

## *Capitolo quinto*

Commercializzazione e pubblicizzazione del sacro  
nell'opera di Olivier Richon

### *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 serie *Et in Arcadia Ego* (1991) del fotografo svizzero Olivier Richon, pongono ancora una volta e in modo più emblematico la questione della sensorialità dei santi, pur non mettendo in scena il “centro di riferimento” 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 existen-

za, 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)<sup>1</sup>.

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 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<sup>2</sup>. Non ci possiamo purtroppo soffermare sui dibattiti che riguardano l'iconografia della santa<sup>3</sup>, la sua discussa capigliatura<sup>4</sup>, 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 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” (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.<sup>5</sup>: 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 una superficie di iscrizione quale 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. 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* di dipinti a tema

religioso, cioè come fuori-quadro di scene religiose, ai margini di queste, spesso in bilico 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 in-temporale 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 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*<sup>6</sup>, 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 mettono in campo il modo in cui i differenti modi del 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 diret-

tamente 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<sup>7</sup>. 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 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 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<sup>8</sup>. 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 rinvia a una sensazione interna, gustativa. Qui la sostanza visiva si dissocia dal campo della visione e dalla sua sintassi e viene investita dal modo sensibile del gusto<sup>9</sup>. 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 soprat-

tutto perché il limone è rappresentato sbucciato. L'aspresza puntuale della polpa del limone, aperta verso il nostro corpo, produce una sintassi sensoriale gustativa "a picco" che rima con la passione puntuale dell'estasi e con il rosso del manto, colore che si pone in opposizione al blu attraverso il quale viene figurativizzata una passione durativa<sup>10</sup>, 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).

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 particolare 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 (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, una connessione e una analogia; ci si trova dal lato della metonimia o della sined-

doche piuttosto che da quello della metafora e della analogia (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’impron-

ta; 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 assentiificato 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 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 della sofferenza e senza una raffinatezza sospetta. La santità è una perversione senza eguali, un vizio del cielo (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 sprema” – 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 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*. Esiste una chiara relazione tra la vanità delle lacrime e la configurazione della *vanitas* che le presenta: non so-

lo le lacrime vengono “messe in posa” come avviene nella tradizione per il teschio, la candela, la clessidra o lo specchio<sup>11</sup>, 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 piano, 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 chi la osserva a perseverare 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)<sup>12</sup>, le immagini di Richon sono un esempio di irreversibilità dell’impuro nel puro. La penitenza programmata è de-sacralizzazione all’ennesima 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 sembra-

no 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*

Ché gli stolti si precipitano là dove gli angeli temono di posare il piede (Pope, *Essay on criticism*).

Più che il precipitoso enunciare, il giusto silenzio (Heidegger 1959).

Ci sono molte questioni e molte circostanze in cui la *coscienza* è indesiderabile e il silenzio è d'oro, sicché 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 relazione inconscia<sup>13</sup>, 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 contro-dono: "come il tabacco, il dono deve andare in fumo". In questo senso il dono è ciò che interrompe i rapporti economici<sup>14</sup> 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 circo-

lo. 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<sup>15</sup>:

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", 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 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 autogenera 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” (Vulli 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, perché non è possibile procurarsele (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-attivo dei valori sensibili iscritti negli oggetti abbandona-

ti 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 “spremuta”, 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 lanciato allo spettatore della tradizione “lascerei 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 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 partecipa 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 porta la natura morta a configurare il ritratto di Maddalena, un "ritratto della sensazione".

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: aperiti, 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, co-

me 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.

<sup>1</sup> Vedremo più avanti come gli oggetti fotografati siano protesi corporali non solo della Maddalena evocata (origine corporale), ma anche dell'osservatore (finalità corporale).

<sup>2</sup> 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 “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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Come afferma Marin (1995a, p. 285): “quei capelli sono una reliquia vivente del corpo di Cristo”.

<sup>5</sup> 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 me-

lanconiche. 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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 costruzione 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 monoesstesia è un'astrazione.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Su passione e aspettualità, cfr. Fabbri 1998.

<sup>11</sup> Cfr. il densissimo saggio di Rodis-Lewis (1986) che indaga il senso dei vari attributi della santa nelle opere di Georges de La Tour.

<sup>12</sup> 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 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).

<sup>13</sup> 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 de-

ve 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).

<sup>14</sup> Sull'*homo œconomicus* e l'*homo æsteticus*, cfr. Parret 1988; 1991.

<sup>15</sup> Si ricordi l'espressione "fare un presente, dare un presente" sia in inglese che in francese.