altro*, ma uno spazio *stesso*, che coincide con lo spazio dove è posto il corpo della giovinetta. Se nell'esperienza religiosa in pittura è il corpo del santo che costruisce le relazioni tensive tra il terrestre e il celeste, in questo caso invece il sé e l'altro coincidono in una stessa zona dell'immagine: nessuna tensione esiste tra il qui e l'altrove.

Se nella produzione di Saudek il "risultato" della visione non viene rappresentato e restano solo gli occhi estatici protesi, viene però mantenuta quella configurazione "a nuvola" che era stata scelta

in pittura per sfumare i contorni della visione e rendere meno definita la separazione tra terrestre e celeste: anche in *La santa* vengono scelti quei colori né "fissi" né "di corpo" prescritti dalla tradizione pittorica. La configurazione sfumata della nuvola viene mantenuta anche se non è più atta a differenziare le qualità spazio-temporali del terrestre e del celeste: attornia la santa, che è diventata l'unico soggetto della rappresentazione. Il santo non è più il mediatore fra il terrestre e il celeste, ma è *diretto* protagonista, ha conquistato il fuoco della rappresentazione. In *La santa*, infatti, lo squarcio luminoso *coincide* con il corpo della santa, mentre nel caso della pittura lo squarcio luminoso veniva dall'alto, e la visione sacra si prefigurava come qualcosa di irraggiungibile, comunque mai "coincidente" con lo spazio del santo, che era mediatore, e non poteva *confondersi* con la configurazione luministica e topologica dell'al di là. Qui è la donna stessa che, nascondendosi il pube e il seno, assume su se stessa il potere di squarciare il cielo, che trascolora dall'azzurro verso il bianco. Il suo corpo-nuvola si prende gioco della nuvola pittorica; la ricalca e ne "fa il verso" fotografico: ne assume le sembianze per negarne l'efficacia semantica. Inoltre, se la resa del corpo della santa rimanda alla grana della visione fotografica, le zone cromatiche di cui è contornata rimandano invece a un fare pittorico[73]: la fotografia ricorre a uno sfondo che costruisce un effetto sensomotorio che mima quello pittorico. Qui è come se la fotografia abdicasse a favore della scenografia pittorica la possibilità di costruire con i suoi propri mezzi l'atmosfera dell'"indefinito" e la consistenza qualitativa dell'alterità. Lo sfondo della *Santa* è fatto di una testura sfilacciata "a nuvolato": questa testura manifesta lo sfondo per quel che è: non tanto un etere sfuggente, quanto il suo contrario, un muro dipinto.

La resa "approssimativa" dello sfondo ricalca la tradizione della nuvola, strumento pittorico che lascia trasparire per negazione il raggio invisibile e accecante della gloria divina. Ma nel caso della fotografia, per poter arrivare a produrre una riflessione sulla dimensione mistica dell'esistenza, non basta affatto "mimare" ciò che la pittura ha codificato. Se la nuvola mirava a rendere la visione "del lontano", nell'immagine di Saudek l'azzurro della parete/sfondo serve da "appoggio" alla santa, e blocca lo sguardo piuttosto che orientarlo verso un orizzonte. Saudek suggerisce lo spazio dell'"altrove" con ironia: l'effetto ironico che produce il cielo dipinto "alla maniera" della pittura di visione ci rimanda direttamente a una riflessione sul medium: la fotografia è davvero schiava della sua genesi a impronta che la riconduce sempre a una rappresentazione dell'*hic et nunc* o può da questa emanciparsi e arrivare a rappresentare/significare l'irrappresentabile, la visione dell'alterità? La fotografia può mimare il fare pittorico ma solo per distanziarsene, per ridicolizzare se stessa; ed è proprio attraverso questa strategia retorica che la fotografia riflette sui suoi mezzi e su quelli

73 Al regime del quadro rimandano anche la firma e il titolo, quest'ultimo apposto proprio sopra la testa della santa.

pittorici. Tutte le volte che ci si avvicina a un intertesto intersemiotico, cioè a immagini che ne conservano in memoria altre con diversa sostanza espressiva – come in questo caso fotografie che tengono in memoria immagini pittoriche –, ci troviamo di fronte a un confronto tra possibilità e costrizioni dei diversi medium, o meglio a differenti modi in cui le possibilità del medium vengono praticate. Se in fotografia non è possibile rendere la visione dell'aldilà attraverso la mimesi della sensomotricità pittorica, quali altre **strategie enunciazionali** *(Aussprachestrategien; enunční, pojmenovávací strategie)* potrebbe adottare?

2.2. I nomi comuni dei santi e la dispersione del sacro

Se la rappresentazione di Saudek è centrata sul corpo della santa, quest'ultima rimane senza nome, né attributi, né storia. Se i santi della tradizione pittorica rappresentavano una vita *esemplare*, un martirio esemplare e incarnavano una storia esemplare, i santi di Saudek "coincidono" con corpi *anonimi*, privi di **salienze** *(importanze, rilevanze)* e con personaggi privi di percorso identitario *originale*. Se in pittura esisteva estrema precisione nell'iconografia dei santi, nei rifacimenti fotografici il titolo è generico: la produzione fotografica contemporanea costruisce l'*anonimia* dei santi, la loro *interscambiabilità*, se non addirittura la loro sparizione, la spoliazione delle loro identità. Come vedremo nei prossimi paragrafi dedicati alle immagini della serie *Et in Arcadia Ego* di Oliver Richon, del corpo del santo restano soltanto le vestigia, o meglio, la buccia.

Se artisti quali Pierre et Gilles e Saudek mettono in scena dei ritratti di santi (anche se anonimi!), nel caso di Richon ci troviamo di fronte a un ritratto di Maria Maddalena (assente) *in veste* di natura morta, o meglio ancora, di *memento mori*. La configurazione della natura morta mette in scena le sensazioni del personaggio-protagonista, che pur assente dall'immagine, ha il potere di far corto-circuitare gli oggetti fotografati con quelli della tradizione evangelica di cui è evocatore. In questo senso sono gli oggetti rappresentati che configurano una natura morta e raccontano la storia della santa: è attraverso gli oggetti (drappo, limone, cipolla), i loro posizionamenti e funzionamenti che si produce un ritratto della Maddalena. Ma in questo ritratto di Maria Maddalena esistono soltanto "resti" che, assemblati, tentano **a malapena** *(con fatica, a stento; sotva; with difficulty)* di disegnarne un'identità, che resta senza centro, **vicaria** *(zástupná, prostředkující)* dispersa.

Capitolo quinto

Commercializzazione e pubblicizzazione del sacro

1. Madeleine en extase *e* Madeleine pénitente*: il corpo assente della santa*

Madeleine en extase e *Madeleine pénitente* (foto 5 e 6), appartenenti all'**emblematica** *(simbolica, rappresentativa, paradigmatica)* serie *Et in Arcadia Ego* („Auch ich (war) in Arkadien" somit ein Ausspruch des Todes („mich gibt es auch in Arkadien") und von der Art des Memento Mori („Bedenke, dass du sterben musst") (1991) del fotografo svizzero Olivier Richon, pongono ancora una volta e in modo più emblematico la questione della **sensorialità** *(capacità di recepire gli stimoli esterni e di reagire prontamente)* dei santi, pur non mettendo in scena il "centro di referenza" del sensibile: il corpo stesso.

Fig. 5. Richon, *Et in Arcadia Ego, Madeleine en extase*, 1991.

Fig. 6. Richon, *Et in Arcadia Ego, Madeleine pénitente*, 1991.

In entrambe le fotografie la scena è davvero minimalista, ridotta "all'osso": in una profondità scavata tra un tavolo e un muro in modo tale da ricreare la spazialità delle nicchie della natura morta pittorica, sono posti oggetti commestibili e un drappo colorato. Le due immagini, pur essendo intitolate a Maria Maddalena, non la riproducono come figura corporale, bensì mettono in scena (e in tavola) solo ciò che di lei è rimasto: un limone e un drappo rosso in *Madeleine en extase*, una cipolla e un drappo blu in *Madeleine pénitente*. Forse è proprio l'assenza del corpo evocato della Maddalena a mettere l'accento sulla sensorialità, dato che questo corpo assente lascia delle tracce di sé, "imprime" degli oggetti: innanzitutto, si imprime nelle pieghe del drappo abbandonato, lasciato cadere sulla tavola – oggetto che rimanda alla dimensione tattile –; in più, le figure del cibo, sostituendo i moti della *carne* della santa assente, pongono in campo la dimensione gustativa e olfattiva:

> Con l'effetto di estendere il suo stesso sentimento di esistenza, il corpo si "prolunga" attraverso protesi e interfaccia, incarnate da oggetti (o da parte di essi) che tengono in memoria la loro origine e/o la loro finalità corporale, tanto che si configurano come proiezioni di figure del corpo sul mondo (Fontanille 2004a, p. 23, corsivo nostro)[74].

Questi resti, il limone, la cipolla e il drappo, non sono ciò che identifica la santa nella tradizione iconografica pittorica; i suoi attributi canonici sono piuttosto degli oggetti che si ritrovano anche nella tradizione delle *Vanitas*, come lo specchio, i gioielli, la candela, il teschio, ai quali la sua figura di peccatrice convertita è particolarmente legata. Tutti gli oggetti presenti nell'iconografia pittorica servono a ricordare allo spettatore l'identità della santa peccatrice, il suo **tragitto** *(viaggio)* dall'estrema vanità e lussuria alla luce della penitenza, e sono utilizzati come *memento mori* indirizzato allo spettatore che è invitato ad allontanarsi dallo specchio delle vanità e dalle gioie mondane per giungere alla coscienza della fragilità della vita e dei piaceri[75]. Non ci possiamo purtroppo soffermare sui dibattiti che riguardano l'iconografia della santa[76], la sua discussa capigliatura[77], gli oggetti che tiene in mano nei numerosissimi dipinti a lei dedicati (specchi, gioielli, teschi, candele ecc., interpretati di volta in volta come simboli del peccato, della penitenza, della

74 Vedremo più avanti come gli oggetti fotografati siano protesi corporali non solo della Maddalena evocata (origine corporale), ma anche dell'osservatore (finalità corporale).

75 Un altro attributo che rende riconoscibile la Maddalena nella tradizione pittorica e scultorea è sicuramente la lunga e leggendaria capigliatura con la quale asciuga i piedi di Cristo, e che assume il valore di oggetto di bellezza e di peccato, ma anche di pentimento e disinteresse per il mondo quando diventa "capigliatura bestiale" cresciuta selvaggiamente, come vuole la tradizione, durante i trent'anni passati nella caverna nel deserto di Sainte Baume. Qui, nella solitudine totale, Maria Maddalena si sarebbe inflitta delle punizioni che poco a poco avrebbero minato la sua leggendaria bellezza.

76 Per una efficace descrizione dei diversi momenti della vita di Maria Maddalena, cfr. Mosco, a cura, 1986, catalogo della mostra fiorentina *Maddalena tra sacro e profano*, e Noireau 1999.

77 Come afferma Marin (1995a, p. 285): "quei capelli sono una reliquia vivente del corpo di Cristo".

contemplazione), né sulle tonalità dei rossi (della gonna e del manto) e dei blu sui quali molto si è scritto, ma piuttosto ritorneremo sul motivo delle lacrime che, silenziose e trasparenti, sono sempre sgorgate copiose sul bel viso di Maria Maddalena, gonfie di passione ed emozione *per poter vedere meglio*, per assumere un'altra vista, quella che porta alla visione ulteriore: **"Le lacrime ci accecano in una visione più assoluta dei nostri occhi"** *("Tränen blenden uns in einer absoluteren Sicht unserer Augen")* (Charvet 2000, p. 24).

Inoltre, in Richon il riferimento alla vanità dei piaceri viene riattualizzato dal titolo della serie a cui appartengono le due immagini fotografiche, *Et in Arcadia Ego*. L'interpretazione dell'emblematica iscrizione funeraria è a tutt'oggi fonte di forti polemiche tra storici dell'arte, epistemologici, storici ecc.[78]: da chi è pronunciato questo memento mori? A chi viene rivolto? È la morte a parlare? Un personaggio enunciato? La Maddalena? Chi dovrebbe ricordare la vanità delle gioie, dell'arcadia, dell'estasi? La Maddalena o noi spettatori? Nel nostro caso si crea un cortocircuito tra la passione che domina il soggetto della rappresentazione e il titolo della serie *Et in Arcadia Ego*, parole che in pittura vengono raffigurate su un'altra superficie di iscrizione, la pietra tombale; inoltre, la tavola è occupata non solo da oggetti commestibili, ma anche da un oggetto appartenuto a Maria Maddalena, il drappo dell'estasi e del pentimento: ciò che rimane del suo corpo. E non è un caso che sia proprio sulla tavola che gli attributi sacri della santa siano messi in diretta relazione con il cibo: è sulla tavola/altare che avviene la trasformazione del cibo in corpo di Cristo.

2. Maria Maddalena e la tradizione pittorica della Vanitas

Nella natura morta non è in gioco la "verità" delle cose, né la "verità" della loro rappresentazione. Caso mai il contrario: la menzogna di entrambe (Calabrese 1985).

Il forte legame tra le immagini di Richon e la *Vanitas*, sottogenere della natura morta, è giustificato soprattutto dalla presenza di oggetti commestibili, consumabili, deperibili. Il cibo ha da sempre intrattenuto – nei dipinti di tema religioso e in un secondo tempo, a partire dal tardo Rinascimento, nelle nature morte –, una forte relazione con la dimensione sacra dell'esistenza.

78 La frase latina rimanda a una tradizione che si vuol far risalire addirittura alle *Ecloghe* virgiliane: il primo apparire della menzione "Tomba in Arcadia" avviene nell'*Ecloga V* di Virgilio (70 a.C.-19 a.C). Il rapporto tra mondo arcadico e vanità della vita viene ripreso all'inizio del Cinquecento, nel poema *Arcadia* di Jacopo Sannazzaro, dove l'Arcadia di Virgilio rappresenta un mondo utopico di magia e bellezza, benché già contrastato da canti funebri e memorie melanconiche. Nel campo pittorico Guercino e Poussin rappresentano il mondo pastorale incantato e sereno dell'Arcadia all'interno del quale appaiono segni di morte: una tomba e un teschio e la misteriosa frase epigrafica: "Anch'io ho vissuto in Arcadia". Marin (1995a) invita a non dimenticare che nell'"ego" dipinto sulla tela è il pittore stesso a designarsi, e nello stesso modo lo spettatore viene preso di mira, guardato mentre lo guarda.

Nella tradizione pittorica, infatti, le scene di vita quotidiana, in primo luogo quelle che si svolgono nelle cucine delle abitazioni, ma anche nei mercati, prima di assurgere a genere pittorico autonomo, funzionavano come ***para/ergon*** *(contro/opera=in contrapposizione a)* di dipinti a tema religioso, cioè come fuori-quadro di scene religiose, ai margini di queste, spesso in **bilico** *(perno, posizione precaria)* tra spazio della finzione e spazio dell'enunciazione (cfr. Dondero 2004). Inoltre, se da una parte la pittura religiosa metteva in scena il profano cibo, e quindi l'oggetto che si consuma e da consumare in aperta contrapposizione rispetto al durare intemporale dell'accadere evangelico, dall'altra parte questo stesso cibo poteva però prestarsi a riflettere sui rapporti di reciproca traduzione tra il Verbo e la Carne. Anche in seguito alla trasformazione della "pittura di piccole cose" in genere pittorico autonomo, gli oggetti commestibili, soprattutto all'interno di *Vanitas*, seppur degni di riconoscimento nella loro immanenza, continuavano a venir posti, in quanto pure apparenze mondane e simboli del peccato, in relazione tensiva con la Vita eterna. Nelle due immagini fotografiche viene proprio a stabilirsi la tensione tra peccato e salvezza, estasi e pentimento; riconosciamo qui **i due poli tra** i quali si gioca tutto il significare delle nature morte: nei termini di Corrain e Fabbri (2001), le passioni della **lussuria e** della **malinconia**.

Le due immagini fotografiche riprendono la configurazione spaziale tipica della pittura di oggetti commestibili nel quadro religioso. Il tavolo su cui poggia il cibo viene "tagliato" dall'inquadratura e, in secondo piano, il muro impedisce allo sguardo il percorso in profondità fino a ricreare l'effetto delle antiche nicchie in pittura. Queste sembrano scavare uno spazio in profondità dietro gli oggetti ma, al contrario di ciò che avviene per le aperture a "finestra", la profondità della cavità della nicchia serve solo a spingere **in aggetto** *(overhanging, projecting, jutting out)* ciò che viene raffigurato al suo interno (cfr. Stoichita 1993). Nelle due immagini la configurazione topologica tipica degli oggetti quotidiani in posizione aggettante verso lo spazio di enunciazione permette al cibo di venire non solo esposto, ma anche "porto", "abbandonato" allo spettatore il quale sembrerebbe poter giungere attraverso di esso alla visione dell'"oltre".

Il posizionamento delle nature morte "sul limitare" tra osservare e consumare viene da sempre prodotto dalle strategie testuali illusionistiche del *trompe-l'œil* [79], che permette la produzione di una rete polisensoriale di rapporti tra il darsi dell'immagine e la corporeità del fruitore. Le configurazioni di oggetti, la loro disposizione topologica, il cromatismo, la particolare illuminazione, **la testura** *(struttura, tessitura)* mettono in campo il modo in cui i differenti modi del

79 Come osserva Marin (1994), il *trompe-l'œil* delle nature morte non fa parte della rappresentazione della realtà, della mimesi, della trasparenza dell'immagine, ma al contrario, si rivela un eccesso della mimesi, opacità della rappresentazione. La strategia pittorica del *trompe-l'œil* sarebbe una strategia enunciazionale che mette in scena il potere metalinguistico dell'immagine.

sensibile partecipano alla costruzione dell'immagine, producendo sintassi figurative differenti da quelle della visione, e che modellano la ricezione esperienziale secondo la logica della sensazione, e non della rappresentazione (Deleuze 1981). Mediante la presenza del cibo che si fa "figura esperienziale", l'immagine non si limita a configurarsi come messaggio per i nostri occhi, ma impone all'osservatore, che per Marin si fa "occhio-corpo" (1994, p. 149), di considerarla esposta al consumo, alla fruizione attraverso l'olfatto, il gusto, il tatto. L'attenzione delle nature morte non verte quindi sulla mimesi del mondo, ma sulle strategie enunciazionali della messa in immagine, addirittura sul farsi del discorso visivo, il quale si rivela costruito non solo attraverso la sintassi figurativa della visione. Infatti, i diversi stili sintattici – modi semiotici del sensibile – non sono legati né alla sostanza dell'espressione usata, né all'ordine sensoriale che preleva le informazioni, nel nostro caso, appunto, il vedere. Secondo Fontanille (2004a):

> lo stile sintattico di un ordine sensoriale è la sua forma semiotica fattasi autonoma e che non dipende più direttamente dal sostrato sensoriale (la sostanza dell'espressione) dalla quale emana (…). Gli stili sintattici (…) non sono che tendenze, dominanze che scuotono la frontiera tra gli ordini sensoriali invece che confermarla (p. 247, corsivo nostro).

Il progetto di Fontanille di "scuotere la frontiera degli ordini sensoriali più che di confermarla" ci rimanda direttamente al progetto fenomenologico di Deleuze e alla teorizzazione del "carattere transitorio della determinazione di [ogni] organo, secondo le forze che vi si esercitano" (1981, p. 109). In ogni incontro con il mondo entra sempre in gioco la sinestesia percettiva, cioè l'unità profonda dei sensi e l'impossibilità di distinguere e ripartire a priori il sentire tra differenti canali sensoriali. È l'intera sensorialità che partecipa alla messa in opera dell'istanza discorsiva, quindi dell'enunciazione: il sincretismo dei modi del sensibile e i termini complessi sono anteriori alle forme semplici, cioè agli ordini sensoriali specifici e il contributo della sensorialità alla sintassi discorsiva è polisensoriale e sinestesica[80]. L'identificazione di una figura del mondo naturale non deriva da una addizione di sensazioni distinte, ma è già da subito un insieme sincretico. Sia di fronte a un dipinto, che a una fotografia, o a opere architettoniche e scultoree, **nonché** *(stejně jako)* all'interno di spazi virtuali, la strategia dello *sguardo*, costituita dalle relazioni del *corpo-involucro* e del *corpo-movimento* (Fontanille 2004a), fa partecipare tutte le configurazioni sensoriali, attraverso differenti gradi di intensità, alla percezione e alla significazione del "guardato". Non si tratterà quindi solo di "misurare" ciò che visivamente è posto davanti a noi, ma di valutare ciò che

80 Non possiamo postulare un corpo articolato in sensi fissi, non sappiamo quanti sensi abbiamo. Capiamo quali sono i sensi significativi a partire dagli incontri del nostro corpo col mondo, i sensi separati sono una costruzio ne data dalle diverse situazioni, non sono dati a priori. Come afferma Fabbri (corso all'Università di Bologna, a.a. 1998-99): la sinestesia esiste, la monoestesia è un'astrazione.

emerge a partire da una visibilità fenomenica percepita sinestesicamente. In questo modo l'espressione plastica sarà legata alla sensomotricità, alle sensazioni di movimento, resistenza, pesantezza, equilibrio ecc.

Se nelle due fotografie *Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente*, infatti, il personaggio nominato nel titolo, la Maddalena, non appare mai, viene però tematizzata la polisensorialità sia mediante l'involucro del drappo, memoria del corpo della santa, sia mediante le figure del cibo. Rimane di lei solo ciò che la ha accompagnata nel suo percorso che dall'estasi del peccato va al pentimento, un drappo rosso e un limone sbucciato, un drappo blu e una cipolla tagliata.

2.1. Il cibo come "convertitore" sensoriale

Il cibo fotografato da Richon non avanza direttamente verso di noi, ma si offre comunque alla consumazione: prova ne sia che viene ripreso nell'atto della sbucciatura (il limone) e dopo un primo taglio (la cipolla). Sia la figura del limone che quella della cipolla, mostrando la loro composizione "interna", si rivelano come oggetti, appunto, non solo da osservare, ma da assaggiare. Ciò che viene presentato in queste immagini, quindi, non è tanto l'oggetto-cibo, il suo involucro ma, grazie all'apertura di un programma di degustazione, il suo possibile sapore. Il limone e la cipolla, per la loro posizione topologica, che li mette in scena come oggetti di passaggio da uno spazio all'altro, si presentano pronti per essere consumati, rappresentati nell'atto della preparazione che precede la consumazione[81]. La consumazione del cibo fotografato presenta due ritmi diversi di consumazione, che rimano con le passioni messe in campo dal titolo e rese plasticamente dai diversi colori del drappo, nonché dalla diversa configurazione coloristica delle due fotografie. Inoltre, la vanità di tutte le cose non è raffigurata solo nell'immagine del cibo, quanto nelle passioni messe in campo: l'estasi perché, come il sapore aspro di un limone, di carattere puntuale, finisce in un istante, l'altra, il pentimento, è chiaramente inautentico: si produce artificialmente attraverso uno "strumento di commozione", la cipolla.

In *Madeleine en extase* il limone **che mette in mostra la sua interiorità** *(die ihre Innerlichkeit zeigt)* rinvia a una sensazione interna, gustativa. Qui la sostanza visiva si dissocia dal campo della

81 Se, come osserva Calabrese (1985), fermare un istante è la funzione del livello enunciazionale della natura morta, anche nel caso della rivisitazione fotografica della natura morta ritroviamo il paradosso di una *vanitas* che rende immobile lo scorrere ineluttabile del tempo attraverso oggetti commestibili che contengono l'immagine della propria consumazione: il "durare silenzioso" prodotto dalla composizione plastica della fotografia si contrappone a ciò che viene raffigurato, pronto per essere consumato.

visione e dalla sua sintassi e viene investita dal modo sensibile del gusto[82]. Questo non avviene per il semplice fatto che il limone rappresentato rimanda a una sensazione gustativa (se esso fosse valorizzato per il suo involucro rugoso e per la sua testura imperfetta rimanderebbe piuttosto alla sintassi della visione), ma anche e soprattutto perché il limone è rappresentato sbucciato. L'asprezza puntuale della polpa del limone, aperta verso il nostro corpo, produce una sintassi sensoriale gustativa "a picco" che rima con l'iscrizione muraria che presenta una passione puntuale, quella dell'estasi, e con il rosso del manto, colore che si pone in opposizione al blu attraverso il quale viene figurativizzata una passione durativa[83], quella del pentimento. Il gusto del limone è aspro, acido e ha un ritmo di dispiegamento puntuale, mentre l'odore della cipolla rimanda a una sensazione languida, quella del pianto, che ha la caratteristica di non smettere di durare. Si passa quindi da una sensazione *intensiva* a una più *estesa*. Inoltre, dalla sensazione gustativa, intima, passiamo alla messa in scena di una sensazione olfattiva che mette in campo gli involucri corporali dei soggetti: così come il limone con il suo sapore aspro, puntuale, rileva di una sensazione del corpo interno dello spettatore, la cipolla agisce nel campo a involucri successivi dell'odorato come a voler "commuovere" lo spettatore. Ci pare quindi che le due immagini costituiscano un percorso sensoriale che si intreccia con quello passionale, spiegato dal titolo delle immagini: dalla passione puntuale dell'estasi in rosso, al durare del pentimento-ripensamento in blu.

2.2. Il drappo della Maddalena e l'eterogeneità del visivo

Prendiamo in analisi innanzitutto *Madeleine en extase*: come già affermato, all'interno di questa immagine si produce un diversificarsi dei modi del sensibile, i quali costituiscono la loro autonomia al di là del canale sensoriale della vista con cui fruiamo l'immagine, e al di là della sua sostanza espressiva, quella visiva. Le immagini di Richon mostrano come la visione può funzionare secondo il modo dell'involucro tattile, dell'involucro olfattivo ecc.: per questo motivo il campo della visione viene detto da Fontanille (2004a) "campo ad incassamenti":

> Ogni oggetto visibile può così presentarsi con il suo proprio campo, un proprio centro, un proprio involucro, degli orizzonti peculiari, ecc. Allo stesso modo, attraverso il gioco delle prospettive, i piani di profondità visiva possono acquisire una certa autonomia, e dispiegarsi a loro volta come dei campi sensibili indipendenti (pp. 169-170).

82 I percorsi di un campo sensibile si autonomizzano rispetto alla loro sostanza sensoriale, si liberano da essa per diventare caratteri "codificanti" di un altro senso o di un altro linguaggio. Non si tratta quindi di passaggi tra un senso e l'altro, né di sostituzione di sostanze sensoriali, quanto di sostituzione di processi, o meglio, si tratta del processo della sintassi di un certo campo sensibile (ad esempio la sintassi invasiva a involucri successivi dell'odore) che codifica un altro campo, ad esempio quello della vista.
83 Su passione e aspettualità, cfr. Fabbri 1998.

Nel nostro caso la parete rimanda direttamente a un funzionamento che è quello del **modo della visione, cioè totalmente proiettato**, **mentre** il modo in cui **il drappo** rosso viene posato e abbandonato sul tavolo scorciato **sembra prestarsi**, mediante il gioco di rilievi e volumi, **a produrre nello spettatore una sensazione tattile**, data dalla sua capacità di funzionare come superficie d'iscrizione del corpo della santa:

l'involucro e il movimento del corpo umano lasciano la loro impronta sugli oggetti che li circondano (…), in particolar modo su quegli oggetti che, in quanto protesi o strumenti, conferiscono ai corpi stessi un supplemento modale, nel mentre li prolungano sul piano figurativo. In definitiva, l'involucro degli oggetti è trasformato in superficie di iscrizione per (e attraverso) l'impronta dei corpi che ne fanno uso o vi si avvicinano *(povrch a pohyb lidského těla zanechávají stopy na objektech, které jej obklopují (...), zejména na těch objektech, které jako fukční doplňky nebo nástroje mění jeho figurativní podobu a působení. Nakonec je povrch objektů "popsán" těly, která jej používají nebo se jej dotýkají.)* (p. 249).

Il drappo di Maddalena è la superficie d'iscrizione proiettata dall'involucro corporale propriamente detto. La superficie d'iscrizione può allora essere definita come la memoria figurativa data dalla totalità dei "ricordi" relativi a stimoli, interazioni e tensioni ricevute dalla figura-corpo. Non si tratta quindi di andare alla ricerca di una somiglianza iconica tra il corpo della Maddalena e il drappo, dato che tutte le superfici di iscrizione:

anche se presuppongono almeno un principio di conservazione globalmente "iconico", nondimeno non fondano tale equivalenza su una **contiguità** *(prossimità, vicinanza)*, una connessione e una analogia; ci si trova **dal lato della** (vicino a, accanto a) **metonimia** *(sostituzione terminativo)* o della **sineddoche** *(sostituzione terminativo di quantità)* piuttosto che da quello della **metafora** *(traslato, di traslato=figurativamente)* e della **analogia** *(somiglianza)* *(Selbst wenn sie zumindest ein global „ikonisches" Erhaltungsprinzip voraussetzen, stützen sie diese Äquivalenz dennoch nicht auf **Kontiguität** (Nähe), Verbindung und Analogie. Wir stehen eher auf der Seite der **Metonymie** (terminative Substitution) oder **Synecdoche** (terminative Substitution der Quantität) als der **Metapher** (Figuration, figürliche, bildhafte Darstellung) und der **Analogie** (Ähnlichkeit).* (p. 251).

Il drappo tiene in memoria la congiunzione con il corpo della santa, offrendosi perciò come un *involucro sinestetico* debraiato. A questa lettura, che si basa sulla presenza del corpo *in absentia*, se ne può aggiungere una seconda fondata sulla "corporeità" autonoma del drappo sulla base della quale viene messa a significare l'*assentificazione della presenza* del corpo della Maddalena, assentificazione misurata dalle tracce che vi sono rimaste impresse. Tali letture valgono come differenti "coniugazioni" dell'immagine, la prima "al passato", la seconda "al presente". Nelle due letture cambia l'aspettualizzazione spaziale: nella prima, il drappo è un involucro dove è rimasta impressa l'impronta del corpo della Maddalena; nella seconda, il drappo è accesso al corpo in

absentia della Maddalena (come se esso non fosse più terreno, ma "corpo santo" decarnalizzato: ne restano le "pelli-vestigia"). Da una parte c'è un corpo che si presenta come "pelle" di un estremo *débrayage* (il drappo è ciò che resta), nel secondo il drappo è impronta di un corpo assentificato. L'esempio mostra in maniera straordinaria come il drappo possa dare sia l'impressione di offrirsi come luogo di iscrizione di tracce, sia come esplorazione immediata del corpo santo. Il titolo che convoca la Maddalena spinge, sul piano della manifestazione visiva, o verso il riferimento a una sua presenza fuori campo (*presenza in absentia*) o verso il riconoscimento della sua *assenza presentificata* attraverso il drappo impresso. Entrambe le interpretazioni dimostrano come la visione può funzionare secondo il modo dell'involucro tattile: la tattilità viene quindi ascritta all'oggetto-velo mediante il trattamento e la disposizione delle pieghe. Il drappo lasciato cadere sostituisce l'involucro e il movimento del corpo umano del quale conserva l'impronta; il manto prolunga e/o sostituisce il corpo della santa sul piano figurativo. Infatti il movimento di *débrayage* dal corpo della santa genera un involucro che conserva nelle pieghe la memoria della sua origine corporale, e queste stesse pieghe pongono in campo, anticipano, mediante un movimento di *embrayage*, un possibile ritorno al corpo: ma al corpo di chi?

2.3. Prestare il (nostro) corpo all'immagine

Qual è il corpo che "si presta" alle sensazioni descritte? La Maddalena è un'assenza presentificata sia dal titolo, sia dal velo che "si sgonfia" nell'atto della caduta. Non esiste nessun corpo debraiato, laggiù, nell'immagine: la Maddalena è scomparsa, lasciando dietro di sé i drappi nei quali era avvolta. Del suo corpo Maddalena ha lasciato solo la "pelle", il velo nel quale il corpo era avvolto, l'involucro dell'involucro: l'esterocettività del velo sostituisce la sensazione tattile della pelle.

Se il drappo assolve alla funzione dell'involucro-pelle di Maddalena, la polpa del limone, così come l'interno della cipolla, sostituiscono la sostanza del corpo della Maddalena, la carne della santa. Questi oggetti presentificano i valori sensibili che sostituiscono il corpo assentificato del personaggio sacro e instaurano una relazione con l'esperienza percettiva dell'osservatore. La processualizzazione della consumazione non può infatti essere attribuita al corpo della Maddalena: a consumare, o meglio a finire di consumare, a prestare il corpo al dispiegarsi della sensazione siamo noi spettatori. L'enunciatario è invitato a prestare il corpo (proprio) che è assente dal quadro. Il cibo è quindi da considerare come veicolo che **ci convoca** *(nás vyzývá)* a provare le sensazioni di

Maddalena, a prestarle il corpo. L'isotopia del consumare, presa in carico da parte dello spettatore in tutte le sue declinazioni, viene avvalorata non solo dalla presenza della tavola rivolta verso lo spazio enunciazionale, ma dall'inquadratura che ci invita a "prendere posto" al banchetto della gastronomia mistica. Del resto, è sulla tavola che il cibo si trasforma in corpo-carne: è forse un caso quindi che sia proprio sulla tavola posta davanti a noi che l'involucro corporale della santa, il drappo, è messo in diretta relazione con il cibo? La trasformazione del cibo in carne-corpo attiva la chiamata in causa dello spettatore, come del resto fa il titolo che, essendo un deittico imperfetto – perché indica ciò che non c'è più – chiama in gioco un altro corpo: il nostro. Se il deittico del titolo non si incarna in Maddalena, e cerca quindi un'altra carne, un altro corpo da "indicare", il velo/pelle e il cibo "chiamano a presenza" un corpo nel quale avvenire. Siamo così invitati a metterci a tavola e partecipare al banchetto mistico, a provarlo nella *nostra* carne. L'immagine conquista così la corporeità dello spettatore che viene posto a confronto con la parete, la quale, come avviene sempre all'interno delle nicchie, nega lo sfondamento e, forse, anche un orizzonte ultramondano, un orizzonte al di là del tatto, del gusto e dell'olfatto. Solo se lo spettatore offre il suo corpo a "provare" la sensazione, il cibo agisce davvero: nelle immagini di Richon il cibo perde quella valenza metaforica che è all'opera nelle *Vanitas*, dove il cibo non deve essere "preso alla lettera" ed è ascritto a una dimensione *ulteriore* di significato.

3. Lacrime come dono, lacrime come virtuosismo

Non vi è santità senza una ***voluttà*** (piacere intenso, vivo godimento fisico e spirituale) *della sofferenza e senza una raffinatezza sospetta. La santità è una perversione senza eguali, un vizio del cielo* (There is no holiness without an intense pleasure, lively physical and spiritual enjoyment of suffering and without its suspicious refinement. Holiness is an unparalleled perversion, a vice of heaven) *(Cioran 1986).*

Nella misura in cui la religione riguarda l'assoluzione della colpa (...), il rito che è condizione necessaria per l'assoluzione deve essere in parte (...) inconscio, inconsapevole. Se il Vecchio Marinaio si fosse detto: "Conosco il sistema per liberarmi dalla colpa di aver ucciso l'Albatro: tornerò ai Tropici, troverò un po' di serpenti di mare, e li benedirò al chiaro di luna" sarebbe ancora lì con l'Albatro appeso al collo (Bateson, Bateson 1987).

Veniamo ora più specificatamente a *Madeleine pénitente*. Se nella tradizione iconografica della santa la lacrima scende pudica perché non ha bisogno di mostrarsi, o addirittura si nasconde, cioè si manifesta e si rende visibile "suo malgrado", al contrario qui, la lacrima, pur non essendo visibile, viene ostentata attraverso la figura olfattiva della cipolla. E proprio questo particolare impone di mettere Maddalena sotto giudizio per "misurare" il grado di autenticità del suo pentimento e della sua conversione. La figura della cipolla presente all'interno di una configurazione legata intertestualmente all'iconografia religiosa rimanda a uno *sforzo di commozione*: Maddalena "si

spreme" – come un limone – in lacrime per dimostrare la sua santità, per rendere le future lacrime una prova, una testimonianza del suo pentimento. Ma se le lacrime autentiche esistono "loro malgrado" (Charvet 2000), mediante la "strumentazione" della cipolla e l'azione della "spremitura", ne viene annullata tutta la gratuità, l'autenticità e la vividezza. Se le vere lacrime non si "spiegano", non si calcolano, al contrario in *Madeleine pénitente*, le lacrime vengono evocate come retoricamente efficaci, come prove implacabili, come "dimostrazione" schiacciante di pentimento e santità. Le lacrime qui vengono offerte **alla stregua del** *(like, as if, by the same standard as)* cibo da consumare posto sul tavolo, offerte per indurre anche noi spettatori a un *memento mori* fittizio: le lacrime sono "messe a disposizione", falsificate, e si pongono come *escamotage* attraverso il quale il giudizio di Dio o il destino mortale di ognuno di noi possono essere ***aggirati*** *(approssimati)*. Esiste una chiara relazione tra la vanità delle lacrime e la configurazione della *vanitas* che le presenta: non solo le lacrime vengono "messe in posa" come avviene nella tradizione per il teschio, la candela, la clessidra o lo specchio[84], ma attraverso di esse viene proprio rovesciato il senso di questa *vanitas*: qui le lacrime finte suggeriscono che la morte può essere ingannata, così come il giudizio di Dio.

Il vero peccato di Maria Maddalena viene quindi "rivisitato" dall'immagine contemporanea: Maddalena non sembra più essere colpevole per il peccato carnale e il vizio dei sensi, come nella tradizione evangelica, ma per qualcosa che non prevede salvezza: simulare il pentimento e la santità. Se le lacrime sono da sempre considerate come l'incarnazione della penitenza, ponte fra uomo e Dio, fra corporeo e trascendentale, terrestre e celeste, qui il corpo è assente, non assume su di sé il pianto, non testimonia *nella propria carne* il dolore e la conversione: le lacrime, di cui rimane solo il simulacro – così come del corpo della santa rimane solo la buccia – non possiedono potere sacrificale. Queste lacrime, facilmente provocate, consolano l'osservatore per qualsiasi peccato, e la Maddalena, da santa che ha il potere di nutrire le speranze di tutte le peccatrici, esortate a vincere la carne, diventa una peccatrice *cosciente* che **istiga** *(podněcuje)* chi la osserva a **perseverare** *(vytrvat)* nella vanità.

Se le gioie della carne potevano rappresentare, nella scala valoriale del sacro, il polo dell'impuro e prestarsi quindi, attraverso la penitenza e l'intensità del dolore e del sacrificio, alla reversibilità dell'impuro nel puro (cfr. Caillois 1950)[85], le immagini di Richon sono un esempio di

84 Cfr. il densissimo saggio di Rodis-Lewis (1986) che indaga il senso dei vari attributi della santa nelle opere di Georges de La Tour.

85 Sulla reversibilità del puro e dell'impuro, "identificati, da un certo punto di vista, dal mondo profano al quale entrambi si contrappongono", cfr. Caillois 1950, in particolare il capitolo *La polarità del sacro*: "La parola latina 'sacer', da cui deriva la nostra, significa sia 'tanto santo e puro' da essere sacro sia 'tanto empio e impuro' da essere sacro. È come se ci fosse una scala graduata: all'estremità della massima purezza abbiamo il sacro; poi nel mezzo la

irreversibilità dell'impuro nel puro. La penitenza programmata è desacralizzazione all'**ennesima** *(l'ultima di una lunga serie)* potenza: fingere le lacrime situa Maddalena in una posizione che è al di fuori del circolo del sacro e va a costituirne la parte irreversibilmente profana. Le lacrime non sono più "attenzione estrema verso Dio, concentrazione che va verso la scomparsa di sé" (Charvet 2000, p. 29), ma al contrario sembrano confezionate e calcolate per ingannare l'occhio divino, o meglio per esonerarlo dalla sua posizione, per prenderne il posto (infatti la Maddalena *non è al suo posto* nell'immagine). È Maria Maddalena ad aver preso il posto di Dio, sulla tavola-altare, a dirigere il gioco con lo spettatore, a invitarlo a fare come lei, a consumare, a consumarsi.

3.1. Il dono come relazione impersonale (Dar jako neosobní vztah)

Ché gli stolti ***si precipitano là*** (spěchají tam) *dove gli angeli temono di posare il piede (Pope, Essay on criticism). Più che* ***il precipitoso enunciare*** (ukvapené vyjádření)*, il giusto silenzio (Heidegger 1959).*

Ci sono molte questioni e molte circostanze in cui ***la coscienza*** (svědomí, uvědomování si) *è indesiderabile e il silenzio è d'oro,* ***sicché*** (so that) *la segretezza può fungere da segno per indicare che ci stiamo avvicinando a un terreno sacro (Bateson 1972).*

Se le lacrime dei santi sono sempre state intese come dono a Dio e come offerta totale, il donare è in stretta relazione con la gratuità della relazione sacrale e con la mancanza assoluta di manipolazione e strategicità, quella manipolazione e quella strategicità dell'agire che invece mette in atto la Maddalena di Richon. Questa impossibilità di *organizzare il sacro* viene ribadita anche da Bateson (1991) che pone in relazione la relazione salutare con quella sacra:

> è molto più difficile riconoscere la magia dei momenti in cui le cose vengono bene; e *costruire questi momenti è sempre praticamente impossibile*. Si può costruire una situazione in cui il momento potrebbe presentarsi, oppure congegnare la situazione in modo che non possa presentarsi. Possiamo procurare che il telefono non ci interrompa o che le relazioni umane non si sviluppino, ma far sviluppare le relazioni umane è troppo difficile (p. 404, corsivo nostro).

Se Maddalena *costruisce* il suo pentimento con lacrime finte e strategicamente procurate *a scopo* di santità, il dono e il sacro sono al contrario i luoghi dell'esistenza dove la manipolazione e la strategia non possono trovare collocazione. Come affermano Bateson e Bateson "Non si può *costruire* qualcosa e poi dire che è sacro" (1987, p. 224), proprio perché il sacro è qualcosa di fronte al quale non dobbiamo interferire: non è possibile costruirlo *ad hoc*, anzi deve costituirsi come

scala si abbassa verso il secolare, il normale, il quotidiano; infine all'altra estremità troviamo di nuovo la parola 'sacer' applicata alle cose più impure e orribili. Se ne trae quindi che vi sia un potere magico legato alle due estremità della scala, mentre nel mezzo c'è la prosa, il normale, il banale e il secolare" (p. 50).

relazione inconscia[86], se è vero che solo "ciò che è estraneo alla consapevolezza non può venir messo in discussione" (Bateson 1991, p. 151).

In questo senso è il "dono senza volto" nella concezione di Derrida (1991) che può venir paragonato alla relazione sacra. La concezione del donare in Derrida, infatti, rivisita e si oppone alla teoria di Mauss (1950) per il quale la natura peculiare del dono è "proprio quella di obbligare *a termine*" (p. 210). Per Mauss i doni, circolando, "sono accompagnati dalla certezza che saranno ricambiati con la 'garanzia' insita nella cosa donata". Se il dono viene identificato da Mauss con uno scambio, per Derrida invece la logica dello scambio è opposta a quella del dono: lo scambio è qualcosa di prettamente economico proprio perché sottende una scadenza, il termine, che separa il ricevimento dalla restituzione. Mauss attraversa una rete di concetti che sono quelli dello scambio economico: Mauss parla di contratto, rilancio, contro-dono ecc., mentre la paradossalità del dono è che "se si rende visibile, si annulla". Nella concezione di Derrida il dono, per poter essere tale, deve essere *slegato dal calcolo* e dal circolo economico del dono e del controdono: "come il tabacco, il dono deve andare in fumo". In questo senso il dono è ciò che interrompe i rapporti economici[87] negando lo scambio: il dono sfida la reciprocità e la simmetria e devia, "seduce" il ritorno in direzione del senza-ritorno. Il dono non deve tornare al donante: se il circolo è la figura dell'economia, il dono deve mantenere estraneità nei riguardi del circolo. Il dono potrebbe essere possibile solo nell'effrazione di questo circolo, nell'istante in cui ogni circolazione è interrotta, quando l'istante non appartiene più al tempo. Così si pone in campo un *presente* del dono estraneo al circolo temporale[88]:

> la temporalizzazione del tempo (memoria, anticipazione, etc.) avvia sempre il processo di distruzione del dono: nella *conservazione, restituzione, riproduzione, previsione* (Derrida 1991, p. 16, corsivo nostro).

Il dono si annulla ogni volta che c'è debito e restituzione. Basta che del dono se ne percepisca la natura e l'intenzionalità, perché lo si distrugga: "se esso si presenta, non si presenta più". In un'ottica utilitaristica, il dono di Mauss si propone come uno strumento attraverso il quale si cerca di costruire la propria identità, per farla riconoscere, affinché essa **"ci spetti"** *("nám náleží")*, per appropriarcene. Ma nel regno del dono, al contrario, l'identità soggettiva deve essere negata:

> Affinché ci sia dono, bisogna che il donatario non restituisca, non ammortizzi, non rimborsi, non si

86 A questo proposito Bateson e Bateson (1987) affermano: "È proprio la reificazione cosciente della sua colpa nell'Albatro che non consente al Vecchio Marinaio di liberarsi dalla sua colpa. La colpa non è una cosa. La faccenda deve essere affidata a processi mentali più inconsci con un'epistemologia meno assurda. E se il Marinaio vuole risolvere il problema, *non deve sapere che lo sta risolvendo*" (p. 143, corsivo nostro).
87 Sull'*homo œconomicus* e l'*homo æsteticus*, cfr. Parret 1988; 1991.
88 Si ricordi l'espressione "fare un presente, dare un presente" sia in inglese che in francese.

sdebiti, non entri nel contratto (...) il donatario è obbligato a non rendere, ha il dovere di non dovere, e il donatore di non dare per scontata la restituzione. Bisogna che, al limite, non riconosca il dono come dono (p. 15).

Questa concezione è in stretta relazione con quella di Bateson che afferma che la "segretazione" e la non-comunicazione sono attitudini prossime a un territorio sacro.

3.2. Il dono come gioco infinito

Se consideriamo la distinzione fra gioco finito e gioco infinito così come è stata delineata da Carse (1987), possiamo legarla alle due diverse concezioni di dono; nel primo caso, quello che si avvicina alla concezione di Mauss, il dono è un gioco prettamente sociale, ha limiti spaziali e temporali, mentre il secondo non ne ha: lo spazio e il tempo sono creati nel gioco stesso del donare e non sono quindi delle costrizioni che provengono dall'esterno. Nel gioco finito c'è un "vincitore", qualcuno a cui il dono è dovuto, esigenze di ruolo da rispettare, regole sulle quali accordarsi, mentre nel gioco infinito si *gioca per continuare a giocare*, cioè si dona per donare, lo si fa per il piacere insito nel farlo. Il gioco finito si gioca per finirlo, quindi è un gioco contro il gioco, così come il dono nel senso di Mauss serve per venire riconosciuti dell'essere stati riconoscenti: è un dono che contraddice se stesso perché aspetta qualcosa in cambio, è una necessità sociale; il dono di Derrida, invece, è inteso come gioco infinito che trascende i limiti della società: "più che avere limiti, ha orizzonti" (Parret 1991, p. 53). Nel paradigma del gioco infinito non può esistere prescrizione, né regola. Al contrario, nella concezione di Mauss, bisogna limitare l'eccesso del dono e della generosità, limitarli mediante l'economia, il rendimento, il lavoro, lo scambio: Mauss tenta di delineare la buona regola, la buona economia nel "non troppo" e nel "non troppo poco" che annulla completamente il vero senso del donare, quello che è "contemporaneamente un valore e l'origine, senza prezzo, di ogni valore" (Valéry 1999).

Affinché il dono sia davvero gratuito, è necessario che il soggetto si "impersonalizzi", sia senza memoria. L'oblio del dono infatti deve essere radicato non solo nel donatario, ma anche nel donatore, perché se quest'ultimo si autoascrive il sacrificio del dono, questo sacrificio implica la restituzione e l'attesa. L'autocoscienza del dono rinvia all'immagine della generosità, all'autoriconoscimento e alla gratificazione narcisistica. Quindi *finché c'è soggetto non può esserci dono.* Per questo si profila una concezione del dono legata all'*anonimità* e all'*impersonalità*, cioè al dono senza volto, al dono che non viene assunto da chi lo fa e che ne diventa, di conseguenza,

irresponsabile. È in questo modo che si rivela possibile pensare al sacro: come a qualcosa di gratuito, senza scopo, un dono senza volto. Il sacro è un *avvento*, qualcosa che si compie, si auto-genera e non si consuma perché non entra nel circolo dei valori economici. Se "il dono deve esistere nell'atto stesso del donare" al di là del dono stesso, del risultato, dell'effetto, allo stesso modo non è possibile andare alla ricerca del sacro, proporselo come scopo, è sufficiente lasciarlo accadere: non si può prevedere uno scopo di un'azione, altrimenti non è più sacra. "Agire per il dono" significherebbe già mirare alla sua conclusione, al suo esaurimento, al suo contrario; l'efficacia del dono deve essere indiretta, deve "rientra(re) nella categoria del frutto che, trasformandosi impercettibilmente, è portato a maturare, e non del gesto eroico che pretende di ottenere qualcosa strappandolo" (Jullien 1996).

4. Maria Maddalena e le tecniche della commozione

La Maddalena di Richon mette in scena il sacro come una dimensione "a esaurimento", consumabile, fruibile, facilmente assaporabile e spendibile. Le immagini di Richon non descrivono un sacro "diffuso" e "impersonale", ma, al contrario, smarrito, perché alla portata di tutti all'interno del circolo dello *scambio economico*.

Queste immagini di Richon mettono in scena le tecniche, cioè i "dispositivi per un fine", che Maddalena utilizza per raggiungere uno scopo, e sono proprio queste tecniche che in un certo senso la "squalificano", le rendono impossibile il raggiungimento del divino: se è vero che il sacro è "un silenzio [perfetto] che non solo è assenza di parola, ma anche vuoto di tutte le facoltà intellettive e comunicative" (Volli 1991, p. 13), utilizzare delle tecniche per raggiungere il divino è in contraddizione con una simile esperienza, perché la manipolano, la costringono, in una parola, la violano. La configurazione del sacro si pone in completa opposizione a quella della strumentazione, della strategia, della tecnica, della manipolazione, dell'artificio. Il sacro è piuttosto una condizione interiore profondamente legata alla possibilità stessa della percezione del divino: "il mistico dev'esser silenzioso perché sa che l'esperienza del sacro lo è" (p. 12). È la pratica del sacro che le immagini di Richon negano: alla *pratica* si è sostituita la *tecnica* del sacro, che invece di un silenzio perfetto, quello dei "veri" mistici, mette in scena un "silenzio utile": "eccessivamente disponibile, troppo superficiale e rumoroso, troppo *pubblico*" (p. 14). Le immagini di Maddalena mettono in scena il modo in cui il sacro si è perduto come pratica "ed è diventato un qualcosa da elogiare, come se fosse una decorazione, un passepartout" (p. 12). La possibilità concreta di un *silenzio essenziale*

come strumento di uscita dal quotidiano e di elevazione dell'uomo "oltre la sua condizione naturale" viene completamente negato dall'impossibilità dell'autenticità del sentire problematizzata nelle immagini di Richon. Con Maria Maddalena che incarna una "filosofia del sacro" fatta di tecniche della commozione arriviamo a una definizione al negativo di ciò che è sacro: il sacro è proprio l'Intrattabile, il non-manipolabile.

4.1. Il memento mori *rovesciato*

Le lacrime sono l'ultima cosa che si ha diritto di ***sprecare*** (plýtvat)*, perché non è possibile* ***procurarsele*** (opatřit si je) *(Charvet 2000).*

La coscienza apre la strada alla manipolazione (Bateson 1991).

Come affermato sopra, *Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente* invitano lo spettatore a farsi corpo-attivatore dei valori sensibili iscritti negli oggetti abbandonati come il cibo e il drappo. Alla stregua del cibo, anche la connessione con la dimensione sacra è consumabile: ciò che rimane del personaggio evangelico è la sua connessione col sensibile, l'estasi attivata dalla sensazione gustativa del limone e il finto pentimento prettamente olfattivo: l'"odor di santità". Non c'è più posto per il sacro che, come il cibo, sembra essere destinato a essere "spremuto", come il limone, e "adoperato", come la cipolla, con l'unico scopo di arrivare a "sentire" qualcosa, *qualsiasi cosa*.

In queste due opere di Richon, la sparizione del corpo della santa e l'evocazione di una *passata presenza* – attraverso il drappo, il cibo, il titolo –, ci ha fatto mantenere come orizzonte di attesa alcune assiologie legate al genere della natura morta; inoltre il titolo della serie, *Et in Arcadia Ego*, pone irrevocabilmente in campo un rapporto intertestuale con un sottogenere di confronto che è quello del *memento mori*. Ma qui la configurazione testuale della natura morta non significa più un *memento mori*, al contrario subisce una perversione del senso: il severo **monito** *(varování)* lanciato allo spettatore della tradizione "lascerai il tuo corpo" si trasforma in un "presta il tuo corpo". L'avvertimento della caducità della vita che accompagna ogni rappresentazione del cibo cambia di segno; l'immagine pare addirittura adescare l'osservatore con un'esortazione: per conquistare il sacro *basta* mettersi nelle vesti e "al posto" del santo, al posto di Dio, prestargli il nostro corpo. Come ribadito più sopra, Maddalena, ponendosi come unico giudice di se stessa, spodesta Dio e ne distrugge tutto il potere sanzionatore. Ma al posto di Maddalena, e di Dio, ci poniamo anche noi spettatori, attivatori e consumatori di sensazioni.

Queste opere fotografiche, **mettendo alla berlina** *(being held up to ridicule)* il funzionamento delle immagini devozionali, mostrano la commercializzazione dei corpi dei santi e delle loro sensazioni. L'isotopia della consumazione del sacro non si produce quindi solo attraverso la

sparizione del corpo della santa, corpo consumato, del quale sono rimaste solo le vestigia, ma viene anche ribadita dalle passioni volubili e capricciose della santa, che per passare dall'estasi al pentimento, semplicemente, si cambia d'abito: Maddalena cambia d'abito e di passione come si fa nel flusso di un servizio fotografico di moda. Vediamo così che l'atto di sovraesposizione/ostentazione del religioso si trasforma nella commercializzazione e nella "messa in mostra" tipiche del campo assiologico e culturale della moda. La Maddalena ostenta il pentimento attraverso il pianto procurato e indotto da particolari tecniche di commozione e compartecipa così delle strategie valoriali dello "scambio" commerciale ed economico: il suo dolore è messo in vetrina e ha come unico obiettivo quello di essere guardato, speso, sfruttato.

4.2. Il nome comune dei santi: Maddalena tra ritratto e natura morta

La titolazione delle immagini di Richon rimanda alla ritrattistica e a un genere che singolarizza un'identità e la pone a confronto con quella dell'osservatore. Se la ritrattistica mira innanzitutto a rendere un'identità come "unica", qui abbiamo invece la messa in scena dei "resti" di un personaggio della tradizione evangelica, che non costruiscono una presenza e un'identità compatta, segregata dal fondo e saliente, come nella tradizione della ritrattistica (cfr. Beyaert 2003). Sono gli oggetti a costruire un carattere, una forma identitaria, morale, esistenziale e sensoriale: è la differenziazione sensoriale prodotta attraverso i diversi funzionamenti degli oggetti che costruiscono la natura morta a configurare il ritratto di Maddalena, un "**ritratto della sensazione** *(portrét cítění)*".

La nostra interpretazione del dittico fotografico si è appoggiata sul confronto tra la tradizione testuale e la pratica interpretativa del ritratto e quella della natura morta, mostrando come la messa in relazione di un genere con un altro serve a porre in questione la cristallizzazione percettiva e semantica di entrambi. Non capiremmo nulla dell'identità della Maddalena messa in scena da Richon se non avessimo preso in considerazione la tradizione della *Vanitas* e del *memento mori*, ma non capiremmo nulla di questo insieme di oggetti commestibili se non li mettessimo in relazione con il funzionamento del genere del ritratto. In questo senso, non si tratta affatto di parlare, come oggi avviene nel dibattito dei critici della fotografia contemporanea, di decostruzione dei generi (cfr. Picaudé 2001; Dondero 2005a). Se, secondo molti studiosi, l'immagine fotografica tenta oggi di decostruire o quanto meno mettere in dubbio e confondere la distinzione dei generi che deriva dalla pratica della pittura, per noi al contrario è proprio la forte tradizione dei generi ereditati dalla pittura che stimola la produzione e l'interpretazione fotografica.

Se, come afferma Beyaert (2003), l'obiettivo e il destino del ritratto sono quelli di mettere in dialogo intimo il personaggio rappresentato con l'osservatore, nelle fotografie di Richon la presenza di Maddalena non è data, come avviene tradizionalmente, da un certo tipo di sguardo verso l'osservatore, ma dalle pieghe del drappo, *débrayage* dell'involucro sinestesico del suo corpo assente e dalla presentazione degli oggetti da consumare: aperti, offerti alla sensazione gustativa e olfattiva. Se il ritratto viene spesso considerato come un genere introspettivo, anche in *Madeleine en extase* e in *Madeleine pénitente* si gioca in modo decisivo **la reciprocità e la relazione di scambio di posizione fra personaggio rappresentato e osservatore dell'immagine**: questa volta non tanto a partire dallo sguardo nello sguardo, ma a partire da una comunione e da un contagio polisensoriale, che non riguarda solo la visione e l'identità, ma direttamente la carne e il prodursi della sensazione. In questo senso, come definire le nostre due immagini fotografiche: dei ritratti o delle nature morte? Sicuramente le norme dei due generi sono qui messi a confronto. Si configura così nelle immagini di Richon quella che potremmo chiamare un esempio di *ritrattistica dell'identità diffusa*, dispersa negli oggetti, o meglio un ritratto di oggetti, una natura morta. La diffusione e dispersione identitaria ci porta ad affermare che i valori del ritratto lasciano posto a quelli della natura morta: la spersonalizzazione della Maddalena avviene quindi non solo attraverso la sua sparizione in quanto corpo, ma anche e soprattutto attraverso il fatto che gli oggetti che vicariamente ne "prendono in carico" l'identità siano oggetti comuni, anonimi, da consumare: è ancora una volta nell'interscambiabilità dei valori, e quindi nella loro mancanza di cogenza, che ritroviamo le caratteristiche della negazione della dimensione sacra dell'esistenza.

Capitolo sesto

Configurazioni sacre e tematiche profane. Dai valori religiosi all'ecosistema sacro

1. I diversi livelli di intertestualità

Quanto alla storia delle opere d'arte, il senso che attribuiamo loro più tardi è comunque generato da loro stesse, se si tratta di capolavori. È l'opera stessa che apre il campo da cui poi appare in una nuova luce, è lei che si trasforma e diviene ciò che diverrà, e le infinite reinterpretazioni di cui è legittimamente suscettibile la trasformano solo in se stessa, e se lo storico ritrova al di là del contenuto manifesto un'eccedenza e uno spessore di senso, la struttura che preparava all'opera un lungo avvenire, questo modo attivo di essere, questa possibilità che egli svela nell'opera, questo monogramma che vi rintraccia, tutto ciò fornisce le basi di una meditazione filosofica (Merleau-Ponty 1945).

Quando si pone al lavoro, l'occhio è sempre antico, ossessionato dal proprio passato e dalle suggestioni, vecchie e nuove, che gli vengono dall'orecchio, dal naso, dalla lingua, dalle dita, dal cuore, dal cervello (...). Non si vede nulla ***schiettamente*** (sinceramente, francamente) *o nella sua* ***schiettezza*** (purezza, autenticità) *(Goodman 1968).*

Il palinsesto[89] fotografico intitolato *Soliloquy VII* (2000) dell'artista inglese Sam Taylor-Wood ci permetterà di affrontare più approfonditamente la complessa problematica dell'intermedialità, del rapporto tra pittura e fotografia e della scelta dell'intertesto. *Soliloquy VII* è da considerare come un palinsesto perché è costituito da due immagini accoppiate verticalmente di cui quella soprastante è la fotografia di un *tableau vivant*, cioè la messa in scena di uno dei più importanti quadri devozionali del nostro Cinquecento italiano, *Il Cristo morto* di Mantegna dipinto alla fine del XV secolo alla corte dei Gonzaga (foto 7 e 8).

NB Integrated into that which during the 90s became known as New British Art, Sam Taylor-Wood (London, 1967) burst onto the art scene with solid ideas based on dialogue between the means provided by modernity - photography, video and film - and certain key iconographic traditions of western art, especially renaissance and baroque. From this pattern - extremely solid in its formal and visual order - she made loneliness and isolation, as well as desire and feasibility, the most recurrent themes of her work, all of them filtered by an aura that moves between the melancholy and the tragic.

Per mettere in relazione le due opere, quella pittorica e quella fotografica, dovremo nel contempo prendere in considerazione sia la serie alla quale appartiene *Soliloquy VII* (immagine che all'interno della serie dal titolo *Soliloquy* viene posizionata dopo 6 immagini che portano lo stesso

89 I polittici sono dei programmi sintagmatici di fruizione di opere. Di qui l'idea di assumere il lessico mediatico, e in particolare televisivo, che chiama palinsesto il prospetto schematizzato delle trasmissioni che identifica il progetto comunicativo di una rete. La nozione di palinsesto consente di costruire un'identità autoriale intertestuale e la convocazione di diverse sfaccettature competenziali per ciò che attiene il fruitore modello. L'idea di palinsestualità è particolarmente euristica se si pensa alla implementazione delle opere in spazi pubblici, quali le esposizioni, dove l'ordine e la sintassi fruitiva possono modificare di volta in volta i percorsi privilegiati nella semantizzazione di un corpus. Questa nozione di palinsestualità non ha nulla a che fare con il significato che ha assunto nella bibliologia e poi nella teoria di Genette.

titolo e prima di altre due), sia la tradizione dell'*Imago Pietatis* in relazione al dipinto di Mantegna. In più dovremo analizzare come il palinsesto fotografico porti in causa la configurazione spaziale tradizionale della pala d'altare del Trecento e Quattrocento. Siamo quindi di fronte a diversi tipi di intertestualità:

Fig. 7. Taylor-Wood, *Soliloquy VII*, 2000.

Fig. 8. Mantegna, *Compianto su Cristo morto*, 1500 ca.

1) quella che testimonia della relazione tra le configurazioni di *Soliloquy VII* e quella del celebre testo pittorico il *Cristo morto* di Mantegna della Pinacoteca di Brera a Milano, e che chiamiamo *intertestualità interpoetica*. In questo caso sottolineeremo come la ripresa di testi del passato automaticamente li re-interpreti pertinentizzandone nuove isotopie. Dal punto di vista metodologico intendiamo analizzare le omologie che l'opera di Taylor-Wood intrattiene con l'opera pittorica esplicitamente richiamata e infine ipotizzare una convocazione contrattuale o contrastiva di valori dall'una all'altra. Il testo citante può presentare (**asserire** *(prohlásit)*) i valori espressi nel testo citato e contemporaneamente trasformarli e deformarli attraverso proprie strategie enunciazionali e differenti configurazioni valoriali (**assunzione** *(odpovědné převzetí, přijetí)*[90]. *Soliloquy VII* si confronta con il testo di Mantegna: il *Cristo morto* viene "convocato" e quindi "deformato". Sarà necessario sottolineare anche l'influenza retrospettiva che la ripresa di Taylor-Wood ha *sul* dipinto di Mantegna, il suo particolare modo di zoomare su alcune particolari isotopie e lasciarne altre latenti. Inoltre, le analisi *semisimboliche* assumeranno nella nostra trattazione un ruolo decisivo perché sono in grado di fare luce sulla dimensione semantica correlata alle categorie **eidetiche** *(vybavovací)*, topologiche, cromatiche, luministiche così come alle modalità enunciazionali. Nell'analisi di *Soliloquy VII* e del *Cristo morto* di Mantegna il riconoscimento di un *semisimbolismo intertestuale* permette il confronto tra le due diverse testualità che, oltre a rivelare, a livello valoriale e di forme di vita, la presa di distanza della rilettura contemporanea di Taylor-Wood rispetto all'opera di Mantegna, apre la ricerca su diversità della materia pittorica e fotografica. *Soliloquy VII* si presenta come una rilettura, **nonché** *(stejně jako)* un'interpretazione e una traduzione del *Cristo morto* che può intendersi come "deformazione coerente" dell'universo di valori, e quindi della forma di vita, proposti dal testo di Mantegna.

In seguito, dovremo prendere in considerazione anche un'intertestualità interna alla serie dei *Soliloquy*, quindi:

2) un'*intertestualità interseriale* che interessa un percorso paradigmatico e sintagmatico all'interno delle diverse immagini della serie *Soliloquy I-IX* della fotografa Taylor-Wood. La serie ci pone quindi il problema dell'intertestualità interna a essa e del rapporto paradigmatico e sintagmatico tra le opere: la serie sottende una molteplicità di esemplificazioni tematiche e **suite** *(koordinovaná série)* di variazioni della stessa configurazione discorsiva e della stessa configurazione plastica.

Per quanto riguarda il presente lavoro, la nostra attenzione **verterà** *(avrà per argomento,*

90 Sulla distinzione tra *asserzione* e *assunzione* cfr. Fontanille 1999b.

tratterà) principalmente sull'analisi di *Soliloquy VII*, ma non mancheremo di porci il problema del percorso, delle costanti, delle varianti e delle trasformazioni plastiche e narrative da un'immagine della serie all'altra: ad esempio, in *Soliloquy VII*, l'improvvisa scelta di uno scenario *en plein air* per l'immagine sottostante del palinsesto interrompe l'isotopia dello spazio chiuso e claustrofobico dei *Soliloquy* precedenti[91].

Inoltre:

3) ognuno dei nove testi della serie *Soliloquy* propone un **assetto** *(ordinamento; uspořádání) palinsestuale*, cioè ognuno dei "soliloqui" è costituito da due fotografie distinte, disposte secondo un'asse verticale dove **vige** *(ha, prende vigore)* una chiara gerarchizzazione dimensionale dell'immagine superiore rispetto a quella inferiore, così come avviene nella **pala d'altare** *(oltářní obraz)*. La relazione tra la configurazione spaziale di *Soliloquy I-IX* e il genere della pala d'altare del Tre-Quattrocento europeo ci porta a mettere in relazione la testualità di *Soliloquy VII* con la lunga tradizione dell'arte sacra e a intraprendere quindi un'analisi dell'*intertestualità di genere*.

2. Intertestualità interpoetica: Soliloquy VII *e* Compianto di Cristo Morto *di Mantegna*

Le performance semiotiche (...) si sviluppano nel tempo della tradizione, forma di temporalità che caratterizza gli oggetti culturali e non si confonde né con il tempo fisico, né con il tempo della storia (Rastier 2001).

Ogni arte è un gioco di posizionamento e, ogni volta che un artista viene influenzato da un altro, riscrive in parte tutta la storia dell'arte in cui opera (Baxandall 1985).

Se mettiamo le due immagini a confronto, *Soliloquy VII* e il *Compianto di Cristo morto*, notiamo immediatamente **tangenze** *(punti comune)* evidenti a livello figurativo: nella testa reclinata verso destra, nelle mani affiancate al corpo e nei **piedi aggettanti verso lo spazio enunciazionale che sembrano sfondare i confini dell'immagine** *(Füßen, die in Richtung des Ausspracheraums ragen und die die Grenzen des Bildes zu durchbrechen scheinen.)*. Il corpo del Cristo di Mantegna è coperto da un velo, mentre il giovane di *Soliloquy VII* è nudo e ha le gambe divaricate.

L'ambientazione delle due opere è resa in modo piuttosto differente. Per quanto riguarda il cromatismo, la stanza da letto dipinta da Mantegna rinuncia ai colori vivaci, anche se i colori a tempera dovevano apparire originariamente più accesi. Nelle figure dei piangenti i toni cromatici

91 Dobbiamo anche tenere in considerazione la possibilità che l'introduzione di altre opere in futuro possa finire col mettere in variazione il significato globale della serie e condurci a rendere pertinenti funzionamenti delle immagini finora non presi in considerazione.

utilizzati sono **tenui** *(pallidi, deboli)*, come mostra la veste color verde oliva di Giovanni, il vestito color porpora chiaro di Maria e la tenda verde scura che chiude lo spazio del quadro dietro il tavolo di marmo. La lastra di marmo è **a chiazze** *(patchy, in patches)* bianche, il tavolo dell'**unzione** *(anointing)* e la stoffa di seta del cuscino sono dominati da un tono rossastro, ocra. L'incarnato di Cristo e il lino presentano toni chiari che variano dal grigio-bianco al verde oliva dei toni della pelle e delle zone d'ombra. La forte somiglianza del colore dell'incarnato di Cristo con il grigio spento del lenzuolo funebre mostra che il corpo è ormai una pietra senza vita. Thürlemann (1989) addirittura parla a questo proposito di effetto-cammeo bicolore che costruisce una fredda e irraggiungibile monumentalità.

L'immagine di Taylor-Wood è costruita su timbri molto diversi, algidi e quasi monocromi (lenzuola e muri), rispetto ai quali si staglia la realisticità cromatica della carne umana. Se in Mantegna lo scorcio prospettico, costruito su tinte ocra, provoca un movimento di avvicinamento dello spettatore, in *Soliloquy VII* l'effetto degli azzurri produce distanziamento: il muro ha il colore dell'orizzonte. Il corpo del giovane non è legato al nostro sguardo come invece lo è il corpo del Cristo di Mantegna che, secondo le parole di Thürlemann, ha il potere di ipnotizzarci. Inoltre, i toni saturi dell'immagine pittorica coinvolgono lo spettatore fino a farlo partecipare alla configurazione timica dell'attore enunciato, mentre i toni insaturi dell'immagine fotografica tendono ad allontanare l'osservatore dalle passioni enunciate.

Se, **a livello eidetico** *(v rovině představovací, vybavovací)*, esisteva nel dipinto di Mantegna un accordo di forme tra il corpo di Cristo e il lenzuolo, in *Soliloquy VII* si configura al contrario quasi uno scenario di lotta e disaccordo tra lenzuolo e corpo. A livello luministico, infatti, la luce violenta, in alcuni casi smaterializzante, dell'immagine fotografica si contrappone a quella intima del *Cristo morto* di Mantegna. A livello cromatico e luministico, ci pare di poter stabilire un'altra correlazione semisimbolica: all'opposizione tra colori saturi e colori insaturi possiamo correlare sul piano degli effetti di senso quella dell'inglobamento e della distanziazione. Possiamo concludere quindi che, per quanto riguarda la spazialità, in Taylor-Wood si ha un'apertura del campo che produce un allontanamento dall'osservatore, quindi uno spazio **atono** *(privo di espressione, inerte)*, mentre in Mantegna si ha una chiusura, uno spazio intimo, **tonico** *(stimolante)*.

Come in *Compianto di Cristo morto* di Mantegna, in *Soliloquy VII* lo scorcio attraverso il quale il volto di Cristo ci viene allontanato pone in primo piano i piedi: lo scorcio scelto da Mantegna si allontana decisamente dalla tradizione dell'*Imago Pietatis*. L'opera di Mantegna infatti, come nota Thürlemann (ib.), sceglie uno scorcio prospettico estremo che non può essere letto semplicemente

come un virtuosismo tecnico fine a se stesso. Thürlemann, ripercorrendo la storia formale dell'*Imago Pietatis* e il modo in cui questa veniva praticata, tenta di legare le scelte sul piano espressivo con il piano semantico: la "rivisitazione" che Mantegna fa della configurazione dell'*Imago Pietatis* deve essere ricondotta a delle precise scelte di significato.

Fig. 9. Taylor-Wood, *Soliloquy I*, 1998.

La tradizione dell'*Imago Pietatis* trae origine da alcune opere bizantine e in particolare dall'icona dell'Ecce Homo della basilica di Santa Croce in Gerusalemme (ib.). Nel genere dell'*Imago Pietatis* il personaggio sacro è rappresentato a mezzo busto (dall'ombelico in su) e da vicino. Questa composizione si spiega col fatto che immagini di quel tipo erano strumenti al servizio di un genere particolare di pratica religiosa sviluppatasi nel tardo Medioevo, una forma privata di meditazione, caratterizzata dalla ricerca di un rapporto estremamente intimo da parte del credente e di dialogo a tu per tu con la figura sacra. Nel Nord Italia alle singole icone vengono aggiunte in un secondo tempo le figure di Maria e Giovanni: il ritratto di Cristo viene così narrativizzato e collegato a uno specifico momento della sua vita, a un episodio della Passione. Rispetto a questa iconografia, nel dipinto di Mantegna sia la posizione dei piangenti che lo scorcio vengono fortemente trasformati. Il Cristo di Mantegna infatti non è più raffigurato a mezzo busto, ma per intero, anche se viene mantenuta la visione ravvicinata della figura principale: l'osservatore è in grado di vedere le cinque piaghe, anche quelle dei piedi, distribuite sulla superficie con precisione geometrica. Il consueto ordine gerarchico tra testa e piedi è però invertito e lo sguardo viene guidato in un primo tempo verso parti del corpo che "mettono in discussione l'importanza della testa quale portatrice dell'espressione dello spirito". Non abbiamo quindi la configurazione prescritta dall'*Imago Pietatis*, quella del faccia a faccia, ma il *trompe-l'œil* produce un effetto di

rappresentazione ravvicinata: il bordo anteriore verticale della lastra di marmo coincide in tutta la sua estensione con il margine inferiore del quadro e i piedi del Cristo sembrano sfondare il limite ideale del dipinto. Lo spazio simulato produce il minor grado possibile di profondità; lo sguardo è bloccato dalla tenda posta dietro al tavolo di marmo. L'occhio dell'osservatore non ha **vie di fuga** *(únikové cesty)* e la struttura **esortativa** *(povzbuzující, kazatelská, přesvědčovatelská)* dell'*Imago Pietatis* – che si rivolge all'osservatore per condurlo a guardare e soffrire – viene mantenuta. Thürlemann rileva in questa configurazione scelta da Mantegna una forte esortazione alla comunicazione, soprattutto mediante la messa in scena delle piaghe, ma nello stesso tempo il Cristo sembra ritrarsi: il /dover comunicare/ dell'osservatore è contrastato dal /non poter comunicare/ dovuto al posizionamento in profondità del volto di Cristo. La frontalità di Cristo in Mantegna non viene negata solo all'osservatore, ma anche agli astanti, alle figure piangenti di Maria, Maria Maddalena e Giovanni. Questa negazione dello sguardo accomuna questo quadro di Mantegna non solo a *Soliloquy VII* ma all'intera serie dei *Soliloquy* di Taylor-Wood, dove ancora più esplicita è la tensione tra il protendersi corporale del personaggio raffigurato nell'immagine superiore del palinsesto verso lo spazio enunciazionale, e il suo ritrarsene con lo sguardo. La tensione tra avvicinamento e distanziazione del personaggio rispetto allo spazio dell'osservatore è ancora più esplicito in *Soliloquy I* e *Soliloquy II* che indagheremo brevemente in seguito. Sia le immagini di Taylor-Wood che quella di Mantegna tengono in memoria uno sguardo frontale che in queste opere viene però negato o s**via**<u>**a**</u>**to** *(corrotto, traviato)*: la tensione tra il dialogare e il soliloquire si verifica nel passaggio dalla configurazione dell'*Imago Pietatis* (costruita per commuovere il fedele attraverso un dialogo ravvicinato) al *Cristo morto* di Mantegna, così come nella serie di Taylor-Wood la promessa del dialogo, data dalla postura corporea dei personaggi ritratti, non viene confermata dalla loro direzione di sguardo. Ogni *Soliloquy* di Taylor-Wood tiene quindi in memoria, e nello stesso tempo nega, una relazione di dialogo.

Fig. 10. Taylor-Wood, *Soliloquy II* , 1998.

3. Intertestualità interseriale. Le figure degli astanti (onlookers, bystanders) *e il soliloquio*

Sia l'enunciazione sia l'interpretazione non si rivolgono al rapporto fra la cosa da dire o da comprendere e la sua espressione, ma al rapporto fra il già detto, il già ascoltato (o già scritto e già letto) e le loro possibili continuazioni (Rastier 2001).

La ritenzione e la rimemorazione (...) preformano la competenza del soggetto fruitore e (...) sono condizione sine qua non dell'integrazione e della ***tenuta*** (capacita) *del senso testuale. I testi ne hanno così rispetto che solitamente si costringono ad avere "memoria di sé", a mettere in memoria soluzioni già adottate: del resto, qualunque isotopia nasce sulla base di un accoppiamento di memorie soggettali/oggettali. Un discorso analogo si deve aprire rispetto alla prefigurazione dello spettatore, la quale si articola con la gestione delle attese* ***adibita*** (usata) *dal testo (Basso 2003b).*

Nella serie *Soliloquy* ci troviamo di fronte alla trasposizione in immagine di un concetto che rimanda al discorso verbale: il soliloquio è un atto intimo del parlare tra sé e sé a voce più o meno alta, pur sapendo o confidando nel fatto che non vi sia nessun interlocutore o ascoltatore. Il soliloquio è il discorso del solo al solo, è un parlare in solitudine: la necessità di esprimere le proprie inquietudini entra in conflitto con l'impossibilità di una condivisione. Cosa significa *assistere* a un soliloquio verbale, porsi in ascolto? E cosa significa per un'immagine, che ha come unico scopo di essere guardata, presentarsi come "segreta", e per noi, esserne gli spettatori? Parlare e guardare sono entrambi costitutivamente legati fortemente a un'intersoggettività e paradossale appare nell'uno come nell'altro caso una riduzione solipsistica fra sé e sé.

Rispetto al dipinto di Mantegna, nell'immagine superiore di *Soliloquy VII* non vengono riprese

le figure di astanti che in Mantegna fungono da osservatori delegati che "simulano un processo esemplare di ricezione con mezzi figurativi" (Thürlemann 1989, p. 82). Le tre figure di piangenti in Mantegna, situate nell'angolo in alto a sinistra, e le cui teste vengono tagliate dalla cornice del quadro, sono del tutto assenti nell'opera di Taylor-Wood, che espelle l'osservatore delegato per segnalare non solo la mancata reciprocità di sguardo, ma anche una qualsiasi altra forma di rapporto di *presenza*.

In Mantegna le figure dei piangenti non comunicano direttamente con Cristo, dato che il volto di Cristo è rivolto dalla parte opposta, verso la luce e l'**ultramondano** *(= oltremondano, che è al di là di questo mondo, soprannaturale, ultraterreno)*. La lontananza della "persona" e la vicinanza del corpo viene ripresa in (quasi) tutte le immagini di *Soliloquy*[92]: il corpo del personaggio sembra venire verso l'osservatore e nello stesso tempo negargli proprio lo sguardo, ovvero ciò che trasforma un corpo in "persona". In Mantegna lo sguardo di Cristo è negato sia allo spettatore dell'immagine che agli osservatori delegati, così come nei *Soliloquy* lo sguardo è negato all'osservatore. La "soppressione" degli astanti di Mantegna da parte di Taylor-Wood ci rimanda all'intera serie dei *Soliloquy*[93], attraverso la quale è possibile meglio comprendere le due immagini ora prese in considerazione: il soliloquio come negazione del dialogo è direttamente in relazione con la trasformazione che Mantegna compie dall'*Imago Pietatis* bizantina al *Cristo morto*.

Il Cristo di Mantegna si rivolge verso un vuoto luminoso – e non verso i piangenti – a significare il superamento della condizione umana e l'orientamento verso la vita eterna, mentre il giovane di *Soliloquy VII* sembra essere "costretto" all'interno di un'indifferenziazione valoriale. Infatti, con la soppressione di **astanti e osservatori** delegati, Taylor-Wood rende assiologicamente equivalenti la parte destra e quella sinistra; il fatto che il giovane sia voltato verso destra non significa più nulla: la parte sinistra e quella destra sono plasticamente e semanticamente indifferenziate. Inoltre, nell'immagine sottostante di *Soliloquy VII* non vi è traccia di attore umano, diversamente che negli altri *Soliloquy* dove il personaggio dell'immagine superiore veniva sdoppiato e contornato da una molteplicità di attorivisualizzazioni di se stesso all'interno di uno spazio a 360 gradi. Nei *Soliloquy* precedenti al *VII*, attraverso l'atto del soliloquio, il soggetto dell'immagine superiore, teso tra protensione e ritenzione, si proiettava in quella inferiore e si oggettivava in una narrazione che gli permetteva di confrontarsi con se stesso e *irradiarsi* nelle "voci altrui", nei suoi alterego. Nel "parlare in solitudine" il soggetto si mette in discorso, si

92 Per un'analisi puntuale di tutti e nove i palinsesti della serie Soliloquy, cfr. Dondero 2006e.
93 In *Soliloquy* si aggiunge il fatto che quando il personaggio dell'immagine superiore si proietta e si visualizza nell'immagine inferiore è sempre circondato da attori che lo marginalizzano attraverso atteggiamenti di indifferenza ed esclusione.

narrativizza, crea una differenziazione all'interno del suo appartenersi, si oggettiva in un sé testualizzato. **È attraverso il mutamento di distanza da se medesimo mediante una proiezione (*débrayage*) che il soggetto dell'enunciazione si trasforma (*embrayage*).** *(Je to změnou vzdálenosti sebe samého pomocí projekce* (débrayage)*, že se předmět pojmenování proměňuje* (embrayage).*)* I molteplici simulacri *en abyme* nei quali il soggetto soliloquente si proietta e si osserva rappresentano figurazioni di se stesso che modulano la sua identità attraverso differenti gradazioni di alterità. In *Soliloquy VII* la solitudine del personaggio viene moltiplicata dalla totale assenza di elementi antropici all'interno del paesaggio raffigurato nell'immagine sottostante.

3.1. L'atto introspettivo o dello sguardo negato nel soliloquio visivo

L'isotopia più evidente tra i testi della serie *Soliloquy* è quella dell'immagine superiore che in tutti i palinsesti è a dimensioni reali e raffigura un unico personaggio in atteggiamento introspettivo, pensoso, sognante. Quella sottostante, invece, sottodimensionata e caratterizzata da una spazialità disgiunta e totalmente *altra* rispetto alla prima, presenta in quasi tutti i palinsesti una molteplicità di attori. La fotografia sottostante funziona in tutti i *Soliloquy* come visualizzazione **tra sé e sé** *(to oneself; sobě samému, mezi sebou samým)* del "pensiero visivo" del soggetto dell'immagine superiore. Quest'ultima, attraverso indici proiettivi (il movimento verso il basso dell'**arto** *(limb; končetiny)* del ragazzo in *Soliloquy I*, lo sguardo in diagonale dell'uomo in *Soliloquy II*, lo sguardo direzionato in basso del giovane di *Soliloquy V*, la testa della ragazza ripiegata su se stessa in *Soliloquy VI* ecc.) finisce per essere letta come istanziatrice dell'immagine seconda, cioè del pannello inferiore. Possiamo quindi inquadrare il rapporto tra le due immagini come relazione di *débrayage* dell'una verso l'altra, vale a dire che siamo di fronte a un *débrayage* di secondo grado, cioè al *débrayage* di un racconto interno che è proprio a ciascun soliloquio. Inoltre possiamo osservare che il racconto interno rende più *intenso* il primo racconto, lo rende cioè più *presente.*

Fig. 11. Taylor-Wood, *Soliloquy V*, 1998.

Lungo tutta la serie dei *Soliloquy* notiamo uno stesso atteggiamento dei personaggi delle immagini superiori del palinsesto nei confronti di noi osservatori: essi si danno a noi, ritraendosi. In tutte le immagini soprastanti esiste una tensione tra forze opposte, tra un protendersi verso il "fuori di sé", verso l'alterità, e una forza contraria di ritenzione, atta al mantenimento della propria integrità identitaria, della propria *medesimezza* (cfr. Ricœur 1990). Tutti i personaggi si rivolgono a noi, vengono avanti, si porgono a noi attraverso la loro corporeità frontale, ma nessuno di loro ci ricambia gli occhi; e anche se, come in *Soliloquy II*, il personaggio maschile in piedi sembra farlo, in realtà la direzione del suo sguardo non è simmetrica all'asse enunciazionale, ma deviata verso il basso a sinistra. Nel caso di *Soliloquy I*, l'atto protensivo è leggibile in ogni modulazione della postura dell'uomo sdraiato e addormentato, sia nel venire verso di noi del braccio che si lascia cadere, sia nel suo darsi a noi di faccia, ma la negazione degli occhi ce ne sottrae irrimediabilmente lo sguardo. La postura **arrendevole** *(se oddávající)* alla nostra visione viene contraddetta dalla chiusura difensiva delle palpebre. L'intera serie dei *Soliloquy* riesce a drammatizzare, pur attraverso differenti figurativizzazioni della corporeità degli enunciatori delegati, il conflitto insito nel soliloquio; conflitto tra ciò che viene detto e ciò che dovrebbe restare segreto all'interno di sé, tra qualcosa di intimo da nascondere e preservare, e ciò che invece viene offerto allo sguardo e alla violazione.

In *Soliloquy III* la donna sdraiata sul letto alla maniera di una Venere ci regala uno sguardo, ma

questo è doppiamente assente, perché è uno sguardo che otteniamo mediante una proiezione su uno schermo (specchio o fotografia?) prodotto dalla postura di spalle della donna, simulato all'interno di una rappresentazione nella rappresentazione. In *Soliloquy IV* la donna che letteralmente si offre al nostro sguardo sembra, grazie alla ripresa obliqua, addirittura "riversarsi" nello spazio di enunciazione ma, anche in questo caso, il volto è senza sguardo. In *Soliloquy V* la direzionalità del camminare del giovane verso di noi è contraddetta dallo sguardo che non prende noi di mira, ma scende verso il basso, in direzione della visualizzazione del proprio racconto di sé. In *Soliloquy VI* la ragazza seduta a terra rivolge verso di noi la linea del busto ma, ricadendo su se stessa, con un movimento che è un ennesimo indicatore di discesa e autoproiezione verso l'immagine inferiore, ci dissuade da qualsiasi conquista dello sguardo. In *Soliloquy VII*, come già rilevato, i piedi del personaggio sembrano sfondare la barriera estetica del quadro, ma lo sguardo tace, a riposo. In *Soliloquy VIII* l'andatura del personaggio è ancora una volta "lanciata" verso di noi, ma il fazzoletto sugli occhi ci impedisce di "svelare" lo sguardo. Infine, *Soliloquy IX* ribadisce la nostra condanna alla non-interazione con i personaggi enunciati: l'impossibilità di dialogo risulta da un'operazione di filtraggio che si interpone tra la mira dell'informatore e la nostra prensione. La sostanza che filtra lo sguardo è di grana tattile, a tratti palpabile, relativamente densa, e riesce a nascondere la fisionomia del personaggio, pur lasciandone liberi gli occhi. Questa operazione di filtraggio della luce funziona come luogo polemico che impedisce la libera circolazione degli sguardi. In un modo o nell'altro, in somma, attraverso diverse strategie posturali, gli attori del soliloquio *lanciano una direzione* verso di noi, ma non la *incarnano* attraverso lo sguardo, cioè attraverso la figurativizzazione della forza che permette la piena realizzazione del dialogo e del rapporto reciproco.

Considerando ora brevemente le immagini inferiori, **ci accorgiamo** *(uvědomujeme si)* che gli attori personificano le "voci altrui" che il soggetto soliloquente dell'immagine soprastante proietta nel suo racconto (*débrayage*), che continuano ad appartenere a lui (*embrayage*), anche se attraverso differenti gradi di "riconoscimento" e di appartenenza. Questo movimento di ritorno all'istanza enunciazionale (prodotto da sguardi-vettori e orientamenti corporei opponibili a quelli proiettivi) esemplifica l'atto del soliloquire nella sua fase di ri-appropriazione, da parte dell'enunciatore, delle proiezioni narrative che fa di se stesso. Il soliloquio è un proiettarsi alla *presenza* di molti, diversi se stessi attraverso l'esistenza dei quali, infatti, quest'atto trova la sua ragion d'essere: "il soggetto torna a sé dall'analisi delle proprie *esteriorizzazioni*" (Ricœur 1990, p. 41) e se ne ritrova trasformato; è quindi nella fortissima efficacia simbolica retroattiva che il soliloquio mostra tutta la sua pregnanza e il suo potere costitutivo di identità. È nell'atto interpretativo di riassunzione del suo

stesso discorso che il soggetto enunciatore costituisce in termini polari il proprio e l'estraneo: "di fronte all'impossibilità di un'intuizione originaria dell'io, non resta che la paziente opera di recupero dell'io a partire da ciò in cui si attua, si incarna, si realizza" (ib.).

Fig. 12. Taylor-Wood, *Soliloquy IX*, 2001.

Il funzionamento del palinsesto, cioè il rapporto tra le due immagini che compongono ogni *Soliloquy*, può venir spiegato attraverso le categorie tensive di dilatazione/concentrazione, distanziazione/avvicinamento. Questi poli spiegano anche la relazione tensiva che si crea, all'interno della soggettività, tra *idem* e *ipse*, cioè tra *medesimezza*, stabilità del carattere, e *ipseità*, mantenimento di sé attraverso la narrazione/testualizzazione dell'identità (ib.). Il mettersi in discorso trasforma la *medesimezza* in "orizzonte di essere (...) sotto forma di infinità aperta". La differenza di intensità di *presenza* fra le due immagini si esplica nel fatto che nell'immagine soprastante domina un punto di vista *elettivo* e nell'immagine inferiore un punto di vista caratterizzato da una presa estesa e da una *mira distribuita* (articolata su una molteplicità di fuochi identitari). Nel pannello superiore è configurata una presa *intensa* relazionata a un'estensione debole del mondo, mentre in quello inferiore una presa *estesa*, totalizzante, a 360 gradi. Le immagini sottostanti sono infatti il risultato di una presa "continua" attraverso un obiettivo girevole a cui l'artista fa compiere un intero percorso su se stesso a 360 gradi: questa spazialità "a strisciata" vale come visualizzazione del discorso intimo del soggetto soliloquente che osserva, nelle figure di *anamorfosi identitaria*, i suoi molteplici sé. Questi molteplici sé a noi offerti mediante un

accumularsi di punti di vista rappresentano lo "spargimento" dell'io, la dispersione e la disincarnazione dell'identità. Questo "dispiegarsi" a 360 gradi delle immagini davanti a noi, il loro "srotolarsi" e darsi allo sguardo totalmente, – a 360 gradi, appunto –, viene contraddetto dalla difficoltà di prensione visiva data dalle loro ridotte dimensioni: difficoltà delle diverse figurine di rendersi distinguibili e autonome.

4. Soliloquy VII *e la serie* Soliloquy

Se da un lato *Soliloquy VII* testimonia analogie formali evidenti con le precedenti immagini della serie, contribuendo a sedimentare un preciso procedimento semiotico (figura centrale + interstizio + "strisciata" a 360 gradi) in un rapporto di incassamenti gerarchici, dall'altro lato esso presenta delle discontinuità. La più evidente è che per la prima volta l'immagine inferiore mette in scena uno spazio relativo a un ambiente esterno, e in secondo luogo, che sembra non restituire più lo svolgimento in orizzontale di uno sguardo a 360 gradi. Ci troviamo infatti di fronte a una sorta di parco visto come se fosse stagliato di fronte a noi a una breve e costante distanza. La variazione del ritmo spaziale è enorme: qui è del tutto svincolato da qualsiasi costrizione geometrica. Il paesaggio è costruito attraverso una pulsazione scostante e capricciosa, affidata alla casualità e libertà della natura, è puro *landscape*, privo di qualsiasi elemento antropico, ovvero l'esatto opposto della nuda figura maschile della fotografia centrale che mostra una figuratività disarticolata e senza geometrie. Per la prima volta nello svolgimento progressivo della nostra serie numerata lo spazio sottostante nega qualsiasi azione umana.

La contrapposizione tra spazio superiore e inferiore del dittico è dato dal cromatismo e dalla configurazione luministica. Ai colori caldi e saturi dell'immagine sottostante si oppongono i timbri algidi e quasi monocromi dell'interno raffigurato nella tavola centrale. Alla luce diffusa e omogenea dell'immagine sottostante si contrappone la luce violenta della foto superiore. A ben vedere, il letto viene quasi trasfigurato in un mare di ghiacci: lenzuola e cuscini non sembrano affatto accogliere il soggetto, ma si profilano quasi come antagonisti al suo programma di riposo. Questa volta la proiezione immaginativa del soggetto non restituisce un'immagine che certifica la condizione esistenziale asfittica del soggetto come avveniva nei *Soliloquy* precedenti; sembra offrire al contrario l'intravisione di una radicale prospettiva di ricostruzione del proprio spazio di vita. Ma si deve rilevare il fatto che il soggetto *non* si visualizza collocato in quel luogo possibile (come invece accadeva negli altri *Soliloquy*) e ciò significa che una tale dimensione esistenziale non è stata ancora conquistata.

Infine, come già detto, la forte eccentricità del punto di vista prospettico nella tavola centrale ci pone davanti a uno scorcio che mette in primo piano i piedi e a forte distanza il volto. I piedi assumono dimensioni spropositate e, dato che sporgono di qualche centimetro dal letto, finiscono col sembrare in aggetto verso lo spazio enunciazionale. Tale struttura prospettica sembra far affiorare una dimensione tattile (*accordo* tra "passo sospeso" e manto del parco) che si pone in totale opposizione con l'*urto* che si produce tra le pieghe delle lenzuola del letto e la carne del soggetto. I piedi si profilano come luogo topico della sensazione che il soggetto prefigura attraverso il "metter piede" nel prato erboso del paesaggio sottostante. Alla verticalità stridente del vivere (orizzonte della gravità) il soggetto riscopre la possibilità di uno spazio in profondità (orizzonte mentale). Anche in Mantegna esiste una evidente opposizione tra verticalità e profondità: la verticalità del dramma terreno (ribadita dalle figure dei circostanti) e la profondità della prospettiva divina. Ma in *Soliloquy VII* la prospettiva della profondità non è stata del tutto conquistata: i piedi del giovane non raggiungono il manto del parco.

Prendendo in considerazione quindi sia il livello plastico, che quello figurativo, piuttosto che di influenza del testo-sorgente sul testo-orizzonte, potremmo parlare di *interazioni assiologiche tra discorsi*. *Soliloquy VII* si nutre del testo di Mantegna: in una parola, lo convoca, ne asserisce alcuni aspetti, ne attualizza alcuni valori, ma nello stesso tempo ne trasforma l'identità, e lo fa in modo coerente, ne altera cioè la forma di vita.

5. Intertestualità di genere: la pala d'altare

Infine dobbiamo considerare la questione dell'intertestualità **intergenerica** *(di ibrido che deriva da un incrocio tra due o più generi)* tra i *Soliloquy* di Taylor-Wood e la tradizione della pala d'altare del Tre e Quattrocento europeo. Una volta **appurata** *(ricercata la verità di cosa, controllarne l'esattezza)* questa intertestualità a livello di configurazione dell'espressione del testo visivo, possiamo valutare una trasferibilità di valori di cui è necessario analizzare la natura **contrattuale** *(di contratto; of negotiation)* o polemica.

La pala d'altare ha subito nel corso della sua storia una forte diffrazione di soluzioni; pur tuttavia elementi ricorrenti o piuttosto stabili nel Tre e Quattrocento sono, a fianco della tavola centrale, **la predella** *(gradino su cui poggia l'altare)* nella parte inferiore e **la cima**sa *(modanatura, sporgenza ornamentale del tetto, della parte superiore)*. Dei due elementi a supporto della tavola centrale, la predella è senza dubbio quella che mantiene la più forte stabilità funzionale che si

esplica in una sorta di compendio **paradigmatico** *(che serve di modello; exemplary)* della vita del protagonista della tavola centrale o di esplicitazione narrativa dei legami che connettono una temporalità moderna con l'evento sacro *intemporale* (che continua ad accadere).

La prima differenza che rileviamo tra la predella antica e quella riproposta da Taylor-Wood è che la prima presenta una serie di luoghi e tempi precisi che, seppur differenti dallo spazio-tempo della tavola centrale, mostrano le *connessioni* tra le tappe di realizzazione della provvidenza divina e la temporalità umana. La pala d'altare, pur raffigurando la distanza tra il celeste e il terrestre riesce, attraverso la struttura conchiusa e valorizzante della cornice, a mostrare allo spettatore la possibilità di congiunzione e compartecipazione tra l'intemporale e la temporalità umana. Al contrario, la serie dei *Soliloquy*, che all'apparenza propone una coincidenza delle due immagini sui piani temporale e attoriale (*débrayage* autoriflessivo dal soggetto) marca, attraverso l'intervallo spaziale tra i due testi, l'impossibilità di collimazione fra i due momenti "presenti" del vivere e del raccontarsi la propria vita, del protendersi verso il mondo e in qualche modo riappropriarsene; nell'opera contemporanea ci confrontiamo con l'*attrito* tra la stasi esistenziale di un soggetto nell'immagine superiore e il delinearsi dei "possibili" presentificati nell'immagine inferiore. Ciò che è peculiare all'opera di Taylor-Wood è che i destini visualizzati come *possibili sé* oggettivati sono ulteriormente virtualizzati dato che il soggetto che si proietta nel testo del suo soliloquio si mette in scena soltanto come osservatore non partecipante, spesso collocato a una estremità della raffigurazione, quasi irriconoscibile. Lo spazio stesso della predella si presenta come una pulsazione ritmica costante dell'identico, spesso enfatizzata dalla ripetizione ossessiva di moduli architettonici e di forme geometriche. Questi personaggi dall'aria sospesa, reciprocamente assenti, non appaiono impegnati in nessun programma narrativo; anche se inglobati in attività sessuali, come accade in *Soliloquy II*, rimangono incastrati in una ripetitività e in un semplice accadere senza via d'uscita che annulla la possibilità di inizio, sviluppo e fine: lo spazio a 360 gradi si richiude su se stesso. L'immagine sottostante di *Soliloquy I* , per esempio, si presenta come foto panoramica di un interno piuttosto straniante, dentro il quale una proliferazione di figure attoriali disunite e disarmoniche sfuggono alla tendenza ordinatrice dello spazio scansionato.

Qui la circolarità della ripresa fotografica a 360 gradi viene frantumata dalle figure **messe in cornice** *(orámovány)* attraverso configurazioni rettangolari quali finestre, porte ecc. La sfericità viene minata dalle decorazioni geometriche dei muri e dalla composizione a mosaico dei pavimenti che rendono le curve dello spazio a 360 gradi squadrate e **spigolose** *(hranaté)*. Il massimo di continuità spaziale (360 gradi), che "svolge" lo spazio rettangolare trasformandolo in visione sferica, tenderebbe a unificare e a rendere tutto "centro", ma rispetto alla tensione centripeta della

presa spaziale, le figure appaiono quasi tutte attirate verso opposte direzioni. Questa dispersione crea una molteplicità di punti di vista e un diffrangersi di prospettive che destabilizzano il percorso di lettura dell'immagine, reso possibile solo attraverso salti anaforici e contorsioni. Ciò, lo ricordiamo, non accade invece nella relazione enunciazionale fra l'osservatore e la spazialità dell'immagine superiore, che identifica un luogo unico per l'osservatore.

Anche in *Soliloquy II* (foto 10) l'intorno radiale del soggetto dell'immagine superiore viene sostituito, nell'immagine seconda, da uno spazio a 360 gradi.

L'immagine superiore ci offre una diffrazione topologica delle figure attorno a quella umana centrale che si oppone nettamente alla geometrizzazione degli spazi dell'immagine inferiore, nella quale, per il resto, non esiste un centro focale, ma un livellamento valoriale delle diverse posizioni degli attori. L'organizzazione di queste figure è per sintagmi paratattici, per spazi riproducibili all'infinito[94]. Questa riproducibilità viene suggerita innanzitutto dalla ritmicità costante dello spazio a 360 gradi fatto di ripetizioni regolate, ma anche e soprattutto dalle *mise en abime* di stanze su stanze, dalle aperture nei muri che simulano sbocchi e passaggi, e che li negano immediatamente dopo. Questo spazio sembra chiudersi su se stesso e porsi in netto contrasto con la presa fotografica dell'immagine superiore. Se l'immagine superiore offre un'illuminazione diffusa dello spazio e ci presenta il mondo uniformemente percepibile attraverso effetti di *éclairage* (livello di energia che permette un'omogeneità luminosa globale) ciò contrasta fortemente con l'immagine sottostante che si rende percepibile attraverso *éclats*, cioè attraverso effetti luminosi che localizzano delle concentrazioni di energia. Qui le concentrazioni luminose sono ritmicamente regolate come lo sono le scansioni dello spazio. Questi fulgori, rifratti dagli elementi architettonici, producono degli echi sui muri gialli del bagno turco e possono venir considerati come marche dell'enunciazione fotografica. Questi sfavillii abbagliano l'osservatore e lo respingono, oppongono resistenza al suo ingresso nell'immagine, mentre la luce diffusa e accogliente dell'immagine soprastante lo invita a entrare.

Ancora, è interessante osservare il funzionamento della spazialità a 360 gradi in un'altra fotografia della serie, *Soliloquy V*, che si pone come variazione significativa rispetto alle altre per la non-moltiplicazione delle figure attoriali nell'immagine inferiore, la quale raddoppia la solitudine del personaggio solo e pensoso rappresentato nell'immagine soprastante. Negli altri *Soliloquy* il personaggio che si proiettava e si rifletteva appariva *riprodursi* e *differenziarsi* caoticamente in una

94 Le figure attoriali non sembrano disposte su più piani in profondità, ma solo "applicate" sullo sfondo di mattonelle. Le coppie si riproducono ed espandono in orizzontale, moltiplicano le posizioni della reciprocità e dell'accoppiamento attraverso le diverse articolazioni delle posture corporee: sembra quasi che propongano un catalogo dei rapporti di comunicazione sessuale attraverso oscillazioni tensive tra termini contrari quali assenso/rifiuto, attivo/passivo ecc.

miriade di attori e voci. In questo caso, invece, il personaggio si pensa e si riproduce solo. Nell'immagine inferiore, la ciclicità a 360 gradi viene contrastata dagli **andamenti rettilinei** *(straight lines)* che si trasformano in forze centrifughe che tendono all'apertura e alla fuoriuscita dalla circolarità chiusa. Lo spazio "bombato" trasforma le strisce e le frecce che si trovano sul pavimento da segni-orientamento in indici fuggevoli e labirintici. Nell'immagine soprastante, la presenza di **paletti e colonnine spartitraffico** *(poles and traffic dividers)* orientava il percorso di marcia. Al contrario, in quella sottostante, a causa della spazialità deformata, pare irricostruibile la logica sottostante alla distribuzione degli oggetti nello spazio. Anche le poche automobili del garage sembrano rarefarsi nello spazio quasi vuoto: è come se il mondo si fosse impoverito del suo ammobiliamento e il soggetto del suo potere di orientamento nei meandri di se stesso. Il luogo, sottratto dei suoi oggetti, non propone coordinate di riferimento al corpo del soggetto che lo abita, anzi l'illuminazione a sprazzi e le ossessive file di colonne lo schiacciano e lo decentrano fino alla periferia destra dell'immagine. **L'osservatore enunciato** *(oslovený divák)* ci appare infine lontano, piccolo, disperso in uno spazio inglobante che lo domina. Il soggetto ha difficoltà a individuarsi e a ricomporsi in unità. Il giovane rappresentato in così piccole dimensioni si sottrae alla reciprocità di sguardo con noi osservatori: in questa lontananza viene cancellata la relazione enunciazionale dell'io/tu. Se lo spazio dell'immagine superiore dei *Soliloquy* è accogliente, quello inferiore risulta chiuso, respingente ed **estraneo a una prensione antropomorfa** *(cizí lidskému chápání)*.

5.1. Verso la non-visualizzazione di sé

Questa strategia enunciazionale viene decisamente trasformata nell'immagine che chiude, forse provvisoriamente, la serie, *Soliloquy IX* (foto 12), e apre uno spiraglio sul paesaggio, come avveniva anche in *Soliloquy VII*. Se in *Soliloquy VII* si trattava di un paesaggio aperto, ma non del tutto conquistato dal soggetto del soliloquio, qui si tratta di un paesaggio che lo assorbe, annientandolo.

Ma andiamo per gradi. Nei primi *Soliloquy* gli occhi negati impedivano il dialogo con l'interiorità del soggetto dell'immagine superiore, ma era possibile accedere con facilità al suo corpo, che era posto, in scala 1:1, sempre in atteggiamento di apertura verso l'osservatore (di qui l'effetto tensivo del soliloquire). In *Soliloquy IX* invece accade qualcosa di imprevisto rispetto al percorso che segna la serie: lo sguardo del personaggio ci è concesso, ma si interpone fra lui e noi una densa materia aerea palpabile, il vapore acqueo di una sauna. Ancora una volta i valori della

visione e quelli della tattilità sono in opposizione: ora è la materia palpabile del vapore acqueo a fare da filtro alla nostra presenza *ai* personaggi, mentre l'accesso allo sguardo sta per essere liberato. La modalità di questa negazione non è più dovuta alla volontà contenitiva insita nel soliloquire, ma a qualcosa che si frappone tra *noi* e *loro*, a una insondabile impossibilità alla compartecipazione e all'unione. Se prima erano gli occhi abbassati, chiusi, deviati dei soggetti fotografati a negare lo scambio dello sguardo, ora è un "farsi corpo" dell'aria che tende a nasconderci, e a sostituire il corpo del soggetto fotografato con un materiale *indiluizione/evaporazione*. Il corpo del soggetto è quasi svanito, la sua consistenza aerea funziona da barriera rispetto allo spazio enunciazionale; restano visibili le mani e gli occhi. Non può essere un caso che proprio queste due componenti della corporeità vengano mostrate e lasciate libere dal fumo: porre ancora una volta le mani in relazione allo sguardo mira a ripensare tutte le altre immagini della serie e la relazione tra guardare e fare, pensare e agire. L'opacità del roseo vapore acqueo nasconde il corpo del personaggio, lo *svuota*, gli fa perdere consistenza materiale per fargli assumere a tratti quella dell'aria umida che invade anche il nostro spazio, lo sguardo fotografico istanziatore dell'immagine.

Per riprendere l'interrogativo posto all'inizio di questa analisi: come siamo modalizzati noi osservatori da questi soliloqui, oltre che come impertinenti osservatori? Questa nebbia rosata ci trasforma in corpi che stanno per essere cancellati, accecati, sull'orlo dell'abisso. Forse il soliloquio ci contagia? La nebbia dell'enunciato invade il nostro sguardo, rende anche noi incerti della nostra consistenza? Anche a noi viene impedito il dialogo con noi stessi e non ci resta che restare *assorti* in questa nuvola incantatrice? È forse questa una punizione per aver voluto guardare troppo, o troppo insistentemente? L'aria umida che ci acceca, ci sanziona forse? L'aria rosa, avvolgente, viene verso di noi per impedire il dialogo lungamente agognato. Se lo sguardo è una sfida, siamo noi adesso a essere stati vinti. Cosa resta di tutti quei diversi sguardi gettati a chi non ce li vuole concedere? Resta il nostro accecamento, guardato in quanto *spettacolo* dall'**attante** *(aktér)* informatore dall'interno dell'immagine.

Ma proviamo ora a ripensare all'attesa che produceva il *durare* del *débrayage* dell'immagine superiore verso quella inferiore nei *Soliloquy* precedenti, prodotta dalla tensione fra lo sguardo negato e il corpo proteso. Per esempio, in *Soliloquy II* si trattava di un *durare* prodotto dall'indecidibilità della direzione di sguardo del giovane. Nel caso di *Soliloquy IX* la durata proiettiva viene figurativizzata attraverso la sauna, momento di pausa e riposo, sia mediante la pratica del fumare una sigaretta.

Se ora spostiamo la nostra attenzione verso l'immagine inferiore, scorgiamo un paesaggio costituito al centro da una strada deserta, da un cielo sul quale si stagliano alberi austeri, e a sinistra da delle figurine nere, nascoste fra gli alberi, che sembrano configurare una processione funebre.

Nei precedenti *Soliloquy* della serie (con l'unica eccezione di *Soliloquy VII*), il personaggio si proiettava dall'immagine superiore a quella inferiore, virtualizzandosi. Qui, a prima vista, ci sembra che l'isotopia della serie non sia confermata: nell'immagine inferiore la visualizzazione del sé-*ipse* è assente. In un secondo momento, posando la nostra attenzione ancora sull'immagine proiettiva, ci accorgiamo che il vapore acqueo si ripresenta nell'immagine inferiore, proprio nell'inconsistenza delle nuvole. È dalla strada, dal suo curvare luminoso che giungiamo alle nuvole: attraverso la ripresa fotografica dal basso verso l'alto, la strada porta non verso un altro prato, ma verso il cielo, verso un orizzonte più vasto, reso figurativamente dalla testura vacua e sfilacciata delle nuvole. L'orizzonte "più vasto" è il punto terminativo dello sparire della strada: la strettoia della strada in orizzontale finisce per aprirsi come orizzonte indefinito in verticale. Se l'orizzonte è il punto di arrivo della strada, il funerale lo è della vita terrena. Il personaggio dell'immagine superiore – corpo già semi-cancellato – si proietta nell'immagine inferiore, ma non in quanto corpo, piuttosto si visualizza come sposato all'involucro inconsistente, in quanto vapore acqueo. Nell'atto della proiezione il personaggio diventa nuvola: il suo involucro proiettandosi si moltiplica, prolifera, si allontana progressivamente dal centro deittico del corpo. Sposare l'etereo è un percorso di proliferazione di pellicole sempre più sottili che termina nell'inconsistenza dell'involucro della nuvola: essa non oppone resistenza alla proliferazione soggettiva di involucri, ma l'inconsistenza del suo involucro "ricettivo" crea una forte indeterminazione del confine tra proprio e non-proprio. Ma questo svaporare del corpo dell'uomo era già in nuce nella figura della sauna: il personaggio, sicuramente "in carne", va in sauna per perder peso; l'asse tensivo della proiezione è allora già in costituzione: dalla sovrabbondanza della carne verso la perdita della materia. E lo sposarsi della materia con l'etere, questo andare in aria della materia, è il ragionamento figurale della morte.

Fare una sauna e fumare una sigaretta è prendersi del tempo *per sé*: la pausa-sauna, la pausa-sigaretta sono due durate. **Le isotopie** *(ripetizioni, repliche)* tra tavola superiore e predella ci dicono che non siamo di fronte alla presenza del soggetto al mondo, ma del suo *lasciarlo andare* (in fumo). Dal vapore acqueo della sauna il soggetto si trasferisce nella nuvola. Anche in *Soliloquy IX* il pensoso personaggio dell'immagine superiore si pensa come alterità e si visualizza nell'altrove, in un altro mondo. E questo tendere verso l'alterità, questo allontanarsi da sé e dalla propria consistenza materiale attraverso il vapore della sauna prefigura la visualizzazione decisiva, quella *post mortem*. La nuvola è **rarefazione** *(rozplývání, ředění, difúze)*, diffusività estensiva e

l'involucro del cielo non si offre più come superficie di iscrizione: lo stato gassoso non si lascia più iscrivere, né tracciare dall'alterità. **È questo che garantisce l'essere eterni, non aver più memoria, non "supportare" più.**

... progettualità propria alla direzionalità storica del compiersi del volere divino o della storia - Pala dell'adorazione dei magi

"Pala dell'adorazione dei magi" è un complesso pittorico autografo di Gentile da Fabriano, realizzato con tecnica a tempera su tavola nel 1423, misura 303 x 282 cm. ed è custodito nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

5.2. L'ecosistema sacro e la circolarità dello spazio a 360 gradi

[Perché] non si devono contare le cose che stanno in relazione, bensì le relazioni; non i termini della relazione, ma le relazioni (...). Questo ha molto a che fare col sacro (Bateson 1972).

Ciò che la totalità concreta è in relazione agli oggetti considerati isolatamente, il sacro può esserlo in relazione al profano (Bataille 1951).

Se in quest'ultimo palinsesto della serie si delinea infine una certa concordanza spaziale tra le due immagini che lo compongono, e una certa circolazione di valori tra l'immagine superiore e quella inferiore, non è possibile però affermare che il soggetto del soliloquio sia riuscito infine a visualizzarsi come presente a se stesso: la sua identità ci appare ancora una volta dispersa, scomposta, sfilacciata, senza "tenuta". All'opposto che nella serie di Taylor-Wood, nella predella della pala d'altare tradizionale i personaggi sono marcati da una forte identità, sono impegnati in un programma da svolgere, incaricati di ruoli specifici facenti parte di un disegno superiore, visualizzato nella tavola superiore. Nella serie dei *Soliloquy* sono messi in scena invece dei

personaggi assopiti, **assorti** (*pohrouženi*), addormentati, o dediti ad attività quali il passeggiare, il **bighellonare** *(andare a zonzo senza meta)*, il perdere tempo, il cercare qualcosa… **Qui in gioco è il possibile emergere di un'assiologia** *(teoria dei valori)***: nella pala essa è enfatizzata dalla topicità e decisività dei luoghi scelti e dall'evento "canonizzato", nei *Soliloquy* viene stemperata, se non negata, dall'anonimia degli spazi e dalla prosaicità banale degli atti raffigurati.** *(Hier geht es um die mögliche Entstehung einer Axiologie: Im Altarbild wird sie durch die Aktualität und Entschlossenheit der gewählten Orte und durch das "kanonisierte" Ereignis unterstrichen, im* Soliloquy *wird sie durch die Anonymität der Räume und die banale Prosaizität gemildert, wenn nicht geleugnet der dargestellten Handlungen.)*

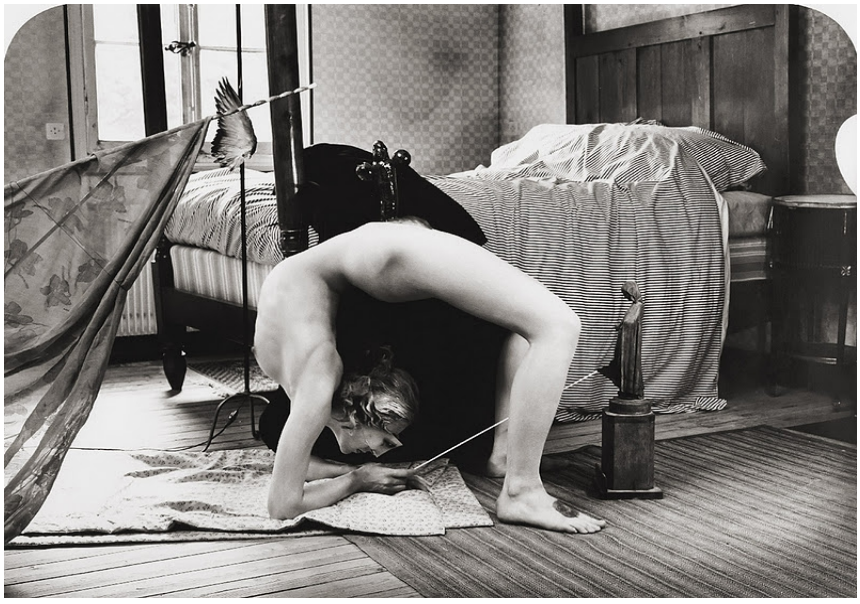
In definitiva, si scorge più un'opposizione di valori tra la pala d'altare e la riproposta formale dei *Soliloquy*: non pare esservi alcuna trasferibilità di valori, quanto piuttosto una marcata opposizione tra valori religiosi e valori profani. Se la pala si propone come organizzazione di una storia e delle sue connessioni mondane e trascendenti da narrare in maniera efficace allo spettatore, la struttura palinsestuale allestita da Taylor-Wood è legata piuttosto a uno scacco narrativo, cioè all'impossibilità di **colmare lo iato** *(překlenout propast)* tra esperienza presente e narrazione della stessa, tra coscienza di sé e azione. **Si vede quindi come il senso proveniente dal versante** *(lato, aspetto)* **intertestuale dei *Soliloquy* non giunga da un aggancio** *(aderenze, collegamento)* ***a priori*** **ai valori della pala d'altare, ma** (giunga? NB) **a un confronto *a posteriori*, che si rivela stridente.** *(We can therefore see how the sense coming from the intertextual aspect of the Soliloquies does not come from an* a priori *adhesions to the values of the altarpiece, but to an* a posteriori *comparison, which turns out to be discordant.)* La sostituzione della pala d'altare con il palinsesto profano indica un'impossibilità di emergenza, oppure una diversa localizzazione del sacro. La separazione incommensurabile, plastica e semantica, che si viene a creare tra le due immagini di ogni *Soliloquy* marca **lo *scarto*** (differenza, allontanamento da ciò che è considerato normale, medio) tra l'esperienza vissuta e il racconto di essa, ***avanzo*** *(residuo, resto)* che è da leggere come malattia esistenziale:

> il sacro ha un legame particolare con la salute (...). L'uso più ricco della parola "sacro" è quello che rende importante la *combinazione*, l'unione delle due accezioni, e ritengo che ogni loro separazione sia antisacra (Bateson 1991, p. 402).

Se ritroviamo un valore del *sacro* importato nei *Soliloquy*, questo è per approssimazione più vicino alle idee batesoniane che a quelle provenienti dalla dimensione religiosa. Il sacro nella concezione di Bateson è legato all'idea che ciascun individuo è inserito all'interno di un *ecosistema*:

questa visione “naturalistica” si presta a essere riletta oggi in termini spiritualistici. Ma ancora una volta registriamo una disgiunzione originale di Taylor-Wood da alcune prospettive più consolidate del pensiero filosofico contemporaneo: lo spazio a 360 gradi non restituisce affatto la configurazione di un individuo immerso in un mare di connessioni – l’ecosistema del sacro batesoniano –, quanto piuttosto la visualizzazione di soggetti gettati in un universo **paratattico** *(coordinato; uspořádané)* ripetitivo e sterile. La circolarità a 360 gradi potrebbe proporre i valori della completezza e bellezza perfetta, ma Taylor-Wood rovescia l’idea di *aggregato di relazioni* per rimarcare quello opposto di *circolarità come ripetitività* meccanicistica e senza possibilità di sviluppo. Nella paratassi non vi è alcuna possibilità di sviluppo di quella **progettualità** *(capacità a progettare, a ideare)* che era propria alla direzionalità storica del compiersi del volere divino o della storia, tipico della pala d’altare: essa tiene gli individui in uno stato di sospensione, inarticolazione dei programmi, inutilità esistenziale.

La serie dei *Soliloquy* cita e prende a prestito la configurazione spaziale della pala d’altare non per i valori religiosi che essa illustra, ma per *rovesciare* il funzionamento che essa incarna, un funzionamento all’interno del quale è iscritto il vero modo di esistenza del sacro: l’unione e la connessione delle parti interdipendenti.



Joel Peter Witkin

Capitolo settimo

Escatologia *(dottrina che si occupa del destino dell'uomo dopo la morte e del fine ultimo dell'universo)* e desacralizzazione del corpo[95]

Joel Peter Witkin

1. La malattia come destino

Sono i nostri malesseri che suscitano, che creano la coscienza; una volta compiuta la loro opera, si affievoliscono e scompaiono uno dopo l'altro. La coscienza, invece, permane e sopravvive, senza ricordare quanto deve loro, senza averlo neanche mai saputo (Cioran, 1973).

"(...) Ma Elohim sa che, il giorno in cui ne mangerete, i vostri occhi si apriranno". Si sono appena aperti, e già comincia il dramma. Guardare senza comprendere, questo è il paradiso. L'inferno è dunque il luogo in cui si comprende, in cui si comprende troppo (...) (ib.).

Sia in questa analisi dedicata a una parte della produzione fotografica di Witkin, sia in quella dedicata alle opere di Sekula e di Michals, mostreremo come le immagini fotografiche possano supportare effetti di senso legati alla dimensione sacra dell'esistenza pur essendo slegati da qualsiasi riferimento intertestuale al discorso religioso. Il discorso sacro infatti non è forzatamente legato alle tematiche religiose, dato che la sua **pertinenza** *(relevance)* si costituisce a livello **figurale** *(allegorico, simbolico; jinotajný)* e non soltanto **figurativo** *(rappresentativo, espresso per mezzo di figure; znázorňující)*. In Witkin, ad esempio, il tema della malattia, dell'infermità, della mostruosità renderà pertinenti diversi sguardi sul corpo: quello scientifico, profanatore, e al contrario, quello umanistico, sacralizzatore, che prende in considerazione il corpo in quanto organismo, in quanto unità integrata di relazioni valoriali ecosistemiche. Lo sguardo scientifico è un tipo di sguardo che seziona l'interezza e la completezza del corpo allo scopo di capire, **scomporre**

95 Questo paragrafo riprende il mio intervento, *La desacralizzazione del corpo come natura morta*, al XXXII convegno dell'AISS, "Il discorso della salute. Testi, pratiche, culture", e l'articolo che ne è seguito (Dondero 2005b).

(separare, disordinare), analizzare: distruggere l'organizzazione di una struttura ecosistemica è, come afferma Bateson, sacrilego. Lo sguardo definito umanistico, al contrario, è uno sguardo che si mantiene quasi **in disparte** *(al margine; stranou)*, senza intaccare la "grazia" del corpo in quanto insieme armonico di relazioni. In altre parole, i diversi sguardi sul corpo pongono il problema della relazione tra corpo e coscienza, **autocoscienza** *(coscienza di sé)* e incoscienza, tra esperienza e innocenza, tra il vedere troppo e l'accecamento. Come abbiamo rimarcato nell'analisi di *Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente* di Richon, la coscienza di sé e dell'altro, la manipolazione, la strategicità dell'agire è in conflitto con la dimensione sacra, che surviene al di là della nostra volontà, perché non programmabile, incomunicabile, incosciente.

Le immagini di Witkin mettono in scena l'autocoscienza e il "vedere troppo": sono innanzitutto il rapporto che l'infermo intrattiene con la condizione stessa dell'essere malato, il suo rapporto con "la parte notturna della vita" (Sontag 1978) a essere indagati. Witkin mette in immagine l'autoconsapevolezza e l'autoattribuzione della malattia mediante le differenti strategie di sguardo e di mascheramento attuate dai soggetti delle fotografie.

La malattia messa in scena da Witkin non affetta il corpo momentaneamente, non è una malattia che fa il suo decorso e termina con una convalescenza e una guarigione, piuttosto si manifesta in quanto deformità congenita, come in medicina vengono chiamati il morbo o la malformazione sviluppatasi durante la vita intrauterina, e che si manifesta fin dalla nascita. Pensiamo all'immagine di *Le sorelle McCarther*, gemelle siamesi unite per la testa, alla cecità ereditaria mostrata in *Donna cieca con figlio cieco*, alla rappresentazione della deformità nel *Ritratto di una nana* (foto 13).

Joel Peter Witkin, *Harvest*,1984

Fig. 13. Witkin, *Portrait of a dwarf*, 1987.

Questo tipo di infermità ha una durata che si situa tra la nascita e la morte, è la forma stessa di una patologia "fetale", e quindi **ineluttabile** *(inevitabile)*. In questo senso la malattia congenita mette in scacco la cura, se per curare intendiamo la crescita, o meglio "favorire la trasformazione in senso evolutivo" (Donghi, Preta 1995). In questo caso, la malattia **congenita** *(vrozená)* spesso è incurabile, statica, è un tipo di malattia assunta e vissuta come *destino*. La malattia messa in scena da Witkin è ontologica, metafisica.

Ciò che ci interessa analizzare in questa prima serie di fotografie dell'artista americano non sono solo le malformazioni fisiche, la diversità e l'handicap, quanto piuttosto la loro relazione con gli occhi bendati o le maschere, con il nascondersi e il mostrarsi, in una parola, con l'autocoscienza. In *Ritratto di una nana* (1987) le piccole dimensioni della nana sono costruite per opposizione attraverso quelle del busto e dell'altissima gamba posta alla sinistra estrema della fotografia. La donna indossa una maschera bianca da carnevale e il suo sguardo è una **feritoia** *(apertura stretta, fessura; průzor)* scura. Vicino a lei è posato un busto danneggiato, un involucro vuoto raffigurante un volto, ritagliato o forse ferito proprio nella parte centrale. Il busto ha lo sguardo assentificato, sottolineato in negativo da una cordicella nera che ci appare come l'impronta dell'elastico della maschera[96]. Lo sguardo è vuotato in entrambi i volti: nella figura della nana appare sprofondare

96 Alle spalle della nana, notiamo forme animalesche, forse la schiena di una scimmia, più probabilmente la testa di un

verso l'interno, dato che gli occhi sono due feritoie oscurate, e nella forma-involucro del busto lo sguardo si presenta come una cavità, un buco nero diretto non verso il mondo, ma verso se stesso. Per questo possiamo avanzare l'ipotesi che questi sguardi negati, bui, rimandino a un nascondimento dei personaggi dal mondo, a una negazione della reciprocità di sguardi (con l'osservatore e quindi con l'alterità). I malati deformi non guardano fuori verso il mondo e non vogliono farsi guardare. In questo senso la maschera della nana è uno strumento per "cessare di essere se stessi", per instaurare uno sradicamento di sé, per darsi all'osservatore in quanto figura straniata. La maschera sdoppia l'identità, fa sì che lo sguardo dell'osservatore sia catturato e sviato nelle reti della maschera. La maschera è un mezzo di cui dispone l'infermo per rovesciare la propria deformità e i valori della normalità, per costruire la caricatura della diversità, per rovesciare la scala dei valori del normale e dell'anormale. La deformità è resa quindi più drammatica dalla coscienza di sé, dall'autoattribuzione della malattia, che rende difficili e fragili sia i rapporti del malato con se stesso, sia, come dimostrano queste immagini, del malato con **il simulacro** *(forma esteriore)* del suo osservatore.

Nel *Ritratto di una nana* l'involucro/ritratto è un busto svuotato dalla materia e dalla carne della vita, uno sguardo annegato nell'oscurità, incappucciato di tenebre, calco di un busto svuotato, senza forza, inconsistente, pari a un'ombra. Ma che altro è una scatola aperta, una scatola forata, un volto sottratto, se non un cranio? Quando "il volto si assenta, (…) la morte si manifesta in cavo" (Didi-Hubermann 2000, p. 39). **Qui lo sguardo è risucchiato, prosciugato dall'interno dalla troppa coscienza di sé.** *(Here the gaze is sucked in, drained from the inside by too much self-awareness.)* Se la coscienza è manifestata dallo sguardo annegato in profondità, questo sguardo "in cavo", scavato, prelevato, frammentato, ferito, rimanda alla morte futura che sottrae la coscienza, mascherata di invisibile.

1.2. Salute e salvezza

si aprirono allora gli occhi di ambedue e seppero di essere nudi (Genesi, 3, 7).

L'angoscia (...) la realtà della possibilità come possibilità per la possibilità (Kirkegaard, Il concetto dell'angoscia, 1844).

Tutti i personaggi informi e infermi di Witkin sono **acefali** *(privi di testa)* o bendati o mascherati: pensiamo ad esempio a *Donna all'ospedale* e a *Uomo senza gambe*. La vera

cavallo, davanti a lei una scatola vuota: il malato deforme sembra sospeso tra l'animalità e la morte. Sulla relazione tra le immagini di Witkin e lo sguardo di Medusa, cfr. Dondero 2006c.

mostruosità della malattia sembra allora configurarsi come un sovrappiù di coscienza, una coscienza che tenta di annullarsi nella morte. Come afferma il filosofo contemporaneo Cioran (1973, p. 35):

A guardare le cose secondo la natura, l'uomo è stato fatto per vivere rivolto verso l'esterno. Se vuole vedere in se stesso deve chiudere gli occhi, rinunciare a intraprendere, uscire dalla corrente. Quella che chiamiamo "vita interiore" è un fenomeno tardivo che è stato reso possibile solo da un rallentamento delle nostre attività vitali, dato che l'"anima" non ha potuto emergere e dispiegarsi se non a scapito del buon funzionamento degli organi.

Vediamo come in un certo senso l'inferno della malattia inizi con l'autoconsapevolezza, e come questa abbia inizio a partire da un rallentamento delle attività vitali, o da un loro sviamento, da un cattivo funzionamento degli organi: "sono i malesseri che suscitano, che creano la coscienza". Per questo la malattia assume nelle fotografie di Witkin una dimensione esistenziale, legata al peccato originale: l'inferno del sapere troppo e del vedersi (diversi). Afferma ancora Cioran: "La salute è certamente un bene; ma a coloro che la posseggono è stata rifiutata la grazia di accorgersene, dato che *una salute consapevole di se stessa è una salute compromessa*" (ib.).

La salute è da intendersi come inconsapevolezza, come del resto fa rimarcare Fabbri in *Abbozzi per una finzione della cura* (1995):

il latino *salus* è legato a *salvus* che significa colui che si salva dalle modifiche, dalle perturbazioni provenienti dall'esterno. Si tratta di un'integrità totale, una specie di *pelle che salva*, che mette tranquilli, elimina le sollecitazioni della curiosità (p. 37, corsivo nostro).

Ritornando sull'immagine della nana, notiamo come il calco vuoto presenti una rottura dell'involucro "che salva" e mantiene integro l'interno. La curiosità, del resto, il voler vedere troppo, viene definita da Fabbri come un movimento dispersivo, come una ricerca dell'indeterminazione, ma anche del "pericolo, che proviene da ***esperire*** (mettere in atto; carry out, accomplish), **dove perire non vuol dire morire, ma sperimentare** *(kde hynout nemá znamenat umírat, ale zažívat)*" (p. 40). Come ci appare già chiaro fin da queste prime riflessioni, è proprio la sperimentazione che distrugge l'integrità, l'inviolabile territorio del sacro costruito sulla non-comunicazione e sul silenzio.

Joel Peter Wiotkin, Gods *of Earth and Heaven, LA, 1988*

2. Il corpo-oggetto e la natura morta

Oltre alla malattia fetale, il fotografo problematizza l'infermità senile o patologica: in *Lampada Art Déco* (foto 14) un corpo **storpio** *(crippled, maimed)* di donna diventa il formante plastico di una lampada. Il corpo mostruoso si fa oggetto di design, corpo "distante", non "sopportabile". Per Girard (1991):

Joel Peter Wiotkin, *Centaura*

Il mostro è la fine delle differenze sotto forma mostruosa: parti di creature che normalmente dovrebbero essere differenziate improvvisamente si scontrano e si confondono o formano le più diverse combinazioni, che *generano oggetti* come i centauri o gli uomini dalla testa di cavallo (p. 98, corsivo nostro).

Il mostro è un mélange di differenze mal combinate, mentre nella forma di vita della salute le differenze e le somiglianze sono ben equilibrate.

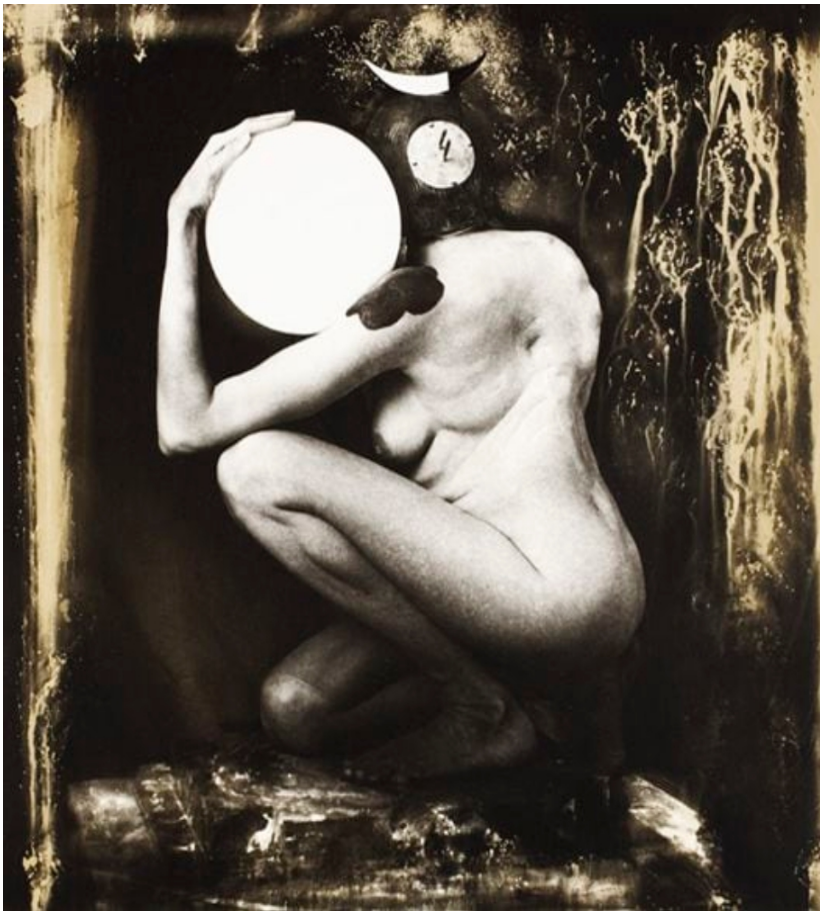


Fig. 14. Witkin, *Art-Déco Lamp*, 1986.

Nelle immagini di Witkin spesso il corpo mostruoso, difficile da identificare, assume le sembianze di un oggetto pur di ricomporsi in qualcosa di identificabile e di nominabile. *(Na Witkinových obrazech se monstrózní tělo, které je obtížné identifikovat, často stává předmětem, aby se znovu přeměnilo na něco identifikovatelného a pojmenovatelného.)* Di fronte all'impossibilità di assumerlo e di riconoscerlo, il corpo cambia statuto, diventa merce. La donna rappresentata come lampada, infatti, confessa al fotografo che, piuttosto che percepir*si* come mostruosità, preferisce assumere le sembianze di un oggetto. La donna si fa *strategicamente* lampada: in questo modo lo sguardo è ancora una volta impossibilitato a vedere, a vedersi, questa volta non attraverso una maschera accecante, ma attraverso la concentrazione di luce. La troppa luce impedisce la visione: anche in questa immagine viene chiaramente tematizzata la pericolosità del vedere e del vedersi. Se nella fotografia della nana le forme mostruose potevano ancora essere integrate nel genere ritratto – come vuole il titolo, ma anche il genere del busto, doppio "al futuro" della nana – e il personaggio veniva ancora valorizzato in quanto essere umano, identità e singolarità da ritrarre, qui il titolo, *Lampada Art Déco*, ci rimanda al corpo reso oggetto, alla natura morta. Ma se qui il corpo della donna mantiene in un certo senso la possibilità di essere *individuato* in quanto sintassi di organi, in altre nature morte di Witkin i frammenti di corpo vengono resi quasi irriconoscibili e non individuabili perché prelevati dall'insieme corporeo e dati a vedere nella loro singolarità non identificabile: *Anna Achmatova*, *Il banchetto dei folli* (foto 15), *Natura morta con specchio*.

Del resto, la natura morta fotografica non è tanto da considerare in quanto immagine che ritrae un certo tipo di oggetti, come vorrebbe un approccio referenzialista[97], ma in quanto forma di vita dell'accumulazione, della ripetizione differente, del disordine, ma soprattutto del disequilibrio: la tradizione pittorica vuole che spesso sul primo piano delle nature morte ogni sorta di cosa sia in procinto di cadere giù e disperdere la costruzione architettonica di forme, colori, testure che appare sullo sfondo.

97 I generi, nel caso dell'immagine fotografica, **non possono essere analizzati** attraverso un metodo che ragiona per "oggetti rappresentati": non esiste una parte localizzabile del testo che dichiari a quale genere il testo appartiene: *il genere è disperso e diffuso all'interno del testo*.

Fig. 15. Witkin, *Feast of fools*, 1990.

Queste nature morte di Witkin mettono per lo più in scena **l'infermità necroscopica** (*pitevní nejistota)*. Il corpo viene fotografato morto, mutilato, smembrato e deformato fino a perdere riconoscibilità rispetto a oggetti quali vasi, frutta, verdura, e diventare parte di una natura morta. Il corpo morto spesso è ancora *segnato*, *tracciato*, *mantiene le impronte* di malattie passate. I frammenti di corpi provengono da pratiche di sezionamento e da obitori: braccia, piedi, teste costruiscono un'architettura di arti e oggetti, quali vasi di fiori, coppe di frutta, libri, orologi, piccole statue, e altri oggetti consacrati dalla tradizione pittorica alla natura morta. In particolare *Il banchetto dei folli* è caratterizzato da una **composizione costruita sull'enumerazione** *(skladba postavená na výčtu)*, l'accumulazione di fiori, vasi, frutta e fiori, fra i quali appaiono anche arti spezzati seminascosti nella composizione, posizionati fra altri oggetti d'uso quotidiano. In *Il banchetto dei folli* la composizione è costruita per appaiamento e contrapposizione di materie e testure ancor prima che per forme identificabili: si veda il caso della mano tentacolare che si intreccia ai tentacoli del **polpo** *(octopus)*. *Il banchetto dei folli* sembra a prima vista un'architettura piramidale stabile, ma a ben guardare si rivela in preda alla caduta: è una composizione in decomposizione, le geometrie si stanno sciogliendo e mimano un processo di disaggregazione. Il pendere e l'essere in bilico degli oggetti ci fa pensare al "dopo" – oltre il quale c'è il vuoto – e alla perdita di tonicità del corpo che prefigura la morte.

3. Il post mortem *o dell'identità negata*

Ma a ben guardare, cos'altro è il profano se non una somma di oggetti astratti dalla totalità (Bataille 1951)?

Guardiamo ora i crani riempiti. In *Storia estratta da un libro* una testa svuotata diventa recipiente di mele e albicocche e in *Natura morta* (foto 16) la testa diventa contenitore, vaso.

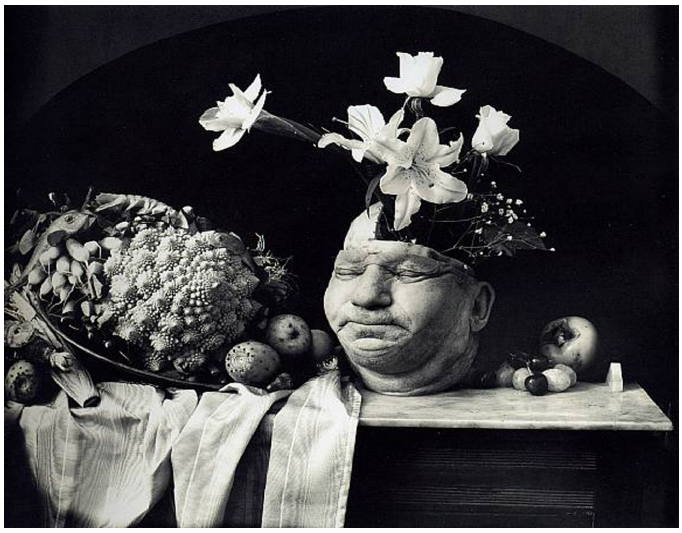


Fig. 16. Witkin, *Still life*, 1984.

Anche nelle religioni arcaiche, nella tradizione pagana, in special modo nelle sepolture preistoriche più antiche, i crani venivano decorati e riempiti. Come ricorda anche Didi-Huberman (2000, p. 48):

> i crani non sono mai puri e semplici resti **balbuzienti** *(stammering, stuttering)*: sono operati (…). Incisi, trapanati, spesso con gli orifizi ingranditi o artificialmente fratturati, i crani preistorici dimostrano un'attenzione estrema portata al destino dei volti. Le loro convessità si invertono, divengono coppe da riempire con sostanze raffinate, o a cui si portano le labbra per libagioni raffinate. I denti vengono lavorati **a mo' di** *(like; na způsob)* **parure** *(serie di due o più oggetti di ornamento realizzati in base a criteri di complementarità)*, mentre essi vengono decorati con pietre, punte d'avorio o conchiglie. **Li si separa dalle mascelle** *(es trennt sie von den Kiefern)* come per sottolineare che la parola li ha abbandonati.

Se la lavorazione o "operazione" preistorica in un certo senso segna un percorso dal volto morto verso il ritratto, cioè mira a far ritrovare al volto un'identità, cioè la possibilità di "essere ritratto" – si opera il volto per non perderlo –, nel caso di Witkin, il volto è reso irriconoscibile e va a far parte di una natura morta disindividualizzante che si pone in opposizione rispetto alla forma di vita del ritratto.

La desacralizzazione del corpo e la negazione dell'identità non sono generate dal fatto che i corpi siano senza vita, quanto piuttosto che siano frammentati, che non siano più composti secondo l'ecologia corporale dell'organismo, e che addirittura si giochi con ciò che dovrebbe assicurarne la tenuta, cioè l'involucro e le sue modulazioni/modificazioni superficiali, come nel caso della Donna-

lampada. Al contrario, un corpo sacralizzato è un corpo di cui si rispettano le relazioni e di cui l'involucro assicura l'interazione fra le parti. Qui nelle nature morte, l'involucro inteso come totalità sinestesica si è spezzato: come instaurare quindi con questi corpi una prensione analogizzante, come autoattribuirsi quegli artioggetto "sparpagliati", buoni solo alla composizione di differenti testure?

In queste immagini di Witkin la malattia viene intesa come irrazionalità del corpo, condizione patologica che mostra il disragionare della natura. Le nature morte assemblano pezzi di corpi diversi che mantengono le tracce della malattia, di una condizione *contro natura*. Il corpo così composto è solo un tratto figurativo residuale di un corpo sezionato che solo paradossalmente, e nel momento estremo, *trova un suo posto nella natura*. Il corpo storpio e infermo riguadagna la natura nel momento in cui diventa natura morta; il corpo rigettato perché contro natura trova *in extremis* un luogo dove su(o)pportare la natura: quando si trasforma in vaso.

Anche la relazione tra natura morta e autopsia ci rimanda al problema della coscienza, se pensiamo che etimologicamente autopsia (*auto-opsis*) significa "vedere con i propri occhi": in medicina rimanda a un'*indagine* minuziosa sul cadavere, volta ad appurare le cause della morte e le modalità della malattia, eseguita con una serie di metodiche dissezioni che consentono l'esame dei *singoli* organi. Se l'autopsia rimanda a una visione e a una conoscenza dirette dei fatti, al "vedere con i propri occhi", quindi a una visione curiosa e pericolosa nell'accezione già citata di Fabbri, e quindi a uno sguardo che viola, ancor di più l'atto del fotografare il corpo sezionato, che nella nostra cultura deve rimanere escluso dagli sguardi dei non-professionisti, rimanda a uno sguardo profanatore alla seconda potenza, uno sguardo raddoppiato che, nel guardare troppo in profondità, distrugge l'inviolabile dignità del nostro corpo. Come afferma Bateson in *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, le cineprese e le fotografie sono strumenti che potrebbero addirittura invalidare un rito religioso. Un rito religioso è una successione di azioni il cui significato o validità potrebbero essere indeboliti dalla fotografia, cioè dalle azioni consapevoli e riproduttrici (cfr. Bateson 1988). Infatti, in relazione alla possibilità di fotografare e filmare una cerimonia religiosa, o comunque un rito sacro, Mary Catherine Bateson afferma:

> Mi sembra che il problema non risieda nell'idea di fotografare o di filmare la cerimonia in se stessa, quanto piuttosto nel fatto che il filmare avrebbe trasformato la cerimonia in un semplice mezzo che avrebbe permesso di arrivare a un fine (…). Ciò che, in questo film, è blasfemo, è la trasformazione delle cerimonia in un mezzo per arrivare a un obiettivo (…). *La blasfemia* (…) *non risiede nella presenza di un certo oggetto meccanico, ma nella coscienza di sé* che, la macchina, attraverso la relazione che essa intrattiene con lo scopo per il quale è utilizzata, non avrebbe potuto far altro che sviluppare (p. 38, trad. e corsivo nostri).

Fotografare è bandire la segretezza, la non-comunicazione, non solo presente ma reiterabile e futura: al contrario, "se vogliamo conservare il 'sacro' è necessaria una qualche forma di non-comunicazione" (Bateson, Bateson 1987, p. 127).

Questo tipo di rappresentazione della malattia e della morte rimanda sempre alla curiosità che desacralizza l'integrità salutare, curiosità del voler vedere fino in fondo, fino a raggiungere l'inferno del sapere. Il sacro è, al contrario, qualcosa col quale, per definizione, non possiamo interferire.

4. La malattia dell'autocoscienza

L'intero mondo della scienza è costruito sulla vita, eppure la scienza non è stata per nulla capace di illuminare la natura dell'esperienza soggettiva (Merleau-Ponty 1964).

Ritratto di una nana mette in scena l'interiorizzazione della propria deformità da parte del soggetto fotografato, mentre nelle nature morte il corpo morto viene desacralizzato perché reso oggetto fra gli oggetti, oggetto qualunque, indifferenziato. *Ritratto di una nana* appartiene ancora al genere del ritratto, perché mette in scena un personaggio assorto in atto introspettivo e problematizza lo sguardo di questo personaggio sul proprio corpo al fine di tematizzare la tensione tra identità e diversità. Si tratta però già di un ritratto che porta in sé i germi di un percorso verso l'"oggettificazione", la messa a distanza, la natura morta; un percorso che porta dal corpo-me al corpo-oggetto, dal corpo vissuto al corpo guardato come alterità. In più, la nana è ritratta in quanto nana e non in quanto donna né in quanto soggetto singolo: se ogni ritratto è il ritratto di qualcuno in particolare, la nana rappresentata non ha nome proprio, semplicemente esemplifica una malattia; in questo senso si tratta del ritratto di *una* nana *qualunque*. Nelle nature morte il percorso verso la disidentificazione giunge a compimento, il corpo perde qualsiasi segno identitario: le relazioni e le armonie plastiche delle nature morte sono costruite da frammenti di corpi diversi assemblati insieme. Se il *Ritratto di una nana* problematizzava ancora il rapporto che il malato intrattiene con la propria deformità da un punto di vista interno, embraiato, esperienziale, perché era l'autoattribuzione del proprio corpo a essere messo in scena, le immagini dei corpi smembrati rimandano a un punto di vista debraiato, del "vedersi da fuori" e a una presa di posizione esterna al soggetto percipiente, e che coincide con uno sguardo distale, scientifico. Lo sguardo distale è uno sguardo disincarnato, che concepisce il corpo e la sua diversità non come qualcosa da amare e/o rispettare, ma come qualcosa da "utilizzare a un fine", e di cui si è semplicemente *curiosi*, o *interessati*. Il corpo guardato invece da una prospettiva umanistica è un corpo-organismo, impossibile da sezionare perché ciò che conta di esso è l'interezza, e il suo rapporto con i valori

fondamentali dell'esistenza. Il corpo può essere quindi valorizzato in due modi molto diversi dalla cultura scientifica e dalla cultura umanista:

> [Il corpo] scompare come oggetto unitario di studio e di pensiero. Che rapporto c'è, per esempio, tra il corpo anatomico della scienza medica, oggetto parcellizzato e inerte di cui individuare gli organi e spiegare le disfunzioni, e il corpo proprio del soggetto, flusso ininterrotto di sensazioni, esigenze, istanze, ragioni, diritti? Nel primo caso c'è qualcuno che ha un corpo, su cui qualcun altro sta lavorando dall'esterno oggettivandolo; nel secondo c'è un soggetto che è un corpo, la cui esperienza è circoscritta soltanto in lui: sino a che punto posso dire che il corpo di cui si sta occupando, qui e ora, questo medico è effettivamente lo stesso di cui, qui e ora, io ho una esperienza concreta? (…) I due punti di vista – quello esterno e quello interno – non solo non coincidono, ma non sono nemmeno complementari (Marrone 2001, pp. XXVIII-XXIX).

A porsi come questione centrale in queste immagini non è semplicemente la disfunzione (per cui non c'è cura), piuttosto è l'autoattribuzione del proprio corpo infermo, della forma del proprio involucro, la consapevolezza della propria diversità. Sia nelle immagini degli infermi mascherati, sia nel caso della donna-lampada che nasconde lo sguardo e il volto e li sostituisce con qualcosa di accecante, sia nel caso degli arti disarticolati e sparpagliati all'interno della natura morta, la rappresentazione della malattia e della morte ci rimanda all'inferno del "comprendere e vedere troppo", alla curiosità che desacralizza l'integrità salutare, curiosità del voler vedere con i propri occhi, fino in fondo. Il sacro e la salute, al contrario, non hanno occhi, sono votati alla grazia lieve e impalpabile del non-sapere.

Soglie di “sfigurazioni” aberrate e aberranti - J. P. Witkin: LeBaiser

Capitolo ottavo

Il sacro come integrazione identitaria

1. Fish Story *tra statuto artistico e statuto documentale*

Il corpus che indagheremo nelle prossime pagine non ha più come soggetto la malattia individuale in quanto traccia sul corpo, ma porta in causa un altro tipo di malessere, esistenziale, collettivo e diffuso. Se da Witkin la malattia congenita veniva messa in immagine e tematizzata, *Fish Story* di Allan Sekula appare come una serie di immagini che compie un ragionamento figurale sulla malattia, malattia non più intesa come destino segnato a partire dalla vita intrauterina, ma una malattia culturalmente e socialmente connotata. Anche in questo corpus la malattia in quanto forma di vita diviene pertinente se la intendiamo in senso batesoniano come una "mancanza di connessione", come una struttura e un'organizzazione che "funzionano" male. Qui sono ancora l'identità in quanto sistema ecologico di forze e la dignità della persona a essere in gioco.

La serie di immagini di Sekula *Fish Story* mette in scena una malattia del nostro tempo, lo sfruttamento della forza-lavoro legata all'immigrazione. In questo senso il nostro corpus si pone come un tipo di reportage costituito da "immagini del tempo". Le "immagini del tempo" sono quelle emblematiche della nostra epoca, rappresentative del nostro tempo: *Fish Story* infatti si pone come un discorso sulla globalizzazione e le condizioni lavorative attuali[98].

Queste immagini appaiono come foto documentarie di reportage, benché vengano catalogate e fruite in quanto opere d'arte. Il fatto che le immagini di *Fish Story* si presentino, a livello di tematica e di strategie enunciazionali, innanzitutto come documenti e testimonianze di una certa situazione socio-culturale, mette in tensione questa strategia enunciazionale "referenziale", che mira a illustrare il mondo con *trasparenza*, con lo statuto artistico attraverso cui circolano nel sociale, statuto che invece mira a giocare con il doppio senso, il senso nascosto, **lo spaesamento** *(disorientation)*. Inoltre, la fotografia referenziale e lo statuto documentario sottintendono che la fotografia sia solo un mezzo, una prova, una testimonianza di un qualcosa di esterno a essa, mentre la fotografia d'arte "**varrebbe per se stessa** *(would be valid for itself)*", avrebbe se stessa come fine

98 Distinguiamo questo tipo di reportage da quello costituito da "immagini a tempo" e da "immagini-tempo". Le "immagini a tempo" sono quelle che potremmo definire "puntuali", che colgono il momento "giusto", quelle che mettono in scena il loro essere istantanee e fortuite. Le "immagini-tempo" restituiscono invece il tempo fenomenologico, la sua intensità e qualità, e costituiscono per lo più reportage intimisti o di riflessione.

ultimo. A questo proposito, Schaeffer (1987) sottolinea che questa distinzione non concerne classi di immagini diverse, ma i livelli di pertinenze: **non esiste interpretazione di un segno visivo in astratto e data una volta per sempre, ma ogni interpretazione è situata all'interno di una pratica:** le differenti possibilità di interpretazione di cui è passibile l'immagine non sono dovute esclusivamente a una sua qualità intrinseca, ma all'attività giudicatrice dell'interprete, alle pratiche e ai regimi comunicativi, insomma all'universo interpretativo all'interno del quale essa è inserita. Non si tratta quindi di porsi il **quesito** *(domanda; querry)* "Che cosa è arte", quanto il provocatorio "Quando è arte?" formulato da Goodman (1968), né di partire dal modello che avrebbe **auspicato** *(sperato, desiderato)* Hjelmslev (1943) per l'analisi semiotica dell'oggetto artistico, che si caratterizzerebbe come "un tentativo di stabilire le leggi della combinatoria formale dei segni estetici, e come lo sforzo per una comprensione dei fatti artistici rigorosamente *intrinseca ed oggettiva*" (Volli 1972, p. 91, corsivo nostro)[99]. Anche per Rastier, se:

> i rapporti interni hanno **il sopravvento** *(posizione di netta superiorità)*, spesso, invece, i rapporti esterni sono i soli *che ci consentono di coglierli* (…) di conseguenza è possibile individuare le relazioni interne solo per mezzo di relazioni esterne (Rastier 2001, p. 57, corsivo nostro)[100].

Del resto, se un'oggettività del testo esiste, deriva dal fatto che quest'ultimo "*è il supporto di differenti descrizioni*, o, in altri termini, che al suo interno si incontrano molteplici mondi" (ib.). Ciò che continuamente "ricrea" un testo sono le esigenze interpretative messe in campo dalle diverse pratiche nelle quali il corpus si situa di volta in volta, le quali pertinentizzano di esso solo alcune forme espressive e semantiche, diverse a seconda dell'universo interpretativo. In questo senso, dato che l'interpretazione è sempre situata, cioè si colloca all'interno di una pratica sociale, obbedisce agli obiettivi e alle norme definiti da questa pratica. Non può quindi esistere un'interpretazione definitiva di un testo: "*l'interpretazione di un testo, infatti, cambia assieme ai motivi e alle*

99 Un testo fotografico cambia di senso se viene praticato come testo artistico, anche se molti teorici identificano nella riflessione metalinguistica un funzionamento tipico, e quasi necessario, dei testi a statuto artistico. Alcune immagini si autodichiarano artistiche, per esempio attraverso giochi linguistici autoreferenziali; in altri casi si inseriscono "per decreto" all'interno di una discorsività definita istituzionalmente artistica. Se Schaeffer (1987) considera che la pratica e lo statuto dell'immagine "dominano" sulla morfologia testuale, cioè ne determinano i percorsi e quindi le valorizzazioni, al contrario, nel caso dell'immagine artistica sembra che anche l'estetologo francese vada alla ricerca di qualità intrinseche del testo fotografico. In un saggio del 1997 sull'arte del ritratto fotografico afferma infatti: "Nelle sue forme più avventurose, quelle che tematizzano la fotografia stessa come atto, come medium, come pratica sociale ecc., la fotografia artistica deve ormai essere concepita come una metafotografia, cioè come un'arte che crea delle immagini nelle quali l'unico referente è costituito da altre immagini, e che per questo rompe l''illusione' della trasparenza dell'immagine fotografica (costitutiva degli utilizzi naïf del medium) e accede all'autonomia artistica" (Schaeffer 1997, p. 12, trad. nostra).

100 In questo modo si evita **l'ontologismo** *(dottrina filosofica che pone come condizione prima e fondamentale di ogni conoscenza l'intuizione diretta dell'essere assoluto, cioè di Dio)* del testo: "Se le relazioni strutturali vengono fissate e delineate in modo critico, la decisione di chiudere il testo e studiarlo come globalità può sottrarsi all'ontologia: se ogni tipo o addirittura ogni occorrenza di rapporto presuppone l'esistenza di un punto di vista in grado di coglierla, la struttura può definirsi come una globalizzazione di tali punti di vista" (Rastier 2001, p. 57).

condizioni della sua descrizione" (p. 192, nota 2).

Una stessa immagine fotografica può passare da uno statuto documentario a uno artistico; ma una foto di **denuncia** *(pubblica condanna; condemnation)* può funzionare ancora come testimonianza politica anche se esposta in un museo? Può conservare la sua pregnanza etica anche all'interno di una cornice interpretativa come quella artistica? Il corpus di Sekula **solleva** *(nastoluje)* la problematica della relazione tra statuti (documentale e artistico) e della loro efficacia politica. Che potere ha la fotografia di testimoniare, rendere conto di una dimensione politica, ma anche esistenziale? E attraverso quali mezzi?

1.1. La diagnostica del contemporaneo

Le immagini fotografiche hanno da sempre giocato un ruolo decisivo all'interno dell'**agonistica** *(competitizione)* rappresentazionale che marca politicamente ogni momento storico delle nostre società contemporanee. Non si tratta di mettere in campo delle "verità" contrapposte, ma delle testualità che hanno come posta ultima degli effetti di verità, anche antitetici. Tuttavia, non si tratta di dissolvere la realtà nella simulacralità della discorsività, dato che resta una **cogenza** *(omezení)* effettiva tra pratiche, **vissuti** *(zkušenosti)* e mondo-ambiente in cui sono immersi i soggetti. **Tale cogenza non viene dispiegata come configurazione di senso se non dalla discorsività, e ciò secondo diverse messe in prospettiva, assunzioni e declinazioni.** *(Diese Kohärenz entfaltet sich nur durch Diskursivität als Bedeutungskonfiguration, und dies nach unterschiedlichen Perspektiven, Annahmen und Deklinationen.)* La fotografia risulta essere, in tal senso, una risorsa in campo, nelle mani di attori sociali con diversi ruoli, che funge da diagnostica delle tensioni del contemporaneo. La foto consente cioè di "riconoscere attraverso" ("diagnosi") e di formulare un giudizio. Siamo ben lontani insomma dall'idea di una foto che "affaccia" la realtà: ne mostra invece un modo di esistenza "sintomatico", e assume il rappresentato secondo gradi di intensità diversa. Ma il potenziale semantico di questa diagnostica e la forza illocutiva dei giudizi che vi sono iscritti (sorta di argomentazione per immagini) dipendono dalle iscrizioni nei corpus, dai generi di afferenza, dagli statuti sotto i quali le foto circolano.

Come detto sopra, la vasta serie fotografica realizzata da Allan Sekula, pur essendo composta da fotografie che a un primo sguardo sembrano presentare una configurazione tipicamente "referenziale" (Floch 1986), circola sotto uno statuto artistico. Ciò implica che si invita il fruitore a saturare il più possibile la semantizzazione dei suoi tratti figurativi e plastici; con Goodman (1968) potremmo dire che tale statuto garantisce alle foto di Sekula una loro assunzione come testualità

dotata di una densità semantica e sintattica elevata. Oltre a dover dare ampio rilievo alle connessioni tensive tra enunciato ed enunciazione, dobbiamo rilevare che la saturazione semantica e sintattica è alla base di un vero e proprio "ragionamento per figure" che ci legittima ad analizzare questa serie come una diagnostica sull'identità politica ed esistenziale dell'uomo "globalizzato" contemporaneo. Inoltre, queste testualità rivendicano una loro esemplarità rispetto al tema della globalizzazione, oggi senz'altro al centro dell'agonistica rappresentazionale e della crisi identitaria della contemporaneità. Questo a significare che lo statuto artistico non pregiudica affatto l'efficacia testimoniale delle foto, né la conduce a mettere in secondo piano la dimensione cognitiva rispetto a quella affettiva.

Ci teniamo a precisare innanzitutto che il nostro lavoro di analisi non parte affatto da un sapere aprioristico sul fenomeno della globalizzazione, né da un sapere sociologicamente già "confezionato" sulla questione; piuttosto tenta di descrivere semioticamente – a partire dal livello figurale dei testi fotografici – come l'identità politica ed esistenziale del lavoratore immigrato viene problematizzata dall'opera fotografica *Fish Story* (cfr. Dondero 2006d). Quest'ultima mette in scena i paesaggi del lavoro contemporaneo e si propone come deposito diagnostico per indagare l'emergere di fenomeni sociali attuali. Non ridurremo allora il nostro corpus a esemplificazione di un'idea preconfezionata di globalizzazione intesa come pervasività ed egemonia di una unica cultura (occidentale, liberista ecc.) su scala planetaria. Se ciò che ci interessa sono soprattutto le forme sintomatiche del contemporaneo rilevate su un opportuno quadro diagnostico (il corpus preso in esame), ciò non significa che ci occuperemo solo di ciò che ci "mostrano" le foto. **La figuratività** *(obraznost)*, del resto, non è affatto riducibile a una attestazione di quanto la foto "illustra":

1) il piano figurativo si pone come orizzonte interattanziale (Basso 2003a) dipendente da una polisensorialità dei valori in gioco;

2) la figuratività è dotata di memoria e di vettorialità tensiva (prefigurazione);

3) la figuratività può essere diversamente assunta e presentare delle tensioni interne irresolubili che chiedono una risoluzione semantica in chiave figurale (se si vuole, una retorica dell'immagine fotografica).

Diversamente, la figuralità emerge come profilo discorsivo che è dovuto al carattere ancora incerto, ma preparatorio dell'argomentazione (come le metafore scientifiche) e al pericolo di contravvenire alle regole istituzionali della comunicazione (l'enunciazione ricorre ai tropi per

sfuggire alle interdizioni sotto cui soccomberebbe un parlare diretto). Tuttavia, il figurale ci interessa anche in funzione della soggettivazione dell'enunciato (sia per **l'enunciatore** *(oslovovatel)* che per **l'enunciatario** *(oslovovaný*), data la competenza richiesta per elaborarne un quadro di trasformazioni narrative.

Nel caso di *Fish Story*, il fotografo si trova di fronte, da un lato, a forze sociali e politiche in contrapposizione, nonché a forti tensioni identitarie; dall'altro, a una stratificazione di enunciazioni che hanno preceduto la serie *Fish Story* e che hanno già stigmatizzato temi quali l'alienazione, la deterritorializzazione, lo sfruttamento, nonché la configurazione testuale del paesaggio portuale. La figuralità interna alla serie serve sia a presentare ed elaborare un quadro diagnostico di un "corpo sociale" in movimento e dai sintomi contraddittori, sia a uscire da luoghi comuni dell'agonistica rappresentazionale.

2. Il paesaggio del lavoro

Le immagini del fotografo americano Sekula, in gran parte scattate nei più importanti porti del mondo, si presentano come una mappatura contemporanea di luoghi e vite portuali (foto 17 e 18). Come afferma lo studioso indiano Bhabha, in queste immagini "porto e mercato diventano il *paysage moralisé* di un mondo in cui il commercio planetario è ridotto a un enorme container computerizzato" (1994, p. 20). *Fish Story* si presenta come la problematizzazione, attraverso la rappresentazione di diversi panorami portuali contemporanei, di una condizione identitaria, e non solo politica.

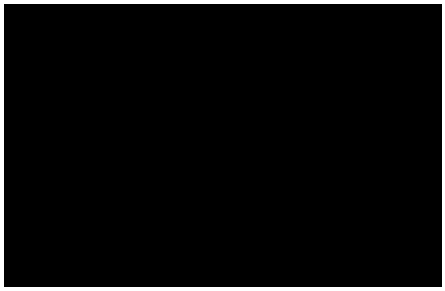


Fig. 17. Sekula, *Hammerhead crane unloading forty-foot containers from Asian ports. American President Lines terminal. Los Angeles harbour. San Pedro, California*, 1992.

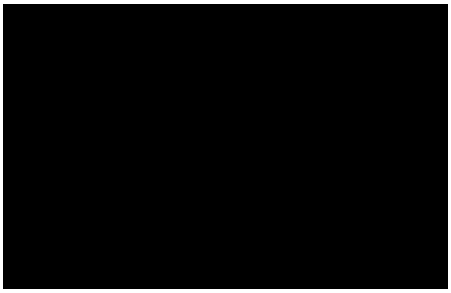


Fig. 18. Sekula, *The Sea-Land Quality dockside at automated ECTSea-Land Terminal. Port of Rotterdam*, 1993.

Il titolo, *Fish Story*, è sicuramente emblematico, proprio perché è rarissimo che le fotografie della serie mettano in scena pescherecci[101], pescatori e pesci – se non in un unico caso sul quale torneremo – e solo raramente il mare. Piuttosto si tratta di raffigurazioni di paesaggi portuali, macchinario navale, gru, camion, e uomini al lavoro. Proprio da questa tensione semantica tra il titolo della serie e il corpus testuale parte la nostra analisi: il pesce del titolo è assente dalle immagini come del resto lo è il mare. Se postuliamo che questa eterogeneità tra il titolo e la serie deve avere un senso, è necessario indagare come questa tensione semantica possa alla fine arrivare a una risoluzione.

Fish Story è un'opera fotografica e saggistica composta di sette "capitoli" di immagini e da due articoli firmati dall'autore i quali ripercorrono la storia e la teorizzazione sia della rappresentazione del lavoro industriale e postindustriale che della tradizione iconografica del paesaggio marino. In un certo senso, l'obiettivo dei due saggi dell'autore è mostrare come *Fish Story* si collochi in modo eccentrico all'interno della tradizione iconografica occidentale della rappresentazione del lavoro e del paesaggio portuale.

I sette capitoli fotografici che costituiscono la serie raccolgono immagini scattate tra il 1989 e il 1994. La prima sequenza di foto, introduttiva, si intitola anch'essa *Fish Story* (1989-93) come l'intera serie; e le immagini che la costituiscono sono state scattate per lo più nel porto di Los Angeles. La seconda sequenza, *Loaves and Fishes*, invece, raccoglie foto dei porti di Rotterdam, ma anche di Danzica in Polonia e di Barcellona. *Middle Passage* riprende ancora Rotterdam ma presenta anche immagini prese in aperto Atlantico. *Seventy in Seven* racconta di porti situati nella Corea del Sud, a Seul e a Ulsan, e indaga visivamente la vita dei lavoratori della grande compagnia navale Hyundai. Il quinto capitolo, *Message in a Bottle*, ritrae paesaggi portuali portoghesi e spagnoli come Puerto Pesquero, mentre *True Cross* porti messicani come San Juan de Ulua a Vera Cruz, cubani come Malecon. L'ultimo capitolo, *Dictatorship of the Seven Seas* mette ancora in scena il porto di Los Angeles e quello di Hong Kong.

Tutti e sette i capitoli presentano foto di container, navi-cargo in riparazione o pronte per salpare, ma anche lavoratori anonimi di cui non si scorge quasi mai il volto, caratterizzati solo attraverso le grandi aziende e compagnie navali per le quali lavorano, Hyundai, Mitsui, Evergreen, American President ecc. I diversi luoghi raffigurati, invece che essere resi pertinenti per il loro potere di marcare le differenze identitarie da una zona all'altra del nostro pianeta, sono talmente

101 Gli unici paesaggi portuali dai quali il container è assente sono rappresentazioni di luoghi desolati, vestigia del passato, reminescenze di un altro mondo, dove era possibile, ma ora è negato, dedicarsi alla pesca.

simili e indistinguibili l'uno dall'altro da porre in campo la questione di un processo culturale che livella i paesaggi del lavoro e neutralizza le differenze tra i lavoratori in ogni parte del mondo. In tutte le città portuali, da Rotterdam a Seoul, i lavoratori condividono la stessa condizione esistenziale: si tratta per loro di compiere una "*ridislocazione della propria casa e del mondo* – l'estraneità al domestico – condizione di tutte le iniziazioni extraterritoriali e transculturali" (Bhabha 1994, p. 22). Infatti nei porti di tutto il mondo fotografati da Sekula tutto è cambiato rispetto al tempo in cui era ancora possibile distinguere la nazionalità di una nave, di un carico, o di una compagnia navale:

> Le cose oggi sono più confuse. Una gracchiante registrazione dell'inno nazionale norvegese risuona a tutto volume da un altoparlante della Casa del Marinaio sulla scogliera, alta sul canale. La nave-container così salutata batte una bandiera, chiaramente di comodo, bahamense. Era stata costruita da operai coreani, dopo lunghe ore di lavoro nei giganteschi cantieri navali di Ulsan; il suo equipaggio mal pagato è composto da salvadoregni o filippini; il capitano è il solo che sta ascoltando una melodia che gli è familiare (Sekula 1995, p. 12).

Lo scarto rispetto a un'epoca irrimediabilmente passata viene rimarcato nelle immagini che raffigurano le navi di un tempo: i velieri. Ma i velieri sono offerti all'osservatore solo in quanto modellini contenuti all'interno delle vetrine dei musei navali[102] e nella vetrina di un gioielliere. Anche le barche a remi sono messe in mostra nel museo navale di Prins Hendrik a Rotterdam, e le navi passeggeri – ancora nel museo di Rotterdam – sono diventate oggetti da collezione.

2.1. L'epica del container

Al posto del veliero e della nave-passeggeri è davvero la nave-container a fare da protagonista in *Fish Story*, non per niente alcuni critici hanno suggerito che un titolo più consono sarebbe stato "Container Story".

102 Il fatto che il titolo dell'immagine *Modello di "tartaruga marina" in ferro usata dall'ammiraglio Yi Sun-Sin per sconfiggere le forze di invasione giapponesi nel 1592. Quartier generale del cantiere navale della Hyundai* nomini un personaggio eroico che lottò per la sua nazione contrasta definitivamente con le immagini odierne dove non c'è traccia di individualità dominatrici, né di ammiragli e avvenimenti di salvataggio del proprio paese e della propria tradizione culturale.

Fig. 19. Sekula, *Waterfront vendors living in containers*, 1994.

Del resto, anche l'abitazione spesso si confonde con il container, come mostrano alcune immagini, quale per esempio *Venditori che abitano nei container* (foto 19) o come spiega il titolo di un'altra fotografia: *Mike and Mary, coppia di disoccupati che sopravvive frugando tra i rifiuti e che di tanto in tanto cerca rifugio in container vuoti*. Il container è un luogo di lavoro, ma diventa spesso anche abitazione e le anonime abitazioni si trasformano in costruzioni simili a container, come quelle costruite per i lavoratori navali della compagnia Hyundai a Ulsan (foto 20).

Fig. 20. Sekula, *Hyundai Company housing for shipyard workers. Mural based on a painting by the eighteenth century Yi-dinasty artist Sin Yun-Bok. Ulsan*, 1993.

In tutti i casi il paesaggio esistenziale dell'uomo si confonde totalmente con quello del lavoro, come dimostra la totale assimilazione tra la scatola-container, il contenente attraverso il quale le merci circolano sui mari, e la scatola dove l'uomo è costretto ad abitare, anch'essa itinerante come le merci (foto 21). Come le merci, il lavoratore è anch'egli contenuto, trattenuto, incapsulato, impacchettato, confezionato all'interno del container[103].

103 L'anonimato delle case in serie, che rimandano a vite altrettanto in serie, viene tematizzato anche in una fotografia che non avrebbe forse nessun senso se non fosse mirabilmente rischiarata dalla lunga titolazione: *Lotteria che determina una distribuzione equa del lavoro. Camera della Coordinadora dockers'union. Barcellona, Spagna, 1990*. Dal titolo si evince come non solo la vita dei lavoratori sia dominata dall'anonimità, ma anche dal caso e dalla fortuna, che determinano i tempi e i luoghi lavorativi.

Fig. 21. Sekula, *Shipyard workers' housing – built during the II World War – being moved from San Pedro to South Central Los Angeles*, 1990.

È però necessario non fermarci al fatto che le immagini mostrano quasi esclusivamente container piuttosto che pesci; non basta affermare, come fa la critica d'arte e la sociologia, che il titolo rimanda a ciò che in queste immagini viene assentificato, l'elemento naturale per eccellenza, sostituito nell'epoca postindustriale dall'elemento artificiale, la merce. È necessario scoprire una motivazione più profonda della tensione tra la titolazione e il corpus, non limitandoci ad analizzare la rappresentazione figurativa, ma soprattutto la dimensione figurale delle immagini. Il figurale, come afferma Basso (2003a), non è riconducibile ad archetipi dell'immaginario né a significati simbolici (p. 29), né a connotazioni generali che rischierebbero di farci perdere di vista il ragionamento delle fotografie prese in analisi. Non si tratta quindi tanto di mettere in relazione oppositiva il container e il pesce, quanto piuttosto concentrare l'attenzione sul fatto che il container è innanzitutto un qualcosa che avviluppa e inscatola, all'interno del quale l'uomo contemporaneo è rigidamente contenuto, mentre il pesce è anch'esso "contenuto", ma l'acqua del mare, al contrario del container, è un contenente legato al suo contenuto attraverso una relazione organica. Il pesce è quindi contenuto nell'acqua del mare in tutt'altro modo rispetto a come è contenuta la merce (e l'uomo) all'interno del container: il pesce è contenuto in quanto *legato strettamente* e biologicamente al suo contenente, come facentene parte in modo *necessario*.

3. Il pesce fuor d'acqua e il sacro come "relazione ecologica"

Piuttosto che mettere banalmente in opposizione l'immaginario del trasporto delle merci nei container e quello della pesca, preferiamo fare appello a quello che chiamiamo ragionamento figurale dell'immagine, che è:

> frutto di una *allotopia* semantica rispetto alla quale la coerenza delle trasformazioni narrative, nel testo di occorrenza, può essere riguadagnata solo assumendo un punto di vista eccentrico, grazie al quale risolvere la figuratività aberrante decomponendola in formanti plastici riarticolabili con contenuti tali da supportare un paesaggio di valori nuovamente omogeneo (ib.).

Per risolvere il "rebus" della nostra serie fotografica è necessario quindi assumere uno sguardo "anamorfico" che:

> deflagra plasticamente il paesaggio figurativo per ricomporlo come espressione di nuovi contenuti (quelli figurali, appunto) che, pur instabili, si propongono come connettori isotopici privilegiati del testo, in quanto risultano dalla percezione di strutture di relazioni semantiche più profonde (p. 30).

Dalla frattura semantica tra il titolo e il corpus emerge la tensione tra i due contenenti, il container e l'ambiente acquatico. Se invece del mare, luogo della pesca, ci troviamo di fronte a case-container, possiamo avanzare l'ipotesi che la nostra serie problematizzi la questione della *sottrazione dell'ambiente naturale*. Se il container, contenente rigido, è ostile all'uomo e, all'opposto, il contenente acquatico, molle, è ciò che garantisce la vita al pesce, è proprio la sottrazione dell'ambiente naturale a rendere paragonabile la condizione del lavoratore immigrato a quella del "pesce fuor d'acqua": entrambi rischiano la morte per soffocamento.

La relazione organica e salutare del pesce contenuto nel mare – in opposizione all'uomo contenuto nel container – richiama il concetto di *sacro* delineato da Bateson nella sua ecologia. Il sacro è per Bateson "un'ecologia sana". La sottrazione dell'ambiente naturale, per il pesce fuor d'acqua e per il lavoratore immigrato, si presenta come la violazione di un sistema ecologico, salutare, sacrale. E la malattia, la negazione della relazione sacra, avviene nel nostro caso proprio quando l'integrazione necessaria tra contenente e contenuto non esiste più. Con la sottrazione dell'ambiente naturale, la relazione tra contenente e contenuto viene danneggiata e profanata. Se pensiamo, seguendo Bataille, che "ciò che la totalità concreta è in relazione agli oggetti considerati isolatamente, il *sacro* può esserlo in relazione al *profano*" ci rendiamo conto che la malattia, assimilata al profano, è descrivibile in termini di relazioni mancanti e di separazione.

Fig. 22. Sekula, *Fuggitive eel. Chagalchi fish market. Pusan*, 1993.

In *Fish Story* è presente un'unica immagine di un pesce fuor d'acqua: *Anguilla fuggitiva, mercato del pesce di Chagalchi, Pusan* (foto 22).

L'immagine mette in scena un'anguilla fuggitiva che sta tentando di ricongiungersi con i rigagnoli d'acqua sul pavimento di un mercato del pesce a Pusan, nella Corea del Sud. La fuga senza scampo dell'anguilla è davvero emblematica della condizione umana presentificata in *Fish Story*. L'anguilla è un pesce fuor d'acqua come tutti i lavoratori di *Fish Story*. Il pesce fuor d'acqua, come il lavoratore "estraneo al domestico" di cui parla Bhabha, è estratto dal suo habitat e confezionato come una merce: al mercato è pronto per essere inscatolato, esposto, cucinato, messo nel piatto. L'isotopia dell'"uomo da vendere" è confermata da altre immagini dove una scritta in prima persona "I can not be fired. Slaves are sold" ricorda che la morte per il lavoratore non arriverà a causa di un colpo di pistola, ma dalla messa in funzione delle leggi economiche che governano il mercato[104].

Il lavoratore contemporaneo, "estraneo al domestico", è allora il luogo identitario all'interno del quale si crea una forte tensione tra forze dispersive e contenitive. *Fish Story*, più ancora che una trattazione su luoghi e condizioni del lavoro contemporaneo, si presenta come una riflessione sulla tensione politica tra forze identitarie in conflitto, sulla relazione non organica e profana tra contenente e contenuto, tra aperta dispersione e rigida contensione: da una parte la dispersione nel mondo, dall'altra l'inscatolamento. L'idea dell'alienazione a se stessi sia nel caso della dispersione, che in quello della contensione identitaria, ci rimanda comunque a una identità "separata", non organicamente "legata".

Se la dispersione nel mondo costringe il lavoratore a costruire una nuova "domesticità" per rendere il mondo abitabile, ecco che è proprio ciò che appare come domestico che lo impacchetta, lo inscatola (casa-container). L'immigrato è disperso nel mondo e nel ri-dislocare la sua casa deve ri-dislocare anche la sua prospettiva sul mondo, perché la nuova prospettiva del domestico lo costringe a ri-posizionare i luoghi dell'estraneità. Infatti, come afferma ancora Bhabha "le culture si riconoscono attraverso le loro proiezioni di alterità" (1994, p. 26): il domestico e l'estraneo si scambiano le posizioni durante l'"iniziazione extraterritoriale e transculturale[105].

In questo senso *Fish Story* si pone come una diagnostica per immagini. L'opera fotografica di Sekula è un tentativo di diagnosticare una costellazione di sintomi, un insieme di segni

104 La colonizzazione americana in queste immagini riguarda anche **l'immaginario passionale** *(leidenschaftliche Vorstellungskraft)*. L'immagine impaginata a fianco di quella dell'anguilla fuggitiva mette in scena un trasportatore di manifesti di un film occidentale a Seul che il lavoratore nemmeno osserva durante il trasporto. Il destino dell'anonimo lavoratore rispetto alle passioni raffigurate nel manifesto americano è quello di non poterne far parte, non poterle assumere su di sé: egli può solo farsi "trasportatore" di un simulacro passionale "altro".

105 Come afferma Fabbri (Conferenza sulla semiotica delle culture, Bologna, Dipartimento di comunicazione, marzo 2004) si tratta di considerare, accanto a un multiculturalismo, un multinaturalismo, dato che le prospettive su ciò che viene considerato domestico ed estraneo si scambiano di posto reciprocamente come in un gioco di specchi.

sintomatologici che possano costruirsi in sistema. Il documento è un costrutto e non solo la testimonianza di una presenza passata. I vettori di queste immagini, più che essere rivolte a una presenza passata, sono piuttosto rivolte al presente, ma sono anche dei *memento mori*, degli avvertimenti, sintomi isolati attraverso i quali è necessario costruire una cura del contemporaneo.

Allan Sekula: Welder's Booth in Bankrupt Todd Shipyard. Two Years After Closing. Los Angeles Harbor. San Pedro, California, July 1991, from Fish Story 1989–95. Courtesy Christopher Grimes Gallery, Santa Monica © Allan Sekula

Capitolo nono

La fondazione dei valori e la sacralizzazione del profano

*1. **Michals e la rappresentazione della** trascendenza* (ciò che va oltre i limiti definiti)

Tutto è materia per la fotografia, soprattutto le cose difficili della nostra vita: l'ansia, i grandi dolori di bambino, il desiderio, gli incubi. Le cose che non si possono vedere sono le più dense di senso (Michals 1981).

Voler dire l'indicibile, dipingere l'invisibile: prove che la cosa, unica, è avvenuta, che altre cose sono forse possibili (Greimas 1987).

Duane Michals è considerato un fotografo-filosofo che, attraverso lo strumento fotografico, riesce a mettere in scena non tanto il mondo visibile, quanto quello invisibile, fatto di emozioni, pensieri, memoria. Le sue avanzate tecniche fotografiche (doppie esposizioni, movimento offuscato, fotomontaggio) non possono essere considerate fini a se stesse, ma strumenti per tematizzare la condizione umana, la nostra vulnerabilità, la mortalità, il tempo passato e quello futuro. Come afferma Livingstone (1997) "il suo lavoro potrebbe essere descritto come una storia degli sforzi per superare le limitazioni che si erano sempre considerate proprie del medium" (p. 7). Le opere di questo artista sono infatti primariamente rilevanti per come mettono in scena i limiti e le possibilità della pratica fotografica, la riflessione sulla luce e sul supporto fotografico. Abbiamo già notato sopra come la rappresentazione dell'invisibile (ad esempio nel caso delle visioni mistiche) implicasse necessariamente anche una riflessione metalinguistica: così come nella pratica pittorica ci si domandava come fosse possibile rendere l'apparizione divina, in fotografia ci si domanda fino a dove possano spingersi le possibilità del medium, che non sono mai intrinseche e date una volta per tutte. Come afferma Foucault (1982), attento osservatore delle serie fotografiche di Michals:

> Nella storia ormai secolare del rapporto tra pittura e fotografia, tradizionalmente si chiedeva alla fotografia la forma viva del reale; e alla pittura il canto o l'éclat, la parte del sogno che lì vi si poteva nascondere. Duane Michals, nel gioco con la pittura che ha cominciato nel corso degli ultimi anni, inverte questo rapporto; lui offre alla fotografia, all'atto di fotografare, alla scena accuratamente composta che lui fotografa, e al rito complicato che permette di fotografare una tale scena, il potere del sogno e l'invenzione del pensiero (…) per portare fino all'***incandescenza*** (bílý žár) della pittura il reale proposto all'occhio del fotografo (p. IV, corsivo nostro).

Anche in fotografia, attraverso la modulazione della luce, testualizzata in modo più o meno

compatto, più o meno diffuso, più o meno informe, più o meno "eccedente", è possibile rendere la *presenza* al di là della *forma*. Michals non solo mira a rappresentare l'immateriale e il trascendente, come dimostrano molte sue serie di foto che hanno come tematica il mistero della morte, la resurrezione, l'autocoscienza dopo la morte (*La morte giunge sulla vecchia signora*, *Lo spirito abbandona il corpo*, *Uomo che sale in cielo*, *L'uomo nella stanza*, *L'angelo caduto* e *La vera identità dell'uomo* nonché immagini quali *L'uomo illuminato*, *Il viaggio dell'anima dopo la morte*), ma anche tematiche più legate alla religione cattolica, come il peccato originale e la venuta di Cristo. In particolare, in una serie dal titolo *Cristo a New York* (1981), Michals immagina che Cristo torni sulla terra per la seconda volta, in veste di **visitatore in disparte** *(rezervovaný návštěvník, nezúčastněný divák)*.

2. Scene di vita quotidiana soprannaturale

La serie dal titolo *Cristo a New York* è composta da sei immagini fotografiche che potremmo definire a prima vista "scene di vita ordinaria" che si svolgono per le strade della città americana, ma anche in spazi interni quali stanze semideserte, cucine obsolete ecc. All'interno di queste scene di povertà, violenza o morte appare un personaggio che si distacca dagli altri attori dell'enunciato per almeno due caratteristiche che lo differenziano: l'aureola che gli circoscrive il capo e il suo situarsi in posizioni topologiche eccentriche; egli è separato dalla scena principale o situato nel ruolo del visitatore in disparte.

La prima fotografia della serie (foto 23), intitolata *Cristo è venduto in televisione da un ipocrita religioso* mette in scena un predicatore con gli occhi al cielo e un libro in mano ripreso da una telecamera. La sua predica religiosa viene trasmessa da una televisione in primo piano sopra alla quale si vede il busto di un personaggio riconoscibile come il Cristo nominato nel titolo.

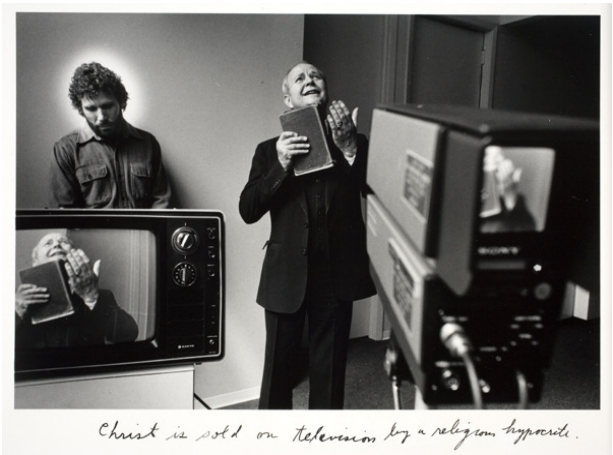


Fig. 23. Michals, *Christ in New York*. *Christ is sold on television by a religious hypocrite*, 1981.

Riconosciamo Cristo dall'aureola, ma anche dalla sua posizione topologicamente eccentrica: mentre il predicatore è "centrato" e incorniciato tra la telecamera e la televisione, e la sua immagine è triplicata (l'uomo è in piedi al centro dell'immagine e circondato dalle immagini che lo *riproducono* e lo moltiplicano: la telecamera e lo schermo televisivo che trasmette l'immagine), Cristo appare a mezzo busto, quasi nascosto dallo schermo televisivo, che è posto davanti a noi di tre quarti. Se i vettori della telecamera e dello schermo televisivo costruiscono il punto di fuga dell'immagine nella figura del fanatico predicatore, quella di Cristo è del tutto marginalizzata, anzi sembra "aggiunta". La figura del predicatore crea un triangolo con i suoi simulacri mediatici, mentre la figura di Cristo viene isolata. Il predicatore, delegato della parola del Signore, è delegato ancora di più a partire dai molteplici schermi sui quali ci appare; queste immagini mediatiche, fatte per diffondere il Verbo, rendono al contrario sempre più lontana la parola originaria. Cristo appare come un visitatore fuori tempo e fuori luogo che guarda gli strumenti tecnologici di riproduzione attraverso i quali si disperde la sua parola. In questo caso le cineprese e gli schermi funzionano come dispositivi tecnologici che indeboliscono il rito della predicazione, che lo **svendono** *(sell off; vyprodávají pod cenou)*: la riproduzione e la moltiplicazione de-intensificano la presenza, irriproducibile, del Verbo incarnato.

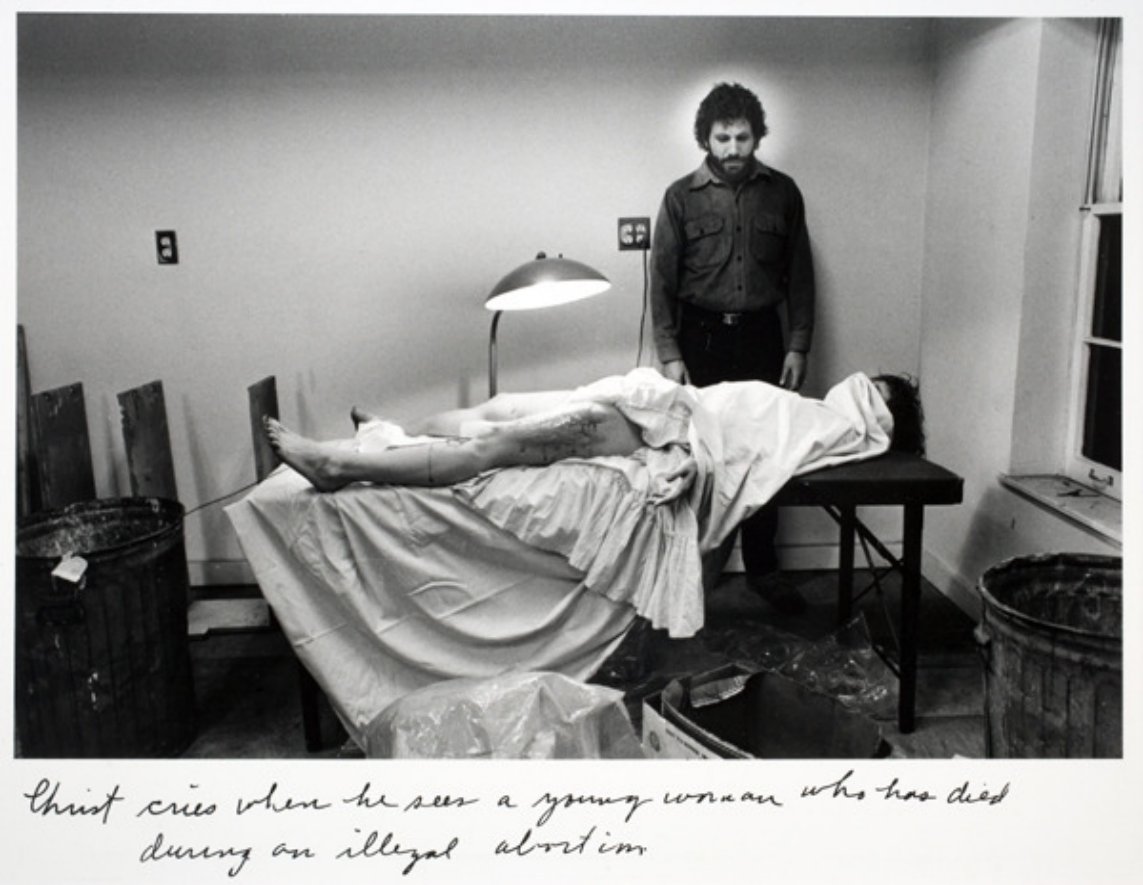


Fig. 24. Michals, *Christ in New York Christ cries when he sees a young woman who has died during the illegal abortion*, 1981.

Nella seconda immagine della serie (foto 24), *Cristo piange quando vede una giovane donna morta durante un aborto illegale*, la figura di Cristo appare ancora una volta come "aggiunta" rispetto alla scena che si compone sotto i nostri occhi. Nella stanza squallida, sporca e disordinata dove è avvenuto l'aborto, la donna ha ancora le gambe divaricate: solo un lenzuolo, spostato per coprirle il volto, la protegge. Anche qui Cristo sembra davvero un'apparizione, un visitatore che viene da lontano, inerme e impotente di fronte all'accaduto. Nella terza immagine (foto 25), *Cristo mangia cibo per cani con una vecchia signora ucraina a Brooklyn*, Cristo è seduto a tavola insieme a una vecchia signora, ma la direzione del volto della donna ci fa pensare che la donna non lo veda, e che forse lo percepisca soltanto. Rispetto alle altre due fotografie, in cui Cristo era posto alle spalle del predicatore o **al cospetto di** *(v přítomnosti)* una donna morta, qui a lui è destinato un posto nell'immagine: una sedia e un piatto.

Fig. 25. Michals, *Christ in New York*. *Christ eats dog food with an old ucrainian lady in Brooklyn*, 1981.

Fig. 26. Michals, *Christ in New York. Christ is beaten defending an homosexual*, 1981.

In *Cristo è picchiato mentre difende un omosessuale* (foto 26), Cristo non appare più come una visione o una figura "aggiunta" alla scena che si sta svolgendo, ma pare parteciparvi in quanto attore visto (e forse picchiato) dagli altri personaggi rappresentati. Ma a guardare più attentamente dobbiamo domandarci: Cristo è *visto* dai malviventi che stanno picchiando il ragazzo omosessuale? O è visualizzato solo per noi osservatori, mentre per gli attori dell'enunciato la figura di Cristo si manifesta solo in quanto forza resistente, in quanto rimorso futuro, in quanto colpa presentificata? Qui Cristo assume una posizione che richiama l'iconografia della crocifissione, dell'arrendevolezza e dell'impotenza.

Nella quinta immagine (foto 27), *Cristo vede una giovane donna mentre viene violentata*, Cristo, guardando la scena di violenza che si sta svolgendo poco distante da lui, tiene in mano un oggetto forse per tentate di difendere la giovane donna. Anche in questo caso non viene visto dai due personaggi della scena ripresi accanto alla finestra e non riesce a intervenire nella lotta.

Nell'immagine che chiude la serie (foto 28), il titolo recita queste parole: *Cristo viene ucciso da un aggressore con un fucile. La seconda venuta c'è stata e nessuno se ne è accorto*. L'immagine raffigura un uomo con la faccia a terra e con le mani alzate, svenuto o più probabilmente morto. Questa figura di uomo è chiaramente identificabile con quella di Cristo, che indossa gli stessi vestiti

che indossava nelle altre 5 immagini della serie. Se Cristo, in tutte le altre fotografie, era chiaramente identificabile grazie al cerchio di luce attorno al capo, qui l'aureola è sparita.

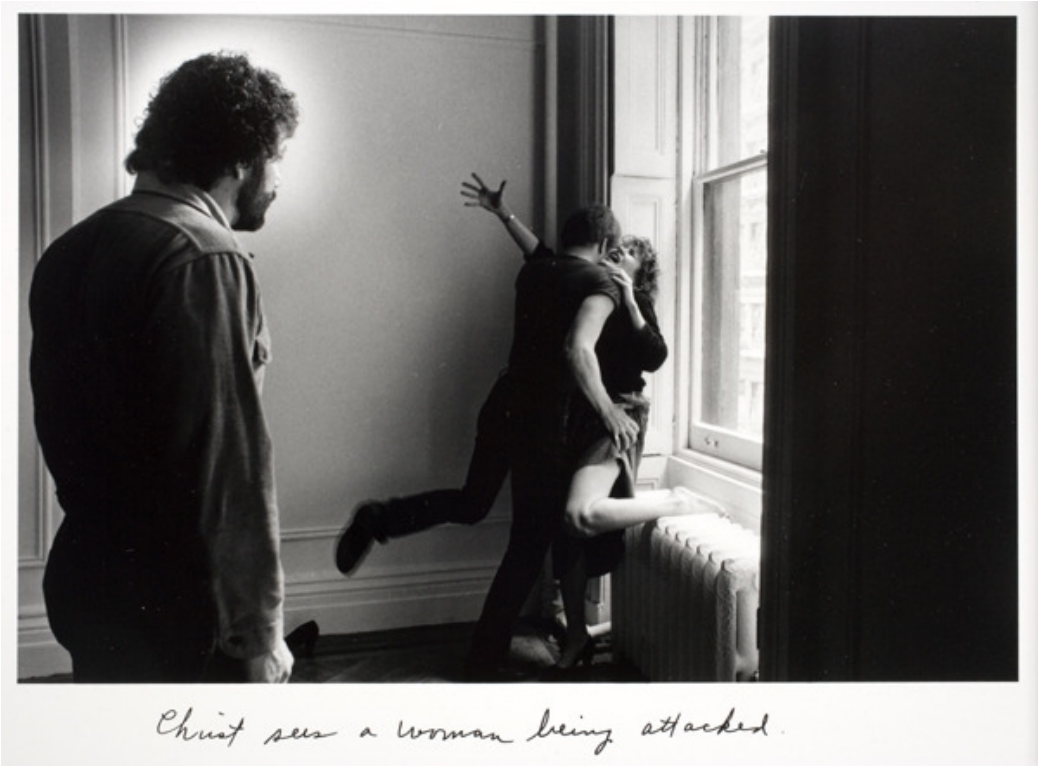


Fig. 27. Michals, *Christ in New York. Christ sees a young woman being attacked*, 1981.

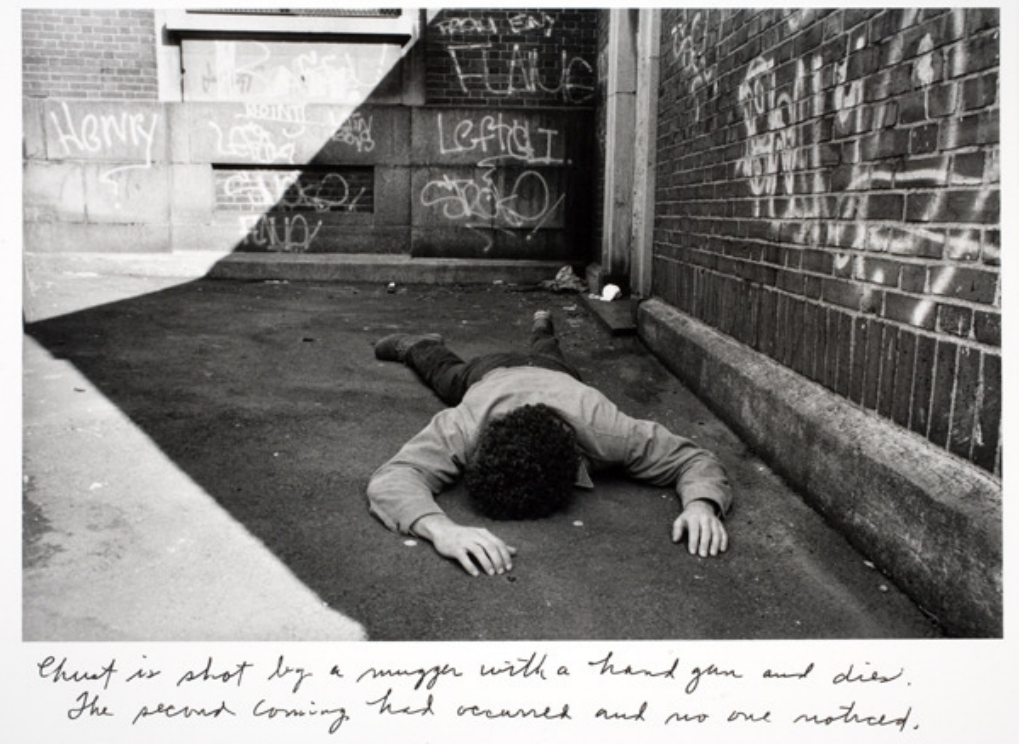


Fig. 28. Michals, *Christ in New York. Christ is killed by a mugger with a hand gun. The second coming has occurred and no one noticed*, 1981.

2.1. La figura evangelica e la denuncia politica

In queste immagini la figura di Cristo, nominata in tutti i titoli delle immagini, e non solo nel titolo della serie, si inserisce in scene di vita quotidiana che a primo acchito ci appaiono come immagini testimoniali di un reale ordinario e un po' banale. Le inquadrature sono quelle che potremmo definire con Floch (1986) appartenenti a un'estetica referenzialista, dato che l'istanza enunciazionale finge di porsi di fronte al rappresentato in modo neutro. Anche il susseguirsi delle fotografie all'interno della serie rimanda per lo più alle sequenze dei "reportage sociali", che mirano a illustrare i mali della società contemporanea: le risse razziste, gli aborti illegali, la povertà degli immigrati a New York ecc. Quello che la differenzia da una banale serie appartenente al "reportage sociale" a scopo politico, di denuncia o comunque propagandistico, è proprio il personaggio con l'aureola, osservatore dei mali contemporanei, sceso una seconda volta sulla Terra per salvarci, e rimasto sconfitto, letteralmente a terra.

In tutte queste scene Cristo ci appare come totalmente impotente a fare qualcosa per le vittime alle quali si accosta: per la donna morta di aborto non c'è più nulla da fare, nella rissa Cristo alza le mani, la fotografia della donna violentata ce lo mostra come "non ancora intervenuto" per salvarla dall'aggressione. Cristo è rappresentato nelle vesti di visitatore, di chi resta separato, lontano. Il Cristo che passeggia sulle strade newyorkesi soffre per le vittime innocenti, ma non può fare nulla per loro: sono gli uomini che devono salvare se stessi. Nell'ultima foto della serie Cristo è a terra, sdraiato a testa in giù, colpito.

In queste immagini il personaggio della tradizione religiosa si inserisce come un estraneo in un mondo violento e crudele senza che si dia per lui nessuna possibilità di cambiarlo, anzi alla fine del suo viaggio anch'egli soccombe. Cristo perde l'aureola solo quando smette di essere spettatore e cade come cadono gli attori umani di questa serie fotografica che sembra una parabola: solo quando cade, solo quando davvero partecipa alla vita dell'uomo, solo quando viene parificato all'uomo, perde l'aureola, si fa protagonista che partecipa totalmente alle vicende umane. Cade, muore, si fa uomo.

Se i luoghi scelti sono quelli della più ordinaria vita quotidiana, dobbiamo però notare che le scelte enunciazionali non sono poi così neutre; esiste una "politica" enunciazionale nella scelta del punto di vista. Michals tende a rappresentare le vittime e i colpevoli in corrispondenza di angoli e di spigoli. La costruzione di tutte queste immagini gira attorno a un angolo a 90 gradi, sia quello di una stanza o quello di un angolo di strada: è all'angolo che vengono posti i personaggi. Questa

costruzione spaziale rimanda alla nostra condizione di uomini sempre al muro, messi all'angolo: come se non esistesse possibilità di fuga dal nostro destino di colpevolezza e di peccato. Ma non per questo ogni nostra direzione, azione, parola avviene senza una presa di responsabilità sulla nostra vita e su quella degli altri: l'apparizione di Cristo in *Cristo viene picchiato mentre difende un omosessuale* in quanto forza e in quanto presenza percepita – anche se non-vista dagli attori dell'enunciato –, si pone come *possibilità* e come *occasione* per una scelta diversa. Tutto ciò si rende chiaro innanzitutto nella fotografia in cui la presenza di Cristo si frappone fra la vittima e il suo carnefice.

2.2. La morte e la perdita di consistenza del corpo

Se in *Cristo a New York* a identificare il personaggio della tradizione religiosa è la luce che attornia il capo e che forma un'aureola, cioè costruisce un'aura di luce attorno alla testa dell'uomo, e indica all'osservatore che il personaggio deve essere considerato come appartenente a un altro ordine di esistenza rispetto a quello fenomenico[106], anche in altre brevi serie di fotografie torna a essere utilizzata la tecnica dello sfocato, come ad esempio in *La morte giunge sulla vecchia signora*. Se in *Cristo a New York* la sfocatura indicava una zona legata a un grado di presenza e di visibilità *altro*, ulteriore, anche in altre serie esso è legato alla rappresentazione di figure o avvenimenti che non sono facilmente percepibili attraverso l'occhio fenomenico, ma che non sono, per questo, meno presenti.

Michals affronta tematiche da sempre considerate appartenenti al dominio del sacro: la vita e la morte, l'ascesa al cielo dell'anima, il sogno, la magia. Al di là delle tematiche trattate, considerate da sociologi e antropologi come appartenenti a questo dominio, ci interessa comprendere come queste immagini fotografiche possano riflettere, a livello figurale, sui valori trascendenti dell'esistenza umana. In *La morte giunge sulla vecchia signora*, ad esempio, la riflessione sulla morte e sulla perdita di consistenza del corpo nell'atto del morire viene rappresentata come un "andare in fumo", uno sfuggire alle forme definite, uno smaterializzarsi, un diffondersi nell'aria che **porta a dissociare la presenza dalla forma** *(führt zur Trennung der Präsenz von der Form)*:

La confusione delle figure ottenuto sia attraverso il movimento del modello, sia per sfregamento della traccia, ha per effetto di *dissociare* – come in Bacon – *la presenza e la forma*; questa è distorta, cancellata,

106 In questa serie la presenza dell'aureola non deve essere considerata come un prodotto della tecnica fotografica, giustificabile attraverso una strategia del dispositivo – pena la perdita della sua efficacia –, ma deve essere semantizzata come completamente debraiata nel testo, come facente parte esclusivamente del mondo rappresentato.

irriconoscibile, **ma la presenza è resa tanto più intensa con la sparizione delle linee e di tutti i tratti che permetterebbero allo sguardo di fissarla:** ***dal visibile cancellato sorge l'inafferrabile presenza*** (but the presence is made all the more intense with the disappearance of the lines and all the features that would allow the gaze to fix it: *the elusive presence rises from the visible erased*) (Foucault 1982, p. V, trad. e corsivo nostri).

La presenza è resa attraverso la confusione o la cancellazione delle forme, attraverso la non-fissazione e la non-stabilizzazione di configurazioni riconoscibili.

Anche in *Lo spirito lascia il corpo* (1968) il tema della serie, costituita da 7 sequenze, è quello della morte, ma qui non abbiamo la rappresentazione di un corpo che si disfa, piuttosto uno sdoppiamento fantasmatico del corpo del morto. Nella prima sequenza è rappresentata una stanza all'interno della quale è sdraiato, su un **giaciglio** *(straw bed)* che assomiglia più a una tavola da **obitorio** *(mortuary)* che a un letto, un uomo nudo. Nella seconda sequenza, da quel corpo morto disteso si alza una figura fantasmatica, che nella terza sequenza si siede ai bordi del letto. Nella quarta sequenza la figura si è alzata e nella quinta e nella sesta avanza sempre più verso lo spazio enunciazionale fino a sparire completamente nella settima immagine, che è la replica della prima. La figura fantasmatica che mantiene le forme del corpo umano ci appare come una silhouette, un'ombra del corpo, che ne mantiene la forma, ma non la densità materica. Se il corpo morto, sdraiato, **inerme** *(helpless)* viene rappresentato attraverso una densità di particelle luminose necessarie e sufficienti perché lo si possa considerare come una figura in carne e ossa, la silhouette della figura fantasmatica, al contrario, è costituita da un diverso rapporto tra materia ed energia luministica.

Nelle diverse serie, per rappresentare l'esperienza della morte e della trascendenza, **Michals ci mette di fronte a degli eventi di** *(Michals nás konfrontuje s událostmi)*:

1) polverizzazione del corpo di chi sta morendo e raffigurazione di un corpo che svapora verso l'alto sopraffatto da forze di dissipazione (*La morte giunge sulla vecchia signora*);

2) costruzione di un doppio fantasmatico del corpo, fatto della stessa materia diffusa dell'alone auratico, ma che continua a mantenere **le fattezze** *(corporature; features)* del corpo umano. Questo raddoppiamento/sdoppiamento del corpo attraverso la silhouette dell'ombra mostra la separazione dell'anima dal corpo (*Lo spirito abbandona il corpo*);

3) messa in scena di un corpo avvolto da una luce talmente intensa da "bruciarlo" e farlo scomparire. L'"entrata" del corpo del morto nella luce abbacinante, dove l'osservatore non può

seguirlo, costruisce l'abbagliamento dell'osservatore (*Uomo che sale in cielo*);

4) liquefazione dello sguardo del morente assunto dall'istanza enunciazionale in prima persona (*L'uomo nella stanza*).

Sia le forme che si disfano dissipandosi, che gli aloni auratici che contornano i corpi, che le silhouette fantasmatiche che mantengono i tratti formali e l'integrità del corpo, ci rimandano alla tradizione figurativa della cosiddetta "fotografia spiritica".

3. Iconografia dell'aura: la visione incommensurabile

Se all'inizio di questo lavoro, attraverso le teorie benjaminiane, abbiamo distinto due livelli descrittivi della nozione di aura (la fotografia in quanto oggetto unico e auratico e l'iconografia dell'aura), finora abbiamo **scandagliato** *(indagato)* (v. cap. 2) unicamente il livello dell'oggetto-fotografia, che rileva di una certa pratica di fruizione; vorremmo ora tentare di accostare a questo livello di **pertinenza dell'oggetto** *(relevance objektu)* lo studio dell'aura in quanto fenomeno testualizzato, e che si manifesta in quanto alone di luce "eccedente".

Nell'ambito della fotografia medicale di fine Ottocento gli aloni auratici sulla lastra (e sulla carta) sono stati intesi come rappresentazioni di forze invisibili a occhio nudo, appartenenti a un altro ordine di manifestazione:

> sappiamo che la lastra fotografica non è sensibile agli stessi raggi della nostra retina: essa potrebbe quindi, in certi casi, darci più che il nostro occhio, mostrarci quello che l'occhio non avrebbe potuto percepire (Didi-Huberman 1982, p. 36).

Questo effetto di luce era dovuto nell'Ottocento a questioni tecniche che facevano sì che i fenomeni luminosi producessero un'aureola attorno al soggetto fotografato. Sull'iconografia dell'aura hanno riflettuto studiosi e letterati quali ad esempio Nadar (1900) e Balzac. La teoria spettrale dei corpi considera che ogni corpo è "composto di una serie di immagini fantomatiche, sovrapposte per strati fino all'infinito, ricoperte di **pellicole** *(membrane, strati superficiali)* infinitesimali" (Didi-Huberman 1982, p. 88): ogni volta che il corpo viene fotografato si installa sulla carta o sulla lastra una di queste sottili pellicole, mentre il corpo in carne e ossa ne diviene a poco a poco privo.

La foto studiata attraverso la critica ottocentesca era considerata come una tecnica in grado di

"impressionare le forze invisibili", dare cioè volto alle pellicole che si distaccano dai corpi, ma anche a tutte quelle forze invisibili che si pensava "venissero da lontano"[107], da un mondo ulteriore, e che sono visibili solo attraverso la cancellazione della figurazione. Per questo si è tanto parlato di "rivelazione", di sovravisibilità fotografica e del carattere magico, diabolico, blasfemo della fotografia (Benjamin 1931). Del resto, è attraverso le procedure del bagno rivelatore che l'immagine virtuale si trasforma in immagine "positiva"; per questo motivo il medium fotografico appare quindi fin da subito come un mediatore privilegiato delle teorie spiritiste che postulano la presenza latente di forze oscure che non chiedono altro che di manifestarsi. Le teorie spiritiche della metà dell'Ottocento concepiscono l'esistenza dei peri-spiriti, entità indiscernibili, intermediarie tra i corpi deperibili e le anime disincarnate dei morti, che costruiscono degli involucri semimateriali – corpi fluidi o astrali – che partecipano dell'etere cosmico. Questi peri-spiriti, dotati di una sensibilità eccessiva, eccedente, "registrano e *fotografano* ogni pensiero, ogni atto dello spirito incarnato o disincarnato e ciò avviene attraverso delle modificazioni di fluidi che operano per strati successivi" (Delanne, cit. in Grojnowski 2002, p. 251, trad. e corsivo nostri) e si prestano alla fotografia perché sono essi stessi fotosensibili.

Se la rappresentazione delle figure fantasmatiche è dovuta in parte alle tecniche usate in fotografia all'inizio della sua storia, l'iconografia del velo che rivela l'invisibile si è a lungo identificata con l'iconografia della fotografia spiritica che mira a manifestare e testimoniare scientificamente[108] il soprannaturale:

> Dal 1842 Draper aveva mostrato che la lastra del dagherrotipo, nel corso di una posa di 15 minuti, veniva impressionata da delle radiazioni luminose (gli infra-rossi o gli ultravioletti) non visibili a occhio nudo. La fotografica spiritica poi metapsichica fa concludere che un negativo fotosensibile apre una porta su un mondo da tempo presagito, spesso solo intravisto (p. 283, trad. nostra).

Questo tipo di iconografia è adatto a materializzare gli spiriti dell'aldilà:

> La presenza che si imprime sulla lastra appare come l'analogo dello spirito divino così come lo incarna l'immagine santa. L'aura, nella fotografia "primitiva", si identifica all'icona, a un oggetto di culto dove si congiungono "prossimità" e "distanza", dove avviene l'incontro – la comunione – con la divinità, dove ha luogo, per miracolo, una esperienza del sacro (p. 291).

Il potere rappresentativo dell'iconografia dell'aura non è utilizzato solo in campo spiritico e poi

107 Come afferma Didi-Huberman, è il contatto con il lontano, che è al cuore della tecnica fotografica, a manifestarsi negli aloni di luce. All'epoca, come testimonia Didi-Huberman, ci si domandava **"Perché il lontano *viene troppo* in fotografia?"** *(Warum kommt das Weit in die Fotografie zu weit?")*.
108 Sugli scopi scientifici della fotografia spiritica cfr. Grojonowski 2002, in particolare *Esprits et ectoplasmes*, pp. 245-274.

artistico, ma anche in altri contesti, come quello medicale appunto, dove serve a diagnosticare e prevedere il futuro:

> il vedere così armato [di macchina fotografica] diviene non soltanto probante, su quello che viene visto, ma anche su quello che, in un tempo normale, sarebbe invisibile o soltanto intravisto – ma ancora *suscettibile di previsione* (Didi-Huberman 1982, p. 36, trad. e corsivo nostri).

Per Baraduc e per i fotografi della Salpetrière, come testimonia ancora Didi-Huberman nel suo libro sull'iconografia dell'isteria, la macchina fotografica ha il potere di testimoniare al di là dell'*hic et nunc*, verso il futuro e verso l'altrove, allo scopo di diagnosticare[109]. Gli esperimenti del medico Baraduc mostravano la velatura iscritta sulla lastra attraverso "qualche altra luce": il valore di previsione del fotografico è reperibile nella sua specialissima "sensibilità"[110]. Certamente non possiamo ignorare che i regimi fruitivi di queste serie fotografiche sono molto diversi da quelli della fotografia contemporanea di Duane Michals, ma tutte queste immagini mettono in scena la macchina fotografica come mediatrice che permette l'apparizione e l'iscrizione dell'alterità, dell'altrove, del futuro nell'*hic et nunc*. L'iconografia dell'aura, quindi, rimanda a due tempi e due spazi che si sovrappongono, il passato/futuro e il presente, ma anche il lontano e il vicino, come del resto voleva Benjamin: l'aura è l'"apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina" (1931, p. 70). A livello del piano espressivo l'iconografia della nebulosa di luce, la configurazione indefinita dell'alone che si infiltra in un mondo fatto di forme costituite, rimanda a livello semantico all'intersezione di presenze (Basso 2002), alla frapposizione e confronto tra due temporalità e due spazi, due **cronotopiche** *(spazio-temporali)* che trovano **interstizio** *(fessura; crack)* comune, o meglio un **pertugio** *(hole)*: l'iconografia dell'alone rimanda alla rappresentazione del soprannaturale nel fenomenico, cioè al pertugio che lega due segmenti spazio-temporali differenti.

---

109 "È a partire da questo valore probante (diagnostico, pedagogico) e previsionista (prognostico, scientifico) della fotografia che bisogna fin dall'inizio comprendere ciò che è stato chiamato l'*impulso iconografico* del lavoro di Charcot" (Didi-Huberman 1982, p. 36).

110 Non possiamo dimenticare, nella contemporaneità, anche un altro tipo di fotografia ad ambizione scientifica, quella elettrica, detta di Kirlian, dal nome del suo scopritore. Il russo Kirlian ideò una tecnica per fotografare il campo di energia che esiste in ogni essere vivente. Uno dei fenomeni più interessanti che si possono osservare con questo apparecchio è il cosiddetto effetto "fantasma", facilmente ottenibile con una foglia a cui è stata tagliata o distrutta una parte: nella fotografia è possibile vedere l'intera struttura elettromagnetica, nonostante manchi la controparte fisica. Questo dimostrava scientificamente l'esistenza di un corpo di energia intorno all'uomo, quello che nel campo dell'esoterismo da secoli è conosciuto come "corpo eterico". Nella mappa energetica dell'uomo sono racchiuse le informazioni che guidano la crescita cellulare della struttura fisica e tutti i dati necessari per la crescita e la riparazione dell'organismo adulto, in caso di malattia o di altri danneggiamenti. Kirlian, con le sue "elettrofotografie", dimostra che malattie come il cancro provocano significativi cambiamenti della struttura elettromagnetica degli organismi viventi.

4. La condizione umana *e il distale come destino*

Questa luce radiosa, situata fuori dalla nostra occhiuta cecità, è irriconoscibile e incommensurabile, per la soggettività costituita (Fabbri 1988).

Cancellazione cancellata, che è affascinante, dato che è nel "cancellato" che il lettore cerca una rivelazione (Rastier Écritures Démiurgiques).

NB
occhiuto lett. che ha molti occhi; estens. che ha molte macchie simili a occhi: una penna o. di pavone; fig. che spia, che vede tutto; oculato, attento, cauto: tenere un comportamento o. **Strumenti ciechi d'occhiuta rapina** *(Unwilling instruments of oppression of other people)* (Giuseppe Giusti).

L'iconografia dell'aura sotto forma di nebulosa di luce riappare in alcune immagini contemporanee di Michals, come nella serie *La vera identità dell'uomo*. Michals mira a rappresentare delle forze che agiscono nelle nostre vite e che non si riducono a mere forze fisiche:

C'è, in Duane Michals, tutto un lavoro (…) per liberarsi di questa pesante etica dello sguardo: egli tenta di annullare quello che potremmo chiamare la funzione oculare della fotografia (Foucault 1982, p. VI).

Il fotografo americano tenta di trovare una forma a ciò che non possiamo percepire con i nostri occhi: lo spirito è qualcosa che non possiamo né vedere né toccare, ma qualcosa di cui non di meno possiamo percepire l'evanescente presenza.

Nella prima sequenza della serie *La condizione umana*, composta di 6 immagini (foto 29-34) (1969), viene rappresentata una fermata della metropolitana: mentre un treno si ferma per far salire e scendere i passeggeri, un uomo dà le spalle al treno e si offre di faccia a noi osservatori. Il personaggio ci appare subito come il centro dell'immagine perché gli altri passeggeri sono solo figurine anonime fotografate di profilo o di spalle.

Figg. 29-31. Michals, *The human condition*, 1969.

Figg. 32-34. Michals, *The human condition*, 1969.

All'estremità destra dell'immagine scorgiamo un rotondo orologio analogico ~~appeso~~ che emana una luce bianca quasi **incandescente** *(žhavě bílá)*. Nella seconda sequenza, ad attirare la nostra attenzione non è solo la luce dell'orologio, quasi irreale, ma anche quella del neon che sembra "discendere" sull'uomo e trasformarne i contorni. Nella terza sequenza la luce che scende dal neon si è fatta ancora più avvolgente fino ad assumere una consistenza densa e palpabile all'interno della quale l'uomo sembra dissolversi. Questa nuvola di luce che scende dall'illuminazione al neon lancia attorno a sé delle piccole lingue di fuoco, delle scintille che inondano l'intero spazio della rappresentazione. L'orologio sulla destra continua a individuare una concentrazione di intensità luminosa. Nella quarta sequenza la stazione sotterranea della metropolitana è scomparsa e quei puntini che abbiamo identificato come scintille sparse emanate dalla nuvola di luce ora appaiono come stelle nel firmamento. Tutto ciò che attorniava l'uomo, o ciò che resta di lui, è scomparso: è apparso invece un cielo stellato all'interno del quale l'uomo viene avvolto da una lingua di fuoco che da rettangolare si fa sempre più ovale. Il passaggio del fascio luministico da una forma piuttosto rettangolare a quella ovale deriva dalla trasformazione progressiva delle linee: se le figure dalle linee rette appoggiano al suolo grazie alla base estesa, le figure ovali non dispongono di una base stabile su cui poggiare e sembrano reggersi da sole, essere dominate da un'altra, incommensurabile qualità atmosferica. Oltre alla lingua di fuoco bianco che incastona come un gioiello la figura dell'uomo ormai resa quasi irriconoscibile, alla destra di questa ritroviamo una forma rotonda, luminescente: visto il nuovo contesto, la identifichiamo come una galassia, che tiene in memoria uno degli oggetti più profani del nostro mondo, l'orologio. Le lancette dell'orologio non si erano affatto mosse nel passaggio dalla prima alla terza sequenza, come a significare che tutto avviene nell'istante, tutto avviene in un tempo *altro* rispetto a quello della quotidianità, un tempo incommensurabile al dominio umano. Il fatto che sia proprio l'orologio a trasformarsi in stella, infirmamento[111], in galassia, mostra come l'avvenimento soprannaturale ha due tempistiche inassimilabili al tempo umano: l'eternità e l'evenire non fisicalista irrompono al di fuori delle connessioni causali naturali. Questo avvento prepara a un "qualcosa" dopo cui *nulla sarà più lo*

111 Ricordiamo a questo proposito i legami dell'aura con la stella filante secondo Benjamin (1955).

stesso: l'evento soprannaturale può certamente trovare nel calendario la celebrazione del suo essere accaduto, ma in sé non ha nulla del tempo ordinario.

Se nelle prime due immagini eravamo di fronte a una scena costruita su un normale ammobiliamento del mondo, con la terza e soprattutto la quarta sequenza il regime della visione cambia. La terza sequenza tiene solo flebilmente in memoria le forme della stazione metropolitana, i contorni luminosi dell'orologio, l'uomo in piedi sulla pensilina: dall'estrema vicinanza tra noi e il personaggio enunciato, che ci fissava negli occhi, siamo passati a una distanza siderale, quella della galassia e dell'universo. Dal dialogo faccia a faccia in un ambiente metropolitano e ordinario, siamo passati alla rappresentazione di una lontananza estrema, quella della luce imperscrutabile che abbraccia e sfigura le forme. La forte concentrazione di energia luministica situata al centro della forma ovale della quarta sequenza si dissipa man mano che si procede dal suo centro alla periferia: attorno a una luminescenza più densa appaiono i volatili contorni, che creano una zona di vacuità e di tremolio luminoso. Se la zona di luce incandescente ci appare come un qualcosa senza forma riconoscibile, a cui non si può dare nome, ma che nello stesso tempo si impone come presente, l'alone che si crea al suo intorno la rende una presenza *lontana* da noi: come l'aura, è una "apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina" (Benjamin 1931, p. 70). Anche l'aura è senza forma, cioè le contiene tutte, contiene in potenza tutte le forme. La lontananza e l'incommensurabilità tra noi e l'immagine si accentua quando nella quinta sequenza la lingua di fuoco che avviluppava l'uomo lo dissipa completamente. Qui la forma ovale si dispone in diagonale rispetto all'asse dell'immagine e noi osservatori perdiamo qualsiasi possibile coordinata corporea di riferimento spaziale con lo spazio enunciato. Se nella quarta sequenza potevamo ancora scorgere almeno un orientamento della figura, visto che la testa dell'uomo costruiva un orientamento commensurabile alle nostre abitudini percettive, nella quinta e nella sesta fotografia siamo di fronte a una forma simile a una galassia che si sta progressivamente allontanando dallo spazio enunciazionale. Se nella quinta sequenza la forma rotonda dell'orologio si trasforma in ovale, nella sesta sequenza perde la sua individualità, infatti scorgiamo una miriade di altre stelle luminose attorno al satellite. La stella che custodisce in sé memoria dell'oggetto mondano va a confondersi tra le innumerevoli altre stelle. Nella sesta immagine siamo di fronte a una galassia contornata da un alone che ne descrive forse il movimento circolare nell'universo: la configurazione è costituita da un centro di irradiamento della luce e da un alone che lo contorna fatto di un gradiente di energia luministica più lieve e **sfilacciato** *(sconnesso; disconnected)*. Tutto ciò che ha contorni indefiniti appare come un'emanazione che deriva la sua energia direttamente da se stessa, o che non ha causa che in se stessa: la forza immateriale pare autogenerarsi.

Se nelle altre analisi abbiamo reso pertinenti la distinzione tra sacro e profano e messo in luce i percorsi di profanazione del sacro o sua commercializzazione, ostentazione, consumazione, qui siamo di fronte a una sacralizzazione del profano. In *La condizione umana* di Michals siamo passati dall'immagine dell'uomo nella stazione metropolitana che ci guarda negli occhi alla rappresentazione della galassia, quindi dalla relazione dialogicamente personale alla relazione distale, impersonale, o meglio alla relazione con l'impersonale per eccellenza: l'universo, il cielo stellato, la galassia, la forma non-antropomorfa. Siamo passati dalla rappresentazione dei valori condivisibili a quella della distanza siderale, dalla relazione di dialogo in un luogo del quotidiano all'impersonalità del luogo mai visto e mai provato, il luogo dell'inavvicinabile e del sovrastante. La serie di Michals pone la condizione umana in tensione tra l'ordine di esistenza fenomenico e l'ordine di esistenza soprannaturale. L'ordine soprannaturale si manifesta come accadimento dell'impersonale, dell'incommensurabile e del lontano nell'esperienza quotidiana, metropolitana: "apparizione unica di una lontananza per quanto possa essere vicina".

5. Tecniche magiche e avvenimento sacro

L'aura è legata fortemente non solo alla relazione tra due spazi-tempi diversi (presente/passato, qui/altrove ecc.), come abbiamo già più volte rimarcato, ma anche alla relazione tra visibile e invisibile, come nel caso dell'iconografia della foto spiritica.

Se abbiamo messo in relazione l'alone di luce impressionato sulla lastra con la descrizione che dell'aura dà Benjamin (ib.) è perché entrambe queste manifestazioni – rivelazioni uniche di una lontananza per quanto possa essere vicina – riguardano apparizioni che sfuggono alle leggi causalistiche della fisica. L'aura, sia nella descrizione di Benjamin, che nella rappresentazione del trascendentale in Michals, fa parte delle "presenze" che percepiamo senza poter *constatare*, senza poter dimostrare, misurare, toccare, analizzare: si tratta di "**comprendere ciò che l'atto di capire rende incomprensibile** *(pochopit, co akt porozumění činí nepochopitelným)*" (Fabbri 1988, p. XXIII).

L'aura è un **pertugio** *(buco, passaggio stretto)* che connette due presenze afferenti a due dimensioni spazio-temporali diverse e la sua iconografia lo dimostra perché rimanda a un varco che rende possibile la comunicazione tra due livelli di manifestazione e due ordini di realtà, quella visibile e quella invisibile: in questo senso è assimilabile a un interstizio magico. Ma ci sono due modi di mettere in relazione il naturale e il soprannaturale, la luce visibile e l'*altra luce*, il vicino e

il lontano: una è la relazione magica, l'altra è quella sacra. In entrambi i casi si tratta dell'apertura di una breccia che mette in rapporto i due livelli della manifestazione[112].

Anche il sacro, come il magico, avviene quando sul piano della concatenazione degli eventi che fanno parte del causalismo ordinario si ha la manifestazione di qualcosa che afferisce a uno spazio-tempo e quindi a uno scenario che è dell'ordine del trascendente rispetto al piano fenomenico. **Essendo il piano fenomenico quello del radicamento di esperienza, l'aura deve sempre assumere la forma di una figuratività che abbia un minimo di pertinenze di individuazione, e una sintassi figurativa comparabile con lo scenario fenomenico.** *(Da es sich bei der phänomenalen Ebene um die Grundlage der Erfahrung handelt, muss die Aura immer die Form einer Figurativität haben, die ein Minimum an Identifikationsrelevanz aufweist, und eine figurative Syntax, die mit dem phänomenalen Szenario vergleichbar ist.)* Il soprannaturale deve in qualche maniera trovare pertugio, e deve avere la capacità di comparire sotto una forma figurativa minimamente coglibile, cioè come il prodotto, seppur ridotto al minimo, di una sintassi figurativa, come avviene nel caso dell'alone di luce, che è individuata in quanto manifestazione di un *qualcosa* senza essere però nettamente leggibile, tanto è abbacinante e informe. Di fronte a manifestazioni del genere si riesce a comprendere che esiste una sintassi figurativa, ma non la si riesce a pensare come del tutto analoga a quella che pertiene al mondo fenomenico. È come se la sua processualità afferisse a un altro ordine di cose, a un universo parallelo: essa si traduce per essere comprensibile, ma la sua sintassi è quella dello straordinario. Prendiamo l'esempio del fantasma: è e non è presente. Non è compresente perché non è sullo stesso piano, ma si coglie un pertugio per cui ci si accorge che una dimensione estranea al piano fenomenico ha trovato possibilità di determinazione e una qualche forma di traducibilità sul piano della sintassi figurativa: la luce flou è riconducibile a una sintassi figurativa, anche se *altra*, altrimenti non potremmo coglierla.

Il manifestarsi del magico è una **teatralizzazione** *(amplificazione enfatica o retorica di un fatto)* di trasformazioni comparabili sul piano della sintassi figurativa, ma inesplicabili. Lo sguardo dell'osservatore ha solo il potere di cogliere l'intersezione di presenze, ma deve essere pensato come disgiunto dall'avvenire della manifestazione del magico. Inoltre, la manifestazione di un pertugio magico e la visione dell'aldilà non sono da confondere. **Il magico non è il vedere inteso come "eccesso della vista ordinaria", ma è un *accertare*: perché si abbia magia lo sguardo che vi si posa deve essere valutabile come certificante.** *(Magie wird nicht als „Übermaß an gewöhnlichem Sehen" verstanden, sondern als* Feststellung*: Um Magie zu haben, muss der Blick,*

112 Per molti studiosi quali Frazer, Levy-Bruhl ecc. il magico e il religioso/sacro sono da intendere come momenti sostituibili l'uno all'altro per via del pensiero mitico che li congiunge.

der darauf ruht, als bescheinigend beurteilt werden können.) Il fenomeno magico è facilmente coglibile, ma lo si ascrive a un altro piano o ordine di realtà: l'apparire del magico è il connettore dell'evento dello *straordinario nell'ordinario*. Quando questo mondo extra-ordinario viene pensato come responsabile del valere dei valori del mondo ordinario, esso non è più soltanto interpretabile come magico, ma come depositario di valori sacri. *Mentre il magico connette ordinario e straordinario (può collassare sulla spiegazione naturalistica o meno), il sacro fa sì che il valore straordinario decida del valere dei valori* [113]. Se l'ordine "altro" *decide* degli eventi, anche di quelli naturali, allora è già un ordine sacro. Se il magico rileva di tutto ciò che è manipolabile da parte nostra attraverso tecniche, trattabile strategicamente, il sacro al contrario è inviolabile, non sacrificabile e, a differenza di tutto il resto, deve essere tutelato perché è la fonte del valere dei valori, costituisce **le valenze** *(il numero di argomenti prevedibili)*.

L'ordinario dipende dal sacro per diventare sensato *(nabýt smyslu)***, per acquisire una teleologia, una finalità.** *(The ordinary depends on the sacred to become meaningful, to acquire a teleology, a purpose.)* Michals nelle sue fotografie si chiede proprio questo: perché vivere? Qual è il valore della vita? Qual è il valore della vita, della morte e dell'amore, **cioè di ciò che non possiamo sacrificare** *(to je bez čehož nemůžeme obětovat?)* e che è generalizzabile a tutte le culture, all'uomo, alla *condizione umana*?

5.1. Il sacro e la fondazione dei valori

Alla magia deve essere riconosciuta una sorta di analogia formale con la scienza, in essa vi è l'idea di una legalità naturale; e nelle pratiche magiche qualcosa di simile all'idea della possibilità di un dominio tecnologico della natura. Mentre la differenza di principio con ciò che potremmo chiamare "religione" balza agli occhi con evidenza nella modificazione delle pratiche che rivelano un atteggiamento interamente diverso nei confronti della realtà. Agli ***artifici*** (espedienti diretti a ottenere effetti estranei o non consentiti dall'ordine naturale o dall'aspetto immediato delle cose) ***künstliche Mittel*** (Hilfsmittel, die darauf abzielen, fremde Wirkungen oder Wirkungen zu erzielen, die durch die natürliche Ordnung oder das unmittelbare Auftreten von Dingen nicht zulässig sind)) *dello stregone subentrano i sacrifici del sacerdote: dunque la proiezione di una potenza sovrannaturale e la concezione di una natura priva di una legalità* ***immanente*** (insito e inseparabile) *(Piana 1988).*

Attraverso il sopravvenire del sacro, come afferma Eliade (1965) si opera una rottura di livelli. Il sacro implica una scissione, una frattura: esso si manifesta come un'irruzione. La visione sacra

113 Basso, comunicazione personale, 2004.

funziona diversamente da quella magica. Non è tanto il *tuo* sguardo che perfora la realtà e coglie l'aldilà, quanto piuttosto è l'altrove che *discende su di te*: la visione del soprannaturale dipende dal soprannaturale stesso. Nella visione sacra, la visitazione dell'aldilà parte dall'aldilà, e si dà solo a te: *è il distale che ti destina*. Come afferma Frazer (1922), la magia è caratterizzata non tanto dalla concezione di un mondo pervaso da forze spirituali, quanto piuttosto dall'idea di una vera e propria legalità naturale, quindi dall'idea di una concatenazione stabile nel corso degli eventi, entro il quale lo stregone si intromette, aderendo alle leggi che lo regolano. Non così succede nella dimensione sacra, dove le leggi sono da costituire di volta in volta, e dove non esiste adeguazione a regole precostituite. **La manifestazione del magico è in funzione del problema dell'*ordine*, mentre la manifestazione del sacro riguarda il problema del *senso*.** *(U magie jde o problém řádu, zatímco svátost se týká problému* smyslu*.)*

Nella serie *La condizione umana* è presentificata la domanda fondativa su di noi e sul mondo, e questa si manifesta a partire da una scena di una totale banalità quotidiana che si *dissipa*, esplode e si ricompone in uno scenario totalmente altro. Per Cassirer (1923-27) il piano dell'esperienza di tutti i giorni è *disperso* e precede quella *strutturazione* che solo l'esperienza del sacro è in grado di apportare. Lungo l'uniformità dell'esistenza quotidiana, dove regnano assenza di orientamento e direzione, sono i valori sacri a costruire il senso, a dare un senso al senso. Questa disuguaglianza tra la ricerca del senso quotidiana e la costruzione globale del senso è intesa anzitutto come rottura, indotta dal sacro, del nostro continuum omogeneo e insensato: il problema della differenza si prospetta in primo luogo come inserimento di una *discontinuità di progetto*. Il sacro realizza una vera e propria fondazione del mondo, una fondazione dei valori, del loro orientamento, del loro valere: come **la ierofania** *(sacralità che si fa sensibile e percepibile, manifestazione del sacro)*, il sacro identifica un punto fisso, un centro che struttura. In questo senso il sacro è ciò che per eccellenza ha senso se legato al piano del vissuto: il sacro è in stretto legame con l'origine e da questo legame riceve tutta la sua intensità. **Il magico non decide del valere dei valori: i valori non vengono trasformati nel discorso magico, la gerarchia dei valori rimane la stessa, mentre nell'avvenimento sacro i valori sono decisi a partire dalla loro cogenza, che è di un ordine incomparabile, irrapportabile, ma riguarda anche le piccole cose della nostra vita.** *(Magie nerozhoduje o platnosti hodnot: hodnoty se v magickém diskurzu netransformují, hierarchie hodnot zůstává stejná, zatímco u posvátné události se o hodnotách rozhoduje jak vycházejí se své naléhavosti, která je neporovnatelného, nepřenosného řádu, ale týká se to také maličkostí našeho života.)* In questo senso il sacro non è da intendere come "il soprannaturale", ma come qualcosa che da un altro luogo, lontano, giunge e decide di noi, del valere della nostra vita, vicina: infatti, come

afferma Piana, il sacro

non investe soltanto oggetti o eventi che sono inquietanti e insoliti, portentosi o semplicemente fuori dell'ordinario, ma anche – e altrettanto spesso – essa si dirige su oggetti quotidiani e familiari, sulle cose che ci stanno intorno e che ci danno sicurezza, tutto ciò che sta vicino a casa (Piana 1988, p. 148).

Taylor-Wood, *Soliloquy IV*

Conclusioni

In questo nostro percorso abbiamo tentato in un primo momento di esaminare quelle teorie che hanno preso in considerazione la fotografia (e il dipinto) non solo in quanto testualità, ma in quanto oggetti materiali. Lo studio della teoria di Barthes ci ha permesso di chiarire non solo la teoria del *punctum*, ma anche e soprattutto le pratiche di sacralizzazione dell'oggetto-fotografia. Ripercorrere alcune fasi della teoria dell'aura di Benjamin, che sacralizza l'unicità dell'esemplare originale dei testi autografici, ha messo in luce come **la fotografia sia stata sempre interpretata come arte profanatrice della pittura a causa della sua riproducibilità, moltiplicabilità e del suo "vendersi" alla mera prosa del mondo fenomenico** *(fotografie wurde wegen ihrer Reproduzierbarkeit, Multiplizierbarkeit und ihres "Verkaufs" an die bloße Prosa der phänomenalen Welt immer als entweihte Kunst der Malerei interpretiert)*. Se quindi, secondo Benjamin, alla fotografia sarebbe negata sia la valenza di oggetto *cultuale*, che la possibilità di rappresentare qualcosa che vada al di là delle apparenze fenomeniche, la nostra **scommessa** *(sázka)* è stata quella di mostrare, da una parte, come esistano delle pratiche che possono autenticare l'oggetto-fotografia e identificarlo come *unico* esemplare di un negativo, e dall'altra come anche la fotografia possa candidarsi a trattare tematiche e soggetti che appaiono a un primo momento a lei precluse. Tutto questo è stato possibile attraverso un percorso teorico che ha chiamato in causa altre teorie più prettamente semiotiche, non solo sulla fotografia, ma sulla polisensorialità dell'immagine, sull'intermedialità e sull'esperienza interpretativa.

L'investigazione delle problematiche attraverso le quali la semiotica – tanto di genealogia greimasiana, quanto peirciana e barthesiana –, ha studiato l'immagine fotografica e il suo rapporto con quella pittorica ci ha permesso di approcciare sia la questione della sacralizzazione dell'oggetto fotografico, sia di analizzare la teorizzazione dell'iconografia del trascendente. Le nostre analisi, ben al di là della **disamina** *(esame attento e minuzioso)* di corpus esemplari, assumono il compito di mappare la relazione tra pittura e fotografia nel confronto con il territorio della rappresentazione religiosa e dell'iconografia sacrale. Lungo le analisi viene messo in evidenza come non solo il cambiamento di medium (dalla pittura alla fotografia), ma anche i diversi statuti della produzione fotografica (artistico e documentale) abbiano il potere di trasformare la prassi dei generi cristallizzati in pittura, i percorsi interpretativi pertinenti, insomma **la pregnanza** *(meaningfulness, significance; die Aussagekraft)* delle immagini.

Dalla **paratassi** *(coordinazione - parlava e rideva, contrapposta alla ipotassi - parlando, rideva)* delle

investigazioni fatte è possibile allora risalire alla **sintagmatica** *(concatenazione di pensieri, sensazioni ed emozioni)* di un cammino che affronta le frastagliate coste del sacro. Innanzitutto, la tensione tra profanazione e sacralizzazione trova un ambito di elaborazione esplicita nella ripresa e modulazione di *motivi* iconografici e di dispositivi "palinsestuali" propri della rappresentazione pittorica (come nel caso della pala d'altare riproposta dai *Soliloquy* fotografici di Taylor-Wood). Qui le connessioni intertestuali attivano un confronto polemico-contrattuale tra valori importati dal testo citato e valori esemplificati dal testo citante. Ecco allora che la testualità fotografica si pone al centro di pratiche di soppesazione *(valutazione, considerazione; vzájemné poměřování?)* della resistenza del sacro di fronte a un paesaggio figurativo contemporaneo di **irrisione** *(derisione, scherno)* e di banalizzazione. La prassi enunciazionale che sta alla base della rappresentazione del sacro trova nella fotografia una critica al corpo-modello che lo ha sempre incarnato: pensiamo al caso di Pierre et Gilles e al tentativo di rendere il "diverso", l'omosessuale, **il travestito** *(omosessuale maschile che si veste o si trucca da donna)* e **il transessuale** *(persona che rifiuta il proprio sesso, identificandosi in quello opposto, fino ad assumerne le caratteristiche fisiologiche, in seguito a uno specifico intervento chirurgico)* come degni di raffigurazione in ambito religioso.

La congiuntura tra rappresentazione del corpo e fotografia come testo testimoniale predispone un campo di testualizzazione della "sacra immagine" molto ambigua: da un lato, la foto sembra porsi come **incassamento** *(sistemazione in casse; rozškatulkování)* di tracce (sul proprio supporto e sul corpo del martire **di turno** *(on duty)*), **nonché** *(as well as)* come sintassi ultimativa di "**fulgori di fede** *(třpyt víry)*" (la luce divina inonda la santità dell'uomo e quest'ultima abbacina la pellicola); dall'altro lato, l'immagine del corpo sembra proporsi come "diabolica" autonomizzazione di un riflesso del divino **passibile** *(disposto alla sofferenza)* di una mercificazione incontrollata rispetto ai voleri del suo originario proprietario. *(Spojení reprezentace těla a jeho optického obrazu jako svědeckého textu sebou představuje velmi nejednoznačné pole textualizace „posvátného obrazu": na jedné straně se zdá, že optický obraz působí jako zmnožený otisk a ultimativní zvýznamnění „třpytu víry"; na druhé straně se zdá, že obraz těla se nabízí jako „ďábelská" autonomizace odrazu božího vydaného na pospas původním vlastníkem těla nekontrolovatelnému tržnímu zvěcnění.)* Ecco allora che anche la carne martirizzata resta "in campo" un tempo di troppo nella persistenza della traccia fotografica, aprendosi alla inevitabile oscillazione dei modi con cui l'osservatore può metterla a significare. L'erotizzazione del sacro in fotografia (Jan Saudek) non ha più nulla dell'**enfasi estatica** *(ekstatische Betonung; důraz na extázi, vytržení, extatický výraz)* del barocco pittorico, e semplicemente mostra il cammino verso una sorta di pornografia del sacro: ecco che allora la necessaria sparizione del corpo (la Maddalena di Richon) è un tentativo di

salvaguardia estrema del sacro, o ne denuncia una perdita definitiva?

In altri corpus fotografici, come quello di Witkin, non è più il corpo segnato dal sacro (stimmate), il corpo-eletto del santo a essere messo al centro delle poste rappresentazionali, come nel caso della tradizione pittorica, quanto piuttosto si tratta del corpo informe che chiede diritto d'accesso alla sua esemplificazione: il discorso della perfezione, propria al trascendente, può coniugarsi con un corpo in difetto, con arti mancanti, **con soglie di "sfigurazioni" aberrate e aberranti** *(s různými prahovými hodnotami abnormálního až absurdního "znetvoření")*?

Il rapporto tra sacralità e magia trova infine nella fotografia connessioni del tutto specifiche, che **attengono** *(se týkají)* non solo all'elaborazione figurativa sul piano degli enunciati, ma alla semantizzazione delle tecniche e all'assunzione dei valori all'interno di diverse pratiche fruitive. Il dispositivo fotografico considerato, fin dalla sua scoperta, come fortemente "misterioso", ha messo a significare ogni effetto luminoso "esagerato" ed "eccedente" la "buona forma" figurativa (aura) come sintomo dell'iscrizione del trascendente sulla superficie dell'immagine. In un secondo tempo, l'effetto di "congelamento del tempo" attribuito alla foto mediante la circolazione di differenti mitologie (Dubois 1983) ne ha confermato un'estraneità all'ordine del quotidiano e un **avvicinamento** *(úzkou souvislost, bezprostřední sousedství, přiblížení se)*, per quanto materiale e profano, con l'eternità. La "trascendenza" dell'immagine rispetto al fluire della vita, data dalla *persistenza* del segno fotografico (patina), e dall'**eccedenza** *(nadbytek)* della manifestazione figurativa dal visibile ordinario (aura) ha prodotto lo scivolamento dell'iconografia dell'aura dalla dimensione magica a quella del sacro (Michals).

Proprio nel momento in cui attiviamo, sul piano teorico, una de-ontologizzazione della natura indicale della foto, non accettando con ciò di assumerla banalmente come discorso della realtà reso in immagine, ecco che la connessione dell'immagine fotografica all'evento produttivo rimane direttamente **inattingibile** *(irraggiungibile)* e con ciò compromessa, in negativo, con qualcosa che l'ha trascesa. È come se la foto ribadisse costantemente un'interruzione di trasmissione, una trasmissione disturbata, o meglio la significazione tra due punti spazio-temporali senza comunicazione e nel contempo, in negativo, l'**ecologia** *(pulizia, correttezza, congruenza)* della **significazione** *(il senso, il valore, l'importanza)* umana che si muove tra indizi precari e tensioni a reperire qualcosa di significativo, di sensato. **Con ciò si affaccia** *(Čímž se zjevuje)* la possibile connessione tra pratiche fotografiche e quella **sacralità completamente laicizzata** *(zcela sekularizovaná posvátnost)* di cui è stato "profeta" Bateson proprio nel suo rifiuto di **significati oracolari** *(věštecké významy)*.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla traduzione italiana, qualora negli estremi bibliografici qui sotto riportati vi si faccia esplicito riferimento.

AA. VV., 1988, *Marie Madeleine dans la Mystique, les Arts et les Lettres*, Actes du Colloque International d'Avignon 20-21-22 luglio, Paris, Éd. Beauchesne.

AA. VV., 1997, *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan-Bibliothèque nationale de France.

AA. VV., 2005, *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard.

Baiocco, E., a cura, 2000, *Il volto, il ritratto, la maschera*, Siena, Palazzo delle Papesse-Centro Arte Contemporanea.

Barbet, P., 1935, *Les cinq plaies du Christ*, Paris, Éd. Dillen & Cie. Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil; trad. it. 19928, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.

Barthes, R., 1961, *Le message photographique*, «Communication», n. 1; ora in Barthes 1982, pp. 5-21.

Barthes, R., 1964, *Rhétorique de l'image*, «Communication», n. 4,: ora in Barthes 1982, pp. 22-41.

Barthes, R., 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. 1980, *La camera chiara*, Torino, Einaudi.

Barthes, R., 1981, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil; trad. it. 1986, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi.

Barthes, R., 1982, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil; trad. it. 1985, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi.

Basso, P., 2002, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.

Basso, P., 2003a, *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semio- tica*, Torino, Lindau.

Basso, P., 2003b, *Tempo del soggetto in semiotica*, «Semiotiche», n. 1, Torino, Ananke.

Basso, P., Corrain, L., a cura, 1999, *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Genova, Costa & Nolan.

Basso Fossali, P., Dondero, M. G., 2006, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi.

Bastide, F., 2001, *Una notte con Saturno, saggi semiotici sul discorso scien- tifico*, a cura di B. Latour, Roma, Meltemi.

Bataille, G., 1951, "*La Guerra e la filosofia del sacro*", in Caillois 1950, pp. 179-191.

Bataille, G., 1955, *La peinture préhistorique. Lascaux, ou la naissance de l'art*, Genève, Skira.

Bateson, G., 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler Publishing Company; trad. it. 1976, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi.

Bateson, G., 1979, *Mind and nature. A necessary Unit*, New York, Dutton; trad. it. 1984, *Mente e natura. Un'unità necessaria*, Milano, Adelphi.

Bateson, G., 1991, *A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind*, New York, Harper Collins Publishers; trad. it. 1997, *Una sacra unità*, Milano, Adelphi.

Bateson, G., Bateson, M. C., 1987, *Angels Fear, Towards an Epistemology of the Sacred*, New York, Smithsonian Institution Press; trad. it. 1989, *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, Milano, Adelphi.

Bateson, M. C., 1988, "*Comment a germé 'Angels Fear'*", in *Bateson: premier état d'un heritage. Colloque de Cerisy sous la direction d'Y-ves Winkin*, Paris, Seuil, pp. 26-43.

Baudelaire, C., 1962, "*Salon de 1859*", in *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier; trad. it. 1980, "*Salon del 1859*", in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi.

Baxandall, M., 1985, *Patterns of Intentions: On the Historical Explana- tion of Pictures*, New Haven-London, Yale University Press; trad. it. 2000, *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi.

Beckenridge, J. D., 1964, *Portraiture and the Cult of Skulls*, «Gazette des Beaux-Arts», 6, LXIII, pp. 280-283.

Benjamin, W., 1931, "*Kleine Geschichte der Photographie"*, *Die Litera- rische Welt*; ora in 1974, *Gesammelte Schriften, Band* $_{II}$*-1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, S. 377; trad. it. 1966, "*Piccola storia della fotografia*", in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibi- lità tecnica*, Torino, Einaudi.

Benjamin, W., 1936, "*Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*", in 1955, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.

Benjamin, W., 1955, *Angelus Novus: saggi e frammenti*; nuova ed. 1997, Torino, Einaudi.

Benjamin, W., 1982, *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. 2000, in *Opere complete*, Torino, Einaudi.

Benjamin, W., 1993, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, Paris, Bourgeois.

Berger, P. L., 1969, *A Rumour of Angels. Modern Society and the Redi- scovery of the Supernatural*, Garden City (N. Y.), Doubleday and Company; trad. it. 1970, *Il brusio degli angeli. Il sacro nella società contemporanea*, Bologna, il Mulino; nuova ed. 1995.

Bernhard, U., 2001, *Le regard imparfait. Réalité et distance en photo- graphie*, Paris, L'Harmattan.

Bertetti, P., Manetti, G., a cura, 2001, *Forme della testualità. Teorie, mo- delli, storia e prospettive*, Torino, Testo e Immagine.

Beyaert, A., 2003, "*Si l'absent était ici*", in *Sémiotique et esthétique*

(Actes du congrès de l'Association française de sémiotique 2001), a cura di F. Parouty e C. Zilberberg, pp. 389-402.

Beyaert, A., 2006, *L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art*, «Communication et Langage», n. 147, pp. 119-135.

Beyaert, A., Dondero, M. G., Fontanille, J., 2007, *Arts du faire: produc- tion et expertise*, *RS/SI*, in corso di preparazione.

Bhabha, H. K., 1994, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge; trad. it. 2001, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi.

Bourdieu, P., et al., 1965, *Un art moyen, essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit; trad. it. 20042, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi.

Breuil, E., Obermaier, H., 1909, *Crânes paléolithiques façonnés en cou- pes*, «Anthropologie», XX, pp. 523-530.

Burckhardt, J., 1894, "*Das Altarbild*", in 1898, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel, Lendorff, pp. 1-141; trad. it. 1993, *L'arte italiana nel Rinascimento. La pala d'altare e il ritratto*, a cura di M. Ghelardi e S. Müller, Venezia, Marsilio, pp. 1-156.

Caillois, R., 1950, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard; trad. it. 2001, *L'uomo e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri.

Calabrese, O., 1985, "*La natura morta e la nascita della pittura senza tem- po*", in *La macchina della pittura*, Bari,

Laterza, pp. 144-146.

Caliandro, S., a cura, 2004, *Espaces perçus, territoires imagés en art*, Paris, L'Harmattan.

Carducho, V., 1633, *Dialogos de la Pintura*, Madrid, Martinea; nuova ed. 1979, Madrid, Turner.

Carse, J. P., 1987, *Giochi finiti e giochi infiniti: la vita come gioco e come possibilità*, Milano, Mondadori.

Cassirer, E., 1923-27, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, 3 voll.; trad. it. 1961, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia.

Cassirer, E., 1929, *Sprache und Mythos*. *Ein Beitrag zum Problem der Gotternamen*, Leipzig; trad. it. 1968, *Linguaggio e mito*, Milano, Mondadori.

Charvet, J.-L., 2000, *L'éloquence des larmes*, Paris, Desclée de Brower; trad. it. 2001, *L'eloquenza delle lacrime*, Milano, Medusa.

Chastel, A., 1993, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, Éditions Liana Levi; trad. it. 1993, *La Pala d'altare nel Rinascimento*, Milano, Garzanti.

Cioran, E. M., 1973, *De l'inconvénient d'êtrené*, Paris, Gallimard; trad. it. 1991, *L'inconveniente di essere nati*, Milano, Adelphi.

Cioran, E. M., 1986, *Des larmes et des saints*, Paris, Éd. de l'Herne; trad. it. 1990, *Lacrime e santi*, Milano, Adelphi.

Colombo, F., Eugeni, R., 1996, *Il testo visibile. Teoria, storia e modelli di analisi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica. Corrain, L., a cura, 1999, *Leggere l'opera d'arte II*, Bologna, Esculapio. Corrain, L., a cura, 2004, *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi.

Corrain, L., Fabbri, P., 2001, "*La vita profonda delle nature morte*", in *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, a cura di P. Weiermair, Bologna-Milano, Galleria d'Arte Moderna-Electa; ora in Corrain, a cura, 2004.

Corrain, L., Valenti, M., a cura, 1991, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio.

Crespi, F., 1997, *L'esperienza religiosa nell'età post-moderna*, Roma, Donzelli.

Damisch, H., 1972, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil; trad. it. 1984, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan.

Damisch, H., 2001, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil.

Danto, A. C., 1986, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press; trad. it. 1992, *La destituzione fi- losofica dell'arte*, Siracusa, Tema Celeste.

de Certeau, M., 1980, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard; II ed. 1990; trad. it. 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.

de Certeau, M., 1982, *La fable mystique. XVI-XVII siècles*, Paris, Gallimard; trad. it. 1987, *Fabula mistica: la spiritualità religiosa tra il XVI e XVII secolo*, Bologna, il Mulino.

Deleuze, G., 1981, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence; trad. it. 1995, *Francis Bacon. La logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.

Derrida, J., 1991, *Donner le temps*, Paris, Éd. Galilée; trad. it. 1996, *Donare il tempo*, Milano, Cortina Editore.

Didi-Hubermann, G., 1982, *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'invention photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula.

Didi-Hubermann, G., 1994, *The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)*, «October», n. 29.

Didi-Hubermann, G., 2000, "*Il volto e la terra*", in Baiocco, a cura, 2000. Dondero, M. G., 2004, *Marie Madeleine ou le goût de la sainteté*,

«~~VOIR~~, Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives», n. 28-29, pp. 98-107.Dondero, M. G., 2005a, *Le musée de la photographie et sa pertinence sé- miotique*, «Nouveaux Actes Sémiotiques», n. 96- 97-98, pp. 158-164. Dondero, M. G., 2005b, "*Malattia e introspezione*", in G. Marrone, a cura, *Il discorso della salute. Verso una sociosemiotica medica*, Roma, Meltemi, pp. 477- 483.

Dondero, M. G., 2005c, *L'iconographie de l'aura: du magique au sacré*, «E/C, rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», pubbl. on-line il 2 agosto 2005.

Dondero, M. G., 2006a, *Barthes, la photographie et le labyrinthe*, «Communication et Langage», n. 147, pp. 103-118.

Dondero, M. G., 2006b, *Quand l'écriture devient texture de l'image*, «Visible», n. 2, a cura di M. G. Dondero, N. Novello Paglianti, Limo- ges, Pulim, pp. 13-34.

Dondero, M. G., 2006c, "*Il congelamento dell'osservatore nell'opera fotografica di J.-P. Witkin*", in *Locus Solus*, n. 4, Milano, Mondadori, pp. 35-51.

Dondero, M. G., 2006d, "*Photography as Diagnosis of Contemporaneity*", in *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Seku- la's Photography*, a cura di J. Baetens e H. Van Gelder, Lieven Gevaert Series, vol. 4, Leuven, Leuven University Press, pp. 52-60.

Dondero, M. G., 2006e, *Le soliloque en photographie*, disponibile in linea: http://crimage.univ-paris1.fr/dondero.html

Dondero, M. G., 2007a, *Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons: entre fétichisme artistique et goût esthétique*, «Nouveaux Actes Sémiotiques», n. 117, on line, di prossima pubblicazione.

Dondero, M. G., 2007b, *Les pratiques photographiques du touriste en- tre construction d'identités et documentation*, «Communication et Langage», n. 151, in stampa.

Dondero, M. G., 2007c, "*Pratiques du corps: grâce et nonchalance*", in Beyaert, Dondero, Fontanille 2007, in preparazione.

Donghi, P., Preta, L., 1995, "*Prefazione*", in *In principio era la cura*, Roma-Bari, Laterza.

Dubois, P., 1983, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor; nuova ed. aggiornata 1990, Paris, Nathan; trad. it. 1996, *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi.

Duby, G., 1988, "*Préface*", in AA VV. 1988.

Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani (VII ed. 1999).

Eliade, M., 1952, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard; trad. it. 1980, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book.

Eliade, M., 1965, *Le sacré e le profane*, Paris, Gallimard; trad. it. 1967,

Il sacro e il profano, Torino, Boringhieri (III ed. 1984).

Fabbri, P., 1988, "*Introduzione*", in trad. it. Greimas 1987, pp. IX-XX VII.

Fabbri, P., 1995, "*Abbozzi per una finzione della cura*", in Donghi, Preta 1995, pp. 27-46.

Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Bari-Roma, Laterza. Fabbri, P., 2001, *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi.

Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2000, *Semiotica in nuce* $_I$, Roma, Meltemi.

Ferguson, B., Spector, N., Bracewell, M., Celant, G., 1998, *Sam Tay- lor-Wood*, Milano, Fondazione Prada.

Floch, J.-M., 1985, *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.

Floch, J.-M., 1986, *Les formes de l'empreinte*, Perigueux, Pierre Fan- lac; trad. it. 2003, *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi.

Floch, J.-M., 2001, *The arms of the moon itself: Plastic Description of the Photograph Nude n. 53 by Bill Brandt*, «Semiotics», n. 15-16, pp. 168-186.

Fochessati, M., Solimano, S., a cura, 2003, *In Faccia al mondo. Il ritratto contemporaneo nel medium fotografico*, Genova, Neos Edizioni- Museo d'arte contemporanea di Villa Croce.

Fontanille, J., 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de la lumière*, Pa- ris, PUF.

Fontanille, J., 1998, *Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité: à propos de la poterie berbère*, «Visio», 3, 2, pp. 33-46.

Fontanille, J., 1999a, *Sémiotique et litterature*, Paris, PUF. Fontanille, J., 1999b, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.

Fontanille, J., 1999c, *Modes du sensible et syntaxe figurative*, «Nouveaux Actes Sémiotiques», 61-63, Limoges, Pulim; trad. it. parz. 1999, in Basso, Corrain, a cura, 1999; ora rivisto in Fontanille 2004a.

Fontanille, J., 2004a, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi; versione fr. 2004, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.

Fontanille, J., 2004b, *Textes, objets, situations et formes de vie. Les ni- veaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures*, «E/C», pubbl. in rete 28 maggio 2004.

Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998, *Tension et signification*, Liège, Mardaga.

Foucault, M., 1963, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard mé- dical*, Paris, PUF; trad. it. 1969, *Nascita della clinica*, Torino, Einaudi.

Foucault, M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard; trad. it.

1971, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli.

Foucault, M., 1982, "*La pensée, l'émotion*" in *Duane Michals, Photographies de 1958 à 1982*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Frazer, J. G., 1922, *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*, New York, McMillian; trad. it. 1965, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Boringhieri.

Freund, G., 1974, *Photographie et société*, Paris, Minuit; trad. it. 1976,

Fotografia e società, Torino, Einaudi.

Frizot, M., a cura, 1994, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas et Adam Biro.

Goodman, Nelson, Languages of art, an approach to a theory of symbols.

Girard, R., 1991, "*La violenza fondatrice*", in Preta, a cura, 1991. Goodman, N., 1968, *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill; trad. it. 1976, *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore.

Greimas, A. J., 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes sémiotiques-Documents», n. 60; trad. it. 1991, in Corrain, Valenti, a cura, 1991.

Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac; trad. it. 1988, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio; nuova ed. 2004.

Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *vol. I*, Paris, Hachette;

trad. it. 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher.

Greimas, A. J., Courtés, J., 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, vol. II*, Paris, Hachette; trad. it. parz. 1999, in Corrain, a cura, 1999.

Grojnowski, D., 2002, *Photographie et langage. Fictions Illustrations Informations Visions Théories*, Paris, José Corti.

Groupe Mu, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'ima- ge*, Paris, Seuil.

Heidegger, M., 1959, *Unterwegs sur Sprache*, Pfullingen, Gunter Verlag; trad. it. 1973, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia.

Hjelmslev, L., 1943, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse, Festskrift un- givet af Kobenhavns Universitet i anledning af Universitetets Aar- fest*, Copenaghen, Ejnar Munksgaard; trad. it. 1968, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi; nuova ed. 1987.

Jullien, F., 1996, *Traité de l'efficacité*, Paris, Éd. Grasset & Fasquelle;

trad. it. 1998, *Trattato dell'efficacia*, Torino, Einaudi.

Klock-Fontanille, I., 2005, "*L'écriture entre support et surface: l'exemple des sceaux et des tablettes hittites*", in *L'Écriture entre support et surface*, a cura di M. Arabyan e I. Klock-Fontanille, Paris, L'Har- mattan, pp. 29-51.

Krauss, R., 1990, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éd. Macula; trad. it. 2000, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori.

Lambert, M. J., 1988, "*Marie Madeleine. Introduction exégétique*", in AA.VV. 1988.

Leroi-Gourhan, A., 1964, *Le geste et la parole, 1*, Paris, Albin Michel; trad. it. 1977, *Il gesto e la parola, 1*, Torino, Einaudi.

Livingstone, M., 1997, *The Essential Duane Michals*, London, Thames and Hudson.

Loubier, P., Paquin, C., 1990, *Lire la reproduction photographique com- me image: de quelques parcours sémiotiques revue et commentés*, «Protée», vol. 18, n. 3, pp. 49-57.

Luhmann, N., 1977, *Funktion der Religion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1991, *Funzione della religione*, Brescia, Morcelliana.

Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard; trad. it. 2001, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi.

Marin, L., 1995a, *Sublime poussin*, Paris, Seuil.

Marin, L., 1995b, *Philippe de Champaigne, ou la presence cachée*, Paris, Hazan.

Marra, C., 1990, *Scene da camera: l'identità concettuale della fotografia*, Ravenna, Essegi.

Marrone, G., 1994, *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani. Marrone, G., 1999, "*Una guida dietro di noi: Barthes e la svolta*", in Basso, Corrain, a cura, 1999, pp. 170-186.

Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.

Marrone, G., a cura, 1995, *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, Bologna, Esculapio.

Mauss, M., 1950, "*Essais sur le don*", in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF; trad. it. 2002, *Saggio sul dono; forma e motivo dello scam- bio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi.

Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*; nuova ed. 1999, Paris, Gallimard; trad. it. parz. 1979, in *Il corpo vissuto* , a cura di F. Fergnani, Milano, il Saggiatore.

Merleau-Ponty, M., 1964, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard; trad. it. 1989, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE.

Michals, D., 1976, *Real Dreams*, Danbury (N. H.), Addison House. Michals, D., 1981, *Photographs with written text*, Amsterdam, Idea Books. Moholy-Nagy, L., 1967, *Malerei Fotografie Film*, Mainz, Florian Kupferberg; trad. it. 1987, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi.

Mosco, M., a cura, 1986, *La Maddalena tra sacro e profano: da Giotto a De Chirico*, Firenze-Milano, La Casa Usher-Mondadori.

Nadar 1900, *Quand j'étais photographe*; nuova ed. 1994, Paris, Seuil; trad. it. 1982, *Quando ero fotografo*, Roma, Editori Riuniti.

Noireau, C., 1999, *Marie Madeleine*, Paris, Éd. Du Regard.

Pacheco, F., 1649, *El arte de la Pintura*, Madrid; rist. 1990, Madrid, Catedra.

Parret, H., 1988, *Le sublime au quotidien*, Paris-Amsterdam, Hadès- Benjamins.

Parret, H., 1991, "*Communiquer par aisthesis*", in id., a cura, 1991, *La communauté en paroles. Communication, consensus, ruptures*, Liège, Mardaga.

Parry Janis, E., 2000, "*Convalescent… incorruptible. J.-P. Witkin, photographe*", in *Joel-Peter-Witkin*, Photopoche, Paris, Nathan.

Perez, N., a cura, 2002, *Corpus Christi, la représentation du Christ en photographie 1855-2002*, Paris, Marval.

Piana, G., 1988, *La notte dei lampi: quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Milano, Guerini.

Picaudé, V., 2001, "*Classer la photographie, avec Perec, Aristote, Searle et quelques autres…*", in V. Picaudé, P. Arbaizar, *La Confusion des genres en photographie*, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Pozzato, M. P., 1995, "*Esperienze estatiche e esperienze estetiche. Al- cuni esempi in testi religiosi, psicoanalitici e letterari*", in Marrone, a cura, 1995.

Preta, L., a cura, 1991, *La narrazione delle origini*, Roma-Bari, Laterza. Prieto, L. J., 1991, "*Fra segnale e indizio: l'immagine fotografica e l'immagine cinematografica*", in *Saggi di semiotica* $_{II}$. *Sull'arte e sul soggetto*, Parma, Pratiche.

Rastier, F., 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, trad. it. 2003, *Ar- ti e scienze del testo*, Roma, Meltemi.

Ricœur, P., 1965, *De l'interprétation: essai sur Freud*, Paris, Seuil; trad. it. 2002, *Della interpretazione: saggio su Freud*, Milano, il Saggiatore.

Ricœur, P., 1990, *Soi-Même comme un autre*, Paris, Seuil; trad. it. 1993, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book.

Rochlitz, R., 1992, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard.

Rodis-Lewis, G., 1986, "*Les Madeleine de G. de La Tour*", in AA VV. 1988. Rœlens, N., 2007, *Deux croix censurées: la connotation religieuse dans l'affiche de cinéma*, «Visible», n. 4, di prossima pubblicazione.

Rouillé, A., 2005, *La photographie*, Paris, Gallimard.

Sapir, M., 1994, *The Impossible Photograph: Hyppolite Bayard's Self Portrait as a Drowned Man*, «Modern Fiction Studies», 40, 3, pp. 612-629.

Schaeffer, J.-M., 1987, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil; trad. it. 2006, *L'immagine precaria sul dispositivo foto- grafico*, Bologna, CLUEB.

Schaeffer, J.-M., 1997, "*Du portrait photographique*", in AA VV. 1997, pp. 9-25.

Sekula, A., 1983, "*Photography between Labour and Capital*", in B. Buchloh, R. Wilkie, a cura, 1983, *Mining Photographs and Other Pictures*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Sekula, A., 1995, *Fish Story*, Dusseldorf, Richter Verlag.

Shaïri, H.-R., Fontanille, J., 2001, *Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain*, «Nouveaux Actes Sémiotiques», n. 73-75, pp. 87-120; trad. it. 2006, in Basso Fossali, Dondero 2006, pp. 217-242.

Sontag, S., 1973, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Gi- roux; trad. it. 1992 ($_{II}$ ed.), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nel- la nostra società*, Torino, Einaudi.

Sontag, S., 1978, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus & Gi- roux; trad. it. 1979, *Malattia come metafora*, Torino, Einaudi.

Sorlin, P., 1997, *Les fils de Nadar. Le siècle de l'image analogique*, Pa- ris, Nathan; trad. it. 2001, *I figli di Nadar, il secolo dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi.

Sorte, C., 1580, *Osservazioni nella pittura*, Venezia; rist. in P. Barocchi, a cura, 1960, *Trattati d'arte nel Cinquecento fra il Manierismo e la Controriforma*, Bari, Laterza, vol. 1.

Stoichita, V., 1993, *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck; trad. it. 1998, *L'invenzione del quadro*, Milano, il Saggiatore.

Stoichita, V., 1995, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London, Reaktion Books Ltd; trad. it. 2002, *Cieli in cornice*, Roma, Meltemi.

Thürlemann, F., 1989, *Mantegnas Mailander Beweinung. Die Konstitution des Betrachters Durch das Bild*, Konstanz, Univ.-Verl; trad. it. 1991, "*Il Compianto di Mantegna della Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l'osservatore*", in Corrain, Valenti, a cura, 1991.

Tisseron, S., 1996, *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion-Les Belles Lettres.

Valery, P., 1999, *Cahiers*, Paris, Gallimard.

Valle, A., 2003, *Le due facce del senso. Note su espressione e contenuto*, «Semiotiche», n. 1, pp. 13-43.

Valle, A., 2004, *Memoria dei modi*, seminario dottorale di semiotica, Università di Bologna, aprile, non pubbl.

Van Gelder, H., 2005, "*Social Realism Then and Now. Constantin Meunier and Allan Sekula*" in ib., a cura, *Constantin Meunier. A Dialo- gue with Allan Sekula*, Leuven, Leuven University Press.

Violi, P., 1999, "*Una svolta e qualche possibile incrocio*", in Basso, Corrain, a cura, 1999, pp. 241-259.

Violi, P., 2005, "*Il soggetto è negli avverbi". Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco*, «E/C», www.associazione-semiotica.it

Volli, U., 1972, "*È possibile una semiotica dell'arte?*", in id., a cura, *La scienza e l'arte. Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, Milano, Mazzotta, pp. 87-111.

Volli, U., 1991, *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni attorno alla filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli.

Volli, U., 1992, *Per il politeismo. Esercizi di pluralità dei linguaggi*, Milano, Feltrinelli.

Wernert, P., 1948, "*Le culte des crânes à l'époque paléolithique*", in M. Gorce, R. Mortier, a cura, 1948, *L'histoire générale des religions*, Paris, Librairie Quillet, 4 voll.

Wölfflin, H., 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München; trad. it. 1984, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi.