

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).

Se la fotografia ha da sempre lanciato molteplici sfide alla pittura, la sfida più avvincente 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, 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'immagina-

rio”, 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 rificamenti, è che qualsiasi citazione finisca col profanare quella che era la configurazione *originale, auratica* dell’opera¹; 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 ri-produzione 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 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. Nel rifacimento fotografico le assiologie 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 de-semantizzazione 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 *inintenzionale*; è come se la fotografia potesse reperire il sacro solo per serendipità. La foto istantanea, per non parlare delle macchine che hanno automatizzato le regolazioni fondamentali dell'esposizione, hanno apparentemente irreggimentato 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 ogni cittadinanza del *sacro* nel testo fotografico. La prosaicità della foto accidentale può riscattarsi all'insegna di una "epifania" inattesa, di un pertugio alla trascendenza imprevisto. Ecco allora che la sacralizzazione del profano e la profanazione del sacro sembrano tensioni bipolari e contraddittorie che coabitano in maniera antifrastica

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 sacro²;

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 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 fotografico palesemente 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 trascogliere la produzione artistica *a*) come epicentro, storicamente attestato, del discorso *sul* sacro e persino *del* sacro; *b*) come insieme di artefatti che possono essere ri-assunti all'interno di una pratica che modifica lo statuto alla luce del quale erano stati originariamente istanzati (da oggetti d'arte a 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 co-

me 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 ecclesiastica³, nella fotografia contemporanea si crea lo scollamento 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, 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 cinema⁴,

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”), 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, 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 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).

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 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 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 pri-

ve 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 grinzo.

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 fruibili 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 pratica⁵ che ci permette di scandagliare come quelle che genericamente erano considerate le configurazioni tipiche della pittura sacra – Assunzioni, Visioni ecc. – nella fotografia contemporanea vengono diffrante in diversi generi che ricalcano 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 euristività 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”, il paesaggio/sguardo ad ambizione totalizzante ecc.

¹ 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.

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

³ 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.

⁴ A questo proposito cfr. il problematico saggio di Røelens 2007.

⁵ 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.