

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. Se quindi, secondo Benjamin, alla fotografia sarebbe negata sia la valenza di oggetto *culturale*, che la possibilità di rappresentare qualcosa che vada al di là delle apparenze fenomeniche, la nostra scommessa 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 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 gravidanza delle immagini.

Dalla paratassi delle investigazioni fatte è possibile allora risalire alla sintagmatica 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 della resistenza del sacro di fronte a un paesaggio figurativo contemporaneo di irrisione e di banalizzazione. La prassi enunciazionale che sta alla base della rappresentazione del sacro trova nella fotografia una critica al corpmodello che lo ha sempre incarnato: pensiamo al caso di Pierre et Gilles e al tentativo di rendere il “diverso”, l'omosessuale, il travestito e il transessuale come degni di raffigurazione in ambito religioso.

La congiuntura tra rappresentazione del corpo e fotografia come *testo testimoniale* predispone un campo di stesualizzazione della “sacra immagine” molto ambigua: da un lato, la foto sembra porsi come incassamento di tracce (sul proprio supporto e sul corpo del martire di turno), nonché come sintassi ultimativa di “fulgori di fede” (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 di una mercificazione incontrollata rispetto ai voleri del suo originario proprietario. 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 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 (stimate), 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 esemplificazione del sacro: il discorso della perfezione, propria al trascendente, può coniugarsi con un corpo in difetto, con arti mancanti, con soglie di “sfigurazioni” aberrate e aberranti?

Il rapporto tra sacralità e magia trova infine nella fotografia connessioni del tutto specifiche, che attengono non solo all’elaborazione figurativa sul piano degli enunciati, ma alla semantizzazione delle tecniche e all’assunzione dei valori all’interno di diverse pratiche fruibili. Il dispositivo fotografico considerato, fin dalla sua scoperta, co-

me 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, 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 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 e con ciò la foto si palesa come compromessa, in negativo, con qualcosa che l’ha trascesa. È come se la foto ribadisse costantemente un’interruzione di trasmissione, un processo “mascherato” inviolabile allo sguardo. Con ciò, la foto finisce per esemplificare l’ecologia della significazione umana che si muove tra indizi precari e tensioni a reperire qualcosa di significativo, di sensato. Con ciò si affaccia la possibile connessione tra pratiche fotografiche e quella sacralità completamente laicizzata di cui è stato “profeta” Bateson proprio nel suo rifiuto di significati oracolari, per mettere invece in valore quelle connessioni con il tutto, con l’ambiente, che restano impercepite, e che sono invece le tracce del nostro radicarsi al mondo.