

## Capitolo quarto

### Ostentazione del religioso e morte del sacro

#### 1. *Il santo in posa*

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

Il confronto della fotografia con la dimensione religiosa e sacra è giustificato innanzitutto dalla sua genesi produttiva, la quale nasce *ante litteram* con l'impressione del volto di Cristo sul sudario<sup>1</sup>: “Ricordiamoci che storicamente il fatto che ci ha reso visibile il sudario di Torino – o più precisamente che ce lo ha reso figurativo – è dovuto alla storia della fotografia” (Didi-Huberman 1994, p. 65). Se vedere è credere, la fotografia, grazie al suo legame paradigmatico e sintagmatico con il sudario, scommette sulla rappresentabilità del divino e pone in campo una riflessione sul suo stesso statuto veridittivo. Questa stretta relazione tra fotografia e dimensione religiosa, testimoniata oggi dalle frequenti rivisitazioni fotografiche delle iconografie dei santi, di Gesù Cristo e della Vergine, dimostra il forte interesse “teorico” della fotografia per la rappresentazione dell'irrapresentabile, riconducibile appunto a una forma di sfida che la pratica fotografica lancia a se stessa, alla sua possibilità di tradurre l'invisibile e il non-configurabile, di mettere alla prova il proprio potere rappresentazionale e il valore del suo statuto *testimoniale*. A questo pro-

posito è da rimarcare che, se la pittura ha sempre mirato a testimoniare l'evento e i personaggi religiosi, la storia interpretativa della fotografia ha fatto sì che essa venisse considerata un'immagine a destino documentale e, *proprio per questo*, impossibilitata a testimoniare verità ulteriori.

Sin dai primordi l'immagine fotografica, per dimostrare la capacità di rappresentare il non-visibile e il non-tangibile, si è misurata con la rappresentazione di scene sacre, di visioni celesti e di preghiera, pensiamo ancora una volta alla famosissima fotografa Julia Margaret Cameron e alle giovani donne con le mani giunte, gli occhi rivolti al cielo o con un bambino in braccio, contornate da gigli e nuvole. Ancora prima di Cameron, già a partire dai primissimi fotografi, i primi autoritratti di Hyppolyte Bayard del 1840 – pensiamo ad *Autoportrait en noyé* – mostrano la posa del fotografo come direttamente ispirata alle rappresentazioni del Cristo che scende dalla croce<sup>2</sup>.

L'effetto globale di queste messe in scena e dei *tableaux vivants* fotografati è di virtuosistica *falsificazione*. Proprio perché alla pratica fotografica viene *comunemente* ascritta una valenza testimoniale, l'immagine che ne risulta finisce per funzionare come rappresentazione oltraggiosa, blasfema. Le immagini fotografiche a tematica sacra, proprio a causa delle pratiche interpretative comuni che semantizzano fortemente l'atto produttivo, sono destinate ad attivare la riflessione sull'autenticità/inautenticità della scena rappresentata. Questo effetto-falsificazione viene infatti difficilmente prodotto in pittura, dato che quest'ultima non rende pertinente la produzione meccanica "a impronta" con la quale invece la fotografia, *a livello interpretativo*, deve confrontarsi. È come se la rappresentazione del santo o della scena religiosa smentisse la sua efficacia solo per il semplice fatto di essere stata messa in posa, per il fatto che si è utilizzata una scenografia e una tecnica della postura, che cioè ci sia stata una *pre-*

*meditazione*. La fotografia, rimandando all'atto stesso del fotografare, legato a un dispositivo tecnologico, non può fare a meno di implicare un'intenzionalità della presa, intenzionalità che, come detto sopra, ha sempre impedito all'immagine fotografica di presentarsi come "strumento epifanico" dell'evento sacro. Se la pittura di icone e di visioni produce un effetto di verità e persuasione sul fedele, la pratica fotografica, mettendo in scena *tableaux vivants*, finisce con l'iscrivere all'interno dei suoi testi la negazione dell'effetto persuasivo, perché è come se enunciasse esplicitamente tutta la macchinosa strumentazione alla quale viene sottoposta la configurazione dell'immagine per conformarsi all'iconografia sacra consegnataci dalla tradizione pittorica e dalle Sacre Scritture. Il caso del sacro è davvero emblematico perché è una dimensione che esiste solo al di là della nostra volontà e che non possiamo "preconfezionare" e preparare, anzi di cui dovremmo rimanere all'oscuro: "la coscienza apre la strada alla manipolazione" (Bateson). Il sacro, per mantenersi tale, deve non essere pensato, argomentato, *riprodotto*, pena la sua sparizione, come nel caso dell'esperienza estetica descritta da Greimas (1987). Quando il personaggio sacro o la scena religiosa diventa tema dell'enunciato fotografico, il solo fatto che questo sia stato presumibilmente messo in scena, *là davanti a noi*, enunciato attraverso una tecnica produttiva con ambizioni testimoniali, perde d'immediato la sua aura sacrale.

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

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

Come afferma de Certeau (1982) la lingua dell'esperienza religiosa è una lingua che per definizione tenta di esprimere "ciò che non può essere detto". La resa del personag-

gio sacro o della visione celeste in pittura adotta delle strategie compositive molto particolari: esiste cioè uno “stile mistico” pittorico, costruito sulla macchia pittorica che nasconde e nello stesso tempo, attraverso l’effetto-trasparenza, *lascia trasparire*, oppure attraverso la produzione di un “effetto di lontananza” in relazione oppositiva con la prospettiva terrena (cfr. Stoichita 1995). È in effetti a partire dalla modulazione della luce, in pittura per esempio attraverso la figura trasparente e opacizzante della nuvola, in fotografia attraverso l’effetto dello sfocato, che si riesce spesso a riflettere figuralmente sulle configurazioni del rappresentabile e dell’irrappresentabile.

Ma come poter fotografare l’invisibile, contraddizione in termini? Nell’arte contemporanea spesso la dimensione sacra, a causa della sua difficoltà rappresentazionale, viene messa in scena mediante stereotipi e cliché. I fotografi che *si dilettono* con l’iconografia sacra sono decisamente dediti a una poetica kitsch; le serie fotografiche di David La Chapelle, Pierre et Gilles, Cindy Sherman e Bettina Rheims mettono in scena configurazioni spaziali costruite attraverso movimenti di ascensione, sguardi puntati al cielo e pose inequivocabili che trasudano teatralità, nonché da un sovrappiù di oggetti religiosi e simboli sacri che sovraccaricano e “addobbano” i personaggi raffigurati fino a renderli caricaturali. Queste immagini si rivelano troppo “smalziate”, costruite, elaborate, premeditate. Come vedremo, sia i testi fotografici di Pierre et Gilles, sia quelli di Saudek e Richon, mettono in scena differenti modalità di de-sacralizzazione dell’iconografia sacra dei santi, mediante un generale meccanismo che chiameremmo di ostensione/ostentazione della propria sacralità. Ciò di cui “peccano” queste serie fotografiche è di enunciarsi *a chiare lettere* come immagini a tematica sacra, di invadere lo spettatore di topoi preconfezionati della tradizione biblica ed evangelica che non rinnovano la tematica del sacro, ma piuttosto la pubblicizzano, commercializzano, rendendola

facilmente disponibile, comunicabile e consumabile. Per esempio, i testi artistici dei fotografi Pierre et Gilles, mettendo in scena il personaggio della tradizione evangelica attraverso una tattica rappresentazionale che porta alla carnevalizzazione e al travestimento sessuale del personaggio, producono ambigue figure di “santi-impostori”. Nel corpus di fotografie di Pierre et Gilles la “visione” celeste non è affatto rappresentata, come avviene invece nella produzione pittorica, e il personaggio sacro, invece che farsi mediatore tra lo spettatore e la rappresentazione dell’aldilà mediante sguardo e gestualità, si colloca in primo piano, in piena frontalità, come se lo spazio dell’*altrove* e quello dell’osservatore coincidessero: in questo modo il santo dismette la sua funzione mediatrice tra il qui e l’altrove. I santi, pur ostentando una forte presenza fisica – soprattutto attraverso il loro posizionamento in primo piano – non si pongono come mediatori fra umano e divino, non si sporgono verso noi osservatori per condurci “altrove”, non ci trasformano in testimoni dell’evento sacro: sono indifferenti e distanti. Il solo fatto che, mediante “lo sguardo in macchina”, lo sguardo del “santo” si ponga come testimone del fatto di essere stato osservato, registrato e riprodotto, produce un effetto di presenza *diretta* che nega le caratteristiche della comunicazione sacra.

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

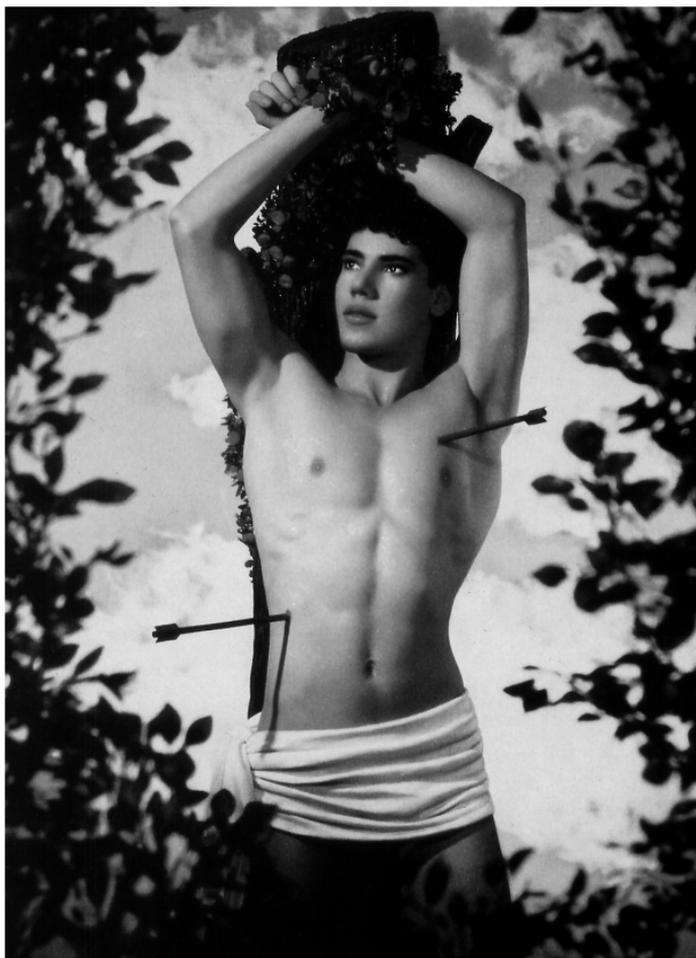


Fig. 1. Pierre et Gilles, *Saint Sébastien*, 1987.

La pelle dei santi non palpita, piuttosto è una membrana non-iscrivibile né dai movimenti interni della carne, né dalle affezioni provenienti dal mondo-ambiente. Anche in altre fotografie del corpus “religioso”, le sante e i santi si danno in pasto all’osservatore come a una sfilata di moda, come manichini in uno spazio dove dominano illuminazioni a *éclat*, ambientazioni costruite attraverso cornici di co-

rone floreali, nuvole barocche, cieli in fiamme. Il giovane corpo abbronzato di san Sebastiano sembra esporre le frecce del suo martirio senza battere ciglio, con la stessa indifferenza della *Madonna dal cuore ferito* (foto 2) addobbata da copiose lacrime. Il sorriso accennato e indifferente di san Sebastiano è il pendant dello sguardo serafico della Madonna che non si accorda con le gigantesche lacrime che le brillano sul volto.

Nella tradizione evangelica le lacrime dei santi hanno sempre assunto vitale importanza perché operatrici di me-



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

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

vuole ricevere ringraziamento – tanto più i cromatismi di Pierre et Gilles sono ostentatamente pieni, ritoccati, troppo accesi, inverosimili e violentemente freddi.

### 1.2. *La Maddalena senza lacrime*

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

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

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

La predilezione degli artisti per il tema seducente della Maddalena si spiega col fatto che la sua storia autorizza a raffigurare le bellezze incantevoli che la penitente fermente si impegnava a distruggere, “e dietro il pretesto di rendere più pressante l'invito a riflettere sulla vanità delle gioie terrestri, permette di introdurre, nello spettacolo delle austerità della rinuncia, il richiamo insidioso delle voluttà rifiutate” (cfr. Duby 1988). Così gli artisti si sono destreggiati nel dipingere l'umiltà che suscita il desiderio, l'estasi, l'eleganza della carne e degli abiti, le spalle scoperte, le lacrime sognanti, l'amabile penitenza, ma anche la scarnificazione, l'invecchiamento avanzato, la “capigliatura be-

stiale”. Proprio per il perdono accordatole, la portatrice di “tutti i vizi immaginabili”, prima testimone della resurrezione, diventa il punto di partenza della fede cristiana.

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

Maddalena, pur essendo “vestita” da peccatrice, si trova ai piedi della croce, luogo che nella tradizione la ve-



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

de già convertita<sup>3</sup>, anzi, la versione dei Vangeli di Matteo, Marco e Giovanni riconosce in lei l'unica che, con altre due o tre donne, non abbandona Gesù fino alla fine, diversamente dagli altri discepoli fuggiti prima della crocifissione. La Maddalena di Pierre et Gilles, però, ai piedi della croce, appare troppo baldanzosa e sicura di sé per venir identificata con la donna che ha attraversato il travaglio del peccato, del pentimento e del dolore: non ha affatto le sembianze dell'addolorata e della convertita. Se la posa della santa rimanda alla configurazione gestuale e corporea dello svenimento di fronte al dolore per la morte di Cristo in croce – del quale si scorge ancora il sangue sul legno –, la carne è però troppo levigata, la posa troppo perfetta: è il ritmo interno della posa che è troppo lento e calcolato per poter incarnare il dolore estremo. Non esiste nessun tipo di tensione emotiva nella mano sinistra posata sul ventre, né in quella che tocca il legno della croce: la donna non appare “vinta” dalla passione, piuttosto appare preoccupata di offrirsi come “bella immagine”. Il corpo-involucro della santa non “contiene” nulla, non protegge nulla, nulla filtra: come quello della *Madonna dal cuore ferito*, è solo un puro rivestimento, uno strato superficiale, un effetto-verniciatura. In un certo modo la *Maddalena* di Pierre et Gilles sembra farsi beffe della Maddalena della tradizione pittorica e dei suoi fedeli spettatori che l'hanno creduta davvero pentita e davvero fedele a Cristo.

### 1.3. *I santi-mannequin. Fotogenia del sacro prêt-à-porter*

Quale relazione si instaura tra la fotografia che mette in scena personaggi sacri e la modalità delle pose da questi assunte? Il personaggio sacro viene posto davanti allo spettatore in modo tanto ostentato da produrre un effetto di “mascherata mistica”. La questione del travestimento e del “mettersi nei panni di un altro” ci rimanda non solo al carnevale, ma soprattutto ai servizi di moda. I santi sono

posizionati come se stessero in vetrina o su una ribalta: sembra che siano dediti a mostrarci la loro parte migliore, il profilo più perfetto, l'angolazione più seducente. La bellezza plastificata dei modelli li fa percepire come manichini, meri involucri decorativi all'interno dei quali non esiste nessun moto della carne, nessuna tensione. Se la grazia è l'unione sacra tra corpo e anima (Bateson), il corpo di questi modelli è costruito al contrario da *mancata integrità* tra corpo e anima; essi sono involucri vuoti, che niente filtrano con l'interno, che niente fanno penetrare dall'esterno: sono corpi assenti, e soprattutto si assomigliano tutti, perdono qualsiasi segno identitario. Se i corpi dei santi in pittura sono marcati a fuoco dai sacrifici, dalla rinuncia e dalla fede, questi sono anonimi e interscambiabili perché fatti tutti della stessa materia disincarnata, della stessa posapietrificata.

Ciò che differenzia le immagini di Richon (*Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente*) – che esamineremo più avanti<sup>4</sup> – da quelle di Pierre et Gilles, è la messa in scena dei corpi dei santi. Al posto dei *corpi assenti* di Pierre et Gilles viene fotografata *l'assenza del corpo del santo*, ciò che ne “resta”, le vestigia, la buccia: ancora una volta, si mette in scena il mero involucro. In modo interessante, come vedremo, la “sparizione” di questi corpi nelle fotografie di Richon (attualizzati dai titoli delle immagini che pongono in campo il nome di Maria Maddalena) chiamano in causa fortemente la polisensorialità dell'osservatore, che viene invece “stimolata a freddo” nelle immagini dei bellissimi corpi inermi rappresentati da Pierre et Gilles.

## 2. Dipingere e fotografare la visione dell'aldilà

Ed è questo che la pittura cristiana ha trovato nel sentimento religioso: un ateismo propriamente pittorico, in cui l'idea che Dio non dovesse essere rappresentato poteva esser preso alla lettera. Infat-

ti, che sia Dio, ma anche il Cristo, o la Vergine, o persino l'Inferno, le linee, i colori, i movimenti si sottraggono alle esigenze della rappresentazione. Le Figure si ergono, si piegano o si contorcono liberate da qualsiasi figurazione (...). Il sentimento religioso verrà dipinto con tutti i colori del mondo. Non si deve più dire: "se Dio non c'è. Tutto è permesso". Piuttosto il contrario. Infatti con Dio, tutto è permesso (Deleuze 1981).

La maggior parte dei mistici concorda sul fatto che l'incontro con il sacro e il trascendente è irrappresentabile, inenarrabile<sup>5</sup>, perché esso è "il Totalmente Altro dalla storia" (Ricœur 1965, p. 508). In un certo senso questa esperienza dell'alterità potrebbe avvicinarsi alla concezione dell'esperienza estetica così come è stata teorizzata da Greimas (1987). Come afferma Pozzato (1995, pp. 144-145):

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

Tutto questo non ha impedito a mistici e artisti di descrivere l'ineffabilità di questa esperienza, sia attraverso la letteratura che mediante la pittura e il disegno. Si tratta spesso di testi letterari e di immagini paradossali ed estreme, che mirano a rappresentare l'irrappresentabile e sfidano direttamente le possibilità del linguaggio: "la percezione dei limiti invalicabili del linguaggio apre quindi a un *non-dicibile* che, pur rimanendo intatto nella sua irriducibilità, non perde per questo la sua rilevanza" (Crespi 1997, p. 30). Se l'esperienza mistica è irriducibilmente irrappresentabile, i teorici della pittura e gli scrittori si sono sforzati di trovare uno statuto retorico che permettesse di fondarla sulla negazione:

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

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

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

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

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

combinino lo spazio prospettico terrestre con la resa dello spazio celeste. Se le regole prospettiche avessero dovuto essere applicate anche alla visione del lontano, la visione si sarebbe rivelata impossibile. Scrive Carducho:

L'esperienza e la prudenza ci insegnano che un eccessivo rigore potrebbe provocare dei grandi inconvenienti al senso della vista, perché si faranno delle figure e delle storie difformi e inintelligibili a causa degli scorci, provocando artifici visivi non gradevoli e difficili da comprendersi. In tal maniera il quadro invece di presentare l'occasione di una conoscenza piacevole e di un resoconto chiaro di ciò che si vuole rappresentare, sarebbe una mostruosità confusa e insensata. Di più, non sarebbe possibile dipingere certi misteri, perché se si mettesse il punto di fuga sotto la linea dell'orizzonte, che secondo i precetti dell'Arte è il piano o il terreno su cui si suppone che l'evento si sia compiuto, non si potrebbe vedere di questo piano superiore null'altro se non una semplice linea (Carducho 1633, pp. 223-224, cit. in Stoichita 1995, pp. 112-113).

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

L'immagine pittorica è andata quindi alla ricerca di uno stile mistico (cfr. de Certeau 1982): se si deve mettere in sce-

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

Il carattere dinamico della nuvola, le sue costanti metamorfosi, ne accrescono la primigenia incertezza, trasformando la loro contemplazione in un esercizio che non finisce affatto nell'acquisizione di una certezza (ib.).

In pittura l'azione della nuvola è di offuscare e opacizzare la luce accecante della gloria dei cieli e in questo modo di renderla visibile. La nuvola insomma permette la presentificazione dell'oltre e dell'altrove<sup>6</sup>, fa in modo che la luce invisibile si traduca in forma visibile. Come sarebbe dunque possibile tradurre questa retorica rappresentazionale del sacro attraverso le possibilità offerte dal medium fotografico? Come costruire in fotografia differenti piani e ordini del reale? È possibile produrre l'effetto-nuvola in fotografia? Se spesso lo si è fatto attraverso la costruzione dello sfumato fotografico, cioè dello sfocato, non è possibile però considerare lo sfocato *in generale* come segno della presenza dell'alterità trascendente nell'immanenza terrena, come si fa con lo sfumato e la nuvola nella pittura religiosa, dato che spesso lo sfocato rimanda a differenti significazioni che dipendono innanzitutto dal genere e dallo statuto delle diverse fotografie<sup>7</sup>.

### 2.1. *Il corpo delle sante visionarie*

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



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

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

Se nella produzione di Saudek il "risultato" della visione non viene rappresentato e restano solo gli occhi estatici protesi, viene però mantenuta quella configurazione "a nuvola" che era stata scelta in pittura per sfumare i contorni della visione e rendere meno definita la separazione tra terrestre e celeste: anche in *La santa* vengono scelti quei colori né "fissi" né "di corpo" prescritti dalla tradizione pittorica. La configurazione sfumata della nuvola viene mantenuta anche se non è più atta a differenziare le qua-

lità spazio-temporali del terrestre e del celeste: attornia la santa, che è diventata l'unico soggetto della rappresentazione. Il santo non è più il mediatore fra il terrestre e il celeste, ma è *diretto* protagonista, ha conquistato il fuoco della rappresentazione. In *La santa*, infatti, lo squarcio luminoso *coincide* con il corpo della santa, mentre nel caso della pittura lo squarcio luminoso veniva dall'alto, e la visione sacra si prefigurava come qualcosa di irraggiungibile, comunque mai "coincidente" con lo spazio del santo, che era mediatore, e non poteva *confondersi* con la configurazione luministica e topologica dell'al di là. Qui è la donna stessa che, nascondendosi il pube e il seno, assume su se stessa il potere di squarciare il cielo, che trascolora dall'azzurro verso il bianco. Il suo corpo-nuvola si prende gioco della nuvola pittorica; la ricalca e ne "fa il verso" fotografico: ne assume le sembianze per negarne l'efficacia semantica. Inoltre, se la resa del corpo della santa rimanda alla grana della visione fotografica, le zone cromatiche di cui è contornata rimandano invece a un fare pittorico<sup>8</sup>: la fotografia ricorre a uno sfondo che costruisce un effetto sensomotorio che mima quello pittorico. Qui è come se la fotografia abdicasse a favore della scenografia pittorica la possibilità di costruire con i suoi propri mezzi l'atmosfera dell'"indefinito" e la consistenza qualitativa dell'alterità. Lo sfondo della *Santa* è fatto di una testura sfilacciata "a nuvolato": questa testura manifesta lo sfondo per quel che è: non tanto un etere sfuggente, quanto il suo contrario, un muro dipinto.

La resa "approssimativa" dello sfondo ricalca la tradizione della nuvola, strumento pittorico che lascia trasparire per negazione il raggio invisibile e accecante della gloria divina. Ma nel caso della fotografia, per poter arrivare a produrre una riflessione sulla dimensione mistica dell'esistenza, non basta affatto "mimare" ciò che la pittura ha codificato. Se la nuvola mirava a rendere la visione "del lontano", nell'immagine di Saudek l'azzur-

ro della parete/sfondo serve da “appoggio” alla santa, e blocca lo sguardo piuttosto che orientarlo verso un orizzonte. Saudek suggerisce lo spazio dell’“altrove” con ironia: l’effetto ironico che produce il cielo dipinto “alla maniera” della pittura di visione ci rimanda direttamente a una riflessione sul medium: la fotografia è davvero schiava della sua genesi a impronta che la riconduce sempre a una rappresentazione dell’*hic et nunc* o può da questa emanciparsi e arrivare a rappresentare/significare l’irrappresentabile, la visione dell’alterità? La fotografia può mimare il fare pittorico ma solo per distanziarsene, per ridicolizzare se stessa; ed è proprio attraverso questa strategia retorica che la fotografia riflette sui suoi mezzi e su quelli pittorici. Tutte le volte che ci si avvicina a un intertesto intersemiotico, cioè a immagini che ne conservano in memoria altre con diversa sostanza espressiva – come in questo caso fotografie che tengono in memoria immagini pittoriche –, ci troviamo di fronte a un confronto tra possibilità e costrizioni dei diversi medium, o meglio a differenti modi in cui le possibilità del medium vengono praticate. Se in fotografia non è possibile rendere la visione dell’aldilà attraverso la mimesi della sensomotricità pittorica, quali altre strategie enunciazionali potrebbe adottare?

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

Se la rappresentazione di Saudek è centrata sul corpo della santa, quest’ultima rimane senza nome, né attributi, né storia. Se i santi della tradizione pittorica rappresentavano una vita *esemplare*, un martirio *esemplare* e incarnavano una storia *esemplare*, i santi di Saudek “coincidono” con corpi *anonimi*, privi di salienze e con personaggi privi di percorso identitario *originale*. Se in pittura esisteva estrema precisione nell’iconografia dei santi, nei rifacimenti fotografici il titolo è generico: la produzione fotografica contemporanea costruisce l’*anonimia* dei santi, la

loro *interscambiabilità*, se non addirittura la loro sparizione, la spoliazione delle loro identità. Come vedremo nei prossimi paragrafi dedicati alle immagini della serie *Et in Arcadia Ego* di Oliver Richon, del corpo del santo restano soltanto le vestigia, o meglio, la buccia.

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

<sup>1</sup> Certamente il sudario di Cristo presenta caratteristiche fotografiche perché l'immagine che appare sul tessuto è un negativo e non può essere visto in positivo che grazie all'inversione dei toni. Del resto la visione e l'analisi dell'immagine di Cristo sono divenuti possibili solo con l'invenzione della fotografia. Su questo tema cfr. Barbet 1935.

<sup>2</sup> A tutt'oggi non mancano gli autoritratti dei fotografi nelle vesti del Cristo o dei santi. Cfr. Perez, a cura, 2002 e Fochessati, Solimano, a cura, 2003.

<sup>3</sup> Sulla ricostruzione storica e leggendaria della vita della santa attraverso i testi evangelici, cfr. Lambert 1988.

<sup>4</sup> Cfr. *infra*, cap. 5.

<sup>5</sup> Ricordiamo come, all'opposto dell'esperienza religiosa e mistica, la religione in senso istituzionale sia considerata da Luhmann un forte e riuscito tentativo di "determinare l'indeterminabile" (1977, p. 36). Se l'esperienza mistica rimanda a un *poter-essere* dell'uomo, la religione impone all'uomo un *dover-essere* (cfr. Crespi 1997).

<sup>6</sup> Come affermano Colombo, Eugeni 1996, p. 25: “Le nuvole (...) sono un caso davvero esemplare dei paradossi degli oggetti visibili, perché esse sembrano accogliere in sé come nessun altro fenomeno naturale la predisposizione a non essere mai soltanto se stesse, ma a richiamare dimensioni, figure, volumi di altre realtà”.

<sup>7</sup> Sullo sfocato, la foto mossa e le modulazioni della presenza, cfr. Beyaert 2006.

<sup>8</sup> Al regime del quadro rimandano anche la firma e il titolo, quest’ultimo apposto proprio sopra la testa della santa.