

Capitolo nono

La fondazione dei valori e la sacralizzazione del profano

1. Michals e la rappresentazione della trascendenza

Tutto è materia per la fotografia, soprattutto le cose difficili della nostra vita: l'ansia, i grandi dolori di bambino, il desiderio, gli incubi. Le cose che non si possono vedere sono le più dense di senso (Michals 1981).

Voler dire l'indicibile, dipingere l'invisibile: prove che la cosa, unica, è avvenuta, che altre cose sono forse possibili (Greimas 1987).

Duane Michals è considerato un fotografo-filosofo che, attraverso lo strumento fotografico, riesce a mettere in scena non tanto il mondo visibile, quanto quello invisibile, fatto di emozioni, pensieri, memoria. Le sue avanzate tecniche fotografiche (doppie esposizioni, movimento offuscato, fotomontaggio) non possono essere considerate fini a se stesse, ma strumenti per tematizzare la condizione umana, la nostra vulnerabilità, la mortalità, il tempo passato e quello futuro. Come afferma Livingstone (1997) “il suo lavoro potrebbe essere descritto come una storia degli sforzi per superare le limitazioni che si erano sempre considerate proprie del medium” (p. 7). Le opere di questo artista sono infatti primariamente rilevanti per come mettono in scena i limiti e le possibilità della pratica fotografica, la riflessione sulla luce e sul supporto fotografico. Abbiamo già notato sopra come la rappresentazione del-

l'invisibile (ad esempio nel caso delle visioni mistiche) implicasse necessariamente anche una riflessione metalinguistica: così come nella pratica pittorica ci si domandava come fosse possibile rendere l'apparizione divina, in fotografia ci si domanda fino a dove possano spingersi le possibilità del medium, che non sono mai intrinseche e date una volta per tutte. Come afferma Foucault (1982), attento osservatore delle serie fotografiche di Michals:

Nella storia ormai secolare del rapporto tra pittura e fotografia, tradizionalmente si chiedeva alla fotografia la forma viva del reale; e alla pittura il canto o l'éclat, la parte del sogno che lì vi si poteva nascondere. Duane Michals, nel gioco con la pittura che ha cominciato nel corso degli ultimi anni, inverte questo rapporto; lui offre alla fotografia, all'atto di fotografare, alla scena accuratamente composta che lui fotografa, e al rito complicato che permette di fotografare una tale scena, il potere del sogno e l'invenzione del pensiero (...) per portare fino all'*incandescenza* della pittura il reale proposto all'occhio del fotografo (p. IV, corsivo nostro).

Anche in fotografia, attraverso la modulazione della luce, testualizzata in modo più o meno compatto, più o meno diffuso, più o meno informe, più o meno "eccedente", è possibile rendere la *presenza* al di là della *forma*. Michals non solo mira a rappresentare l'immateriale e il trascendente, come dimostrano molte sue serie di foto che hanno come tematica il mistero della morte, la resurrezione, l'autocoscienza dopo la morte (*La morte giunge sulla vecchia signora*, *Lo spirito abbandona il corpo*, *Uomo che sale in cielo*, *L'uomo nella stanza*, *L'angelo caduto* e *La vera identità dell'uomo* nonché immagini quali *L'uomo illuminato*, *Il viaggio dell'anima dopo la morte*), ma anche tematiche più legate alla religione cattolica, come il peccato originale e la venuta di Cristo. In particolare, in una serie dal titolo *Cristo a New York* (1981), Michals immagina che Cristo torni sulla terra per la seconda volta, in veste di visitatore in disparte.

2. Scene di vita quotidiana soprannaturale

La serie dal titolo *Cristo a New York* è composta da sei immagini fotografiche che potremmo definire a prima vista “scene di vita ordinaria” che si svolgono per le strade della città americana, ma anche in spazi interni quali stanze semideserte, cucine obsolete ecc. All’interno di queste scene di povertà, violenza o morte appare un personaggio che si distacca dagli altri attori dell’enunciato per almeno due caratteristiche che lo differenziano: l’aureola che gli circonda il capo e il suo situarsi in posizioni topologiche eccentriche; egli è separato dalla scena principale o situato nel ruolo del visitatore in disparte.

La prima fotografia della serie (foto 23), intitolata *Cristo è venduto in televisione da un ipocrita religioso* mette in scena un predicatore con gli occhi al cielo e un libro in mano ripreso da una telecamera. La sua predica religiosa viene trasmessa da una televisione in primo piano sopra alla quale appare il busto di un personaggio riconoscibile come il Cristo nominato nel titolo.

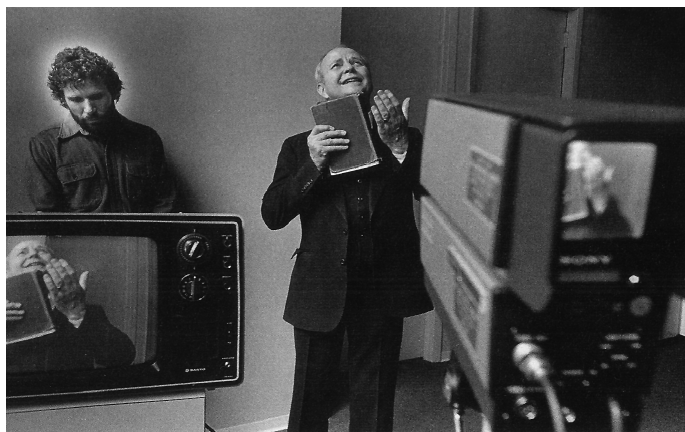


Fig. 23. Michals, *Christ in New York. Christ is sold on television by a religious hypocrite*, 1981.

Riconosciamo Cristo dall'aureola, ma anche dalla sua posizione topologicamente eccentrica: mentre il predicatore è "centrato" e incorniciato tra la telecamera e la televisione, e la sua immagine è triplicata (l'uomo è in piedi al centro dell'immagine e circondato dalle immagini che lo *riproducono* e lo moltiplicano: la telecamera e lo schermo televisivo che trasmette l'immagine), Cristo appare a mezzo busto, quasi nascosto dallo schermo televisivo, che è posto davanti a noi di tre quarti. Se i vettori della telecamera e dello schermo televisivo costruiscono il punto di fuga dell'immagine nella figura del fanatico predicatore, quella di Cristo è del tutto marginalizzata, anzi sembra "aggiunta". La figura del predicatore crea un triangolo con i suoi simulacri mediatici, mentre la figura di Cristo viene isolata. Il predicatore, delegato della parola del Signore, è delegato ancora di più a partire dai molteplici schermi sui quali ci appare; queste immagini mediatiche, fatte per diffondere il Verbo, rendono al contrario sempre più lontana la parola originaria. Cristo appare come un visitatore fuori tempo e fuori luogo

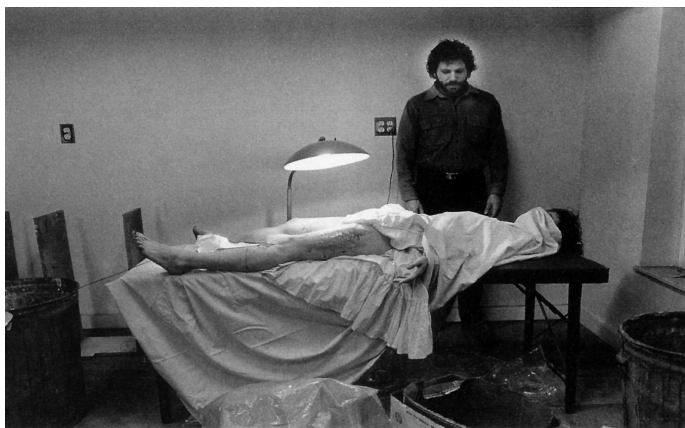


Fig. 24. Michals, *Christ in New York Christ cries when he sees a young woman who has died during the illegal abortion*, 1981.

che guarda gli strumenti tecnologici di riproduzione attraverso i quali si disperde la sua parola. In questo caso le cineprese e gli schermi funzionano come dispositivi tecnologici che indeboliscono il rito della predicazione, che lo sventano: la riproduzione e la moltiplicazione de-intensificano la presenza, irriproducibile, del Verbo incarnato.

Nella seconda immagine della serie (foto 24), *Cristo piange quando vede una giovane donna morta durante un aborto illegale*, la figura di Cristo appare ancora una volta come “aggiunta” rispetto alla scena che si compone sotto i nostri occhi. Nella stanza squallida, sporca e disordinata dove è avvenuto l’aborto, la donna ha ancora le gambe divaricate: solo un lenzuolo, spostato per coprirle il volto, la protegge. Anche qui Cristo sembra davvero un’apparizione, un visitatore che viene da lontano, inerme e impotente di fronte all’accaduto. Nella terza immagine (foto 25), *Cristo mangia cibo per cani con una vecchia signora ucraina a Brooklyn*, Cristo è seduto a tavola insie-



Fig. 25. Michals, *Christ in New York. Christ eats dog food with an old ukrainian lady in Brooklyn*, 1981.

me a una vecchia signora, ma la direzione del volto della donna ci fa pensare che la donna non lo veda, e che forse lo percepisca soltanto. Rispetto alle altre due fotografie, in cui Cristo era posto alle spalle del predicatore o al cospetto di una donna morta, qui a lui è destinato un posto nell'immagine: una sedia e un piatto.

In *Cristo è picchiato mentre difende un omosessuale* (foto 26), Cristo non appare più come una visione o una figura "aggiunta" alla scena che si sta svolgendo, ma pare parteciparvi in quanto attore visto (e forse picchiato) dagli altri personaggi rappresentati. Ma a guardare più attentamente dobbiamo domandarci: Cristo è *visto* dai malviventi che stanno picchiando il ragazzo omosessuale? O è visualizzato solo per noi osservatori, mentre per gli attori dell'enunciato la figura di Cristo si manifesta solo in quanto forza resistente, in quanto rimorso futuro, in quanto colpa presentificata? Qui Cristo assume una posizione che richiama l'iconografia della crocifissione, dell'arrendevolezza e dell'impotenza.



Fig. 26. Michals, *Christ in New York*. *Christ is beaten defending an homosexual*, 1981.

Nella quinta immagine (foto 27), *Cristo vede una giovane donna mentre viene violentata*, Cristo, guardando la scena di violenza che si sta svolgendo poco distante da lui, tiene in mano un oggetto forse per tentate di difendere la giovane donna. Anche in questo caso non viene visto dai due personaggi della scena ripresi accanto alla finestra e non riesce a intervenire nella lotta.

Nell'immagine che chiude la serie (foto 28), il titolo recita queste parole: *Cristo viene ucciso da un aggressore con un fucile. La seconda venuta c'è stata e nessuno se ne è accorto*. L'immagine raffigura un uomo con la faccia a terra e con le mani alzate, svenuto o più probabilmente morto. Questa figura di uomo è chiaramente identificabile con quella di Cristo, che indossa gli stessi vestiti che indossava nelle altre 5 immagini della serie. Se Cristo, in tutte le altre fotografie, era chiaramente identificabile grazie al cerchio di luce attorno al capo, qui l'aureola è sparita.



Fig. 27. Michals, *Christ in New York*. *Christ sees a young woman being attacked*, 1981.



Fig. 28. Michals, *Christ in New York*. Christ is killed by a mugger with a handgun. The second coming has occurred and no one noticed, 1981.

2.1. La figura evangelica e la denuncia politica

In queste immagini la figura di Cristo, nominata in tutti i titoli delle immagini, e non solo nel titolo della serie, si inserisce in scene di vita quotidiana che a primo acchito ci appaiono come immagini testimoniali di un reale ordinario e un po' banale. Le inquadrature sono quelle che potremmo definire con Floch (1986) appartenenti a un'estetica referenzialista, dato che l'istanza enunciazionale finge di porsi di fronte al rappresentato in modo neutro. Anche il susseguirsi delle fotografie all'interno della serie rimanda per lo più alle sequenze dei "reportage sociali", che mirano a illustrare i mali della società contemporanea: le risse razziste, gli aborti illegali, la povertà degli immigrati a New York ecc. Quello che la differenzia da una banale serie appartenente al "reportage sociale" a scopo politico, di denuncia o comunque propagandistico, è proprio il personaggio con l'aureola, osservatore dei mali contemporanei, sceso una seconda volta sulla Terra per salvarci, e rimasto sconfitto, letteralmente a terra.

In tutte queste scene Cristo ci appare come totalmente impotente a fare qualcosa per le vittime alle quali si ac-

costa: per la donna morta di aborto non c'è più nulla da fare, nella rissa Cristo alza le mani, la fotografia della donna violentata ce lo mostra come "non ancora intervenuto" per salvarla dall'aggressione. Cristo è rappresentato nelle vesti di visitatore, di chi resta separato, lontano. Il Cristo che passeggia sulle strade newyorkesi soffre per le vittime innocenti, ma non può fare nulla per loro: sono gli uomini che devono salvare se stessi. Nell'ultima foto della serie Cristo è a terra, sdraiato a testa in giù, colpito.

In queste immagini il personaggio della tradizione religiosa si inserisce come un estraneo in un mondo violento e crudele senza che si dia per lui nessuna possibilità di cambiarlo, anzi alla fine del suo viaggio anch'egli soccombe. Cristo perde l'aureola solo quando smette di essere spettatore e cade come cadono gli attori umani di questa serie fotografica che sembra una parabola: solo quando cade, solo quando davvero partecipa alla vita dell'uomo, solo quando viene parificato all'uomo, perde l'aureola, si fa protagonista che partecipa totalmente alle vicende umane. Cade, muore, si fa uomo.

Se i luoghi scelti sono quelli della più ordinaria vita quotidiana, dobbiamo però notare che le scelte enunciazionali non sono poi così neutre; esiste una "politica" enunciazionale nella scelta del punto di vista. Michals tende a rappresentare le vittime e i colpevoli in corrispondenza di angoli e di spigoli. La costruzione di tutte queste immagini gira attorno a un angolo a 90 gradi, sia quello di una stanza o quello di un angolo di strada: è all'angolo che vengono posti i personaggi. Questa costruzione spaziale rimanda alla nostra condizione di uomini sempre al muro, messi all'angolo: come se non esistesse possibilità di fuga dal nostro destino di colpevolezza e di peccato. Ma non per questo ogni nostra direzione, azione, parola avviene senza una presa di responsabilità sulla nostra vita e su quella degli altri: l'apparizione di Cristo in *Cristo viene picchiato mentre difende un omosessuale* in quanto forza e in

quanto presenza percepita – anche se non-vista dagli attori dell'enunciato –, si pone come *possibilità* e come *occasione* per una scelta diversa. Tutto ciò si rende chiaro innanzitutto nella fotografia in cui la presenza di Cristo si frappone fra la vittima e il suo carnefice.

2.2. *La morte e la perdita di consistenza del corpo*

Se in *Cristo a New York* a identificare il personaggio della tradizione religiosa è la luce che attornia il capo e che forma un'aureola, cioè costruisce un'aura di luce attorno alla testa dell'uomo, e indica all'osservatore che il personaggio deve essere considerato come appartenente a un altro ordine di esistenza rispetto a quello fenomenico¹, anche in altre brevi serie di fotografie torna a essere utilizzata la tecnica dello sfocato, come ad esempio in *La morte giunge sulla vecchia signora*. Se in *Cristo a New York* la sfocatura indicava una zona legata a un grado di presenza e di visibilità *altro*, ulteriore, anche in altre serie esso è legato alla rappresentazione di figure o avvenimenti che non sono facilmente percepibili attraverso l'occhio fenomenico, ma che non sono, per questo, meno presenti.

Michals affronta tematiche da sempre considerate appartenenti al dominio del sacro: la vita e la morte, l'ascesa al cielo dell'anima, il sogno, la magia. Al di là delle tematiche trattate, considerate da sociologi e antropologi come appartenenti a questo dominio, ci interessa comprendere come queste immagini fotografiche possano riflettere, a livello figurale, sui valori trascendenti dell'esistenza umana. In *La morte giunge sulla vecchia signora*, ad esempio, la riflessione sulla morte e sulla perdita di consistenza del corpo nell'atto del morire viene rappresentata come un "andare in fumo", uno sfuggire alle forme definite, uno smaterializzarsi, un diffondersi nell'aria che porta a dissociare la presenza dalla forma:

La confusione delle figure ottenuto sia attraverso il movimento del modello, sia per sfregamento della traccia, ha per ef-

fetto di *dissociare* – come in Bacon – *la presenza e la forma*; questa è distorta, cancellata, irriconoscibile, ma la presenza è resa tanto più intensa con la sparizione delle linee e di tutti i tratti che permetterebbero allo sguardo di fissarla: *dal visibile cancellato sorge l'inafferrabile presenza* (Foucault 1982, p. V, trad. e corsivo nostri).

La presenza è resa attraverso la confusione o la cancellazione delle forme, attraverso la non-fissazione e la non-stabilizzazione di configurazioni riconoscibili.

Anche in *Lo spirito abbandona il corpo* (1968) il tema della serie, costituita da 7 sequenze, è quello della morte, ma qui non abbiamo la rappresentazione di un corpo che si disfa, piuttosto uno sdoppiamento fantasmatico del corpo del morto. Nella prima sequenza è rappresentata una stanza all'interno della quale è sdraiato, su un giaciglio che assomiglia più a una tavola da obitorio che a un letto, un uomo nudo. Nella seconda sequenza, da quel corpo morto disteso si alza una figura fantasmatica, che nella terza sequenza si siede ai bordi del letto. Nella quarta sequenza la figura si è alzata e nella quinta e nella sesta avanza sempre più verso lo spazio enunciazionale fino a sparire completamente nella settima immagine, che è la replica della prima. La figura fantasmatica che mantiene le forme del corpo umano ci appare come una silhouette, un'ombra del corpo, che ne mantiene la forma, ma non la densità materica. Se il corpo morto, sdraiato, inerme viene rappresentato attraverso una densità di particelle luminose necessarie e sufficienti perché lo si possa considerare come una figura in carne e ossa, la silhouette della figura fantasmatica, al contrario, è costituita da un diverso rapporto tra materia ed energia luministica.

Nelle diverse serie, per rappresentare l'esperienza della morte e della trascendenza, Michals ci mette di fronte a degli eventi di:

1) polverizzazione del corpo di chi sta morendo e raffigurazione di un corpo che svapora verso l'alto sopraffatto da forze di dissipazione (*La morte giunge sulla vecchia signora*);

2) costruzione di un doppio fantasmatico del corpo, fatto della stessa materia diffusa dell'alone auratico, ma che continua a mantenere le fattezze del corpo umano. Questo raddoppiamento/sdoppiamento del corpo attraverso la silhouette dell'ombra mostra la separazione dell'anima dal corpo (*Lo spirito abbandona il corpo*);

3) messa in scena di un corpo avvolto da una luce talmente intensa da "bruciarlo" e farlo scomparire. L'"entrata" del corpo del morto nella luce abbagliante, dove l'osservatore non può seguirlo, costruisce l'abbagliamento dell'osservatore (*Uomo che sale in cielo*);

4) liquefazione dello sguardo del morente assunto dall'istanza enunciativa in prima persona (*L'uomo nella stanza*).

Sia le forme che si disfano dissipandosi, che gli aloni auratici che contornano i corpi, che le silhouette fantasmatiche che mantengono i tratti formali e l'integrità del corpo, ci rimandano alla tradizione figurativa della cosiddetta "fotografia spiritica".

3. Iconografia dell'aura: la visione incommensurabile

Se all'inizio di questo lavoro, attraverso le teorie benjaminiane, abbiamo distinto due livelli descrittivi della nozione di aura (la fotografia in quanto oggetto unico e auratico e l'iconografia dell'aura), finora abbiamo scandagliato (v. cap. 2) unicamente il livello dell'oggetto-fotografia, che rileva di una certa pratica di fruizione; vorremmo ora tentare di accostare a questo livello di pertinenza dell'oggetto lo studio dell'aura in quanto fenomeno testualizzato, e che si manifesta in quanto alone di luce "eccedente".

Nell'ambito della fotografia medica di fine Ottocento gli aloni auratici sulla lastra (e sulla carta) sono stati intesi come rappresentazioni di forze invisibili a occhio nudo, appartenenti a un altro ordine di manifestazione:

sappiamo che la lastra fotografica non è sensibile agli stessi raggi della nostra retina: essa potrebbe quindi, in certi casi, darci più che il nostro occhio, mostrarci quello che l'occhio non avrebbe potuto percepire (Didi-Huberman 1982, p. 36).

Questo effetto di luce era dovuto nell'Ottocento a questioni tecniche che facevano sì che i fenomeni luminosi producessero un'aureola attorno al soggetto fotografato. Sull'iconografia dell'aura hanno riflettuto studiosi e letterati quali ad esempio Nadar (1900) e Balzac. La teoria spettrale dei corpi considera che ogni corpo è "composto di una serie di immagini fantomatiche, sovrapposte per strati fino all'infinito, ricoperte di pellicole infinitesimali" (Didi-Huberman 1982, p. 88): ogni volta che il corpo viene fotografato si installa sulla carta o sulla lastra una di queste sottili pellicole, mentre il corpo in carne e ossa ne diviene a poco a poco privo.

La foto studiata attraverso la critica ottocentesca era considerata come una tecnica in grado di "impressionare le forze invisibili", dare cioè volto alle pellicole che si distaccano dai corpi, ma anche a tutte quelle forze invisibili che si pensava "venissero da lontano"², da un mondo ulteriore, e che sono visibili solo attraverso la cancellazione della figurazione. Per questo si è tanto parlato di "rivelazione", di sovravisibilità fotografica e del carattere magico, diabolico, blasfemo della fotografia (Benjamin 1931). Del resto, è attraverso le procedure del bagno rivelatore che l'immagine virtuale si trasforma in immagine "positiva"; per questo motivo il medium fotografico appare quindi fin da subito come un mediatore privilegiato delle teorie spiritiste che postulano la presenza latente di forze oscure che non chiedono altro che di manifestarsi. Le teorie spiritiche della metà dell'Ottocento concepiscono l'esistenza dei peri-spiriti, entità indiscernibili, intermedie tra i corpi deperibili e le anime disincarnate dei morti, che costruiscono degli

involucri semimateriali – corpi fluidi o astrali – che partecipano dell’etere cosmico. Questi peri-spiriti, dotati di una sensibilità eccessiva, eccedente, “registrano e *fotografano* ogni pensiero, ogni atto dello spirito incarnato o disincarnato e ciò avviene attraverso delle modificazioni di fluidi che operano per strati successivi” (Delanne, cit. in Grojnowski 2002, p. 251, trad. e corsivo nostri) e si prestano alla fotografia perché sono essi stessi fotosensibili.

Se la rappresentazione delle figure fantasmatiche è dovuta in parte alle tecniche usate in fotografia all’inizio della sua storia, l’iconografia del velo che rivela l’invisibile si è a lungo identificata con l’iconografia della fotografia spiritica che mira a manifestare e testimoniare scientificamente³ il soprannaturale:

Dal 1842 Draper aveva mostrato che la lastra del dagherrotipo, nel corso di una posa di 15 minuti, veniva impressionata da delle radiazioni luminose (gli infra-rossi o gli ultravioletti) non visibili a occhio nudo. La fotografica spiritica poi metapsichica fa concludere che un negativo fotosensibile apre una porta su un mondo da tempo presagito, spesso solo intravisto (p. 283, trad. nostra).

Questo tipo di iconografia è adatto a materializzare gli spiriti dell’aldilà:

La presenza che si imprime sulla lastra appare come l’analogo dello spirito divino così come lo incarna l’immagine santa. L’aura, nella fotografia “primitiva”, si identifica all’icona, a un oggetto di culto dove si congiungono “prossimità” e “distanza”, dove avviene l’incontro – la comunione – con la divinità, dove ha luogo, per miracolo, una esperienza del sacro (p. 291).

Il potere rappresentativo dell’iconografia dell’aura non è utilizzato solo in campo spiritico e poi artistico, ma an-

che in altri contesti, come quello medicale appunto, dove serve a diagnosticare e prevedere il futuro:

il vedere così armato [di macchina fotografica] diviene non soltanto probante, su quello che viene visto, ma anche su quello che, in un tempo normale, sarebbe invisibile o soltanto intravisto – ma ancora *suscettibile di previsione* (Didi-Huberman 1982, p. 36, trad. e corsivo nostri).

Per Baraduc e per i fotografi della Salpêtrière, come testimonia ancora Didi-Huberman nel suo libro sull'iconografia dell'isteria, la macchina fotografica ha il potere di testimoniare al di là dell'*hic et nunc*, verso il futuro e verso l'altrove, allo scopo di diagnosticare⁴. Gli esperimenti del medico Baraduc mostravano la velatura iscritta sulla lastra attraverso "qualche altra luce": il valore di previsione del fotografico è reperibile nella sua specialissima "sensibilità"⁵.

Certamente non possiamo ignorare che i regimi fruitivi di queste serie fotografiche sono molto diversi da quelli della fotografia contemporanea di Duane Michals, ma tutte queste immagini mettono in scena la macchina fotografica come mediatrice che permette l'apparizione e l'iscrizione dell'alterità, dell'altrove, del futuro nell'*hic et nunc*. L'iconografia dell'aura, quindi, rimanda a due tempi e due spazi che si sovrappongono, il passato/futuro e il presente, ma anche il lontano e il vicino, come del resto voleva Benjamin: l'aura è l'"apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina" (1931, p. 70). A livello del piano espressivo l'iconografia della nebulosa di luce, la configurazione indefinita dell'alone che si infila in un mondo fatto di forme costituite, rimanda a livello semantico all'intersezione di presenze (Basso 2002), alla frapposizione e confronto tra due temporalità e due spazi, due cronotopiche che trovano interstizio comune, o meglio un pertugio: l'iconografia dell'alone rimanda alla rappresentazione del soprannaturale nel fenomenico, cioè al pertugio che lega due segmenti spazio-temporali differenti.

4. La condizione umana e *il distale come destino*

Questa luce radiosa, situata fuori dalla nostra *occhiuta cecità*, è irricognoscibile e incommensurabile, per la soggettività *costituita* (Fabbri 1988).

Cancellazione cancellata, che è affascinante, dato che è nel “cancellato” che il lettore cerca una rivelazione (Rastier 2002).

L'iconografia dell'aura sotto forma di nebulosa di luce riappare in alcune immagini contemporanee di Michals, come nella serie *La vera identità dell'uomo*. Michals mira a rappresentare delle forze che agiscono nelle nostre vite e che non si riducono a mere forze fisiche:

C'è, in Duane Michals, tutto un lavoro (...) per liberarsi di questa pesante etica dello sguardo: egli tenta di annullare quello che potremmo chiamare la funzione oculare della fotografia (Foucault 1982, p. vi).

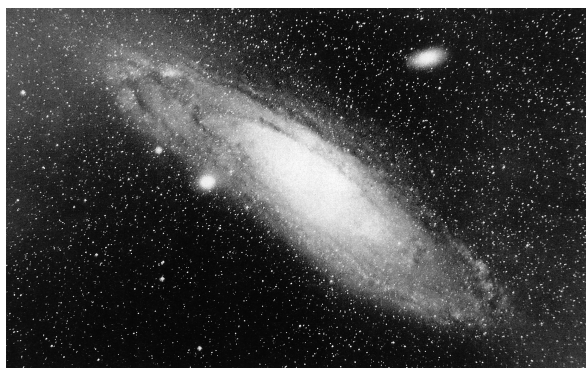
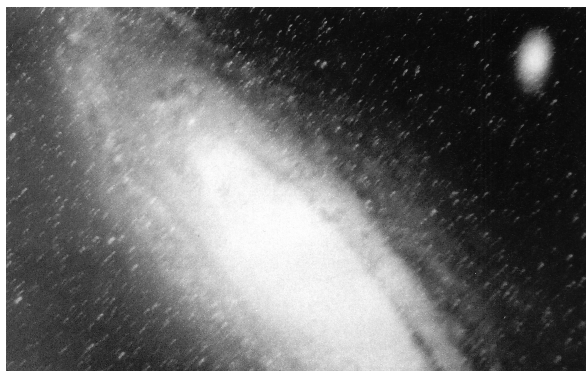
Il fotografo americano tenta di trovare una forma a ciò che non possiamo percepire con i nostri occhi: lo spirito è qualcosa che non possiamo né vedere né toccare, ma qualcosa di cui non di meno possiamo percepire l'evanescente presenza.

Nella prima sequenza della serie *La condizione umana* (1969), composta di 6 immagini (foto 29-34) (1969), viene rappresentata una fermata della metropolitana: mentre un treno si ferma per far salire e scendere i passeggeri, un uomo dà le spalle alle carrozze e si offre di faccia a noi osservatori. Il personaggio ci appare subito come il centro dell'immagine perché gli altri passeggeri sono solo figure anonime fotografate di profilo o di spalle.

All'estremità destra dell'immagine scorgiamo un rotondo orologio analogico che emana una luce bianca quasi incandescente. Nella seconda sequenza, ad attirare la no-



Figg. 29-31. Michals, The human condition, 1969.



Figg. 32-34. Michals, *The human condition*, 1969.

stra attenzione non è solo la luce dell'orologio, quasi irreal, ma anche quella del neon che sembra "discendere" sull'uomo e trasformarne i contorni. Nella terza sequenza la luce che scende dal neon si è fatta ancora più avvolgente fino ad assumere una consistenza densa e palpabile all'interno della quale l'uomo sembra dissolversi. Questa nuvola di luce che scende dall'illuminazione al neon lancia attorno a sé delle piccole lingue di fuoco, delle scintille che inondano l'intero spazio della rappresentazione. L'orologio sulla destra continua a individuare una concentrazione di intensità luminosa. Nella quarta sequenza la stazione sotterranea della metropolitana è scomparsa e quei puntini che abbiamo identificato come scintille sparse emanate dalla nuvola di luce ora appaiono come stelle nel firmamento. Tutto ciò che attorniava l'uomo, o ciò che resta di lui, è scomparso: è apparso invece un cielo stellato all'interno del quale l'uomo viene avvolto da una lingua di fuoco che da rettangolare si fa sempre più ovale. Il passaggio del fascio luministico da una forma piuttosto rettangolare a quella ovale deriva dalla trasformazione progressiva delle linee: se le figure dalle linee rette appoggiano al suolo grazie alla base estesa, le figure ovali non dispongono di una base stabile su cui poggiare e sembrano reggersi da sole, essere dominate da un'altra, incommensurabile qualità atmosferica. Oltre alla lingua di fuoco bianco che incastona come un gioiello la figura dell'uomo ormai resa quasi irriconoscibile, alla destra di questa ritroviamo una forma rotonda, luminescente: visto il nuovo contesto, la identifichiamo come una galassia, che tiene in memoria uno degli oggetti più profani del nostro mondo, l'orologio. Le lancette dell'orologio non si erano affatto mosse nel passaggio dalla prima alla terza sequenza, come a significare che tutto avviene nell'istante, tutto avviene in un tempo *altro* rispetto a quello della quotidianità, un tempo incommensurabile al dominio umano. Il fatto che sia proprio l'orologio a trasformarsi in stella, in galassia, in un ele-

mento dell'intero firmamento⁶, in galassia, mostra come l'avvenimento soprannaturale ha due tempistiche inassimilabili al tempo umano: l'eternità e l'evenire non fisicalista irrompono al di fuori delle connessioni causali naturali. Questo avvento prepara a un "qualcosa" dopo cui *nulla sarà più lo stesso*: l'evento soprannaturale può certamente trovare nel calendario la celebrazione del suo essere accaduto, ma in sé non ha nulla del tempo ordinario.

Se nelle prime due immagini eravamo di fronte a una scena costruita su un normale ammobiliamento del mondo, con la terza e soprattutto la quarta sequenza il regime della visione cambia. La terza sequenza tiene solo flebilmente in memoria le forme della stazione metropolitana, i contorni luminosi dell'orologio, l'uomo in piedi sulla pensilina: dall'estrema vicinanza tra noi e il personaggio enunciato, che ci fissava negli occhi, siamo passati a una distanza siderale, quella della galassia e dell'universo. Dal dialogo faccia a faccia in un ambiente metropolitano e ordinario, siamo passati alla rappresentazione di una lontananza estrema, quella della luce imperscrutabile che abbraccia e sfigura le forme. La forte concentrazione di energia luministica situata al centro della forma ovale della quarta sequenza si dissipa man mano che si procede dal suo centro alla periferia: attorno a una luminescenza più densa appaiono i volatili contorni, che creano una zona di vacuità e di tremolio luminoso. Se la zona di luce incandescente ci appare come un qualcosa senza forma riconoscibile, a cui non si può dare nome, ma che nello stesso tempo si impone come presente, l'alone che si crea al suo intorno la rende una presenza *lontana* da noi: come l'aura, è una "apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina" (Benjamin 1931, p. 70). Anche l'aura è senza forma, cioè le contiene tutte, contiene in potenza tutte le forme. La lontananza e l'incommensurabilità tra noi e l'immagine si accentua quando nella quinta sequenza la lingua di fuoco che avvilluppava l'uo-

mo lo dissipa completamente. Qui la forma ovale si dispone in diagonale rispetto all'asse dell'immagine e noi osservatori perdiamo qualsiasi possibile coordinata corporea di riferimento spaziale con lo spazio enunciato. Se nella quarta sequenza potevamo ancora scorgere almeno un quadro sensibile della figura, visto che la testa dell'uomo costruiva un orientamento commensurabile alle nostre abitudini percettive, nella quinta e nella sesta fotografia siamo di fronte a una forma simile a una galassia che si sta progressivamente allontanando dallo spazio enunciazionale. Se nella quinta sequenza la forma rotonda dell'orologio si trasforma in ovale, nella sesta sequenza perde la sua individualità, infatti scorgiamo una miriade di altre stelle luminose nella galassia. La stella che custodisce in sé memoria dell'oggetto mondano va a confondersi tra le innumerevoli altre stelle. Nella sesta immagine siamo di fronte a una galassia contornata da un alone che ne descrive forse il movimento circolare nell'universo: la configurazione è costituita da un centro di irradiazione della luce e da un alone che lo contorna fatto di un gradiente di energia luministica più lieve e sfilacciato. Tutto ciò che ha contorni indefiniti appare come un'emanazione che deriva la sua energia direttamente da se stessa, o che non ha causa che in se stessa.

Se nelle altre analisi abbiamo reso pertinenti la distinzione tra sacro e profano e messo in luce i percorsi di profanazione del sacro o sua commercializzazione, ostentazione, consumazione, qui siamo di fronte a una sacralizzazione del profano. In *La condizione umana* di Michals siamo passati dall'immagine dell'uomo nella stazione metropolitana che ci guarda negli occhi alla rappresentazione della galassia, quindi dalla relazione dialogicamente personale alla relazione distale, impersonale, o meglio alla relazione con l'impersonale per eccellenza: l'universo, il cielo stellato, la galassia, la forma non-antropomorfa. Siamo passati dalla rappresentazione dei valori condivisibili a

quella della distanza siderale, dalla relazione di dialogo in un luogo del quotidiano all'impersonalità del luogo mai visto e mai provato, il luogo dell'inavvicinabile e del sovrastante. La serie di Michals pone la condizione umana in tensione tra l'ordine di esistenza fenomenico e l'ordine di esistenza soprannaturale. L'ordine soprannaturale si manifesta come accadimento dell'impersonale, dell'incommensurabile e del lontano nell'esperienza quotidiana, metropolitana: "apparizione unica di una lontananza per quanto possa essere vicina".

5. *Tecniche magiche e avvenimento sacro*

L'aura è legata fortemente non solo alla relazione tra due spazi-tempi diversi (presente/passato, qui/altrove ecc.), come abbiamo già più volte rimarcato, ma anche alla relazione tra visibile e invisibile, come nel caso dell'iconografia della foto spiritica.

Se abbiamo messo in relazione l'alone di luce impressionato sulla lastra con la descrizione che dell'aura dà Benjamin (ib.) è perché entrambe queste manifestazioni – rivelazioni uniche di una lontananza per quanto possa essere vicina – riguardano apparizioni che sfuggono alle leggi causalistiche della fisica. L'aura, sia nella descrizione di Benjamin, che nella rappresentazione del trascendentale in Michals, fa parte delle "presenze" che percepiamo senza poter *constatare*, senza poter dimostrare, misurare, toccare, analizzare: si tratta di "comprendere ciò che l'atto di capire rende incomprensibile" (Fabbri 1988, p. XXIII).

L'aura è un pertugio che connette due presenze affidenti a due dimensioni spazio-temporali diverse e la sua iconografia lo dimostra perché rimanda a un varco che rende possibile la comunicazione tra due livelli di manifestazione e due ordini di realtà, quella visibile e quella

invisibile: in questo senso è assimilabile a un interstizio magico. Ma ci sono due modi di mettere in relazione il naturale e il soprannaturale, l'*altra luce* e la luce visibile, il lontano e il vicino: una è la relazione magica, l'altra è quella sacra. In entrambi i casi si tratta dell'apertura di una breccia che mette in rapporto i due livelli della manifestazione⁷.

Anche il sacro, come il magico, avviene quando sul piano della concatenazione degli eventi che fanno parte del causalismo ordinario si ha la manifestazione di qualcosa che afferisce a uno spazio-tempo e quindi a uno scenario che è dell'ordine del trascendente rispetto al piano fenomenico. Essendo il piano fenomenico quello del radicamento di esperienza, l'aura deve sempre assumere la forma di una figuratività che abbia un minimo di pertinenze di individuazione, e una sintassi figurativa comparabile con lo scenario fenomenico. Il soprannaturale deve in qualche maniera trovare pertugio, e deve avere la capacità di comparire sotto una forma figurativa minimamente coglibile, cioè come il prodotto, seppur ridotto al minimo, di una sintassi figurativa, come avviene nel caso dell'alone di luce, che è individuata in quanto manifestazione di un *qualcosa* senza essere però nettamente leggibile, tanto è abbacinante e informe. Di fronte a manifestazioni del genere si riesce a comprendere che esiste una sintassi figurativa, ma non la si riesce a pensare come del tutto analoga a quella che pertiene al mondo fenomenico. È come se la sua processualità afferisse a un altro ordine di cose, a un universo parallelo: essa si traduce per essere comprensibile, ma la sua sintassi è quella dello straordinario. Prendiamo l'esempio del fantasma: è e non è presente. Non è compresente perché non è sullo stesso piano, ma si coglie un pertugio per cui ci si accorge che una dimensione estranea al piano fenomenico ha trovato possibilità di determinazione e una qualche forma di traducibilità sul piano della sintassi figurativa: la luce flou è ri-

conducibile a una sintassi figurativa, anche se *altra*, altrimenti non potremmo coglierla.

Il manifestarsi del magico è una teatralizzazione di trasformazioni comparabili sul piano della sintassi figurativa, ma inesplicabili. Lo sguardo dell'osservatore ha solo il potere di cogliere l'intersezione di presenze, ma deve essere pensato come disgiunto dall'evenire della manifestazione del magico. Inoltre, la manifestazione di un pertugio magico e la visione dell'aldilà non sono da confondere. Il magico non è il vedere inteso come "eccesso della vista ordinaria", ma è un *accertare*: perché si abbia magia lo sguardo che vi si posa deve essere valutabile come certificante. Il fenomeno magico è facilmente coglibile, ma lo si ascrive a un altro piano o ordine di realtà: l'apparire del magico è il connettore dell'evento dello *straordinario nell'ordinario*. Quando questo mondo straordinario viene pensato come responsabile del valere dei valori del mondo ordinario, esso non è più soltanto interpretabile come magico, ma come depositario di valori sacri. *Mentre il magico connette ordinario e straordinario (può collassare sulla spiegazione naturalistica o meno), il sacro fa sì che il valore straordinario decida del valere dei valori*⁸. Se l'ordine "altro" *decide* degli eventi, anche di quelli naturali, allora è già un ordine sacro. Se il magico rileva di tutto ciò che è manipolabile da parte nostra attraverso tecniche, trattabile strategicamente, il sacro al contrario è inviolabile, non sacrificabile e, a differenza di tutto il resto, deve essere tutelato perché è la fonte del valere dei valori, costituisce le valenze.

L'ordinario dipende dal sacro per diventare sensato, per acquisire una teleologia, una finalità. Michals nelle sue fotografie si chiede proprio questo: perché vivere? Qual è il valore della vita? Qual è il valore della vita, della morte e dell'amore, cioè di ciò che non possiamo sacrificare e che è generalizzabile a tutte le culture, all'uomo, alla *condizione umana*?

5.1. *Il sacro e la fondazione dei valori*

Alla magia deve essere riconosciuta una sorta di analogia formale con la scienza, in essa vi è l'idea di una *legalità naturale*; e nelle pratiche magiche qualcosa di simile all'idea della possibilità di un dominio *tecnologico* della natura. Mentre la differenza di principio con ciò che potremmo chiamare "religione" balza agli occhi con evidenza nella modificazione delle pratiche che rivelano un atteggiamento interamente diverso nei confronti della realtà. Agli *artifici* dello stregone subentrano i *sacrifici* del sacerdote: dunque la proiezione di una potenza sovranaturale e la concezione di una natura *priva di una legalità immanente* (Piana 1988).

Attraverso il sopravvenire del sacro, come afferma Eliade (1965) si opera una rottura di livelli. Il sacro implica una scissione, una frattura: esso si manifesta come un'irruzione. La visione sacra funziona diversamente da quella magica. Non è tanto il *tuo* sguardo che perfora la realtà e coglie l'aldilà, quanto piuttosto è l'altrove che *discende su di te*: la visione del soprannaturale dipende dal soprannaturale stesso. Nella visione sacra, la visitazione dell'aldilà parte dall'aldilà, e si dà solo a te: *è il distale che ti destina*.

Come afferma Frazer (1922), la magia è caratterizzata non tanto dalla concezione di un mondo pervaso da forze spirituali, quanto piuttosto dall'idea di una vera e propria legalità naturale, quindi dall'idea di una concatenazione stabile nel corso degli eventi, entro il quale lo stregone si intromette, aderendo alle leggi che lo regolano. Non così succede nella dimensione sacra, dove le leggi sono da costituire di volta in volta, e dove non esiste adeguazione a regole precostituite. La manifestazione del magico è in funzione del problema dell'*ordine*, mentre la manifestazione del sacro riguarda il problema del *senso*.

Nella serie *La condizione umana* è presentificata la domanda fondativa su di noi e sul mondo, e questa si ma-

nifesta a partire da una scena di una totale banalità quotidiana che si *dissipa*, esplode e si ricompone in uno scenario totalmente altro. Per Cassirer (1923-27) il piano dell'esperienza di tutti i giorni è *disperso* e precede quella *strutturazione* che solo l'esperienza del sacro è in grado di apportare. Lungo l'uniformità dell'esistenza quotidiana, dove regnano assenza di orientamento e direzione, sono i valori sacri a costruire il senso, a dare un senso al senso. Questa disuguaglianza tra la ricerca del senso quotidiana e la costruzione globale del senso è intesa anzitutto come rottura, indotta dal sacro, del nostro continuum omogeneo e insensato: il problema della differenza si prospetta in primo luogo come inserimento di una *discontinuità di progetto*. Il sacro realizza una vera e propria fondazione del mondo, una fondazione dei valori, del loro orientamento, del loro valere: come la ierofania, il sacro identifica un punto fisso, un centro che struttura. In questo senso il sacro è ciò che per eccellenza ha senso se legato al piano del vissuto: il sacro è in stretto legame con l'origine e da questo legame riceve tutta la sua intensità. Il magico non decide del valere dei valori: i valori non vengono trasformati nel discorso magico, la gerarchia dei valori rimane la stessa, mentre nell'avvenimento sacro i valori sono decisi a partire dalla loro cogenza, che è di un ordine incomparabile, irrapportabile, ma riguarda anche le piccole cose della nostra vita. In questo senso il sacro non è da intendere come "il soprannaturale", ma come qualcosa che da un altro luogo, lontano, giunge e decide di noi, del valere della nostra vita, vicina: infatti, come afferma Piana, il sacro

non investe soltanto oggetti o eventi che sono inquietanti e insoliti, portentosi o semplicemente fuori dell'ordinario, ma anche – e altrettanto spesso – essa si dirige su oggetti quotidiani e familiari, sulle cose che ci stanno intorno e che ci danno sicurezza, tutto ciò che sta vicino a casa (Piana 1988, p. 148).

¹ In questa serie la presenza dell'aureola non deve essere considerata come un prodotto della tecnica fotografica, giustificabile attraverso una strategia del dispositivo – pena la perdita della sua efficacia –, ma deve essere semantizzata come completamente debraïata nel testo, come facente parte esclusivamente del mondo rappresentato.

² Come afferma Didi-Huberman, è il contatto con il lontano, che è al cuore della tecnica fotografica, a manifestarsi negli aloni di luce. All'epoca, come testimonia Didi-Huberman, ci si domandava "Perché il lontano *viene troppo* in fotografia?".

³ Sugli scopi scientifici della fotografia spiritica cfr. Grojonowski 2002, in particolare *Esprits et ectoplasmes*, pp. 245-274.

⁴ "È a partire da questo valore probante (diagnostico, pedagogico) e previsionista (prognostico, scientifico) della fotografia che bisogna fin dall'inizio comprendere ciò che è stato chiamato l'*impulso iconografico* del lavoro di Charcot" (Didi-Huberman 1982, p. 36).

⁵ Non possiamo dimenticare, nella contemporaneità, anche un altro tipo di fotografia ad ambizione scientifica, quella elettrica, detta di Kirlian, dal nome del suo scopritore. Il russo Kirlian ideò una tecnica per fotografare il campo di energia che esiste in ogni essere vivente. Uno dei fenomeni più interessanti che si possono osservare con questo apparecchio è il cosiddetto effetto "fantasma", facilmente ottenibile con una foglia a cui è stata tagliata o distrutta una parte: nella fotografia è possibile vedere l'intera struttura elettromagnetica, nonostante manchi la controparte fisica. Questo dimostrava scientificamente l'esistenza di un corpo di energia intorno all'uomo, quello che nel campo dell'esoterismo da secoli è conosciuto come "corpo eterico". Nella mappa energetica dell'uomo sono racchiuse le informazioni che guidano la crescita cellulare della struttura fisica e tutti i dati necessari per la crescita e la riparazione dell'organismo adulto, in caso di malattia o di altri danneggiamenti. Kirlian, con le sue "elettofotografie", dimostra che malattie come il cancro provocano significativi cambiamenti della struttura elettromagnetica degli organismi viventi.

⁶ Ricordiamo a questo proposito i legami dell'aura con la stella filante secondo Benjamin (1955).

⁷ Per molti studiosi quali Frazer, Levy-Bruhl ecc. il magico e il religioso/sacro sono da intendere come momenti sostituibili l'uno all'altro per via del pensiero mitico che li congiunge.

⁸ Basso, comunicazione personale, 2004.