

## 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 tratterà di vagliare le teorie, o meglio, le fedi, semiotiche e non, che riguardano il campo dell'oggetto-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<sup>1</sup>. 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 quel-

la 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. AA.VV. 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).

Se da una parte quindi i primi teorici hanno interpretato l’immagine fotografica tout court come documento del reale, dall’altra, fin dalle prime fotografie, il carattere “misterioso” del dispositivo fotografico, ossia il deficit di sapere socializzato sull’istanziamento 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* ordine di manifestazione. Inoltre, l’effetto di “congelamento del tempo” attribuito dalla *doxa* alla fotografia ha portato a considerare la persistenza del “catturato” sulla lastra come “trascendente” rispetto al fluire della vita. Infine l’eccedenza 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<sup>2</sup>, la traccia e la resurrezione<sup>3</sup> 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* –, al contrario la fotografia ad ambizioni artistiche ha sempre avuto il reale come termine *ab quo* dal quale tentare di liberarsi. Del resto, la produzione fotografica contemporanea 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<sup>4</sup>.

Molti *tableaux vivants* fotografici contemporanei mettono in scena corpi che ricalcano le pose dei santi (Madalena, 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<sup>5</sup>.

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 prefigurare una futura<sup>6</sup>. Le ultime analisi 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 del sacro nell'*istanza qualunque*. Il sacro non è una dimensione esteticamente 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*.

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 quali il progetto di vita, l'integrità della nostra identità di esseri umani<sup>7</sup>, la dignità<sup>8</sup> 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.

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 sce-

na 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 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 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 strutturale-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 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<sup>9</sup>. Non solo il cambiamento di medium (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.

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 fruibili (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 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 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'U-



niversità 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.

Infine vorrei ringraziare Pierluigi Basso, che mi ha sempre sostenuto e dato la forza per intraprendere la mia avventura scientifica e universitaria. A lui e a mia madre vorrei dedicare questo libro.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> "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).

<sup>4</sup> Cfr. a questo proposito l'analisi dell'opera della fotografa inglese Sam Taylor-Wood qui contenuta (cap. 6).

<sup>5</sup> Cfr. a questo proposito la produzione di fotografie raffiguranti santi "senza nome" del fotografo ceco Jan Saudek (cap. 4).

<sup>6</sup> Fontanille distingue, a proposito della modulazione di presenza e dell'enunciazione, tra asserzione e assunzione: la 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 *ri-trarre* 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.

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

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

<sup>9</sup> 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 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 sostenere che l'analisi possa essere modulata dal tipo e dal genere di testualità (cfr. Basso 2003a).