

concetto teorico ma anche una parola ricca di significati, che si volge dunque la sfera dei segni e dei linguaggi. Viene usata in vari discorsi (religioso, teologico, letterario, antropologico, ecc.). È materia di riconoscimento sociale (chiese, movimenti, ecc.), come anche fonte di violenze (guerre di religione, blasfemie, offese...). Ma è pure qualcosa di cui non si può dire fino in fondo (mistica, tabù, ineffabilità...). È un concetto in questo volume ripensato in un'ottica di dialogo con la cultura e dell'economia.

Il libro è stato pubblicato in Italia da Meltemi, editore calabrese, Felice Cimatti, Vanni Codeluppi, Lucia Accornero, Anna Cosenza, Sabina Crippa, Maria Giulia Dondero, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Guido Ferraro, Armando, Gianfranco Marrone, Francesco Marsciani, Louis Marin, Hamad, Domenico Jervolino, Massimo Leone, Maria Rosa Pezzini, Fabio Rambelli, Piero Ricci, Maria Rosa Vitiello, Ugo Volli.

Il libro è stato pubblicato in Italia da Meltemi, editore calabrese, Felice Cimatti, Vanni Codeluppi, Lucia Accornero, Anna Cosenza, Sabina Crippa, Maria Giulia Dondero, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Guido Ferraro, Armando, Gianfranco Marrone, Francesco Marsciani, Louis Marin, Hamad, Domenico Jervolino, Massimo Leone, Maria Rosa Pezzini, Fabio Rambelli, Piero Ricci, Maria Rosa Vitiello, Ugo Volli.

Il libro è stato pubblicato in Italia da Meltemi, editore calabrese, Felice Cimatti, Vanni Codeluppi, Lucia Accornero, Anna Cosenza, Sabina Crippa, Maria Giulia Dondero, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Guido Ferraro, Armando, Gianfranco Marrone, Francesco Marsciani, Louis Marin, Hamad, Domenico Jervolino, Massimo Leone, Maria Rosa Pezzini, Fabio Rambelli, Piero Ricci, Maria Rosa Vitiello, Ugo Volli.

a cura di Nicola Dusi, Gianfranco Marrone

a cura di Nicola Dusi, Gianfranco Marrone

Destini del sacro

Discorso religioso
e semiotica della cultura



ISBN 978-88-883-5367-2
9 788835 36762



MELTEMI

meltemi.edu



a cura di
Nicola Dusi e Gianfranco Marrone

Destini del sacro

Discorso religioso e semiotica della cultura

Copyright © 2008 Meltemi editore, Roma

ASS, Associazione Italiana di Studi Semiotici

Traduzioni di Maria Claudia Bruculeri (Panier)
ed Elena Codeluppi (Hammad)

ISBN 978-88-8333-676-2

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via Merulana, 38 – 00185 Roma
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it



MELTEMI

Indice

- p. 7 Prefazione
Gianfranco Marrone
- Parte prima*
Discorsi del sacro
- 11 Semiotica e studi biblici.
Evoluzioni metodologiche e prospettive epistemologiche
Louis Panier
- 27 Separazione e rivelazione.
I nomi del santo nel *Sefer Schemòt*
Ugo Volli
- 59 Semiotica della presenza: l'emergere della transustanziazione nel IX secolo e le sue implicazioni semiotiche
Costantino Marmo
- 73 Antenato totemico e anello di congiunzione.
La connessione tra "sacro" e "segno" nel pensiero di Émile Durkheim
Guido Ferraro
- 81 La scrittura della storia come esercizio di pietas.
Il confronto postumo di Ricœur con de Certeau
Domenico Jervolino
- 89 L'assenza della cosa e la promessa del ritorno.
Per una semiotica del sacro
Felice Cimatti
- 99 Il consumo come religione
Vanni Codebutti
- Parte seconda*
Immagini e immaginari
- 111 Rappresentazioni iconiche del Sacro
Umberto Eco

- 119 La battaglia sacra: un tema iconografico in cerca della propria figuratività
Omar Calabrese
- 129 Il sacro approssimato: la fotografia artistica e devozionale
Maria Giulia Dondero
- 143 Volti e risvolti del Sacro
Massimo Leone
- 157 Mystic musical: *Jesus Christ Superstar*
Nicola Dusi
- 173 Papi, madonne, rockstar: dal sacro al profano, e ritorno
Patrizia Violi, Giovanna Cosenza
- 203 Filmare l'ineffabile. Spiritualità e audience nelle fiction a contenuto religioso
Arnando Fumagalli
- Parte terza*
Forme e rituali del sacro
- 217 Articolare il tempo a Tadmor-Palmira
Manar Hamad
- 259 I luoghi di padre Pio e l'invenzione del sacro urbano
Isabella Pezzini, Maria Rosa Russo
- 279 Sacralizzare l'astratto: la Rothko Chapel
Lucia Corrain
- 297 Mangiare il sacro, toccare il santo
Piero Ricci
- 305 Il discorso della pigniera (un abbozzo)
Francesco Marsciani
- 315 Costruzioni del "fare rituale" magico
Sabina Crippa
- 323 I segni del sacro nel buddhismo
Fabio Rambelli
- 339 Profanazioni
Paolo Fabbri

Solo che la battaglia non è mai avvenuta, e al massimo si è trattato di una piccola scararmuccia tra parti dell'esercito senese e parti di quello fiorentino, entrambe costituite da mercenari in competizione tra di loro⁸. Eppure, il governo senese si impegna nella commissione di un'opera di ben 14 metri di lunghezza! E pochi anni più tardi, nel 1406-1407, farà ancora di più: chiederà a Spinello Aretino di affrescare nel medesimo palazzo una battaglia navale tra veneziani e imperiali assolutamente mai avvenuta nella storia, anche se denominata Battaglia di Punta Salvo, quasi ad accrescere la veridicità della leggenda. Sono tutte operazioni di legittimazione del potere e delle sue azioni conflittuali, e si fondano sullo stesso prototipo iconografico. Se ne può concludere, insomma, che tutte le battaglie, purtroppo, sono sacre.

¹ Si leggano le note di un fisico-filosofo romeno come Basarab Nicolăescu (1997), molto influenzate dall'antropologia delle religioni di Mircea Eliade.

² Per uno sguardo d'insieme si legga Besançon 1994, ma è raccomandabile la consultazione, sugli episodi specifici, dei volumi di Oleg Grabar (1987) e di André Grabar (1984).

³ V. in proposito Van Gennep 1909. Ma si può leggere anche Turner 1969.

⁴ Isaia, 10, 16-18. Ma è questa anche l'interpretazione che alcuni studiosi danno di certi passaggi degli *Annali di Sennacherib* (cfr. Luckenbill 1924), che a loro volta sono però un testo propagandistico delle imprese del re assiro.

⁵ Rispettivamente Bibliothèque Nationale, Paris, ms. gr. 510 fol. 424 V e Bibliothèque Nationale, Paris, ms. Lat. 10525.

⁶ *Bibbia di Petrus Comestor*, 1372, den Haag, Museum Meermanno an Koninklijke Bibliotheek.

⁷ Van Gennep (1909) parla di una articolazione spaziale dei riti di passaggio, che possono mostrare separazione, liminalità o condizione dello spazio stesso in cui sono coinvolti gli attori del rito.

⁸ Cfr. in proposito Cardini 1990 e Galloppini 1990. Ma si veda, a proposito della battaglia di Val di Chiana, anche Franceschini 1941.

Bibliografia

- Besançon, A., 1994, *L'Image interdite*, Paris, Fayard.
 Cardini, F., 1990, "Le battaglie campali", in F. Cardini, M. Tangheroni, a cura, *Guerra e guerrieri nella Toscana medievale*, Firenze, Edifir, pp. 11-30.
 Franceschini, G., 1941, *La prima compagnia di ventura italiana*, «Bollettino senese di storia patria», XLVII, 19 e 20.
 Galloppini, L., 1990, "Un'immaginarie battaglia di galee", in F. Cardini, M. Tangheroni, a cura, *Guerra e guerrieri nella Toscana medievale*, Firenze, Edifir, pp. 51-70.
 Grabar, A., 1984, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, Flammarion.
 Grabar, O., 1987, *La formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion.
 Luckenbill, D. D., 1924, *The Annals of Sennacherib*, Chicago.
 Morani, M., 1981, Lat. "sacer" e il rapporto uomo-Dio nel lessico religioso latino, «Aevum», LV, pp. 30-45.
 Nicolăescu, B., 1997, *Attitudine transreligiosa e presenza del sacro*, «Iroisisme Millénaire», 43, pp. 28-33.
 Schapiro, M., 1973, "Words and Pictures. On the Literal and Symbolic in the Illustrations of a Text", in T. A. Sebeok, a cura, *Approaches to Semiotics*, Paris-den Haag, Mouton.
 Sciolla, G. C., 1985, "Fame, epidemie, guerre nell'iconografia religiosa fra Cinquecento e Seicento", in J. Delumeau, *Storia vissuta del popolo cristiano*, Torino, SEI.
 Turner, V., 1969, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Transactions.
 Van Gennep, A., 1909, *Les rites de passage: étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hopitalité, de l'adoption*, Paris, Nourry; trad. it. 1981, *I riti di passaggio*, Torino, Boringhieri.

Il sacro approssimato: la fotografia artistica e devozionale¹
 Maria Giulia Dondero

1. Introduzione

La relazione tra fotografia e sfera del sacro è molto più sfaccettata e controversa di quanto potrebbe apparire di primo acchito e necessita di percorsi di indagine plurimi. Svilupperò il mio lavoro sulla relazione tra immagine e trascendenza seguendo due strade: una che mette a confronto il dipinto e la fotografia a statuto artistico, l'altra che si consacra alla relazione tra icona e fotografia devozionale.

2. La fotografia: pratiche scientifiche, magiche e votive

Da qualche tempo mi sono interrogata sulla relazione tra la raffigurazione fotografica e quella soglia tra il rappresentabile e il non-rappresentabile tanto esplorata anche dalla pittura (cfr. Dondero 2007b). Nello specifico di questo lavoro, vorrei in un primo tempo ricostruire quali strategie ha messo in campo la fotografia per farsi considerare degna di poter rappresentare qualcosa che non dimora nel regno del visibile. Già a partire dalla metà dell'Ottocento, e per un lungo periodo, le più diverse pratiche fotografiche hanno tentato di trovare una sorta di legittimazione rovesciata, concessiva, rispetto al riconoscimento della "fedeltà" del dispositivo fotografico per impedire che la *resa del reale* finisse per essere tacitamente considerata una *resa al reale*.

Da un primo punto di vista, possiamo affermare che alla pittura sia sempre stato concesso tutto, finanche la rappresentazione di Dio, mentre la fotografia è stata relegata fin dai primi teorici al destino di non rappresentare nient'altro che l'*hic et nunc*. Non si possono negare però delle eccezioni, e cioè che fin dalle sue origini la fotografia abbia mostrato una certa ambizione a fare concorrenza alla pittura per rendere rappresentabile l'invisibile e/o il trascendente; pensiamo ad esempio a uno dei casi più eclatanti, che va al di là delle pratiche artistiche: la fotografia medica di Charcot. Didi-Huberman, nel celebre libro del 1982 *L'invention de l'hystérie*, ha ricostruito come Charcot, attraverso le aeree manifestate sulla placca fotografica, avesse ipotizzato di poter diagnosticare le malattie isteriche. Pensiamo, ancora, alla fotografia spiritica su cui si è fatta da pochi anni una meravigliosa esposizione a Parigi, dal titolo *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*.

In particolare nelle fotografie delle sedute spiritiche i grumi inesplicabili di luce mettono in rapporto le potenzialità del *medium fotografico* con i poteri soprannaturali del *medium di professione* che commercia con le anime dei morti. Queste fotografie spiritiche rilevano delle credenze e delle interpretazioni misteriose che, fin dalla sua "scoperta", sono state legate al funzionamento della macchina fotografica e alle cui tecniche si

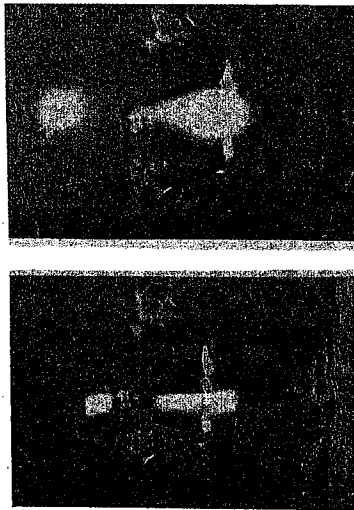


Fig. 1. John Beattie, *Sedute spiritiche*, 1872.

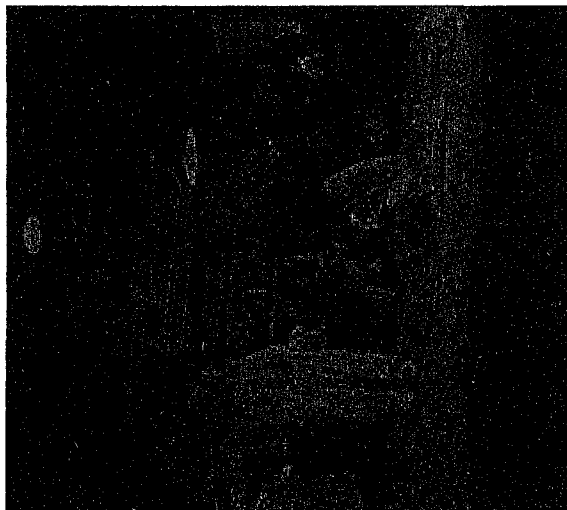


Fig. 2. Bertina Rheims, Serge Bramly, serie *INRI, Adorazione dei pastori*, 1998.

sono attribuiti poteri magici. Le possibilità delle diverse tecniche erano, sì, gestite dai produttori, sia in termini di stratagemmi e falsificazioni durante l'atto di istanziazione, sia in termini di punto di vista e di messa in scena della seduta spiritica da fotografare. Ma non è detto che i produttori di queste foto, per quanto manipolassero le condizioni dello scatto fotografico o di trattamento del negativo, non credessero affatto ai risultati raggiunti. La manipolazione stessa della foto era rivalorizzabile come tentativo di *tarare* lo strumento affinché *qualcosa giungesse a manifestazione*: un *oltre-involucro* dell'immagine, qualcosa di *ulteriore* rispetto alla barriera dell'immediatamente visibile. Si supponeva che nel dato fotografico esistesse una scrittura esoterica che bisognava *portare alla luce* e decifrare: si tentava di conquistare una trascendenza attraverso un virtuosismo tecnologico che in molti casi, come vedremo più avanti, si pone in contrasto con la possibilità di emergenza del sacro.

Inoltre, come nel caso della fotografia dei fluidi, l'effetto di "congelamento del tempo" attribuito dall'opinione pubblica alla fotografia ha portato a interpretare la persistenza dei soggetti catturati e fissati sulla lastra come "trascendenti" rispetto al flusso della vita.

Il carattere misterioso del dispositivo fotografico, ossia il deficit di sapere socializzato sull'istanziazione della traccia fotografica, ha fatto sì che ogni iscrizione considerata inspiegabile sulla superficie dell'immagine fosse interpretabile in quanto manifestazione di "forze ulteriori". Si è arrivati così a considerare la fotografia come un dispositivo *rivélatore* che ha il potere di registrare le forze che sfuggono al potere dell'occhio e all'immanenza, e che appartengono a un *altro* ordine di manifestazione. Ordine *altro*, quello dell'aldilà, che trasporta con sé nel *di qui* presenze per lo più gradite, come nel caso delle sedute spiritiche, ma questo ordine *altro* è stato anche considerato suscettibile di sottrarre qualcosa al *nostro* mondo, come avviene nel caso del famoso "furto dell'anima", di cui svariate analisi antropologiche hanno testimoniato. Per esempio, la cosiddetta "caparra di morte" riguarda il rischio che molti contadini annessero al farsi fotografare: il rischio di un *anticipo sulla morte*. Come testimoniano Raffaello Mazzacane, ma anche altri studiosi della cerchia di Ernesto de Martino, nei primi anni di diffusione della fotografia, in ambito rurale, si credeva che il "farsi prendere" dal fotografo portasse con sé il sortilegio del "sottrarre l'anima"². Questa paura connessa al farsi fotografare ce la segnalava già Frazer nel *Ramo d'oro*:

Come con le ombre e i riflessi, così coi ritratti: si crede spesso che *contengano* l'anima della persona ritratta. Chi ha questa opinione è naturalmente restio a far ritrarre le proprie fattezze, perché se il ritratto è l'anima o almeno *una parte vitale* della persona ritratta, chi possiede il ritratto potrà esercitare un'influenza fatale sul suo originale. (...) Attraverso "l'occhio maligno della scatola", essi credevano che insieme al ritratto si prendesse loro anche l'anima mettendola in potere del possessore del ritratto per farci sopra degli incantesimi (1922, pp. 326-327, corsivi nostri).

Interessante è notare che tale atteggiamento di diffidenza verso lo strumento fotografico può ribaltarsi del tutto in ambito votivo: mi riferisco in particolare all'ex voto fotografico, dove questa paura per la fotografia sembra dissolversi; la foto, che mette in scena la persona in pericolo e l'immagine di un santo, diviene la rappresentazione del rischio, sia esso una malattia o un incidente, felicemente e miracolosamente superato. Il fotografo non è più l'operatore magico che si dispone, scattando la foto, al "furto dell'anima", bensì diventa il mediatore e l'ufficiale di una funzione rituale volta alla ripresentificazione dell'evento miracoloso. L'ex voto fotografico ha contribuito a far superare la paura della fotografia, dal momento che la persona rappresentata nella fotografia ex voto viene a trovarsi ritratta, ma anche protetta, dalla Madonna o dai santi. La foto in questo caso non attenta più alla persona, non ne minaccia più l'integrità psico-fisica, ma ne attesta e ribadisce la reintegrazione salvifica: superata la malattia, il devoto ritratto *assieme* alle immagini della divinità, è salvato e protetto.

Vediamo che ciò che cambia in questo uso votivo della fotografia rispetto a quanto abbiamo detto sulla caparra di morte, non è la sua efficacia. L'atto del fotografare per realizzare l'ex voto non risulta affatto innocuo: *il sortilegio della sottrazione di qualcosa di vitale continua*, ma la sottrazione non è più posta alla mercé del fotografo, bensì tale sottrazione-trasferimento è protetta dalla divinità, cioè avviene al riparo della finalità votiva per cui la foto è eseguita. Questa operazione fotografica rende consustanziale il rapporto con la divinità, o meglio, con la sua rappresentazione: *solo l'anima sottratta al*

devoto dall'operazione fotografica è in grado di rapportarsi al divino, è cioè costituita della sua stessa "sostanza", l'energia luminosa.

In questo caso la foto *imprime* la relazione tra l'immagine, fotografica o scultorea, per esempio della Madonna o del santo, e il corpo risanato. Il corpo sacro è un involucro che avvolge il corpo risanato attraverso la resa fotografica. Gli involucri di luce, materia spiritualizzata, si fissano attraverso l'atto fotografico, dispositivo che ne reca testimonianza. La foto capta l'intersezione di presenze (corpo sacro e corpo profano) che essa staucisce per sempre. Questa *intersezione di presenze* attraverso l'incontro di involucri avvolgenti è la definizione che Benjamin (1931; 1936) dà di *aura*³. La fotografia diventa *reliquia* di questa intersezione di presenze: la foto non è in se stessa auratica, ma testimonianza di un'aura, *custodisce testimonianza di un avvenimento auratico*.

3. Icona e dipinto rinascimentale, tra sacro e religioso

Se con la fotografia spiritica e la caparra di morte ci siamo dedicati soprattutto a una fotografia che mette in scena la credenza nei poteri magici del dispositivo, e con quella votiva abbiamo rilevato la testimonianza di un'esperienza auratica, diversa e meno indagata è la relazione tra fotografia artistica e religione e tra fotografia artistica e sacro⁴. Intendo qui per sacro qualcosa che dipende da valenze incommensurabili e trattabili solo per trasduzione (la transustanziazione, persino), valenze che sono trattabili solo indirettamente dalla religione, e intendo per religione un dominio sociale organizzato⁵.

Sulla questione fotografica, possiamo affermare in modo molto generale che l'iconografia della fotografia artistica a tematica religiosa si ispira a quella della tradizione pittorica occidentale. La relazione tra pittura, sacro e pratiche religiose è stata vissuta, come ben sappiamo, in modo molto diverso in Oriente e in Occidente. Senza troppo dilungarmi, mi permetto di ricordare che in Oriente la produzione materiale dell'icona poteva essere condotta solo da chi conduceva un certo tipo di vita e di scelte etiche e religiose, e che dipingere un'icona richiedeva una lunga preparazione spirituale che segnava per sempre la vita di un uomo. L'icona è una missione, un destino: per produrre un'icona è necessario che l'iconografo si incammini su un percorso ascetico destinato a coinvolgere radicalmente la sua esistenza. La vita dell'iconografo è al servizio della creazione dell'icona, anche se si tratta di una creazione né personale, né libera: essa è guidata dalle regole fissate dai Padri della Chiesa. E in questo senso che la pratica del produrre icone è sacrale: per il fatto stesso che la vita dell'iconografo deve farsi *impersonale*, quasi *straniata da sé* per aderire all'opera; i valori della vita dell'iconografo sono *decisi* da qualcosa di più *deciso*: l'opera appunto, *decisa* a sua volta dal rivelarsi dei Sacri Misteri. L'opera icona e la vita del suo produttore costituiscono un'ecologia sacra di valori⁶. In questo caso, è pertinente parlare di una vita "destinata all'opera": l'iconografo diviene qualcuno che sa rinunciare a sé per votarsi all'opera, per essere guidato e superato da essa. Il destino di sé è eteronomo ed è volto a un superamento di sé⁷.

In Occidente, al contrario, un dipinto religioso non domanda nessuna scelta spirituale al produttore, che si accontenta di essere un artista. Come afferma Bernardi in *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*: "per essere davvero sacra non è certo sufficiente che l'arte pittorica, come accade in Occidente, si muova nell'orizzonte del religioso. Per connotarsi come arte sacra, essa dovrà invece rinunciare alla libera creazione" (Bernardi 2007, p. 84, corsivi nostri). La libera creazione appare quindi come

la negazione di un'ecologia sacra in senso batesoniano, ecologia che si manifesta nelle pratiche della pittura di icone di cui parla anche Florenskij:

La pittura di icone è un tipo di arte (...) nella quale tutto è uno e unificato: la materia, la superficie, il disegno, l'oggetto e il significato del tutto, le condizioni di contemplazione, ecc.; questo collegamento di tutti gli aspetti dell'icona è conforme all'integrità della cultura ecclesiale. Viceversa la cultura rinascimentale nella sua essenza profonda è eclettica e contraddittoria, è analiticamente frammentata, composta di elementi fra loro ostili e tesi ciascuno all'autoaffermazione (1997, p. 168, corsivi nostri).

L'icona, che è parte integrante della liturgia, mira alla rivelazione, l'icona simbolizza cioè l'incarnazione, o meglio ne offre una speciale esemplificazione. Il dipinto religioso rinascimentale non per forza *preventa* il sacro, piuttosto è chiamato a *representarlo*. Possiamo quindi proporre una distinzione: mentre nella tradizione occidentale, del nostro Rinascimento soprattutto, il quadro a tematica religiosa non era necessariamente legato ai valori di vita del produttore, la produzione dell'icona metteva in campo i valori fondamentali della vita del fabbricatore di immagini, la sua missione, il suo destino di fedele. L'interrogazione sui valori *decisivi, fondamentali* dell'esistenza che riguarda la sfera del sacro si associa in questo caso con la sfera religiosa, con un'istituzionalizzazione del proprio destino. Il pittore di icone doveva trarre se stesso, doveva dissolversi nell'opera in quanto intenzione affermativa di singolarità: doveva farsi medium, diventare mediazione.

Rispetto all'icona, dove esiste una sacralità intesa in quanto *comunione* tra la vita dell'opera e la vita dell'iconografo, il quadro religioso mette in campo delle relazioni diverse con il suo produttore. Il dipinto è attorniato da un'aura, l'aura dell'originale, intesa come *patina* che protegge e *sacralizza*, che lo allontana e separa da tutti gli altri oggetti d'uso quotidiano. Questa assunzione di sacralità del dipinto, sacralità intesa stavolta come involucro protettivo e separatorio, è sottolineata innanzitutto dal fatto che ogni oggetto pittorico diventa auratico attraverso la sua relazione con l'*unicità della mano e della gestualità dell'artista*⁸. Dell'artista si sacralizza il gesto singolo, irripetibile, e questo avviene soprattutto nell'Umanesimo, che è il periodo in cui si trasferisce all'artista, e più in generale all'uomo laico, una *valorizzazione della singolarità* che un tempo era a esclusivo appannaggio delle figure attinenti alla sfera della religione rivelata. Da allora anche la singolarità artistica ha potuto predicare il suo continuo avvenire, la sua continua rivelazione. Se, come vedremo, la fotografia artistica contemporanea è erede della tradizione pittorica occidentale, la fotografia devozionale si ispira piuttosto alla produzione dell'icona, alle pratiche della *mediazione impersonale* che testimoniano dell'incarnazione del divino.

Benché si tratti di pittura, le forme dell'icona sono prodotte e appaiono come se *sopraggiungessero dalle tenebre*, come avviene durante lo sviluppo del negativo fotografico. Questa mia ipotesi sulla relazione tra produzione dell'icona e sviluppo e rivelazione fotografica⁹ mi pare giustificata da alcuni passi di *Le porte Regali* di Florenskij (1997) che descrivono la delicata istanziazione dell'icona, di quello che potremmo definire un processo di impressione sulla tela *dei colori e della visione*:

Quando sulla futura icona si è annunciata la prima concretezza [cioè] la luce dorata, allora anche i profili bianchi della figurazione iconica *attingono un primo grado di concretezza*. [Primal] erano soltanto delle astratte possibilità dell'essere (...). Per parlare tecnicamente, si tratta di riempire internamente i contorni dello spazio col colore, sicché la campitura astrattamente bianca risulti ora concreta o più precisamente cominci a essere concreto il profilo

colorato. Tuttavia questo non è ancora il colore nel senso proprio della parola, *soltanto non è tenebra*, è giusto *non-tenebra*, è il primo riflesso di luce nella tenebra; *la prima manifestazione dell'essere dall'inesistenza*. Questa prima manifestazione della qualità, il colore, è appena illuminato dalla luce (...). Nella pittura d'icona non è possibile la pennellata, non essendoci mezzitoni e ombre: *la realtà emerge, a gradi, con la rivelazione dell'essere, ma non si compone di parti* (pp. 156-158). (...) Quando la base è asciugata, il contorno del volto, dentro e fuori, si rifa col colore, *passa cioè dall'astratto al primo grado di visibilità, come se il volto ricevesse un primo grado di animazione* (p. 160, corsivi nostri).

Nell'icona le forme emergono come sempre più evidenti, sempre più marcate, marciate¹⁰, come durante l'atto di rivelazione dello sviluppo fotografico, avviene che piano piano si affinano le forme, si delineano per *emergenza* di differenze, di approfondimenti, sottolineature, contornature, riempimenti. Le forme dell'icona si precisano come se emergessero da uno spazio confuso; *emergono a strati e non a parti*. "Il pittore d'icona procede dal tenebroso al luminoso, dall'oscurità alla luce. [Si tratta di] *una graduale rivelazione dell'immagine*" (p. 166): nell'icona si stendono tre strati successivi di colori mescolati a stucco in modo che ciascuno sia *più luminoso del precedente*; il terzo, compatto e luminoso, si chiama *animatore*.

La relazione tra sintassi figurativa della fotografia e dell'icona è molto più profonda che quella tra icona e dipinto rinascimentale; come afferma Fiorenziskij, la pittura d'icona raffigura le cose come *prodotti della luce*, e non come illuminate da una fonte di luce (p. 170)¹¹. Ma sulla corrispondenza tra foto devozionale e icona, sul loro essere entrambi

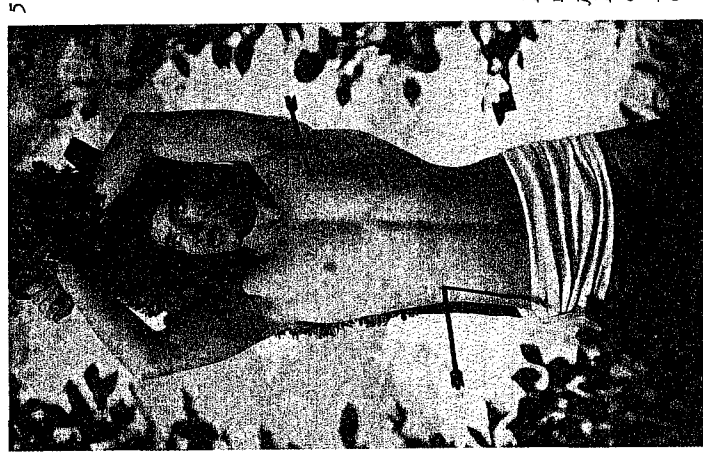
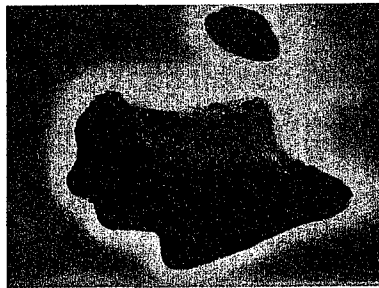


Fig. 3. Louis Darnet, *Fotografia di fluidi*, 1990 ca.

Fig. 4. Jan Saudek, *Pietà*, 1990.

Fig. 5. Pierre et Gilles, *San Sebastiano*, 1987.

be immagini che rispondono di una stessa sintassi figurativa, e di un'impersonalità del fare, torneremo più avanti. Per ora, sull'altro versante, quello della fotografia artistica, ricordiamo che in questi ultimi anni essa ha, mediante la produzione di Bettina Rheims, Marina Abramovich, Jan Saudek, Pierre et Gilles e tanti altri, messo in scena dei *tableaux vivants* che mimano famosi quadri rinascimentali e barocchi. In questi casi, il semplice fatto che una scenografia sia stata *preparata* per offrire i personaggi alla visione, per esporli e quindi ostenderli-ostentarli nella loro *messa in posa*, ha significato la perdita dell'effetto sacralizzante della scena religiosa.

3.1. Sulla gratuità

Possiamo dire che fino a qui, benché molto velocemente, abbiamo mobilitato tre diverse accezioni di sacro (e di profano), che sono in stretta relazione tra loro:

1) La prima l'abbiamo mobilitata a proposito dell'icona e del sincretismo tra religione e sacro, quando ci siamo soffermati sulla relazione che l'iconografo intratteneva con un ordine di valori *decisivi* del vivere che non si possono *decidere*, ma da cui *si è decisi*; la vita dell'iconografo *aderisce* alla sua opera, l'icona, dato che la testimonianza della visione divina è fine ultimo di entrambe. L'aderenza iconografica del produttore di icone è uno sposalizio dello spirito al Rivelato: l'opera e la vita dell'iconografo sono dunque decise entrambe da qualcosa che le trascende, qualcosa che *non può essere messo in discussione*. La vita dell'iconografo si fa impersonale, e quindi *sacralizzata dalla decisiività trascendente*. In questo caso, il polo del profano potrebbe essere individuato in un'attitudine autarchica e autorenferenziale dell'uomo.

2) La seconda accezione di sacro è quella che abbiamo messo in campo a proposito dell'opera pittorica rinascimentale, originale, e che riguarda gli oggetti *unic*, intesi cioè come oggetti *separati* dagli usi della vita quotidiana, che sono accessibili solo attraverso un certo rito, come gli oggetti d'arte. È l'accezione che si avvicina di più alla teorizzazione benjaminiana dell'aura e dell'oggetto *culturale* che si oppongono alla mercificazione e alla riproducibilità profane¹². Il profano si delinea qui come un qualcosa che è alla mercé di tutti.

3) Una terza accezione che abbiamo mobilitato riguarda il sacro inteso come grazia, silenzio e segretezza, alla maniera di Gregory Bateson. Il sacro sarebbe da intendere in quanto *comunicazione tacita e irripetibile*. Questa concezione di sacro è tanto più pertinente nell'ambito della descrizione della relazione tra fotografia e desacralizzazione dell'iconografia pittorica, dato che la fotografia è stata fin dal suo nascere definita come strumento "rumoroso" all'interno di una società di massa che ha dimenticato la lentezza del fare artigiano e la grazia del silenzio (cfr. Benjamin 1955). Come abbiamo solo accennato, le fotografie dei *tableaux vivants* appaiono come *macchinazioni* scenografiche, ostentazioni e teatralizzazioni ripetute e *riproducibili di avvenimenti* rappresentati in pittura¹³, arte *autografica* per eccellenza¹⁴. Questa "necessità di non-comunicazione" affinché il sacro si manifesti, spiega l'effetto di desacralizzazione dei *tableaux vivants* che enunciano esplicitamente tutta la macchinosa strumentazione alla quale viene sottoposta la configurazione dell'immagine fotografica per conformarsi all'iconografia religiosa consegnataci dalla tradizione pittorica e dalle Sacre Scritture, tutto il suo carattere di messa in posa, imitazione e contraffazione. Attraverso questo fascio di pertinenze emerge un'accezione di profano che si dispiega in quanto rumore, ostentazione, pornografia mediatica.

L'effetto di desacralizzazione prodotto dai *tableaux vivants* fotografici rimanda a un'accezione di sacro, della segretezza e della non-comunicazione, che si spiega attraverso il fatto che nella nostra cultura è considerato sacro, ovviamente attraverso un certo

fascio di categorizzazioni e opposizioni, solo ciò che non è comunicato in modo ostentato, ciò di cui non si fa "marketing" e che non possiamo preconfezionare e preparare, anzi di cui dovremmo addirittura rimanere all'oscuro, se è vero che, come afferma Bateson, la coscienza è strettamente legata alla manipolazione e che: "ci sono molte questioni e molte circostanze in cui la coscienza è indesiderabile e il silenzio è d'oro, sicché la segretezza può fungere da segno per indicare che ci stiamo avvicinando a un terreno sacro" (Bateson, Bateson 1987).

Secondo questa concezione, il sacro, per mantenersi tale, deve non essere pensato, argomentato, riprodotto, pena la sua sparizione. Quando il personaggio sacro o la scena religiosa diventa tema dell'enunciato fotografico, il solo fatto che questo sia stato presumibilmente messo in posa, *là davanti a noi*, enunciato attraverso una tecnica produttiva con *intenzioni* testimoniali, perde la sua aura sacrale. Come afferma ancora Bateson: "[N]on si può costruire qualcosa e poi dire che è sacro" (1991, p. 224): il sacro è qualcosa col quale non dobbiamo interferire e che non è possibile costruire *ad hoc*.

In questo senso il sacro verrebbe a coincidere con la gratuità, con il "dono senza volto" di Derrida (1991). La concezione del donare in Derrida, infatti, si oppone a quella di Mauss (1950) per il quale la natura peculiare del dono è "proprio quella di obbligarci a terminare" (p. 210). Nella concezione di Derrida il dono, per poter essere tale, deve essere *slegato dal calcolo* e dal circolo economico del dono e del controdono: "come il tabacco, il dono deve andare in fumo" (Derrida 1991). Basta che del dono se ne percepisca la natura e l'*intenzionalità*, perché lo si distrugga. L'oblio del dono infatti deve essere radicato non solo nel donatario, ma anche nel donatore, perché se quest'ultimo si auto-scrive il sacrificio del dono, questo sacrificio implica la restituzione e l'attesa. Quindi *finché c'è soggetto non può esserci dono*. Per questo si profila una concezione del dono legata a quella dell'*anonimità* e dell'*impersonalità*, così come il sacro è impersonale per Girard (1972), mentre la religione è il regno della comunicazione. Del dono è necessario diventare *irresponsabili*. È in questo modo che si rivela possibile pensare al sacro: come a qualcosa che non ha scopo, che si auto-genera e non si consuma perché non entra nel circolo della comunicazione, dell'imputazione di ruoli e dell'economia. Se il dono deve esistere nell'atto stesso del donare, al di là del risultato, dell'effetto, allo stesso modo non è possibile andare alla ricerca del sacro, proporsi come scopo: "agire per il dono" o per il sacro significherebbe già mirare alla sua conclusione, al suo esaurimento, al suo contrario.

Per questo motivo la fotografia artistica, intesa come gesto intenzionale, macchinale e macchinoso, è stata interpretata come profanazione, commercializzazione dell'immagine dei santi, mercimonio di una tradizione intoccabile. È solo quando abbandona la tematica religiosa che la fotografia artistica riesce, *malgré soi, senza saperlo, inconsciamente* a mettere in scena una relazione di "non-comunicazione" e di grazia nell'accezione batesoniana. Ma di questo ho già parlato altrove (cfr. Dondero 2007b), dunque non vorrei soffermarmi.

4. Tra santo sudario, icona e rivelazione fotografica

Se finora abbiamo messo in campo la relazione tra, da una parte, foto artistica e, dall'altra, quadro religioso, ora vorremmo invece confrontarci con un tipo di fotografia diverso da quello artistico dei *tableaux vivants*, cioè una fotografia prodotta da un'enunciazione che si vuole *impersonale*. Non si tratta di una fotografia che mette in scena un avvenimento, ma che è *al centro stesso di un avvenimento*, di una fotografia a uso pri-

vato, devozionale, che mira a costruire una *comunicazione diretta e intima* con figure istituzionali quali i nostri santi. Questo tipo di fotografia, soprattutto nel caso dei ritratti, mira ad apparire come immagine *non intenzionale*, il che le garantisce un effetto di *autenticità* e una *nécessità d'essere*. Essa è enunciata come se testimoniassero semplicemente di un volto registrato sulla lastra *al di là del volere e del premeditare dell'enunciatore*, come fosse *una foto senza enunciatore, senza mani, senza intenzione, senza volontà e senza volto*, come si manifesta il dono nella concezione di Derrida.

Se la fotografia artistica che percepita come una foto costruita, intenzionale e che "disturba", con il "rumore delle cose", l'ecologia inviolabile della grazia e del silenzio del sacro, ed era una fotografia "non credibile" perché legata alla messa in scena di un "qui e ora" sottomesso al reale profano, al contrario la fotografia privata, per essere devozionale, deve valorizzare il suo funzionamento a impronta, e valorizzare il suo essere originata da un medium che *assicura*, mediante l'*attestazione* dell'impronta, l'emergere di una presenza. Essa potrebbe perfino assurgere a reliquia, attraverso l'impronta di una presenza che *si rivela* al di là di ogni premeditazione.

Se è sempre stata la pittura a occupare il terreno della messa in scena della trascendenza, è però necessario ricordare che sono state proprio le strategie del rovesciamento del funzionamento a impronta tipico dello *sviluppo* fotografico che ci hanno permesso di rivela- re sul sudario il corpo di Cristo, e a metterme *in luce* la sua sacralità. Sia il negativo fotografico che il sudario assumono lo statuto di impronte *non ancora sviluppate, ancora da rivelare*. Come afferma Monique Sicard (1998), il negativo della fotografia di Secondo Pia del 1998 del santo sudario, invertendo le zone scure e le zone chiare, fa apparire in negativo il disegno di un corpo. Il drappo appare dunque come il negativo di un corpo umano (cfr. Beiting 2007).

Molti studi scientifici sono stati fatti e hanno finito col mostrare che le immagini del sudario sono nate da un'azione *naturale*, cioè *non intenzionale* e "a distanza" tra il corpo e la stoffa, e che non si tratta affatto di un'opera di un artista né di un falsario¹⁵. Nasce così il mistero dell'immagine senza mediazione, senza autore, prodotta senza passare attraverso mani impure, sacra, intoccabile. Da quel momento la fotografia, come afferma Mondzain (2002), è stata accolta negli ambienti teologici come tecnica *acheroipoetica*, non dipendente da mano umana¹⁶; in questo modo il negativo fotografico, come il santo sudario, può essere accolto come se parlasse a nome della trascendenza stessa¹⁷.

Il modello dell'immagine devozionale, atta a metterci in relazione con la trascendenza per mezzo del santo mediatore, diventa il meccanismo fotografico stesso, che prende a sua volta a modello la rivelazione prototipica offertaci dal santo sudario. Per comprendere la relazione tra fotografia e santo sudario, non si rendono pertinenti, dell'atto produttivo, il processo di *cattura* fotografica e la presa di mira, quanto l'automatismo del dispositivo, il meccanismo fisico-chimico, cioè i processi di *iscrizione "naturale"*, di sviluppo e di *rivelazione* che, nell'idealità di una istanziazione *senza mani*, diventa il

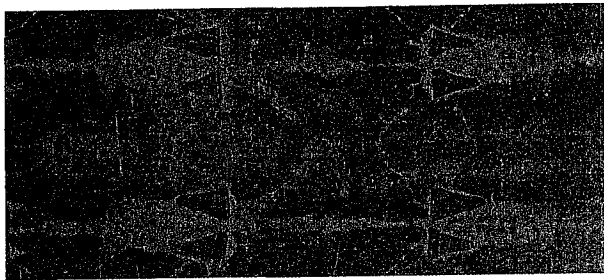


Fig. 6. Secondo Pia, *Santo Sudario*, 1898.

paradigma di un'immagine prodottasi naturalmente e impersonalmente, come il sudario di Cristo.

Per quanto riguarda la questione dell'impersonalità e dell'iscrizione naturale, potremmo ritornare al modello impersonale della pittura di icone, proponendo l'ipotesi che essa abbia tentato di imitare *ante litteram* la genesi a impronta, per mantenere attrazione verso le copie - le icone sono sempre delle copie - un *contatto* con la *primigenia rivelazione*. Ciò che è interessante ricordare, infatti, è che la ripetitività dei modelli dell'icona mira a garantire una relazione di impronta e di *contatto* con un'immagine *primigenia*, di cui le singole icone possano *trattenere* qualcosa dell'origine miracolosa del sacro volto *improntato* "naturalmente" *nella mente e negli occhi* dei padri della Chiesa. La diversità delle varie riproduzioni di un'unica icona protorivelata mostra non la soggettività del produttore ma, come afferma Florenskij: "la vivente realtà che rimane sempre se stessa" (1997, p. 73). L'icona deve essere prodotta e riprodotta *per contatto* con l'esperienza della visione dei misteri celesti.

5. La fotografia devozionale: una mediazione senza mediazione

Nella ricerca di impersonalità dell'atto istanziativo della foto devozionale, siamo di fronte ancora una volta a quella concezione di sacralità intesa come relazione di impersonalità, dono senza volto, segretezza, *non interzionalismo* intesi in quanto garanzia di autenticità che abbiamo già reso pertinente attraverso il passaggio per Derrida (1991) e Bateson (1972; 1979; 1991; Bateson, Bateson 1987). Ma ricordiamo che, se la fotografia devozionale, dal punto di vista dell'istanziamento, è un'immagine interpretata come *acheiropietica*, al contrario, dal punto di vista della fruizione, essa deve possedere un forte potere di "messa in comunicazione" e di *mediazione* fra due livelli di realtà diversi. È vero che l'immagine devozionale, per appartenere al dominio del sacro, e non solo del religioso, deve essere considerata *non* prodotta da mani umane e dunque come *immagine senza mediazione*, ma è necessario ricordare anche che l'immagine devozionale sfrutta proprio il suo carattere *non-mediato* come garanzia di *mediazione* tra il fruitore e un territorio trascendente. Inoltre, dal punto di vista della fruizione, come l'icona, la fotografia devozionale è un'immagine a cui il fedele fa delle richieste. Con le richieste e i "favori" che l'immagine devozionale favorisce, si abbandona forse il territorio del sacro batesoniano, fatto di comunicazione tacita, segretezza, gratuità, incoscienza? Lasciamo il territorio delineato da Derrida per avvicinarci a delle relazioni prettamente economiche e "di scambio"? Tutta un'altra riflessione sul sacro che direi opposta a quella batesoniana ha letto la dimensione sacra come una relazione fra la divinità e un gruppo di fedeli che mirano ad "ammansirla", "guidarla", renderla in un certo senso *atta a soddisfare* le richieste degli uomini. Se il sacro di Bateson rimanda a un *non chiedere niente*, a un dono senza volto, nel dominio del sacro identificabile con il sacrificio, si chiedono migliori servizi al Dio. Del resto, sacrificio, *sacrum facere* significa "fabbricare il sacro", fabbricare qualcosa che, come abbiamo visto finora, è in-fabbricabile, *si dà naturalmente*. È come se la fruizione della foto devozionale, foto fatta e conservata come strumento per ottenere un'utilità di qualche tipo, predisposta per un fine, seguisse la logica del sacro di sacrificio¹⁸. L'ambivalenza del sacro, inteso come gratuità e inteso come sacrificio, è una questione aperta, perché rileva della relazione tra sacro e magico, tra gratuità e procurazione di profitti, tra decisione venuta *dalla* trascendenza e tentativo di decidere *sulla* trascendenza, su cui non ho tempo ora di soffermarmi più lungamente¹⁹.

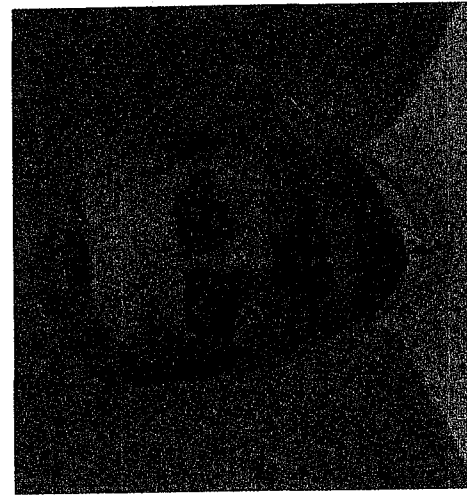
5.1. Sul santino

Per concludere questa mappatura di campo della relazione tra dominio del sacro e immagine, e ritornare alle diverse pratiche della fotografia devozionale contemporanea, bisognerebbe distinguere tra la fotografia che diventa reliquia (il modello è quello del santo sudario) e la fotografia che diventa santino (che si depauperà dei caratteri salienti dell'impronta). Abbiamo già parlato, del resto, di una foto-reliquia, all'inizio del nostro studio, quando abbiamo accennato alla fotografia ex voto, fotografia che si manifesta come reliquia, come ossatura di una relazione auratica avvenuta tra il corpo sacro e il corpo profano. Forse piuttosto che foto reliquia, avremmo potuto chiamarla "oggetto fotografico eloquente", che mette in scena la memoria del miracolo.

La foto devozionale può apparire dunque come una struttura di contatto, un indice di comunione tra mondi (è il caso della foto-reliquia), oppure come un oggetto eloquente, oppure, ancora, può essere puramente simbolica e anonima nel processo di istanziazione (è il caso del santino). Se la fotografia-reliquia mantiene qualcosa del corpo sacro, il santino no, anzi disfa il corpo fotografato in un corpo sempre meno caratterizzato, come è possibile osservare in alcune immagini del santo napoletano Giuseppe Moscati, e sempre più stereotipizzato, estraniato dal presente, come un modello iconografico sottratto dall'immersione nel tempo, tutte caratteristiche di cui le pratiche devozionali paiono avere bisogno.

Anche in molti altri casi, come nell'iconografia di san Pio da Pietrelcina, le fotografie che diventano santini subiscono una stratificazione di interventi eteromaterici e di enunciazioni: pittoricizzazioni, iscrizioni in cornici dorate ecc.

Potremmo dire che la fotografia devozionale assolve soprattutto a una funzione fati- ca. Ossia, i santini e altri oggetti devozionali non auratici hanno lo scopo di mantenere una sintonizzazione con un ordine sacro, preparano l'avvento possibile di una parola rivelatoria, costruiscono un'attesa ma di per sé non devono rappresentare nulla. Il loro puro aspetto di medium, il fatto che essi sono molto spesso figure *ratées*, banalizzate²⁰, è dato dal fatto che esse semplicemente *sintonizzano*. Il santino non deve *avvenire*, piut-



Figg. 7-8. Giuseppe Moscati (1880-1927).

to sto deve *durare*, mantenersi in presenza. La disponibilità del santino, il poterlo tenere sotto gli occhi, mostra che l'immagine non è divorata nel culto, perché il culto mira a trasmetterla, a sfondare la barriera dell'immagine. Tanto più è attestata e pigra, anonima, tanto più mobilita l'occhio interiore che, azzerrato l'intorno attraverso il santino, può passare l'involvero del *volantio visibile*. Si guarda il santino così tanto da concentrarsi a tal punto da non vederlo più, fino al momento in cui si contatta qualcosa che lo trascende: l'anonimato del santino tiene aperta l'accessibilità al territorio sacro, come avviene con la finestra aperta dell'iconostasi. I santini additano la necessità di rimemorarsi il contatto, di prestarsi a vedere oltre. Essi hanno la vocazione a essere trascurati. Il santino lascia che sia il fedele a compiere l'opera, a sorpassare lo stereotipo: con il santino non si è devoti a un santo, ma a una pratica di superamento e di mediazione. Tanto più è nuda l'immagine, tanto più è senza pretese, tanto più si sa che l'eloquenza, il piano della comunicazione sacra, è *oltre*.

¹ Ringrazio Pierluigi Basso Fossali ed Elisabetta Gigante per la lettura di questo testo e per i preziosi consigli.
² Anche Junod ricorda che gli indigeni mostravano una istintiva ripugnanza quando li si voleva fotografare e pareva che dicessero: "Questi bianchi ci rubano e ci portano lontano, in paesi che noi non conosciamo e rimarremo privi d'una parte di noi stessi" (H. Junod, cit. in Levy-Bruhl 1922, p. 373). V. anche Modigliani 1894.
³ Sull'intersezione di presenze a partire dalla teoria benjaminiana, cfr. Basso 2002 e, per quanto riguarda la fotografia, Dondero 2005.

⁴ Nel dominio della religione l'opposizione valoriale si gioca sull'asse bene/male, nel dominio del sacro, invece, tra senso/assurdo. Il sacro è la lotta contro l'assurdo della nostra vita, ciò per cui accettiamo di vivere e di morire. La religione è da intendersi come attualizzazione del sacro, sua istituzionalizzazione, un modo per accedervi, ma non il solo.
⁵ Dato che non si può praticare il sacro direttamente, lo si fa attraverso la religione. Essa tuttavia deve trattare valenze che non sono solo quelle sacre, anche se queste sono pensate come quelle che governano la posta *ultima* di ogni decisione ("sia fatta la volontà di Dio"). Sulla religione come dominio sociale organizzato cfr. Luhmann 1977.
⁶ Sul sacro come relazione ecologica cfr. Bateson 1991.

⁷ Il Destino si vede dotato degli attributi del sacro perché "decide della condotta e della realizzazione (...) della nostra vita, della Vita" (Boyer 1992, p. 71); lo si accetta. Il Destino è il sacro: "personalizzato. Accettato. Incarnato" (p. 76). Ricordo che in tedesco heil significa "sorte", ma anche "sacro".

⁸ In Oriente esiste una coraltà nella produzione delle icone, l'icona è dunque opera testimoniale collettiva, anche se dipinta da un solo iconografo: come la Messa risulta collettiva anche se è celebrata da un solo sacerdote. Se l'iconografo era un esecutore anonimo ("Una creazione nuova per contatto con una nuova esperienza dei mistici celesti si colloca perfettamente entro le forme canoniche già rivelate", Florenskij 1997, p. 85), la storia dell'arte dell'Occidente mostra invece chiaramente come ogni produzione artistica, soprattutto a partire dal Rinascimento, sia firmata da un forte individualismo: l'artista stesso viene defacato per la sua arte e i parametri di giudizio per i quadri a soggetto religioso sono prettamente estetici e non teologici.

⁹ Sulla comune sintassi figurativa dell'icona e della fotografia cfr. Dondero 2008a. Per una riflessione sulla sintassi figurativa in pittura e in fotografia cfr. Dondero 2008b.

¹⁰ Florenskij (1997) afferma a questo proposito: "Il tipo di superficie predetermina il modo di stendere i colori e perfino la scelta dei colori stessi. Il carattere del tocco è determinato sostanzialmente dalla natura della superficie (...)". Così la fattura del tocco fa trasparire dalla struttura della superficie cromatica la superficie che fa da base materiale all'opera; e non soltanto ne traspare, ma *mostra perfino più di quanto sarebbe stato possibile prima che vi fosse rovescio sopra i colori. L'essenza della superficie è assopita finché è allo scoperto; una volta stesi sopra i colori, essi la dettano*: così l'abito, coprendo, rivela la struttura del corpo e con le sue pieghe rende evidenti anomalie della superficie del corpo che resterebbero inavvertite a un'osservazione diretta della superficie" (p. 110, corsivi nostri).

¹¹ Cioè sia l'icona che la fotografia mostrano che è la luce a creare gli oggetti e le forme, e non soltanto a modularli: "La pittura d'icone vede nella luce non qualcosa di esteriore rispetto alle cose, ma neanche l'identità esistenziale intima della loro sostanza: per la pittura d'icone la luce regge e crea le cose, ne è la natura oggettiva, che però non può considerarsi soltanto esterna, ne è il principio creativo trascendentale, che in esse si manifesta ma non si esaurisce" (p. 172).

¹² Per l'opposizione tra culturale e culturale, cfr. Benjamin 1936.

¹³ Il *tabulae vivanti* fotografico è una matricola delle forme del sacro da decostruire e i modi di tale decostruzione possono essere molto diversi da quello che è qui in questione, dove i fotografi profanano i diversi livelli di sacralità. Rimettere in scena il passato, riattestare una dedizione possibile a una posa del sacro che a sua volta è stata

sacralizzata dalla tradizione è quello che ha fatto anche Pasolini. Pasolini ha usato il *tabulae vivanti* nel film *La ricotta* (1963) problematizzando la mediatizzazione stessa ("siamo girando un film") e mostrando l'aderenza del bozzato alla figura del Cristo.

¹⁴ Sull'autografia e allografia, cfr. Goodman 1968.

¹⁵ Siamo qui al polo opposto della concezione della fotografia spiritica finemente gesuita dai fotografi-medium, dove tutto ciò che appariva sulla lastra era frutto di calcoli prospettici e interventi di grande virtuosismo da parte del produttore.

¹⁶ Mondzain (2002) definisce il santo sudario sia come un'impronta senza autore, che come un autoritratto e un *ready-made*.

¹⁷ Il santo sudario, non prodotto da mani umane, è anche una reliquia del corpo di Cristo, non solo una traccia indiziaria prodotta da un'enuciamento impersonale.

¹⁸ Il sacrificio è presente in tutte le religioni: immolazione di vittime, offerte, sia che esso sia inteso in senso simbolico (come nel caso dell'eucarestia), sia che si fondi su storie reali (come quella di Cristo) o inventate. Nella religione cristiana addirittura si arriva a un parossismo di intensità: si sacrifica il Figlio al Padre, Dio a se stesso, per renderlo più forte. Per molti studiosi questo è un sacro magico, che è sollecitato, fabbricato, e che si presenta dunque come una degradazione del "vero" sacro (Boyer 1992, p. 67). È un sacro che è volto a un'utilizzazione, esprime una volontà di potenza ed è quindi la negazione dell'azione gratuita.

¹⁹ Sulla relazione tra magia, sacro e religioso cfr. Levinas (1997).

²⁰ Sull'estetica kitsch dei santini, cfr. Dondero 2007a.

Bibliografia

- AA.VV., 2005. *Le troisième ciel. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard.
- Basso (Fossali), P., 2002. *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.
- Basso Fossali, P., Dondero, M. G., 2006. *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guarraldi.
- Bateson, G., 1972. *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler Publishing Company; trad. it. 1976, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi.
- Bateson, G., 1979. *Mind and Nature. A Necessary Unity*, New York, Dutton; trad. it. 1984, *Mente e natura. Un'unità necessaria*, Milano, Adelphi.
- Bateson, G., 1991. *A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind*, New York, Harper Collins Publishers; trad. it. 1997, *Una sacra unità*, Milano, Adelphi.
- Bateson, G., Bateson, M. C., 1987. *Angels Fear. Towards an Epistemology of the Sacred*, New York, Smithsonian Institution Press; trad. it. 1989, *Done gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, Milano, Adelphi.
- Bateson, M. C., 1988. "Comment a germé 'Angels Fear'", in Bateson: *premier état d'un héritage. Colloque de Cergy sous la direction d'Yves Winkin*, Paris, Seuil, pp. 26-43.
- Baudelaire, C., 1962. "Salon de 1859", in *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier; trad. it. 1980, "Salon del 1859", in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi.
- Belting, H., 2007. *La vraie image. Croire aux images?*, Paris, Gallimard; trad. it. 2007, *La vera immagine di Cristo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Benjamin, W., 1931, *Kleine Geschichte der Photographie*, «Die Literarische Welt»; nuova ed. 1974, in *Gesammelte Schriften*, II-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, S. 377; trad. it. 1966, "Piccola storia della fotografia", in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W., 1936. "Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in 1955, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W., 1991. *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- Bernardi, P., 2007. *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Milano, Bruno Mondadori.
- Boyer, R., 1992. *Approccio antropologico al sacro*, Milano, Jaca Book.
- Callois, R., 1950. *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard; trad. it. 2001, *L'uomo e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Carse, J. P., 1987. *Giochi finiti e giochi infiniti: la vita come gioco e come possibilità*, Milano, Mondadori.
- Derrida, J., 1991. *Donner le temps*, Paris, Ed. Galilée; trad. it. 1996, *Donare il tempo*, Milano, Corrina Editore.

- Didi-Huberman, G., 1982, *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'invention photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula.
- Dondero, M. G., 2005, *L'iconographie de l'aura: du magique au sacré*, «E/C», rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on line, disponibile all'indirizzo: <http://www.ec-aiss.it/>
- Dondero, M. G., 2007a, "Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons: entre félicisme artistique et goût esthétique", in *Nouveaux Actes Sémiotiques* (on line). Actes de colloques, 2006. *Kitsch et avant-garde: stratégies culturelles et jugement esthétique*, disponible su: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=375>
- Dondero, M. G., 2007b, *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma, Meltemi.
- Dondero, M. G., 2008a, "Le texte et ses pratiques d'instanciation", in *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry*, «Arts du faire: production et expertises», a cura di A. Beyaert, M. G. Dondero, J. Fontanille, vol. 27, n. 1-2.
- Dondero, M. G., 2008b, "Perspectives pour des sémiotiques de la photographie", in *Recherches en communication*, «La photographie: culture et communication», a cura di J. Baetens e G. Derèze, n. 27, in stampa.
- Florenskij, P., 1997, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi.
- Frazier, J. G., 1922, *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion*, New York, McMillan; trad. it. 1965, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Boringhieri.
- Girard, R., 1972, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset; trad. it. 1992, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi.
- Goodman, N., 1968, *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill; trad. it. 1976, *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore.
- Levinas, E., 1997, *Da Sacré au Saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Minuit; trad. it. 1985, *Dal sacro al santo. La tradizione talmudica nella rilettura dell'ebraismo post-cristiano*, Roma, Città Nuova.
- Levy-Brühl, L., 1922, *La mentalité primitive*, Paris, PUF; trad. it. 1966, *La mentalità primitiva*, Torino, Einaudi.
- Luhmann, N., 1977, *Funktion der Religion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1991, *Funzione della religione*, Brescia, Morcelliana.
- Mauss, M., 1950, "Essais sur le don", in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF; trad. it. 2002, *Saggio sul dono; forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi.
- Modigliani, E., 1984, *L'isola delle donne. Viaggio ad Engano*, Milano, Hoepli.
- Mondzain, M. J., 2002, "Holy Shroud/How Invisible Hands weave the Undecidable", in B. Latour, P. Weibel, a cura, *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Karlsruhe-Cambridge (Mass.), London, MIT Press-ZKM Karlsruhe, pp. 324-335.
- Parret, H., 1988, *Le sublime au quotidien*, Paris-Amsterdam, Hades-Benjamins.
- Parret, H., 1991, "Communication par aisthesis", in id., a cura, *La communauté en paroles. Communication, consensus, ruptures*, Liège, Mardaga.
- Piana, G., 1988, *La notte dei lampi: quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Milano, Guerini.
- Sicaud, M., 1998, *La fabrique du regard. Image de science et appareils de vision (XVI-XIXe siècle)*, Paris, O. Jacob.

Volti e risvolti del Sacro* Massimo Leone

Tra il 1812 e il 1813, Joseph von Hammer-Purgstall (Steiermark, Graz, 1774-Vienna, 1856), dragomanno presso la corte imperiale di Vienna, dava alle stampe la prima traduzione tedesca del *Divan* di Hafez¹, una raccolta di versi del poeta persiano del XIV secolo. Subito dopo la pubblicazione di quest'opera, Goethe ne rimase affascinato (cfr. Solbrig 1973); prese a interessarsi sistematicamente alla cultura medio-orientale (cfr. Mommsen 1988; 2001) e a comporre poesie su Hafez. Il *West-östlicher Divan*, il *Divan occidentale-orientale* (Goethe 1819)², pubblicato per la prima volta nel 1819, è il risultato di questo dialogo intertestuale tra il poeta tedesco e colui che egli considerava il suo "gemello orientale" (cfr. Bürgel 1989).

Ecco uno dei componimenti di Goethe³, intitolato *Beiname*, "soprannome", contenuto nella sezione denominata "*Hafis Nameb*", in tedesco *Buch Hafis* ("il libro di Hafez").

Dichter

Mohamed Schemseddin, sage,
Warum hat dein Volk, das hehre,
Hafis dich genannt?
Hafis
Ich ehre,
Ich erwidre deine Frage.
Weil in glücklichem Gedächtnis
Des Korans geweiht Vermächtnis
Unverändert ich verwahre,
Und damit so fromm gebare.
Dass gemeinen Tages Schlechtnis
Weder mich noch die berühret,
Die Prophetenwort und Samen
Schätzen, wie es sich gebühret;
Darum gab man mir den Namen.
Dichter
Hafis, drum, so will mir scheinen,
Möcht' ich dir nicht gerne weichen:
Denn wenn wir wie andre meinen,
Werden wir den andern gleichen.
Und so gleich' ich dir vollkommen,
Der ich unsrer heil'gen Bücher
Herrlich Bild an mich genommen,
Wie auf jenes Tuch der Tücher
Sich des Herren Bildnis drückte,
Mich in stiller Brust erquickte,