

A TAVOLA CON LA NATURA MORTA
QUANDO NON RESTA CHE CONSUMARE IL SACRO

Maria Giulia Dondero

Lasciate che vi rammenti che l'intelligenza
meccanica dell'uomo ha creato un occhio
cannibale, che guarda il mondo esteriore e lo
incorpora per rigurgitarlo subito dopo. Mi
riferisco ovviamente all'apparecchio
fotografico
(O. Fenichel)

1. *La cultura del sacro e il cibo-in-immagine*

In questo nostro lavoro intendiamo indagare i rapporti complessi che il cibo intrattiene con l'iconografia sacra di Maria Maddalena prendendo in considerazione due immagini - *Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente* - dell'emblematica serie *Et in Arcadia Ego* (1991) del fotografo svizzero Olivier Richon (cfr. Appendice).

Innanzitutto ci preme ricordare come a partire dal XV secolo la relazione tra cibo e dimensione sacra sia stata messa in scena in pittura in un primo tempo in dipinti di tema religioso e in un secondo tempo, e in modo differente, nel nascente genere della *natura morta*.

Nella tradizione pittorica, le scene di vita quotidiana, in primo luogo quelle che si svolgono nelle cucine delle abitazioni - ma anche nei mercati - prima di assurgere a genere pittorico autonomo, funzionavano come *para/ergon*¹ di dipinti a tema religioso; mentre prima venivano situate tutt'al più ai margini di scene religiose, in un secondo tempo hanno cominciato a conquistarsi il primo piano della rappresentazione - spesso in bilico tra spazio della finzione e spazio dell'enunciazione - fino ad autonomizzarsi definitivamente. In ogni caso, questo funzionamento "sul limitare" tra *osservare* e *consumare* viene mantenuto in memoria anche nel momento di piena affermazione del genere *natura morta* che non manca di servirsi delle più raffinate strategie testuali illusionistiche fino al *trompe-l'oeil*, dove la produzione di una rete polisensoriale² di rapporti

¹ Cfr. Stoichita 1993.

² Cfr.. Fontanille 1999.

tra il darsi dell'immagine e la corporeità del fruitore acquista massima espressione.

Le fotografie che andremo a indagare, *Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente*, mettono in scena proprio il cibo come elemento di passaggio, di "contagio" tra isotopia sacra e tematizzazione dell'esperienza percettiva dell'osservatore, tra spazio religioso e spazio profano all'insegna di una messa in presenza di valori sensibili (articolazione tra spazio/tempo dell'enunciato e spazio/tempo dell'enunciatario).

Inoltre, se da una parte la pittura religiosa metteva in scena la "mondanità" del cibo, e quindi l'oggetto che *si consuma* e *da consumare* in aperta contrapposizione rispetto al *ripresentarsi ciclico* (e quindi atemporale) dell'accadere evangelico, dall'altra parte questo stesso cibo poteva però prestarsi ad esemplificare i rapporti di reciproca traduzione ("trans-mondanità") tra il Verbo e la Carne sotto l'egida del sacro.

La tensione tra queste due vocazioni del cibo ha fatto sì che lungo il processo di trasformazione della "pittura di piccole cose" in genere artistico autonomo, gli oggetti commestibili, soprattutto all'interno delle *Vanitas*³, seppur degni di riconoscimento nella loro immanenza, continuavano ad essere messi a significare come mere apparenze mondane e "conseguentemente" come simboli del peccato, o comunque come "ombre" del perituro che annunciano in negativo la "luce" della Vita Eterna⁴.

Tali valenze tensive hanno piena cittadinanza anche nelle due immagini fotografiche che andiamo ad analizzare. Le due fotografie attivano una tensione tra peccato e salvezza, estasi e pentimento, piacere e contrizione, lussuria e malinconia. Ritroviamo allora qui non intaccati i tipici poli tra i quali si gioca la significazione delle nature morte⁵.

In tutta la letteratura artistica sulla natura morta vengono sempre sottolineati i rapporti di questo genere

³ Cfr. Alpers 1983.

⁴ Sulla denominazione e sul rapporto tra titolazione e temporalità, vedi Calabrese 1985: 144-146, dove si dimostra come nelle nature morte, dette *still life* dal termine inglese o *still leben* in tedesco, per rappresentare lo scorrere del tempo (il movimento rappresentato) è necessario "bloccare il movimento della rappresentazione".

⁵ Sulle passioni della natura morta cfr. Corrain e Fabbri 2001.

pittorico con la dimensione sacra⁶, seppur talvolta per metterne in luce i caratteri di "autocrazia" linguistica ed emancipazione tematica. Infatti, il lento processo di autonomizzazione di questa pittura di genere ha comportato la vocazione produttiva e l'impressione ricettiva di un progressivo sganciamento dalla dimensione dottrinale-catechistica, mettendo in scena una religiosità ancorata alla dimensione terrena (sacralizzazione delle cose), se non, in qualche caso, una affermazione ed esplorazione fenomenologica della dimensione sensibile di queste piccole realtà. Ecco allora che all'interno della natura morta il mondo è sufficiente a se stesso, sembra non avere più bisogno di Dio: questo odor di blasfemia della natura morta porta Dostoijevski a dichiararla "misticismo senza Dio"⁷.

È bene distinguere comunque l'emancipazione tematica che "rinuncia" a Dio, dall'auto-referenzialità linguistica che finisce con il comportare una sottile indifferenza verso la rappresentazione del mondo, a cui fa riferimento anche Lotman⁸. Questi due caratteri sono talvolta accostati l'uno all'altro (dato che il secondo sembra presupporre il primo), ma ciò che resta in ogni caso comune è la vocazione della natura morta alla problematizzazione enunciazionale dei diversi modi di costituire ed esperire le immagini⁹.

Come sottolinea Lemagny nella sua analisi di nature morte fotografiche:

Gli oggetti della natura morta sono isolati in uno spazio anch'esso separato dal mondo. La loro solitudine è fatta di due separazioni incassate una sull'altra. Quella della densità delle materie che si oppongono al vuoto circostante, e quella di un'atmosfera unica [...] che non fa parte di alcun mondo se non di quello che le è proprio [...].

⁶ Cfr. Lemagny 1993. Qui viene ricordato come la natura morta abbia da sempre intrattenuto un rapporto conflittuale con la dimensione religiosa: la natura morta appare nell'arte romana quando questa si de-sacralizza, o almeno si allontana dai valori religiosi. Inoltre essa non può vantare alcuna fortuna con il Medio Evo, torna con il realismo e con lo spirito scientifico, poi nel 1600 e 1700 con il materialismo e il positivismo. Sulla natura morta e lo spirito scientifico del Seicento olandese, cfr. anche Alpers 1983.

⁷ Cfr. Lemagny 1993.

⁸ Lotman 1969.

⁹ "La rappresentazione [...] non avrebbe per effetto di *farci credere* alla presenza della cosa stessa nel quadro ("davanti a un ritratto così fedele da trarre in inganno [...] nessuno si ingannerà mai"), ma di *farci sapere* qualcosa sulla posizione del soggetto che pensa e

*L'arte della natura morta è quella di allestire un piccolo spazio che procede ad intensificarsi dall'interno*¹⁰.

In effetti la nostra riflessione vuole spingersi ben al di là del fatto di considerare la natura morta come genere che raffigura oggetti della vita quotidiana come "pretesto" per lasciar parlare il linguaggio pittorico o fotografico. La tensione fenomenologica sembra riemergere anche negli esempi più dediti alla riflessione metalinguistica. Ecco che le configurazioni degli oggetti, la loro disposizione topologica, il cromatismo, la particolare illuminazione, la testura riescono a porre in causa la maniera in cui i differenti modi del sensibile partecipano alla visione. Secondo la logica della sensazione, e non più della rappresentazione (Deleuze), la presenza del cibo si fa "figura esperienziale" e fa sì che l'immagine non si limiti ad essere messaggio per il nostro sguardo ma imponga all'osservatore, in quanto "occhio-corpo"¹¹, di "consumarla" anche attraverso l'olfatto, il gusto, il tatto.

2. Tra guardare e consumare

Come osserva Marin, il *trompe-l'oeil* non fa parte della rappresentazione della realtà, della mimesi, della trasparenza dell'immagine, ma al contrario, si rivela un eccesso di mimesi, un'opacità della rappresentazione. Viene addirittura definito come "irruzione" o "avvenimento"¹², come qualcosa che "sbigottisce lo sguardo"¹³, che provoca "d'un colpo" la reversibilità dello spettacolo, ci invade, ci prende, ci conquista, e ci trasporta dalla dimensione dell'apparenza a quella dell'apparizione. La strategia enunciazionale del *trompe-l'oeil* mette in scena il potere metalinguistico dell'immagine: l'attenzione non verte più quindi sulla mimesi del mondo, ma sulle configurazioni enunciazionali della messa in immagine; infatti nella natura morta, il *trompe-l'oeil* si esplica in una strategia di articolazione tra spazio enunciato e spazio dell'enunciazione in virtù di un raddoppiamento del *débrayage* (cornici all'interno di cornici) e di raffigurazioni in scorcio con porzioni di spazio che simulano l'aggetto (davanzali,

contempla il mondo", Marin, 1994 tr. it. p. 147.

¹⁰ Lemagny, p. 177 trad. e sottolineature mie.

¹¹ Op. cit. p. 149.

¹² Op. cit. p. 151

¹³ Op. cit. p. 148.

nicchie, ecc.).

Nel caso di *Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente*, si consideri il tavolo su cui poggia il cibo e, in secondo piano, il muro che, per di più iscritto, impedisce che lo sguardo si avventuri in profondità fino a ricreare l'effetto delle antiche nicchie in pittura. Queste sembrano scavare uno spazio in profondità dietro gli oggetti ma, al contrario di ciò che avviene per le aperture a "finestra", la profondità della cavità della nicchia spinge in aggetto ciò che viene raffigurato al suo interno¹⁴. Questa strategia enunciazionale permette al cibo di venire non solo esposto, ma anche "porto", offerto allo spettatore.

Il cibo nel nostro caso non avanza direttamente verso di noi, ma si offre alla consumazione perché viene ripreso nell'atto della sbucciatura (il limone) e dopo un primo taglio (la cipolla): sia la figura del limone che quella della cipolla, mostrando la loro composizione "interna", si rivelano come oggetti, appunto, non solo da osservare, ma da consumare. Ciò che viene presentato in queste immagini quindi, non è tanto l'oggetto-cibo, il suo involucro ma, grazie all'apertura di un programma di *degustazione*, il suo possibile *sapore* e *odore*: oltre alla loro posizione topologica, che mette in scena il cibo come oggetto di passaggio da uno spazio all'altro - quello dell'enunciazione e quello dell'iscrizione - il limone e la cipolla sono rappresentati nell'atto della preparazione che precede la consumazione. Non viene offerta alla vista la pelle degli oggetti, ma la loro interiorità: più che invitare al guardare o al toccare, questi invitano al *provare*¹⁵.

Rispetto alle immagini pittoriche che portano in primo piano il cibo e in secondo piano l'evento religioso, qui l'evento religioso o comunque appartenente alla tradizione biblica viene sostituito dal muro iscritto posto "di faccia" allo spettatore. Lo spettatore sembra così essere messo in comunicazione con la dimensione sacra, che in questo caso non si configura attraverso un personaggio sacro, come vuole la

¹⁴ Sull'opposizione tra nicchia e finestra, cfr. V. Stoichita, op. cit.

¹⁵ In questo senso, seguendo gli insegnamenti di Fontanille, parlare di sensorialità per quanto riguarda la messa in discorso "non significa invocare la sostanza della loro espressione; ancora meno fare appello al canale sensoriale attraverso il quale sono prelevate le informazioni semiotiche, [...] ma al contributo della sensorialità alla sintassi discorsiva [...] che è in generale polisensoriale e

tradizione, ma attraverso un'iscrizione che "fa il nome" del personaggio sacro assente. Inoltre, notiamo che l'enunciato iscritto sulla parete di fronte allo spettatore dà il nome all'immagine stessa, sia nel caso di *Madeleine en extase* che in *Madeleine pénitente*, ma il modo stesso dell'iscrizione rimanda a un altro titolo, quello della serie, *Et in Arcadia Ego*, e a un'altra pratica, quella delle epigrafi funerarie: i percorsi passionali della Maddalena dovrebbero quindi essere messi in relazione con l'emblematico enunciato *Et in Arcadia Ego*, come vedremo di difficile decifrazione, e il tavolo con l'altare e la tomba.

3. Eterogeneità del visivo

Come abbiamo già accennato, la natura morta riflette anche sul farsi *in atto* del discorso visivo il quale, come accennato sopra, può rivelarsi costruito non solo attraverso la sintassi della visione¹⁶, ma attraverso quella del gusto, del tatto, dell'olfatto, etc. Infatti i diversi stili sintattici - modi semiotici del sensibile - non sono legati né alla sostanza dell'espressione usata, né all'ordine sensoriale che preleva le informazioni, nel nostro caso, appunto, il vedere.

Secondo Fontanille " lo stile sintattico di un ordine sensoriale è la sua *forma semiotica* fattasi autonoma e che non dipende più direttamente dal sostrato sensoriale (la sostanza dell'espressione) dalla quale emana [...]. Gli stili sintattici [...] non sono che tendenze, dominanze che scuotono la frontiera tra gli ordini sensoriali invece che confermarla¹⁷. Il progetto di "scuotere la frontiera degli ordini sensoriali più che di confermarla" ci rimanda direttamente al progetto fenomenologico di Deleuze e alla teorizzazione del "carattere transitorio della determinazione di [ogni] organo, secondo le forze che vi si esercitano"¹⁸.

Al fine di esplorare tale questione in un esempio contemporaneo che si offre come riflessione su un'intera tradizione iconografica, abbiamo preso in considerazione le due fotografie *Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente* nelle quali il personaggio nominato nel titolo e chiamato in causa attraverso la presentazione della tensione tra peccato

sinestesica" (op. cit., p. 2, trad. mia)

¹⁶ Fontanille, 1999.

¹⁷ Ib. p.28, trad. e sottolineature mie.

e penitenza, la santa Maddalena, non appare mai¹⁹. Il titolo la convoca, ma sul piano della manifestazione visiva tale attualizzazione spinge o verso il riferimento a una sua presenza fuori campo (*presenza in absentia*) o verso il riconoscimento della sua *assenza presentificata* attraverso un qualche segno: nel nostro caso, il drappo, rosso nel caso dell'estasi, blu in quello della penitenza, "lasciato cadere" sulla tavola di fianco al cibo.

Per il momento possiamo limitarci ad osservare che nella costituzione dell'immagine viene tematizzata in questo modo la polisensorialità:

a) mediante il drappo caduto: si può supporre che tale drappo possa essere ascritto (sia per l'isotopia retta dal titolo, sia per la tradizione iconografica che questa convoca) alla Maddalena, al punto che esso tiene in memoria la congiunzione con il corpo della santa, offrendosi perciò come un *involucro sinestetico* debraiato;

b) mediante le figure del cibo.

Nelle nostre immagini, del corpo della santa "resta" solo ciò che la ha accompagnata nel suo percorso che dall'estasi del peccato giunge fino al pentimento: un drappo rosso e un limone sbucciato, un drappo blu e una cipolla tagliata.

La sparizione del personaggio sacro, che provoca un effetto di desertificazione e silenzio nell'immagine, è uno dei motivi per cui intendiamo studiare queste due immagini non solo come una rivisitazione contemporanea dell'iconografia della santa, ma anche come rivisitazione del

¹⁸ Deleuze, 1981, tr. it. p. 109

¹⁹ I Padri della Chiesa latina riuniscono in un'unica persona tre delle figure che appaiono nei racconti degli evangelisti. Una è la sorella di Marta e Lazzaro, una delle tre Marie che dopo aver trovato il sepolcro vuoto, incontra il mattino di Pasqua Colui che le rivela la Sua Resurrezione; un'altra è la prostituta che Gesù lascia avvicinare ai suoi piedi, dalla quale si fa bagnare di lacrime, e asciugare con i lunghi capelli. La terza figura di cui si nutre l'iconografia della santa è quella di un'altra peccatrice, Maria, ritiratasi nel deserto egiziano per dedicarsi alla vita contemplativa. La fortuna che il tema seducente della Maddalena ebbe nei secoli si può spiegare col fatto che la sua storia autorizzava a raffigurare le bellezze incantevoli che la penitente fermamente si impegnava a distruggere, "e dietro il pretesto di rendere più pressante l'invito a riflettere sulla vanità delle gioie terrestri, permetteva di introdurre nello spettacolo delle austerità della rinuncia il richiamo insidioso delle voluttà rifiutate" (Duby 1988, p. 8).

genere natura morta, e più in specifico del sottogenere della *Vanitas*²⁰. Del resto se, come osserva Calabrese, fermare un istante è la funzione del livello enunciazionale della natura morta, anche qui ritroviamo il tipico paradosso della *vanitas* che immobilizza lo scorrere ineluttabile del tempo - simbolizzato dagli oggetti commestibili pronti alla consumazione; il "durare silenzioso" prodotto dalla composizione plastica delle fotografie si contrappone a ciò che viene raffigurato, pronto per essere consumato.

La consumazione del cibo fotografato però presenta due ritmi diversi della consumazione che rimano con la dimensione aspettata delle passioni²¹ messe in campo dall'iscrizione, l'estasi e il pentimento, e rese plasticamente dai diversi colori del drappo nonché dalla diversa configurazione coloristica e luministica delle due fotografie.

Inoltre, la vanità di tutte le cose non è raffigurata solo nell'immagine del cibo da consumare, quanto nelle passioni messe in campo: l'estasi perché, come il sapore aspro di un limone, di carattere puntuale, finisce in un istante; l'altra, il pentimento, è sì passione durativa, ma qui chiaramente inautentica: si produce artificialmente attraverso uno "strumento di commozione": la cipolla.

Le due passioni non solo vengono messe in scena, ma lo fanno in modo ostentato: vengono offerte come il cibo da consumare posto su un tavolo, offerte per essere partecipate, in una parola "già confezionate". In *Madeleine pénitente* le lacrime sono procurate, "messe a disposizione", pronte per essere consumate a nostro piacimento, quindi falsificate. Allora viene da chiederci: quale relazione esiste tra il livello dell'enunciato - la vanità delle lacrime, e il livello enunciazionale - la *Vanitas* che le presenta? Siamo di fronte a un caso di simulazione *en abyme*: gli oggetti commestibili messi in posa²² simulano la consumazione del cibo - che non può avvenire perché siamo di fronte a una rappresentazione - , e in più la rappresentazione tematizza la simulazione della passione iscritta nell'immagine.

²⁰ Torneremo più avanti sulla titolazione della serie *Et in Arcadia Ego*.

²¹ Sull'aspettativa come dimensione della passione, cfr. P. Fabbri, Roma-Bari, Laterza, 1998.

²² Gli oggetti vengono messi in posa, in bella mostra proprio come se si trovassero su una ribalta teatrale, tra il muro iscritto inteso come orizzonte negato, e il pubblico che consuma lo spettacolo.

Il "vero" peccato di Maria Maddalena viene quindi "rivisitato" dall'immagine contemporanea: Maddalena non sembra essere colpevole per il "temperamento carnale" e il vizio dei sensi, come nella tradizione evangelica, ma per qualcosa che non prevede salvezza: simulare il pentimento e quindi la santità. La vanità dell'estasi viene castigata dal dolore della penitenza, ma la penitenza è solo vana vanità che mette in scena la malattia più grave per una santa: l'impossibilità di un sentire autentico. Il peccato non si limita quindi al cedimento ai piaceri mondani, ma a un inganno che si fa direttamente a Dio: l'ostentazione della santità.

4. *La natura morta fotografica*

Sull'analisi di *Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente* torneremo dopo qualche necessaria precisazione sulla natura morta fotografica. L'immagine fotografica, sia quella artistica, che quella a statuto prevalentemente documentario o pubblicitario, tenta oggi, secondo molti studiosi²³, di decostruire, o quanto meno di mettere in dubbio, la distinzione dei generi che deriva dalla pratica e dalla tradizione critica della pittura. Per quanto ci riguarda non intendiamo affatto schiacciare i testi fotografici presi in analisi su definizioni aprioristiche concernenti i generi pittorici, ma nel nostro caso la sparizione del corpo umano - sparizione attestata dal fatto che ne viene evocata una passata presenza attraverso il drappo e l'iscrizione - , ci obbliga a mantenere come orizzonte di attesa alcune caratteristiche del genere natura morta; inoltre il titolo della serie, *Et in Arcadia Ego*, pone irrevocabilmente in campo un rapporto intertestuale con opere dalla stessa titolazione, in special modo quelle di Guercino e Poussin, così come con la tradizione di studi critici con un sottogenere di confronto che è quello della *Vanitas*.

Inoltre, come argomenta Schaeffer, i generi in pittura e in letteratura sono "legati a delle tradizioni storiche che possiedono dei criteri di autoregolazione molto forti e che danno luogo a una evoluzione nella quale il feed-back interno gioca un ruolo molto importante di integrazione e complessificazione del gioco dei generi"²⁴. Cosa che non sembra

²³ Cfr. Schaeffer, 2001.

²⁴ Schaeffer, 2001, p. 16

avvenire invece in fotografia.

I generi in fotografia, ancora secondo Schaeffer, si potrebbero tentare di distinguere anche attraverso l'aspetto funzionale delle immagini fotografiche (tipo di pratica sociale ad esse legato) ma anche questo criterio di distinzione crea molte perplessità, come dimostra il fatto che la funzione artistica non è definibile come un genere fotografico²⁵. Inoltre, è difficile stabilire se sia necessario classificare le immagini, sia pittoriche che fotografiche, seguendo come unico criterio di pertinenza quello dell'oggetto rappresentato.

Ciò che per ora ci interessa qui è innanzitutto tentare di dimostrare la fallacia delle proposte di Krauss, riconosciuta teorica della fotografia, che rileva come l'immagine fotografica funzioni in tutti i casi, e tanto più nel caso della natura morta, come un *ready-made*. Secondo questa concezione, sia per la fotografia sia per il *ready-made* (di memoria duchampiana) si tratterebbe di prelevare direttamente il reale mediante una stessa modalità, "più concettuale che manuale". Anche Marra, in uno studio sulla natura morta in fotografia, rifacendosi alla teoria di Krauss, afferma che l'immagine fotografica funziona appunto come un *ready-made*: "*Nessun artificio linguistico potrà mai annullare quel senso di flagranza e di presenza effettiva del reale da lei esercitato*". Il critico prosegue con queste parole: "La forchetta fotografata da Kertesz nel 1928 risulta, è vero, [...] come sovrastata dal gioco linguistico della composizione elegantemente ricercata dall'autore, ma è altrettanto vero che nessun esercizio linguistico potrà mai annullare fino in fondo la "verità" di quella forchetta [...] L'illusionismo pittorico è un risultato linguistico mentre il realismo fotografico è, come dire, "già fatto", un *ready-made* appunto, nel quale non c'è particolare merito da parte dell'operatore"²⁶ (p. 121).

Insieme a Krauss, molti teorici della fotografia partono da una classificazione aprioristica delle immagini analizzandole attraverso i diversi media produttivi: dato che la fotografia è l'impronta di un oggetto su una superficie fotosensibile, tutte le immagini che ne risultano dovrebbero per forza rivelare un effetto di realtà precluso alle

²⁵ Cfr. Schaeffer, 2001, op. cit.

²⁶ Marra 2002.

immagini pittoriche. Oltre a questo, come sarebbe possibile affermare a priori che una natura morta possiede sempre “*quel senso di flagranza e di presenza effettiva del reale*” dove “qualsiasi tentativo di valorizzarne l’aspetto di trattamento, di esecuzione, di metafotograficità, risulta alla fine fragile, perché in partenza non c’è quell’atto di trascrizione simbolica che invece può vantare la pittura”?²⁷ In questo modo viene affermato che la natura morta fotografica opera in tutti i casi come un *ready-made*, cioè come un oggetto “in carne ed ossa” presentato davanti allo spettatore, funzionando come uno spazio non-finzionale allo stesso modo del “fuori-quadro”²⁸, dove non esisterebbero più barriere estetiche fra l’artefatto e lo spettatore, né distinzione tra testuale ed esperienziale. Questa teoria non tiene conto del fatto che ogni immagine è costruita su un doppio livello, dell’enunciato e dell’enunciazione, attraverso i quali viene a cadere la teoria del testo fotografico come prelevamento (e registrazione) del reale.

Dal canto nostro, possiamo affermare che certamente esistono testi fotografici costruiti mediante strategie enunciazionali che producono un effetto di pura *mostrazione*²⁹, e che presentano un’efficacia riconducibile a quella di un *ready-made*, ma si tratta appunto dell’“effetto-*ready-made*” e non di una presupposta “naturalizza” ontologica della fotografia. La genesi produttiva dell’immagine fotografica deve essere presa in considerazione a livello della significazione *solo* se è l’immagine stessa a metterla in causa e problematizzarla³⁰, o se lo richiede lo statuto attraverso il quale l’immagine circola nel sociale.

5. *Et in Arcadia Ego*

Arrivando ad osservare più da vicino le nostre immagini, dobbiamo rendere conto anche e soprattutto della serie all’interno della quale vengono inserite. Le due immagini, come abbiamo già visto, oltre a porsi all’interno del genere

²⁷ Marra, op. cit.

²⁸ Verrebbe a perdersi così l’importanza della cornice come limite tra mondo finzionale e fruizione. Cfr. Greimas 1984 sulla funzione della cornice e dell’incorniciatura, nonché Marin (tr. it. 2001) e Stoichita, op. cit.

²⁹ Per una rivisitazione del concetto di *mostrazione* fotografica, cfr. Shairi, e Fontanille 2001.

³⁰ Sulla distinzione tra impronta e forme dell’impronta, cfr. Floch, 2000.

natura morta, fanno parte di una serie dal nome *Et in Arcadia Ego*. L'interpretazione della frase latina, presente in alcuni dipinti di Guercino e Poussin, è tutt'oggi fonte di grandi polemiche tra storici dell'arte, epistemologici, etc. e nel nostro caso pone le due fotografie in relazione intertestuale sia, come già rilevato, con un preciso sottogenere pittorico, quello della *Vanitas*, sia con la tradizione pittorica di *Et in Arcadia Ego*³¹. Il secolare dibattito tradizionale mira innanzitutto a dare un'identità alla voce iscritta in immagine che pronuncia questo "memento mori".

Il primo dipinto a noi dato di conoscere che interpreta il mondo pastorale incantato e sereno dell'*Arcadia* all'interno del quale appaiono una tomba e un teschio è datato dal 1618 al 1623³², intitolato appunto *Et in Arcadia Ego* e dipinto dal Guercino. Il significato tradizionalmente attribuito dalla critica alla composizione è certamente, e nel migliore spirito rinascimentale, che i due personaggi stiano meditando sul mistero della morte. Qualche anno dopo, il primo dipinto che Nicolas Poussin dedicò alla scritta epigrafica in questione, *Et in Arcadia Ego* (1629-30)³³ mette in scena il dramma e la sorpresa dei pastori che incontrano una tomba durante le loro serene scorribande nella campagna incantata. Nel 1640 viene dipinta una seconda versione di questa "allegoria", ora al Louvre³⁴.

Un magistrale studio di Erwin Panofsky ha inaugurato la

³¹ La frase che intitola la nostra serie rimanda a una tradizione che si vuol far risalire addirittura alle *Ecloghe* virgiliane: il primo apparire della menzione "Tomba in Arcadia" avverrebbe nell'*Ecloga* V di Virgilio³¹ (70 a.C.-19 a. C). Il rapporto tra mondo arcadico e vanità della vita viene ripreso all'inizio del 1500, nel poema *Arcadia* di Jacopo Sannazzaro, dove l'*Arcadia* di Virgilio rappresenta un mondo utopico di magia e bellezza, ma già contrastato da canti funebri e memorie melanconiche.

³² Ora alla Galleria Nazionale d'Arte antica di Palazzo Corsini a Roma.

³³ Ora alla Devonshire Collection nel castello di Chatsworth (Gran Bretagna).

³⁴ Quest'opera viene intitolata anche *Felicità soggetta alla morte* secondo la proposta del Bellori ma è più conosciuta sotto la denominazione di *Pastori d'Arcadia*. Secondo Blunt, "Se la versione dello stesso soggetto a Chatsworth è poetico, quella del Louvre è filosofica. Una calma assoluta ha sostituito il movimento della prima versione" (Blunt, catalogue Ed. des Musées Nationaux, 1960, p. 99). Infatti nella versione custodita al Louvre viene eliminato l'elemento di drammaticità che prima era insito nelle linee diagonali, sostituito da una composizione più ordinata costituita dall'incontro di linee verticali e orizzontali che invitano alla calma e alla contemplazione.

riflessione analitica su *Pastori d'Arcadia*³⁵. L'assenza del cranio conduce Panofsky a concludere la sua ricerca iconologica affermando che qui non è più la Morte a parlare, ma il morto che dice i passanti : « Anch'io ho vissuto in Arcadia ». In altri termini, il dipinto non presenta più l'apostrofe inquietante e atemporale della Morte che si impone sui personaggi incoscienti e gioiosi, ma è il sereno messaggio dall'oltretomba di un defunto che riflette il ricordo di un passato felice annientato dalla morte. Panofsky sottolinea quindi il passaggio, da un quadro all'altro, da una situazione presente drammatica (il cranio è là e parla) a una situazione elegiaca³⁶. Ma è per merito di Louis Marin che si arriva a considerare che nell'"ego" dipinto sulla tela, sia innanzitutto il pittore stesso a designarsi mentre traccia queste tre lettere, e nello stesso modo lo spettatore viene preso di mira, guardato mentre le guarda³⁷.

La digressione su famosi dipinti dal medesimo titolo mette in luce come la frase iscritta risulti di difficile attribuzione e destinazione: da chi è pronunciato e a chi è rivolto questo memento mori? Nel nostro caso: è la morte a parlare? O il personaggio sacro, la Maddalena? O l'istanza enunciante? E a chi viene rivolto? Allo spettatore che si lascia ingannare dalla simulazione della rappresentazione? Chi dovrebbe ricordare la vanità delle gioie arcadiche, dell'estasi? La Maddalena o noi spettatori, irrequieti consumatori di immagini, "occhi cannibali"?

Le due immagini fotografiche offrono una rilettura contemporanea della relazione tra cibo, dimensione sacra e *memento mori* inserendo, come abbiamo già rimarcato sopra, una nota di ironia. Nel nostro caso si crea un corto circuito tra la parete sulla quale viene iscritta la passione che domina il personaggio sacro nominato, e il titolo della serie *Et in Arcadia Ego*, parole che nella tradizione pittorica vengono raffigurate su un'altra superficie di iscrizione, la pietra tombale; inoltre, la tavola è occupata non solo da oggetti

³⁵ Panofsky 1936.

³⁶ Per altri studiosi si tratta ricercare il personaggio dal quale proviene l'enunciato: Lévi-Strauss (1993, p. 9 s.) argomenta come non ci sarebbe salto di significazione tra una versione e l'altra : è la morte a parlare, ma questa volta per bocca della compagna dei pastori.

³⁷ "[queste tre lettere] EGO, che Poussin dipinge sulla parete del sarcofago, vengono anch'esse assegnate al luogo della pittura mentre il pittore le dipinge e a me, spettatore, mentre le leggo", Marin, 1995, p. 124.

commestibili, ma anche da un oggetto appartenuto alla santa, il drappo dell'estasi e del pentimento: ciò che resta del corpo e ne mantiene le tracce. Ed è forse un caso che sia proprio sulla tavola, e non per terra, ad esempio, che gli attributi della santa siano messi in diretta relazione con il cibo? Non è sulla tavola/altare che avviene la trasformazione del cibo in corpo di Cristo? Anche nel caso della Resurrezione, Cristo lascia dietro di sé una tomba scoperta e il sudario abbandonato che lo avvolgeva.

Ciò che è certo è che la scritta sul muro dietro al corpo scomparso della Maddalena sembra sostituire la scritta pittorica sulla pietra tombale. Ma invece che trovare scritto *Et in Arcadia Ego*, abbiamo il titolo dell'immagine che ci affronta di faccia. Quale relazione tra il titolo della serie e il titolo dell'immagine, per di più iscritto sul muro in maniera perfettamente frontale rispetto all'osservatore? Il titolo iscritto che ci presenta il personaggio è un deittico imperfetto perché indica ciò che non c'è più, ciò che è stato consumato. Il fatto che la titolazione ci guardi e ci interpellati non è indifferente alla significazione e all'efficacia sensoriale dell'immagine: le parole del titolo non si incarnano in Maddalena. Come le parole del titolo cercano una carne, il cibo "aperto" cerca un luogo dove andare ad esistere come sensazione. La parola e la passione, così come il cibo, "chiamano a presenza" un corpo nel quale avvenire.

6. Il corpo dello spettatore

In *Madeleine en extase* e *Madeleine pénitente* si produce un diversificarsi dei modi del sensibile che costituiscono la loro autonomia al di là del canale sensoriale della vista con cui fruiamo l'immagine. Soprattutto la messa in scena del drappo inteso come *débrayage* dell'involucro corporeo, così come la presentazione del cibo, dimostrano come la visione può funzionare secondo il modo dell'involucro tattile, gustativo, etc.

Nel nostro caso, l'iscrizione sul muro rimanda direttamente a un funzionamento che è quello del modo della visione, cioè totalmente proiettato, mentre la traccia del movimento corporeo attraverso il quale il drappo viene abbandonato sul tavolo scorciato sembra prestarsi, mediante il gioco di rilievi e volumi, a produrre nello spettatore una

sensazione tattile. Nel caso di *Madeleine en extase* il limone che mette in mostra la sua interiorità rinvia ad una sensazione interna, gustativa. Qui la sostanza visiva si dissocia dal campo della visione e dalla sua sintassi e viene investita dal modo sensibile del gusto³⁸. Il campo gustativo apre nel corpo proprio uno spazio interiore: "non abbiamo più a che fare con un *corpo proprio* concepito come un involucro (il tatto),[...] ma con un *corpo interno*"³⁹. L'asprezza puntuale provata al contatto con la polpa del limone produce una sensazione gustativa "a picco", "a éclat", che rima con l'iscrizione muraria che presenta una passione puntuale, quella dell'estasi. L'iscrizione che rimanda alla passione dell'estasi rima con il rosso del manto lasciato cadere da Maddalena, colore che - messo in opposizione al blu dell'immagine del pentimento, passione durativa - esprime la puntualità del sentire.

Il durare del blu e la figura olfattiva della cipolla in *Madeleine pénitente* si pongono in opposizione alla puntualità della sensazione gustativa del limone che è aspro, acido e ha un ritmo di dispiegamento gustativo piuttosto veloce, accelerato, mentre l'odore della cipolla invade il corpo producendo una sensazione languida, quella del pianto, che ha la caratteristica di non smettere di durare. Ci pare che le due immagini costituiscano un percorso sensoriale che si intreccia con quello passionale, spiegato a grandi lettere nelle iscrizioni murarie che danno il titolo alle immagini: dalla passione effimera e puntuale dell'estasi in rosso, al durare del pentimento in blu. In *Madeleine pénitente* passiamo da una sensazione *intensiva* a una più *estesa*. Inoltre dobbiamo anche considerare come dalla sensazione gustativa, intima, della prima immagine si passi nella seconda alla messa in scena di una sensazione olfattiva che mette in campo gli involucri corporali dei soggetti: così come il limone con il suo sapore aspro, puntuale, rileva di una sensazione del corpo interno dello spettatore, la cipolla agisce nel campo dell'odorato che, ponendoci nella posizione del corpo-

³⁸ Questo non per il semplice fatto che il limone sbucciato debba rimandare per forza a una sensazione gustativa - se esso fosse valorizzato per il suo involucro rugoso, per la sua testura imperfetta rimanderebbe piuttosto alla sintassi della visione - ma anche e soprattutto per il fatto che ci viene offerto nella sua interiorità, pronto per essere "provato".

³⁹ Fontanille, 1999, 38.

bersaglio, penetra attraverso un percorso che dall'emanazione porta alla diffusione e alla penetrazione⁴⁰.

Ma oltre alle sensazioni gustativa e olfattiva, dobbiamo considerare anche un'altra dimensione che viene portata in causa dal velo abbandonato, traccia del corpo assente: Maddalena del suo corpo ha lasciato solo l' "involucro-pelle", il velo dove il corpo era avvolto, l'involucro dell'involucro: il velo si fa carico della sensazione esteroceettiva della pelle. La tattilità, come abbiamo accennato sopra, viene quindi ascritta all'oggetto-velo mediante il trattamento delle pieghe e per questo immaginiamo che possa funzionare come superficie d'iscrizione del corpo della santa. Il drappo lasciato cadere sostituisce l'involucro e il movimento del corpo umano del quale conserva l'impronta; il manto prolunga e sostituisce il corpo della santa sul piano figurativo: "l'involucro degli oggetti è trasformato in superficie di iscrizione per (e attraverso) l'impronta dei corpi che ne fanno uso o vi si avvicinano"⁴¹. La superficie d'iscrizione dell'involucro-drappo può allora essere definita come la *memoria figurativa* di un corpo, involucro costituito dalla totalità dei "ricordi" relativi alle passioni e sensazioni della Maddalena.

Il movimento di *débrayage* dal corpo della santa genera un involucro che conserva nelle pieghe la memoria della sua origine corporale, e queste stesse pieghe pongono in campo, anticipano, mediante un movimento di *embrayage*, un possibile ritorno al corpo: ma al corpo di chi?

La nostra ipotesi è che il drappo della Maddalena si renda disponibile per un altro corpo: quello dello spettatore. Se la Maddalena offre, con il velo, solo le vestigia del suo corpo, la sensazione tattile legata alla pelle e al corpo proprio viene assunta dallo spettatore che presta le dimensioni propriocettiva, e quella interocettiva

⁴⁰ "Questi *débrayage* cumulati autorizzano così l'apparizione (ricorsiva anch'essa) di sotto-campi del sensibile all'interno del campo *debraiato*; non si tratta più allora della moltiplicazione degli "involucro", ma più radicalmente della formazione di campi sensibili di secondo o terzo grado. Ogni oggetto visibile può così presentarsi con il suo proprio campo, con il suo centro, i suoi orizzonti, il suo involucro, ecc. Allo stesso modo, attraverso il gioco delle prospettive, i piani di profondità visiva possono acquisire una certa autonomia, e dispiegarsi a loro volta come dei campi sensibili indipendenti" (Fontanille, 1999, op. cit, tr. mia).

⁴¹ Fontanille 2000, ora, rivisto, in Fontanille 2004.

per poter assumere su di sé anche la sensazione gustativa e olfattiva.

E ancora, chiediamoci: chi dovrebbe tenere a mente - ricordiamo che l'iscrizione sul muro è rivolta verso di noi - la consumabilità e la deperibilità del cibo così come l'effimero delle gioie dell'estasi e la vanità delle lacrime "solleccitate"? Anche l'assenza presentificata di Maddalena attraverso l'iscrizione posta "di faccia" allo spettatore fa sì che la processualizzazione della consumazione sia attribuita a noi. L'enunciatario è chiamato a prestare il corpo che è assente dal quadro: la rappresentazione si rovescia verso di noi.

L'isotopia del consumare, presa in carico da parte dello spettatore in tutte le sue declinazioni, viene inoltre avvalorata non solo dalla presenza della tavola, ma dall'inquadratura che ci invita a "prendere posto" al banchetto della gastronomia mistica. Il cibo è da considerare come veicolo che ci convoca a provare le sensazioni di Maddalena, a prestarle il corpo: giungiamo al sacro solo attraverso una trasformazione sensoriale iniziatica permessa dal cibo e dall'attivazione delle passioni. Il cibo perde così la sua valenza metaforica, che invece è all'opera nelle *Vanitas*, dove il cibo non è "preso alla lettera" ma, anzi, dotato di "un sapere e un sapore di rebus"⁴², ascritto a una dimensione ulteriore di significato.

7. Pubblicizzare il sacro

La rappresentazione ci invita a sederci a tavola per mangiare frutta e verdura. Ma se non possiamo consumare la natura morta, è perché il cibo è lì solo come attivatore, come operatore che ci chiede di prestare il corpo per attualizzare il sentire. Qui il sacro non esiste più, è stato consumato, e ciò che rimane del personaggio evangelico è la sua connessione col sensibile, l'estasi attivata dalla sensazione gustativa del limone e il finto pentimento dalla sensazione olfattiva della cipolla.

La natura morta subisce così una perversione del senso: non è più un memento mori, non più un severo monito del tipo "lascera il corpo". L'avvertimento della caducità della vita che accompagna ogni rappresentazione del cibo cambia di segno: l'immagine pare addirittura adescare l'osservatore con

⁴² Corrain e Fabbri 2001 p. 221.

un'esortazione invitante: "presta il tuo corpo".

Le due immagini mettono in causa la legittimità etica del nostro percorso verso il sacro: oggi per arrivare al sacro sembra che si possa percorrere una via sensibile, esemplificata qui dalla facile opportunità di metterci nelle vesti e nella posizione del santo, di prestargli il nostro corpo.

In questo modo anche il sacro, come il cibo, sembra essere destinato ad essere "spremuto", come il limone, e "adoperato", come la cipolla, per arrivare a "sentire" qualcosa, qualsiasi cosa. L'estasi e la contrizione si esprimono attraverso delle percezioni gustative o olfattive, il picco intensivo del limone e la penetrazione olfattiva della cipolla che affonda nella corpo interno.

Dall'isotopia della consumazione del cibo si arriva a quella della consumazione del sacro per via sensibile, di un sacro quindi che va ad esaurirsi. Mentre delle cose rimane la polpa, della santa non sono le ossa a rimanere, ma le vestigia, figurativizzate nella consumazione del drappo, che non è l'essenza della Maddalena, ma solo un mero supplemento iconografico.

La consumazione del sacro si rende a noi estremamente disponibile, facilmente fruibile, tanto più se consideriamo con attenzione i caratteri dell'iscrizione: questa sembra inserita nell'immagine alla maniera di una scritta pubblicitaria. La scritta, che nomina la santa-peccatrice e mantiene in memoria il memento mori dell'iscrizione funeraria in Arcadia, finisce qui col produrre un effetto di pubblicizzazione del sacro, di una sua commercializzazione. L'isotopia della consumazione del sacro non si produce quindi solo attraverso la sparizione del corpo della santa, corpo consumato, del quale sono rimaste solo le vestigia, la "buccia", ma viene portato a consumazione anche il nome, che nella pubblicizzazione viene totalmente desemantizzato (tracciato con lettera minuscola, come i nomi non-propri).

Nell'interazione tra sacro e profano, il memento mori viene trasferito dalla dimensione mondana alla dimensione atemporale del religioso: non è più il cibo a invitarci al peccato, ma il personaggio sacro: così prestiamo il corpo alla Maddalena per poter avere l'accesso al sensibile che media il passaggio alla dimensione sacra, media l'espiazione (penitenza) dal male e la comunicazione col divino (estasi).

L' *Et in Arcadia Ego* messo in campo dal fotografo Olivier Richon è un "anch'io ero in quell'arcadia del sensismo in cui si arriva al sacro attraverso la via sensibile".

Queste nature morte contemporanee non fanno più riflettere sulla caducità del vivere, ma mostrano come la via di accesso al sacro la si percorra con la stessa facilità con cui ci si siede a tavola.

Bibliografia

- Aa. Vv., 1988, *Marie Madeleine dans la Mystique, les Arts et les Lettres*, Actes du Colloque International d'Avignon 20-21-22 juillet 1988, Paris, Ed. Beauchesne.
- Aa.Vv., 1994, *Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*, Wien, Ed. Kunsthistorisches Museum.
- Alpers, S., 1983, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984.
- Calabrese, O., 1985, "La natura morta e la nascita della pittura senza tempo", in *La macchina della pittura*, Bari, Laterza, (144-146)
- Corrain, L. & Fabbri, P., 2001, "La vita profonda delle nature morte", in *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, a cura di P. Weiermair, Electa, Milano.
- Deleuze, G., 1981, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza
- Floch, J. M., 1986, *Les formes de l'empreinte*, Perigueux, Pierre Fanlac, tr. it. *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003.
- 2000 "The Arms of the moon itself. Plastic description of the Photograph Nude N. 53 by Bill Brandt " in *The American Journal of Semiotics*, n. 15-16, p. 168-186.
- Fontanille, J. , 1999, "Modes du sensible et syntaxe figurative", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 61-63; tr. it. parz. in *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Genova, Costa & Nolan, a cura di P. Basso e L. Corrain, 1999; ora, rivisto, in Fontanille 2004.
- 2004 *Figure del corpo*, a cura di P. Basso, Roma, Meltemi.
- Krauss, R., 1996, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori.
- Lémagny J.-C., 1993, "La nature morte" in *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan (p.175-180).
- Lévi-Strauss, C., 1993, *Regarder Ecouter Lire*, Ed. Plon, tr. it. *Guardare ascoltare leggere*, Milano, Il Saggiatore, 2001.
- Lotman, J., 1969, "La natura morta in prospettiva semiotica", ora in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, tr. it. *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma, Meltemi, 2001.
- 1995 *Sublime Poussin*, Paris, Seuil.
- Marra, C., 2002, "L'identità difficile della natura morta fotografica"

- in *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, Bologna, Clueb, p. 217-223.
- Panofsky, E., 1955, *Meaning in the Visual Arts*, New York, tr. it. *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962.
- Richon, O., 2000, *Allegories*, Valenciennes, l'Aquarium agnostique.
- Schaeffer, J.-M., 1987, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil.
- 2001 "La photographie entre vision et image" in *La confusion des genres en photographie*, sous la direction de V. Picaudé e P.Arbaizar, ed. Bibliothèque Nationale de France.
- Shairi, H.-R. & Fontanille, J., 2001, "Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain" in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 73-75, p. 87-120)
- Stoichita, V., 1993, *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, tr. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

data di pubblicazione on line: 11 aprile 2004

Appendice

