



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca

in Storia delle Arti

ciclo XXXVII

Tesi di Ricerca

Corpi-soglia: per una semiotica della costruzione identitaria in fotografia

Da Claude Cahun alla fine dell'analogico

SSD: M-FIL/05

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Simone Piazza

Supervisori

ch. prof.ssa Angela Mengoni

ch. prof.ssa Miriam De Rosa

Dottoranda

Miriam Rejas Del Pino

Matricola: 956632

Al presente esisto altrimenti
(Claude Cahun, 1930)

PARTE I.....	6
INTRODUZIONE	6
CAPITOLO I QUESTIONI DI METODO	16
1.1 LA COSTRUZIONE DEL <i>CORPUS</i>	16
1.1.1 A partire dai femminismi	16
1.1.2 A partire dalle teorie <i>queer</i> e di genere	24
1.1.3 Invisibilità e normalizzazione	26
1.1.4 A partire dalla Storia dell'arte e dalle teorie sulla fotografia	29
1.1.5 A partire dalla semiotica	38
1.2 L'APPROCCIO GENEALOGICO: APRIRE E SCAVARE	41
1.3 L'"OGGETTO-TEORICO-ARTE": TRA STORIA E TEORIA.....	51
PARTE II OPERAZIONI	73
CAPITOLO II <i>SCHERMATURE</i>	73
2.1 I CORPI NON SONO SOLO AMMASSI DI CARNE.....	74
2.2 SCHERMATURA E MODALIZZAZIONE: <i>VOLER ESSERE VISTO</i>	77
2.3 SCHERMI: UNA GENEALOGIA MEDIALE	81
2.3.1 Protezione	82
2.3.2 Proiezione	86
2.3.3 Membrane	89
2.4 IL <i>CORPO-SCHERMO</i>	90
2.4.1 Lo specchio, uno «spessore opaco»	99
2.5 IL POTERE SEMIOTICO DELLA LUCE.....	109
2.6 L'ANACRONISMO AL LAVORO: CORPI ILLUMINATI	114
2.6.1 Corpi coperti	114
2.6.1.1 Corpi corazzati.....	114
2.6.1.1.1 La protezione del ritratto e il ritratto protetto.....	120
2.6.1.1.2 L'abbigliamento come armatura sensibile.....	122
2.6.1.1.3 La creazione di un <i>sur-corps</i>	128
2.6.1.2 Corpi aumentati	140
2.6.2 Semitrasparenze	150
2.6.3 Volti e corpi nudi	156
2.6.3.1 Una luce trasformativa.....	157
2.7 LO SCUDO DI MEDUSA	183
CAPITOLO III <i>DISSIMULAZIONI</i>	187
3.1 TRE TEORIE PER DISFARE IL CORPO.....	189
3.1.1 Il mimetismo animale di Roger Caillois (1934, 1935)	189
3.1.2 Il mimetismo performativo di Joan Rivière (1929)	197
3.1.3 Il mimetismo creativo e la somiglianza immateriale di Walter Benjamin (1933)	201
3.2 STRATEGIE VISIVE DI DISSIMULAZIONE DEL SOGGETTO	207
3.2.1 Semiotica del <i>camouflage</i> : <i>Voler non essere visto</i>	208
3.2.2 Uno sguardo mediale e archeologico sul <i>camouflage</i>	213
3.2.3 Figura/sfondo	216
3.3 L'ANACRONISMO AL LAVORO: CORPI DISSIMULATI.....	221
3.3.1 Corpi multipli (discontinuità figura/sfondo)	222
3.3.2 Corpi <i>flou</i> (continuità/discontinuità figura/sfondo)	248
3.3.3 Il <i>corpo-ambiente</i> (continuità figura/sfondo)	258

CONCLUSIONI	282
BIBLIOGRAFIA	291
INDICE DELLE FIGURE	326
TAVOLE	330
RINGRAZIAMENTI.....	342
ABSTRACT	344

Parte I

Introduzione

In questo progetto si indagano le strategie visive tramite le quali alcuni/e artisti/e del XX secolo hanno costruito testualmente la propria identità nel ritratto fotografico. Lo scopo del progetto è costruire una genealogia critica, plurale e trans-storica dei modi fotografici di elaborazione e costruzione di quella che si può provvisoriamente definire un'identità di genere non normata¹.

Dagli anni Dieci del Novecento alla nascita delle *identity politics*, i soggetti con identità di genere non canoniche (non cisgender, non eteronormate, identità fluide, nomadi e soggettività femminili tra altre) non hanno goduto di una libertà di espressione tale da essere partecipi della sfera artistica collettiva. Se rappresentati/e, lo sono spesso per propria mano, facendo uso soprattutto del dispositivo fotografico. Per questo motivo, le immagini hanno un ruolo fondamentale nella costruzione identitaria dei corpi e possono dar conto dei rapporti di oppressione e di dominazione che li attraversano in un determinato periodo storico. La ricerca che si presenta in questa sede nasce dalla volontà di esplorare come le immagini partecipano alla fabbricazione e alla costruzione delle identità e dei canoni, per comprendere anche quali strategie visive esistono per sovvertirli. Le domande che danno avvio all'indagine riguardano le modalità tramite cui la fotografia è capace di articolare la costruzione identitaria delle soggettività che richiedono di essere viste: come le varie identità vengono assunte e prodotte attraverso pratiche discorsive e testuali in fotografia? Quali sono le operazioni di costruzione di una identità in termini visivi? Come l'opacità investe la costruzione e rappresentazione dei soggetti? E infine, come si articolano le forme visive di resistenza alla norma?

L'ipotesi di fondo di questo lavoro è che ci sia una genealogia della costruzione identitaria del genere non-normato intesa come una costruzione discorsiva *nei* e *tramite* i testi nel Novecento: a partire dall'affermazione di una sperimentazione identitaria in ambito artistico negli anni Settanta e Ottanta — momento in cui queste 'identità senza nome' diventano

¹ La normatività stabilisce dei modelli universalmente validi, mette in ordine i fatti in un tessuto temporale ordinato. Per identità 'non normata' intendo quelle identità che esulano dalle narrazioni condivise in cui il senso è costruito da poteri e istituzioni che regolano i corpi, definiscono la normalità e i suoi confini, e che inseriscono i corpi in discorsi e posizioni fisse da cui derivano degli effetti di significazione. Uso anche il termine 'nomade' poiché l'identità è una costruzione sempre in trasformazione, influenzata da fattori come la classe sociale, la razza, il genere e l'età, diversi assi di differenziazione che modellano la soggettività. La nozione di 'nomadismo' riflette la presenza simultanea di questi tratti all'interno di un singolo individuo. Cfr. Demaria & Tiralongo (2019: 90-91); Braidotti (2006: 31-32).

‘identificabili’ grazie alle *identity politics*— fino ad una sua prima emersione negli anni Venti e Trenta. Ma quali sono concretamente queste strategie visive, dove e quando emergono? Il lavoro si sviluppa attorno a queste vaste domande, a cui si tenterà di dar risposta tramite delle analisi ravvicinate delle forme del corpo come figura semiotica, ancora oggi luogo privilegiato di indagine della costruzione identitaria.

Nel **capitolo I** (*Questioni di metodo*), ci si è dedicati a indagare le modalità tramite le quali i femminismi, le teorie di genere, i *queer studies* e la storia dell’arte hanno affrontato la questione della corrispondenza tra identità e rappresentazione (§1.1.1, §1.1.2), e che esplorano tramite gli strumenti della semiotica, della cultura visuale e dell’archeologia dei media, che permettono di avere uno sguardo ravvicinato e analitico sugli oggetti senza limitarsi ad una lettura figurativa o tematica delle opere (§1.1.5, 1.2). Sono molteplici gli studi dedicati alla costruzione dell’identità di genere nell’arte guidati da un principio classificatorio diacronico o tematico che legga indissolubilmente la dimensione visiva a quella verbale (§1.1.4): sono tanti i volumi dedicati al ritratto femminile, allo studio dell’autoritratto *queer*, o a quegli di persone non cisgender, tra le altre. Queste ‘categorizzazioni’, che hanno sicuramente avuto un ruolo decisivo nel garantire il riconoscimento sociale di certe soggettività in un determinato momento storico, possono tuttavia portare, nella contemporaneità, alla medesima ‘separazione’ che in origine queste epistemologie criticavano (Eng, Halberstam e Muñoz 2005; Eng e Puar 2020; Halberstam 2005; Haraway 1991). Come nota Zappino, i percorsi di identificazione e di appartenenza a un genere spesso definiscono il soggetto «prima ancora della sua propria capacità di definirsi» (Zappino 2016: 13). Nel punto §1.1.3 si ripercorrono i rischi derivanti da tali approcci, che spaziano dall’essenzializzazione di una soggettività a discapito di un’altra fino all’invisibilizzazione sociale causata dal processo di normativizzazione di una differenza. Dal lato della disciplina storico-artistica, emerge in particolar modo come essa abbia spesso approcciato il lavoro di molti/e artisti/e tenendo quasi esclusivamente conto della loro biografia², finendo così per considerare l’autoritratto dell’artista come la «messa in forma delle tracce della propria vita» (Floch [1986] 2018: 44). In questi casi, la corrispondenza tra la vita delle persone e la loro rappresentazione sarebbe totale: le due sfere si riverserebbero e mescolerebbero tra loro di continuo, diventando l’una filtro interpretativo dell’altra. L’elenco di artiste/i che hanno subito questa sorte è lungo, per citarne alcuni/e, Claude Cahun e Frida Kahlo, Francesca Woodman e Louise Bourgeois tra tante altre. Non è intenzione di questo progetto capire la costituzione psichica del soggetto

² Questa ricerca tiene naturalmente conto della dimensione biografica degli/delle artisti/e, che spesso è figurativizzata nelle immagini. Tuttavia, non riduce a esso l’intera portata di senso nell’immagine.

tout court tramite lo studio di eventi biografici (l'identità è sempre una costruzione precaria che si struttura per movimenti), quanto il rapporto con una sua «collocazione discorsiva e materiale» (Demaria e Tiralongo 2019: 258). Si cercherà dunque di capire se esistono dei modi per 'scappare' all'identificazione del dispositivo senza rifiutare però l'idea di identità.

Il presente progetto si inserisce quindi all'interno della problematica relazione tra l'identificazione verbale e la rappresentazione visiva per proporre una diversa modalità di messa in serie delle opere, pur rimanendo 'situati', ovvero tramite delle analisi che possano mettere in tensione la singolarità degli oggetti con la generalità delle teorie per delineare delle operazioni teoriche di costruzione del sé. I *corpora* che qui presento, a differenza di quelli storico-artistici, si organizzano attorno a delle domande e mobilitano diversi paradigmi teorici in base alle occorrenze convocate da ogni opera d'arte, che è considerata come un sistema locale di significazione.

Una delle grandi differenze tra questo modo semiotico di costruzione del *corpus* e gli approcci esclusivamente storico-artistici parte dalla concezione del termine 'genere': con questo termine non ci si riferisce soltanto alla dimensione materiale del corpo o alla sessualità, ma a un insieme più complesso che comprende «iscrizioni culturali, sociali, religiose o economiche che toccano fortemente sia i nostri comportamenti che la nostra vita» (Zapperi 2014: 7). Di fatto, l'esperienza di genere, già di per sé labile e variabile, può inglobare più variabili che conformano la soggettività:

«La categoria individuale permette di superare quella di femminile in quanto forma specifica della soggettività di ogni singolo, in cui confluiscono diverse dimensioni variabili dell'esperienza, tra cui l'esperienza di genere». (Demaria & Tiralongo 2019: 332).

In questo senso, poiché la fotografia è un mezzo che opera in una dimensione di riproducibilità, essa gioca un ruolo cruciale anche nella determinazione e assunzione d'identità; infatti, il processo ripetitivo è alla base del processo di produzione d'identità di genere, per cui le *performances* devono essere ripetute per essere assimilate. Stuart Hall afferma che l'identità si costituisce «non al di fuori, bensì dentro le rappresentazioni [...], non uno specchio in cui si riflette ciò che già esiste, ma come quella forma di rappresentazione in grado di costituirci come nuovi tipi di soggetti, rendendoci così capaci di scoprire posizioni da cui parlare» (1990: 236 -237). Le identità sono dunque «effetti temporanei e instabili di relazioni tra più differenze, a loro volta molteplici» (Demaria & Tiralongo 2019: 78). In

sostanza, pensare il genere nelle sue variabili permette di pensare la soggettività in termini di processo (Braidotti 1994). Per questo motivo, l'identità è considerata come un effetto di senso che può essere prodotto nella rappresentazione, contrariamente all'idea per cui è una nozione stabile e fissa sulla quale basarsi per proporre delle 'filiazioni'. Se il corpo è il luogo dove le trasformazioni avvengono, la fotografia è uno dei luoghi dove le identità si costruiscono.

Il ritratto è un testo dove si iscrive un soggetto simulacrale e virtuale nel discorso tramite delle tracce, ed esso non deve necessariamente coincidere con il soggetto empirico produttore dell'enunciato. Ci si è quindi allontanati da una lettura esclusivamente biografico-referenziale per analizzare in modo ravvicinato le *forze* delle immagini, le tensioni temporali e aspettuali che in loro si annidano. In questo lavoro, l'autoritratto è dunque indagato come un oggetto di teoria e di linguaggio: le molteplici identità sono degli effetti testuali che possono essere prodotti

nell'immagine.

Questa ricerca presenta un 'pensiero a forma di ragnatela' che attinge agli strumenti di diverse discipline: tra queste, la semiotica visiva, la teoria dell'arte di tradizione francese, la cultura visuale e un sapere di archeologia dei media che mi ha permesso di produrre una genealogia non lineare dell'autoritratto fotografico (§1.2) e di tenere insieme uno studio sulla polisemia dell'immagine e il rapporto tra corpo, sguardo e dispositivo fotografico. Il lavoro presenta quindi una forte permeabilità di campi discorsivi che sono attivati di volta in volta dagli oggetti stessi e non convocati aleatoriamente: l'approccio genealogico e archeologico dei media è unito a quello di una semiotica e teoria dell'arte (§1.2, §1.3) (Calabrese 2012; Damisch 1972, 1992; Marin 1980, 1981a, 1981b, 1983a, 1984; Huhtamo 2004; Huhtamo e Parikka 2011; Van den Oeven, Fickers, Fidotta e Mariani 2018).

La portata euristica di un nuovo sguardo su oggetti studiati dalla storia dell'arte consiste nel dar conto delle strategie visive che permettono agli artisti e alle artiste di costruire e proiettare i propri tratti identitari e soggettivi nell'immagine, di interagire con il dispositivo fotografico e con lo sguardo dell'osservatore. Il passaggio analitico è quindi di vitale importanza, poiché sono proprio le relazioni, non definibili *a priori*, a dar forma alle operazioni e a mostrare il 'funzionamento' strutturale del dispositivo. Mi sono quindi rivolta alle singole opere per testare gli strumenti analitici a partire dalle prime ipotesi, ovvero, che nel rapporto tra dispositivo fotografico e individuo ci siano almeno due modalità di interazione possibili: o servirsi del corpo *agendo* una «fuga identitaria *nel* corpo», o andare contro il corpo stesso *agendo* una vera e propria «fuga *dal* corpo» (Belting 2013, corsivo mio).

Il **secondo** e il **terzo capitolo**, *Schermature* e *Dissimulazioni*, sono dedicati alla costruzione delle due operazioni di costruzione identitaria appena individuate. I due capitolo sono il luogo di condensazione teorica e visiva di queste strategie. *Schermature* (capitolo II) esplora la tensione tra visibilità e invisibilità sociale delle soggettività non normate, messa in relazione con una dialettica di accessibilità e inaccessibilità del soggetto rappresentato. In *Schermature* si indagano in particolar modo quelle figure enunciazionali capaci di gestire il rapporto tra il corpo degli individui e il dispositivo fotografico a partire dalla testualizzazione di una ‘mostrazione’ o di un occultamento del corpo. In particolare, si è osservato come molti abiti proposti dai/dalle artisti/e agiscano da soglie capaci di gestire gli effetti di penetrazione dello sguardo esterno. Se questi soggetti ‘senza visibilità’ si sono esposti allo sguardo collettivo tramite il dispositivo fotografico, è importante ricordare come quest’ultimo sia stato lessicalizzato sulla base delle armi di fuoco (il *fusil photographique* ne è un chiaro esempio) (Crary 1990; Sontag 1973). Se, come affermato da molti/e autori/autrici, il dispositivo fotografico può tipicizzare le soggettività non canoniche e ‘classificarle’ in tipologie, mi sono interrogata sulla capacità delle immagini di ‘difendersi’ da questo sguardo classificatorio e delle coperture corporee di ‘proteggere’ il corpo di chi le indossa. È quindi possibile per le immagini proteggersi dallo sguardo tipizzante del dispositivo? Se tradizionalmente le opere d’arte che hanno a che fare con il tessile o con la moda sono state classificate come ‘un arte femminile’, nel punto §2.1 mi appresto a dimostrare come l’uso di tessuti e abiti nelle immagini non implichi alcuna dose di femminilità. In questo capitolo, si analizza invece la capacità degli abiti e delle soglie tessili di schermare o mostrare il corpo degli/delle artisti/e. Quando l’abito incontra la luce, elemento legato alla visibilità e necessario alla produzione dell’immagine fotografica, si producono effetti di materia capaci di ‘schermare’ il corpo degli/delle artisti/e (§2.2). L’intento è quello di dimostrare come la risemantizzazione di diversi elementi canonici della rappresentazione permetta di fuggire a un determinismo biologico e di mettere in dubbio le classiche modalità di rappresentazione degli individui. Quello che ne emerge è uno studio degli effetti di senso che nascono da questo incontro in una serie di immagini fotografiche, di cui i ritratti di Marcel Basculard sono figura paradigmatica. In questo senso si inserisce la ricerca archeologica sulla figura dello schermo, inteso come membrana e soglia capace di gestire la modulazione di luce, di riceverla, proiettarla, rifiutarla o di presentificare una presenza: da qui prende avvio la ricerca sulla figura dei *corpi-schermo*, corpi avvolti da membrane capaci di ricevere e proiettare luce, di nascondere e di mostrare (§2.3) (Avezzù 2005; Baudry 1975; Bruno 2016; Carbone 2016, 2023a; Casetti 2023; Chateau e Moure 2016).

La modulazione della luce nelle fotografie, anche se condizione di produzione di immagini e accessibilità della visione, può arrivare a produrre bagliori e zone concentrate di luce capaci di eseguire un ‘attacco’ allo sguardo fenomenologico dell’osservatore o persino coprire certe parti dell’immagine impedendo il riconoscimento del soggetto (§2.4). In base alla sua modulazione, la luce può instaurare una dialettica dell’apparire dove le condizioni di possibilità dei vari soggetti si alterna tra il ‘mostrarsi’ e il ‘nascondersi’ davanti all’obiettivo fotografico (§2.5). Da qui prende avvio la proposta di una articolata genealogia dei *corpi-schermo* che spazia dal Rinascimento agli anni Ottanta (§2.6). Questo perché la capacità del bagliore e del riflesso di ‘offendere’ lo sguardo esterno si annida in una iconografia antica: quella dei ritratti in armatura. Il *corpus* di ritratti Novecenteschi che analizzo sembra ‘riattivare’ in modo figurale alcuni tratti presenti in questa iconografia della mascolinità dominante. I dipinti di armature, dispositivi di estensione del proprio corpo hanno una vera e propria funzione agentiva nel XV e XVI secolo, agiscono in modo concreto tramite la rappresentazione di riflessi abbaglianti (Stoichita 2019). Questi riflessi, quando appaiono in fotografia, sembrano accentuare la ‘subjectilité’ della pellicola stessa (Derrida 1986; Didi-Huberman 2001, 2007) nonché mostrare le proprie condizioni di possibilità del mezzo. In questo senso, nei ritratti di Marcel Basculard, Claude Cahun, Francesca Woodman, tra altri/e, si mette in gioco il concetto di leggibilità delle sopravvivenze di altre epoche a partire da questioni poste nel presente. La prassi enunciativa comune alle figure di potere (poiché contemporaneamente effimere e immortali necessitano di protezione) può essere adottata da soggetti che richiedono visibilità.

Insomma, la proposta si concentra su una genealogia dei corpi illuminati considerati come corpi capaci di mostrarsi e proteggersi contemporaneamente: nelle opere del XX appaiono le *paillettes*, la porporina dorata, plastiche e vetri vari che nella sfera *queer* e *underground* sono usate per rinforzare la richiesta di visibilità di certe soggettività, e sembrano ‘attivare’ l’efficacia visiva e la forza luminosa presente nelle armature. Tuttavia, contrariamente all’esaltazione di una mascolinità canonica, nel loro caso gli effetti di luce sembrano intensificare una sovversione verso i costumi e gli abiti dominanti, spesso condensati in figure di potere e le uniformi delle forze dell’ordine. È infatti mediante un processo di ‘disidentificazione’ (Alfonsi 2019; Muñoz 1999) e il rovesciamento di *clichés* che gli/le artisti/e sovvertono le rappresentazioni egemoniche pur usando proprio quei materiali, oggetti e dispositivi che dovrebbero caratterizzare le rappresentazioni normative. Nell’ultima parte del capitolo (§2.6.3.1), propongo una filiazione a partire da una seconda iconografia antica, ovvero, quella delle deposizioni di Cristo. In queste raffigurazioni, il ruolo della luce è di

vitale importanza, poiché indica lo stato di passaggio trasformativo tra un'esistenza mortale e una divina. In questo senso, si è delineata questa iconografia divina 'incandescente' come possibile antecedente media-archeologico delle solarizzazioni, i *brûlages* e le rayografie surrealiste, mirate alla dissoluzione dei corpi tramite l'uso esasperato della luce sulla pellicola. Il primo ritratto di Cristo, *la Veronica*, è riconducibile a una forma di proto-fotografia dove la luce è l'unico elemento in grado di testimoniare la trasfigurazione del Cristo. L'indagine parte dallo studio specifico della luce nella sua funzione discorsiva di schermatura (Fontanille 1995), ma anche come elemento significativo capace di rendere trasparente o di opacizzare il mezzo fotografico (Marin 2001). Le armature così come il corpo di Cristo, si pongono, in termini media archeologici, degli antecedenti diretti dello schermo: la luce, nella funzione di scudo, rende il corpo un *corpo-schermo* (§2.7), un corpo capace di mostrare sulla propria superficie un'immagine virtualizzata, utopica, iperbolizzata, mentre cela contemporaneamente ciò che sta sotto. La figura del corpo illuminato e la figura del corpo protetto si riuniscono quindi nella figura del *corpo-schermo*: un metatermine che uso proprio per identificare un'operazione dialettica di protezione e proiezione nel corpo (Casetti 2023). L'intento di questo capitolo è tracciare una genealogia del corpo illuminato, un corpo capace di dar forma a dei valori semantici astratti legati a una concezione processuale dell'identità.

L'operazione descritta nel **terzo capitolo**, intitolato *Dissimulazioni*, articola diverse strategie visive che giocano sulla modulazione dei gradi di dissimulazione del soggetto. Tale approccio si fonda principalmente su un contrasto tra figura e sfondo (Boehm 2007; Schapiro 1969). Il capitolo prende avvio da una disamina di tre importanti teorie che tra gli anni Trenta e Quaranta si sono interessate a varie forme di mimetismo da parte di umani e animali, spesso studiati a partire dal rapporto tra soggetto e contesto (§3.1). Le tre teorie analizzate — il mimetismo animale di Caillois (Caillois 1934), l'imitazione performativa di Rivière (Rivière 1929) e il mimetismo creativo di Benjamin (Benjamin 1933) — hanno affrontato la questione dell'imitazione visiva e comportamentale di elementi esterni al soggetto, ma quelle di Caillois e Rivière hanno convenuto che l'impossibilità di distinguere il sé dall'altro produce un effetto di depersonalizzazione. Se due di queste teorie storiche che hanno affrontato l'argomento hanno determinato che il rischio principale dell'imitazione del contesto è la perdita del 'sé', in questo capitolo mi appresto a dimostrare come per alcuni artisti questa 'fusione' plastica tra corpo e ambiente possa diventare invece un'esperienza generativa di identità tramite dei meccanismi di estensione della propria corporeità in termini positivi,

estensivi e creativi. Il capitolo mette al centro questo paradosso, inteso invece come una potenza: il *camouflage* opera una logica temporale che implica un divenire non statico e una negoziazione tra soggetto e contesto. Tutto questo si traduce in una capacità del soggetto di prelevare diversi elementi dal suo intorno.

Ho quindi delineato una genealogia del corpo dissimulato rintracciando una sua possibile origine nella pittura Cubista (§3.3). Nel paragrafo §3.2 si ripercorrono le mutue implicazioni tra *camouflage* e Cubismo a livello sia storico che mediale per concludere con una disamina semiotica sulla natura del segno e dell'etimologia del termine '*camouflage*' (§3.2.1) (Fabbri 2010). Si dedica particolare attenzione allo studio archeologico dei media e alle modalità dei vari dispositivi di visualizzazione in tempi di guerra per produrre e 'scorgere' effetti di *camouflage* nel punto §3.2.2. Anche il *camouflage* è legato alle tecnologie di *warfare*, presuppone quindi una dimensione di 'caccia' e 'fuga' dal dispositivo fotografico da parte delle soggettività nomadi (§3.2.2). La fotografia ha un ruolo preponderante e vitale all'interno del *camouflage*, ed entra a pieno titolo nel dibattito sulle strategie di mimetizzazione, poiché è proprio grazie ad essa che i corpi, le architetture, gli ambienti e lo sguardo si imbricano inscindibilmente. Questo processo può essere compreso anche in termini più strutturali: il *camouflage* può espletarsi tramite molteplici variazioni che operano sempre nel contrasto figura/sfondo. Infine, il punto §3.2.3 è dedicato allo studio del rapporto visivo tra la figura e lo sfondo da un punto di vista della cosiddetta *logica iconica*. Il corpo, il territorio e l'identità si definiscono a vicenda, e l'arte è il terreno privilegiato per ragionare sia sulle frontiere fisiche che identitarie. Nel caso di Ana Mendieta, Cindy Sherman, Lucas Samaras e Mari Katayama, il rapporto tra corpo, spazio domestico e architettonico, corpo e spazio pubblico si gioca in una dimensione di invisibilizzazione sociale. C'è quindi una dialettica intrinseca all'immagine camuffata, il corpo si fa attraversare dal contesto e il contesto dal corpo (Fabbri 2010, 2011).

Le tre figure della dissimulazione individuate (§3.3) — dei corpi *multipli*, corpi *flou* e corpi-ambiente — trovano la propria efficacia nella modulazione del rapporto figura/sfondo. Queste strategie visive, in modi molto diversi, dissimulano e mascherano i confini del proprio in rapporto con l'ambiente entro il quale questo corpo si inserisce, complessificando le frontiere semantiche tra organico e inorganico. Si convoglia nell'immagine un gioco di rimandi e rime visive che appiattiscono le diversità tra natura e cultura, e si viene a creare un *continuum* tra il mondo animale, naturale, vegetale, minerale e tecnologico. È proprio in questo punto di contatto tra l'organico e l'inorganico che il primo ingloba il secondo fino a diventare una sorta di 'corpo esteso' capace di sussumere le differenze semantiche dei vari

elementi originali. Il *camouflage* viene qui compreso più come un ‘entrare nelle logiche dell’altro’ in termini processuali che un’imitazione ‘somigliante’ dell’alterità. Si passa così da una concezione mimetica e referenziale del ritratto fotografico, all’idea della somiglianza come un effetto di realtà prodotto e costruito discorsivamente. Piuttosto che come una perdita del sé, il *camouflage* è qui concepito come attività di resistenza al dispositivo e all’identificazione fotografica.

È proprio il *camouflage* a permettere al soggetto di situarsi in una condizione di neutralità dove non è né l’uno né l’altro, né figura né sfondo, ma è sia l’uno sia l’altro (Marin 1989a, 1989c). È così che questi soggetti rimangono in una dimensione di pura potenzialità, e si sottraggono alle categorizzazioni verbali che spesso semplificano la questione identitaria. Nel superare le frontiere del proprio corpo è possibile occupare molteplici posizioni di soggetto contemporaneamente, come nel caso dei corpi *flou*, oppure non assumerne nessuna. I soggetti indossano il *milieu* come si indossa un abito e l’immagine fotografica diventa così luogo di elaborazione privilegiato e di ripensamento dei corpi ‘estesi’ come *corpi-ambiente* (§3.3.4). I *corpi-ambiente* sono corpi che resistono all’identificazione categoriale del dispositivo fotografico, non corpi senza identità.

In sintesi, le genealogie proposte in questa tesi costruiscono l’autoritratto come un *oggetto-teorico*, ovvero, come un oggetto di linguaggio che è capace di articolare visivamente una teoria e di ‘pensare’ la propria dimensione enunciazionale, entrambe immanenti all’oggetto stesso (Careri 2018; Damisch 1992, 1998; Marin 1989b; Mengoni 2016). Nel punto §1.3 si indaga la genealogia dell’*OT* a partire dal pensiero di Hubert Damisch e Louis Marin, e si presenta la costruzione di un oggetto teorico particolarmente utile per questo progetto perché intreccia la dimensione del femminile che del tessile; si tratta di una delle *Spider* (1997) di Louise Bourgeois, analizzata da Mieke Bal. La costellazione di testi avanzati — consultabile nella sua forma visiva alla fine della tesi — risulta, come sempre avviene con il corpus semiotico, chiusa a posteriori e non ha la pretesa di essere esaustiva in termini storici ma ‘esemplare’ di queste due operazioni. Le costellazioni, articolate in tavole alla fine dell’elaborato, dovrebbero permettere l’emersione delle continuità semantiche ed espressive che giustificano il raggruppamento delle immagini, e quindi evidenziare la capacità delle opere di fare sistema.

Se si rinuncia a ‘leggere’ le opere dei presenti *corpora* secondo criteri stilistici e tematici, la teoria permette di formare nuove costellazioni di opere dove al centro dell’operazione di montaggio vi è una euristica anacronica secondo un criterio associativo che trova nella

riemersione combinata alla variantologia (Zielinski 2006, 2019) i propri principi di fondo. È bene però sottolineare che le analisi del *corpus* non hanno preciso dal situare le opere nel loro contesto storico: come ricorda Damisch (1992) nel *Giudizio di Paride*, sono le opere stesse a «produrre il tempo nel quale si iscrivono», convocando, in base alle varie pertinenze, il contesto storico e mediale di produzione o le considerazioni biografiche dell'autore (Didi-Huberman 2007; Marin 2021; Mengoni 2016). Tramite l'euristica anacronica sono state indagate le temporalità che l'opera stessa produce e che in essa si intrecciano, facendo lavorare «il testo passato e la teoria contemporanea, l'uno attraverso l'altro e reciprocamente, mettere il testo e la teoria in condizione di produrre senso e interpretazione» (Marin [1989] 2012: 23). Dalle due costellazioni di opere emerge dunque una questione tanto semplice quanto essenziale: il soggetto non cessa di sparire nella sua apparizione (Nancy 2002). Grazie alla ripetizione intrinseca del mezzo fotografico, il soggetto costruisce un *Sé-idem* per ripetizione, ovvero, una costruzione identitaria che in ogni immagine sostituisce quella precedente. In questo modo, il soggetto adotta continuamente una serie d'identità transitorie che non assume mai come definitiva (§4).

Capitolo I Questioni di metodo

Si presenta, nel punto §1.1, una disamina di alcuni degli approcci, sguardi e discipline che si sono occupati di dar conto dei modi in cui la soggettività e l'identità di genere si costruisce nelle immagini. Dopo aver delineato le complessità teoriche derivate dagli approcci storici, di matrice filologica, femministi e *queer*, è nel punto §1.5 dove verrà mostrata l'efficacia degli strumenti semiotici nella conformazione di un nuovo *corpus* su base teorica, metodologia centrale nel presente progetto. È necessaria un'analisi critica degli spostamenti epistemologici che i vari approcci hanno proposto per poter elaborare poi dei *corpora* inediti rispetto a quelli proposti dalla storia dell'arte. Per fare questo, questa ricerca presenta un approccio fortemente interdisciplinare che tiene conto non solo della teoria dell'arte e della semiotica del visivo, ma anche dell'approccio genealogico e dell'archeologia dei media, che mi consentiranno di scavare negli strati del tempo per proporre nuove filiazioni di opere emancipate dalle precedenti relazioni tematiche. Si concluderà il capitolo di inquadramento metodologico con un affondo sulla nozione di *oggetto-teorico*, concetto operativo in grado di superare le contraddizioni e incompatibilità evidenziate in alcuni dei precedenti approcci, e che emerge in questo lavoro come la nozione in grado di dar conto delle specificità e le tensioni tra storia e teoria raggruppando le opere in base alle logiche del sensibile e su base teorica.

1.1 La costruzione del *corpus*

1.1.1 A partire dai femminismi

È naturale iniziare da una breve ricognizione storica dell'approccio femminista da un momento storico preciso, ovvero, da quando si interessa, in particolar modo, del rapporto tra ruoli di genere e pratica artistica. La teorica femminista Linda Nochlin introduce, alla fine degli anni Novanta, il complesso discorso delle filiazioni dell'arte e il modo in cui la disciplina ha costruito i suoi canoni: secondo l'autrice, nell'arte non esiste una genealogia che non sia quella maschile (Nochlin 1999)³. Queste importanti affermazioni prendono avvio dal

³ «Perché non ci sono state artiste donne nella storia dell'arte?» si chiede Linda Nochlin nel 1970, mentre analizza il ruolo delle istituzioni artistiche dal XVI al XIX secolo riguardo l'inclusione o l'esclusione di certe figure nelle mostre. Nochlin osserva come le istituzioni abbiano sistematicamente impedito alle donne di raggiungere lo status di artiste su un piano di parità con gli uomini. La sua estensione della storia dell'arte alla

fermento emerso vent'anni prima, che vede la nascita delle *identity politics*⁴ per dar conto delle differenze tra i generi, ma anche per 'integrare' la storia canonica riabilitando passati e voci dimenticate (Butler 2004a; De Lauretis 1991, 1999; Foucault 1969, 1978, 1999; Halberstam 1998, 2005; Irigaray 1977; Sedgwick 1993; Strauss 1955, tra altri/e). Il compito della critica femminista nei confronti della storia dell'arte è stato guardare all'intero campo sociale nelle sue configurazioni possibili per mostrare come siano proprio le pratiche culturali a essere legate a precisi meccanismi di produzione dei significati, contrariamente al pensiero comune che associa il significato a caratteristiche immutabili e 'naturali' come il sesso o il genio dell'artista (Pollock 1988). Come delineato da molti/e autori/autrici che hanno condotto ricerche nel campo, «il genere non corrisponde necessariamente al sesso biologico (maschile o femminile), ma piuttosto a quell'insieme di atti e comportamenti, riconducibili al maschile e al femminile, che ogni soggetto produce e ripete costantemente» (Zapperi 2014: 7). È oramai assodato che la soggettività e l'identità di genere sono prodotte e naturalizzate attraverso gli atti corporei che le fanno emergere come esperienze storicizzate costruite grazie a una politica della posizionalità⁵ e di collocazione nel discorso⁶ (Butler 2004a, 2004b; Demaria e Tiralongo 2019; Rich 1986). Anne Creissels e Giovanna Zapperi, due autrici che si sono a lungo occupate di teoria dell'arte e genere, evidenziano come dagli anni Sessanta fino agli anni Ottanta il femminismo si limitò allo studio del ruolo del genere femminile all'interno della storia dell'arte (Alfonsi 2019; Creissels 2009; Gonnard e Lebovici 2007; Jones 2003; Jones e Silver 2016; Nochlin 1999; Pollock 1987). A partire dagli anni Novanta, il dibattito sull'identità si sposta verso una politica dell'identificazione anche all'interno del campo artistico: «non più concentrata in ciò che si è, ma come si immagina di essere, e come avviene il processo stesso di definizione della soggettività» (Demaria e Tiralongo 2019: 79). Grazie al lavoro di storiche dell'arte come Rozsika Parker e Griselda Pollock (2020) che hanno integrato la storia dell'arte con gli studi postcoloniali e femministi, si evidenzia un particolare di vitale importanza: la natura ideologica della disciplina storica è tutt'altro che

storia sociale è fondamentale per comprendere che ciò che appare naturale è, in realtà, dominato da dinamiche di controllo.

⁴ La denominazione *identity politics* definisce un insieme di approcci critici e teorici — tra cui il femminismo, i *gender studies* o i *queer studies* — che riconoscono che il genere, l'etnia e la sessualità sono delle questioni intrinseche alla rappresentazione sociale dei corpi e alla loro identificazione.

⁵ Per *posizione* si intende l'insieme di variabili contestuali e di elementi culturali che determinano le rappresentazioni e autorappresentazioni di un soggetto (Demaria e Tiralongo 2019; Rich 1986).

⁶ Queste riflessioni si collegano a quelle avanzate dai *Cultural Studies*, che, a partire dagli anni Novanta, definiscono i soggetti in base alla posizione (Demaria e Nergaard 2008).

neutrale⁷. Anche quando si presenta come oggettiva, la storia dell'arte partecipa alla produzione del genere perché fortemente coinvolta nella definizione di gerarchie e asimmetrie di poteri, valori e identità che vengono costantemente prodotte e rinnovate (Pollock 1988). Bisogna tener conto che lo sguardo femminista è presente in molti campi, tra questi anche nell'area degli studi mediali, in questo progetto di particolare interesse. Per alcune autrici come Laura Mulvey, Mary Ann Doane e Constance Penley il 'femminile' è assimilato all'immagine stessa e dunque il rapporto tra spettatore e immagine è paragonato a quello tra sguardo maschile e corpo femminile⁸. Questa osservazione dà adito a un chiarimento importante e necessario, spesso origine di molti malintesi interpretativi: c'è una distinzione cruciale tra 'le immagini della donna' e 'la donna come immagine' (Pollock 1992). Questa 'confusione' affonda le sue radici anche nella difficile definizione del termine 'femminile', che ha visto dalla sua nascita molteplici tentativi di elaborazione teorica. Nonostante in questa sede non ci sia lo spazio necessario per ripercorrerli, qui si sostiene l'idea per cui il femminile è «riconciliabile a una somma di pratiche basate sull'esperienza» che danno luogo alla «donna come posizione e come collocazione: un luogo da cui sorge una politica femminista che reinterpreta valori e significati e da cui parte l'assunzione di un'identità di genere» (Demaria e Tiralongo 2019: 77). Quando si pensa alle teorie femministe, l'attenzione si concentra spesso sulla produzione europea di artiste, ma si tende a dimenticare che dagli anni Sessanta una parte significativa di questo pensiero è forgiato nella continuità delle lotte anticoloniali. Come indica la teorica Sonia Kruks «i collettivi chiedono riconoscimento sulla base degli stessi motivi per cui questo riconoscimento è stato previamente negato: è in quanto donne, in quanto neri, in quanto lesbiche che i gruppi chiedono riconoscimento» (Kruks 2001: 85). La richiesta dei collettivi non è di inclusione in una sorta di *unicum* sociale che unifica le soggettività, ma piuttosto un 'rispetto del sé come diverso' che possa riconoscere le proprie specificità culturali e di identità⁹. L'attuale inclinazione per fissare l'identità marginali è evidente nella contemporaneità, dove la classificazione di genere e sessualità (LGBTQIA+) è in costante evoluzione e assume un grande orizzonte di possibilità come fondamento della propria

⁷ «S'il n'existe pas d'expression dans notre langue pour signifier le même respect ou la même déférence pour les artistes/femmes que celui dont jouissent les 'vieux maîtres' et si, pour indiquer que l'artiste est aussi une femme, nous devons ajouter le qualificatif 'femme' ou l'adjectif 'féminin', nous devons admettre que la position de l'artiste et de l'art n'est jamais neutre» (Pollock 2007: 569). Si veda anche Pollock (1988: 1-24).

⁸ Per un'analisi del complesso rapporto tra il ruolo tradizionale dell'artista maschio e la donna come oggetto della rappresentazione, si vedano Creissels e Zapperi (2008) e Nochlin (1970).

⁹ La sigla aperta del collettivo LGBTQIA+ si è progressivamente estesa, fino all'aggiunta del segno '+', che simboleggia l'apertura del movimento a una inclusività totale. Questo acronimo ingloba una serie di profili che fuggono alla cis-eteronormatività.

elasticità. È proprio volontà della sigla quella di resistere al *pigeonholing* di identità, e cioè, all'assegnazione di una categoria troppo restrittiva che limita la specificità di ciò che è stato catalogato (Van Alphen 2023).

Al termine di questa ricognizione storica, si ritiene necessario comprendere quali sono i punti di contatto con la teoria semiotica e perché viene qui proposto un approccio differente. Partiamo dal constatare che l'utilizzo di alcune 'etichette' identificative sembra insufficiente per dar conto delle varie soggettività che vi prendono parte.

Tuttavia, il fatto che la superficie corporea sia il luogo di iscrizione dove questioni di carattere sociopolitico e culturale plasmano il soggetto, le sue apparenze e il modo di essere, è ormai un fatto più che assodato (Bonner, F., *et al.* 1993; Braidotti 1994, 1997; Butler 1991, 2004b; De Lauretis 1984 e 2007 tra altri/e). Ci si propone quindi di trovare il nesso tra la dimensione verbale e identificativa di queste categorie e le modalità propriamente visive tramite le quali il soggetto si costituisce nella sua identità di genere nell'arte del Novecento. Se c'è una questione che hanno in comune i diversi approcci femministi e la teoria dell'arte, questa è la volontà di rivedere l'ideologia implicata nella storia dell'arte concepita come lineare:

«Au cours des années 1970 et 1980, dans les pratiques artistiques comme dans la théorie et dans l'histoire de l'art, l'alliance entre le féminisme et d'autres pratiques critiques a eu pour but de refuser la tradition esthétique moderniste, qui présupposait l'existence d'un sujet universel, d'un spectateur désintéressé et d'un lieu garantissant l'autonomie de l'objet d'art. [...] Le féminisme incite à la prise en compte, dans l'art, de la production de sens, contre une histoire de l'art formaliste et positiviste».
(Creissels e Zapperi 2008: 158)

Se queste sono le teorie che hanno provato a 'scardinare' ciò che la disciplina tradizionale propone, è Griselda Pollock (1987) a fornire, ancora una volta, una precisazione importante: non si può parlare di assenza delle donne nel discorso del passato, ma piuttosto di una negazione della femminilità. Un certo sguardo critico ha avuto bisogno di decostruire il discorso sessista e ha tentato di produrne uno nuovo mirato al superamento del sessismo stesso. Di fronte a questi tentativi, sarebbe dunque controproducente per il femminismo contemporaneo 'riscrivere' una storia tutta al femminile dove ci siano altri generi esclusi poiché questo riproporrebbe, indubbiamente, il medesimo problema di 'chiusura' tematica dei *corpus* previamente criticati alla disciplina storica più tradizionale. Per quanto sia stato

necessario in un certo momento storico compiere un tale gesto mirato al riconoscimento del femminile¹⁰, distinguere ancora oggi l'arte e le opere in base al genere dell'autore/autrice comporterebbe una valorizzazione singola del femminile nei termini di un essenzialismo identitario. Parlare solo di artiste donne potrebbe portare a pensare che ci sia un'essenza propria a ogni genere che darebbe luogo ad arti specificatamente maschili o femminili: «e dunque pericoloso parlare di un'arte al maschile o di un'arte al femminile, però è anche vero che in quanto artiste è importante affermare la loro identità di donna» (Creissels 2011: 69). Questa questione, in verità molto complessa, ha dato luogo a due principali approcci femministi storici, quello universalista e quello della differenza¹¹. Per evitare gli universalismi da un lato ed evitare di intendere la differenza come negazione o alterità, secondo alcuni/e autori/autrici il femminismo dovrebbe adoperare un approccio basato sulla relazione tra condizioni storico-culturali, pratica artistica e costruzioni ideologiche della femminilità (Chadwick 1985, 1998). Sono ancora Creissels e Zapperi a sollevare altre problematiche legate agli approcci più ortodossi: molta della letteratura associa direttamente il genere dell'autore/autrice (donna) con una demarcazione prettamente femminista, fatto che produce una confusione tra le donne artiste¹² e l'arte femminista. Questo porterebbe ad appiattire la dimensione di forza e resistenza che può invece offrire uno sguardo femminista se adoperato come lente per guardare le opere. Sono ancora le autrici a dire che «l'espressione 'arte femminista' può essere usata per definire una 'strategia discorsiva e identitaria e non come se si trattasse di un'essenza propria al soggetto creatore', e che potrebbe essere più fruttifero parlare di una problematica femminista che attraversa le opere (che essa sia assunta o meno in modo consapevole dall'artista non cambia il fatto), ma che essa conformi le pratiche di certe/i artiste/i in diversi contesti» (Creissels 2011: 70). È produttivo soffermarsi brevemente sulla ricezione critica che ha avuto il lavoro di artiste come Claude Cahun o Francesca Woodman, che pur non essendo 'femministe' dichiarate o militanti, potrebbero veder lette le loro opere sotto questa lente per coglierne l'efficacia nel

¹⁰ Per quanto riguarda la necessità del medium fotografico di catturare alcune delle soggettività *queer*, è importante considerare i molti eventi storici che hanno influenzato i diversi regimi di visibilità in ogni epoca. Un esempio significativo è l'epidemia di AIDS negli anni '80, quando è diventato urgente immortalare i volti delle persone amate prima della loro eventuale scomparsa. Separare, in questo contesto, lo status di documento da quello di arte in certe pratiche artistiche risulta complesso e potrebbe comportare la dimenticanza della storia del mezzo fotografico, che è stato sempre utilizzato, da un punto di vista medico, per rappresentare le soggettività 'deviate'.

¹¹ Il femminismo agisce per lo più su due vie: quella universalista, segnata dagli studi di Simone de Beauvoir, e quella della differenza, ispirata dalla psicanalisi e dagli studi di Luce Irigaray, tra altri/e.

¹² Per una discussione sulla figura della donna artista come categoria si rimanda a Lebovici, Fichera, Girault e Maillot (2023) e Creissels e Zapperi (2008).

nostro presente¹³. È questo il tipo di approccio che si è scelto di proporre, ovvero quello di concentrarsi sulle modalità e le strategie discorsive di costruzione dell'identità, convocando le teorie di genere quando pertinenti alla conoscenza dell'oggetto artistico pur discostandosi dall'intenzione di catalogarle come tali. Questo è in linea con la tendenza più recente di non unificare le genealogie del femminile ma di pensare a una storia dell'arte che interroghi la costruzione di genere prodotta dalle pratiche artistiche e che possa mettere in discussione alcuni dei fondamenti epistemologici della storia. È bene ricordare che i processi di identificazione sono molto instabili, considerando soprattutto lo statuto ambiguo del genere in relazione ad altre variabili identitarie (Demaria e Tiralongo 2019). Ne è un chiaro esempio la convincente definizione di femminilità data da Griselda Pollock che «non va intesa come una essenza o una natura, ma come un effetto variabile che cambia lentamente e in un periodo molto lungo, effetto di elementi psichici, linguistici, culturali vissuti nella mente e nel corpo. Senza gli strumenti culturali e le parole necessarie per comprenderla, la femminilità resta sconosciuta alle donne stesse» (Pollock 2007: 572, *trad. mia*). Il lavoro che qui si presenta segue dunque la scia di Pollock, e si sofferma, in poche parole, su quelle '*interventions féministes dans les histoires de l'art*':

«Ai miei occhi non esiste una storia dell'arte femminista. Non posso definirla perché non voglio che il mio progetto resti confinato, ridotto a un'ulteriore tendenza all'interno di una tassonomia delle minoranze nell'ambito disciplinare della storia dell'arte. Ciò che faccio non è una storia femminista dell'arte, né una storia dell'arte femminista, ma si tratta piuttosto dello studio di *interventi femministi nella storia dell'arte*¹⁴». (Pollock 2007: 569, *trad. mia*)

L'intenzione di questo progetto è in linea quindi con molti/e autori/autrici della teoria femminista contemporanea, molto interessati/e ai processi di costruzione del soggetto nei

¹³ Per un approfondimento sulla diatriba che questo ha causato si veda Leperlier (2002) e True Latimer (2005) tra altri/e.

¹⁴ La citazione completa dice: «pour entrer dans le débat, de manière un peu brusque peut-être: il n'existe pas à mes yeux d'histoire de l'art féministe. Je ne peux pas la définir parce que je ne veux pas que mon projet soit enfermé, réduit à une tendance supplémentaire parmi une taxinomie des minorités dans le champ disciplinaire de l'histoire de l'art. Ce que je fais n'est pas une histoire féministe de l'art, ni une histoire de l'art féministe, ce sont plutôt des *interventions féministes dans les histoires de l'art*. J'insiste sur cette pluralité des histoires possibles, toujours à venir, sans qu'il y ait une seule vision face à laquelle toutes les autres interprétations paraissent transgressives, excessives, étranges, voire hostiles à une vérité unique. Je suis d'accord avec la pensée de l'artiste américaine Mary Kelly qui, en 1976, a refusé de se ranger dans la catégorie des artistes féministes; en revanche, elle propose une '*problématique féministe*' qui ouvre des questions, qui demande des méthodes nouvelles, qui promet des découvertes, parce que la question de la différence sexuelle, de la subjectivité, de la sociabilité nous intéresse tous». (Pollock 2007: 568)

discorsi sociali, come ad esempio il ruolo del femminile, le minoranze sessuali o soggetti marginali. In questo senso, sembra che ci siano delle questioni femministe che hanno un'evidente pertinenza semiotica¹⁵, come nel caso della costruzione e la tematizzazione del soggetto in quanto sessuato e le sue varie posizionalità, che intercettano in modo diretto problemi legati alla teoria dell'enunciazione:

«Se il femminismo da un lato si distanzerebbe dalla semiotica, dall'altro indicherebbe caratteristiche delle pratiche culturali contemporanee e delle loro forme di interpretazione che mantengono invece una pertinenza semiotica: dal concetto di posizionalità del soggetto, che riguarda le problematiche legate all'enunciazione, alla categoria di *gaze* (sguardo), che può invece essere confrontata con quella di osservatore e di enunciazione visiva, fino a giungere alle riformulazioni delle categorie di soggettività, di corporeità, e di forme di vita su cui la stessa semiotica ha lavorato e ancora lavora». (Demaria e Tiralongo 2019: 30)

La semiotica si è maggiormente occupata di soggettività in due diverse sedi: all'interno della configurazione attanziale nella teoria della narrativa¹⁶ (Greimas 1966) e nella teoria dell'enunciazione (Benveniste 1966), che si pone come dispositivo di mediazione tra la dimensione più astratta della lingua e la sua realizzazione concreta tramite la parola. In questa sede interessa particolarmente lo studio di Benveniste, che definisce la soggettività come è il luogo privilegiato del soggetto, poiché non è possibile avere soggettività fuori dal linguaggio¹⁷:

«È nel linguaggio e tramite il linguaggio che l'uomo si costituisce come *soggetto*; poiché solo il linguaggio fonda nella realtà, nella *sua* realtà che è quella dell'essere, il concetto dell'ego'. La 'soggettività' di cui ci occupiamo qui è la capacità del parlante di porsi come 'soggetto'. Essa non è definita dalla coscienza che ciascuno prova di

¹⁵ «Porre al centro il nodo che lega il senso, la soggettività e la corporeità ha portato la teoria femminista verso i meccanismi discorsivi e le posizioni d'enunciazione che determinano le rappresentazioni e le figurazioni del femminile; la semiotica è invece andata verso l'ampliamento della dimensione soggettiva, sia rispetto alle componenti estetiche e patemiche dei meccanismi della significazione» (Demaria e Tiralongo 2019: 295).

¹⁶ Isabella Pezzini e Massimo Leone (2013: 13) ricordano come «inizialmente Greimas sia stato molto preoccupato che il riferimento all'enunciazione come situazione concreta provochi l'irrompere dell'extralinguistico nell'immanenza dell'oggetto-linguaggio, perturbandone l'autonomia. In *Semantica strutturale* (1966) la descrizione del testo sottende proprio l'eliminazione del cosiddetto parametro di soggettività, cioè delle categorie di persona, tempo, spazio, proiettate nel testo a partire dall' "io-qui-ora" presupposto dell'enunciazione. Ma, come osserva Denis Bertrand, questa stessa operazione di oggettivazione finisce paradossalmente per costituire le basi di un'analisi enunciativa dell'attività discorsiva».

¹⁷ Per un'accurata ricognizione del duplice gesto che Benveniste compie nei confronti del termine 'soggetto' si veda Manetti (2013, 2020).

essere sé stesso [...], ma come l'unità psichica che trascende la totalità delle esperienze vissute che essa riunisce, e che assicura il permanere della coscienza. Noi riteniamo che questa 'soggettività' [...] non è altro che l'emergere nell'essere di una proprietà fondamentale del linguaggio. È 'ego' che *dice* 'ego'. In ciò troviamo il fondamento della 'soggettività', che si determina tramite lo *status* linguistico di 'persona'». (Benveniste 1966: 312, *corsivo dell'autore*)

Anche se con strumenti differenti, la semiotica coincide con il femminismo «nel pensare il corpo come il luogo dove si sovrappongono determinazioni materiali, simboliche e sociali, anche se la teoria femminista introduce la corporalità in una riflessione sui processi di costruzione delle molteplici e differenti alterità che attraversano i soggetti» (Violi 2022: 15, *trad. mia*). La mediazione semiotica consentirebbe di pensare i rapporti tra le forme del corpo e le forme del politico dando conto dei processi di formazione di queste identità nel suo farsi. Questo accadrebbe perché l'analisi dei meccanismi semiotici e dei processi di significazione consentirebbe di mettere in luce gli schemi di intelligibilità del genere nei testi, proprio perché è nei sistemi di rappresentazione dove le identità si costruiscono (Demaria e Tiralongo 2019). Tuttavia, c'è ancora un punto importante che necessita di chiarimento a proposito della soggettività. Molti/e teorici/teoriche della semiotica sembrano focalizzarsi sulla ricerca di un equivalente testuale dell'individuale soprattutto nell'enunciazione visiva, ma Patrizia Violi lo trova invece nel concetto di prassi enunciazionale¹⁸ e ancora altri/e nel concetto di forma di vita¹⁹ (Demaria e Tiralongo 2019; Violi 2022). Il concetto di 'prassi enunciazionale' potrebbe essere utile sia per capire come gli individui sono controllati all'interno di certe pratiche discorsive che «regolano le norme di pertinenza di genere» (Violi 2022: 22, *trad. mia*) sia per pensare nuove forme di esperienza a partire dalla riarticolazione tra soggettività e realtà sociale. Insomma, anche se il concetto non fa alcun riferimento alle differenze di genere, problematizza il rapporto tra enunciazione singola e la matrice culturale che le rende possibili (*Ibid.*). In questa scia si inseriscono gli importanti lavori di Eric Landowski (1993, 2012), che si è soffermato su questioni legate all'intersoggettività corporea, e Jacques Fontanille (1990, 2004), che ha pensato il corpo come un insieme di istanze diverse (la carne e il corpo) che coesistono nel soggetto. Il corpo è uno dei primi luoghi di articolazione del

¹⁸ Con *prassi enunciativa* si intende l'attività dei soggetti enuncianti — individuali o collettivi che siano — che riprende e genera forme tipo. La prassi enunciativa riesce dunque a problematizzare il rapporto tra codici individuali e codici sociali. Si veda Demaria e Tiralongo (2019).

¹⁹ La forma di vita greimasiana indica contemporaneamente un atteggiamento dei soggetti, un comportamento schematizzabile e una filosofia di vita. Essa è interpretabile a partire da un osservatore e da uno 'spettacolo intersoggettivo' che si svolge secondo un programma narrativo (Greimas 1991).

senso, e come tale, è una delle istanze privilegiate per articolare una pratica artistica che abbia come centro l'identità. Inoltre, è una configurazione semiotica che ha una natura duplice: da un lato è 'corpo' inteso come luogo della semiosi, dall'altro può essere considerato come figura e motivo teorico stesso (Fontanille 2004). Gli approcci qui riassunti e individuati permettono a questo lavoro di tesi di prendere una certa distanza dal soggetto con la S maiuscola, per andare verso una considerazione semiotica del corpo come figura analizzabile semioticamente (Fontanille 2004; Violi 2022; Demaria e Tiralongo 2019). In particolare, sono pertinenti le ricerche che in ambito semiotico si occupano dell'identità nel ritratto considerandola appunto come un costrutto testuale che si produce tramite specifiche strategie visive (Calabrese 2010; Marin 1983). Una prospettiva di questo tipo comporta un fondamentale spostamento di campo in questo progetto e nella teoria: dall'analisi del soggetto della produzione si passa all'analisi della produzione del soggetto nel testo.

1.1.2 A partire dalle teorie *queer* e di genere

Un secondo approccio critico che si è occupato del rapporto tra corpo, soggettività e costruzione identitaria più recentemente è quello dei *gender studies*, che si afferma come prospettiva capace di attraversare diversi campi disciplinari e che si orienta verso forme di sessualità e identità non più riducibili alla dicotomia tra genere e sesso. Questo approccio interroga sia i canoni della mascolinità e della femminilità (dunque complessificando questo rapporto binario rispetto a molte delle questioni sollevate dal femminismo) senza dimenticare la questione postcoloniale. Sono molti gli autori e le autrici che si sono occupati/e, all'interno degli studi sul visuale, delle rivendicazioni di identità condivise che non riescono a farsi carico delle differenze presenti all'interno di ogni individuo²⁰, e che dunque spaziano al di là di una 'soggettività femminile' per andare verso orizzonti articolati da più variabili (Fuss 1995; Lykke 2010; Perilli e Ellena 2012; Violi 1986, 2022). Judith Butler, figura autorevole sull'argomento, sottolinea la necessità di considerare la performatività del soggetto nei processi di rappresentazione dell'alterità. Ciò implica la sua identificazione con le norme sociali e identitarie ma anche «l'apertura alla rassegnazione e la ricontestualizzazione laddove

²⁰ Secondo Rosi Braidotti (1996) è soprattutto a partire dalla post-modernità e dalla globalizzazione post-industriale che la relazione tra potere e posizione di soggetto è sostituita da una proliferazione di differenze che non possono più essere comprese in termini binari. La nascita di nuovi discorsi critici è indicatore della crisi della soggettività dominante.

l'identificazione fa spazio alla disidentificazione»²¹ (Butler 1991: 140). Butler afferma che non si nasce con un'identità di genere prestabilita, ma che, al contrario, questa viene costruita con un atteggiamento performativo. Ogni soggetto performa dunque ripetutamente una o più identità, attingendo dalle limitate possibilità di cui dispone socialmente (Butler 1990, 1993). Di fatto le teorie butleriane solidificano l'idea per cui sono i regimi discorsivi a costruire i generi e i sessi secondo una performatività discorsiva che è tutt'altro che naturale e data. L'idea per cui le soggettività siano sempre in trasformazione — e quindi aperte a essere investite da nuovi significati di volta in volta — è debitrice di uno sguardo 'postmoderno', che constata che esse si costruiscono nel discorso, e che il 'sé' e l'ambiente interagiscono di continuo. Per molte delle autrici sopra menzionate il 'sé' unitario e cartesiano dovrebbe essere sostituito da una concezione del sé come frammentario, instabile, decentrato e che si costituisce *nel* e *dal* discorso. Con questo intendono che il sé non opera veramente come un 'agente' che ha un pieno possesso del proprio essere, ma che il linguaggio e le pratiche sociali ne costruiscono la soggettività di base a partire dalla quale si potrà performare poi un'altra identità. Davanti a questa necessità di superare i binarismi tra il sé e l'altro, i *gender studies* si indirizzano verso un'idea di 'displacement' delle identità, dove tutte sono mobili, processuali e sempre in transito.

C'è infine un ultimo sguardo che si è recentemente soffermato sulle questioni appena elencate nel campo dell'arte e considerato da alcuni come una 'sottocategoria' degli studi di genere, ovvero gli studi *queer*²². Rispetto agli studi di genere, gli studi *queer* superano completamente la polarizzazione maschile/femminile nella decostruzione dell'eterosessualità normativa, e lottano per il riconoscimento di una vasta variabile di possibilità identitarie problematizzando anche questioni come quelle dell'attribuzione del sesso biologico al momento della nascita. Il termine *queer*, nato come termine dispregiativo per definire ciò che era storicamente considerato 'deviato', diventa nella contemporaneità un termine ombrello nato per raccogliere diverse soggettività senza proporre una cornice identitaria univoca. Il termine designa, in sostanza, le rivendicazioni politiche tramite «un verbo che destabilizza qualsiasi pretesa di identità, persino, proprio un'identità connotata da un'appartenenza sessuale specifica» (Braidotti [1996] 2021: 35). La parola si è risemantizzata come termine sovra identitario mirato al rifiuto del determinismo biologico insito nel concetto di sessualità

²¹ Questa concezione di identità è più esplicita in Fuss che in Butler. Fuss pensa infatti che l'identificazione sia una deviazione attraverso l'altro che definisce il sé, e afferma che ci sia un'equivalenza tra soggettività e identificazione: il soggetto è l'identificazione.

²² Sulla differenza tra *gender studies*, femminismo e *queer studies* si veda Pollock (1988, 1992, 1999).

fino a diventare attualmente sinonimo di pratica critica. Tuttavia, è necessario far emergere le contraddizioni tra gli/le autori/autrici e le controversie all'interno di questo sguardo per dimostrare perché anch'esso si rende utile ma 'insufficiente' come termine ombrello per definire nuove genealogie della storia dell'arte²³. David Eng, Jack Halberstam e José Muñoz (2005), autori che hanno transitato tra i *queer studies* e le *identity politics*, si chiedono, in modo provocatorio, «what's *Queer* about *Queer studies* now?». Questi autori criticano l'universalismo che attualmente caratterizza l'approccio critico *queer* e notano come «contemporary mainstreaming of gay and lesbian identity, as a mass mediated consumer lifestyle and embattled legal category, demands a renewed *queer studies* ever vigilant to the fact that sexuality is intersectional, not extraneous to other modes of difference, and calibrated to a firm understanding of *queer* as a political metaphor without fixed referent» (Eng, Halberstam e Muñoz 2005: 1). I tre autori non dubitano dell'importanza della presenza dei *queer studies* nel panorama politico attuale, ma credono che l'unico modo perché essi continuino ad avere una vera forza politica sia quello di considerare problematiche di più ampio respiro legate all'intersezionalità²⁴, a problematiche razziali e geopolitiche più ampie che non si limitino ai problemi della società occidentale.

1.1.3 Invisibilità e normalizzazione

Si procede ora a evidenziare con più precisione alcune delle discordie, nonché dei rischi, derivati dall'applicazione dello sguardo femminista, di genere e queer su alcuni oggetti artistici. L'intenzione di questo paragrafo non è di sminuire la pregnanza e la necessità di questi sguardi critici quanto di comprendere come sguardi analitici e filosofici sul visivo possano complementare la potenza di azione. Tra gli elementi di spicco sul problema appena delineato si nota come i termini 'gender' e 'queer' talvolta sollevino disagio tra gli/le intellettuali che ne sono legati: mentre alcuni/e persino li rifiutano²⁵, altri/e credono che questi termini siano utili per definire la prospettiva

²³ Il termine *queer* abbraccia un insieme eterogeneo di categorie che sono costantemente problematizzate dagli/dalle stessi/e autori/autrici che le hanno proposti. I termini che vengono creati per definire in modo sempre più rigoroso la diversità sono sempre più: *camp*, *butch*, *female masculinity*, *drag*, *trans*, *drag king*, *drag queen*. Si veda Davis (1994).

²⁴ Il femminismo propone il termine di 'intersezionalità' per dar conto della natura stratificata di ogni soggettività, attraversata da molteplici pertinenze contemporaneamente. Una di queste è il genere, ma anche questioni come la classe sociale, la pertinenza religiosa o la geografia sono relazionate a esperienze e prassi enunciatrici diverse. Si veda Violi (2022).

²⁵ Alcuni/e degli/delle autori/autrici che trovano il termine controverso sono Eng e Puar (2020). Per una disamina delle critiche che i termini 'gender' o 'queer' ricevono da parte dagli/dalle autori/autrici direttamente coinvolti/e si veda Demaria e Tiralongo (2019: 81-82).

adottata nel trattare alcune pratiche di ampio respiro situate in contesti di resistenza alla normatività²⁶.

«Il termine *gender*, trasformatosi in un mero indicatore discorsivo del maschile e del femminile, sovente viene percepito come un modo per screditare la dimensione politica del femminismo. Viene infatti concepito come una costruzione che, oltre a poter essere esaminata al di fuori di una cornice femminista, è considerata una semplice auto-rappresentazione, un semplice risultato di artefatti culturali». (Butler 2001: 425)

L'ultima e più forte critica rivolta ai *queer studies* da parte dagli/delle stessi/e autori/autrici che se ne sono occupati/e è quella avanzata dal teorico Kadji Amin (2016), che nota come la maggior parte di letteratura critica si sia soffermata quasi esclusivamente su problematiche legate a uomini bianchi omosessuali, ambiente che in svariate occasioni storiche ha mostrato ostilità verso le donne omosessuali e non²⁷. Per alcuni/e autori/autrici esterni alle discipline appena menzionate ma che si interessano alle questioni da esse trattate (Alloa 2023; Bourdieu 2001), la normalizzazione in quanto processo di omologazione è da pensare all'interno di un dialogo sulla dialettica visibilità/invisibilità, che permea il fare sociale di alcuni collettivi e le loro pratiche. Emmanuel Alloa (2023) rende complessa questa relazione dialettica²⁸, facendo notare come in alcuni casi l'invisibilità sociale di alcuni collettivi comporti un'effettiva discriminazione, ma in altri, il suo contrario, ovvero, una omologazione alle strutture normative della società che farebbe perdere la forza emancipatoria di questi stessi collettivi. Quando si diventa 'visibili', il 'prezzo' da pagare è, talvolta, quello di dover rientrare in posizioni e categorie fisse riconosciute dalla norma, e questo porta a una contraddizione di ordine strutturale: «subjects are forced to oscillate between invisibilisation and exhibition, between the suppression and the celebration of difference» (Bourdieu 2001: 121). Nell'*Encyclopédie critique du genre*, Jack Halberstam, che agisce pienamente all'interno del campo disciplinare delle *identity politics*, definisce il medesimo problema come *Kinging*: «le

²⁶ «Perhaps it is indeed possible to agree that while queer studies are not necessarily about something in particular, they do address particular practices situated in a particular context that resist, oppose, or work against normative frameworks that are intimately connected to issues of gender-sexuality» (Berndt, Huber e Liclair 2024: 27).

²⁷ È noto come a inizio del XX secolo i circoli lesbici siano marginalizzati e discriminati da parte dal collettivo maschile e omosessuale.

²⁸ Mentre l'esclusione è un concetto che affonda le sue radici in tempi antichi, il rapporto tra esclusione e assenza di visibilità è stato messo a fuoco di recente, in particolare grazie agli studi di Hannah Arendt, che associa l'idea di invisibilità sociale a figure come i soggetti senza stato dopo il 1945 e gli immigrati, tra altri.

kinging tente donc de révéler, en la parodiant, l'existence d'une performativité de cette masculinité blanche petite-bourgeoise, qui incarne une sorte de neutralité, d'invisibilité — liée aux normes dominantes — en termes de performance de genre» (2016: 225). Questo 'diventare norma' di ciò che si riteneva diverso in passato ha portato a una invisibilità sociale attuale che non è altro che sinonimo di una normalizzazione (Butler 2001). Un esempio chiaro di questo processo di invisibilizzazione è quello della comunità *gay*, che inizialmente sottolinea la necessità di essere socialmente visti/e e riconosciuti/e tramite la richiesta di pari diritti rispetto alle persone eterosessuali nei confronti dello Stato; verso la fine del ventesimo secolo c'è una forte tendenza alla adesione di queste soggettività alle strutture normative della società (esempio individuato dagli autori prima menzionati è la lotta per il diritto all'adozione all'interno di strutture familiari diverse a quella nucleare ed eterosessuale). Secondo gli/le autori/autrici sopra nominati/e, questo comporterebbe una forma di identificazione con la struttura familiare tradizionale che non farebbe altro che invisibilizzare le differenze sotto le stesse strutture dominanti che ci si prefiggeva di 'sconfiggere'. Emmanuel Alloa offre una terza opzione di resistenza che può permettere di uscire da questa *impasse*, e che permetterebbe di fuggire alla polarizzazione tra visibilità-normalizzazione o invisibilità-differenza²⁹, ovvero quella di rifiutare le logiche del divenire determinato, di evadere le classificazioni e le categorizzazioni a monte. Oltre a opporre una resistenza attiva alla discriminazione, ci dovrebbe essere una resistenza passiva «that consists in becoming invisible for the existing diagrams of recognition and control. While the former submits to a logic of determinacy, the latter follows a logic of indeterminacy» (Alloa 2023: 11). Potrebbe una politica dell'indeterminatezza garantire dunque un'invisibilità sociale al controllo dei dispositivi normativi, e contestualmente una garanzia di integrità e di definizione della propria soggettività? A questo proposito è appropriato ricordare il quesito posto da Schaffer (2008), che si interroga sui modi tramite cui le soggettività non normate possono essere rappresentate senza riprodurre le consuete strategie di esclusione e marginalizzazione. Il discorso appena abbozzato è di una enorme complessità e non è quindi

²⁹ «When categorizing the fight against discrimination in terms of 'resistance', the concept of resistance unfolds its inner dividedness that needs to be accounted for. Whenever resistance to discrimination takes the form of a demand for recognition, visibility is roped in as an act of affirmation; resistance is then tantamount to a determinate, circumscribed claim. In order to be included, someone (or something) needs to be recognized as part of a given order, with the recurrent grammar of recognition of an S claiming to be recognized in its specificity, as an S recognized as P. Claiming visibility is tantamount to raising an awareness for an S not yet counted, which should be counted as Sp, effectively preventing members of a social group to develop an indifference to difference. Such active resistance to discrimination could lead either to the recognition of previously rejected positions as equal to those already counted, or to the reshaping of the order of visibility itself by pointing out which identities and positions could not previously be included and therefore need to be qualified differently» (Alloa 2023: 11).

possibile affrontarlo senza cadere in riduzionismi, semplificazioni e passaggi ‘svelti’. Tuttavia, è importante affermare che la volontà di questo progetto è quella di riconoscere un’autonomia alle soggettività non normate in campo artistico, provando a facilitare il compito già definito proprio dalle teorie stesse, ovvero quello di liberare gli artisti e le artiste da etichette riduzioniste. A questo quesito si vorrebbe menzionare che si cerca qui di evitare di cadere nei processi egemonici che hanno portato la storia dell’arte a costruire il canone, magistralmente riassunto da Preciado come un processo basato su tre passaggi: «invisibilize, discover and reduce to an identity» (Preciado 2014: 14).

1.1.4 A partire dalla Storia dell’arte e dalle teorie sulla fotografia

Anche la storia dell’arte tradizionale è pienamente attraversata da questioni di carattere politico che riguardano la messa in forma di un soggetto ‘altro’ nell’immagine. Rispetto alle precedenti prospettive, il modo in cui questo argomento viene trattato è, spesso, controverso:

«Envisager l’histoire de l’art comme un domaine traversé par des questions d’identité sexuée signifie ainsi l’ouvrir à des champs restés trop longtemps occultés, englobés dans une idéologie dominante et universaliste ou considérés comme trop marginaux et peu dignes d’une analyse historique et culturelle approfondie». (Creissels e Zapperi 2008: 158)

Le varie soggettività non normate sono state più volte ‘catalogate’ con etichette che faticano a dar conto delle diverse specificità anche all’interno della disciplina storica. All’interno di una genealogia della *Body Art* si trovano tutte quelle pratiche artistiche che manipolano il proprio corpo come se fosse materia da scolpire così da forzare i limiti mentali e fisici (Jones 2000). Altre categorizzazioni come quella di *Feminist Art* (Newton 1988), associata al lavoro di artiste come Cindy Sherman, Nan Goldin, Cady Noland, Kiki Smith, Mona Hatoum o Shirin Neshat, tra tante altre, è un ulteriore esempio della modalità storicista di far rientrare le singole opere con autonomia di significato sotto un’unica etichetta che tenti, di fatto, di normarle nella diversità. Molte artiste del Ventesimo secolo resistono alla tradizionale rappresentazione della donna come oggetto del desiderio, ritraendosi mentre utilizzano elementi artificiali come cosmetici, abiti e altri elementi di natura teatrale che le allontana da quelle proposte dove il corpo femminile è idealizzato. Tramite alcune *mise-en-scène* la loro pratica sfida le strutture di potere e l’assegnazione arbitraria di ruoli di genere stabili e

definiti in base al sesso biologico. Molte delle opere appartenenti a queste genealogie nobili sono quindi irriducibili a uno status normativo e convenzionale proposto dalla storia dell'arte, e operano persino una certa forma di resistenza alla divisione categoriale promossa dalla disciplina storica.

All'interno di questo panorama, l'autoritratto è un genere tanto esplorato quanto complesso ed è pienamente inserito nella sfera dell'ambiguità interpretativa storico-artistica³⁰. La maggior parte delle volte viene descritto come l'autorappresentazione di una persona realizzata da sé stessa, ovvero, è concepito a partire dalla corrispondenza referenziale tra corpo rappresentato e identità dell'enunciatore, fatto che si accentua ancor più se il ritratto è fotografico. Prestare attenzione ai modi di produzione e ai dispositivi che hanno permesso a certe soggettività di accedere a un regime di visibilità sociale, ovvero la fotografia³¹, sembra sempre più necessario per ripensare una storia delle forme. Il problema della corrispondenza tra autore/autrice e rappresentazione è indagato da Jean Marie Floch nella fotografia analogica, uno dei linguaggi che più ha subito l'impatto di questo tipo di «letture referenziali, che costituiscono la nuova metamorfosi della buona vecchia critica letteraria: segnano il ritorno del soggetto e della biografia, mascherata (modernizzata?) da 'autobiografia'. La fotografia diventa *messa in forma* delle tracce della propria vita» (Floch [1986] 2018: 44, *corsivo mio*). In queste *fotobiografie*³² i/le fotografi/e prendono il sopravvento sulla fotografia, «l'uso sulla grammatica, il contesto sul testo» (*Ibid.*). Gli storici dell'arte non hanno esitato a classificare la fotografia per generi, tecniche o autori/autrici (Zannier 1982). Questa relazione tra immagine e vita affonda le proprie radici in una concezione indessicale della fotografia. Anche se qui non è possibile ripercorrere in modo esaustivo il dibattito teorico sulla concezione indessicale della fotografia analogica, molto affrontato dalla semiotica (Eco 1975; Floch 1986; Mangano 2018; Peirce 1934), dai/dalle teorici/teoriche della fotografia e dei media (Dubois 1983; Geimer 2018; Krauss 1977, 1996; Linkedens 1971; Marra 2001; Schaeffer 1987) e dai/dalle filosofi/e ed estetologi/e (Benjamin 1936;

³⁰ L'analisi del genere ritratto gode di una letteratura vastissima ed è presente sin dagli albori delle teorie della rappresentazione. In questa sede non è possibile fornire una cornice generale sulle problematiche legate ad una concezione mimetica del genere ritratto né fornire una disamina storica delle varie filosofie ad esso collegate. Ci si concentra dunque su un singolo aspetto: quello della conseguenza 'interpretativa' di una concezione referenziale del ritratto.

³¹ Ai tempi della nascita del mezzo fotografico il diritto alla visibilità non è omogeneo. Le immagini vengono riservate a coloro che meritano un riconoscimento (personaggi illustri o benestanti) oppure a coloro che devono essere riconosciuti (ad. es. i criminali) (Sekula 1989).

³² In un articolo del 2000 Floch afferma: «se da un punto di vista tecnico, l'immagine fotografica può essere considerata un'impronta, sono le forme dell'impronta a rendere possibile il funzionamento dell'immagine in quanto oggetto di senso» (Floch 2000: 170).

Pinotti e Somaini 2009, 2016), tuttavia è bene accennare l'argomento per comprendere meglio le conseguenze interpretative che da essi derivano.

Nonostante recenti studi si siano soffermati sull'accezione post-indessicale del ritratto³³, è molto solida la tradizione peirciana che considera l'indice come impronta luminosa capace di 'testimoniare' una presenza. Questa impronta, che secondo Peirce appare per connessione diretta tra l'immagine e l'oggetto rappresentato, è un perfetto *analogon* del reale. Le semiotiche filo-peirciane, che riconducono la significazione dell'immagine al suo atto produttivo, finiscono per ridurre la propria potenza significante a un'unica definizione, a un'essenza basata sulla natura del segno semiotico³⁴. Questo approccio 'ontologizzante'³⁵, viene accostato negli anni Ottanta da una semiotica che si concentra sulla costruzione degli effetti di realtà e iconicità, sulle forme testuali e i regimi discorsivi propri a questo linguaggio (Barthes 1980; Floch 1986). Per gli/le autori/autrici interessati/e alle forme testuali (un approccio che si potrebbe definire generativo), la somiglianza tra modello e immagine è data soltanto da processi di produzione dell'immagine, che esulano da un legame essenziale tra i due elementi³⁶. A partire dagli anni duemila, il discorso si rende ancor più complesso con la teorizzazione del digitale rispetto all'analogico. Dalle molteplici discussioni durate per più di vent'anni, in molti/e credono che l'indice sia presente anche nelle immagini numeriche, e anzi, pensano che siano proprio queste ultime il luogo dove meglio comprendere la natura del segno indiziario (Dondero e Grespi 2024; Gunning 2004; Marra 2006):

«Benché giocate su piani del tutto diversi, le analisi della genesi chimica della fotografia si sono fuse e confuse fin dall'inizio con le riflessioni sulla sua missione storica oggettivista, sulla sua vocazione alla raccolta e registrazione di fatti e fenomeni; una vocazione motivata dal senso comune secondo cui le immagini derivate

³³ Per una ricca panoramica sull'argomento si veda Cavalletti e Grespi (2024).

³⁴ Il ruolo di Roland Barthes all'interno del panorama teorico è molto complesso, poiché tanti dei suoi libri potrebbero essere inseriti nelle due 'categorie' contemporaneamente. Fontanille e Shairi (2001) nei suoi studi sulla semiotica tensiva offrono un'interessante e diverso approccio alla categorizzazione del pensiero barthesiano: il *è stato* dipende da un presentarsi allo sguardo di qualcosa che non c'è più (una *passatificazione*), mentre lo *studium* e il *punctum* dipendono dallo sguardo dell'osservatore attuale (una *presentificazione*).

³⁵ Rosalind Krauss (1990) avanza una critica ai teorici che hanno 'ontologizzato' la fotografia: secondo l'autrice, i libri tra i più noti, di Benjamin e Barthes, trattano la fotografia come un pretesto per discutere d'altro (ad. es. della cultura modernista tramite le condizioni prodotte dalla riproduzione meccanica, oppure del rapporto con la morte e l'assenza). Tuttavia, spesso è Krauss stessa a sostenere un'equivalenza diretta tra fotografico e indessicale nel senso di attestato di presenza (1977); a questa 'indessicalità astratta' Mary Ann Doane la chiama 'deittico' (2007). Questa 'critica' a Barthes è condivisa anche da Marrone (1994).

³⁶ Uno di questi/e autori/autrici è Jean Marie Floch con *Forme dell'impronta* (1986). Il libro si posiziona come 'contrappunto' rispetto alle precedenti posizioni referenzialiste, poiché Floch rileva nella lettura plastica dell'immagine un valore estremamente rilevante per dimostrare gli effetti di senso legati alle forme dell'impronta della fotografia, piuttosto che ai modi di produzione.

da tecniche di produzione non dipendenti dalla manualità umana sono da considerarsi più affidabili, in virtù dell'implicita contrapposizione fra soggettività arbitraria dell' *image maker* e oggettività forzata della macchina fotografica. [...] Prima di tutto è necessario smantellare la contrapposizione fra numerico e indessicale che era alla base dei proclami di morte della fotografia già nella fase della prima digitalizzazione (il decennio dei Novanta e la prima decade degli anni Duemila). La diversa modalità di cattura dello stimolo luminoso che interviene con il sistema digitale – chiariva Tom Gunning già vent'anni fa – non rescinde, in sé, il legame esistenziale fra il segnale e la sua traccia. La luce che passa attraverso l'obiettivo continua a produrre reazioni concrete sulla materia, anche se non di tipo chimico. Il fotodiode in silicio che sostituisce l'emulsione in argento reagisce anch'esso alla luce creando un segnale elettrico analogico, cioè un valore di corrente proporzionale alla quantità di luce che lo investe. La serie ordinata di questi segnali elettrici viene temporaneamente raccolta e poi traghettata in un convertitore, una specie di scanner quantifica in forma numerica, e per ciascuno dei pixel, i valori tonali dell'immagine, come la luminosità, il colore, i contrasti (con gradi di precisione variabili a seconda della frequenza dei prelievi di conversione)». (Dondero e Grespi 2024: 38-40)

La distinzione tra analogico e digitale non sarebbe quindi una questione che riguarda soltanto la sostituzione della pellicola con un diverso elemento sensibile³⁷, bensì il modo in cui questo cambiamento apre diverse possibilità progettuali che con il sistema ottico-chimico erano impossibili³⁸:

«La foto digitale non ha affatto costruito una soluzione di continuità rispetto alla foto analogica quanto a statuto indiziario; la possibilità di mentire è sempre stata propria del segno fotografico, senza che con ciò siano cessate le pratiche entro cui essa viene contrattata come 'documento' (e ciò non accadrà neppure per le foto digitali). Nella sintassi produttiva della foto analogica e della foto digitale non vi sono fattori che le rendono statutariamente diverse in termini semiotici». (Basso Fossali e Maria Giulia Dondero, 2006, nota 200)

Lo studio del ritratto in termini referenziali è assimilabile a una considerazione 'ontologizzante' della fotografia, mentre l'approccio semiotico che si concentra sugli effetti

³⁷ Sulla ricezione di immagini stampate e immagini schermiche si veda Chateau e Moure (2016: 42-61).

³⁸ Grazie al digitale si modificano le estetiche e i modi di fotografare, che vengono in parte suggeriti dalle tecnologie stesse. Cfr. Mangano (2018) in ambito semiotico, e il lavoro seminale di McLuhan (1964), tra molti/e altri/e.

di senso in termini generativi è assimilabile all'indagine dell'autoritratto come costruzione, e dunque inteso come simulacro, nel discorso.

È opportuno indagare maggiormente questi due approcci interpretativi. Tutte quelle interpretazioni tradizionali dell'autoritratto su base 'biografica' sono del primo tipo e si tratta del tipo di letture maggiormente prodotte dalla tradizionale storia dell'arte. Di fatto, molti/e studiosi e studiose considerano la genesi di un oggetto artistico come qualcosa di «situato sulla linea del tempo, nel senso che lo si considera compiersi attraverso una sequenza di operazioni successive, spesso in relazione con le circostanze esterne che hanno potuto condizionare fattualmente il verificarsi di un evento» (Marsciani e Zinna [1991] 2022: 132). Questo è ciò che caratterizza l'approccio storico tradizionale, che iscrive le opere in dei cicli diacronici volti a testimoniare le dinamiche esogene ed endogene della disciplina:

«Lo storico dell'arte opera in vista dell'inclusione del testo all'interno di una serie culturale, in cui ogni oggetto ha una specifica posizione in una catena di cause ed effetti. [...] Le 'parentele' messe in luce dallo storico dell'arte, infatti, sono sempre parentele singolari: si ritrova tale oggetto in tale contesto precedente o successivo, e lo si considera come causa o effetto di ulteriori o precedenti manifestazioni. Oppure, ancora, si procede a catalogazioni solo per ascisse o solo per ordinate: nel tale artista troviamo in serie tali e tali altri tipi di prestiti. Il semiologo ha un'idea più unitaria di intertesto: i riferimenti ad altri testi dall'opera dovrebbero essere interpretati come finalizzati nella loro globalità alla costruzione di una macchina strutturale che regge e fonda l'opera». (Calabrese 2012: 54-55)

La seconda tendenza interpretativa, quella esternalista, può dar luogo a delle categorizzazioni di tipo tematico (gli/le artisti/e vengono classificati/e in base al loro *gender* o in base al genere delle opere che producono) e continuare ad ordinarle cronologicamente secondo una concezione lineare del tempo. Questo tipo di letture, particolarmente interessate al concetto di stile e a criteri tematici (come ad esempio l'autoritratto in maschera o *en travesti*) mettono in relazione di causa-effetto la dimensione semantica delle opere con la biografia degli/delle artisti/e. Sono quindi più che comuni i volumi che si occupano del rapporto tra la costruzione virtuale di una identità nell'enunciato e l'identità concreta del soggetto empirico che l'ha prodotto. Ma quali potrebbero essere gli elementi costitutivi e strutturali di un'arte *queer*? e di un'arte femminista? o al femminile?

Claude Cahun è un esempio di artista il cui lavoro ha subito questo tipo di interpretazioni. La sua opera è per lo più raccontata a partire dal rapporto affettivo che ha con la sua sorellastra (Mazzucchelli 2013), oppure tramite la sua identificazione con un terzo genere neutro (Latimer 2005; Muzzarelli 2007). Queste letture, anche se più recenti, si distanziano da quelle realizzate da Francois Leperlier, autore a cui viene riconosciuta la ‘paternità’ della ‘scoperta’ del lavoro di Cahun. Leperlier nota come quasi tutti i volumi recenti tengono conto soltanto della dimensione identitaria in Cahun nei suoi autoritratti degli anni Venti, isolando e frammentando l’intero corpus artistico dell’artista (Leperlier 2006: 458-459). Nel caso di Cahun, una delle letture più vicine a quella qui proposta è fornita da Rosalind Krauss, autrice che individua delle operazioni visive di costruzione di un’identità in diversi testi fotografici surrealisti, all’interno dei quali mette alla prova le teorie dell’epoca e ne genera di nuova³⁹ (Krauss 1985). In sostanza, ciò che risulta della maggior parte delle letture è che il lavoro di certi/e artisti/e resta coperto da interpretazioni che hanno finito per ‘sommeregere’ le opere con questioni di carattere extra-testuale. Naturalmente esistono anche delle eccezioni, ma la grande maggioranza di artisti/e storicizzati/e hanno subito questa sorte⁴⁰. Queste due prospettive convergono in una semplice ma decisiva caratteristica dell’approccio storico-artistico, ovvero quello di lavorare su degli oggetti definiti *a priori*:

³⁹ Rosalind Krauss (1985), ripercorre con cura alcuni dei *tropi* surrealisti che incarnano il pensiero dell’epoca sul corpo femminile nella concretezza della rappresentazione. L’autrice presta particolare attenzione al ruolo della fotografia sia nel rafforzare un immaginario sul potere dello sguardo maschile nel diventare uno strumento di emancipazione usato dalle donne stesse. Il riconoscimento generalizzato della centralità del mezzo fotografico durante il Surrealismo avviene soltanto negli anni Ottanta.

⁴⁰ Gen Doy è uno dei pochi autori che assume una prospettiva diversa rispetto al lavoro di Claude Cahun, artista centrale nei due *corpora* che propongo in questa tesi: «While I want to avoid ‘biographising’ Cahun’s photographs, I am concerned to situate them in the context of her own times. In so doing, I will make use of theoretical and methodological approaches to culture and history developed both before, and since, her death. Appropriately, some of the main theories I use to discuss Cahun’s photographic work — from psychoanalysis, Marxism, women’s studies and lesbian and gay studies — are closely linked to Cahun’s own interests. She was interested in Freud, knew Jacques Lacan, read Marx, Engels and Trotsky, translated writings by Havelock Ellis on women in society, and engaged with gay and lesbian issues both in France and in other parts of Europe. Many of the theories best suited to an analysis of her images are suggested by Cahun herself in her own interests, contacts and reading. Writers on art often embrace biography, seeing the life of the artist as a way of understanding the artworks, of reading their meanings as traces of the artist’s experiences embedded/embodyed in the images or artefacts. [...] The so-called ‘death of the author’, proposed primarily by French critics, shifted attention away from authorial intention to the viewer/reader, who engages playfully with the many possible meanings/readings of the text — understood as both literary and visual. I do not want to privilege the author Cahun over the artwork, nor the reader/viewer of her works over Cahun the person, but to explore the complex relationship between author, work and meanings. While Cahun’s life is certainly worthy of interest, and a knowledge of its details can helpfully inform our reading of the photographs, it is also necessary to maintain some space between what we know of her existence and the created images that remain. She played a major part in making them, but they are not ‘her’. Her works do not reflect or represent what it is to be, say, a lesbian from a Jewish background in the 1920s, or a French Trotskyist sympathiser in the 1930s. Artworks create meanings, as well as existing in a complex, dialectical relationship with people who produce and consume them, at the time of their production and subsequently» (Doy 2007: 4).

«L'histoire de l'art opérait [...] à l'intérieur d'un domaine délimité *a priori* (celui des faits désignés comme 'artistiques') ; elle n'aurait pas à s'interroger sur les conditions culturelles, idéologiques, etc., d'une détermination dont l'histoire, et singulièrement l'histoire la plus récente, dénonce cependant le caractère toujours relatif et aléatoire, sinon arbitraire. Mais l'intitulé même de la discipline, par l'équivoque qui s'y attache, introduit dans son champ un clivage dont les implications vont à l'encontre du dessein positiviste. Histoire de l'art, histoire des artistes ? Histoire de l'art, histoire des œuvres? Ces questions (qui apparaissent dès l'abord liées au refoulement d'une autre question, portant celle-là sur la fonction idéologique de ce qui a nom 'histoire de l'art' dans notre culture) donnent lieu à des prises de position qui se distribuent autour de deux pôles apparemment contradictoires : l'un que définirait le point de vue du connaisseur, de l'expert attentif aux problèmes d'attribution, de datation et de localisation, s'employant à distinguer le vrai du faux, l'original de la copie ou du travail d'atelier, et qui n'entendrait connaître que des seules valeurs associées au nom propre – des valeurs, il faut le dire, rassurantes et monnayables à l'occasion. L'autre qui correspondrait au projet d'une histoire ou encore d'une science de l'art que d'aucuns voudraient 'sans noms d'artistes' et délibérément ordonnée à la production d'une théorie systématique de l'évolution artistique (de l'histoire de l'art entendue, suivant le projet formaliste, comme succession, comme substitution de 'systèmes')».

(Damisch 2003: 321)

Scegliere 'a priori' il corpus su cui si lavora è una delle differenze metodologiche maggiori nei confronti della tesi che qui si presenta. Riportato alla questione che qui concerne, ci si potrebbe chiedere se le varie 'categorie' usate per descrivere alcune problematiche politiche e socio-culturali, pensate per definire delle identità di genere per loro natura 'nomadi', siano state delle volte, forse in modo semplicistico, associate a specifiche configurazioni visive. Sarebbe possibile ipotizzare l'esistenza di isotopie, di sopravvivenze e ricorrenze sul piano dell'espressione ascrivibili a una medesima regione del senso? Ovvero quello di un'identità nomade discorsivamente nel e tramite il discorso? In questa tesi ci si discosta dall'idea di stile per concentrarsi invece sulle singole articolazioni interne ad ogni opera, seguendo quindi la scia di molti/e autori/autrici del campo della critica femminista e di genere, che invitano da tempo a una lettura capace di complessificare il rapporto tra apparenza, orientamento sessuale, identità di genere e rappresentazione. In particolare, Linda Nochlin e Griselda Pollock si sono a lungo soffermate sulla problematica coincidenza tra opera e produttore: «anche quando la biografia di un artista

prevede il suo orientamento sessuale, è delicato pensare che le immagini che l'artista produce ne siano un riflesso. Il contesto dell'accoglienza invita molto spesso alla critica delle associazioni semplificazioni tra il desiderio dell'artista e il desiderio suscitato dall'immagine» (Fichera e Maillet 2020: 17, *trad. mia*). Questo problema è portato all'estremo se si considerano le condizioni di ricezione dell'opera di un'artista nell'insieme di variabili utili a una sua 'classificazione':

«On voit maintenant apparaître des constellations, des cartographies, des formes de livres rhizomatiques, qui semblent mieux convenir à cette histoire de l'art située et adressée dont nous parlons. Parce que nous en avons fait l'expérience, Dès qu'on essaye de parler des femmes artistes (une terminologie que je ne poserais plus ainsi mais c'était stratégique de le faire au début des années 2000) la chronologie linéaire ne fonctionne pas. Pour prendre un exemple : Claude Cahun. Son travail ne se met à exister que de façon posthume. Alors, où la met-on sur un axe chronologique ; commence-t-elle ses autoportraits en 1919 ou en 1980, date des premières expositions ? Et puis, arrive la question de la co-production, de l'autrice duelle, Claude Cahun et Marcel Moore... [...] Le simple fait de travailler avec ces artistes pose inmanquablement ces problèmes. Caravage, on le situe à quelle époque ? C'est le Caravage du XVIIe siècle ou celui de Bersani et Dutoit en 1998? Il faut trouver des formes d'écriture qui tiennent compte d'une histoire un peu plus benjaminienne, où la question des reprises et des redécouvertes ait sa place». (Lebovici, Fichera, Girault e Maillet 2023)

Per quanto le autrici sopra menzionate e le varie prospettive di carattere femminista si siano dedicate a complessificare la questione, c'è una dimensione spesso trascurata — lacuna che questo progetto vuole provare ad arricchire — e che riguarda il rapporto tra verbale e visivo, in particolare la dimensione identificativa di un termine verbale con una sua corrispondente 'figurativizzazione'⁴¹. Molta letteratura affronta questo importante attrito epistemologico dell'incapacità della lingua di dire l'immagine e di esaurirne il senso, dunque, di 'nominare' gli elementi della rappresentazione in modo convergente⁴². La complessa relazione di

⁴¹ C'è una ormai vasta letteratura che dimostra che non è solo possibile pensare l'immagine al di là della sua dimensione mimetica o imitativa, ma che riconosce all'immagine la sua irriducibilità al nominabile, al verbale e al mimetico (Damisch 2003; Marin 1988a; Boehm 2006).

⁴² Louis Marin in *Mimesis et description* (1988a) smentisce la presunta 'trasparenza' del linguaggio nel 'tradurre' le immagini. Se ci fosse una completa corrispondenza tra pittura e linguaggio questo supporrebbe che la pittura trasponesse in modo fedele soltanto gli oggetti del mondo naturale. Marin analizza il duplice statuto della rappresentazione nella mimesi pittorica, che sembra operare tra la sostituzione e la creazione di doppi di ciò che

intraducibilità tra parole e immagini è una questione molto rilevante e pertinente per un progetto che affronta costruzioni identitarie di genere e può essere approcciata da una nuova prospettiva, ovvero, a partire da quegli sguardi disciplinari che superano un principio di logocentrismo e che permettono di unire teoria e analisi, di attraversare le complessità derivanti dalla tensione tra storia e teoria, dettaglio e struttura. Il legame tra dimensione figurativa e nominabilità nelle immagini è molto stretto, e soltanto la dimensione plastica e quella figurale sembrano permettere di comprendere le logiche non-mimetiche della rappresentazione e la sua opacità. Le letture iconologiche⁴³ e storico artistiche attribuiscono dunque alla dimensione figurativa un ruolo determinante nella formazione del *corpus*.

La presente disamina ha inteso esplorare le diverse prospettive teoriche che si sono occupate del rapporto tra identificazione, categorizzazione verbale e rappresentazione di identità non normate. L'analisi dei loro punti di forza e delle relative criticità ha costituito la premessa che ha condotto questa tesi a testare gli strumenti offerti dalla semiotica, dalle teorie dell'immagine e dai media sui medesimi oggetti con cui la Storia dell'arte si è confrontata.

Per aprire nuove strade, ci si è rivolti a quegli/quelle autori/autrici che hanno dedicato i propri studi a comprendere diverse temporalità rispetto a quelle normative⁴⁴, e che all'interno della

rappresenta. L'autore si sofferma sull'opacità del discorso e su quegli aspetti non mimetici della rappresentazione per evidenziare come alcuni elementi della pittura non siano nominabili e che scappino dalla 'rete del linguaggio', elementi che formano parte di un 'senso altro'. L'apparenza tra verbale e visivo non esiste, per Marin, poiché tutti e due affondano le proprie radici nel figurabile, si transita sempre tra le due.

⁴³ L'iconologia, per quanto abbia avuto dei momenti di dialogo con la semiotica (Corrain 1991; Damisch 1977; Greimas 1984; Gombrich 1950; Lancioni 2019), si distingue fortemente da essa per la volontà di indagare «ciò che le immagini rappresentano» tramite la riconduzione al linguaggio. Invece la semiotica «intende smontare i meccanismi della significazione, portare alla luce i meccanismi del processo di significazione di cui l'opera d'arte è al contempo il luogo e l'esito» (Damisch 1976: 21). L'iconologia prevede che l'immagine prenda senso nel momento in cui è possibile cogliere il riferimento che la attraversa, in questo modo la dimensione verbale ha un chiaro primato sul visivo. Il testo seminale di Damisch (1977) elabora in modo esemplare come l'opera d'arte sia in grado di farsi carico autonomamente di mostrare gli elementi che le sono propri. A questo proposito si veda Mengoni (2021c).

⁴⁴ Jack Halberstam introduce il concetto di 'Queer temporality' nel libro *In a Queer Time and Place* (2005), dove individua diversi modi di fare memoria, di fare storia e di lavorare con gli archivi per far luce sul rapporto tra ambiguità e leggibilità. La 'queer temporality' è una temporalità che sfugge alle strutture normative del tempo lineare. Il tempo queer è dettato da regole molto diverse rispetto al tempo normativo: «queerness itself is an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices. It is inflected by time-warping experiences as diverse as coming out, gender transitions, and generation-defining tragedies such as the AIDS epidemic. That is, queerness is constituted by its difference from conventional imperatives of time. Queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of the conventional forward-moving narratives of birth, marriage, reproduction, and death. It is usual in the study of gender and sexuality to use the term 'queer' to refer simply to 'sexual minorities'. And while 'queer' certainly takes on this meaning in my study, it can also be defined here as an outcome of temporality, life scheduling, and eccentric economic practices. When we detach queerness from sexual identity in this way, we come closer to understanding Michel Foucault's comment in an interview that 'homosexuality threatens people as a way of life' rather than as a way of having sex» (Halberstam 2005).

teoria del genere, ma anche della semiotica e della teoria dell'arte, offrono degli strumenti concreti per determinare altre concezioni di temporalità rispetto a quella lineare:

«L'historicisation, la relecture et l'appropriation, le montage anachronique: tels pourraient bien être les outils d'une déconstruction critique de l'histoire de l'art traditionnelle. L'interprétation entendue ainsi relevait nécessairement d'une prise de risque. Le caractère de proposition incite à une réaction, éventuellement contraire, mais atteste une ouverture au dialogue». (Creissels 2011: 71)

Uno dei possibili modi per 'fuggire' da un universalismo riduzionista in ambito storico artistico è quello di considerare, volta per volta, le condizioni storiche, culturali, individuali e materiali che hanno permesso agli/alle artisti/e di produrre la propria opera. Per farlo, uno sguardo vicino alla semiotica e alla teoria dell'arte e all'archeologia dei media permetterà di tenere insieme le qualità formali e semantiche di ogni opera, le sue condizioni di possibilità e di produzione storiche⁴⁵.

1.1.5 A partire dalla semiotica

L'elemento distintivo di questo progetto è dato proprio dallo scarto che la semiotica e l'archeologia dei media offrono sulla costruzione del *corpus*, di natura molto diversa rispetto a quegli costruiti dall'approccio storico-artistico. Algirdas J. Greimas definisce, nel suo dizionario, il *corpus* come un elemento che «nella tradizione della linguistica descrittiva, definisce un insieme finito di enunciati, costituito in vista dell'analisi che, una volta effettuata, sembra renderne conto in maniera esauriente e adeguata» (Greimas 1966). La semiotica costruisce un *corpus* che non ha la vocazione di essere *esaustivo*⁴⁶ (dunque completo) — operazione impossibile perché prevedrebbe una scelta preliminare delle opere basate su questioni biografiche o tematiche che risulterebbero in un grande elenco di casi esemplari di un 'tema' — ma 'esauriente', ovvero realizzato in modo sufficientemente ampio

⁴⁵ Il libro di Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual, Feminist Museum* (2007), adopera uno sguardo warburghiano e di tipo anacronistico dove traccia delle emersioni e analogie di motivi nel suo museo immaginario.

⁴⁶ «Il problema del corpus si pone diversamente quando si tratta non più di collezioni di frasi, ma di discorsi, o quando il progetto del linguista non sia soltanto sintattico, ma anche semantico. Il corpus, in quanto concetto operativo, in questi casi riacquista i suoi diritti per essere utilizzato nel senso 'generativista' implicito: si può parlare così di corpus sintagmatico (insieme di testi di un autore) o di corpus paradigmatico (insieme di varianti di un racconto), pur tenendo presente che un corpus non è mai chiuso né esaustivo, ma soltanto rappresentativo, e che i modelli con l'aiuto dei quali si cercherà di renderne conto saranno ipotetici, proiettivi e predittivi» (Greimas e Courtés 1979).

per poter andare in profondità nell'argomentazione. Il *corpus* proposto nel presente lavoro di ricerca vuole essere quindi *paradigmatico*: esso è stato costruito nel farsi delle analisi, e si concretizza nell'ordine di una precisa concatenazione tra i lavori, non scelta a proprio ma costruita di volta in volta. Di natura teorica, questo *corpus* è volto a dar conto di operazioni più profonde di costruzione identitaria negli autoritratti rispetto alla dimensione figurativa dell'autoritratto fotografico, che è quella su cui la letteratura si sofferma con maggior frequenza. Per questo motivo, le opere non saranno qui raggruppate per temi o figure (come maschere, travestimenti o trucchi), ma piuttosto organizzate in costellazioni che si articolano attorno a questioni teoriche più profonde e strutturali, scelte in base ad alcune pertinentizzazioni rispetto ad altre⁴⁷. Ciò permetterà di far emergere relazioni capaci di illuminare specifiche configurazioni enunciazionali⁴⁸:

«L'analisi semantica si trova, in ciò che concerne il *corpus*, in una situazione quasi paradossale; mentre la scelta di un corpus limitato, aperto e rappresentativo, è, per la grammatica generativa, un partito preso teorico, esso si presenta come una necessità per l'analisi semantica: che si tratti di rendere conto di un campo semantico o di un discorso dato, il corpus che serve da punto di partenza all'analisi è sempre provvisorio, poiché il modello costruito raramente è coestensivo al corpus iniziale e gli oggetti linguistici sussunti dal modello si trovano in parte disseminati fuori dai limiti del corpus». (Greimas e Courtés, 1979, voce *corpus*)

Naturalmente, nel formare il *corpus*, si è tenuto conto di alcune questioni di carattere biografico che concernono gli/le artisti/e presenti nelle costellazioni. Tuttavia, le analisi delle forme testuali non riconducono a questi elementi biografici l'intera interpretazione. Questo spostamento metodologico rispetto alle modalità interpretative della storia dell'arte è ben riassunto da Careri nel seguente passaggio:

«En histoire de l'art, l'intertextualité ne s'est pas affirmée comme elle a pu l'être dans les études littéraires. La prise en compte de ce principe marque la frontière entre une histoire de l'art contextuelle, voire biographique, et une histoire de l'art qui assume une part de théorie. Pour construire un réseau de tableaux, et le penser comme une

⁴⁷ Il valore degli elementi analizzati può quindi cambiare in base al punto di vista. Cfr Marrone 2011.

⁴⁸ «La semiotica, definendo i suoi oggetti, più che registrare l'esistente lo costruisce secondo un punto di vista, e quindi costruisce e modifica il suo stesso oggetto. Fare semiotica significa continuare a mantenere un rapporto peculiare con la teoria, con le pratiche e con il metalinguaggio di cui ci si serve» (Demaria e Tiralongo 2019: 294).

série de transformations, il faut renoncer à la primauté accordée à la place de l'auteur, et il faut aussi reconnaître aux tableaux une puissance de signification qui se dégage par contiguïté dans une relation intertextuelle. À partir du moment où le texte, visuel ou écrit, échappe à son auteur, il commence sa vie. La construction du réseau intertextuel est dans un premier temps du fait des artistes, dont les œuvres ne naissent que dans la relation avec d'autres œuvres, de manière souvent inconsciente. Le travail de l'historien de l'art est de reconstruire ces réseaux, mais il y met toujours aussi du sien». (Careri 2023)

A proposito del modo di fare 'rete', Louis Marin mette in scacco la nozione di *influenza*, alla base di certe discipline storico artistiche, per parlare piuttosto di una «logique *indéterministe* de l'histoire de l'art contemporain» (Marin 1984: 96), dove le opere sono esplorate nelle loro forze e situate in un regime di co-temporalità⁴⁹. Gli strumenti analitici della semiotica hanno permesso lavorare su oggetti non definibili *a priori*, e hanno fatto emergere dei modelli strutturali e delle specifiche configurazioni capaci di definire delle operazioni di messa in forma della soggettività e dunque di creare sistema. Poiché la soggettività nel testo si costruisce discorsivamente tramite delle strategie, solo l'analisi può dare accesso alla sua individuazione, coerentemente con i principi di un senso sempre testualizzato⁵⁰, che dipende dal sistema di relazioni di cui l'oggetto fa parte. Sono emerse due grandi operazioni: quella del *corpo-schermo* e quella del *corpo-ambiente*. Tramite le analisi di casi locali sono state individuate delle strutture invarianti di costruzione discorsiva del sé che operano sia a livello plastico che figurativo. In sintesi, sono state individuate delle strategie di costruzione del sé una particolare modellizzazione del corpo (riassumibile in un'operazione di *schermatura* e una di *dissimulazione*) che prende la forma di una genealogia critica dei modi fotografici di costruzione della soggettività nomade. In questa tesi l'autoritratto assume la forma di un «oggetto teorico» incentrato sull'iscrizione della soggettività nella rappresentazione visiva (Calabrese 2012).

⁴⁹ Si veda §1.3 di questo capitolo.

⁵⁰ La testualizzazione è, per Greimas, il processo attraverso cui un enunciato o una serie di enunciati vengono organizzati in un testo coerente e strutturato secondo determinate regole e strategie discorsive. Questo concetto si collega strettamente all'idea che il significato non risieda solo nelle singole unità linguistiche, ma emerga dalla loro organizzazione in una struttura testuale più ampia: «la testualizzazione è l'insieme delle procedure – volte a costituirsi in sintassi testuale – che mirano a costituire un continuo discorsivo, anteriormente alla manifestazione del discorso in questa o quella semiotica (e, più precisamente, in questa o quella lingua naturale). Il testo così ottenuto, se è manifestato come tale, prenderà la forma di una rappresentazione semantica del discorso». (Greimas e Courtés 1979).

1.2 L'approccio genealogico: aprire e scavare

Ma in quale modo 'aprire' le immagini e scavare negli strati del tempo per costruire nuove genealogie? La dimensione che permetterà di produrre delle letture innovative è proprio quella di costruire un corpus genealogico che metta in discussione la teoria unilineare dello sviluppo storico, approccio caratterizzante dell'archeologia dei media e della genealogia critica⁵¹.

In primo luogo, la definizione tradizionale di genealogia riguarda lo studio delle ascendenze e discendenze di una persona o di una famiglia, ed è infine mirata al tracciamento topologico di queste filiazioni nel modello dell'albero genealogico. Nel 1887 Friedrich Nietzsche scrive *Genealogia della morale*, un libro che ha un forte impatto sul panorama filosofico dell'epoca e che apre la concezione tradizionale del termine 'genealogia' a nuovi investimenti di senso. Nel saggio, Nietzsche presenta la sua nuova metodologia genealogica, che richiede di soffermarsi su tutti i 'problemi silenziosi' della storia, ovvero quegli eventi a lungo disattesi. Tramite una ricerca lenta e rigorosa che scava nel passato, il genealogista mette in discussione i principi e valori della cultura attuale dati per assodati (e dunque normativi), mette a fuoco i contorni di una questione tramite domande innovative ed evidenzia il potenziale di una nuova narrazione fino a quel momento lasciata al margine.

Una metodologia come quella della genealogia critica si applicherebbe ai casi dove c'è la volontà di comprendere in che modo i saperi presenti si sono generati e articolati in quali punti si sono agglomerati o attorno a quali nodi storici e teorici si sono calcificati. Riprendendo l'intento nietzschiano in questa tesi ci si potrebbe chiedere: quali pratiche di rappresentazione contribuiscono o hanno contribuito a generare alcuni regimi e generi rappresentativi?

Il lavoro di Nietzsche è stato 'coltivato' da diversi/e autori/autrici nell'ambito filosofico, ma nel campo delle immagini la sua ricezione come metodo critico è ancora limitata. L'apparente

⁵¹ Tra gli autori che si sono occupati della memoria culturale delle immagini si trovano Hubert Damisch, Louis Marin, Georges Didi-Huberman, e ancora molto prima Aby Warburg, con nozioni come quella di *Nachleben* e Walter Benjamin. Warburg considera i testi delle arti visive come fenomeni emergenti a partire da una struttura profonda che ha una funzione analoga a quella del sogno (composto di operazioni di condensazione, *deplacement* e figurazione). La *Nachleben* non è soltanto la riemersione di forme del passato ma quando si presenta illumina nuove regioni del senso: «l'evoluzionismo Warburghiano è di più ampio respiro: la storia delle immagini si ricava dalla loro geografia, cioè dallo studio comparato di molti testi, i quali ci restituiscono delle relazioni fra gli oggetti raffrontati, e solo avendo prestabilito il punto di vista mediante il quale quegli oggetti sono messi in rapporto. Ne conseguono due corollari: il primo è che non alla permanenza di analogie è dedicato il programma warburghiano, ma al ritrovamento di mutazioni e differenze; il secondo è che i rapporti fra oggetti visivi si dispongono in modo relativo e non univoco: secondo una rete di modelli, esattamente come tutte le relazioni fra gli oggetti del sapere» (Calabrese [1985] 2012: 49).

linearità storica del pensiero occidentale che permea diversi secoli fino ad arrivare agli anni Sessanta del Novecento, suppone una continuità idealizzata che non permette alle immagini di aprire delle zone di indeterminatezza e di introdurre nuove relazioni con il mondo. Come si vedrà, questo diventerà proprio il punto da dove Foucault ripenserà la sua microfisica del potere.

Alcuni dei diretti eredi del pensiero genealogico di Nietzsche sono Michel Foucault (che abbraccerà il metodo genealogico solo negli anni Settanta), Giorgio Agamben⁵² e Judith Butler⁵³. Foucault, che segue la scia della critica allo storicismo nietzschiano⁵⁴, traccia un percorso che vale la pena osservare attentamente. Se inizialmente il filosofo francese adopera un metodo che chiama ‘archeologia del sapere’, la cui indagine è dedicata all’archivio come sistema che determina la formazione di soggettività, in seguito abbandona questa direzione per dare avvio a quella di ‘genealogia critica’. Foucault ‘sostituisce’ il metodo archeologico con quello genealogico per mettere in luce l’influenza delle dinamiche di potere sul sapere, delle forme di dominio collegate all’uso dei dispositivi. Il concetto di dispositivo, in Foucault chiamato anche *apparatus*, ha una valenza particolare, e designa quell’insieme di discorsi e istituzioni, «architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements» (Foucault [1977]1980: 194).

Uno degli esempi paradigmatici dell’attenzione rivolta a quei ‘problemi dimenticati’ della storia è la *Storia della follia nell’età classica* (1961). In questo volume, Foucault dimostra quando la follia, come concetto, si sia cristallizzata storicamente, e come da quel momento sia nata una logica di esclusione e marginalizzazione. Da quel libro in poi, Foucault si dedica allo studio degli ‘accidenti’ e delle ‘deviazioni’ della storia al fine da «agitare ciò che veniva percepito come immobile, frammentare ciò che si credeva unito, mostrare la sua eterogeneità» ([1971] 2004: 29), e ricorda come si tenda a pensare «che all’inizio le cose erano perfette; che sono uscite scintillanti delle mani dal creatore, o nella luce senza ombre

⁵² La prospettiva di Giorgio Agamben, molto influenzato anche da Foucault, adopera un ‘sapere genealogico’ nel suo libro *Homo Sacer* (1995), dove analizza le implicazioni del pensiero foucauldiano in relazione alla biopolitica e le sue forme di implementazione del potere.

⁵³ Come già illustrato poco sopra, Butler (2004a) propone una genealogia della costruzione di genere basata su una critica all’essentialismo, che considera le identità di genere come qualcosa di immutabile.

⁵⁴ All’inizio degli anni Settanta Foucault si dedica in particolar modo al rapporto tra la critica nietzschiana dello storicismo e il concetto di genealogia sviluppato molto dopo, in particolare nel libro *Genealogia della morale*. Gli studi di Foucault sull’argomento sfociano nel saggio *Nietzsche, la genealogia, la storia* ([1971] 2004).

della prima luce dell'alba» ([1971] 2004: 12). In *Storia della follia nell'età classica*, Foucault non si limita a lavorare su racconti e documenti verbali, ma considera le immagini come oggetti di studio. Quello che gli interessa è far operare le immagini, metterle al lavoro per organizzare il sensibile in modo differente rispetto a quello individuato dalle istituzioni normative. Benché questo 'metodo' archeologico non dia degli strumenti analitici *per se*, l'autore fornisce una serie di studi e analisi su alcune figure del potere ben concrete dove mobilità e attiva diversi paradigmi utili a conoscere meglio quello specifico oggetto. Secondo Foucault, il compito dell'archeologo sarebbe quello di distinguere le varie epoche e di tracciare le diverse logiche di pensiero strutturali che sottostanno a ognuna di esse. Per comprendere appieno il progetto archeologico si dovrebbe quindi pensare alla metafora dello 'scavo', dove il tempo è da intendersi come una porzione di terra sulla quale ogni periodo storico si è accumulato sopra il precedente in modo irregolare.

Dopo *Storia della follia nell'età classica*, nel 1969 Foucault tenta di definire in modo sistemico alcuni dei concetti che ha elaborato in *Archeologia del sapere*, ma sarà lui stesso a riconoscere il fallimento di questa ultima impresa di 'sistematizzazione' e descrizione del suo pensiero⁵⁵.

Ma in cosa consiste, quindi, la proposta di un'indagine di tipo archeologico e perché l'autore stesso la considera problematica e decide di 'sostituirla' per l'approccio genealogico? *Archeologia* è stato il termine che l'autore ha proposto per riferirsi all'azione di scavare nel passato per rintracciare le tracce discorsive di diversi periodi storici, che vengono presentate come degli strati 'archeologici' dotati di un proprio ordine capace di dare leggibilità sui modi di produzione del discorso e del pensiero umano nella storia. Secondo il filosofo, le diverse scienze contemporanee (la linguistica, l'economia o la biologia) avrebbero più tratti in comune tra loro se analizzate nei medesimi anni, che la propria disciplina nei confronti di se stessa se considerata nei vari periodi storici. In altre parole, gli schemi strutturali che legano i vari discorsi in modo sincronico (ovvero nello stesso periodo storico) presentano più analogie della medesima disciplina paragonata a sé stessa in diversi momenti storici.

Alla fine degli anni Settanta, dopo il suo incontro con la genealogia nietzschiana, l'autore pubblica due volumi *Nietzsche, La généalogie, l'histoire* (1971) e *Sorvegliare e punire* (1975), uno spartiacque metodologico rispetto al precedente approccio archeologico.

⁵⁵ Le ricerche che seguono l'*Archeologia del sapere* spinsero l'autore a rielaborare i suoi metodi e i suoi concetti. Al termine degli anni settanta Foucault si trova davanti a un sapere eterogeneo che esula da ciò che potrebbe dirsi una proposta metodologica coesa, fatto che l'autore stesso riconosce poco dopo la pubblicazione di *Archeologia del sapere* (1969).

Tra archeologia e genealogia ci sono, infatti, delle differenze: uno dei nodi che unisce, e a sua volta differenzia il ‘metodo archeologico’ da quello genealogico è il modo in cui l’autore affronta la dimensione temporale della storia tramite una posizione critica molto specifica; Foucault riscrive cioè una ‘storia del presente’ rintracciando un problema o una pratica dati per assodati, per definire i campi d’azione del potere che li ha prodotti⁵⁶. A partire da una critica al modello temporale di Paul Rees, Foucault crede che il compito della genealogia sia trovare gli eventi e i fenomeni lì dove meno ci si aspetta di trovarli, comprendere in che modo ritornano e appaiono (e non tracciare una loro evoluzione) e quali effetti hanno avuto nella storia. Il metodo genealogico è dunque un modo di fare storia, uno sguardo che mira a comprendere la conformazione del sapere dal passato verso il presente, e che mina le fondamenta di tutto ciò che a giorno d’oggi si dà per assodato tramite la messa in discussione dei regimi classici di temporalità.

È bene addentrarsi brevemente nella concezione foucauldiana di temporalità per meglio comprendere l’innovazione dello sguardo genealogico sul panorama epistemologico del Novecento. Se la concezione di genealogia è tradizionalmente legata alla ricerca dell’origine (almeno in ambito nietzschiano), Foucault mette in dubbio la possibilità di realizzare tale impresa (Cati 2013), poiché a suo parere, il termine ‘origine’ avrebbe molteplici declinazioni possibili. Foucault precisa tre diverse declinazioni del termine ‘origine’ inteso come nascita: l’origine⁵⁷ (*Ursprung*), la provenienza (*Herkunft*) e l’emergenza (*Entstehung*). L’*Ursprung* si riferisce all’essenza esatta della cosa, al luogo della verità inteso come una sorta di fondamento originale «addirittura fuori dal tempo stesso» (Cati 2013: 156). Si ricordano le parole di Benjamin, che molto prima di Foucault ha indagato la dimensione temporale di costruzione della storia:

«L’origine [*Ursprung*], benché sia una categoria pienamente storica, non ha nulla in comune con la genesi [*Entstehung*]. Con origine non s’intende un divenire del già nato, bensì qualcosa che nasce dal divenire e dal trapassare. L’origine sta nel fiume del divenire come un vortice [*Strudel*] e trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita». (Benjamin [1926] 1971: 24)

⁵⁶ L’espressione ‘storia del presente’ appare per la prima volta nel primo capitolo di *Sorvegliare e Punire* (1975).

⁵⁷ Walter Benjamin è il primo a interrogarsi sull’origine (*Ursprung*) come genesi (*Entstehung*). Benjamin intende l’origine come un «punto cieco attorno al quale la storia si riorganizza e si riavvolge» (Dalmasso e Grespi 2023: xxvi), un *origine-vortice* capace di aprire una breccia nel tempo. La nozione di *origine-vortice* interrompe il *continuum* cronologico per consentire ai tempi di mescolarsi tra loro: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l’immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l’ora in una costellazione». (Benjamin [1927] 1982: 599. trad. it. Frammento N2a, 3).

Tuttavia, il sapere genealogico non mira a stabilire cosa sia ‘vero’, quanto i modi in cui quelle verità sono prodotte all’interno dei discorsi. Questo fa sì che la ricerca dell’*Ursprung*, — dell’origine vera e ideale — sia lontana dalle intenzioni del genealogista. Foucault si serve delle altre due accezioni per confermare la sua posizione rispetto allo ‘scavo del passato’. Il filosofo sostiene, piuttosto, che l’origine debba essere inteso come ‘provenienza’ o ‘emergenza’ (e non a partire dalla tradizionale di ‘influenza’⁵⁸) e poter dimostrare così che ogni cominciamento può essere ‘colto’ dal presente soltanto come ‘sincope’⁵⁹. Gli eventi storici, colti in uno specifico momento, sono di fatto sempre in divenire, e come tali l’unica possibilità è coglierne le discontinuità⁶⁰. Come nota Alice Cati (2013: 157), «l’*Herkunft* allude all’idea di provenienza in quanto stirpe, appartenenza a un gruppo, cui l’individuo è legato per fattori di sangue [...], la genealogia concepita come analisi della provenienza deve astenersi dall’indagine su fenomeni antropologici fondamentali, quali i criteri di somiglianza tra gli individui, per volgersi anzi agli strati eterogenei che rendono precaria qualsiasi eredità». In questa tesi non ci si occuperà di assimilare tra loro una ‘stirpe’ più ampia di individui in base alla presunta identità di genere, ma di trovare tutti i segni sottoindividuali che possono formare una rete (Foucault 1977). Per questo motivo, nemmeno questa seconda concezione di origine (l’*Herkunft*) sarà quella fondativa dell’approccio genealogico. Foucault, a questo proposito, ragiona sulla terza declinazione del termine, l’*Entstehung*, un momento di riemersione di un evento che riappare in modo sintomale. All’interno di questo quadro teorico, il passato «non può più essere visto come l’antecedente riattualizzabile nel presente, né tanto meno il dispiegamento temporale assume un andamento diacronico, in grado di spiegare le trasformazioni storiche secondo un modello fondato sulla continuità o l’evoluzione tra stati e situazioni» (Cati 2013: 158). Questo modo di concepire il singolo evento non implica quindi né ricondurlo a una presunta origine e nemmeno metterlo in tensione con un futuro capace di dischiuderne del senso. L’idea di ‘emergenza’ mettere al centro del discorso lo studio dei meccanismi strutturali che ne determinano la sua organizzazione. In parole semplici, l’*Entstehung* può essere più compresa come una:

⁵⁸ Sulla ‘decostruzione’ del concetto di influenza si veda anche Baxandall (1985).

⁵⁹ «Bisogna saper riconoscere gli avvenimenti della storia, le sue scosse, le sue sorprese, le vacillanti vittorie, le sconfitte mal digerite, che rendono conto degli inizi, degli atavismi, e delle eredità; come bisogna saper diagnosticare le malattie del corpo, gli stati di debolezza e d’energia, le incrinature e le resistenze per giudicare un discorso filosofico. La storia, con le sue intensità, cedimenti, furori segreti, le sue grandi agitazioni febbrili come le sue sincope, è il corpo stesso del divenire» (Foucault 1977: 34).

⁶⁰ Roland Barthes, a proposito del discorso storico nota: «En d’autres termes, dans l’histoire ‘objective’, le ‘réel’ n’est jamais qu’un signifié informulé, abrité derrière la toute-puissance apparente du référent. Cette situation définit ce que l’on pourrait appeler l’effet de réel» (Barthes 1967c: 74).

«Singolare apparizione grazie alla quale una determinata situazione può essere capita dal punto di vista dell'entrata in scena, dell'irruzione di alcune spinte ingovernabili, che collidono tra loro. [...] L'emergenza si produce sempre nell'ambito un certo stato delle forze, in modo tale da designare il luogo di uno scontro, una lotta che riproduce ciclicamente il conflitto tra dominanti e dominati». (Cati 2013: 158)

Si potrebbe dire, dunque, che il genealogista non sposta il suo sguardo al passato per cercare l'origine⁶¹ (l'*Ursprung* nietzscheano) o il cominciamento di qualcosa (*Herkunft*), ma che si volta indietro per cercare molteplici processi di 'emersione' o possibili 'procedenze' di una medesima questione (1984: 80-86). L'*Entstehung* sostituisce l'idea di una sintesi temporale unitaria con quella di un orizzonte stratificato dove è possibile comprendere i processi discontinui attraverso i quali il passato diventa presente. La genealogia, ora che è stato chiarito questo spostamento, problematizza il presente rivelando le relazioni di potere da cui dipende, poiché l'obiettivo è quello di tracciare gli spostamenti e i processi di costruzione da cui emergono le pratiche contemporanee, ma anche mostrare le condizioni storiche da cui dipendono queste pratiche attuali. Il tempo richiesto dal metodo genealogico sarà dunque esteso:

«Le forme di conoscenza che il nostro presente richiede necessitano di una attenta dedizione alla comprensione del tempo profondo, delle archeologie mediali, simboliche, linguistiche e materiali, così come verso le epistemologie non dominanti che resistono all'eccesso di luce del nostro presente, che si muovano tra ciò che è illuminato e ciò che è opaco». (Soto Calderón 2023: 17, *trad. mia*)

E questo è il punto centrale della metodologia di una genealogia critica, ovvero, quello di un posizionamento che dal presente mira al passato, per poi meglio comprendere la conformazione del primo. Insomma, ogni dato storico adoperato nelle analisi deve essere verificabile⁶², ma l'intenzione è ripensare il presente a partire dall'identificazione delle condizioni di possibilità storiche di un certo fenomeno, sempre da una debita distanza. È proprio questo uno dei motivi che portano Foucault ad abbandonare l'approccio esclusivamente archeologico e a integrarlo con quello genealogico. La capacità di

⁶¹ Tutto il rifiuto del concetto di storia da parte di Foucault va in questo senso ([1971] 2004).

⁶² Per ben comporre una storia dal punto di vista genealogico è chiaramente necessario scavare in modo rigoroso tutte quelle possibili fonti legate al tema di cui si fa ricerca. Lo stesso Foucault rileva l'importanza di scavare a fondo sia per verificare questi eventi che per comprenderne effettivamente le 'riemersioni'.

quest'ultimo di percorrere la formazione delle dinamiche di potere e di dar conto delle loro dinamiche di conformazione in relazione alla società è assente nel metodo archeologico. Quest'ultimo presenta un'istantanea diacronica delle regole discorsive di quel momento, senza andare in profondità sulla spiegazione della loro formazione. Questo spostamento metodologico si rende evidente nell'interesse per la microstoria di Foucault, concetto che tenta di dar conto di quei avvenimenti singolari che spezzano il *continuum* ideale della storia: «la storia [...] non ha per fine di ritrovare le radici della nostra identità, ma d'accanirsi al contrario a dissiparla; non si mette a cercare il luogo unico da dove veniamo [...]; essa si occupa di far apparire tutte le discontinuità che ci attraversano» (Foucault 1977: 51).

Un secondo elemento che distingue l'approccio genealogico da quello archeologico è l'interesse dimostrato nell'analisi del potere, e cioè, delle tecnologie del potere, tecnologie di governance e tecnologie del sé, a cui l'autore dedica diversi libri negli anni Settanta⁶³.

A titolo esemplificativo, lo scopo della ricerca svolta in *Sorvegliare e punire* era di comprendere meglio il rapporto della società con le tecnologie di esecuzione del potere, più evidenti e rilevabili nell'ambito del carcere, dall'autore considerato come un dispositivo panottico di sorveglianza, capace di regolare e disciplinare i corpi. Dunque l'interesse per il dispositivo carcerario del passato nasce, in Foucault, per riscrivere appunto una «storia del presente» (1975: 31), di cui il corpo, in quanto superficie materiale sulla quale il potere può lasciare il segno, è ancora al centro: «the body is the inscribed surface of events... Genealogy, as an analysis of descent, is thus situated within the articulation of the body and history. Its task is to expose a body totally imprinted by history» (1995: 83).

Nel presente lavoro il concetto di *origine* (tanto adoperato nelle genealogie tradizionali del ritratto e dell'autoritratto nel rintracciare i miti fondativi della rappresentazione) è stato sostituito con quello di 'emersione', laddove sono stati rintracciati gli innumerevoli cominciamenti delle varie architetture enunciazionali individuate. In sostanza, nonostante spesso l'archeologia e la genealogia siano due termini usati indistintamente, le cornice concettuali a cui ognuna fa riferimento è, come dimostrato, diversa dall'altra: l'archeologia cerca di comprendere le differenze strutturali e le discontinuità che separano il presente dal suo passato ed è alla ricerca di quel punto nel tempo in cui si sono concentrate delle potenzialità. La genealogia 'tira' invece delle fila, realizza una ricerca storica per 'smontare'

⁶³ Ad esempio, rispetto all'indagine condotta sul dispositivo istituzionale della prigione, Foucault puntualizza come il suo studio non sia mirato a una comprensione della storia penale bensì sia diretto verso la comprensione del dominio del potere tecnologico e istituzionale sui corpi nel suo presente a partire dallo studio storico del carcere come uno strumento materiale e dispositivo di potere.

le concezioni contemporanee e mostrarne le discontinuità latenti, individuando i momenti di ‘discesa’ e di ‘emersione’ e produce una diversa storia del presente. In particolare, l’analisi genealogica mi ha permesso di osservare in modo critico le fondamenta del presente rispetto alla costruzione dell’identità di genere nella rappresentazione e di mettere a fuoco le complessità intrinseche di certi lignaggi e associazioni che hanno dato luogo alla normatività del discorso contemporaneo. Infine, l’approccio archeologico, fondativo dell’archeologia dei media, è diventato prospettiva imprescindibile per individuare le condizioni storiche entro cui certe pratiche di autoritratto fotografico sono emerse, offrendo gli strumenti per capire le condizioni materiali e storiche dell’uso dei dispositivi fotografici. Si è ritenuto opportuno lavorare in continuità con la proposta foucauldiana tramite uno studio della storia dei media che abbraccia l’approccio genealogico, ovvero l’archeologia dei media (Beltrame, Fidotta e Mariani 2015; Fickers e Weber 2015; Van den Oever, A., Fickers, Fidotta e Mariani 2018).

Si proverà a mostrare, di seguito, in che modo l’archeologia dei media è in continuità con le precedenti proposte foucauldiane. L’archeologia dei media è caratterizzata da una prospettiva non lineare, che ha permesso di tessere un discorso fatto di continue oscillazioni temporali, dove delle diverse regioni di senso nella storia del medium fotografico emergono e sopravvivono in modo differente per ogni fotografia, spesso dichiarando l’opacità del proprio mezzo. L’immagine, il dispositivo che la produce, il supporto, il contesto e il momento storico conformano un insieme di significazione che è possibile disimplicare a partire dal testo stesso. Le riflessioni di Foucault nella sua microfisica del potere sono fortemente relazionate con i *media* nel senso di ‘dispositivi’ che lavorano *nelle e per le* strutture regolatrici del potere (spesso tradotti appunto con il termine *apparatus*), nonostante l’autore non abbia mai incluso direttamente uno studio sui media audiovisivi nelle sue analisi (Ernst 2013, 2015; Kittler 1999, 2010; Strauven 2012, 2021). Direttamente dal pensiero foucauldiano deriva l’approccio eterogeneo dell’archeologia dei media, che consente di «lavorare sulle forme della conoscenza prodotte dai media, continuando a occuparsi dei quadri epistemologici e del loro mutare in relazione alla distribuzione di saperi e poteri» (Grespi e Villa 2024: 180). Secondo alcuni/e autori/autrici che se ne sono di recente occupati/e, non ci sarebbe un accordo sui metodi di archeologia dei media⁶⁴ (Strauven 2021), «ma alla base dei diversi approcci si riconosce un’idea del tempo come campo di tensioni,

⁶⁴ Strauven (2023) identifica una differenza di base che è capace di dividere i vari approcci in due grandi gruppi: mentre per alcuni l’archeologia dei media è un modello concettuale capace di attraversare diversi campi del sapere, per altri/e è una vera e propria attività pratica che permette allo studioso di scavare le pieghe del tempo al fine di comprendere le coagulazioni e cambiamenti di uno specifico media.

luogo in cui configurazioni culturali, strumenti e idee affiorano e riaffiorano nei secoli producendo effetti di anticipazione del futuro e continue riemersioni di scarti del passato» (Grespi e Villa 2024: 180). Mieke Bal fornisce una definizione ampia ma coerente con il presente progetto: l'archeologia dei media è un 'concetto itinerante' capace di attraversare vari campi del sapere e di completarli tramite uno sguardo di tipo genealogico (Hertz e Parikka 2010; Parikka 2012). Erkki Huhtamo, dal canto suo, definisce l'approccio come: «an approach that purports to show that from behind phenomena that may at first look seem unprecedented and futuristic we often find patterns and schemata that have appeared in earlier contexts», mentre Parikka insiste sulla dimensione politica di 'uno sguardo del presente': «archaeology here means digging into the background reasons why a certain object, statement, discourse or, for instance in our case, *media apparatus* or use habit is able to be born and be picked up and sustain itself in a cultural situation» (2013: 6). Di recente, alcuni/e autori/autrici hanno sollevato le complessità, per la l'archeologia dei media, di considerare l'approccio archeologico di Foucault piuttosto che quello genealogico nonostante la gran parte di teorici/teoriche dei media riconoscano il debito che il proprio approccio ha nei confronti dell'archeologia foucauldiana⁶⁵. Secondo alcuni/e, l'archeologia dei media dovrebbe essere maggiormente politicizzata, elemento che è invece molto presente nell'approccio genealogico. Questo lavoro di tesi propone un'inscindibilità tra la pratica archeologica e genealogica nei media: entrambe si prefiggono di capire il ruolo dei media nella creazione di forme culturali, più specificamente «dei saperi e dei poteri che le costituiscono» (Dalmaso e Grespi 2023: XII) a partire da uno sguardo fisso nel presente che guarda al passato (quello che Zielinski chiama un *Deep time*⁶⁶) non come ciò che è stato lasciato indietro, ma come un momento preciso che ha prodotto il nostro presente, a partire dal quale è possibile trovare diverse linee di azione che non si sono mai realizzate⁶⁷. L'archeologia dei media è quindi una riarticolazione dell'archeologia foucauldiana, nella quale, seguendo il pensiero del filosofo che ne dà nome, «non basta scrivere una storia delle idee e dei fenomeni culturali, occorre includere nell'indagine una critica delle norme discorsive e non-discorsive che ne costituiscono gli *a priori*, ovvero le condizioni di possibilità» (Dalmaso e Grespi 2023: XXV) dove bisogna tenere conto, per l'analisi, di ciò che all'oggetto era contemporaneo. Nell'ambito degli studi sui media, l'approccio

⁶⁵ In Huhtamo e Parikka, gli editori definiscono Foucault come uno dei precorritori degli «media-archaeological modes of cultural analysis» (Huhtamo e Parikka 2011: 6).

⁶⁶ Cfr. Zielinski (2006).

⁶⁷ Per Siegfried Zielinski l'archeologia dei media è un approccio che «scava percorsi segreti nella storia, che potrebbero aiutarci a trovare la strada verso il futuro» (Zielinski 1996, *trad. mia*).

archeologico avrebbe dunque la possibilità di tracciare le specifiche funzioni di un apparato tecnico nel passato, mentre quello genealogico lo articolerebbe in base al rapporto delle tecnologie con il potere, fino a tracciare un apparato tecnico-culturale stabilizzato in un momento specifico della storia.

È bene ricordare che l'archeologia dei media incrocia la problematica già molto nota alla semiotica – che concerne anche il presente caso — di definire il proprio *corpus* di analisi. Ruggero Eugeni nota come, a differenza di altre epistemologie, l'archeologia dei media non «faccia coincidere il *medium* con tutto ciò che media la nostra esperienza del reale, ed è per questo che uno degli obiettivi di base della disciplina è definire il proprio oggetto di studio» (Eugeni 2019: 14). Uno dei 'filoni' più noti dell'archeologia dei media è quello proposto da Erkki Huhtamo (2011), nome tutelare della disciplina, che propone di indagare la cultura mediale a partire dai *topoi*, ovvero, dei motivi che tornano ciclicamente nel tempo. Ripensare in modo radicale la temporalità, intrecciando costantemente storia dell'arte e tecnologie per dare forma alla rappresentazione. È quindi importante notare che il modo in cui l'attante ritratto si rapporta con il mondo dipende direttamente dal dispositivo usato: ad esempio, il corpo del/della fotografo/a agisce e si adatta in funzione del dispositivo, come nel caso di Vivian Maier e la sua macchina fotografia apposta direttamente sul diaframma le permette di vedere il contesto e di inserirsi nell'immagine come un ibrido unito si soggetto-interfaccia (Mangano 2018). Nel caso di Cahun o Bascouard viene stabilito invece un 'contratto sociale' dove sono costantemente fotografati/e da altri/e, e il loro corpo è spesso riportato per intero all'interno dello scatto. È importante riconoscere quindi che l'archeologia dei media abbraccia completamente la pratica dell'anacronismo; essa scava negli strati del tempo per ritrovare quei sedimenti che permettono di percorrere nuove vie e indagare tempi più profondi. Se il tempo non è considerato nella sua accezione lineare e diacronica nel campo dell'arte, segue allora una dinamica temporale fatta di discontinuità, dove alcuni motivi e forme emergono in modo ricorrente in tempi e luoghi distanti. È dunque il metodo genealogico insieme a quello della nozione di *oggetto-teorico* che mi permetteranno, in questa sede, di tracciare nuove connessioni e di aprire le immagini ad altri rapporti che non siano tematici, figurativi, cronologici e biografici. La volontà di 'decostruire' le genealogie nobili per proporre una diversa genealogia storica di stampo anacronistico parte da un'attenzione alla struttura sintomale delle immagini, in questo caso diventate immagini di resistenza alla norma e di conseguenza, immagini di ri-esistenza.

1.3 L'“oggetto-teorico-arte”: tra storia e teoria

Se l'archeologia dei media costruisce i propri corpus a partire dall'individuazione di certe configurazioni mediali, di *topoi* e di specifiche genealogie e archeologie del dispositivo che supporta la rappresentazione, la semiotica e la teoria dell'arte li costruiscono a partire da pertinenze che si trovano ad un livello profondo dell'immagine. Tuttavia, questi diversi sguardi disciplinari sembrano compatibili poiché entrambi situati in una dialettica tra microstoria e macrostoria, il rapporto tra struttura e dettaglio, e hanno una concezione frammentaria del tempo. Più specificamente, è facendo uso del concetto operativo di *oggetto-teorico*⁶⁸ (OT) che questo progetto mette «en rapport la singularité d'objets historiquement déterminés, les théories qui leur furent contemporaines et les enjeux du temps présent» (Mengoni e Vert 2021: 7). È ad Hubert Damisch che va attribuito il primato della nozione, uno dei primi ad aver messo in discussione la rigida opposizione tra storia e teoria, fino allora tenute a distanza l'una dall'altra dalla disciplina storica. Questa nozione è stata poi mutuata da Louis Marin, e sulla sua scia in territorio italiano, da Omar Calabrese. La prospettiva di Damisch, da lui stesso definita un progetto di *iconologia analitica*, è orientata al concetto freudiano di *figurabilità*⁶⁹ insieme a quello di *oggetto teorico*, appunto. Per comprendere questo concetto operativo, è bene soffermarsi sulla distinzione che Damisch fa dei due termini. La *teoria*, da un lato, «non va intesa nel senso teorico del termine. [...] Teoria significa anche processione, se [si fa riferimento] alla radice greca della parola»⁷⁰ e la *storia*, dall'altro, riguarda quegli oggetti che nell'arte «fanno storia», che riescono a farsi segno, ad assumere nuovi significati e funzioni. Queste precisazioni si evincono in modo esemplare nella sua ricerca su una 'teoria della nuvola', dove la /nuvola/ non è da intendersi come figura ma come elemento dotato di «una funzione sostanziale»⁷¹ nel dipinto, ovvero, quello di

⁶⁸ Il primo convegno dedicato all'oggetto teorico (*L'oggetto teorico arte*) è diretto da Hubert Damisch e si tiene a Urbino nel 1981. Segue, nel 1986 *Arte: oggetti teorici* diretto da H. Damisch e P. Fabbri e nel 1989 *Arte: Oggetti teorici plurali*, diretto assieme a L. Marin e P. Fabbri. Sull'*oggetto teorico* Damisch tornerà a Urbino anche nel 2006 con il convegno *L'oggetto teorico arte, vent'anni dopo*, organizzato insieme a Omar Calabrese.

⁶⁹ Secondo Luca Acquarelli, curatore di un volume dedicato al concetto di *figurabilità*: «(le rêve) opératoire très puissant et Damisch, un an après Lyotard, semble en avoir cueilli le nœud théorique plus fécond, pensant les procédés de figurabilité du rêve à l'instar d'une théorie de l'art qui oblige à revenir sur le seuil vertigineux entre le dit et le perçu» (Acquarelli 2015: 18). Per Damisch, il lavoro del sintomo (la dimensione energetica della teoria freudiana) si concretizza nel «travail du rêve», avec ses opérations de condensation et de déplacement [...] comme dans la pensée du rêve, les matériaux figuratifs qui font la pensée de la peinture ne sont pas inertes : ils travaillent, remplacent, déplacent et condensent» (Damisch, Careri e Vouilloux 2013: 12).

⁷⁰ Si riporta la citazione originale: «Il faut d'abord préciser que 'théorie' n'est pas à entendre au sens théorique du mot. 'Théorie', c'est aussi la procession, si l'on se réfère à la racine grecque du mot» (Damisch, Careri e Vouilloux 2013: 15).

⁷¹ La questione è ben introdotta in Bois, Hollier, Krauss e Damisch (1998: 8): «The cloud is the zero degree of painting. It's the 'stain'. I'm not speaking of the 'stroke' here; there's nothing graphic about it. It's what is

essere sostanza pittorica stessa, di far percepire la ‘subjectilité’ della rappresentazione e di permettere all’osservatore di «toccare la sostanza stessa della pittura» (Damisch, Careri e Vouilloux 2013: 15, *trad. mia*). Oltre alla diversa concezione dei termini storia e teoria, l’OT di Damisch si distanzia anche da quelle espressioni che lo precedevano, ai suoi occhi incomplete:

«Il s’agissait donc non seulement d’une théorie mais aussi d’une histoire du nuage ; toutes les occurrences du nuage y sont convoquées et analysées. Ce terme était une manière de rendre hommage à Francastel, car la notion d’*objet théorique* dérive évidemment de celle d’*objet figuratif* qu’il avait élaboré à ses fins propres. Simplement les implications n’étaient pas les mêmes, car l’*objet théorique* (le nuage ou la perspective), à la différence de l’*objet figuratif*, permet de penser la dimension d’historicité propre à l’art [...], ce qui m’importe est d’atteindre des moments et des objets qui ‘font histoire’ dans l’art». (Damisch, Careri e Vouilloux 2013: 15)

Nella *Teoria della /nuvola/* (1972), l’autore mette a fuoco alcune delle modalità tramite le quali le nuvole sono capaci di «articolare un ‘pensiero’ e di elaborare dei modelli di intelligibilità con i propri strumenti», ad agire come dei sistemi invariati capaci di definire delle operazioni di trasformazione della pittura stessa (Damisch, Careri e Vouilloux 2013: 11, *trad. mia*). La sua nozione di *oggetto teorico* affonda le proprie radici in altre prospettive disciplinari, principalmente su quella antropologica di Claude Lévi-Strauss. I due autori, Damisch e Strauss, si interessano alle operazioni invariabili e ai modelli soggiacenti e comuni ai vari discorsi e riconoscono, in questo senso, che la struttura del racconto mitico è emblematica. Di fatto, nei miti vengono costruiti dei sistemi di invarianti comuni a diverse narrazioni, dove sono poi le effettive operazioni di trasformazione a evidenziare i processi di significazione singolari a ogni mito (Careri 2018). Se si torna alla capacità dell’opera di ‘articolare’ un pensiero, è opportuno menzionare come proprio il concetto di OT nasce per superare, come accennato sopra, la tensione tra storia e teoria:

«À un certain point, l’œuvre n’a de sens qu’en dehors de son contexte d’origine. Il y a plus dans une œuvre que ce qu’y voyait son auteur. Le temps passe et l’histoire se construit, c’est-à-dire que l’œuvre a une histoire en dehors de ce qu’elle est [...] c’est

purely material or substance. So as a theoretical object it has an emblematic status: the emblem of pictoriality. This means that at the same time as it is exceptional within the system, the cloud always contains something ‘pictorial’ as such».

une histoire des questions, une histoire qui apporte des informations. Pour ne pas être débordé par les informations, un peu de théorie permet toutefois d'y mettre de l'ordre». (Damisch, Careri e Vouilloux 2013: 18-19)

Con questa affermazione Damisch non intende contrapporre la dimensione storica a quella teorica ma riflettere sui modi in cui esse si articolano e si rendono visibili nel rapporto tra oggetto e analisi (Bal 1999, 2002; Damisch, Careri e Vouilloux 2013). In particolar modo, Damisch si interroga in «quale modo gli oggetti diventano paradigmi» (Bois, Hollier, Krauss e Damisch 1998: 8) per comprendere in quale punto diventano un sistema estendibile a diversi oggetti e opere d'arte. Non è questa l'unica problematica derivata dalla tensione tra storia e teoria: è possibile trattare casi singoli che hanno specifiche determinazioni storiche senza inglobarli all'interno di una teoria generale? Per dar risposta a queste complesse domande, è necessario ritornare alla definizione stessa che Damisch fornisce a proposito della modalità di costruzione di un OT. La risposta merita di essere riportata per intero:

«It is not we who produce this object. A theoretical object is one that is called on to function according to norms that are not historical. It is not sufficient to write a history of this object. It's what I said before: it's not enough to write a history of a problem for that problem to be resolved. A theoretical object is something that obliges one to do theory; we could start there. Second, it's an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself. While I worked on perspective I began to have aperçus with regard to the history of science that are not at all traditional; I began, that is, to produce theory. Third, it's a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theo-retical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory. But I never pronounce the word theory without also saying the word history. Which is to say that for me such an object is always a theoretico-historical object. Yet if theory is produced within history, history can never completely cover theory. That is fundamental for me. The two terms go together but in the sense in which each escapes the other». (Bois, Hollier, Krauss e Damisch 1998: 8)

La teoria implica dunque la storia, o meglio, «si deve essere *dentro* alla storia per fare teoria» (1998: 9, *trad. e corsivo mio*). Si può affermare, a modo di risposta sintetica, che la vocazione metodologica che sottostà a questa nozione è quella di mettere in tensione la singolarità degli

oggetti con delle domande di carattere generale e con le elaborazioni teoriche che questi oggetti richiedono (Mengoni 2016). È questa una delle prime caratteristiche dell'oggetto teorico, ovvero, quella di tenere insieme la tensione che deriva dalla messa in relazione tra la «singolarità dell'oggetto e la generalità della teoria», dove non c'è una sola teoria 'generale' applicabile a ogni oggetto, ma dove «ogni elemento della teoria richiede di essere riconosciuto» singolarmente (Careri 2023: 5-6, *trad. mia*). Per meglio comprendere come evitare le generalizzazioni nel momento in cui si realizzano le analisi e mantenere un alto grado di rigore, è importante rimarcare che la teoria non dovrebbe essere 'applicata' agli oggetti ma piuttosto 'disimplicata' da essi. Omar Calabrese, dal fronte italiano, nota come quando si convocano diversi paradigmi «non si vuole praticare una confusa interdisciplinarietà, ma rimanere sempre ancorati allo studio delle opere e convocare di volta in volta quegli aspetti teorici richiamati dalle opere stesse, che servono a capirle meglio» (Calabrese 2012: 26). Questa è una delle caratteristiche dell'OT rintracciabili anche nella pratica analitica della semiotica di Calabrese:

«Il testo pittorico non è soltanto una rappresentazione da interpretare per svelarne qualche potenziale segreto, come nei modi di certa 'iconologia', è invece e soprattutto un luogo specifico di elaborazione teorica, in cui non solo viene 'rappresentato' un qualche stato del mondo [...], ma in cui il fare pittorico appare capace di riflettere sulle forme stesse della rappresentazione». (Calabrese 2012: 23)

L'opera d'arte è quindi un luogo di elaborazione teorica: sia un luogo dove la teoria emerge sia uno spazio per testarla. Un caso esemplare dell'uso di queste nozioni è il modo in cui Damisch convoca il concetto di *bellezza* Kantiano nel suo testo sul *Giudizio di Paride* (1992) per mostrarne non tanto la portata d'azione del concetto quanto l'insufficienza nel rendere conto di certi aspetti presenti nei dipinti e che a Damisch interessano (Careri 2023). Nel *Giudizio di Paride*, come in *Teoria della /nuvola/*, Damisch propone una costellazione di dipinti che formano un unico *oggetto teorico*, «un ensemble formé par les œuvres et par les questions qui les tiennent ensemble en mobilisant différents paradigmes interprétatifs. L'intérêt de ce modèle, nourri par un va-et-vient constitutif entre la généralité de l'approche philosophique et la singularité concrète de la perspective historique, réside dans sa capacité à saisir la complexité du travail de l'art, voire dans sa résistance à toute forme de réduction univoque et dans sa capacité à déplacer les questions» (Damisch, Careri e Vouilloux 2023: 13). Lo strumento teorico viene 'attivato' ma anche spostato, deviato di volta in volta

dall'oggetto che lo ha convocato⁷². C'è dunque un'influenza reciproca in questa sua «théorie du singulier», basata sull'associazione di opere tramite il montaggio, strumento euristico di produzione di senso che tiene conto della dimensione figurale dell'immagine. Come dirà Angela Mengoni, riprendendo il pensiero di Damisch, «Il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet sarà un'oggetto teorico, ovvero, un'oggetto materiale e storicamente situato che è anche l'accadimento di un paradigma, di una questione teorica che 'perdura', che è 'sempre' lì» (2016: 108, *trad. mia*).

C'è una gran permeabilità disciplinare nell'approccio di Damisch al punto che «il peut sembler paradoxal à la lecture de ses livres que les frontières entre art, philosophie, sémiotique, anthropologie et psychanalyse apparaissent finalement comme moins problématiques que la frontière entre l'art et l'histoire» (Damisch, Careri e Vouilloux 2013: 12). Di conseguenza, anche l'*oggetto-teorico* è sempre in movimento tra sguardi disciplinari diversi, da quelli di tipo storiografico, filosofico, teorico a quelli estetici e di altro tipo. Se si attraversano diverse prospettive⁷³, rispondere alla questione che Damisch pone è un compito arduo: «che cos'è dunque che fa storia in un oggetto»? (Damisch, Careri e Vouilloux 2013: 16). Secondo l'autore, bisogna procedere per frammenti⁷⁴, per oggetti molto delimitati che permettano di andare in profondità, articolando maggiormente alcune delle questioni indagate in modo generale anche dalla Storia dell'arte. *L'origine della prospettiva* è una dimostrazione esemplare del processo di costruzione di un *oggetto teorico* e che tiene conto di questa dimensione 'frammentaria' del tempo e degli oggetti. All'interno del libro, la riflessione su *Las Meninas* (1656) di Velázquez assume un importante spazio. Il dipinto, analizzato da svariati/e autori/autrici oltre a Damisch, tra cui Michel Foucault, Leo Steinberg e Svetlana Alpers ha dato luogo, nella storia, a interpretazioni contrastanti⁷⁵. Damisch illustra il principale 'punto' che ha dato luogo a questa complessità interpretativa: a essere al centro del dibattito è il ruolo dello specchio rappresentato (e del punto prospettico che tecnicamente

⁷² «That's what I want to do, to succeed each time in displacing the objects slightly, and at that point they gain their function as theoretical objects. I started out with the idea of a theoretical object as something that would make doing theory an act of extrapolation; but more and more I see it simply as a kind of deviation, as a displacement within which theory takes place» (Bois, Hollier, Krauss e Damisch 1998: 11).

⁷³ Giovanni Careri, nella prefazione di *Centrer les Marges* nota come «l'ambition (de son projet) est de ne pas séparer les domaines des savoirs et des pratiques qui structurent une culture [...] Cette démarche ne débouche pourtant pas sur une approche globale, voire sur une histoire culturelle, mais sur la construction d'objets singuliers situés à la jonction de plusieurs champs» (2025: 15).

⁷⁴ «D'une certaine manière, il n'y a pas d'histoire de l'art ; on ne saurait procéder que par des fragments d'histoire avec les dimensions de fiction qui en résultent». (Damisch, Careri e Vouilloux 2013: 16)

⁷⁵ Per una visione completa dei testi di Alpers, Cohen, Foucault, Searle, Snyder e Steinberg si veda Nova (1997).

ricopre nel quadro) e, infine, la posizione che questo specchio assegna al soggetto. Lo specchio in *Las Meninas* è in effetti il luogo di un paradosso, di una moltiplicazione dei punti di vista: se da un lato è un dispositivo di esaltazione dello sguardo del Re e la Regina, dall'altro implica una 'elisione' virtuale del soggetto. Quale è il 'vero' punto di fuga prospettico de *Las Meninas*? E in quale maniera questo punto determinerebbe la posizione dell'osservatore?

È utile ripercorrere la questione un po' più a fondo facendo uso degli strumenti che fornisce l'OT. Da un lato, Michel Foucault scrive che «dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateur et le modèle inversent leur rôle à l'infini» e ancora nota come sia necessario «feindre de ne pas savoir qui se reflétera au fond de la glace, et interroger ce reflet au ras de son existence» (Foucault 1966: 21-25). Tramite l'analisi di un complesso gioco tra sguardi e piani⁷⁶, il filosofo pensa la scomparsa del soggetto come «condizione della (sua) rappresentazione» (Nancy 2002: 73). Per Foucault, primo autore ad aver considerato il dipinto come un oggetto teorico, *Las Meninas* sono un dispositivo di presentazione della rappresentazione classica a partire dal quale pensare una storia della soggettività. Contrariamente a Foucault, Hubert Damisch costruisce l'oggetto teorico de *Las Meninas* in modo differente: se per Foucault e Steinberg il 'punto di fuga' prospettico della rappresentazione è da situarsi nello specchio centrale, dispositivo di ritorno dello sguardo del sovrano, Damisch fa notare come il punto di vista prospettico ricada nell'avambraccio di figura sfuggente visibile in fondo. La figura, una sorta di doppio di Velázquez stesso, è colta in una posizione che ricorda l'atto di dipingere. Quella particolare soglia entro la quale si trova questo 'doppio di Velázquez' potrebbe essere un rimando meta-pittorico capace di rendere il dipinto un dispositivo riflessivo riferito anche alla propria enunciazione. Se lo specchio e la porta sono 'in competizione' nei termini di un punto di fuga prospettico (in una sorta di 'competizione tra linguaggi, uno di tipo tecnico e uno di tipo fenomenologico), è perché Velázquez ha voluto inserire una «calcolata discrepanza» tra il centro 'immaginario' del quadro (lo specchio, «où le sujet se manifeste par la visée qui le définit en tant que tel»), e il suo vero centro prospettico (o vvero l'organizzazione geometrica del quadro, «qui produit le sujet en marquant sa place») (Damisch 1994: 441). Tramite questa desincronizzazione, *Las Meninas* sono l'emblema dell'operazione fondativa della pittura moderna, dove il soggetto osservatore assume un «*uncertain point*» (un posto 'inassegnabile') davanti alla scena rappresentata. Velázquez, tramite la rielaborazione di

⁷⁶ Per un'accurata descrizione delle possibili posizioni e corrispettivi sguardi si veda Nancy (2002: 72-74).

dispositivi già presenti nella storia⁷⁷, elide il soggetto senza cancellarlo, ma realizza un dipinto che lo presuppone come origine della rappresentazione. *Las Meninas trasformano* il luogo dello spettatore tramite la messa in gioco della dimensione meta pittorica dei dispositivi di rappresentazione, ovvero, della sua dimensione riflessiva di opacità. Questo caso esemplare evidenzia che per comprendere l'articolazione interna all'immagine e i campi semantici che attraversa è 'sufficiente' analizzare gli strumenti che già in esso sono presenti. Dall'analisi di elementi meta pittorici ne risulta, dunque, una comprensione anche a livello semantico. Daniel Arasse evidenzia la tensione tra il 'soggetto' dello sguardo di Foucault e quello di Damisch:

«La fiction de Velázquez fait ainsi glisser l'attention de l'objet supposé en cours de représentation (le roi et la reine) aux conditions de sa représentation : son lieu, l'espace de l'atelier, et son *moment*, la venue de l'infante. Foucault le laissait d'ailleurs lui-même entendre en écrivant à la fois que "de tous les éléments qui sont destinés à offrir des représentations, il [le miroir] est le seul qui fonctionne *en toute honnêteté* et qui *donne à voir ce qu'il doit montrer*" et qu' "il ne reflète rien de ce qui se trouve dans le même espace que lui [...] *Ce n'est pas le visible qu'il mire*. Ainsi, ce qu'il montre, ce qu'il *doit* nous montrer, n'est pas le visible et, dès lors, tel le 'sujet' dont parle Foucault, c'est l'objet de la représentation qui est 'élide'" – c'est-à-dire, comme le souligne aussi Hubert Damisch (1987: 402), qu'il n'est ni supprimé, ni exclu, ni même absent, mais supposé présent comme condition et origine de la représentation. *Les Ménines* présentent donc l'objet de leur représentation, le roi, comme un incertifiable, un inconnaissable, par rapport auquel et en fonction duquel cependant ce que nous voyons se définit (les figures dans leurs positions et leurs regards) et se limite (la présence objective du roi échappant à toute connaissance certifiée de notre part)». (Arasse 2003: 17)

La pittura pensa, e conserva le tracce del suo stesso atto produttivo, per questo motivo, si può dire che la soggettività e l'intersoggettività sono iscritte in ogni tipo di testo. In altre parole, «il rinvio del dipinto al dispositivo enunciazionale può realizzarsi attraverso vere e proprie costruzioni metadiscorsive, nelle quali l'immagine, con gradi differenti di opacità, fa ritorno su se stessa, fino a elevarsi al grado di *oggetto teorico*» (2012: 17). Se è dunque l'opera stessa ad assegnare il posto al soggetto, bisogna tenere conto che nessuno può condividere la posizione del monarca e che chi è guardato e chi guarda non possono scambiarsi le posizioni,

⁷⁷ Damisch ritiene che lo specchio dei Conti Arnolfini ne sia il diretto antecedente.

contrariamente a quanto scrive Foucault, proprio per questo asse ‘decentralizzato’ che impedisce di accedere e di immedesimarci con il potere sovrano (Arasse 2003; Damisch 1987).

In parole semplici, l’oggetto teorico è un concetto operativo che mette in evidenza la capacità delle opere di ‘pensare’ la propria dimensione enunciazionale e che è capace di diventare emblema di un pensiero sulla rappresentazione già esistente.

Da qui prende avvio la concezione mariniana di OT, matrice da cui partirà anche Omar Calabrese per pensare l’oggetto teorico come oggetto riflessivo. A differenza di Damisch, Marin è fortemente influenzato dalla semantica strutturale di Greimas, dalla teoria del segno dei teorici di Port-Royal, e dalla teoria dell’enunciazione di Benveniste⁷⁸ (Careri 2020). In Marin, l’evidenza di queste due influenze è osservabile nella categoria oppositiva *opacità e trasparenza*, dove la prima riguarda la dimensione riflessiva della rappresentazione e la seconda quella transitiva (Marin 1989b). L’opera d’arte, e quindi l’*oggetto-teorico*, sono concepiti come dispositivi testuali in cui storia e teoria sono reciprocamente implicate:

«L’objet théorique se construira dans une œuvre déterminée à partir de l’ensemble des énoncés qui en réfléchiront l’énonciation. Cette réflexivité interne à l’œuvre en certains de ses fragments définit sa dimension théorique : elle lui donne, dans sa totalité ou partiellement, une ‘conscience ou un sujet théorique’ en opérant la construction d’un ‘objet théorique’». (Marin 1991: 17)

Marin fa emergere la teoria immanente di ogni singolo oggetto senza cadere in lunghi elenchi esemplificativi di opere dove la teoria si manifesta (Mengoni e Vert 2021). In *Opacità della Pittura* (1989b), Marin analizza alcune opere pittoriche del Quattrocento italiano sollevando appunto le problematiche derivate dalla descrizione del testo visivo, che evidenziano ancor più la tensione tra opacità e trasparenza nella rappresentazione. A proposito del suo studio sugli affreschi di Luca Signorelli a Loreto, l’autore si chiede come mettere in relazione la teoria semiotica a lui contemporanea e i testi del passato, aprendo la strada a una tensione e uno sguardo di tipo anacronistico: «il testo letterario (passato) doveva essere già in se stesso e per se stesso un oggetto teorico per diventare, nello studio che prevedevo di consacargli, un

⁷⁸ È ancora Careri a evidenziare come l’espressione ‘enunciazione visiva’ sia stata utilizzata da Marin cautela: «Per molti tra coloro che si occupano di immagini, le ragioni di questa resistenza si devono allo stretto legame semantico tra il termine: ‘enunciazione’ e il linguaggio verbale, connessione che rischia di far apparire il visivo come assimilabile al linguistico e di dare a pensare che se ne nega la specificità» (2020: 62).

oggetto della teoria (contemporanea)» (Marin [1989b] 2012: 21-22)⁷⁹. L'ipotesi mariniana, illustrata nel paragrafo puramente epistemologico che precede l'analisi degli affreschi, è che già nelle forme e nelle strutture risieda, come annidato, un metalinguaggio capace di esplicitare le funzioni dell'oggetto teorico:

«1) Il testo letterario, oggetto di linguaggio e linguaggio-oggetto immerso nella storia e considerato immediatamente come tale, racchiuderebbe nell'immanenza delle sue forme e delle sue strutture, ma anche nella diversità delle sue figure e delle sue immagini, un metalinguaggio che ne consentirebbe l'interpretazione, i principi e le procedure che ne fornirebbero la comprensione, la teoria che ne offrirebbe l'esplicitazione. 2) Questo metalinguaggio delinerebbe — *esplicitazione a parte* — uno dei profili possibili della teoria contemporanea». (Marin [1989b] 2012: 22, *corsivo dell'autore*)

In linea con la teoria dell'enunciazione benvenistiana, Marin nota come gli oggetti teorici, per essere tali, debbano vedere «l'intrusion (irruptive), dans la sphère énoncive, de la sphère énonciative» (1994: 371). La capacità di un qualsiasi oggetto di 'mostrare' il proprio essere oggetto (le sue qualità oggettuali) potranno permettere all'analista di accedere a quel livello immanente del senso e della discorsività osservata nel suo farsi:

«Quel discorso-fatto-testo che è l'opera letteraria o artistica può dunque essere considerato come un insieme di enunciati che al tempo stesso *dicono qualcosa* (affermano, ordinano, interrogano, esprimono...) e *mostrano* di dire qualcosa. Costruiranno un *oggetto teorico* quegli enunciati che, nel discorso-fatto-testo che è l'opera, dichiarano la 'mostrazione' del discorso, enunciano l'enunciazione dell'opera; per dirlo in altre parole: *l'oggetto teorico si costruirà in un'opera determinata a partire dall'insieme degli enunciati che ne rifletteranno l'enunciazione*». (Marin [1989b] 2012: 24)

Il concetto di oggetto teorico è dunque estremamente collegato all'opacità riflessiva in Marin, relazione dalla quale ne emerge chiaramente una seconda, ovvero quella tra teoria

⁷⁹ Riporto l'intera citazione: «la sola garanzia di verità esplicativa della teoria (contemporanea) e del potere operativo del metodo rispetto all'oggetto da studiare, era che quest'ultimo offrisse già i lineamenti strutturali della teoria e del metodo di cui costituiva l'applicazione. [...] Il testo letterario (passato) doveva essere già in sé stesso e per se stesso un oggetto teorico per diventare, nello studio che prevedeva di consacrargli, un oggetto della teoria (contemporanea)» (Marin [1989b] 2012: 21).

contemporanea e teoria del passato: «il testo passato si produce come oggetto teorico, esibisce le condizioni enunciative della sua discorsività singolare, accede in se stesso e autonomamente al livello teorico. Ma inversamente, la teoria contemporanea si scopre storicamente, culturalmente, socialmente determinata nel testo passato al quale si applica» (Marin [1989b] 2012: 25). Il testo passato si apre a una certa leggibilità grazie alla teoria contemporanea, ma a sua volta, in una sorta di movimento reciproco, la teoria contemporanea scopre «virtualità insospettite della forza teorica che le è propria»⁸⁰ (Marin [1989b] 2012: 23). Riflettere sulle teorie immanenti all'oggetto è un modo di attraversare (e di evidenziare) la sua dimensione autoriflessiva: «toute représentation, qu'elle soit de langage ou d'image, se présente représentant quelque chose» (1989b: 10). Questa 'impalcatura' o 'armatura' enunciativa esplicita i meccanismi di produzione di senso e può essere più semplicemente descritta come «l'insieme di dispositivi, marche e tracce 'che permettono alla pittura di riflettere sulle proprie condizioni di possibilità, le istruzioni nascoste che orientano lo sguardo, guidano la lettura, intimidiscono e seducono chi guarda assoggettandolo alla rappresentazione'» (Careri 2012: 8). In parole semplici, è la rappresentazione stessa a enunciare la propria natura di rappresentazione negando la presunta 'trasparenza' del dispositivo della finestra albertiana. Da qui derivano tutti quegli studi dedicati all'esplorazione delle modalità di presentazione della rappresentazione, allo studio dei dispositivi e alle loro condizioni di possibilità⁸¹.

⁸⁰ Si riporta di seguito l'intera citazione: «Sappiamo che la nozione fisica di lavoro si definisce come il prodotto di una forza per uno spostamento: il lavoro è un prodotto. Far lavorare il testo passato e la teoria contemporanea, l'uno attraverso l'altro e reciprocamente, significa mettere il testo e la teoria in condizioni di produrre senso e interpretazione. Di quale forza e di quale spostamento del senso del testo e dell'interpretazione della teoria è il prodotto? Dalla forza della teoria applicata al testo, come da quella del testo applicata alla teoria, testo passato e teoria contemporanea si trovano spostati: l'uno, fuori dall'alterità della sua storia nell'anacronismo di proposizioni teoriche impensate; l'altra fuori dal supposto anacronismo delle sue proposizioni e delle sue tesi nella storicità di uno sviluppo virtuale. In questo senso, quell'oggetto di linguaggio o immagine che è il testo passato sviluppa, sollecitato dalla teoria contemporanea, uno dei suoi possibili profili, ma, all'inverso, anche la teoria contemporanea scopre, tramite lo spostamento del testo stesso che essa provoca applicandovisi, virtualità insospettite della forza teorica che le è propria. In un caso, il testo letterario o artistico del passato, si scopre, in alcune sue dimensioni e a certi suoi livelli, testo teorico contemporaneo a pieno titolo ancorché anacronistico; nell'altro caso, la teoria contemporanea si riconosce, per alcune delle sue virtualità teoriche e per certi suoi interrogativi, in un testo storicamente determinato» (Marin [1989b] 2012: 23).

⁸¹ In parole di Marin: «Di qui l'insistenza con cui si sono esplorati in maniera privilegiata i modi e le modalità, i mezzi e le procedure della presentazione della rappresentazione. Di qui l'attenzione rivolta ai dispositivi di presentazione, condizioni di possibilità e di effettività della rappresentazione pittorica come la cornice, l'apparato scenico, il piano di rappresentazione ecc., allo scopo di misurare in ciascun caso, e nella maniera più precisa e rigorosa possibile, gli 'effetti di senso' relativi ai processi di rappresentazione, allo sguardo e all'occhio che si appropriano di forme e colori, ma anche gli 'effetti di presenza' e i loro investimenti ideologici, politici, religiosi, devozionali ecc.» (Marin [1989b] 2012: 16-17).

Per comprendere le varie linee di sviluppo e il frutto che il concetto di OT ha dato alla teoria contemporanea, ci si appresta a riportare un ultimo caso di costruzione di un *oggetto-teorico* particolarmente utile in questo progetto perché incrocia molte delle problematiche legate all'identificazione femminile e all'uso del tessile che esploro nei due capitoli centrali. L'oggetto costruito da Mieke Bal permetterà di ripercorrere un caso dove la tensione tra storia e teoria, tra opacità e trasparenza e tra biografismo e immanenza del senso sono messe al lavoro. Nel suo testo *Spider as a Theoretical Object* (1999), Bal analizza l'opera *Spider '97* della serie *Femme Maison* di Louise Bourgeois. L'autrice produce una lettura eminentemente concentrata sulla dimensione *narrativa*⁸² delle sculture che le permette di superare la dimensione analitica più comunemente individuata dalla critica generale, ovvero, quella basata su una distinzione delle opere in serie o in base al medium con cui sono fatte. Da questo 'rigido' sguardo classificatore le *Spiders* e le *Cells* sarebbero due serie diverse, e *Spider '97* non apparterebbe pienamente a nessuna delle due. Tra le letture della critica, Bal individua due chiari approcci di stampo biografico che, nel fornire interpretazioni che affondano le proprie radici nel vissuto dell'artista e riducono completamente l'opera alla sua dimensione non solo figurativa, ma extratestuale. Le architetture di Bourgeois sono 'infuse' da *memoria*, da esperienze personali che non possono essere direttamente esperite dall'osservatore, che invece ne avranno le proprie⁸³:

«Within biographism, another blending occurs, although it should be impossible. Here I am referring to the appeal to the artist's intentions, her own interpretations of the works and explanations of how they happened, as it combines with the psychoanalytic slant of criticism. This is contradictory. For the two latter narrative models of explanation utilize a different, if not radically opposed, conception of subjectivity and *agency*. Biographical criticism is grounded in a rationalist, unified conceptions of subjectivity as effectively intentional. It appeals to the artist's intentions. And in cases such as Bourgeois', where the artist is extremely articulate and strongly committed to preventing the misunderstandings that constantly threaten her complex work so as to present her work according to her intentions, the criticism of the work tends to reiterate simply what the artist says it means. The result is the frequent quotation from her statements and interviews that intersperse presentations of her work. This biographism is blended with iconography when critics reiterate, after Bourgeois, that

⁸² «Narrative is a function of Bourgeois architecture because, uniquely, she infuses form, including the form that informs her work's architecturally, with memory» (Bal 1999: 101).

⁸³ «Yet, the memories that inhabit them cannot really be 'read' because they are personal, while the works, made public, are no longer uniquely bound to one person's history» (Bal 1999: 101).

the figure of the spider is a metaphor for her mother's protective and caring attitude within family life». (Bal 1999: 121)

L'autrice critica quelle letture di tipo psicoanalitico⁸⁴ che propongono una soggettività 'scissa', che si collocano diametralmente all'opposto rispetto ai 'biografisti'⁸⁵. Tuttavia, il modo di approcciare il concetto di anteriorità presenta delle analogie con il primo tipo di lettura: sia la mitologia che i motivi iconologici o persino le vicissitudini dell'artista finiscono per diventare narrazioni e dar forma affettiva e potere estetico all'opera⁸⁶ (Bal 1999). Le *Spider* di Bourgeois vengono anche interpretate tramite un'analisi che ne disgrega le parti in elementi segmentabili e riconoscibili: per molti l'analisi si concentra sulla figura del ragno, estesa a metafora della casa, del domestico, della maternità e della protezione⁸⁷. Contrariamente a ciò, per Bal il ragno è «anti-figurativo» (1999: 123) nel senso che oppone resistenza a una lettura esclusivamente iconografica⁸⁸.

L'autrice sposta lo sguardo da questo tipo di letture e costruisce l'installazione *Spider* (1997) come un vero e proprio oggetto teorico: «it is richly theoretical in its conception and impact; so much so, that the first word that came to mind when I was going to grasp their impact was the term *theoretical object*. As I have argued elsewhere, that term refers to works of art that deploy their own artistic and, here, visual, medium to offer and articulate thought about art».

⁸⁴ Questo approccio, che mira a indagare l'inconscio e le pulsioni dell'artista/delle artiste suppone che quest'ultimo non abbia il pieno controllo della propria psiche, «non essendo maestro della propria casa» (Bal 1999: 121), dal momento in cui l'opera porterebbe alla luce una dimensione opaca e involontaria presente nel soggetto produttore. Come ben osserva Bal, questo implicherebbe una concezione del soggetto di tipo freudiana, e cioè, scisso ed estraneo ad alcune parti di sé stesso. Un noto esempio fornito da Bal è quello delle interpretazioni di Rosalind Krauss sul lavoro di Bourgeois, che analizzano il suo lavoro a partire da alcune considerazioni lacaniane molto spesso adottate dai teorici del surrealismo. All'interno di questa stretta cornice, il lavoro di Bourgeois sarebbe necessariamente ridotto alla riproposizione del lavoro di artisti del passato.

⁸⁵ Gli approcci di questo tipo considerano che ci sia una perfetta coerenza tra intenzione, memoria e azione nell'artista.

⁸⁶ L'autrice scrive: «In the former, artist's statements are a most welcome source of information, from which the story preceding the work is then constructed — or, as the claim goes, reconstructed. In the latter, the search is for facts not statements, even if the factfinder will often need to 'forget' the taboo on too explicit, hence, conscious, pronouncements by the artist» (Bal 1999: 122).

⁸⁷ Una classica lettura iconologica dell'opera di Bourgeois consiste nel comprendere l'aracnido come delle metafore che rimandano alla madre dell'artista, oppure che i tessili che spesso inserisce nelle sue installazioni si rifanno alla bottega dei genitori. Bal critica come queste facili associazioni trascurino altre altrettanto ovvie questioni (tuttavia più produttive), come, ad esempio, gli effetti di senso derivati dallo sbrindellare un tessuto in pezzi. Il ragno dell'installazione, secondo Bal, è «un ragno che sottolinea che le narrazioni sull'anteriorità sono insite in esso, ma che rimangono fuori portata» (1999: 123), intensificando ciò che Bourgeois ribadisce ripetutamente, ovvero, che qualunque sua intervista o dichiarazione non deve sostituire la sua opera.

⁸⁸ «Sia che l'iconografia cerchi di individuare la storia antecedente come fonte di una corrispondenza perfetta o di una deviazione significativa, sia che interpreti l'antecedente come una cassa di risonanza rispetto alla quale l'opera visiva posteriore può distinguersi per la sua differenza, la narrazione dell'anteriorità usa il testo o l'immagine precedente come un metro di misura. Questo è ciò che l'iconografia fa con l'opera di Bourgeois: i ragni sono metafore della madre dell'artista; gli arazzi provengono dal laboratorio dei genitori. Perché, allora, non possiamo 'possedere' quelle storie?» (Bal 1999: 116).

Il termine *oggetto teorico*, per Bal, come per Damisch, si riferisce dunque all'articolazione visiva di un pensiero teorico immanente all'oggetto stesso⁸⁹ (Bal 1999, 2002; Damisch 1998). La teoria quindi non è uno strumento che si impone sull'oggetto artistico, ma è a lui immanente, e, a sua volta, si fa trasformare da esso. La relazione reversibile che si stabilisce tra i due necessita di un tipo di interpretazione che tenga conto della tensione «fluttuante, mobile, e irriducibile» tra passato e presente, tra teoria e storia. Questo darebbe luogo a ciò che Bal chiama una «*pre-posterous history*», un'interpretazione storica che è, per definizione, una «attività filosofica» (1999: 61). Contrariamente alle precedenti tendenze, Bal abbraccia le contraddizioni che nascono dall'incontro tra spazio e tempo, tra scultura e architettura e propone una terza possibilità, ovvero quella che rende l'installazione appartenente alle due serie contemporaneamente fatto che la renderebbe capace di riattivare tempi passati molto più remoti.

Ma come è costruito l'oggetto teorico *Spider* (1997) da Bal? Le lunghe e solide zampe del ragno costruiscono una sorta di architettura (un *habitat*), e questo permette di mettere in relazione questa particolare scultura *Spider* (1997) sia con quelle della stessa serie, sia con quelle della serie *Cells*. Se la dimensione delle zampe è tale per cui da scultura diventa un vero e proprio *habitat* — l'opera diventa cioè in grado di essere, in sé e per sé un 'edificio' — allora è possibile concepire il corpo nella sua dimensione architettonica. La dimensione temporale e spaziale che l'installazione impone per essere fruita (lo spettatore deve forzatamente ripercorrerla dall'esterno) impedisce all'osservatore di abbracciare, con lo sguardo, tutti gli elementi dell'installazione contemporaneamente. Tutto ciò confluisce nel fatto che la dimensione scultorea e quella architettonica si avviluppano l'una nell'altra fino a non distinguersi più: il ragno è al tempo stesso gabbia, un corpo che contiene un altro corpo. La capacità di questi elementi di rovesciarsi fino a diventare il proprio contrario è dove la narratività si mette all'opera, dove essa «diventa strumento, e non più significato» (1999: 101). In *Spider*, Bal mostra in che modo l'opera *costruisce* una storia, e non quale è la 'storia' narrata dall'oggetto stesso: queste sono le due dimensioni che lo costituiscono in quanto *oggetto teorico* capace di aprire la dimensione scultorea-architettonica a nuovi investimenti di senso. Nonostante Bal analizzi una sola opera, per l'autrice è evidente come il ragno non possa essere considerato nella sua singolarità, poiché forma un *unicum* di senso con la cella che contiene⁹⁰. Questo rapporto di insufficienza è lo stesso che si stabilisce tra *Spider* e le

⁸⁹ Bal approfondisce la questione dell'oggetto teorico anche in (1991) e (1999).

⁹⁰ Secondo Bal, non è possibile comprendere un'opera nella sua totalità per quanto si 'traduca' ogni singolo pezzo che la forma in un frammento di significato (1999: 124). Questo è un caso esemplare della difficoltà

opere del suo passato: pur essendo possibile relazionare le *Spider* con alcune opere a lei antecedenti, le *Spider* non possono essere lette esclusivamente in questa chiave:

«For, in this domain as well, the work not only undermines (art-historical) narratives of anteriority, but also offers alternatives for them. Thus it re-articulates the notion of ‘influence’ itself, its passivity, its grounding in anteriority that mortifies the later artist and locks him or her up in an oedipally tinted rivalry. More productive than the idea of influence, it lays the past’s eggs». (Bal 1999: 124)

Spider (1997) è capace di attivare relazione dialogiche con momenti e opere del passato e ripensare così i regimi storicisti classici. È qui che opera d’arte, teoria e storia si trasformano a vicenda: «ce qui compte est moins ce qu’une œuvre — qu’elle soit d’art ou de philosophie — représente ou manifeste, que ce qu’elle *transforme*» (Damisch 1992: 140). Bal, a partire dallo studio di Careri (1991, 1995) sul Bel Composto di Bernini, definisce l’*ansambl’* installativo come una ‘cappella barocca’: l’installazione di Bourgeois propone un’operazione analoga alle modalità usate da Bernini per rappresentare la trasfigurazione tra mistico e l’estasi in Teresa. L’*oggetto-teorico-Spider* opera una ‘traduzione’ trans-storica, e ciò permette all’autrice di pensare una storia ‘pre-posterous’, ovvero, una storia che non mira a ricostruire il passato fedelmente ma che tramite nuove costellazioni di opere si trasforma sia il lavoro passato di Bernini sia quello di Bourgeois:

«That translation, I submit, is an image according to Benjamin: one that grasps the image from the past, which ‘can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never to be seen again. Thus, Bourgeois saved Bernini’s Ecstasy for our time». (Bal 2002: 89)

Bal, rifacendosi a Walter Benjamin, crede che il passato sia incorporato nel nostro presente, e che possa essere ‘recuperato’ tramite dei dialoghi con la contemporaneità: «ogni immagine irrevocabile del passato rischia di svanire a ogni presente che non si riconosca significato, indicato in esso» (Benjamin [1962] 2014: 77). Benjamin nota come la storia «può essere scritta solo a partire dal punto di vista di un presente immediato» perché ogni epoca storica ha una nuova occasione di interpretare la storia dell’arte, il cui compito è «decifrare le profezie, ritenute tali per l’epoca nella quale sono state formulate, contenute nelle grandi opere d’arte

immanente nel rapporto tra immagine e linguaggio verbale e l’impossibilità, per il linguaggio, di tradurre tutto ciò che l’immagine è (Marin 1988a).

del passato»⁹¹ (Benjamin 1974: 311). Benjamin, nel *Passagen-Werk*, propone un concetto capace di mettere al centro la tensione tra conoscenza storica e teoria nel linguaggio, ovvero quello di *immagine dialettica*, che viene pensata come il luogo di una condensazione, come un montaggio che produce conoscenza e dove due dimensioni temporali si incrociano⁹². Per Benjamin, il modo di leggere la storia è a contropelo, ovvero, operando dei montaggi di tempi eterogenei dove il passato è sempre guardato dalla lente del presente: «l'immagine è una costellazione, in cui diverse temporalità si rivelano in un bagliore» (1999: 462). In questo senso, la modalità di costruzione dell'OT è molto vicina a quella proposta dalla genealogia e l'archeologia dei media, che abbracciano questo regime temporale dove le dimensioni del passato, il presente e il futuro sono sempre interlacciate. Seguendo questa concezione non strumentale della teoria, quello che si comprende è che sono gli oggetti stessi a produrla:

«Il presente è un 'attivatore' di senso di un modello temporale non lineare della storia per cui le opere del passato non si limitano ad essere degli antecedenti o ad influenzare univocamente ciò che segue, ma si configurano come un coacervo di potenzialità che possono essere illuminate o meglio comprese a partire da opere di epoche successive, epoche in cui sono giunti a maturità alcuni dei processi che là erano contenuti in nuce». (Mengoni 2012 :44)

Sia Damisch che Marin — e chi dopo di loro ha deciso di continuare a lavorare sulla nozione — hanno scelto, tramite la prospettiva euristica dell'*oggetto teorico*, di superare dunque la dicotomia tra teoria e storia (Careri 2018). Careri nota come l'oggetto teorico non sia soltanto concettuale, ma che abbia delle qualità «oggettuali» e materiche talmente concrete da opporre una certa «resistenza alla concettualizzazione» il che obbliga l'analista a tener conto «della singolarità» dell'oggetto (Careri 2019: 6). Il processo di 'costruzione' dell'analista e la sua 'reazione' al sapere nell'oggetto già depositato è, di recente, luogo di discussioni e approfondimenti (Careri, Fichera e Lieutaghi 2023). Alcuni/e studiosi/e si chiedono se l'*oggetto teorico* non sia già costruito come tale prima ancora di essere analizzato oppure se lo diventi soltanto dopo la costruzione effettuata dall'analisi (Dumora 2004). Il dubbio è

⁹¹ «La storia dell'arte è una storia di profezie. Può essere scritta solo a partire dal punto di vista di un presente immediato, attuale; poiché ogni età possiede la propria nuova, benché non ereditabile, occasione di interpretare proprio le profezie che l'arte delle epoche passate racchiudeva in sé. Il compito più importante per la storia dell'arte è decifrare le profezie, ritenute tali per l'epoca sulla quale sono state formulate, contenute nelle grandi opere d'arte del passato» (Benjamin 1974: 311).

⁹² Pur con delle sostanziali differenze, Benjamin e Carl Einstein coincidono nel pensiero di una rottura storica che implica una non-linearità temporale. Per approfondire si veda Didi-Huberman ([1990] 2016) e ([2000] 2007).

giustificato dall'ambiguità del verbo riflessivo 'se construirà' con cui Marin descrive il processo di costruzione dell'OT⁹³. Ad accentuare la tensione è, appunto, Marin: «le texte littéraire (passé) devait être déjà en lui-même et par lui-même un objet théorique pour devenir [...] un objet de la théorie (contemporaine)» (Marin 1989b: 15). Una possibile risposta arriva da Careri, che suggerisce la doppia natura dell'oggetto: «donné et construit. [...] L'on ne peut pas tout dire sous prétexte d'interprétation : l'objet donné doit pouvoir laisser apparaître sa résistance, et conduire donc à exclure certaines hypothèses et en formuler des nouvelles» (Careri, Fichera, Lieutaghi 2023: 7). Questa affermazione sembra risuonare con quanto detto da Omar Calabrese qui introdotto da Lancioni, e che, collocandosi in linea con il pensiero mariniano, rileva la resistenza dell'OT a essere analizzato tramite modelli già 'precostruiti':

«Per analizzare un testo non si potrà, e non lo si dovrebbe nemmeno immaginare, limitarsi ad applicare dei modelli precostituiti ma sarà necessario coglierlo nella sua specificità culturale e formale, e accettare la sua 'sfida', disimplicando e descrivendo le diverse forme e i diversi piani che lo costituiscono, alcune delle quali saranno peculiari ed esclusive di quel singolo testo mentre altre, preesistenti e preformate, saranno convocate e integrate l'una all'altra in vista della produzione del senso e dei sensi dell'opera». (Lancioni 2012: 20-21)

Uno degli elementi costitutivi dell'OT è di spostare il punto di vista e di ridefinire le pertinenze di analisi di un oggetto, per far emergere la dimensione critica che sottostà a questa operazione metodologica⁹⁴. L'OT ha una doppia natura che è facilmente rintracciabile sia in Calabrese che in Careri: se per Calabrese sono le articolazioni interne al testo a fare senso, in tensione con la generalità della teoria, Careri ricorda come siano anche le relazioni intertestuali — quelle tra gli oggetti di una costellazione — a essere fondative in un *oggetto-teorico* (2018). Anche se è il termine OT è declinato al singolare, esso è spesso composto da un insieme di testi:

«L'objet théorique est un noyau d'objets concrets et de questions qui sont liées entre elles de manière cohérente, pour ne pas dire systématique. Le paradoxe de l'objet théorique, c'est la singularité de l'objet et la généralité de la théorie : il s'en dégage une tension souvent absente dans d'autres approches plus disciplinaires et

⁹³ Riporto nuovamente la frase di Marin per semplificare la lettura (1989b: 17): «l'objet théorique se construira dans une œuvre déterminée à partir de l'ensemble des énoncés qui en réfléchiront l'énonciation».

⁹⁴ Questo è ciò che fa appunto Giovanni Careri nel suo analisi de *Les Ancêtres* de la Cappella Sistina. Si veda, ad esempio, Careri (2007), (2014) e (2018).

disciplinées. Cette approche est structuraliste puisqu'elle organise les matériaux en série et étudie davantage les transformations qui se produisent d'un élément à un autre que les objets eux-mêmes. [...] Le terme 'objet théorique' est trompeur, parce que l'objet théorique est un réseau de relations». (Careri 2023: 5-6)

Tramite un approccio strutturalista che organizza serie di oggetti in base a pertinenze, lavorare con degli oggetti teorici permette di rendere conto delle differenti temporalità che attraversano le opere:

«Dans une procession, en effet, chaque participant tient sa position au sein d'un enchaînement; cette position lui assigne un sens, qui est déterminé par les relations que le participant entretient avec les autres; dès lors, le terme d'une théorie n'est pas une singularité prise dans son histoire propre, mais l'un des maillons de la série par rapport à laquelle il produit un écart, une différence qui fait sens». (Careri 2025: 19)

Uno degli 'ultimi' elementi costitutivi dell'OT e che riguarda pienamente la questione della temporalità è la sua capacità di cortocircuitare i regimi di temporalità e le pertinenze degli oggetti⁹⁵ (Damisch 2025), dal momento in cui uno stesso oggetto può partecipare di diverse costellazioni di opere contemporaneamente, e in ognuna di esse si aprirà a dei livelli di lettura differenti. In altre parole, in ognuna delle costellazioni create l'oggetto analizzato dispiegherà nuove regioni di senso che erano in lui già presenti, ma fino al momento dell'analisi, 'silenti'⁹⁶. Questo è un modo di lavorare «contre-intuitive, puisque ce sont les relations qui font sens» (Careri 2023), relazioni che non sono solo di tipo 'sintattico' all'interno di una stessa opera, ma anche quelle intertestuali che coinvolgono diversi regimi di temporalità. Proprio perché storia e tempo non sono la stessa cosa, la storia guidata da una prospettiva temporale lineare e unidirezionale rischia di semplificare ogni lettura interpretativa dell'opera d'arte (Didi-Huberman 2007):

⁹⁵ Nel volume di recente pubblicazione *Centrer les Marges* (2025), viene nuovamente pubblicata un'intervista realizzata a Hubert Damisch nel 2013. Damisch, a proposito del modello del corto-circuito, nota: «Aujourd'hui, je porte mon attention sur le moment où, entre ces points d'intérêts divers, un court-circuit, ou mieux, une mise en circuit se produit: lorsqu'on met en contact deux pôles aussi éloignés qu'on voudra, une petite lampe s'allume, à l'image des plans lumineux du métro qui proposent l'itinéraire le plus économique pour aller d'un point à l'autre. Mais il n'y a pas qu'un seul parcours possible, il y en a de multiples, et ce n'est pas dit que la pensée doit procéder nécessairement par le parcours le plus court; un parcours plus long peut être tout aussi productif» (Damisch 2025: 33).

⁹⁶ «Il y a donc pour Marin 'mise au travail réciproque' de la théorie contemporaine et des objets du passé, de même que l'étude des objets du présent dévoilé *la valeur d'usage* et les virtualités théoriques de la représentation» (Mengoni e Vert 2021: 9).

«If a work of art truly depends on a specific historical context, as the social historians of art would have it, then in order to understand it we have to transport ourselves into the conditions that existed in a specific time and place. But all that makes no sense as far as I am concerned. [...] The issue is that we, in our own time, look at works of the Quattrocento. And the question is, how is it that a historical work of art interests us, given that we should only be compelled by works of our own time, works that belong to the same ‘context’ as we do?». (Damisch 1998: 9)

Le immagini del nostro presente sono capaci di convocare tempi diversi rispetto al tempo in esse rappresentato, anzi, sono il luogo dove è visibile una «sopravvivenza del passato nel presente», poiché per quanto un’immagine sia contemporanea, «il passato non smette mai di riconfigurarsi, poiché quell’immagine diventa pensabile solo in una costruzione della memoria, se non dell’ossessione» (Didi-Huberman 2007: 1). È possibile dar conto di queste ‘temporalità intrecciate’ «à travers la singularité de cette immanence que, à chaque fois, se reconfigurent des relations, articulations, éléments paradigmatiques d’un ‘autre ordre’ [...], cela implique que le *travail* de l’art envisage une profonde révision des modèles de temporalité en *histoire* de l’art» (Mengoni 2016: 111). Il modello dell’anacronismo⁹⁷ potrebbe ben ‘sciogliere’ alcune delle tensioni tra una lettura iconologica e diacronica delle opere e una che permetta di far emergere il tempo in cui l’opera stessa si iscrive: «c’est [...] l’objet étudié (et par exemple la façon dont toute une histoire peut se tisser, à travers un ensemble de textes et d’œuvres d’art, autour de l’argument qui lui fournit le mythe) qui produit le temps, la durée même où il s’inscrit et dans laquelle il demande à être connu, étudié» (Damisch 1992: 137). Questo scarto tra le caratteristiche di un’opera situata in un momento specifico della storia e il tempo di cui si fanno portatrici può far emergere «ciò che le attraversa in termini di virtualità, di potenza: in una parola, di figurabilità» (Mengoni 2021: 50).

⁹⁷ Diversi/e autori/autrici si sono interrogati sull’uso del termine ‘anacronie’ a discapito di quello di anacronismo, comunemente connotato in modo negativo (Fabbri e Mengoni 2013; Corrain 2021; Rancière [1996] 2022). Il filosofo Jacques Rancière offre una disamina degli usi del termine: «el anacronismo no existe. Pero hay modos de conexión que podemos llamar positivamente anacronías: acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo a contrapelo, que hacen circular el sentido de un modo que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo ‘consigo mismo’. Una anacronía es una palabra, un acontecimiento, una secuencia signifiante salidos de ‘su’ tiempo y por lo mismo dotados de la capacidad de definir conjunciones temporales inéditas, de garantizar el salto o la conexión de una línea temporal a otra. Gracias a esas conjunciones, esos saltos y esas conexiones, existe un poder de ‘hacer’ historia. La multiplicidad de líneas temporales, de sentidos de tiempo incluidos en un ‘mismo’ tiempo es la condición del actuar histórico. Tomarlos efectivamente en cuenta debería ser el punto de partida de una ciencia histórica menos preocupada por su respetabilidad ‘científica’ y más preocupada por lo que quiere decir ‘historia’» (Rancière 2022: 14).

A fornirci questo sguardo oltre a Damisch è Louis Marin, uno degli autori che ha pensato gli oggetti in modo *a-storico*, ovvero, situati nella loro condizione di produzione storica ma segnalandone anche le varie riattivazioni in altre temporalità. Per Marin l'anacronismo è la pura condizione di possibilità dell'esperienza storica stessa⁹⁸, e il concetto critico di *co-temporalità* è da lui proposto per elaborare modelli di storicità più consoni con le opere d'arte:

«Les catégories liées aux logiques déterministes et causales des rapports entre passé et présent — à partir de celle d'influence — sont arrachées à leur apparente auto-évidence, pour être refondées dans les termes d'une relation structurellement avvertie. Des œuvres d'époques chronologiquement éloignées sont convoquées dans un maintenant qui est celui d'une conjonction des opérations et des formes, ce que Marin nomme une *logique indéterministe de l'art contemporain*». (Mengoni e Vert 2021: 13)

I curatori del recente volume *Évènements de contemporanéité* (2021) illustrano come la questione della co-temporalità intenda, più precisamente, il «maintenant achronique» come un luogo di sospensione del 'qui e dell'ora' dove avviene una «pure possibilité immanente à toute production de sens» (Mengoni e Vert 2021: 14). Per Marin, il presente «ne désigne pas le présent au sens d'aboutissement d'une progression chronologique des influences», ma è un momento dove è possibile cogliere la discontinuità dei tempi, un luogo di «crépitement d'occasions, d'accidents, de rencontres ici et maintenant, ni réels ni irréels, mais possibles, réellement possibles» (*Ivi.*: 14). È proprio a ciò che attraversa le opere in termini di *figurabilità*⁹⁹ che Marin dedica le sue indagini (Marin 1990, 1992):

«Il faut insister sur ce point : c'est la virtualité de la figure dans les événements, sa latence et sa force, c'est le devenir-figure des événements qui est constitutif de leur temporalité, c'est-à-dire du fait qu'ils n'appartiennent pas seulement à des moments différents du temps chronique, qu'il ne relèvent pas seulement non plus de temps spécifiques différents, mais encore et surtout du fait qu'il entrent temporellement (par le temps) dans une communauté où le premier qui est antérieur est l'image du second qui lui est postérieur, et le second à venir 'après' le modèle pourtant du premier qui le

⁹⁸ «[...] L'objet 'contemporain' devient, pour Marin, ce à partir de quoi il est possible de saisir l'articulation entre historicité e trans-historicité, condition de possibilité de tout objet théorique » (Mengoni e Vert 2021: 9).

⁹⁹ Questo termine è mutuato dalla disciplina psicoanalitica, e proviene dalla teoria sulla formazione del sogno di Sigmund Freud. Questo diventerà uno dei paradigmi più usati da Marin per analizzare le forze dell'immagine. Si veda l'intervista realizzata da Odile Asselineau e Marie-Jeanne Guedj a Louis Marin nel 1990 (Asselineau, Guedj e Marin 1990).

précède. C'est cette [...] involution ou ré-volution du temps entre deux événements, qui fait du travail de la figurabilité en eux leur co-temporalité». (Marin 1992: 21-22)

La dimensione della *figurabilità* si concentra sulle relazioni che un'opera è capace di stabilire con altre tramite processi specifici che spaziano molto al di là di un rapporto di analogia formale. La dimensione figurativa è normalmente ascrivibile a ciò che è mimetico o che imita il mondo naturale e «sottomette il visibile al leggibile», mentre la dimensione figurale «met au cœur de son approche l'opacité même de la dimension du visible» (Acquarelli 2015: 21). In sostanza, la dimensione della figurabilità riguarda non ciò che è nominabile, ma i processi di produzione di senso tramite «la mise en tension du figuratif par le figural» (*Ibid.*):

«L'opacification de la forme par la force, cette opacité figurale qui s'en suit, est liée à une continuité du sens qui ne peut se décrire à travers des unités minimales ou des traits de signification différentiels. Il s'agit de mobiliser des descriptions de l'ordre du processus, des qualités progressives, ou encore des niveaux d'intensification. Cette tension entre le discontinu et le continu est d'abord liée aux instances énonciatives : il existe un résidu énonciatif qui, au-delà de quelques traces, reste invisible dans le cadre de l'énoncé. Il participe, en revanche, de manière fondamentale à la construction du sens de l'image». (Acquarelli 2015: 16)

Per questo motivo, è proprio la dimensione *figurale* che si mette al 'lavoro' in tutti quei casi dove il figurativo non è sufficiente a «restituire orizzonti semantici complessi e mai completamente asservibili ai regimi figurativi. Le risorse della figurabilità sono, cioè, al servizio del contenuto, del senso» (Mengoni 2021: 55). L'indagine della dimensione figurale si mette in gioco per analizzare le forze invisibili che «*animent*» l'immagine, anche con la partecipazione del figurativo (Acquarelli 2015). Le costellazioni costruite su base strutturale, non presenteranno delle semplici analogie formali, fenomeno conosciuto invece come *pseudomorfismo* (Bois 2015; Pinotti 2016). Due immagini *pseudomorfe*, dunque somiglianti figurativamente e formalmente, sono una concatenazione di un motivo se accostate e non producono nessun scarto semantico. Invece, per essere produttiva e generatrice di senso, la condensazione anacronica deve produrre una maggior *leggibilità*¹⁰⁰ (Benjamin 1927) e rendere tutte le opere coinvolte nella costellazione *conoscibili* grazie alla somma di più

¹⁰⁰ Il concetto di 'leggibilità' è inseparabile da quello di 'immagine dialettica' mutuato da Benjamin nel *Passagen-Werk*. L'immagine dialettica, luogo dove i vari tempi si condensano, produce un montaggio temporale percepito in un solo momento storico. Da questa prospettiva è possibile conoscere [*Lesbarkeit*] in modo differente tutti gli elementi coinvolti nell'immagine dialettica.

tempi: l'anacronismo dovrebbe permettere l'apertura a nuovi investimenti di senso, dove ciò che conta sono proprio le *trasformazioni*¹⁰¹ a cui l'opera si sottopone (Damisch 1992: 140). La ricerca che presento si muove in questo terreno, quindi si allontana da un raggruppamento di tipo tematico per andare verso *allgemeinste Darstellungsformen*¹⁰² (delle forme più generali della rappresentazione) (Damisch 2003) e proporre delle costellazioni su diversi criteri di pertinenza dove ricavando delle 'invarianti' e delle costanti, si possono stabilire nuove relazioni sintagmatiche e anacroniche tra opere contemporanee e opere del passato.

È riassumibile l'intera portata euristica dell'*oggetto-teorico* e dell'idea di co-temporaneità a partire dal modello critico per comprendere i sistemi rappresentativi, quello della 'treccia' proposto da Hubert Damisch. Si ritorna per l'ultima volta al già citato *Giudizio di Paride*, libro dove Damisch delinea i due 'movimenti' necessari alla costruzione di un oggetto teorico¹⁰³ (Mengoni 2016: 108). In primo luogo «la domanda deve essere situata in un momento storico preciso» (*Ibid.*): nel caso del *Giudizio di Paride*, l'autore si interroga sul momento storico in cui c'è stato un cambiamento di concezione della bellezza ideale, dato che durante la modernità l'arte inizia a riflettere sugli aspetti 'visibili' della bellezza legati al corpo e alla differenza tra i sessi¹⁰⁴. Inoltre, «la domanda è posta dall'opera stessa nel riattivare certi tratti strutturali o schemi figurali dal passato» (*Ibid.*): secondo Damisch, Manet, nel *Déjeuner sur l'herbe*, recupera lo schema figurale di un'incisione realizzata da Marcantonio Raimondi ripresa da un disegno del *Giudizio di Paride* di Raffaello, opera realizzata a sua volta a partire da un rilievo in un sarcofago romano (*Ibid.*). Nonostante lo 'schema' figurale 'riattivato' in Manet non permetta di riconoscervi direttamente il mito di Paride (di cui la stampa ne è emblema), è a livello strutturale che il mito 'opera'¹⁰⁵ (Damisch

¹⁰¹ «La prise en charge de la différence entre simple emprunt d'une 'pose' et travail de transformation que les œuvres opèrent par 'découpage ou montage', constitue l'écart décisif d'une iconologie analytique de matrice structuraliste : le récit, ainsi que la citation visuelle, au lieu d'être des sources qui suivraient le fil de l'histoire se déployant univoquement du passé au futur, deviennent les lieux du 'travail du mythe' qui constituent l'accès aux opérations, aux noyaux structuraux, aux 'déterminations d'un autre ordre auquel la narration fait signe' et dont la résonance insiste — ce qui nous intéresse ici — jusqu'à 'aujourd'hui'» (Mengoni 2016: 110).

¹⁰² «Les œuvres singulières, celles même d'un artiste ou d'une école, si elles renaissent son attention, c'était moins pour leur originalité, leur différence spécifique, que par leur « commun dénominateur optique » et pour ce qu'elles laissent entrevoir des formes générales de présentation (*die allgemeinste Darstellungsformen*) auxquelles obéissent les productions d'une même époque de l'art» (Damisch 2003).

¹⁰³ Questa chiara elaborazione del pensiero di Damisch è per mano di Mengoni (2016).

¹⁰⁴ Per approfondire, si riporta qui la citazione: «Si le tableau de Manet demeure donc indécent, c'est parce qu'il est le lieu de figurabilité du double lien entre beauté et pulsion sexuelle déplacée ou inhibée, un nœud qui n'est pas seulement lié au 'sujet' du tableau et à sa source mythique, mais qui est essentiel par rapport à ce qu'on nomme l'histoire de l'art [...]» (Mengoni 2016: 107).

¹⁰⁵ Ciò che, secondo Mengoni, suppone una vera operazione produttiva nei termini di una iconologia analitica di matrice strutturalista è che «la narrazione, così come la citazione visuale, piuttosto che essere delle fonti che seguono il filo della storia e si svolgono inevitabilmente dal passato verso il futuro, diventano i luoghi dove il

1992; Mengoni 2016). Nuove e diverse reti di relazioni possono essere stabilite a partire da questi tratti strutturali, e spostare la forza semantica e plurale delle immagini (*Ivi.*: 111). Questi elementi di ordine strutturale «qui permettent de tisser un réseau des relations autres que celles dictées par l'unidirectionalité des 'sources' fournissent les pivots théoriques autour desquels se fait le tressage textuel où s'opèrent les transformations, un tressage *génératif* et non *génétique*» (*Ibid.*). Un *tressage intertextuel*, dove, tirando i fili, le opere del presente e del passato si rendono reciprocamente leggibili e conoscibili sempre e soltanto tramite il loro essere 'intessute' insieme come in un modello topologico che Damisch individua in una treccia che si piega su se stessa: «est donc le précipité de ces transformations, ces pliages où les œuvres se 'touchent' à travers le temps, car elles tirent, en les transformant depuis le maintenant qui est le leur, les fils d'autrefois» (*Ivi.*: 114).

Questo modello topologico riunisce il senso dell'opera e la dimensione temporale che essa attraversa, e fa comprendere che le direzioni di lettura che coinvolgono questo intreccio non sono mai unidirezionali, dal momento in cui ogni filo può essere collegato all'altro in differenti versi di lettura. Il modello della treccia, sulla scia della *leggibilità* benjaminiana, consiste in un'«immagine che connette e articola una pluralità costitutiva (i fili), la progressione diacronica (l'intreccio) e la capacità di congiungersi a punti situati altrove lungo questa progressione (il ripiegamento)» (*Ivi.*: 112). Per Damisch, *Le Déjeuner sur l'herbe* di Picasso «les rassemble, ces fils (en eux-mêmes singulièrement retors), tout en repliant la tresse sur elle-même, pour atteindre, en une expérience cruciale, aux précipités que j'ai dit. Et c'est bien en effet une tresse, aux brins entremêlés, qui aura progressivement pris forme, au fil de ces pages, plutôt qu'une série à la Warburg, dans laquelle chaque anneau demanderait à être rivé à sa place pour que la chaîne des transformations acquière sa pleine force démonstrative» (Damisch 1992: 221). Questo è l'obiettivo di questo progetto: tessere una treccia di opere capaci di condensare una strategia discorsiva di costruzione di un'identità non binaria. Queste costellazioni, che emergono soltanto dopo le analisi, sono paradigmatiche delle possibilità, per l'immagine, di riflettere sulle proprie condizioni di possibilità. L'obiettivo è dunque tentare di presentare una treccia, un modello dove la «simultanéité et l'imbrication l'emporterait sur l'enchaînement ou la succession, et qui impliquerait le rejet de tout modèle d'évolution, comme de tout principe d'explication linéaire» (*Ibid.*).

mito 'opera', e dunque, questi discorsi visivi permettono l'accesso alle operazioni (ai nuclei strutturali) alle 'determinazioni d'un altro ordine della narrazione a cui la narrazione stessa fa segno' e dove la risonanza del passato dura fino al giorno d'oggi» (2016: 110).

Parte II Operazioni

Capitolo II *Schermature*

Il presente capitolo è dedicato all'indagine delle strategie e operazioni visuali di carattere semiotico di protezione e schermatura dei corpi, con particolare attenzione a quelle di tipo figurale¹⁰⁶ che prendono in considerazione il ruolo semiotico della luce negli scatti. Si analizzeranno gli effetti di senso generati dalla copertura del corpo a partire da diversi dispositivi e interfacce di relazione tra i soggetti e il dispositivo fotografico, tracciando così connessioni di natura strutturale tra opere diverse a partire dal binomio *visibile/invisibile* e *guardare/guardato*. La modulazione della luce può rendere comprensibile ciò che si trova davanti all'obiettivo e instaurare una dialettica dell'apparire dove le condizioni di possibilità dei vari soggetti si giocano in una polarizzazione tra il 'mostrarsi' e il 'nascondersi'. L'ipotesi che qui si sostiene è che la luce — elemento necessario alla creazione di un'immagine fotografica — possa essere modulata per mostrare o occultare ciò che viene ritratto nell'immagine, ma anche per turbare lo sguardo dell'osservatore. L'indagine di queste «visibilità precarie» (Asselin, Lamoureux e Ross 2008), di soggetti che non hanno avuto un facile accesso alla visibilità pubblica e che rischiano di essere 'categorizzati' dal dispositivo fotografico, partirà dallo studio specifico della luce nella sua funzione discorsiva di schermatura (Fontanille 1995). Ci si chiederà, dunque: in che modo le *paillettes* sul corpo di Luciano Castelli o l'abito di cuoio di Marcel Bascouard sono riconducibili a un'operazione visiva di illuminazione del corpo e di 'offuscamento' dello sguardo dell'osservatore? E inoltre: è possibile pensare le strategie di protezione dallo sguardo altrui come dei modi per affermare le soggettività fluide ed evitare la tipizzazione del dispositivo fotografico? L'attenzione viene così portata a quei momenti storici in cui il corpo che deflette dalla norma, bisognoso di protezione, ha trovato nell'immagine l'unico mezzo di emancipazione possibile.

¹⁰⁶ Ricordo che il *figurale* in semiotica organizza e 'regge' gli elementi figurativi più superficiali; è uno spazio di operazioni più astratte rispetto a uno spazio figurativo iconizzato, capace di rendere visibile una 'forza' nell'immagine. Nella teoria dell'arte di matrice francese viene altresì chiamato *visuel*, ed è descritto come una dimensione sensibile semanticamente produttiva dell'immagine, che si apre ad altri investimenti di senso virtuali rispetto al significato iconologico che in esse è raffigurato. Louis Marin, dal canto suo, indica una dimensione processuale dell'immagine che non è descrivibile dal linguaggio (non è nominabile) e che non riguarda soltanto il figurativo, ma è una dimensione che «costruisce la sintassi opaca del desiderio», ovvero, un campo di forze che attiva degli affetti sia nel produttore che nell'osservatore (Marin 1988a: 256). Cfr. Acquarelli (2015); Corrain (2004); Damisch (1992); Didi-Huberman (1990); Marin (1994, 2006); Schapiro (2002).

In questo capitolo si proporrà dunque una genealogia trans-storica di alcune figure di schermatura su base media archeologica, e quindi si presenterà una disamina di opere dove un medesimo paradigma è rintracciabile e portato alla luce tramite la condensazione anacronica. In parole più concrete, il metatermine *schermatura* è qui proposto per dar conto di una serie di operazioni di nascondimento dei corpi, e delinea un'operazione, non una costante tematica o figurativa. Le figure di schermatura che saranno presentate poco sotto si condensano nel corpo illuminato, qui chiamato un *corpo-schermo*: un corpo coperto da abiti abbaglianti che assumono la funzione di uno schermo, situando il corpo nella dialettica *protezione/proiezione e mostrazione/occultamento*. Lo schermo, elemento capace di farsi superficie di protezione e di proiezione, diventa in questa sede struttura, operazione. Il corpo illuminato va inteso dunque come un 'principio' che non cessa di trasformare e di trasformarsi in ogni immagine coinvolta nella condensazione anacronica.

La *schermatura* è una funzione che può manifestarsi attraverso investimenti figurativi e plastici diversi in ogni immagine, e questo permetterà di attraversare opere di linguaggi espressivi differenti che implicheranno la mobilitazione di concetti teorici interdisciplinari. Così come il programma Warburghiano è volto a trovare le sopravvivenze delle *pathosformeln* attraverso il tempo sfidando la cronologia, l'indagine qui proposta di operazioni figurali può essere trovata all'interno di un approccio tipico dell'archeologia dei media (Parikka 2011, 2012) e accuratamente rispecchiata da un'espressione coniata da Louis Marin, e cioè l'indagine di una «logica indeterminista delle forme» (Marin 1984: 31) (§II).

2.1 I corpi non sono solo ammassi di carne

Nel 1987, momento storico di forte emancipazione femminile e di sviluppo di nuovi paradigmi per pensare il corpo, l'artista canadese Jana Sterbak produce e indossa un abito composto unicamente da carne animale in una performance intitolata *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* [Fig. 1]. L'abito, composto da 25 chili di bistecche crude cucite insieme e appese a una grucciona, è stato esposto per la prima volta nella Galerie René Blouin di Montreal¹⁰⁷. Utilizzando l'abito come evocazione del corpo culturalmente inscritto, l'artista produce una collezione di moda progettata per esporre e 'minare' lo spettacolo dell'apparenza. La carne, che si secca col passare del tempo, viene salata per evitare una completa e totale decomposizione dell'opera. Il vestito e il corpo che lo indossa avranno la

¹⁰⁷ La prima versione di questo abito è stata realizzata nel 1987, in seguito è stato riadattato nove volte per le mostre in cui è stato esposto.

stessa fine: con durate e in momenti diversi, entrambi saranno carne putrescente. Evocando il mondo della moda, gli abiti di Sterbak dimostrano che, in qualsiasi momento storico, l'abbigliamento rappresenta la confluenza di discorsi psicologici, sociali, sessuali ed economici che circolano intorno al corpo e lo delineano. Tuttavia, gli abiti possono diventare tecnologie di controllo tramite la costrizione del corpo dall'artista declinato in opere come *Défense* (1995) o *Télécommande II* (1989), dove il corpo è sospeso in una gabbia-crinolina che si muove con comando a distanza. Facendo diventare l'abito una struttura, Sterbak si 'consegna' ripetutamente a un mondo che assiste alla sua immobilità, ad un discorso sulla dipendenza e sull'impossibilità di appropriazione del proprio corpo.



Figura 1

Il corpo delle donne, sin dagli inizi della storia della rappresentazione, è stato investito da forme dettate dal desiderio e lo sguardo maschile dell'artista. Nel corso degli anni Ottanta,

molte artiste mettono in discussione questa idealizzazione del corpo femminile tramite varie performance. Tramite varie azioni artistiche viene rinforzata più che mai l'idea che il corpo è come una scultura di carne modulabile (vera e propria materia da elaborare) e, di conseguenza, lo è anche la sua soggettività. Jacques Fontanille è stato uno tra gli autori e autrici che, in campo semiotico, ha pensato il corpo non soltanto come substrato della semiosi ma anche come figura semiosica in sé, ovvero, come figura del discorso. Fontanille, nel pensare alla conformazione dell'individuo, distingue due assi che compongono l'identità: il *Me-Carne* e il *Sé-corpo proprio* (2004: 55). Il *Me-carne* indica la dimensione carnale, propriocettiva e 'interna' del corpo, capace di manifestarsi anche autonomamente; è il *Sé-corpo proprio*, ovvero la dimensione identitaria ed enunciativa dell'individuo, che si costituisce nella semiosi e nell'attività discorsiva. Quest'ultima dimensione identitaria è suddivisa, a sua volta, in *Sé-ibidem*, laddove un soggetto produce sempre nuove costruzioni identitarie che vanno a sostituire quella precedente (di cui non rimarrà traccia), e in *Sé-ipse*, se invece il soggetto produce un accumulo progressivo di identità transitorie. Il corpo, in senso fisico, è articolato a sua volta in *carne mobile* e *involucro*. Mentre la *Carne mobile* riguarda il carattere animato della carne, la sede della sensomotricità, l'*involucro* è una figura sensibile del corpo che funziona come una membrana, come un tessuto filtrante. L'*involucro* è da Fontanille associato al *Sé*, mentre la carne appartiene al dominio del *Me*. Ci si soffermerà, durante tutte le analisi, sulla dimensione di membrana dell'involucro, che filtra la relazione tra il *Sé* e gli altri corpi del mondo.

Come uno strato liberatorio, Sterbak si protegge con la carne di qualcun altro, e nel farlo, il suo *Sé-corpo* si dona allo sguardo altrui come carne di consumo, esteriorizzando così il suo *Me-carne* (Fontanille 2004). Sul rapporto tra corpo umano e corpo animale, è appropriato convocare una delle questioni che Deleuze presenta nel suo *Logica della sensazione* (1981) che può fornire una maggior comprensione di quest'opera. Nel libro che l'autore dedica alla pittura di Francis Bacon, la *carne macellata* è il termine usato per definire una *zona d'indiscernibilità* tra umani e bestie, dove il sostrato condiviso tra i due è composto dal dolore, orrore e compassione che entrambi hanno subito nelle loro vite. La *carne macellata* che li accomuna è un livello astratto capace di prendere su di sé i colori della carne viva, ora indossata a modo di abito. La performance di Sterbak, che mette in relazione gli universi semantici dello sfruttamento animale e del corpo femminile, quello della malattia e della deviazione, è stata più volte inserita all'interno della genealogia storico-artistica che risponde all'area di un'arte femminile, a cui vengono comunemente associati una serie di materiali tipici di una resa tutta «al femminile» (Balsamo 2017); ad esempio, la pratica del cucito — e

quindi anche l'ambito della moda — sembra esserne la rappresentante per eccellenza, benché, come puntualizzato da alcune autrici (Creissels 2005; Parker 1984), ciò non significhi affermare una specificità femminile:

«Se l'uso di queste tecniche, a priori connotate come femminili, in una produzione artistica implica effettivamente qualcosa di femminile, sarebbe semplicistico pensare che questo uso sia sinonimo di un'affermazione essenzialista. Ciò significherebbe negare ogni possibilità di dimensione critica e creare uno schema semplicistico in cui l'essere donna e l'introdurre tecniche cosiddette femminili nella propria pratica artistica costituirebbero necessariamente un'affermazione della natura femminile». (Creissels 2005: 3)

Di fatto, quella femminile è solo una delle tante 'soggettività nomadi'¹⁰⁸ che ha avuto bisogno, nel Novecento, di emanciparsi tramite l'arte e le immagini e ha usato gli abiti e i tessuti (tra altri materiali) per impadronirsi del proprio corpo politico e rendersi visibili nella sfera sociale. Oggi giorno, nel ridiscutere i limiti e le soglie corporali, gli abiti e i tessuti sono ancora dei luoghi produttivi entro i quali ridefinire tali confini, prolungando il corpo di chi li indossa e diventando essi stessi tecnologie di estensione e proiezione di una certa interiorità nel mondo naturale (Calefato 2021; Ceriani e Grandi 1995).

2.2 Schermatura e modalizzazione: *Voler essere visto*

È bene comprendere in che modo, attraverso una lettura non filologica delle opere d'arte del *corpus*, è possibile pensare l'abbigliamento come traccia visiva e soglia tra l'interiorità e le passioni del soggetto e non soltanto da un punto di vista filologico. Nello specifico, il presente lavoro si occupa del corpo velato, celato e schermato, considerato come strumento fondamentale nella cultura post-moderna e che vede nella progettazione dell'apparenza un elemento cruciale per la realizzazione della propria identità (Baldini 2005; Barthes 1957, 1959, 1960; Calefato 2021; Chiais 2023).

Questo non è valido solo per il contemporaneo: tutte le società sono ricche di dispositivi organizzati secondo una sintassi strutturale, che servono a manipolare l'apparenza dei corpi e che producono diversi effetti di senso. Nell'insieme di questi dispositivi culturali — e con

¹⁰⁸ A proposito di questa espressione si veda Braidotti (1994).

dispositivo¹⁰⁹ intendo tutte quelle strutture che concorrono a organizzare e disporre degli elementi all'interno di un ambito concreto, come ad esempio la sessualità (Gatti 2019; Foucault 1978, 2004, 2008; Pinotti e Somaini 2016) — l'abbigliamento e la moda possiedono un luogo privilegiato all'interno dei sistemi e meccanismi di proiezione della soggettività dell'individuo nella sfera pubblica e privata. Quando ci si veste, si indossa un filtro che definisce un ruolo sociale ben specifico — almeno da un punto di vista pragmatico. Se ci si basa su una serie di regole, il rivestimento del corpo «assume un senso 'decodificabile' o in funzione di significati sociali codificati e sedimentati nel tempo, o secondo criteri di associazione stabiliti dal sistema moda e inerenti ai diversi gradi di connessione messi in scena nel *qui e ora* attraverso la giustapposizione dei singoli oggetti» (Chiais 2023: 22). La semiotica ha tentato di definire i livelli di senso e le sintassi che determinano i suoi processi di significazione in svariate aree culturali e geografiche, nonché in specifiche opere d'arte. Il corpo rivestito acquisisce senso soprattutto davanti allo sguardo dell'altro, che riesce ad assegnare significati ai vari abiti in base alla propria cultura, e che può, in ultima istanza, acquisire ruoli tematici come quello del *voyeur*. È proprio nella tensione che si instaura tra lo sguardo dell'osservatore sul testo e l'insieme di operazioni di messa in scena del sé delle figure che il corpo vestito diventa immagine e si apre a nuovi investimenti di senso.

Poiché è lo sguardo dell'osservatore a riconoscere alcune caratteristiche legate alla componente dell'abbigliamento e attribuirgli significato, le indagini che qui si svolgeranno dovranno tenere conto anche dei regimi di visibilità entro i quali gli individui fotografati agivano e adoperavano, così come su quelli contemporanei dell'osservatore odierno. Come nota Eleonora Chiais, ogni «grammatica vestimentaria presuppone la possibilità di mostrare o nascondere alcune parti del corpo e il modello dal quale prendono spunto sembra basarsi in primo luogo sull'opposizione tra visibilità e invisibilità» (2023: 11). Quando soggettività non conformi si espongono allo sguardo pubblico tramite la fotografia, allora viene implicitamente stipulato un 'contratto sociale', in cui individuo rappresentato e osservatore instaurano un particolare regime di visibilità¹¹⁰. È in questa relazione contrattuale che viene definito il grado di penetrazione del corpo testualmente costruito di chi posa. A ogni epoca storica corrisponde un regime specifico di «visibilità perfetta» (Barthes 1957, 1959, 1960; Chiais 2023) che coinvolge sia il corpo biologico sia il corpo sociale. Col passare del tempo

¹⁰⁹ Per un'analisi comparativa delle concezioni del dispositivo da parte di Foucault, Agamben, Deleuze e Guattari si rimanda a Gatti (2019).

¹¹⁰ Ruggero Eugeni (1999) propone un sistema di relazioni che chiama 'guardante-guardato' per denominare proprio questo rapporto sociale di sguardi all'interno delle immagini.

variano i gradi di invisibilità accettati socialmente e le porzioni di corpo che possono invece essere ‘scoperte’. È proprio questo il parallelismo che interessa portare avanti in questo lavoro, ovvero quello tra mostrazione/occultamento del corpo e di visibilità/invisibilità sociale.

La trasparenza di alcune coperture tessili dell’involucro umano, in termini semiotici, può essere determinata in base a modalizzazioni dello sguardo tra cui *poter vedere / non poter vedere*, ma anche *poter penetrare / non poter penetrare*, elaborando di conseguenza diversi livelli di contatto e vicinanza dell’osservatore al corpo esposto (Chiais 2023). È nell’abbigliamento che si trova una prima ‘barriera’ visiva che protegge dalle ingerenze esterne — nell’immagine, di natura prevalentemente plastica — che permette di cogliere il soggetto nella sua prassi enunciativa, nella sua messa in discorso visiva. Tuttavia, è proprio questa barriera plastica ad aver sollevato più volte — all’interno della critica e storia dell’arte — delle considerazioni esclusivamente biografiche sul portato dell’opera degli/delle artisti/e di questo *corpus*.

Lo studio sull’abbigliamento qui presentato e le barriere visive non sarà condotto a partire da uno studio filologico sulla produzione e l’uso del tessuto da parte dagli/dalle artisti/e qui presentati, ma in vista dei processi significanti che si innescano quando l’abbigliamento si indossa¹¹¹ (Baldini 2005; Ceriani e Grandi 1995). Nel momento in cui l’abito incontra il corpo, quest’ultimo si costituisce come struttura di senso e perciò come oggetto passibile di un’analisi semiotica. Dunque se il *costume* corrisponde alla *langue*, quando si attualizza nell’abbigliamento esso corrisponde alla *parole* all’interno di un evento specifico di significazione (Barthes 2006). Quando la *langue-abbigliamento* diventa *parole-outfit*, l’analisi di diverse enunciazioni di un singolo possono diventare la prassi enunciativa di un collettivo. Il rapporto tra corpi e sguardi nell’immagine è relazionato al punto che decidere di mostrare o celare una parte del proprio corpo può essere associato a certe posizioni valoriali definite da questi regimi di visibilità. È infatti scontato, a livello socio culturale, indossare alcuni capi anziché altri per dichiarare la propria appartenenza a una o un’altra comunità. Ci si può vestire per dichiararsi qualcuno, per non essere visti (vestiti di

¹¹¹ In questa sede non è possibile approfondire la questione, ma sarebbe interessante indagare la dimensione della sessualizzazione dell’abbigliamento a partire da una considerazione storica già iniziata dagli studi di Walter Benjamin nei suoi *passagen-werk* ([1927] 2002). Secondo Benjamin, i capelli e i cappelli sono due elementi estremamente relazionati, giacché questi ultimi coprono una delle zone più erotiche della donna. Indumenti come il *capote* (un tipo di cuffia realizzata in tessuto), composto da due parti, darebbe delle ‘istruzioni indirette’ all’uomo su come alzare le crinoline delle donne per avere rapporti sessuali con una donna. Secondo l’autore questo suggerimento scaturisce grazie alla parte frontale del cappello, che è rivolta in su. Considerazioni di questo tipo sono riservate anche ad indumenti come il corsetto e la crinolina.

camouflage), ma anche per attirare lo sguardo altrui. Come dice Roger Caillois (1998: 111): «non ci si traveste unicamente per nascondersi, ma ci si traveste altrettanto per farsi vedere, per apparire sotto un rivestimento altrettanto spettacolare e avvincente, sconcertante e ingannevole».

I diversi gradi di semi-trasparenza delle coperture vestimentarie possono allora essere declinati secondo la loro funzione di filtro: da un lato possono presentare un'estrema trasparenza e quindi permettono allo sguardo di attraversare completamente l'abito, mentre dall'altro, si rivelano per la loro opacità. Se è vero che in parte è l'indumento a rendere il corpo significativo, il solo corpo nudo — secondo Barthes definibile come «grado zero» — è già carico di senso, poiché è sempre «il risultato di un'assenza che gioca un ruolo pienamente significativo» (Barthes [1961] 1988: 82). Il *vedere* implica infatti che almeno due attanti prendano parte all'azione; la possibilità di vedere è però in balia di una serie di condizioni esteriori (Landowski 1981). La decisione di coprire parti del corpo può essere pensata in termini di ciò che Sartre chiama essere «il puro soggetto» (Sartre 1943: 363), ovvero, nel mascherare l'oggettività del proprio corpo nudo esposto allo sguardo, si esibisce invece la capacità di *vedere* senza essere *visto*. Lo sguardo e il vedere ritornano quindi in quanto specificazioni modali che influenzano il rapporto tra 'vedente' e 'visto', e saranno ulteriormente approfondite nelle analisi. È senz'altro la luce ad avere un ruolo protagonista nella produzione di senso negli scatti e una funzione di schermatura dell'immagine figurativa, poiché nei modi in cui riflette e colpisce determinati oggetti, essa attira lo sguardo dell'osservatore e produce degli effetti di senso strettamente collegati alla definizione dell'identità degli/delle artisti/e.

Prima di concentrarsi sulle analisi si rende necessario indagare con uno sguardo genealogico alcune delle tecnologie che mettono ad operare la dualità *mostrare-nascondere* (Casetti 2023) legata in ultima istanza al rapporto che qui si indaga, quello di *vedere-visto*. Le varie configurazioni medialità fornite da una tecnologia sono sede privilegiata di costruzione della soggettività (Jones 2016), infatti le tecnologie, tra altre cose, sono capaci di articolare la sensibilità umana e di rafforzarne le relazioni percettive e cognitive, mediando il rapporto soggetto-mondo. Si ritiene necessario entrare nel merito di una genealogia dello schermo per mettere a fuoco una dimensione protettiva e proiettiva nell'immagine performata dal tessuto, che permetterà di tracciare una nuova genealogia dei corpi non canonici a partire dai modi in cui essi si enunciano.

2.3 Schermi: una genealogia mediale

Come espresso da teorici e teoriche della fotografia tra cui Susan Sontag (2008) e da mediologi come Paul Virilio (1999) e molto prima di loro Holmes Wendell (1859), la natura della stessa pratica fotografica sarebbe riconducibile a un gergo di tipo bellico. Torna subito alla mente lo *shooting* della macchina fotografica o da presa (basti pensare al famoso *Fusil Photographique* ottocentesco, noto anche come pistola cronofotografica¹¹²). A loro avviso, infatti, sia la fotografia che il cinema sarebbero costruiti e lessicalizzati sul modello delle armi da fuoco: «fotografare significa appropriarsi dell'oggetto fotografato. Significa mantenere un certo rapporto con il mondo che viene vissuto come un rapporto di conoscenza, e quindi di potere» (Sontag 2008: 16).

«One situation where people are switching from bullets to film is the photographic safari that is replacing the gun safari in East Africa. The hunters have Hasselblads instead of Winchesters; instead of looking through a telescopic sight to aim a rifle, they look through a viewfinder to frame a picture». (Sontag 1977: 11)

Sontag sottolinea in modo molto incisivo le dinamiche di potere che si stabiliscono tra il fotografato e il fotografo e sottolinea l'aggressività implicita nello scattare una foto: l'autrice puntualizza ancora che riferendosi alla fotografia spesso «si parla di 'caricare' la macchina fotografica, di 'armarla', di puntarla» (*Ivi.*: 26). Anche se 'l'arma' fotografica non uccide, Sontag paragona la fotografia di una persona a un violento atto di stupro: «vederli in un modo in cui non potrebbero essere visti altrimenti è come trasformarli in cose che possiamo possedere in modo simbolico» (2008: 31). Anche Jack Halberstam parla della violenza della fotografia e «della sua capacità di misconoscere e travisare; del suo sguardo brutale, alla ricerca della verità, che cancella le sottili differenze tra gli individui e li feticizza come 'tipi'» (2013: 96)¹¹³. Infine, Griselda Pollock non manca di ricordare il potenziale persino sadico dello sguardo fotografico che padroneggia, studia e domina i corpi (Pollock e Bracha 2013: 106). Questi ragionamenti vedono la sua ragion d'essere nell'uso della fotografia si

¹¹² La pistola cronofotografica viene inventata da Etienne-Jules Marey nel 1882 ed è realizzata con un dispositivo rotante capace di scomporre il movimento tramite diverse fotografie scattate a raffica. Questo oggetto nasce originariamente con lo scopo di osservare il volo degli uccelli ma diventa presto una tecnologia di transizione dalla fotografia al cinema delle origini. Un simile apparecchio è quello ideato da Albert Londe; dotato di nove e dodici lenti nelle sue varianti, usato anche per fotografare le crisi isteriche alla Salpêtrière.

¹¹³ Si riporta la citazione originale: «The ability to misconceive and misrepresent; its brutal truth-seeking gaze that obliterates the subtle distinctions between people and fetishizes them as types» (Halberstam 2013: 96).

strutturare la normatività ma anche di ‘catturare’ quelle soggettività ‘anormali’ e deviate, spesso esibite e fotografate nei *freak show* ottocenteschi. In quel momento storico, il paradigma fisiognomico e quello frenologico pensano la superficie del corpo come uno specchio diretto della personalità interiore, e questo porta a classificare le varie deviazioni per tentare di comprenderne le implicazioni. Le due discipline, comparative e tassonomiche, cercarono di fissare e sistematizzare un’intera gamma di diversità umana tramite la fotografia (Sekula 1989). Da metà Ottocento a inizio Novecento, il *medium* fotografico diventa quindi uno strumento di diagnosi, capace di sviluppare un sistema classificatorio e contemporaneamente essere un mezzo di verifica del legame tra il disordine fisico e quello psicologico¹¹⁴ (Foucault [1999] 2000).

A partire da questa evidente capacità del dispositivo fotografico di strutturare l’alterità, ma anche di ‘catturarla’ in tipi, mi sono interrogata sulla possibilità delle immagini stesse — nonché dei corpi che le abitano — di proteggersi (o esimersi) da questo processo di soggiogamento del proprio corpo. È possibile pensare che le immagini di soggettività non normative abbiano la capacità di sottrarsi a questo sguardo assoggettante e da questa visione sociale? E pensare che queste soggettività abbiano bisogno della fotografia per costruirsi discorsivamente ed essere riconosciute in un periodo storico dove le loro sono pratiche senza nome?

L’ipotesi che qui si presenta, e che guiderà tutta la costruzione del *corpus*, è che i soggetti si mostrino e si proteggano contemporaneamente tramite l’uso di varie strategie visive che riguardano direttamente la modellazione della luce sugli abiti, capace di produrre diversi effetti di senso.

2.3.1 Protezione

Si esamina ora la definizione di *schermatura*, e cioè, un’operazione metodologica che dà adito a una serie di procedimenti discorsivi e semantici rintracciabili nel presente *corpus* di immagini. L’uso di questo metatermine descrittivo nasce da un’indagine lessematica condotta da alcuni teorici e teoriche che si sono dedicati a uno studio di archeologia dei media del dispositivo fotografico (Huhtamo 2004; Manovich 1995). Al dispositivo schermico sono stati dedicati numerosi studi e approfondimenti divisibili, in un certo modo, tra autori/autrici che lo studiano nella sua dimensione materiale e coloro che lo affrontano da un punto di vista filosofico e ontologico. Le riflessioni sullo statuto dello schermo si sono sviluppate dalla

¹¹⁴ Le fotografie scattate da Jean-Martin Charcot nella Salpêtrière ne sono un chiaro esempio.

mano da teorici e teoriche del cinema¹¹⁵ prima degli anni Settanta, sono elaborate partendo da metafore come quella della finestra (permette allo sguardo di superarla), lo scudo (riflette e non permette allo sguardo di penetrare), la cornice (segnala dove guardare) o lo specchio (produce effetti di intersoggettività), tutti dispositivi con cui sembrano avere a che fare (Altman 1977; Carbone 2023a, 2023b):

«A screen can be tentatively defined as an ‘information surface’. This is deliberately vague. Although screens are two-dimensional surfaces, they often give us an impression of a three-dimensional reality somehow accessible through the screen. Screens are also framed, which metaphorically associates them with paintings or windows — a screen is often conceived as a kind of virtual window opening to a mediated realm. As Vilém Flusser has remarked, screens also have some characteristics of the door — they let us ‘enter’ the realm they depict. This is particularly the case with interactive screens, but applies more metaphorically to other types of screens too». (Huhtamo 2004: 34-35)

A partire dagli studi di quegli/quelle autori/autrici che hanno tentato di proporre delle genealogie storico-tecnologiche dello schermo (Manovich 2001; Parikka 2011, 2012; Zielinski 2006), la presente tesi osserva lo schermo da un punto di vista processuale e teorico, come un’operazione capace di coprire e di ricevere proiezioni (Carbone 2016, 2023a; Casetti 2023). Sarà proprio Baudry, a partire dalla teoria lacaniana, a definire lo schermo non come un oggetto materiale, ma come un «costrutto teorico» (cit. in Chateau e Moure 2016: 265) nel quadro della sua formulazione del dispositivo cinematografico: l’autore pensa che lo schermo, in quanto luogo della proiezione, svolga una funzione di «schermo-specchio», un luogo ideologico dove lo spettatore ha delle impressioni di realtà. È necessario soffermarsi brevemente sui ragionamenti teorici avvenuti a proposito dello schermo cinematografico per comprendere meglio la precedente affermazione. Jean-François Lyotard in *l’Acinema* (1973) e Baudry (1975), enfatizzano la funzione dello schermo cinematografico nella formazione della soggettività se usato tradizionalmente poichè tra l’osservatore e il film si stabilisce un processo di riconoscimento simile a quello che avviene tramite l’uso dello specchio nella teoria lacaniana della soggettività. Sarebbe a dire che l’osservatore si riconoscerebbe più che nelle immagini dello schermo cinematografico sul dispositivo di presa stesso e si doterebbe di una maggior conoscenza di sé tramite la coincidenza tra sguardo e dispositivo (Carbone

¹¹⁵ Dall’altro lato, anche i filosofi si sono occupati dello studio di questo dispositivo, orientando lo schermo all’esperienza che ne fanno gli utenti. Cfr. Deleuze (1983, 1985) e Carbone (2016).

2016). Tuttavia, lo schermo può essere visto, più che come il luogo dell'identificazione totale tra l'osservatore e l'osservato anche «come un luogo di 'displacement' della soggettività, marcando i processi di intersoggettività e identificazione come complessi e talvolta irrisolvibili» (Jones 2008: 309). La fotografia instaura una serie di processi di identificazione — e di disidentificazione — che si susseguono in un processo dinamico di soggettivazione, e che avvengono *sulla e nella* membrana fotosensibile¹¹⁶.

Nell'ambito della teoria della rappresentazione, Victor Stoichita definisce lo schermo come una sorta di «forma simbolica»¹¹⁷ (2019: 351) della modernità che, in termini di regimi scopici, prende il posto della finestra albertiana e dunque porta con sé il medesimo regime scopico e dinamiche di feticismo che questi dispositivi impongono (Jones 2008):

«In spite of the projective ambiguities fostered in the interpretive relation by still photographs, explored so eloquently by Roland Barthes through his notion of *punctum*, and extended in my arguments about still photographic self-imaging projects, because of its conventional reliance on the camera as a mode of «revealing» and «freezing» an aspect of the world, the photograph's overarching tendency is to maintain a measure of distance between the viewer and its rather elliptically rendered and opaque world. The photograph in general, then, still compels a relationship of voyeurism that relies on conventional Western perspective and the dynamic of fetishism, even if it can mitigate this relation through its potential initiation of an exchange of viewing, activating (via the *punctum*) spectatorial desire». (Jones 2008: 317)

Lo schermo, se pensato come una membrana (o più astratto ancora, come un'operazione dialettica e bidirezionale), sembra giocare le sue varie manifestazioni tra la trasparenza totale del mezzo e la sua opacizzazione. Come nota Bodini a proposito del lavoro di Lyotard:

«È grazie alla trasparenza dello schermo, inteso quale “luogo privilegiato d'investimento libidico”, e insieme “supporto che l'operazione cinematografica, in tutti i suoi aspetti, cancellerà”, che esso può funzionare come specchio, facendo

¹¹⁶ In termini di un'esibizione del sé, Lacan nota come il soggetto dà di sé, o riceve dall'altro qualcosa che è come una maschera, un doppio, un «enveloppe, uno schermo» (cit. in Bowen 2006: 551).

¹¹⁷ Panofsky, a partire dalla definizione data da Ernst Cassirer nel 1923, concettualizza la forma simbolica in *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti* (1966: 47) come segue: «la prospettiva è una di quelle 'forme simboliche' attraverso le quali 'un particolare contenuto spirituale' viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente identificato con questo». Per un'analisi della relazione tra Panofsky e Cassirer a proposito della nozione di *forma simbolica* si veda Damisch (1987).

apparire sulla propria superficie un *corpo*, quale totalità organica (filmica, percettiva, libidinale) nella quale il soggetto può infine identificarsi». (Bodini 2014: 4)

Gli schermi quindi, sono degli elementi di difficile definizione. Erkki Huhtamo è uno dei primi autori a essersi occupato dello studio di questo dispositivo e ha l'obiettivo di fondare una disciplina che di esso si occupi in maniera approfondita, la *screenology* (Huhtamo 2004). Dall'altro lato, Lev Manovich è uno tra i più riconosciuti autori a essersi dedicato allo studio dello schermo da un punto di vista genealogico (Manovich 2001). Manovich divide gli schermi in tre tipi: in primo luogo ci sarebbero i 'classici' schermi che mostrano un'immagine statica o permanente (come un dipinto); in secondo luogo quegli dinamici, che mostrano un'immagine in movimento del passato (come uno schermo cinematografico) e in ultimo luogo, gli schermi in 'tempo-reale', quegli che mostrano il presente (la televisione ne è un chiaro esempio). Tuttavia, tra i due ci sono differenze evidenti. Per Huhtamo la classificazione fornita da Manovich è problematica perché semplicistica:

«Yet the television screen is basically a “real-time screen”, although it may also display “moving images of the past” (so does the computer screen). Manovich’s discussion of the history of the screen is too schematic, and easily invites counter-arguments. Defining the classical screen as “a flat, rectangular surface” by-passes the fact that many paintings have been displayed in round or oval frames. What about oval miniature portraits? What about multiple ways of framing and displaying photographs? Claiming that the “proportions [of different types of screens] have not changed in five centuries”; they are similar for a typical fifteenth century painting, a film screen, and a computer screen is also problematic». (Huhtamo 2004: 34-35)

Viste le difficoltà che implica la definizione di una tale superficie, sulla loro scia, Wanda Strauven (Huhtamo 2004; Strauven 2012) ha provveduto a realizzare un primo studio lessematico del termine *schermo*, che ha gettato luce sulle sue possibili origini e significati e di conseguenza alla sua definizione. A livello storico, è solo nel tredicesimo secolo che il termine appare per la prima volta; nell'Europa medievale la parola *schermo* è presente in varie lingue: nell'antico francese ci si riferiva con la parola *escren*, *escrein* o *escran* (mentre nel francese moderno tutti questi termini sono riconducibili al termine *écran*); nell'antico olandese veniva usato il termine *scerm* o *skirm* (in olandese moderno attuale è *scherm*); nel proto-germanico *Skirmiz* (mentre nell'attualità si usa il termine *Schrim*); infine, nell'inglese medievale veniva usato il termine *scren* o *screne*. Tutte queste parole designavano, all'inizio,

un sostantivo che definiva alcuni elementi domestici capaci di svolgere una funzione di protezione: un chiaro esempio sono i pannelli usati per coprire il fuoco del caminetto e proteggere le persone e l'ambiente circostanti. Già questo primo uso del termine permette di comprendere come a esso siano stati associati dei valori come quello di soglia e divisione, barriera protettiva, maschera o filtro, o quello di *Obraz* da parte di Ejzenštejn (Carbone, Dalmaso e Bodini 2020; Montani 2022). Da quel momento storico in poi, e grazie soprattutto all'evoluzione delle scienze ottiche, lo schermo ha subito delle evoluzioni contingenti che lo hanno reso un termine complesso capace sia di proteggere che di ricevere una proiezione¹¹⁸ (Huhtamo 2004). Da superficie che protegge dal fuoco e dalla luce, lo schermo diventa — solo nel diciannovesimo secolo — un dispositivo sul quale proiettare delle immagini¹¹⁹. Dal 1895 in poi, la scoperta dei raggi X da parte di Wilhelm Conrad Röntgen e la prima proiezione dei fratelli Lumière, il termine *schermo* sarà considerato come il principale elemento cinematografico (Chateau e Moure 2016). In sintesi, lo schermo è inserito in una dinamica di *proiezione* – *protezione* che secondo alcuni non è apparsa nella modernità, bensì in tempi antichi.

2.3.2 Proiezione

Come evidenziato da Giorgio Avezù — nel suo tentativo di mostrare che lo schermo ha avuto una natura dialettica sin dai suoi inizi e non soltanto di protezione prima e proiezione poi — è Italo Calvino (1999) a notare che, in una poesia del 1923 di Eugenio Montale (*Forse un mattino andando*), il termine *schermo* viene usato per prima volta in Italia per designare una superficie di proiezione:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro

¹¹⁸ Nella terza edizione del *Dictionnaire universel des Sciences et des Lettres*, Marie Nicolas Bouillet definisce lo schermo come «un piccolo pezzo di mobilio usato per proteggersi dal caldo del fuoco del caminetto; viene però anche chiamato 'schermo', nelle scienze ottiche, tutte le lavagne bianche sulle quali le immagini di diversi oggetti possono essere proiettate» (1857: 533).

¹¹⁹ Nel contesto di un dibattito aperto sull'origine del termine e sul suo significato operativo, Wanda Strauven avanza l'ipotesi sopra illustrata, mentre Erkki Huhtamo adotta un approccio più cauto nel legare indissolubilmente l'oggetto schermico originale e la funzione di proiezione. Giorgio Avezù, dal canto suo, si posiziona in modo molto chiaro, argomentando che l'operazione dialettica di mostrazione-protezione avviene prima del diciannovesimo secolo. Per Avezù il rapporto tra protezione e proiezione è già all'opera sin dagli inizi e l'origine platonica del mito della caverna. Per questo motivo, Avezù non ritiene che ci siano state evoluzioni significative (Avezù 2016: 29-41).

di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto

alberi case colli per l'inganno consueto.

Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto

tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Il *Grande dizionario della Lingua Italiana* di Battaglia definisce lo schermo come «ciò che è usato per coprire qualcuno o qualcosa dagli agenti esterni, ma anche per occultare alla vista». È inoltre usato, in senso figurato, come «elemento usato per combattere o evitare qualunque circostanza negativa o difficile». Non è tuttavia Montale il primo a usare il termine nella letteratura, ma già Dante, nella sua *Vita nova* (1293-1295), lo utilizza con un senso più simile a quello esposto dal dizionario, e cioè, come un dispositivo di protezione per lo sguardo: l'autore usa il termine per riferirsi a una «donna schermo» e cioè, una donna che Dante presenta come ricevente del suo amore al fine di occultare i suoi veri sentimenti verso Beatrice; l'identità di Beatrice deve rimanere anonima, e la donna schermo agisce da separazione tra i due¹²⁰. Per Dante, la donna-schermo funge da 'device' di «protezione ma anche di rappresentazione ingannevole», capace di proiettare immagini non veritiere nel mondo (Avezzù 2016: 33).

Se prima si è osservato come lo schermo sia molto indagato in rapporto alla sua delimitazione materica, dunque tramite la metafora della finestra o della cornice, dalle fonti antiche si evince, da un punto di vista letterario e linguistico, che il rapporto tra il termine *schermo* e il termine *scudo* è consolidato (Strauven 2012). Gli scudi, lungi quindi dal fungere soltanto da barriera protettiva, sono superfici iconografiche dotate della capacità di veicolare valori astratti. Sono gli scudi di Achille (*sakos*) e di Medusa a essere i più noti rappresentanti di questa duplicità: il primo è descritto nell'Iliade come un elemento capace di strutturare il mondo in modo immaginifico, l'ultimo è diventato emblema del processo fotografico secondo vari teorici e teoriche di *media studies* e della rappresentazione¹²¹, nonché elemento rappresentativo che storicamente è stato usato come affermazione della mascolinità nel campo di battaglia. Uno dei più recenti studi mediali sulla capacità protettiva dello schermo è

¹²⁰ Nel quinto capitolo di *Vita Nova* (1293-1295), Dante descrive accuratamente un «dispositivo visivo» che agisce tra l'osservato e l'osservatore: «[...] Allora mi confortai molto, assicurandomi che lo mio secreto non era comunicato lo giorno altrui per mia vista. E mantenevo pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritate; e tanto ne mostrai in poco di tempo, che lo mio secreto fu creduto sapere da le più persone che di me ragionavano. Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi [...]».

¹²¹ È Siegfried Kracauer a dedicare uno studio allo *scudo di Medusa* in quanto figura capace di render conto di certi processi mediali produttori di significazione. Cfr. Kracauer (1960).

il lavoro di Francesco Casetti (2023). Egli accosta schermo e protezione nel contesto dei media schermici attuali, riflettendo sulle dinamiche che caratterizzano il dispositivo quando entra in relazione con i meccanismi socio-culturali ed emotivi che attraversano il contemporaneo. In particolare, Casetti si sofferma sull'idea di un 'contatto sicuro' tra realtà e cinema, inteso quest'ultimo non più come una estensione dell'uomo ma come un dispositivo protettivo che evita «agli individui l'esposizione diretta al mondo senza interrompere la loro interazione con la realtà» (2023: 10).

Dunque, lo schermo dipende, e può essere definito, dalle sue *operazioni*: in questo caso sarà la possibilità di poter supportare 'una rappresentazione' e contemporaneamente mascherarne un elemento, manifestando così il carattere opaco della rappresentazione¹²² (Bolter e Grusin 1999). Appoggiandosi a quanto detto da Francesco Casetti (2023: 19) in merito alle condizioni di possibilità degli schermi: «in linea di principio, qualunque cosa può diventare uno schermo: ciò che conta non è la sua materialità, ma la capacità del dispositivo di far sì che un suo componente assuma uno dei suddetti ruoli nell'insieme di elementi che lo compongono». Lo schermo sembra poter acquisire e performare le qualità di altri dispositivi come scudi (che riflettono e non fanno passare lo sguardo), finestre (cornici che permettono il passaggio di luce e sguardo in entrata e in uscita) o quadri (consentono l'entrata di luce e sguardi entro una zona delimitata ma non offrono un ritorno). Tuttavia, lo schermo può essere pensato in termini più ampi, come 'membrana' e interfaccia di mediazione che «istituisce storicamente differenti tipi di relazioni, inaugurando così molteplici tipi di esperienze mediate» (Carbone 2023a: 274), come ad esempio gli *archi-schermi* di Mauro Carbone, in linea con la recente *atmospherology of projection*¹²³ di Giuliana Bruno (Bruno 2022).

¹²² A partire dalla considerazione di McLuhan che nota come il contenuto di ogni nuovo medium sia già in verità presente in un altro medium precedente (ad esempio, la scrittura contiene già il discorso), Jay D. Bolter e Richard Grusin identificano la storia dei media come basata sulla 'rimediazione'. Questo processo si potrebbe descrivere come l'operazione tramite la quale ogni medium assume la propria identità a partire da tratti delle tecnologie precedenti, che il nuovo medium rimodula per essere adatto al suo contesto culturale e sociale. Questo complesso sviluppo di costante riversamento, e dunque di scambio tra opacità e trasparenza, provoca una complessità sempre maggiore nel discernere un medium dall'altro. L'indistinzione che ormai caratterizza i media contemporanei è stata nominata da Ruggero Eugeni 'condizione postmediale' (2015).

¹²³ In *Atmospheres of Projection* (2022), Bruno esplora le caratteristiche dei processi proiettivi. La sua prospettiva archeologica incrocia il valore alchemico delle superfici con i processi rappresentativi, mediatici e ideologici della luce proiettata.

2.3.3 Membrane

Il corpo nell'immagine e il corpo dell'immagine sembrano, di fatto, unirsi nel punto 'schermico' della superficie fotografica. È Didier-Anzieu (1985) a pensare la figura dello 'schermo' della rappresentazione come una membrana che ha una funzione di *limen*, ovvero, di unione e separazione:

«La tela del pittore, la pagina bianca del poeta, i fogli a righe regolari del compositore, la scena o il terreno di cui dispongono il ballerino o l'architetto, nonché evidentemente la pellicola o lo schermo cinematografico, materializzano, simbolizzano e ravvivano questa esperienza della frontiera tra 'due corpi in simbiosi' in quanto superfici di iscrizione, con in più quel carattere paradossale che si ritrova tipicamente nell'opera d'arte, vale a dire l'essere nel contempo superficie di separazione e superficie di contatto». (Didier-Anzieu 1985: 71-72)

Delle volte, in una fotografia si può vedere 'così tanto' che si passa da un'osservazione ottica a un'osservazione ottica-tattile, e l'attenzione si concentra sulla testura del rappresentato; delle volte si arriva a confondere la pelle delle immagini con quella della rappresentazione. Il corpo della fotografia è un *limen*, e gli abiti degli/delle artisti/e agiscono come uno *schermo* (Carbone 2016), una soglia che viene a modificarsi di volta in volta e che testualizza alcune questioni a discapito di altre per proporre un essere sempre in divenire. In un certo senso, anche l'autoritratto fotografico può essere visto come una manifestazione dello schermo lacaniano, ovvero, come un luogo di mediazione dove lo sguardo dell'osservatore incontra il mondo rappresentato in una membrana (Lacan 1964). È un esempio di questo, nell'ambito del fotografico, il lavoro seminale di Rosalind Krauss nel pensare lo schermo in termini lacaniani, secondo cui, più che una superficie di proiezione, questo sarebbe una vera e propria membrana, un 'filtro' del reale che può essere superato bidirezionalmente in 'entrata' e in 'uscita' (Bois, Foster e Krauss 2016; Krauss 1999). I luccichii e bagliori delle fotografie di Cindy Sherman, ad esempio, trafiggono l'immagine e provocano un decentramento dell'osservatore, che non riesce a incarnare contemporaneamente tutti i punti di vista suggeriti dal riflesso (Krauss 1999). Il disturbo causato dalla manifestazione di opacità mediale attenta contro la pretesa di trasparenza propria del mezzo di rappresentazione mimetico, di cui la fotografia, per tradizione, ne è il massimo esponente: «nella tradizione classica, dal supporto si è preteso che adempisse al suo compito funzionale con la massima

discrezione in modo da non interferire, con la sua ingombrante presenza materica, nella relazione di *jouissance esthétique* tra l'opera e il suo spettatore» (Magli 2023: 83). Mostrare il supporto significa «svelare la *machinerie*, poiché l'opera non rinvia più a un significante esterno, ma, rivoltandosi piuttosto verso se stessa, non rinvia che al proprio supporto, a ciò che materialmente la rende possibile» (Bodini 2014). Tramite questi tre nuclei semantici dello schermo (*Protezione, Membrana, Proiezione*) si è voluto dar conto del processo di definizione elastica del concetto di 'schermo', capace di abbracciare sia le sue qualità processuali e materiche sia quelle ontologiche. Si inizia, di seguito, ad analizzare una serie di immagini dove l'idea di 'schermatura' è intesa come operazione di costruzione di una identità tramite l'opacizzazione dello 'schermo' della rappresentazione.

2.4 Il corpo-schermo

È appropriato partire dallo studio delle fotografie di una delle figure recentemente scoperte dalla critica d'arte. Nonostante questa figura stia attualmente sollevando un grande interesse, la letteratura che ha studiato le sue immagini non ha ancora sondato le complessità delle strategie enunciative e dei processi di senso immanenti alle sue fotografie, ciò forse anche a causa della scarsità di documentazione e materiale d'archivio. Si tratta di Marcel Bascouard (1913-1978), individuo che ha ridefinito i modelli di genere del suo periodo storico fotografandosi travestito da donna nelle strade di Bourges. Marcel Bascouard realizzerà una ridotta serie di fotografie di dimensioni appena superiori a 8 per 10 cm, spesso distribuite dall'artista a modo di *carte-de-visite* tra gli abitanti del suo paese. Storicamente, le *carte-de-visite* sono destinate a un pubblico medio borghese, che ne fa uso per ritrarsi e darle a modo di bigliettino da visita. Tuttavia, esse diventano uno strumento molto utilizzato anche nei *freak show* ottocenteschi, dove le persone con caratteristiche fisiche diverse dalla norma si ritraggono facendo parodia di questi stessi processi normativi di messa in scena del sé¹²⁴. Bascouard concepisce la fotografia con uno specifico uso sociale e culturale, contrariamente alla tendenza comune che vede il travestitismo maschile come una deviazione, come un disturbo psichico da nascondere, e lo fa cogliendo questa capacità delle *carte-de-visite* di

¹²⁴ La fotografia inizialmente ha tentato di 'elevare' e di dignificare l'identità del soggetto ritratto, anche attestando una determinata appartenenza sociale. Tuttavia questo mezzo ha avuto un ruolo centrale nello studio medico di corpi e soggettività. L'ambiguità risiede nella capacità sia di concepire la fotografia come deposito di un sapere scientifico sia come elemento di spettacolarizzazione dell'eccentrico: Michel Foucault, in *Gli anormali* ([1999] 2000) dimostra come a partire dal XVIII secolo si creda di poter trovare le cause dell'anormalità tramite un'indagine fotografica. Nei primi anni del Novecento il pubblico dimostra una morbosa attenzione per le persone 'freaks' o 'anormali', fatto che si intensifica proprio grazie alla diffusione di immagini come souvenir.

mostrare sia la normatività sia la diversità più totale¹²⁵. Anche se di ridotte dimensioni, queste immagini presentano problemi teorici di grande complessità: alcune delle sue fotografie saranno qui considerate un laboratorio privilegiato per rintracciare la costruzione di un'identità mobile dopo le prime avanguardie. Ci si soffermerà perciò a lungo sui suoi scatti, per comprendere alcuni tratti strutturali non solo della stessa pratica fotografica, capaci di 'riattivare' alcuni tratti fondanti di iconografie storiche.

Il travestimento di Bascoulard viene definito una mera provocazione sociale dall'autore dell'unica monografia esistente a proposito della sua figura, che relaziona questa pratica alla personalità inquieta e turbolenta dell'artista (Martinat 2014). La ragione di questo apparente 'turbamento' viene attribuito a un evento traumatico risalente all'infanzia, quando la madre di Marcel assassina il padre in un momento di instabilità psicologica¹²⁶. Bascoulard sceglie di vivere come un *clochard*, abita in periferia e senza averi. Tuttavia, è un abile disegnatore che scambia i suoi disegni di paesaggi urbani¹²⁷ in cambio di alcuni beni per sopravvivere, tra cui anche le stoffe che in seguito fa cucire a guisa di abiti femminili, e che indossa nelle sue sessioni fotografiche (*Ibid.*). Come testimoniato dalla scarsa documentazione di archivio conservata, Bascoulard afferma di travestirsi nella sfera pubblica inizialmente solo per le sessioni di fotografie, e poi regolarmente:

«Si je me promène en tenue féminine, c'est que j'est(i) me cette tenue plus esthétique... Pour les besoins de l'art, lorsque je revêts la tenue féminine, je prends avec moi mon appareil photographique et fais des clichés de moi-même par des gens de connaissance. C'est depuis la fin de 1942 que j'utilise de temps à autre des costumes féminins pour me promener à Bourges». (cit. in Martinat 2014: 43)

Molte fotografie di Bascoulard, scattate da amici sotto sua richiesta, presentano una composizione quasi identica. A eccezione di alcuni ritratti — quelli a mezzo busto, quelli a

¹²⁵ «Il travestitismo maschile era correntemente associato all'omosessualità, anche se già all'inizio del secolo alcuni psichiatri avevano dimostrato che le due cose non coincidevano necessariamente. Verso gli anni Venti il travestitismo maschile comincia ad essere percepito non soltanto come un problema di ordine pubblico, ma soprattutto come un disturbo da curare: il travestito è considerato più un malato che un criminale, diventando oggetto di compassione più che di punizione» (Zapperi 2014: 86). Per approfondire si veda McLaren (2004) e Murat (2006).

¹²⁶ Si legge nel catalogo edito dalla Galleria Christophe Gaillard (Martinat e Voutay 2016: 7): «Bascoulard, clochard emblématique de Bourges, ville qu'il n'a cessé de dessiner pendant plus de quarante cinq ans, aimait s'habiller en femme et se prendre ainsi en photo. Ce n'est qu'un aspect de l'existence peu commune de cet artiste dont le père fut tué d'un coup de revolver dans le dos par sa mère, alors qu'il avait 19 ans et qui lui-même fut assassiné par strangulation un matin d'hiver».

¹²⁷ A giorno d'oggi la fortuna critica di Bascoulard vede uno spartiacque: da un lato c'è chi lo riconosce come disegnatore e ne vende i disegni nelle case d'aste, mentre il pubblico dell'arte contemporanea gli riconosce il valore degli autoritratti.

colori che lo ritraggono all'interno di negozi e le immagini dove è montato sul suo triciclo — la maggior parte degli scatti presenta un uomo di corporatura esile e altezza media travestito con indumenti femminili. Dato lo scandalo causato dal suo travestitismo, Bascoulard viene più volte punito dalle forze dell'ordine, rischiando di essere recluso in carcere per alcuni periodi¹²⁸. La motivazione profonda dietro la scelta di rappresentarsi nello spazio pubblico in un modo poco convenzionale, potrebbe avvenire per la volontà di abitare lo spazio cittadino ai margini¹²⁹. Si tratta, in particolare, di un abitare ai confini della società produttiva poiché Bascoulard è una figura che si rende raramente partecipe delle attività della comunità¹³⁰. Di fronte alla scarsità di materiale di archivio, appunto, anche i volumi a lui dedicati sono pochi. Patrick Martinat, il primo ad aver scritto su Bascoulard, traccia in modo filologico le vicissitudini dell'artista a partire dai suoi testi e poesie, così come dalle testimonianze di chi lo conobbe. L'autore dedica un capitolo al travestimento di Bascoulard intitolato *Le déguisement comme provocation*, dove riporta le modalità specifiche di rifornimento e creazione degli abiti, interpretate soltanto come provocazione sociale e come 'deviazione' tipica del 'genio' artistico. Questo approccio filologico e biografico, non privo di problematiche, finisce però per perdere di vista la comprensione delle opere e dei processi artistici di cui il travestimento è fondativo, un'operazione che è alla base dell'ipotesi qui presentata, ovvero, che Bascoulard si costruisca un *sur-corps* di protezione¹³¹ (§ II, 2.6.1.1). È evidente che Bascoulard si serva degli abiti come di uno strumento di resistenza alla morale e ai costumi dominanti (e cioè normativi), in particolar modo verso le uniformi degli eserciti durante l'occupazione¹³². Le uniformi sono i dispositivi per eccellenza che rendono omogenei i corpi dei singoli, in un progetto di adesione al corpo sociale dello stato¹³³ (Craik 2005). È infatti compito dell'abito assimilare — pur mantenendo una chiara divisione fisica — il corpo biologico al corpo sociale (Wilson 2008: 16).

Le forme del corpo biologico possono essere infatti aggiustate, modificate e modellate dalle superfici che lo avvolgono. A tal proposito, Demaria nota come «il corpo non vada inteso come una categoria biologica o sociologica bensì come il luogo in cui si sovrappongono

¹²⁸ Nel 1959 è arrestato dalla polizia di Asnières-lès-Bourges per «aver provocato l'assembramento di cinquanta persone mentre passeggiava indossando abiti e accessori femminili» (Martinat e Voutay 2016: 8).

¹²⁹ Bascoulard verrà trovato morto il 12 gennaio del 1978 per accoltellamento nel camion abbandonato dove viveva, insieme ad alcuni autoritratti bruciati.

¹³⁰ Nei primi vent'anni di produzione fotografica, Bascoulard si ritrae davanti a diverse strutture architettoniche del suo paese (case e baracchini soprattutto), dopodiché si fotografa soltanto in ambienti naturali, nella periferia della città.

¹³¹ Prendo questo termine da Stoichita (2019a).

¹³² Questa informazione appare esclusivamente riportata sul più recente catalogo realizzato dalla Galleria che ne detiene l'Estate (Martinat e Voutay 2016).

¹³³ A proposito dell'iscrizione del culturale nel corpo biologico, l'*habitus*, si veda Bourdieu (2021).

quelle determinazioni ‘materiali’, simboliche e sociologiche che partecipano alla strutturazione della soggettività» (2008: 163). In questa tesi, l’ipotesi principale è che il corpo di alcuni/e artisti/e, tra cui Bascoulard in primis, agisca da schermo, ovvero da superficie capace di partecipare a un gioco dialettico di mostrazione e nascondimento delle forme biologiche, ma che sia anche capace di ricevere e proiettare luce per aprirsi a diverse apparenze ancora non manifestate. Un *corpo-schermo* che può funzionare come uno scudo, che può quindi intercettare lo sguardo del dispositivo fotografico o la dimensione luminosa della scena senza vedersi travolto da questi. Infine, un *corpo-schermo* che è superficie, una membrana pronta a farsi spazio della rappresentazione, e dunque farsi carico di valori simbolici su di esso posizionati.

Le modalità in cui Bascoulard interagisce con l’abbigliamento sono interessanti e sembrano rafforzare l’ipotesi qui presentata, ovvero, che il corpo possa funzionare come *proto-schermo* capace di ricevere e di proiettare all’esterno un’identità costruita. Il rivestimento della persona diventa un’estensione vera e propria del corpo (McLuhan 1964), mettendo in relazione il singolo con il corpo sociale: la materia pre-semiotica conforma il corpo stesso e la sua costruzione in quanto figura del discorso. Tuttavia, l’ambito del privato, del personale e del sociale rimangono separati attraverso il doppio strato interno ed esterno degli abiti: quello visibile allo sguardo appartiene al regno del sociale, a differenza di quello a contatto con la pelle invisibile ai più (Leone 2010). Bascoulard smentisce questa premessa propria degli abiti, sovrapponendo più di venti camicie e sottogonne per aumentare i confini del proprio corpo e donare volume alle forme. Di conseguenza, l’effetto di stratificazione impedisce progressivamente all’indumento di aderire al suo corpo ma permette a quest’ultimo di proiettarsi iperbolizzato nelle forme. La tendenza costrittiva degli abiti di Bascoulard sembra andare contro a una più generale «liberazione del corpo dai vestiti» che permea gli anni Sessanta e Settanta, anni in cui Bascoulard stesso è più attivo a livello di produzione fotografica. Ne sono un esempio alcuni dei testi manoscritti dell’artista, oggi presenti nell’archivio della Galerie Christophe Gaillard (Paris), in cui è possibile leggere alcune poesie (*Pantalon, Clitoris*) e prose dove l’artista esprime il suo dissenso nei confronti della moda dell’epoca e dell’uso dell’abbigliamento femminile novecentesco. Come nota Barthes (1998), a partire dagli anni Settanta si va verso una liberazione dei generi sessuali, permettendo al corpo di svelarsi, rinunciando da un lato ai vestiti troppo rigidi e dall’altro includendo capi nel guardaroba che siano facili da aprire e da indossare. Tramite il bilanciamento delle parti visibili e quelle invisibili, chi indossa gli abiti è capace di guidare lo sguardo verso nuove parti anatomiche, dagli anni Sessanta molto più liberate dal

nascondimento vestimentario. In tutte le culture l'abbigliamento figura tra i sistemi di senso più significativi in assoluto. A questo proposito, Ugo Volli:

«Non accade mai che in qualche società gli esseri umani si vestano sempre semplicemente come capita, o che non portino affatto coperture (o almeno decorazioni del corpo assimilabili all'abbigliamento come tatuaggi e pitture), o che indossano indumenti tutti uguali. Come vale per tutti i sistemi di senso, la significatività dell'abbigliamento presuppone infatti il fatto che gli indumenti usati siano diversi: il senso emerge proprio dalle differenze di abbigliamento che separano per esempio le donne dagli uomini, o gli adulti dai bambini». (Volli 2023: 1)

Come già accennato, alcuni/e studiosi/e hanno considerato il *crossdressing* di Bascoulard come un atteggiamento provocatorio dato dalla sua 'follia', mettendo in relazione il travestitismo femminile con la condizione passionale, emotiva e psicologica dell'individuo¹³⁴ (Martinat 2014). Considerato il materiale d'archivio disponibile, questa parrebbe un'ipotesi clinicamente non provata, interpretazione che si avvicinerebbe ad un concetto che si cerca di evitare, ovvero quello di «fotobiografia» (Floch [1986] 2018: 44). A questo proposito, Chiara Cappelletto offre un interessante approfondimento per ripensare il rapporto tra identità, corpo senziente e mondo. Cappelletto considera le messe in scena di Bascoulard come delle maschere di un «attore», concepito in termini plessneriani (Cappelletto 2020). Plessner, uno dei fondatori dell'antropologia filosofica tedesca di radice estetica, dedica un intero saggio all'attore in quanto figura simbolica e paradigmatica di interprete capace di trasformarsi in un altro uomo, rendendolo così, presente¹³⁵ (Bertolini 2013; Plessner 1982).

Contrariamente alla maggior parte degli autori e autrici che hanno scritto su Bascoulard, l'autrice nota come il suo travestitismo — o *eonismo* — non sia riconducibile a un processo di *cross-genderism* e che non presuma per forza un dualismo (da maschio a femmina). Sarebbe invece da intendersi come lavoro di autogenerazione che rimpiazza la rappresentazione dell'identità con una vera e propria metamorfosi costante (quindi più simile

¹³⁴ A questo proposito, è stata realizzata una breve indagine in collaborazione con l'ufficio dell'anagrafe di Asnières-lès-Bourges per verificare che il nome di Marcel Bascoulard sia stato attribuito sin dalla nascita. Dopo aver osservato il certificato di residenza, si è potuta scartare l'ipotesi che il suo nome fosse uno pseudonimo artistico basato sull'assonanza del cognome dell'artista con il verbo *basculer* (oscillare, spostarsi o muoversi da un lato all'altro).

¹³⁵ Michele Bertolini dice (2013: 160): «La figura dell'attore rappresenta un momento significativo di verifica di uno dei presupposti fondamentali dell'ermeneutica dei sensi plessneriana: la possibilità di mostrare entro quali limiti sensibili un dato contenuto di senso può incarnarsi in una modalità sensoriale univoca, insostituibile (il gesto piuttosto che la parola), legittimando l'unità plurale dei sensi attraverso il lavoro espressivo dell'attore sul proprio corpo e sulla totalità dei suoi organi sensoriali».

all'idea Fontaneilleana del *Sé-Ipse*). Bascouard infatti non tende ad aderire all'anatomia femminile (Il suo *Me-Carne* rimane 'intatto' nella sua morfologia biologica), quanto piuttosto a modificare l'aspetto del corpo in un processo di liberazione da schematismi di genere. L'abbigliamento gioca, naturalmente, un ruolo centrale nella costruzione di questa «immagine»¹³⁶ plessneriana in termini di una «*Verkörperung einer Figur mit dem eigenen Leibe*» (l'incarnazione di una figura tramite il proprio corpo) (Plessner 1982: 407). Plessner, nella sua rivalutazione sull'origine della riflessività e dell'essere senziente divide tra *Leib*, l'essere e il sentire soggettivo del corpo, il *Körper*, il fatto di avere un corpo (come una sorta di effetto relativo a un 'vedersi da fuori'), aspetti che si rendono compresenti tramite l'abbigliamento e che permettono all'essere senziente di sentirsi e vedersi come parte del mondo: di vedere che si possiede un corpo, e di sentirlo mentre lo si osserva¹³⁷. L'abbigliamento può intensificare ciò che la teoria plessneriana sembra riassumere: si è sempre attori e spettatori di sé stessi¹³⁸.

Gli abiti sono una tecnologia in grado di estendere e individualizzare il corpo, non cancellano l'identità di un soggetto, ma piuttosto «aprono diverse possibilità di essere in qualche modo 'altro-da-sé' rispetto all' 'Io' già presente» (Cappelletto 2020: 298). Il potenziamento della personalità attraverso gli abiti richiede però la negoziazione tra il corpo ereditato/naturale e il corpo elaborato/culturale; richiede dunque una de-formazione del sé.

Da un punto di vista semiotico, l'attante ha la capacità di assumere ruoli narrativi diversi, che si cristallizzano nei testi fotografici con precise pose e ornamenti, i quali dispiegano il loro valore semantico quando si osservano nella precisa configurazione discorsiva adoperata in ogni testo. A proposito di una risemantizzazione delle marche identitarie, Cristina Demaria nota come le modalità degli individui di resistere all'assimilazione a determinate categorie normative (alcune tra le quali la razza, il genere, o l'età) possa basarsi «su una risignificazione degli stessi processi attraverso cui si marciano le identità, a partire cioè da come ciascun individuo si trova a negoziare le relazioni di potere che ne determinano l'esistenza» (Demaria e Tiralongo 2019: 90). Pare sia proprio questo il caso di Bascouard che, nell'indossare abiti femminili fortemente connotati fuori dal loro contesto, intraprende

¹³⁶ Qui uso la parola *immagine* come descritta da Michele Bertolini (2013: 161): «Le implicazioni estetiche implicite nella teoria antropologica dell'attore di Plessner risultano evidenti proprio in virtù della centralità che assumono nel suo breve saggio le nozioni di immagine (*Bild*) e di figura (*Figur*) come esito finale del lavoro dell'attore sul proprio corpo. Nell'arte dell'attore «tutto l'uomo diventa figura», grazie alla trasformazione del corpo vivente in mezzo artistico, alla capacità di servirsi del corpo come medium per la produzione di un'immagine, per l'impersonamento di una figura (*die Verkörperung einer Figur mit dem eigenen Leibe*)».

¹³⁷ Plessner, Gehlen e Schelen sono i fondatori dell'antropologia filosofica tedesca del Ventesimo secolo, che si è a lungo interessata all'indagine sul complesso rapporto tra uomo e mondo.

¹³⁸ Cfr. Carnevali (2020).

una vera e propria azione di ridefinizione dei modelli di genere. Alla base delle fotografie di Bascoulard, il travestimento è un'operazione semiotica di trasformazione e oscillazione, dove l'imitazione di un aspetto o di un comportamento potrebbe persino alterare la sua propriocezione. In questo modo, l'individuo nasconde la propria natura e appare altro da sé, anche modificando la propria identità di genere.

In *Sans Titre* [Fig. 2], fotografia scattata all'inizio degli anni Settanta, Bascoulard si presenta indossando uno degli abiti in similcuoio che realizza negli ultimi dieci anni della sua vita. Questi abiti appaiono sempre diversi, modificati in termini di lunghezza e forma, passando dalla sagoma di un abito femminile di altri tempi a quello di una corazza protettiva tipica di un guerriero. A questo proposito, sembra che Bascoulard adoperi spesso le stesse stoffe che, una volta diventate abiti, vengano confezionate nuovamente, accorciate e rattoppate progressivamente per avere il maggior numero di variabili possibile con il minimo delle risorse. Damien Voutay nota, in modo problematico, come:

«Il va de soi qu'un homme vêtu en femme, ce n'est pas convenable. Toutefois, un consensus s'opère pour dire que ces images qui travestissent la réalité, ne provoquent ni n'agressent le spectateur car elles sont simplement dénuées de toutes intentions sexuelles». (Martinat e Voutay 2016: 16)

Probabilmente quello che Voutay vuole sottolineare è l'apparente mancanza di ostensione e di intenzione, in Bascoulard, di mostrare il proprio corpo in quanto immagine sessualizzata del corpo 'altro' *en travesti*, questione che invece è evidente nell'operato di artisti/e degli stessi anni come Pierre Molinier¹³⁹.

¹³⁹ Le fotografie di Pierre Molinier sono conosciute per la volontà ostensiva di mostrare il proprio corpo in pose fortemente erotiche.



Figura 2

Si ritiene infelice questa affermazione, così come il concentrarsi sull'orientamento sessuale di Bascouard per definirne la pratica artistica, che sembra non solo appiattisca le complessità ormai associate tra genere, sesso e orientamento sessuale, ma riduca il testo visivo a un'interpretazione di tipo extra-testuale (Marrone 2011). Se si individua il genere come marca testuale a cui sono sottese delle formazioni discorsive, e non il genere in quanto attributo stabile del soggetto, diventa possibile interrogarsi sulla formazione di una soggettività sessuata non frutto di una relazione diretta tra dati biografici e varietà discorsive, «ma risultato di un'iscrizione che può dar luogo a forme di identità non omogenee e molteplici» (Demaria e Tiralongo 2019: 332). Questi oggetti sono qui studiati in base alle relazioni che stabiliscono con il corpo che li porta, e dunque non analizzati separatamente in base al loro significato simbolico o iconologico; vengono cioè osservati nell'insieme di campi di forze che si dispiegano all'interno dell'immagine concreta come 'estensione inorganica' del soggetto (Barthes 1957). Roland Barthes nota come l'indumento da solo non significhi nulla, giacché il costume è una sorta di testo senza fine nel quale bisogna saper delimitare le unità significative (1957, 1967a)¹⁴⁰. In poche parole, l'abbigliamento diventa unità significante, copertura astratta capace di articolare il senso. La moda è quindi, da un punto di vista prettamente teorico, un sistema efficace nel produrre senso e capace di caricarsi di valori ideologici di portata sociale, nonostante chi vi prende parte non ne conosca le 'regole' che lo strutturano (Chiais 2023).

L'abito è qui considerato come uno schermo, una soglia che svolge un ruolo centrale nella dicotomia tra *visibilità* e *invisibilità*, due fattori che coinvolgono direttamente il corpo biologico di chi li indossa e che, tramite queste soglie, finisce per essere 'inglobato' in una sola unità significante. Come nota Eleonora Chiais:

«Proprio come lo schermo trasparente che rende possibile il dialogo tra la scena dal vero e la proiezione retrostante, anche le coperture del corpo umano rappresentano una soglia. L'importanza della riconoscibilità comunicativa di questa linea di demarcazione basata sull'opposizione tra accessibilità e non accessibilità, o se si preferisce tra *immediato* e *mediato*, è fuor di dubbio». (Chiais 2023: 17)

È interessante notare quindi non solo come queste coperture corporee investono direttamente il senso della vista e, attraverso delle relazioni dialogiche tra *visibile* e *invisibile*, comportino

¹⁴⁰ Il testo fotografico definisce in questo lavoro la condizione di 'limite' dell'analisi. La fotografia, in quanto segmento significativo analizzato, limita l'argomento vestimentario a un suo momento di 'sospensione' o 'fissità'.

una vera e propria ‘soglia’ per lo sguardo, ma anche che esse siano un terreno di negoziazione tra generi. Parlare di confini serve dunque a indicare le fratture interne e le traduzioni semantiche che di volta in volta emergono, laddove le definizioni e le categorie sono state aperte, spostate o messe in crisi:

«Infatti, a seconda dell’interazione che di volta in volta si crea tra corpo, sguardo e contesto, e che cambia al variare delle circostanze enunciazionali, i vestiti assumeranno la funzione di guida per lo sguardo che vi si rapporta evidenziando ciò che si può guardare e ciò che invece si desidera rendere invisibile stipulando con l’osservatore un contratto che prevede il rispetto della volontà dell’osservato». (Chiais 2023: 17.)

Gli abiti diventano dei deittici capaci di guidare lo sguardo, bloccarlo o condurlo verso altre specificità dell’immagine.

2.4.1 Lo specchio, uno «spessore opaco»

Le facoltà *trasparenti* e *coprenti* di alcune coperture tessili dell’involucro umano, in termini semiotici, possono essere determinate in base a dei rapporti oppositivi legati alla visibilità e al corpo esposto. Per riferirsi ai vari tipi di rapporto tra lo sguardo dei soggetti ritratti e lo sguardo dell’osservatore sull’immagine, Omar Calabrese propone una «sintassi degli sguardi», una griglia modale da lui rielaborata a partire da una matrice proposta da Landowski nel suo *Jeux Optiques* (1981). Questa griglia può rendersi utile per comprendere in che modo le immagini che qui si analizzeranno intrattengono un rapporto significativo privilegiato con lo sguardo degli osservatori, considerando che i gradi di trasparenza del corpo e le sue coperture danno origine alla dicotomia, sempre dinamica, tra *ostensione* e *occultamento*. Calabrese propone una «strutturazione profonda» che chiama, appunto, una «sintassi dello sguardo»:

«Il *guardare*, nella teoria greimasiana delle modalità, è definito come un ‘fare cognitivo’ di tipo attivo (opposto al *vedere*, che è di tipo passivo). Questo fare, modalità che si pone dentro al piano della realizzazione, implica però altre modalizzazioni sul piano della virtualizzazione e su quello dell’attualizzazione. Implica un’economia modale che transita attraverso il *volere* e il *dovere* nonché attraverso il *potere* e il *sapere*. Ovvero: nel caso del guardare siamo di fronte a una

performance che consiste nell'azione di guardare, ma questa azione dipende da una competenza modale, ad esempio quella del poter guardare o del saper guardare. [...] Nel caso del ritratto è ovvio che ci troviamo a guardarlo senza costrizioni, quindi il punto di partenza viene a essere un dispositivo volzionale». (Calabrese 2012: 153)

Dal momento in cui questo lavoro è prevalentemente dedicato ai dispositivi fotografici, pensati come delle ottiche che impongono uno sguardo bidirezionale tra chi è rappresentato e chi gestisce l'apparecchio, i ruoli attanziali dello sguardo poco sopra evidenziati sembrano essere più adatti a comprendere l'ostentazione del corpo rivestito. Al di là di ciò che interessa queste immagini in termini storici e figurativi, cosa le attraversa in termini di figurabilità e di virtualità?

Per approfondire questa riflessione e provare a rispondere a questa domanda, si ritorna ora a una delle fotografie di Bascoulard. In *Pose 4* (1973) [Fig. 3], Bascoulard si ritrae come di consuetudine circondato da una vegetazione marcatamente verticale e incolta mentre indossa uno dei suoi tanti abiti neri, con un atteggiamento provocatorio e giocoso, alzando un sopracciglio. A uno sguardo più attento, si nota che la figura umana — situata nella zona centrale della composizione e totalmente contenuta all'interno della cornice — assume una posizione rigida e meccanica simile a quella di un manichino da vetrina, mostrando l'abito in vendita per generare desiderio nell'altro. La posa innaturale rimane circondata da una massa di vegetazione libera e ribelle che si espande verso ogni angolo della fotografia, isolando la figura di Bascoulard. Questo insieme di rami e ramoscelli riproduce una griglia dinamica e multidirezionale che si contrappone in modo diretto alla staticità e singolarità presenti nella figura antropomorfa di Bascoulard la quale, in primo piano, viene catturata dall'obiettivo nel suo fare pragmatico di *voler essere visto*. Le due entità di *umano* — *non umano*, nel condividere lo stesso spazio della rappresentazione, sono fortemente messe in dialogo e sembrano lottare per conservare un proprio segmento spaziale: Bascoulard è appoggiato su una specie di tessuto che, attraverso la sua diagonale, suggerisce una lettura orientata e produce un *embrayage* spaziale. L'immagine acquisisce profondità grazie a questo elemento, che è l'unico oggetto all'interno di essa in contatto sia con il corpo umano sia con la natura che lo ingloba. Questa superficie di passaggio, pressata sotto il peso dell'artista, costituisce lo spazio d'azione ideale per una figura che vi si adagia: la sua costruzione è così incorniciata e presentata allo sguardo esterno.

Nel convocare i vari soggetti appartenenti al mondo naturale e umano, l'osservatore viene incluso nello spazio dell'enunciato grazie a varie strategie testuali. *Pose 4* mostra una figura

ingioiellata che afferra con la sua mano destra uno specchio. Tra le molteplici possibilità di figurativizzazione dell'atto di 'farsi belli', appaiono nell'immagine i simboli propri della tradizione iconografica di figure femminili davanti alla toilette. Le allusioni all'atto della preparazione sono qui solo parziali, poiché l'azione è ormai attualizzata; la collana è già indossata, ma l'interazione con lo specchio è assai più complessa. La presenza ricorrente



Figura 3

dello specchio negli scatti dell'artista è alquanto particolare e viene riproposta con assiduità. Il dispositivo riflettente è quasi sempre afferrato e girato in una posizione tale per cui è impossibile vedere la figura riflessa, nemmeno Bascouard può guardare sé stesso.

Lo specchio privato del suo potere riflessivo è un elemento costante e semanticamente produttivo nelle fotografie dell'artista, e sembra acquisire una forma capace di evocare un

coltello tagliente. Se storicamente lo specchio dovrebbe rendere visibile — duplicando e rispecchiando il ‘fuori’ dell’enunciato — oppure essere un dispositivo di riconoscimento del sé, qui sembra appaia in quanto traccia di una negazione¹⁴¹. Bascoulard mette in scena un oggetto che, per via della sua posizione, risulta spogliato delle sue qualità — non svolge cioè la propria funzione. Come noterà Bordron (2010, 2011), per ottenere un effetto di negazione, non saranno necessari né dei simboli evidenti di uno sbarramento, né una vera e propria negazione a livello figurativo ma bisognerà piuttosto osservare le qualità plastiche ed enunciative e il modo in cui sono effettivamente realizzate. Nel caso dello specchio di Bascoulard, le proprietà sensibili di riflessione sono sospese e mantenute in modo latente negli scatti fotografici. Lo specchio non-riflettente si pone a modo di figura attualizzata che attende una vera realizzazione (girarsi completamente e riflettere lo spazio circostante). A metà tra l’apparire e lo sparire, lo specchio è sempre di sbieco, mai esplicito nel posizionamento, negando l’idea di raffigurazione classica dell’autoritratto dell’artista allo specchio e di conseguenza le varie letture autoriali che da esso derivano. Anche per Claude Cahun lo specchio è il nemico da sconfiggere, sinonimo di una mimesi referenziale, che può imprigionarla nel riflesso¹⁴². Se già nel mito fondativo della pittura — il mito di Narciso — il rapporto con il riflesso sarà problematizzato (contemporaneamente oggetto del desiderio e trappola referenziale), sembra che saranno a loro volta Cahun e Bascoulard a renderlo nuovamente il soggetto principale della loro pratica artistica. Come nota Jean-Luc Nancy, la mimesi può ferire perché nell’immagine non si riconosce la «stessità» (2002). Come ha bene messo in luce Lacoue-Labarthe e sulla scorta di Nancy, Il ritratto (l’autoritratto) «non assomiglia ad un originale, ma assomiglia all’idea di somiglianza ad un originale — o piuttosto, è esso stesso l’originale della somiglianza a sé di un soggetto in generale, ma ciascuna volta anche di un soggetto singolare: è nel mio ritratto o nei miei ritratti che solamente, all’occorrenza, io posso istruirmi sulla mia ‘stessità’» (Lacoue-Labarthe [1979] 2006: 23). Il sé è sempre un altro, e l’io è sempre una tensione in divenire (Nancy 2014). Non sarà dunque lo specchio-coltello a essere tagliente, ma il rischio del riconoscersi nell’immagine mimetica dell’identità biologica non scelta. Camille Morlet, conoscente fin dall’infanzia di Bascoulard e presente in molte delle sessioni fotografiche dell’artista, nota, a questo proposito:

¹⁴¹ Sulla semiotica dello specchio cfr. Eco ([1985] 2015).

¹⁴² Per un’accurata analisi sul paradossale rapporto tra desiderio e rifiuto che si instaura tra soggetti e i dispositivi schermici si veda Carbone (2016: 119-139).

«Bascoulard si vestiva, usando persino venti sottogonne, una sopra l'altra. Poi si è preparato meticolosamente davanti a uno specchio rotto che spesso vediamo nelle foto, come un'estensione della sua mano destra. Non si truccava, ma aggiustava con cura la sua pettinatura finché non pensava di essere pronto. La sua macchina fotografica era pieghevole 6x9, dotata di un'otturatore di sua fabbricazione».
(Martinat e Voutay 2006: 10)

Sia le superfici riflettenti sulle quali si specchia, sia l'otturatore di sua fabbricazione sono dei media estensivi tramite i quali egli osserva la sua immagine 'difforme'¹⁴³. È per questo motivo che sembra appropriato indagare perché lo 'specchio negato' ricopra un importante ruolo nelle fotografie di Bascoulard, mettendo le sue fotografie in dialogo con le opere di altri/e artisti/e che hanno fatto dello specchio il luogo della dissoluzione mimetica nell'immagine.

Se in pittura, la funzione classica dello specchio è di operare una trasformazione dello spazio tridimensionale e simbolizzare l'operazione pittorica stessa (Baltrušaitis 1981; Calabrese 2012), allora l'impedimento di questa funzione deriva direttamente da una crisi della messa in forma del soggetto¹⁴⁴. Con delle differenze sostanziali sul piano dell'espressione, ma delle evidenti somiglianze nel piano del contenuto, si evidenzia come, a proposito del ruolo degli specchi in Bacon, Deleuze nel suo *Logica della sensazione* sostiene provocatoriamente che gli specchi non sono delle superfici riflettenti, ma dei dissipatori della figura, degli «strumenti-protesi» che ne prefigurano l'inevitabile deformazione, il suo tendere a dissolversi nello sfondo, nella struttura ([1981] 2021: 28). Lo specchio è, per l'autore, uno spessore opaco dove il corpo si trasferisce e si dissolve¹⁴⁵: «nello specchio, prende dimora insieme alla sua ombra. Di qui il fascino: non c'è nulla dietro lo specchio, bensì dentro» (*Ibid.*). Gli specchi, dunque, come delle protesi opache non possono essere ridotti al mero significato iconografico che riflettono, ma sono indagati come delle superfici utopiche dove le

¹⁴³ Per un'accurata ricognizione della figura dell'artista che altera il design degli oggetti tecnici, l'ergonomia o persino la funzione all'interno dei media studies e dell'archeologia dei media, si veda Hertz e Parikka (2023).

¹⁴⁴ Lo specchio riveste una funzione cruciale nel processo di ontogenesi del soggetto, ovvero, la costituzione del soggetto umano nella sua individualità e singolarità. Quando Lacan propone la sua teoria sullo *Stadio dello Specchio* (1949), descrive infatti questo dispositivo come un «fenomeno-soglia che marca i confini tra l'immaginario e il simbolico» (Lacan 1964). Si evince, dal pensiero lacaniano, come la ricostruzione dei frammenti non ancora unificati del proprio corpo da parte del bambino avvenga come qualcosa di esterno, comprensibile nei termini di simmetria inversa. Lo specchio oltre a essere fondamentale nel processo di formazione del soggetto, assume anche — in stadi posteriori all'infanzia — un valore semiosico. Lacan si riferisce al 'semiosico' quando usa il termine *simbolico*. Cit. in Eco (2015: 13).

¹⁴⁵ Deleuze indaga il ruolo dello specchio in *Alice attraverso lo specchio* di Lewis Carroll. Secondo l'autore, Bacon non concepisce lo specchio secondo la versione dello scrittore, bensì come una superficie dove il corpo si trasferisce.

condizioni di possibilità del soggetto sono contenute e che possono poi manifestarsi investendo diverse regioni della significazione.

In molte delle fotografie di questo *corpus*, lo specchio diventerà il luogo della dissoluzione del riflesso mimetico del proprio volto, nelle parole di Deleuze, un vero e proprio «spessore opaco» (*Ibid.*). Cosa rende differenti un'immagine prodotta da uno specchio e un'immagine in una lastra fotografica, storicamente definita 'lo specchio della realtà'? E soprattutto, come si traduce in forme testuali ciò che deriva da un procedimento mediale come questo? La lastra fotografica registra una *traccia* che «traduce i raggi luminosi in altra materia» (*Ivi.*: 44), mentre ciò che viene percepito sono i rapporti di intensità e di pigmentazione dell'immagine. Tra la lastra fotografica e lo specchio la differenza è che la prima non è un segno, infatti la *proiezione* da materia a materia è un elemento che soltanto la fotografia riesce a cogliere (Eco 2015). Il discorso che si sta qui sviluppando, porta l'attenzione alle modalità proprie dell'immagine di includere o escludere l'osservatore e si concentra, soprattutto, sulla cancellazione e 'messa in crisi' dei dispositivi riflettenti nell'immagine. A questo proposito, è interessante ricordare alcune delle considerazioni che Daniel Arasse offre sui 'riflessi impossibili' degli specchi dipinti di Max Beckmann (Arasse 2006). Il deliberato rifiuto della trasparenza spaziale dello specchio, si materializza attraverso varie modalità nella pittura di Max Beckmann per impedire che l'osservatore riconosca nei riflessi qualsiasi tipo di elemento iconico. Secondo la poetica beckmanniana, lo specchio è «il luogo enigmatico della visione o apparizione di qualcosa di invisibile che si manifesta sotto la forma di un riflesso impossibile» (*Ivi.*: 114). Per l'artista, gli specchi sono il luogo di passaggio tra il visibile e l'invisibile, e la pittura è il luogo adatto a «rendere visibile l'invisibile attraverso la realtà» (cit. in Belting 1984). Beckmann, fautore di una pittura carica di violenza della sua figurazione, all'avvento del nazismo viene considerato come un artista dell'arte «degenerata», e come tale, escluso da un nuovo canone che si stava per definire. Nel 1921 dipinge, *Autoritratto da clown* [Fig. 4], un lavoro dove appare uno dei tanti specchi opachi dell'artista. Nella sua pratica pittorica, come ben evidenziato da Daniel Arasse (2006), gli specchi dipinti si discostano dalla tradizionale concezione di dispositivo che 'ospita' il riflesso mimetico, che 'sdoppia e aumenta' la realtà, per diventare superfici opache sulle quali la realtà circostante viene a 'cancellarsi' tramite un gioco di opacità. I suoi specchi non riflettono nulla e diventano anzi, il luogo dell'astrazione, come delle immagini prodotte da una sua «visione interiore» (*Ivi.*: 100). Daniel Arasse ne analizza il potenziale semantico ed enunciativo:

«Le propre du miroir est en effet d'opérer la transformation de l'espace tridimensionnel en surface et il peut ainsi devenir, au sein du tableau, l'emblème de l'opération picturale elle-même, de sa 'magie', et le relais de ses enjeux les plus intimes et les plus profonds. Opérateur de la transformation bidimensionnelle de l'espace, le miroir se présente lui-même, inséré dans la surface du tableau, comme une surface (de peinture). Il apparaît comme un corps opaque sur lequel peuvent, par exemple, en toute invraisemblance illusionniste, se projeter les ombres portées des corps». (Arasse 2006: 100)



Figura 4

Gli specchi in Beckmann non definiscono quindi uno spazio illusorio, speculare, ma stabiliscono un luogo specifico dell'apparire: «il luogo di una rivelazione» dove l'invisibile si manifesta sotto forma di un riflesso impossibile (*Ivi.*: 111). Se lo specchio classico è dispositivo di introduzione dello spettatore (e dello stesso pittore) nel quadro, qui si pone

come dispositivo di negazione e sottrazione dello sguardo esterno. Questo *topos* dello specchio 'opaco' si afferma notevolmente durante il Surrealismo, momento storico noto per la forte tendenza a un'opacità mediale ed enunciativa. Raoul Ubac, nel 1938, crea *Portrait dans un miroir* [Fig. 5], un ritratto dove il volto di una donna è coperto da una macchia scura che ne impedisce la totale identificazione. La macchia, che sembra come depositata sul volto, decompone le fattezze della donna fino a dissolvere i suoi tratti sullo sfondo informe. Con una testura molto coprente, la forma sembra creare un 'silenzio visivo' nell'immagine, e cioè, uno spazio di informazioni sottratte all'identità della donna. Da un punto di vista plastico, questa macchia quasi liquida presenta zone di colore disomogenee e contorni non lineari: nella parte destra si limita a velare la superficie della pelle del volto della donna, mentre a sinistra presenta una saturazione e colorazione maggiori che impediscono al volto di attraversare la superficie diafana dello specchio. Infatti il viso viene 'espulso' dalla superficie dello specchio che, argentata, viene adoperata come testura coprente sovvertendo l'uso classico del dispositivo specchiante. Ubac fotografa il riflesso sullo specchio situandosi dietro la donna, e così facendo seleziona una porzione di mondo abitata soltanto da questo soggetto.



Figura 5

Viene a crearsi un'illusione enunciazionale dove il discorso, apparentemente oggettivo, produce delle strategie di costruzione che sembrano estranee al soggetto dell'enunciazione. L'effetto di enunciazione-enunciata è accentuato visivamente dal fatto che la macchia opaca permette a Ubac di nascondere il proprio riflesso poiché copre totalmente lo spazio della raffigurazione, facendo credere che il soggetto si sia autoritratto autonomamente su uno

sfondo oscuro, e che in seconda battuta abbia applicato qualche sostanza corrosiva sulla pellicola per disfare la propria effigie. Louis Marin nota che, affinché l'effetto «finestra sul mondo» appena descritto sia efficace, una superficie-supporto deve però esistere (2001: 131); su di essa la 'realtà' viene prodotta come rappresentazione, e grazie a essa l'occhio percepisce il mondo in senso mimetico. La superficie-schermo è, con le parole dell'autore:

«Un dispositivo di riflessione e riflettente sul quale gli oggetti 'reali' sono rappresentati. È necessario neutralizzare il dispositivo di superficie, la tela materiale nell'assunzione tecnica, teorica e ideologica della sua trasparenza. È l'invisibilità della superficie-supporto a rendere possibile la visibilità del mondo rappresentato. Il diafano è la definizione teorico-tecnica dello schermo plastico della rappresentazione». (Marin 2001: 131)

Portrait dans un miroir sembra prendere parte a un gioco metadiscorsivo *tout court* sull'idea di trasparenza e opacità del mezzo fotografico, laddove viene rappresentato il dispositivo della trasparenza per eccellenza (lo specchio) messo in condizioni di coprire l'immagine di chi vi si proietta.

Si prenda in considerazione una fotografia di Francesca Woodman, scattata nel 1976 a Providence (Rhode Island) [Fig. 6]. Woodman, giovane studentessa della RISD (Rhode Island School of Design), frequenta dal 1975 al 1978 i corsi di fotografia, per i quali realizza la maggior parte degli scatti a giorno d'oggi conosciuti¹⁴⁶. L'immagine pare un gioco di raffinate *mises en abîme* dove alcuni degli elementi prendono parte a una dinamica di duplicazioni: la poltroncina dove Woodman è seduta pare 'echeggiare' plasticamente nei disegni in secondo piano, mentre l'intera sala sembra disegnata in un pezzo di carta nella parte sinistra dell'immagine. Il volto dell'artista è coperto dalla lunga capigliatura, che si sovrappone allo specchio collocato sopra la pancia, punto nel quale risiede l'interesse del presente progetto. La funzione dello specchio è resa ambigua dalla perfetta coincidenza dell'immagine riflessa con ciò che lo specchio stesso nasconde. È effettivamente uno specchio o solo una cornice vuota? L'immagine che si osserva corrisponde ai genitali di Woodman? Oppure sono soltanto un effetto di presenza dato da una coincidenza formale tra ciò che è dietro allo specchio e ciò che vi è davanti? È probabile che di fronte all'artista ci sia una finestra, che di fatto irrompe nello specchio proiettando forti fasci di luce.

¹⁴⁶ Rosalind Krauss è una delle poche teoriche che studia molte delle opere di Woodman considerandole delle esercitazioni universitarie. Molti dei titoli scritti ai margini delle fotografie, e nel retro, denotano secondo Krauss che si tratta di esercitazioni richieste dai docenti. Cfr. Krauss (1999).

Il gioco di opacità entro le quali questo specchio si trova è complesso: a partire da una precaria aspirazione di trasparenza (potrebbe essere solo una cornice vuota), lo specchio *mostra il suo mostrare*, mentre cela il vero corpo del soggetto che lo sostiene¹⁴⁷. Lo specchio di Woodman svolge una funzione indicale che segna una presenza, ma ne impedisce la penetrazione totale e completa, tramite la proiezione di altri elementi plastici sulla propria superficie. La personale interpretazione woodmaniana del corpo femminile sembra operare a metà tra una idealizzazione del corpo femminile e una sua totale decostruzione e frammentazione, che molti critici hanno messo in relazione a una prefigurazione del suo suicidio¹⁴⁸.

Le sue fotografie, di facile strumentalizzazione, sono state velocemente incluse in genealogie



Figura 6

‘nobili’ della storia dell’arte, nonostante non ci sia mai stata una coerenza interpretativa sul significato della sua opera¹⁴⁹: secondo alcuni/e autori/autrici, i problemi visivi che Woodman affronta restano a metà tra un’indagine tecnica e conoscitiva del mezzo e un’indagine approfondita sui confini del corpo fisico. In questo senso, mettere in relazione il suo operato esclusivamente con un discorso sul ‘femminile’ o con la tecnica sarebbe

¹⁴⁷ Si appoggia in questa tesi quanto detto da Andrea Pinotti rispetto al rapporto tra Francesca Woodman e gli specchi: «Gli autoritratti con lo specchio di Francesca Woodman [...] possono essere letti in una prospettiva narrativa come una lenta e cauta progressione verso la presa di coscienza del Sé riflesso e della funzione specchiante del dispositivo: l’artista dietro lo specchio, sopra lo specchio, di fianco allo specchio, e finalmente davanti allo specchio, o meglio, nel procinto di gattonare curiosa fino al cospetto del proprio volto, che possiamo vedere solo nel riflesso» (2020: 44).

¹⁴⁸ La maggior parte dei/delle critici/e e studiosi/e vede nei suoi scatti delle evidenze visive del precario stato psicologico dell’artista, che la porterà a commettere suicidio nel 1981. Chi l’ha conosciuta in vita non riconosce in Woodman nessuno stato di melanconia o di sofferenza evidenti. Cfr. Blessing, Bryan-Wilson e Keller (2013).

¹⁴⁹ Per un’accurata ricognizione delle varie prospettive intraprese dai/dalle teorici/e nel leggere le fotografie di F. Woodman si rimanda a Blessing, Bryan-Wilson e Keller (2013).

un'impresa problematica. Le rappresentazioni di Bascoulard, in relazione a Woodman, Beckmann e Ubar, sembrano piuttosto delle ri-presentazioni che si collocano, mediante giochi di opacità, tra una duplicazione e una vera e propria sostituzione del soggetto. La sovrapposizione topologica di elementi (riflettenti e non) sul corpo degli/delle artisti/e può diventare traccia indiziaria di una vera e propria azione di 'opacità' dell'immagine: questi elementi *dichiarano di mostrare* e rendono evidente l'armatura enunciazionale stessa della propria rappresentazione. Nel farlo, delle volte, la trasformazione latente di un corpo viene completamente celata allo sguardo.

2.5 Il potere semiotico della luce

Tornando alla fotografia *Pose 4* [Fig. 3], si inizia a entrare nel merito dell'effetto plastico che chiamerò, prendendo in prestito un'espressione di Fontanille (1995), «*la luce incarnata dai corpi*». La funzione riflettente dello specchio, negata nelle fotografie di Bascoulard, viene ceduta a un altro elemento, che ne assume le funzioni pratiche attraverso le sue qualità plastiche: l'abito, scolpito dalla luce, si fa carico del compito di riflettere la luce e assumerà su di sé un contrasto semantico proprio delle categorie cromatiche *opaco* e *rispecchiante*. Gli abiti di Bascoulard sono spesso dei supporti che si impregnano di luce, come se fosse «messa in memoria» nella materia dell'opera (Magli 2023: 149). La capacità di questi abiti di trattenere la luce farà credere di essere di fronte a una fonte di *luce incarnata* (Fontanille 1995). L'abito diventerà, grazie al riflesso virtualizzato dello specchio, un limite che separa esterno ed interno, dividerà ed organizzerà un substrato spaziale costituendo entità e forme. Si formeranno dunque dei formanti plastici luminosi sul cuoio, materiale di natura opaca che riflette la luce proveniente dallo spazio dell'enunciazione. L'abito di Bascoulard, elemento figurativo carico di significato e fulcro dell'operazione di costruzione del sé in senso materico, diventa, sul piano dell'enunciato, la macchina che opera la costruzione di una nuova identità. Questo *shift* nelle funzioni degli oggetti, che avvengono grazie alla presenza di formanti plastici sulla superficie dell'abito, inducono l'osservatore a ri-situare la propria posizione fisica. I bagliori e luccichii nell'immagine sono una vera e propria 'presentificazione' del reale, capace di irrompere nello schermo della rappresentazione. Se nel caso di Krauss i bagliori sono degli elementi dotati di una grande efficacia fenomenologica, capaci di agire direttamente sull'osservatore, essi possono essere visti anche

come dei ‘silenzi visivi’, e cioè, delle brecce nella trasparenza dello scatto¹⁵⁰ (Marin 2001). Questi ‘silenzi’ attuano un *embrayage* che rinvia l’osservatore alle tracce dell’inattingibile momento originario dello scatto.

Chi osserva, sollecitato fin dal primo sguardo a spostarsi dalla sua posizione centrale per vedere cosa c’è riflesso in quello specchio, si trova cioè nella condizione di *non vedersi* nell’immagine. In termini di modalizzazione dello sguardo, quello di Bascouard è rivolto verso l’esterno del testo: *vuole essere guardato e non vuole guardarsi*¹⁵¹. La sua ‘realtà biologica’, che sembra essere il suo punto di partenza per reinventare un nuovo corpo e una nuova identità, rimane nascosta allo sguardo di ritorno dell’osservatore sotto un corpo voluminoso dotato di ‘sagome gonfiate’. La sua quindi parrebbe una posizione di potere, dove Bascouard ha il pieno controllo della sua apparenza, della modalità ‘contrattuale’ di procedimento dello scatto e della diffusione delle immagini.

Se nelle immagini analizzate gli specchi non svelano, ma opacizzano, anche la luce non è priva di complessità in termini di trasformazione semantica; essa può infatti rinunciare al suo potere di rendere visibile il mondo, per concentrarsi in piccole zone molte sature, annidandosi e ‘calcificandosi’ in alcune parti dell’immagine. Si è già accennato il perché gli abiti non ricoprono solo una funzione estetica; lo studio di abiti che figurativizzano le ombre e le luci e che fungono da attanti capaci di ostacolare la direzione luminosa delle fonti (esterne o interne che siano) è una questione fondamentale per la produzione di senso. Si sostiene infatti che l’abito — soprattutto quello ‘illuminato’ — sia capace di farsi carico di una serie di valori di protezione verso il corpo che lo indossa e che possa manifestare una vera e propria agentività dell’immagine, e, in termini semiotici, un’*efficacia*¹⁵². In parole di Marin:

«L’unico modo di conoscere la forza dell’immagine (di cui le immagini deterrebbero la virtù essenziale) sarà allora di riconoscerne gli effetti leggendoli nei segni del loro

¹⁵⁰ A proposito del rapporto tra bianco e trasparenza dell’immagine, Louis Marin individua quattro tipi di bianco in *Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica* ([1994] 2014: 194-195): «il ‘bianco’ del luminoso (la luce), il ‘bianco’ del trasparente (il piano di rappresentazione), il ‘bianco’ della superficie (quella in cui si iscrivono le linee e si stendono i colori), il ‘bianco’ dello sfondo (il supporto delle figure)».

¹⁵¹ Queste, tra altre modalizzazioni, sono proposte da Calabrese (2012: 155).

¹⁵² Questo complesso argomento affrontato da diverse discipline, a cui è stato dedicato un approfondimento nel primo capitolo, non può essere qui esaurito. Mi limito a rimandare ai testi di Louis Marin, interamente dedicati allo studio dell’efficacia del segno semiotico nella rappresentazione. In *Des Pouvoirs de l’image* (1993), ad esempio, Marin indaga i meccanismi testuali efficaci all’interno della rappresentazione a partire dalla nozione di presenza. D’altro canto, nel campo dell’antropologia e dei media studies è il concetto di *agency* ad essere usato per riferirsi all’efficacia delle immagini in quanto soggetto attivo capace di produrre degli effetti sull’osservatore. L’idea di *agentività* si muove su un doppio binario: da un lato riguarda l’azione dell’uomo sulle cose e dall’altro una azione sull’uomo da parte delle cose. Per approfondire si veda il lavoro seminale di Bredekamp (1993) e Gell (1998).

esercizio su corpi che guardano e interpretandoli nei testi in cui questi segni sono scritti, nei discorsi che li registrano, li raccontano, li trasmettono e li amplificano, fino a captare qualcosa della forza che li ha prodotti». (Marin 1993: 116)

Come ricorda Paolo Fabbri (1993), l'idea di Marin per cui il segno è *efficace* è molto relazionata allo sviluppo impresso da Benveniste e da altri alla teoria dell'enunciazione (1966, 1974), che riguarda sia le modalità secondo cui soggetto e autore si iscrivono nel testo sia il modo in cui l'osservatore è 'trasformato' dal testo. La nozione di 'forza', centrale per Marin, sempre in divenire, è spesso «neutralizzata dalla lettura figurativa, ma non si può risolvere dell'intelligibilità delle forme riconoscibili del mondo naturale» (Acquerelli 2015: 15): le forze dell'immagine si annidano nella sua opacità. Se la luce ha bisogno di trasparenza per oltrepassare le soglie e rendere il mondo visibile, l'incontro fortuito con zone opache può generare una serie di effetti di senso nell'immagine traducibili in un 'attacco' visivo nei confronti dello sguardo esterno. Patrizia Magli indaga la natura delle fonti luminose nella rappresentazione:

«Non esiste una luce unica. Innanzitutto c'è una luce naturale diffusiva, la luce solare, poi c'è la luce artificiale, che per lo più è locale, come quella delle candele o delle lampade. Se l'illuminazione naturale tende a rendere tutto uniformemente percepibile, la luce prodotta da una fonte artificiale fa emergere dall'oscurità il visibile secondo valenze diverse. Il suo potere selettivo ritaglia l'ombra e dà voce solo ad alcune sue parti. Quella artificiale è, infatti, una luce intenzionale che 'separa', 'differenzia', 'mette in mostra'. Talvolta funziona come un sistema di deittici, che, come indici puntati, richiama l'attenzione su ciò che illumina. Altre volte, con grazia discreta, ritaglia, all'interno di uno spazio anonimo, luoghi di intimità. In questo caso, attraverso diversi gradi di luminosità, lo spazio è costantemente sottoposto a una tensione in cui alcune parti vengono più valorizzate rispetto ad altre. La luce produce gerarchie tra le zone che illumina». (Magli 2023: 126)

Nella fotografia, la presenza di luce nel momento della creazione dell'enunciato diventa *conditio sine qua non* per la produzione di immagini su pellicola fotosensibile. Il contatto diretto con la luce all'interno delle varie forme di rappresentazione apre dunque vie di leggibilità, a parte nell'ambito di immagini dai contenuti sensibili, come ad esempio le prime immagini erotiche, dove si è spesso cercato di mantenere il buio come garanzia di discrezione. Oltre all'abbigliamento, è quindi la luce a dirigere lo sguardo, a modulare le

strategie di accessibilità e di inaccessibilità del soggetto in fotografia, e a generare effetti di presenza in ogni testo. Elemento mediale necessario alla produzione dello scatto fotografico, essa può essere sfruttata dagli/dalle artisti/e anche per schermarsi: essa ha quindi un doppio livello, sia condizione di produzione della fotografia, sia condizione di visibilità. È noto che la luce nella rappresentazione determina dei rapporti privilegiati con lo spettatore, delle volte chiamandolo in causa direttamente (Corrain 2016; Fontanille 1995). A proposito della luce nella rappresentazione, Lucia Corrain indaga i quadri a lume di notte, dispositivi rappresentativi che istaurano un particolare regime di senso grazie alla luce delle candele:

«La singolarità di questo genere pittorico si manifesta nella relazione che si determina con l'osservatore: la realtà oscurata e illuminata da un 'picciol' lume, che ferisce 'gagliardamente i corpi, in modo che non lasciavano appena scorgere altro che la parte che era direttamente allumata', costruisce, dal punto di vista spaziale, una rappresentazione da vicino, a tu per tu con lo spettatore». (Corrain 2016: 93)

Nel complesso rapporto tra luce e ombra, la prima può definire la morfologia della seconda, stabilendo persino un'opposizione tra il *poter penetrare / non poter penetrare*. A proposito della deviazione della luce su certe superfici, Patrizia Magli (2023) ricorda che la luce nella rappresentazione interessava già agli osservatori settecenteschi, che avevano definito quattro modalità di propagazione luminosa¹⁵³. La semiotica ha offerto degli strumenti utili per comprendere e definire la forma discorsiva della luce, che ha una forma testualizzata individuabile e analizzabile secondo modelli specifici. Secondo Jacques Fontanille (1995), che ha indagato la luce come elemento significante, l'illuminazione si scinde in due attanti: la sorgente e l'irraggiamento, dove il primo espelle il secondo. L'attante dell'irraggiamento è catturato dalla superficie d'arrivo, che diviene così un'area illuminata. Ne consegue una seconda relazione attanziale: irradiazione luminosa da un lato, e superficie d'arrivo illuminata dall'altro. La prima 'performa' un'attività di *espulsione / irradiazione*; la seconda invece un'attività di *assorbimento / assunzione* che nelle materie opache si traduce in un *non assorbimento*, e invece si traduce in *rifrazione* per quelle materie lucide e brillanti. Fontanille individua quindi delle categorie costitutive che permettono la descrizione degli «effetti di senso nati dalle interazioni (deittiche, modali, passionali, ecc.) tra l'attività percettivo-

¹⁵³ «Gli osservatori settecenteschi conoscevano quattro modelli di propagazione luminosa: 1) *diretta*: proveniente direttamente da una sorgente luminosa; 2) per *rifrazione*: il fenomeno per cui la luce modifica la direzione nel passare da un mezzo all'altro; 3) per *diffrazione*: la luce modifica la direzione incontrando un ostacolo; 4) per *riflessione*: la luce incontra un nuovo mezzo e in parte viene rimandata indietro» (Magli 2023: 126).

enunciativa di un soggetto e il gradiente dell'energia» (1995: 27). Da questa interazione nascono quattro effetti principali che traducono il passaggio dalla luce alla significazione: gli effetti di luminosità (*éclat*) localizzano delle concentrazioni di energia, mentre gli effetti di illuminazione (*éclairage*) sono rilevatori di una rappresentazione vettoriale dello spazio, e dunque della circolazione tra l'intensità luminosa di una fonte e il bersaglio che la riceve e attiva; gli effetti di *chromatisme* si ancorano a zone definite e immobilizzano la luce su punti localizzati, mentre gli effetti di *diffusione materica* (*lumière-matière*) vengono intesi come «una forma di occupazione dello spazio reso percepibile dalla luce» (*Ivi.*: 34). Gli stadi della luce sottostanno dunque a due dimensioni fondamentali, l'«intensità» e l'«estensione», che risultano da punti di vista interni differenti su una stessa configurazione:

«L'*éclat* concentra, e al limite, puntualizza l'estensione; l'*éclairage* la mobilizza e introduce movimento, relazioni di fonte/bersaglio, fa in qualche modo circolare la luce; il *chromatisme* la situa su delle plaghe che convertono l'intensità luminosa in colori; la *lumière-matière*, infine, inventa l'ostacolo, la trasparenza e tutte le figure dell'occupazione». (Fontanille 1996: 40)

Come giustamente nota Patrizia Magli, «le varie interazioni tra luce e ombra sono tutt'altro che semplici espressioni possibili di un elemento astratto. Esse identificano una serie di passaggi dove la materia, intesa come 'effetto di materia' ha un ruolo importante» (2023: 127). Termini diversi proposti da diversi/e autori e autrici forniscono gli strumenti per comprendere gli effetti di senso causati dalle varie fonti di luce, che in base al testo in analisi investiranno diverse regioni della significazione. Nel punto in cui abito e luce interagiscono, si producono appunto degli 'effetti di materia' che donano un aspetto di indurimento e di opacità oppure trasparenza e riflessione a elementi che naturalmente non possiederebbero queste caratteristiche. Louis Marin, nello studiare i processi di 'traslazione' del senso, propone l'espressione 'transustanziazione delle sostanze' per identificare quei processi di trasformazione di significazione legati alle sostanze (per esempio, quando si passa da duro a molle), processo che non è solo relativo alle forme (Marin 1993). In questo caso, sarebbe appropriato capire il potere trasformativo della luce nelle fotografie dove essa modifica anche le sostanze fino a cambiarne la significazione; infatti è il soggetto enunciatore che organizza il mondo visibile. Per meglio comprendere gli effetti di senso derivati dalla luminosità e la dimensione figurale dell'immagine è necessario riportare due espressioni di Schelling del 1798 e citate da Fontanille per comprendere la relazione tra trasparenza e opacità della luce

sui corpi: secondo Schelling, esiste una «forza dissolvente» e una «forza di coesione» della luce sulla materia (*Ibid.*).

2.6 L'anacronismo al lavoro: corpi illuminati

Gli abiti sono quindi delle soglie, e la rappresentazione è il luogo dove negoziare gli schematismi di genere. Si ricorda l'ipotesi che è stata qui presentata, ovvero che nella storia della rappresentazione ci siano delle genealogie di una costruzione di genere che coinvolge l'uso di dispositivi di schermatura intesi come produttori di genere. In particolare, la fotografia ha un chiaro ruolo in questo processo di negoziazione tra identità proposte, e la luce sembra avere un ruolo decisivo nel gestire i livelli di accessibilità del corpo del soggetto ritratto: la luce ha il potere di illuminare e rendere visibile il mondo ma anche di opacizzarlo ed eliminarne parti dell'immagine. Se si considera lo scatto fotografico come uno strumento di 'cattura' che ha il rischio di assecondare letture di tipo tematico dell'opera di certi/e artisti/e, si vuole comprendere se l'immagine ha i mezzi per difendersi. Tramite bagliori e luccichii l'immagine fotografica stabilisce una doppia spazialità, quella rappresentata nello scatto e quella dell'osservatore contemporaneo, operazione che emerge in modo molto intenso in una particolare iconografia antica: quella dei corpi corazzati.

2.6.1 Corpi coperti

2.6.1.1 Corpi corazzati

Il rapporto tra luce e trasformazione dei corpi è complesso sia in termini di significazione che di enunciazione. La luce nelle fotografie rimanda sempre al momento originale della presa dello scatto, e produce ripetutamente degli *embrayages*. Si producono così una serie di effetti enunciativi che rafforzano le indagini ontologiche sulla fotografia analogica e il suo essere documento della storia¹⁵⁴. La luce e, più generalmente il bagliore, di norma sono relazionati con gli ornamenti, e di conseguenza associati a un valore positivo della luminosità, legato a un piacere dello sguardo. Se c'è un autore che ha indagato l'influenza della luminosità nella sfera sociale, questo è appunto Georg Simmel¹⁵⁵, autore che riserva uno studio alla luce

¹⁵⁴ A questo proposito si rimanda a Atkin (2005); Basso Fossali e Dondero (2006); Bazin (1945); Floch (1986); Krauss (1977);

¹⁵⁵ Per capire di più su una 'filosofia degli oggetti concreti' si veda Goffman (1959) e Simmel (2020), tra altri/e.

sprigionata dai gioielli, nota come l'ornamento abbia una funzione primaria, ovvero 'accontentare' l'occhio altrui:

«Questa capacità dell'ornamento di irradiare l'essere umano nello spazio circostante, di attestare che la persona non si arresta ai confini geometrici del suo corpo, fa del diamante l'ornamento assoluto, il più funzionale allo scopo, perché il diamante, a differenza dello zaffiro e dello smeraldo, fatti di una sostanza che attira l'attenzione su di sé con le sue tinte gradevoli, si presenta esso stesso come un che di incorporeo, capace di agire solo per mezzo dei bagliori che sprigiona. Per questo il valore dei diamanti aumenta con la loro trasparenza e la loro purezza. Proprio perché non fa dipendere da alcun sostrato degno di interesse quell'irradiazione nella quale consiste l'essenza dell'ornamento, il diamante sembra fare tutt'uno con la persona, prestandole nel modo più incurante di sé, cioè più 'disinteressato', il fulgore che sa sprigionare. La valenza sociale dell'ornamento si lega al bagliore della pietra preziosa perché i suoi raggi sollecitano l'altro come il lampo dello sguardo che cerca il contatto oculare, e quindi significano un *essere-per-l'altro* che riverbera poi sul soggetto come ampliamento della sua sfera di importanza». (2020: 212)

L'ornamento amplifica e crea una sorta di 'alone radioattivo' intorno a ciascun individuo, e sviluppa una sfera di significato che procede dalla persona stessa¹⁵⁶. Questa 'estensione del proprio corpo' attraverso i riflessi e i bagliori fa sì che qualcosa di incorporeo si propaghi nell'ambiente che circonda la persona in questione. L'ornamento, spesso considerato superfluo (dal latino *fluit super*, e cioè, che deborda), grazie ai riflessi, ha una tendenza centripeta e una centrifuga: lo sguardo viene attirato dai riflessi, e con essi il soggetto si estende e si proietta dentro una sfera di luce (*Ibid.*). Queste varie espressioni luminose hanno chiare manifestazioni plastiche nell'immagine. Nei termini di Patrizia Magli, sembrerebbe quasi che dal bagliore, ovvero una luce che si materializza in modo improvviso, si passi a un effetto di luce diffusa, emanata da fonti invisibili in grado di espandersi gradualmente nello spazio (Magli 2023). Gli individui possono dunque 'estendere' visivamente i limiti del proprio corpo tramite la luce che da essi si sprigiona. Questi effetti sono intrinsecamente legati, soprattutto quando si tratta di una questione di rappresentazione di una zona 'immateriale' del sé, alla costruzione dell'identità.

¹⁵⁶ Per una lettura semiótica del valore sociologico del gioiello e dei bijoux nel sistema moda, si rimanda a Barthes (2006: 63-69) e Benjamin (1982), dove l'autore afferma che i vestiti e i gioielli possono attrarre il 'perceutore' in autonomia, come se fossero elementi 'organici' dotati di vita.

L'“estensione immateriale” della propria soggettività nell'immagine tramite la luce, che è chiaramente un argomento vasto e inscindibile della storia del ritratto, si condensa in una specifica iconografia che mette in stretto contatto il rapporto tra identità ed esteriorità: i dipinti di corpi corazzati. Credo che in molti dei dipinti di armature appaiano chiare isotopie enunciazionali con alcune delle fotografie del presente *corpus*, perciò ci si soffermerà a lungo sullo studio dei corpi corazzati.

Victor Stoichita si è recentemente dedicato allo studio di diversi dispositivi di protezione nella pittura dove, tra tanti altri, appaiono le gemme, gli sguardi e le corazze, tutti elementi che come si è appena visto sono relazionati in un certo qual modo con la luminosità e una capacità di protezione (2012, 2016, 2019). Nello specifico, l'autore analizza un dipinto di



Figura 7

Agnolo Bronzino, *Ritratto di Cosimo I de Medici* (1545) [Fig. 7], oggi conservato alla Galleria degli Uffizi (Stoichita 2019a).

Questo dipinto è uno dei primi a mostrare un'armatura da parata e segnerà profondamente il successo di una tradizione pittorica di corpi corazzati. Ciò che più colpisce nel dipinto è proprio la corazza indossata da Cosimo de Medici, ispirata al celebre ritratto di Carlo V dipinto dal Tiziano — tela di collocazione sconosciuta, noto solo grazie a delle testimonianze grafiche che sono arrivate al giorno d'oggi. Tra le due armature dipinte la relazione non è soltanto figurativa, ma anche storica: le armature di Cosimo e di Carlo V erano state prodotte dallo stesso atelier imperiale, quello di Jörg Seusenhofer a Innsbruck. La rappresentazione di questa e altre armature, dipinte più volte, inaugura un tipo di iconografia chiamata «l'immagine del potere» (Stoichita 2019a). Le armature dunque tracciano una genealogia del potere e del privilegio del soggetto per il quale è stata appositamente realizzata, spesso essa riporta persino delle informazioni di colui che la ha realizzato¹⁵⁷. Poiché molto elaborate, esse sono dispositivi che esistono al di là di una temporalità diacronica; possono essere smembrate, separate e frammentate e continuare così a vivere nei secoli:

«Armour is further complicated by its diachronic dimension. Works of armour are not inert objects, but dynamic fields of force continually transformed by their shifting historical contexts. They do not stand still, but exist in time. Even the most personalized armour is transferable; invested with aesthetic as well as symbolic value, it is born with the potential to circulate». (Springer 2013: 9)

L'armatura può riportare tracce dell'identità di chi le indossa, ma non sarà mai legata ad un solo individuo, soprattutto se smembrata. Quello che si tenterà di dimostrare, è che le armature da parata propongono un corpo di rappresentazione, un corpo rinforzato e simbolico che opera grazie ad un dispositivo figurativo e uno plastico incentrato sulla forza del bagliore e sulla brillantezza della superficie metallica. Questi dispositivi sono diventati, di fatto, delle superfici di grande complessità dotate di 'markers' politici e identitari, spesso soggetti a codici formali e simbolici. Lucia Corrain nota come la brillantezza, e dunque le chiazze bianche che si concentrano in certi punti dei dipinti e delle fotografie, siano da definirsi come un effetto che genera una concentrazione:

¹⁵⁷ A modo di firma, sembra che l'armatura contenga in sé molti degli elementi presenti in altri elementi artistici, come ad esempio quelli rintracciabili in un dipinto.

«La concentrazione o chiusura della luce (e conseguentemente dello sguardo), si genera dall'incontro della luce con il materiale metallico, e si caratterizza per una concentrazione di energia. [...] Una plaga brillante intorno alla quale l'intensità localizzata va progressivamente riducendosi fino a raggiungere l'oscurità: sul bracciale dell'armatura è presente un biancore luminescente, un annullamento delle forme e dei colori: il massimo grado della luminosità del quadro». (Corrain [1999] 2008: 38)

È ancora Corrain a offrire un particolare molto pertinente per questo lavoro: «Questa brillantezza agisce non solo in termini spaziali [...], ma anche sulla visione di colui che guarda la scena. Lo spettatore, infatti, da quella posizione ha una visione non nitida, una visione intaccata dalla troppa luce, qualcosa di percettivamente analogo a un abbagliamento. La troppa luce equivale allora al non vedere» ([1999] 2008: 38). Questo è un elemento chiave per comprendere perché in questo dipinto, come in quasi tutti quelli che ritraggono figure di potere, lo sguardo di colui che osserva l'armatura è uno sguardo attivo che scruta l'immagine, ma è anche uno sguardo sottomesso al declassamento del potere che essa infligge. Ritengo che dal momento in cui il «rimbalzo della luce rende un soggetto vittima piuttosto che padrone del suo sguardo» (Bois, Foster e Krauss 2016: 735) certe immagini mettano in atto una vera e propria dimensione di attacco visivo e di conseguenza di distanziamento tra soggetto che guarda e soggetto rappresentato.

Tramite l'illuminazione concentrata sugli elementi appuntiti si tramuta il valore positivo generalmente associato alla luce in un valore negativo. Lo sguardo dello spettatore viene attirato, abbagliato e offeso. Ricordando le parole di Simmel, il bagliore dell'armatura ha una funzione centripeta e una centrifuga: attira e respinge gli sguardi allo stesso modo. Sull'ostentazione di un soggetto che si mostra e al contempo si protegge, si ricordano le parole di Pontevia, che nota come «un corpo che si difende è anche un corpo che si svela, quindi che, con unico e stesso gesto, si rifiuta e si dona» ([1984] 2001: 60), posizione che sembra racchiudere l'intera portata valoriale di cui si fa carico l'armatura nella rappresentazione (Springer 2013).

È opportuno tornare all'immagine dove sono 'all'opera' le *forze* dei segni. Il Bronzino, che conosce l'efficacia visiva di questa articolazione materica della pittura e che sviluppa una sua *expertise* a proposito dei dispositivi visivi di difesa, lavora con molta attenzione ai dettagli illuminati, concentrandosi soprattutto sulla definizione degli spiedi e della rondella, principali esecutori di questa attrazione-repulsione (Stoichita 2019a). Come nota Stoichita, la loro

aggressività ottica risulta dunque perfettamente calcolata. Se Cosimo de' Medici rivolge lo sguardo verso l'esterno del dipinto, lasciando quindi il lato destro dell'immagine sguarnita ed esposta allo sguardo ostile dei malintenzionati, gli spiedi dell'armatura, direzionate verso l'esterno, sopperiscono a questa mancanza (Stoichita 2019a). Il pittore avanza la loro 'funzione d'attacco' in sinergia con la messa in scena dello sguardo del principe¹⁵⁸. L'osservatore, infine, anche se libero di ripercorrere la superficie dell'armatura, è sottoposto a un duplice 'attacco visivo' provocato dal doppio sguardo dell'armatura e del personaggio ritratto. Jean-Luc Nancy (2000) analizza quegli elementi del ritratto che offrono uno sguardo di ritorno. Un ritratto, per essere tale, deve presentare una figura isolata dal suo sfondo:

«Ogni ritratto [...] si apre dal suo fondo alla sua superficie, va avanti a se stesso, esce dal davanti: assieme all'incontro di sé in lontananza. Questo sguardo del quadro raddoppia lo sguardo del ritratto (ma ogni sguardo è doppio, un occhio per sé, un occhio per l'altro). Prende forme innumerevoli per moltiplicare o intensificare lo sguardo della pittura stessa: [...] un anello, l'occhio di un animale, uno specchio, la punta di un seno, una lente [...], addirittura di un altro ritratto nel ritratto [...]. Modi di tendere l'occhio — di *tenderlo a sé fuori di sé*». (Nancy 2000: 59)

Il rapporto tra la figura autonoma, lo spettatore, e lo sguardo sono gli elementi che permettono a una figura di *presentarsi* nella rappresentazione (Marin 2012, 2014). Queste osservazioni risultano utili per leggere le fotografie di Bascouard, dove lo sguardo 'in uscita' concorre, insieme alle forme plastiche dei riflessi, a rafforzare la sua *presentazione*. Se si ritorna brevemente alle *Figg. 2,3,8,9*, ritratti di Marcel Bascouard, si osserva come il dialogo tra sguardi sia completamente realizzato e 'potenziato' dalla corrispondenza tra lo sguardo diretto verso l'osservatore e la direzione dei riflessi di luce che proiettano i suoi abiti.

Grazie ai bagliori dipinti, le armature passano da essere dispositivi di difesa ad armi di offesa, e si rendono capaci di proiettare verso l'esterno l'ardore e la valenza del guerriero, intimando il nemico da lontano tramite la potenza della luce da loro emanata (Bodart 2009). Le corazze e armature vestono il corpo e in quanto tali lo coprono, ma si fanno a sua volta protesi capaci

¹⁵⁸ Una simile situazione avviene nell'analisi che Daniel Arasse fa sul San Sebastiano di Antonello da Messina, dove l'autore nota che le frecce che entrano nella carne del santo corrispondono alla direzione dello sguardo dello spettatore, che sembra trafiggere il quadro; e che a sua volta il quadro risponde con i propri mezzi: l'ombelico, spostato rispetto all'asse centrale del dipinto, sembra offrire uno sguardo di ritorno della pittura stessa. Cfr. Arasse (1983).

di riverberare la ‘forza’ di chi le indossa¹⁵⁹. È stato necessario osservare da vicino «il dettaglio e descriverlo con una fascinazione rigorosa per riconoscere da lontano gli effetti sensibili e patemici nelle loro modulazioni» (Marin 2014: 123). In questo rapporto dialettico di luce ‘in entrata’ e luce ‘in uscita’, legato a sua volta a una dimensione transitiva e opaca dell’immagine, si stabilisce un rapporto significativa duale di *protezione-proiezione*, come quello tipico dei media digitali individuato da Casetti (2023), operazione nucleare dei qui presentati *corpi-schermo*.

2.6.1.1 La protezione del ritratto e il ritratto protetto

Ci sembra importante provare a comprendere perché le immagini di personaggi che già detengono il potere abbiano, ad ogni modo, bisogno di protezione. L’origine etimologica del termine *ritratto*, anch’esso pensabile come un dispositivo offerto allo sguardo, sembra avere origine da due diverse declinazioni: se l’italiano e lo spagnolo declinano il loro ‘retrato’ e ‘ritratto’ dal latino *re-traho* (ritrarre la luce), l’inglese, il tedesco e il francese declinano il proprio termine (*portrait*) a partire dalla radice latina *pro-traho* (Calabrese 2012: 133). Le due origini, che condividono la radice (*traho*), «tirare linee», sono invece opposte in termini semantici. Mentre il termine *ritratto* rimanda a un’idea ripetitiva per cui qualcosa si ripete identica, il termine *portrait* designa la sostituzione di un primo elemento con un secondo (disegnare qualcosa al posto di qualcos’altro). Questa questione, esplorata da più autori e autrici (Calabrese 2012; Marin 1988b; Stoichita 2019a), mette in opposizione due concezioni che andranno a segnare la storia del genere artistico, sempre a metà tra l’imitazione e la convenzione. In entrambe le declinazioni però, ciò che ne risulta è che il ritratto pittorico non è la persona ma una sua proiezione. Dell’efficacia della rappresentazione dei monarchi si è anche occupato il teorico Louis Marin in *Le portrait du Roi* (1981), un libro dove indaga il rapporto tra la rappresentazione del potere e il potere della rappresentazione. Marin si concentra specificamente sulla rappresentazione del re in una grande eterogeneità di forme testuali che concorrono a formare il ‘corpo dello Stato’, ma è all’effigie del sovrano a cui dedica particolare attenzione. In quanto ritratto, esso dipende da una parte da un’idea di ‘somiglianza’ con il modello naturale, ma, in quanto rappresentazione del sovrano (e dunque un personaggio fuori della norma proprio per la sua perfezione incomparabile), deve riportare un corpo ‘inimitabile’. Il ritratto deve dunque conciliare una fisionomia naturale e

¹⁵⁹ Già Georges Didi-Huberman (2006), a partire dagli studi realizzati da Aby Warburg sulla *nachleben* della ninfa, dedica uno studio al riverbero patemico presente nei panni delle rappresentazioni della Ninfa in diverse epoche storiche. La veste (nei termini di Warburg un *utensile patetico*) si separa dal corpo ma mantiene con esso un rapporto di connessione, interfaccia capace di animare l’inanimato.

l'espressione di una suprema dignità perché è uno strumento che concorre alla rappresentazione del potere in senso ampio, e dunque contribuisce a determinare l'esercizio dell'autorità (Marin 1981a). Il ritratto «non è solo un segno che si limita a restituirne i tratti [del Re], ma ciò che istituisce e manifesta il potere del re, cosicché, traendo le conseguenze più estreme della proposta di Marin, il potere sovrano non preesiste metafisicamente alla rappresentazione, ma è tale solo perché 'in riserva nei segni'» (Careri 2012: 7). Il corpo immateriale e rappresentato del re legittima il suo stesso potere: potere e rappresentazione sono intrinsecamente legati e interdipendenti. Questo insieme semiotico di segni e testi fa agire il potere tramite la rappresentazione: nel cerimoniale politico e in assenza del sovrano, gli atti ufficiali si svolgono davanti al suo ritratto, e il pubblico si comporta come se il sovrano fosse presente. È in questo senso che l'articolazione tra corpo e armatura non è definibile soltanto in termini di protezione, ma come elemento di efficacia visiva in termini di ricezione. È solo nell'atto di rappresentarsi in sé che in un certo senso si produce l'oggetto della rappresentazione — e cioè — il corpo politico, infatti il potere nella sua massima espressione si annida proprio nella rappresentazione, e non nel corpo referenziale del sovrano¹⁶⁰ (Marin 1980).

Poiché l'arte mimetica è una «potente creatrice di doppi» (Marin 1988a), essa opera somiglianze e dissomiglianze attraverso le figure che rappresenta, ma proprio perché il monarca «è presente» a tutti gli effetti in quanto segno, di conseguenza anche la sua immagine va protetta dallo sguardo esterno, soprattutto nella sua zona vitale (il torso). Le armature, che producono effetti sia nel modo naturale che nella rappresentazione, chiamano in causa concetti come il potere e la sottomissione, valori assiologici entro i quali storicamente i cavalieri e guerrieri oscillavano, scalando la gerarchia sociale fino ad arrivare a posizioni di controllo (Stoichita 2012). Il ritratto del monarca non è significativo in termini di relazione diretta con il referente come «garanzia di realtà», e cioè, «con l'oggetto reale al di fuori del sistema linguistico della rappresentazione visiva» (Calabrese 2012: 136), è da intendersi invece come un processo di simulazione, di proiezione di un'identità in un segno. Le immagini di corpi in armatura, dotate di un'*agency*, portano con sé le dominazioni del passato, e come tali, sono capaci di performare una storia del potere e sottomissione della carne e dello sguardo anche negli spettatori contemporanei, trasformandosi in ciò che è

¹⁶⁰ Come dirà Giovanni Careri in un articolo pubblicato su *Il Lavoro Culturale* (2015): «Al centro di questa costruzione multimediale, Marin pone un'idea tanto semplice quanto estrema nelle sue conseguenze: il re non è tale che nella rappresentazione. In altre parole: il potere reale non esiste prima delle forme discorsive, performative e rituali che lo rappresentano. La semiotica di Marin è sostitutiva: la rappresentazione è ri-presentazione, sostituzione del re assente attraverso un segno presente».

definito come ‘atto iconico’ (Bredekamp 2010)¹⁶¹. A questo proposito, Stoichita ritorna sull’efficacia delle armature nei dipinti:

«More than a mere concrete defensive device, the suit of armor is envisaged as a hypnotic device with a political value. It sheathes the body, forges it, statuefies it, gives it significance. Armor has agency. I am even tempted to say that in the era of the crystallization of the western canon, armor is the *agent image* par excellence. It is an image in movement, an inhabited statue, a full-emptiness and an empty-fullness».
(Stoichita 2016b: 234)

Il ritratto sostituisce il sovrano e governa nelle sue veci, esercita un’autorità anche in base agli effetti che produce (Woodall 1997); poiché storicamente è stato necessario che il ritratto abbia un vero potere, esso ha dovuto essere teorizzato come una forma di rappresentazione non-mediata, direttamente legata alla virtù divina¹⁶² (*Ibid.*). In sintesi, se il re è tale solo in quanto rappresentazione, eternamente in posa, la sua immagine va protetta — se non di più — quanto il corpo regale stesso tramite bagliori dipinti sulla superficie delle armature. Si ricorda brevemente come in questo caso si avveri l’attributo duplice della luce: in uscita, con un valore di protezione ed estendendo il corpo al di là dei propri confini, e in entrata, come corpo visto sotto lo sguardo di tutti. La capacità dell’immagine di ferire lo sguardo tramite l’intensità dei riflessi, al centro di questo discorso, ha una genealogia antica quanto l’origine del genere pittorico¹⁶³. La questione emerge in *Des Pouvoirs de l’image* (1993), libro in cui Marin istiga a tener conto degli effetti di senso che le immagini sono in grado di produrre su chi le osserva a partire di un’analisi specifica sul dispositivo testuale che le fa agire.

2.6.1.1.2 L’abbigliamento come armatura sensibile

È opportuno tornare sugli autoritratti di Marcel Bascouard, la cui produzione fotografica più che una serie di scatti indipendenti agisce qui come un unico «autoritratto in divenire» (Damisch 1988; Lacoue-Labarthe 1979). In questo senso l’opera di alcuni/e artisti, che consiste nella ripetizione e riproduzione continua della propria immagine richiama l’idea

¹⁶¹ Per un’accurata mappatura dei diversi termini, autori e autrici che si sono occupati di lavorare sulla performatività delle immagini si rimanda a Grespi (2024).

¹⁶² Sul mistero delle figure regali si veda Kantorowicz (1984).

¹⁶³ L’idea per cui l’intensità del bagliore è legata a un ardore interiore è stata precisata da Aretin in *Allocution d’Alphonse d’Avalos*, Marquis del Vasto (1540-1541). In una lettera del 20 Novembre 1540 al commendatore di Milano, Aretino nota a proposito dei riflessi sulle armature dipinti dal Tiziano: «Les reflets des plaques à étincellent et foudroyent tels quels, et en foudroyant et en étincelant ils blessent les yeux qui les regardent de sorte que ceux ci en deviennent aveugles si ce n’est éblouis». Cit. in Bodart (2019).

stessa di ‘teoria’ avanzata da Damisch. Il dispositivo dell’autoritratto in ‘serie’, dischiude diverse considerazioni a livello sia dell’espressione sia del contenuto e permette a Bascoulard, Cahun e ancora altri/e di presentarsi sempre diversi a partire da una stessa matrice che si ripete in ogni immagine: loro stessi. Nei ritratti in serie «ogni volto ritratto», infatti, racchiude possibili percorsi (Magli 2024). La caratteristica della serie consiste nel realizzare non un unico percorso ma anche altri, «dando vita ai molteplici volti che ciascuno ha dentro di sé» (*Ibid.*). Se si considerano gli autoritratti in termini ‘seriali’¹⁶⁴, anche le relazioni tra il livello plastico e il livello figurativo in Bascoulard sembra che lo siano: le isotopie plastiche sono corredate da una ricorrenza di significati, il corpo indurito e corazzato è sempre accompagnato da uno specchio ‘cieco’ e da giochi di trasparenza e opacità degli abiti. Gli abiti di Bascoulard, coprono la pelle e contemporaneamente rendono manifesta l’opacità dell’immagine tramite la luce, andando avanti e indietro dal *riflesso* alla *riflessività* [Figg. 8-9].



Figura 8



Figura 9

¹⁶⁴ Secondo Walter Benjamin, uno dei principali studiosi che si è occupato di realizzare uno studio filosofico sulla fotografia, dice che essa è nemico del singolo perché moltiplica la soggettività grazie alla sua possibilità di riproduzione. Cfr. Benjamin (1936); Zapperi (2012).

Questo, pregnante in termini di una teoria dell'enunciazione semiotica, può aiutare a comprendere il ruolo che il dispositivo di illuminazione assume in determinati scatti, rendendo più comprensibile il concetto di opacità mediale. Esiste un rapporto molto stretto tra gli abiti e l'identità: è vero che gli abiti «non sono uno scopo per il corpo, quanto piuttosto funzionano come un suo prolungamento» (Cixous 1994). Di fatto, l'autore tedesco definisce l'abbigliamento come «un'armatura sensibile» che media tra l'ambiente sociale e il soggetto attraverso il meccanismo dell'incorporazione (Simmel 2020). L'ipotesi di questa tesi, derivata direttamente da queste considerazioni, è che Bascoulard riattivi pienamente le stesse strategie semiotiche ed enunciative dell'armatura.

Le opere contemporanee degli/delle artisti/e di questo corpus sono capaci di riattivare, tramite dei tratti strutturali, delle nuove genealogie che coinvolgono opere del passato, con le quali stabiliscono dei regimi di *co-temporalità* (Mengoni e Vert 2021). Queste nuove genealogie, che non seguono i classici criteri di filiazione, producono una conoscenza della storia tramite modelli e il susseguirsi di oggetti-teorici, spaziando al di là di una concezione diacronica della storia.

In questo senso, se l'armatura è una figura specifica della pittura (che vede il suo maggior splendore durante il Rinascimento) e che possiede una certa struttura e qualità, gli abiti di Bascoulard ne attivano una serie di tratti mentre ne 'depurano' altri. Le fotografie in serie di Bascoulard sono per me un vero e proprio 'oggetto teorico'¹⁶⁵, ovvero un «objet matériel et historiquement situé qui est néanmoins aussi l'occurrence d'un paradigme, d'un enjeu théorique qui 'perdure', qui est 'toujours' là» (Mengoni 2016: 108). Marcel Bascoulard non indossa un'armatura in termini figurativi, ma i bagliori che appaiono sui suoi abiti diventano dei tratti strutturali capaci di attivare una relazione *figurale* con le corazze metallizzate; e così facendo questo oggetto-teorico elabora per mezzi visivi la teoria necessaria alla comprensione. In altre parole, l'armatura originale è modulata e convocata nel suo 'residuo' luminoso, ovvero la memoria visiva della forma corazzata capace di attraversare gli strati del tempo. Di fatto, le fotografie di Bascoulard sono alla base di un processo *disarmante* dove ciò che è dato allo sguardo è un corpo antierico: piuttosto tramite l'esposizione di un soggetto vulnerabile riescono a disarmare lo sguardo dell'altro. Gli autoritratti sono per Bascoulard dei luoghi di negoziazione dove i modi «in cui ogni individuo resiste alle normatività costrittive (razza, genere, etnia, età, disabilità) può basarsi su una risignificazione degli stessi processi attraverso cui si marciano le identità, a partire cioè da come ciascun individuo si trova a

¹⁶⁵ Sul rapporto tra la 'serie' e la 'teoria', e per una maggior comprensione della nozione di oggetto teorico, si rimanda al § 1.3 e a Bois, Damisch, Hollier e Krauss (1998: 3-17), Damisch (1992) e Marin (1991).

negoziare le relazioni di potere che ne determinano l'esistenza» (Demaria e Tiralongo 2019: 89-90).

Di seguito si analizzeranno due immagini capaci di farsi paradigmatiche della relazione trans-storica tra queste due iconografie. La strategia enunciativa del *corpus* contemporaneo 'fermenta' (nei termini di Benjamin) anche nei ritratti in armatura. Questi non sono appunto diretti antecedenti, ma immagini che se unite ai ritratti di soggettività non binarie producono un evento di reciproca trasformazione e leggibilità. Ciò che emerge nelle opere di Bascouard in relazione ad alcune rappresentazioni di regnanti non è un motivo iconografico, ma una struttura figurale comune che si articola nuovamente e si rende leggibile grazie e soltanto all'operazione di montaggio. L'effetto 'armatura' simulato dall'abito di Bascouard è accentuato dalla posizione dello 'specchio-coltello' e anche dalla posizione dell'uomo, che sembra quella tipica del lottatore o del guerriero. Se l'efficacia performativa nelle immagini di rappresentazioni del potere nella pittura avviene grazie all'inclusione simbolica di certi gesti (performati soprattutto tramite le mani), espressioni facciali e oggetti che circondano il personaggio ritratto, in Bascouard questa 'carica simbolica' materiale viene ridotta all'osso, e rimane sempre con un'espressione indecifrabile. Il regnante-guerriero invece, viene rappresentato circondato da oggetti che dimostrano il suo valore in battaglia, e persino il suo 'vigore', come nella *Fig. 10* e *Fig. 11*.

Si veda a questo proposito il dipinto di Tintoretto dell'ammiraglio Sebastiano Venier [Fig. 10] (1578).



Figura 10

Nel dipinto, l'ammiraglio viene dotato di un elemento che ne rende visibile l'autorità e che 'regna' visivamente su tutta la composizione: il bastone di comando, di grandi dimensioni ed evidente centralità nel dipinto, si fa portatore, nella tradizione pittorica dell'epoca, del valore simbolico della forza fisica e morale del soldato (Bodart 2009). Nello specifico, esso ricorda il ruolo dell'ammiraglio nella battaglia di Lepanto del 1571, dove l'uomo comandò le vincitrici navi veneziane contro la flotta turca. Nel dipinto di Tintoretto, l'attributo del bastone (sinonimo della 'virtù' in battaglia, la *virtus*) è topologicamente situato in modo tale da sovrapporsi alla *braghetta* — pezzo di tessuto mobile e a forma di conchiglia che serviva per proteggere il sesso, ma anche per esaltarlo davanti allo sguardo dell'altro (Romanelli 1994). Questo è uno dei tanti casi in cui elementi puntiformi come spade, bastoni e altre armi sono usate per enfatizzare (o sostituire simbolicamente) il membro virile di certi personaggi che, da una posizione privilegiata di potere, hanno conformato l'archetipo della mascolinità dominante. Se si considera la mascolinità come una costruzione discorsiva, una ideologia prodotta all'interno di un sistema di esclusione e dominazione, si può anche constatare che la sua funzione normativa si confronta ogni volta con una declinazione individuale. La mascolinità è immutabile soltanto all'interno di una sua idealizzazione: essa può essere appropriata, risemantizzata, rivendicata, e in generale fatta oggetto di strategie artistiche radicalmente differenti (Pollock 1999). Quando si tratta di esaltare il potere di figure femminili, gli attributi scelti per simbolizzare il potere cambiano drasticamente: vengono rappresentati dei gioielli brillanti, capaci di produrre luce propria e di simbolizzare delle donne benestanti. I ritratti femminili si vedono inseriti in una dialettica tra l'ostentazione della ricchezza tramite gioielli di grandi dimensioni e il 'nascondimento' delle passioni dell'individuo. Bascoulard, che sostiene uno specchio rotto, anche se assume la medesima posa di molti dei cavalieri, non sostiene una spada ma uno specchio a modo di borsetta a mano, elemento che 'mina' questa mascolinità costruita e dominante, ed enfatizza invece una dimensione di cura e di attenzione per il proprio l'aspetto, evocando piuttosto l'iconografia delle cosiddette *donne forti* del barocco (Marrow 1982). Jean Marie Pontevia definisce la messa in forma del genere da parte della pittura rinascimentale come una sorta di esitazione davanti alla differenza che farebbe vacillare le categorie del maschile e del femminile e menziona, a titolo esemplificativo, la raffigurazione delle donne 'virili' Michelangelo, o gli uomini 'effeminati' di Leonardo, fatto che secondo l'autrice appare con forza nell'arte contemporanea (Nancy 2003; Pontevia [1984] 2001).

La risemantizzazione e femminilizzazione della corazza del guerriero è efficace ed evidente in Bascoulard, che sembra appunto depotenziarla di questa 'virilità' intrinseca. Mentre le

armature di parata di molti dei dipinti del Cinquecento affidano la funzione simbolica alle forme figurative che in essa sono incise (la testa leonina, animali protettori o altri simboli), Bascoulard non possiede degli abiti raffiguranti delle forme iconiche, ma si dota di elementi considerati ‘femminili’ (una cintura, una collana di perle, una borsetta, qualche fibbia che mette sulle scarpe, ecc.), come in *Fig. 3*. Mentre l’utilizzo di alcuni elementi presenti nel ritratto maschile possono essere adattabili anche nei ritratti femminili, altri ne deturpano le forme (Creissels 2009: 29; Lunenfeld 1981).

In questo caso, l’utilizzo di attrezzi femminili da parte di Bascoulard aprirebbe la questione della compatibilità tra femminilità e azione politica, dunque tra donna e potere, che sembra coinvolgere la dimensione dell’abbigliamento e la cura e la trasformazione di valori identitari da parte dall’artista. Le donne rappresentate come guerriere sono un’eccezione nella storia dell’arte, e i pochi casi in cui c’è traccia di tale impresa è perché i personaggi femminili sono delle allegorie; la rappresentazione del potere come tale viene strettamente riservata al genere maschile (Creissels 2009). Ci sono, tuttavia, delle eccezioni riguardo i ritratti di donne realmente esistite: esistono due ritratti della Grande Demoiselle (la Duchessa di Montpensier) e di Olimpia Mancini, due donne che hanno avuto un’azione politica (e anche militare, come nel caso della Duchessa) e come risultato hanno potuto ‘godere’ del diritto di essere ritratte con gli attributi delle Amazzoni, come delle declinazioni ‘mascolinizzate’ del guerriero (Creissels 2009):

«Come nei classici ritratti femminili, i corpi sono tagliati a metà altezza e i volti sono girati di tre quarti; in abiti e adornati di gioielli, queste donne tengono tuttavia in mano lance e scudi. In questi ritratti viene così messa in luce l’analogia formale tra corazza e corsetto dell’abito. Le piume che indossa Olimpia Mancini, che ricordano quelle degli elmi delle Amazzoni, costituiscono un oggetto indefinibile, né propriamente un elmo, né propriamente un cappello, che sembra non avere alcuna funzione, e nemmeno esistenza, se non in questo ritratto». (Creissels 2009: 29)

Il ruolo delle armature nella performance di genere è vitale poiché hanno contribuito storicamente alla definizione della mascolinità egemonica. Nei casi qui analizzati, il confine tra ciò che è armatura e ciò che è ornamento è molto labile, soprattutto in quelle rappresentazioni che aprono zone di indiscernibilità tra il maschile e il femminile. L’essenza del genere maschile normativo e dominante dell’epoca è per sua natura impenetrabile, dunque coperto da una facciata inaccessibile materializzata nelle corazze, mentre al

femminile canonico viene riservato un aspetto legato alla flessibilità e alla fluidità dei tessuti che indossa, vaporosi e spesso semi-trasparenti. L'importante ruolo che ha il cuoio sintetico degli abiti di Bascoulard nell'instaurare un dialogo figurale e trans-storico con le armature metallizzate dei sovrani sembra ora evidente, dove esso riesce anche ad aprire a un'ambiguità la connotazione tra femminile e maschile di ogni elemento e a sovvertire il rapporto tra impenetrabilità e penetrazione dello sguardo. Se le figure potenti trovano nell'ornamento una forma di auto-affermazione del potere sia economico che sociale, Bascoulard sovverte l'uso sociale di questi oggetti propri di un agio economico, dal momento in cui decide di esporli in uno stato di degrado quasi totale. *Clochard* per scelta, indossa elementi convenzionalmente riconducibili sia al genere maschile sia a quello femminile, segnalando uno spostamento nei loro modi d'uso. Gli abiti femminili 'oversize' che indossa non mettono in risalto la specificità dell'individuo, ma producono intorno a loro una sfera di generalità e di astrazione delle forme corporee (Flügel 1966), assumendo una delle tante figurativizzazioni possibili che oscillano costantemente tra il maschile e il femminile e riservando allo sguardo soltanto una zona di indiscernibilità. È evidente che l'operazione di svasamento e larghezza nei tessuti è opposta alla forza costrittiva delle armature, ma esse verranno richiamate nel loro valore simbolico, tramite le forme e i riflessi, attivando di conseguenza il medesimo effetto di protezione, come in *Fig. 9*, dove l'artista sembra indossare un'armatura di tipo orientale. Ancora una volta è la superficie dell'abito a provocare un effetto di separazione tra il *corpo dato* di Bascoulard (che inizia a dissolversi con lo sfondo naturale) e il *corpo costruito* (costretto sotto la dura superficie del materiale, che modifica la sua libertà di movimento fino a contenerne i movimenti nella parte superiore). Se la materia non è inerte, ma carica di potere nel modificare persino la percezione del sé rispetto al mondo (Campailla, Marrone e Bordenca 2023), è evidente che essa sia dotata anche di un'efficacia capace di aumentare l'agentività dell'immagine. Ci si appresta, di seguito, a osservare se la luce sugli abiti può essere concepita come 'deittico' di una trasformazione corporale latente, a partire da un breve studio che prende in conto le funzioni simboliche di questo elemento etereo.

2.6.1.1.3 La creazione di un *sur-corps*

Sulle armature ci sono dunque riflessi testimoni del *trascendentale*, riflessi *simbolici* e *figurativi*, ma ci sono anche riflessi *taglienti*. Corazze e armature, elmi e scudi, non hanno la loro funzione primaria di riflettere un'immagine nella rappresentazione, eppure lo fanno (Strauven 2012). Nella rappresentazione pittorica, l'apparizione di un riflesso sulla superficie

di uno di questi dispositivi sembra il risultato di una scelta autoriale intenzionale. Tuttavia, da un punto di vista storico, le armature di guerra hanno subito delle variazioni morfologiche ed estetiche con il passare del tempo. Cambia infatti la loro essenza in termini simbolici da dispositivo pratico di difesa corporale a struttura simbolica composta da immagini e motivi decorativi che proiettano sul corpo un sistema segnico figurativo¹⁶⁶. Questi motivi iconografici rinforzano l'attacco visivo già in atto tramite la luce che rimbalza sulle armature, che 'respinge' lo sguardo esteriore tramite un doppio regime rappresentativo. Questo effetto di senso ha in verità una provenienza antica: i bagliori sulle armature sono «una manifestazione specifica dell'antica e complessa metafisica dello splendore del corpo regale» (Stoichita 2012: 458), antico *topos* letterario che rimonta ai tempi di Omero¹⁶⁷. Questo valore 'dimostrativo' dell'armatura «è particolarmente evidente in quei dipinti dove le armature sono messe in un primo piano o persino indossate dal personaggio, dove l'acciaio lucido si è arricchito, a partire dal 1470, di riflessi convessi e figurativi sempre più precisi» (Bodart 2009: 221). I bagliori saranno di vitale importanza, e permetteranno all'armatura di avere un duplice status: «essere in ugual misura guardiana del corpo e dell'anima» (Stoichita 2012: 459). Il collegamento tra corpo illuminato e trasformazione interiore è fortemente ancorato a una tradizione occidentale declinata in modo filosofico, religioso, metafisico e letterario, per costituirsi in una vera e propria teofania della luce. Un esempio paradigmatico è la conversione e la purificazione rituale di Rinaldo nel poema del Tasso, analizzata da Giovanni Careri (2010). La purificazione del personaggio si manifesta 'compiuta' nel momento in cui il «Sole dell'aurora» si proietta sulla sua nuova armatura. Come la muta del serpente, «il bagliore dell'abito (nel testo del Tasso chiamato *mutata vesta*) segna il momento in cui una nuova somiglianza appare infine sulla superficie del corpo, segnalando il compimento definitivo della trasformazione interiore iniziata sull'isola» (*Ivi*: 175). Nonostante si tratti di una luce causata dal sorgere del sole, il poeta decide di raccontarla tramite i bagliori così da riferirsi a una manifestazione visibile di una trasformazione interiore. Diane Bodart nota, a proposito della pittura della scuola veneziana:

«Il limite tra la catoptrica e la divinazione si affievolisca nei riflessi dipinti: i riflessi nella pittura si rendono capaci di svelare il passato o il futuro in un'immagine del presente [...] alcuni riflessi intervengono nel gioco della rappresentazione in modo

¹⁶⁶ Il dispositivo dell'armatura in acciaio che avvolge quasi completamente il corpo dell'individuo si sviluppa a Milano alla fine del XIV secolo, durante il periodo tardo-gotico, dopodiché si diffonde nella Germania meridionale e, grazie soprattutto agli Asburgo, nel resto d'Europa Stoichita (2016a).

¹⁶⁷ cfr. Omero in Calzecchi (1990); Bodart (2009); Careri (2010).

ambiguo tra il riflesso vero e proprio e la visione, suggerendo che la natura dell'immagine riflessa può appartenere alla dinamica del presagio piuttosto che rispondere a delle logiche ottiche». (Bodart 2009: 223)

I riflessi figurativi sulle armature e le superfici rispecchianti vengono così relazionati a certi valori simbolici (la fierezza di chi le indossa, la rappresentazione di una visione futura), ma non sopravvivono a lungo nella pittura, poiché sono anche fortemente criticati dagli studiosi dell'epoca. Gian Paolo Lomazzo, nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura* (1585), denuncia gli eccessi figurativi del trattamento pittorico di alcuni artisti: «dobbiamo considerare che, nel dipingere armi, bisogna rappresentare il loro bagliore nel modo più vigoroso e ardente che deve essere visto persino da lontano; Così sembreranno più singolari e simili al naturale, *senza cotali imbrattature di figure che si gli pingono dentro*» (cit. in Bodart 2009).

Se l'elemento armatura si è trasformato in un dispositivo di carattere simbolico in grado di trasformare i corpi sottostanti, è possibile considerarlo come una seconda pelle di iscrizione utopica tramite il quale pensare nuovi corpi estesi. Si potrebbe pensare all'armatura come a una figura del corpo post-organico *ante litteram*, capace di unire protesi estensive che rafforzano il corpo umano (Stoichita 2019). Mentre le armature provvedono alla creazione del 'corpo dello Stato' e limitano i movimenti di chi le indossa, i corpi post-organici aumentano le capacità sensoriali dell'individuo, estendendolo fuori dai propri confini fisici.

Nella storia delle armature c'è uno spartiacque storico tra il XVI e il XVII secolo; grazie alla forma e al suo repertorio figurativo essa diventa una sorta di sostituto e di messa in scena del guerriero sull'effettivo campo di battaglia. Il suo valore simbolico e identitario è tale che basta mostrarla nel campo di battaglia per ottenere il medesimo risultato. Le varie trasformazioni storiche di questo dispositivo di protezione contribuiscono alla sua trasformazione in elemento identitario, che riporta le tracce dell'appartenenza del guerriero a un corpo sociale, nonché delle sue abilità in battaglia. Per quanto riguarda invece altri dispositivi difensivi, un chiaro esempio di questo passaggio dal difensivo all'ornamentale sono i caschi di guerra. Essi vengono spesso dotati di rappresentazioni di organi umani come occhi, muscoli o bocche; ciò che viene proposto è, in termini di Stoichita, una *iper-maschera*, un *sur-corps* abitato (Stoichita 2016b: 232). Questo nuovo corpo esteriorizzato diventa esso stesso superficie di iscrizione simbolica, come una sorta di doppio corpo tatuato, superando,

una volta per tutte, l'idea di funzionalità all'armatura¹⁶⁸. Victor Stoichita usa il termine *sur-corps* per riferirsi all'armatura da parata, carica di riferimenti identitari. Si tratta cioè di un corpo doppio potenziato, capace di farsi emblema di un'operazione di *trans-significazione* presente anche nei processi di travestimento di alcuni degli/delle artisti/e del presente *corpus*, ovvero di una trasformazione delle configurazioni del senso (Marin 1993). Questo processo semiotico è generato anche da una questione prettamente materiale e storica: ad un certo momento storico le armature perdano il loro effettivo uso in battaglia (sono troppo onerose da produrre nonché pesanti), la loro presenza pubblica continuerà ad essere presente (Springer 2013). L'armatura da parata diventa uno strumento di gran potenza retorica e performativa, e quando mostrata, non solo rappresenta il potere ma lo esercita. Questo è il caso del *Ritratto di Guidobaldo II della Rovere* [Fig. 11], duca d'Urbino (circa 1580), il cui autore rimane ignoto.



Figura 11

¹⁶⁸ Sull'investimento simbolico delle armature occidentali della Prima Crociata cfr. Careri (2010).

La famosa armatura di Guidobaldo II venne prodotta da uno dei più famosi atelier di armature del Cinquecento a Milano (quello di Filippo Negroli), e viene chiamata *Armatura ad Ali di pipistrello*, che si distingue per il motivo a piume e dal casco con gli occhi (Stoichita 2019). Il principe è dotato, così, di un corpo ‘chiaroveggente’ capace di vedere a trecentosessanta gradi, poiché il casco possiede altri due paia di occhi nella parte retrostante (Stoichita 2019a: 144). Questi potenti ‘doppi corazzati’ applicati sul corpo sembrano quasi ottenuti attraverso un processo di impronta (potrebbe perfettamente aderire al corpo che vi è al suo interno), tuttavia allo stesso tempo mirano a modellarlo e presentarlo iperbolizzato, indossando quindi una maschera di maschilità, risaltandone le qualità fisiche del lottatore attraverso protuberanze e curve. In termini di un’analisi del materiale e delle loro qualità cromatiche, le armature possiedono delle proprietà rifrattive o di brillantezza sin dalla sua creazione: per questo motivo si dice che le iconografie regali presentano dei corpi baciati dalla luce (Bodart 2009).

Fino ad ora è stato esaminato in quale modo la gestione della luminosità possa produrre un effetto sia di ‘coesione’ della materia corporea, sia di costrizione e di rafforzamento degli abiti e delle sostanze che ricoprono i corpi, come nella *Fig. 12*, un dipinto di Tiziano di *Francesco Maria della Rovere* (1537). Tuttavia, è stato anche evidenziato in quali modi esso possa alterare lo sguardo esterno. Anche se il dispositivo di protezione e di rinforzo è meticolosamente organizzato, rimane comunque la delicata questione tra la costrizione e la libertà del movimento concessa dalle armature, che non dovrebbero ostacolare in alcun modo il movimento del corpo regale, ma fornire piuttosto la maggior immunità possibile (Pyhrr e Godoy 1998). Le zone più rinforzate dell’armatura coesistono quindi con quelle meno ‘dense’, che permettono la flessibilità necessaria per il movimento articolare, così come lo spazio perché i genitali del sovrano vengano percepiti dallo sguardo¹⁶⁹ (Pyhrr e Godoy 1998). È infatti il corpo dei re infatti a dover controllare il suo doppio corazzato e, per estensione in senso simbolico, deve dirigere il corpo dei suoi sudditi nel campo di battaglia e nella vita sociale (Schultz 1888: 237). In sintesi, le armature devono restare a metà tra il dispositivo

¹⁶⁹ A partire dal XVI secolo l’importanza della posizione sociale degli individui aristocratici e reggenti viene conferita proprio tramite una rappresentazione accentuata dell’area pubica. Una poderosa zona genitale che fuoriesce dalle armature o dalla *braghetta* viene quindi dipinta per indicare che la classe nobiliare si eredita per discendenza diretta. In contrasto, i ritratti di mercanti e borghesi enfatizzano invece le mani e i gesti degli individui ritratti, così da evidenziare la natura delle loro ricchezze, provenienti esclusivamente dal proprio lavoro. A questo proposito si rimanda a Stoichita (2019a). Sulla sessualità del Cristo infante e la mostrazione dei suoi genitali, iconografia che investe altre regioni del senso, si rimanda invece a Stoichita (2019a) e Steinberg (1983).

rinforzato di protezione e una flessibilità di movimento che permetta a chi la indossa di perseguire i propri scopi¹⁷⁰. Il corpo corazzato porta al di fuori del suo *sé-corpo* il suo *me-carne*; nel caso dei corpi regali, il *sé-corpo* è duplicato e rinforzato, portato verso l'esterno, iperbolizzato e idealizzato, verso una «esteriorizzazione di un corpo super-umano»¹⁷¹. L'armatura, da investitura simbolica, diventa un elemento allora complesso, una figura di protezione dell'involucro corporeo che garantisce l'integrità e l'impenetrabilità dei pericoli sia nel mondo reale sia nella rappresentazione. Queste capacità vengono attivate da una precisa retorica che chiama in causa anche segni figurativi e che è considerata nella sua



Figura 12

portanza antropologica e che nasce come dispositivo offerto allo sguardo (Stoichita 2012, 2016a, 2016b). È importante notare, tuttavia, che questi elementi difensivi sono di carattere puramente visivo¹⁷².

¹⁷⁰ Come nota Stoichita (2016b: 233-235), è compito del sovrano, e solo del sovrano, stringere o allentare i bulloni della propria armatura, a seconda delle necessità, e non del maestro armaiolo o dell'armiere.

¹⁷¹ Stoichita usa anche l'espressione «corpi postumani». Non ci si addentrerà nell'articolato dibattito sul concetto di postumano perché eccede lo scopo di questa ricerca.

¹⁷² Grazie agli studi di teorici come Alfred Gell, Hans Belting, e Didier-Anzieu con il suo '*moi-peau*', si evince che dispositivi come i tatuaggi non sono 'decorativi', ma piuttosto sono elementi di protezione, di distinzione identitaria, ecc. Cfr. Anzieu (1985); Belting (2013); Gell (1998).

Si ricorda la nozione presentata da Jean Marie Pontevia quando nota che un corpo che si espone è un corpo che si vela e si dona allo stesso tempo: il corpo corazzato è infatti un corpo vulnerabile.

È lo stesso Stoichita a notare a più riprese (2012, 2013, 2016a, 2016b, 2019), che i corpi degli infanti e dei giovani principi sono tra quelli che hanno bisogno di una maggior protezione¹⁷³.



Figura 13

L'umanista rinascimentale Lucio Paolo Rosello nel suo *Ritratto del vero governo del principe* afferma che un principe senza armatura è un principe nudo (cit. in Salvetti 2008: 181). Nel 1590, Justus Tiel dipinge un ritratto del giovane Filippo d'Asburgo [Fig. 13], allora dodicenne, che già all'epoca era l'erede al trono del Regno di Spagna dopo la scomparsa dei suoi tre fratelli maggiori (Stoichita 2016b). L'armatura nella quale il corpo del giovane è contenuto è destinata a forgiare un «Super-Sé», un «Altro» corazzato (Ivi.: 232). L'armatura è

¹⁷³ Le immagini di monarchi infanti, data l'assenza di un'armatura e della conseguente condizione di estrema vulnerabilità, sono quelle a essere sottoposte a una maggiore 'protezione' simbolica mediante amuleti o figure sante nel dipinto. Nel caso della Spagna e dei dipinti degli Asburgo (particolarmente problematici in termini di sopravvivenza della discendenza), la protezione diventa una vera e propria messa in scena di segni apotropaici. Ne è un esempio il ritratto di un infante dotato di armi, cavalli e una spada perché da adulto dovrà diventare generale. Altri amuleti come il cuore di corallo rosso, la croce, un dente d'oro, una medaglia con la vergine sono spesso presenti. Se il ritratto del re rende visibile e celebra il potere, quello del principe lo presenta al mondo *in potenza*, mostrando quello che poi sarà, ma deve trovare i modi visivi per proteggere i giovani discendenti dagli sguardi ostili.

una componente essenziale e indissociabile del potere. Nell'autobiografia di Massimiliano I (*Der Weisskunig*), scritta tra il 1505-1516, si legge: «C'è qualcosa di più importante per un re dell'armatura che lo protegge in battaglia?» (cit. in Schultz 1888: 43).

Il suo scopo, quello di rinforzare il corpo reale, porta con sé il risultato, quasi inatteso, di un suo nascondimento. L'armatura inserisce la persona ritratta integrandola nella gerarchia e, di conseguenza, nel precario equilibrio tra dominio e sottomissione. È proprio in questo periodo storico che il puro scopo difensivo delle armature è superato dalla volontà di far diventare la superficie d'acciaio una superficie simbolica e rappresentativa. Dal XVI secolo in poi, l'armatura è senza dubbio un portatore di segni, un vero e proprio sistema semiotico. L'*Allegoria all'educazione dell'infante Filippo III* di Justus Tiel è un significativo esempio di questo [Fig. 13]¹⁷⁴. Stoichita (2016b), che dedica lunghe analisi all'armatura del giovane principe, rimarca l'importanza di una tale saturazione figurativa di segni sulla sua armatura e anche della funzione metonimica che questi segni svolgono, ad esempio tramite i riferimenti alla *testa leonina*. I riferimenti a quest'ultima, a modo di *mise en abyme* della favola di Ercole, riportano sull'armatura, l'idea di invincibilità. Il giovane erede è così sottoposto a un vero e proprio rito di passaggio, destinato alla costruzione di un nuovo corpo, il corpo dello Stato:

«The armor lends significance to the body of the *infante*. Seen from a distance, one might be tempted, nowadays, to view this rich carapace as a poisoned chalice, because it implied the sacrifice of childhood in the name of a rigid system of princely virtues. The paradox of armor is total: it contributes toward investing the prince with its archaic and hierarchical qualities of immobility, while incorporating him into a dynamic ensemble, as the showpiece of the great machinery of war and the monarchic theater». (Stoichita 2016b: 234)

Così come la luce emanata dal corpo corazzato produce dunque una 'forza di coesione' della materia che tiene insieme la superficie riflettente dell'abito-corazza, la luce circostante dei set fotografici — per ritornare al medium che a noi concerne — evidenzia la materia dello scatto fotografico stesso, la sua propria *subjectilité* (Derrida 1986; Didi-Huberman 2001, 2007). È

¹⁷⁴ Il catalogo della mostra *L'Arte del potere. Royal Armor and Portraits from Imperial Spain* (National Gallery, Washington, 2009), sottolinea la particolare decorazione dell'armatura con putti, maschere e trofei e grottesche. Nei medaglioni, invece, appaiono figure come Minerva, Giove, Marte, le stesse virtù celebrate simbolicamente nella pittura di Tiel (la Fortezza, Prudenza, Giustizia e Temperanza). Cfr. Soler Del Campo (2009).

proprio nella capacità di questi abiti di essere ‘supporto’, che risiede l’operazione di costruzione dell’identità:

«L’autonomia formale della figura non impegna niente di meno che l’autonomia del soggetto che si dà in essa e come essa, come interiorità della tela senza profondità [...]. La persona ‘in se stessa’ è ‘nel’ quadro. Il quadro senza interno è l’interiorità o l’intimità della persona, è insomma il soggetto del suo soggetto: il suo supporto e la sua sostanza, la sua soggettività e il suo essere-supporto [subjectilité], la sua profondità e la sua superficie, la sua stessità e la sua alterità in una sola ‘identità’ di cui il nome è *ritratto*». (Nancy 2013: 26-27)

Luciano Castelli (1951, Svizzera) [Fig. 14], più conosciuto per le sue opere pittoriche, inizia ad autoritrarsi negli anni Settanta, dopo un incontro decisivo con l’artista Pierre Molinier. Luciano Castelli è uno dei performer che durante quegli anni vive la sfera *queer* dove incontra la musica rock, due mondi storicamente intrecciati e che si sono contaminati a vicenda. Castelli dedica il suo lavoro fotografico alla ricerca della ‘trasgressione’ dall’identità maschile tramite l’inclusione di elementi culturalmente connotati come ‘femminili’, un po’ controtendenza rispetto ai gesti di riappropriazione di elementi classicamente ‘virili’ da parte della comunità *gay* come ad esempio l’uso del cuoio. Castelli presenta un’identità ‘maschile’ fortemente discontinua perché ne allenta i tratti differenziali. La maggior produzione di autoritratti avviene tra il 1973 e il 1986, momento nel quale Castelli decide di autorappresentarsi davanti all’obiettivo impersonificando diversi ‘ruoli’, tra cui quello di una creatura mitica androgina o una *diva glam rock*¹⁷⁵. Nel 1978, il performer svizzero incontra l’artista tedesco Salomé alla *Galerie am Moritzplatz* e due anni dopo, nel 1980, i due fondano una band punk dal nome *Geile Tiere (Bestie in calore)*, solita a performare nelle discoteche più anticonvenzionali di Berlino. In *Selbstportrait* 1973, uno dei ritratti più conosciuti dell’artista, è possibile osservare una figura a terra sulla quale gli universi semantici dell’animale e dell’umano confluiscono. Le piume, il tegumento di un rettile, e infine, le paillettes a modo di squame inorganiche, sono alcuni dei materiali usati da Castelli per costruire un nuovo corpo. L’artista indossa delle scarpe di pelle di serpente e crea un cappello con delle piume di un volatile, fissandole alle sopracciglia. Il serpente non viene evocato solo a livello figurativo, ma anche in termini narrativi. Il vestito squamato, aperto nella sua

¹⁷⁵ Il *glam rock* degli anni Settanta propone un’estetica basata sull’uso di maschere, make-up, travestimenti, costumi esagerati capaci di mescolare i mondi del femminile e del maschile.

centralità, sembra rimandare alla muta e al cambio di pelle proprio dei rettili. Nella fotografia si vede un Castelli-serpente che muta le proprie squame brillanti per una nuova pelle glitterata in espansione, in trasformazione, immerso in un *divenire serpente* oppure, un



Figura 14

divenire umano dell'animale. Inserisce inoltre in questa *mise-en-scène* elementi sia delle prede (volatili) che dei predatori (serpente) nelle due estremità del corpo (testa e piedi).

Il rettile, che naturalmente striscia nel fango, ricopre la parte inferiore del corpo di Castelli, quella a contatto diretto con il pavimento, mentre alla parte superiore del suo capo fa corrispondere le piume di un volatile, a contatto con il cielo. L'uso del glitter nei contesti *glam* e *rock* si avvera in particolar modo negli anni Ottanta e Novanta¹⁷⁶, ma gli abiti visivamente luccicanti si affermano anche nella scena notturna delle comunità *queer*, in contesti bui dove i corpi vogliono essere percepiti e anche ammirati¹⁷⁷. Le culture musicali degli anni Settanta, grandemente rappresentate da artisti/e come David Bowie, prestano una grande attenzione all'apertura sovversiva della classica sessualità e identità maschile. Bowie, tra altri/e artisti/e e cantanti, sono precursori dell'alterazione di una canonicità maschile, e usano materiali capaci di produrre spostamenti tra gli ambiti semantici del maschile e del femminile. In questo caso, il glitter, che copre interamente il viso di Castelli, scende fino a far diventare la pelle del torso brillante, esagerando le protuberanze addominali.

In relazione alle iconografie dei corpi corazzati, questo abito sembra ricordare il metallo delle armature e, il volto, un corpo robotizzato. Sia il robot che l'armatura sono dei *simulacra* che presentano, però, scopi molto diversi: l'armatura nasconde un essere vivente (se non lo fa, si dice sia una forma di *cavaliere inesistente*, un fantasma, un guscio vuoto) mentre il robot lo imita. Questa dualità porta a pensare nuovamente alla distinzione etimologica poco prima presentata tra la *ritraho* e *protraho* e i significati che ne derivano, a metà tra la sostituzione e l'imitazione.

Il corpo affaticato di Castelli, a modo di 'statua vivente', sembra lasciarsi percorrere completamente dallo sguardo altrui, ma, nel farlo, il bagliore prodotto dalle 'squame' diventa qui il *punctum* dell'immagine, che trafigge l'osservatore con una potenza maggiore rispetto allo sguardo dell'artista: la luce catturata nel suo avvenire nel tempo dell'immagine ancora lo sguardo fenomenologico dello spettatore, aprendo una breccia nella superficie trasparente dello scatto (Barthes 1980). Il *punctum* qui è intensità, è «l'enfasi straziante del noema (è stato), la sua raffigurazione pura» (*Ivi.*: 95), e denota infatti quella «fatalità che nella fotografia mi punge, che mi ferisce, mi ghermisce», un'esplosione che provoca una piccola apertura nella trasparenza della foto (*Ivi.*: 28). Il bagliore qui è pura *praesens*, presenza¹⁷⁸. In

¹⁷⁶ La prima *Mirror Ball*, classico elemento da discoteca, è una sfera ricoperta con uno strato di piastrelle di vetro specchiato ed emblema della vita notturna, nasce a fine Ottocento (1897), ma è solo a fine Novecento che diventa un oggetto presente in ogni luogo dedicato alla fruizione del ballo e dell'ozio.

¹⁷⁷ E da attribuire al *glam rock* la nascita di abiti appariscenti che daranno luogo all'iconografia del drag queen, del travestitismo che fa uso di colori sgargianti, paillettes, e altri materiali giocosi che inseriscono il corpo all'interno di un voler essere visto dallo sguardo dell'altro.

¹⁷⁸ Georges Didi-huberman ([1985] 2008: 76) a proposito dell'effetto di presenza causato dalla luce nei dipinti del personaggio Frenhofer, immaginato da Honoré de Balzac: «L'esperienza luminosa del bagliore feticista ha bisogno infatti proprio di questa dimensione fenomenologica dell'accadere di un incontro in cui la luce dipinta

questo caso, coincide con ciò che Georges Didi-Huberman chiama un *Pan*, a partire dalla teoria freudiana del sogno e del sintomo: un particolare dell'opera che suscita una «sincope» significativa, che produce un effetto di presenza, che rende opaca la scena rappresentata e che è capace di rompere la coerenza di insieme (Marin 1992b). Nonostante Georges Didi-Huberman non ne dia una definizione univoca, l'autore nota come il *pan* abbia due ordini di realtà: da un lato è incidente, dal momento in cui dà conto di un momento sintomale (non figurativo) della rappresentazione, ma dall'altro sarà elemento strutturante dell'opera perché le donerà significato (Didi-Huberman 1990a; 1990b; 2008; Hagelstein 2005). Il *pan* «rappresenta» e si «presenta» mentre rende conto degli effetti di supporto e opacità propri della materia (Marin 1989b). Come nota Luca Acquarelli:

«Les pans que Didi-Huberman repère dans les tableaux, et notamment dans les tableaux de Vermeer, s'opposent aux détails: ils ne peuvent être détachés et coupés de l'ensemble du tableau, à la manière du détail iconologique, parce qu'ils "infectent" tout le tableau, leur nature étant celle de zones d'intensité à capacité d'expansion : ils défigurent la ressemblance tout en se présentant sous le couvert d'une fausse mimesis — comme les images des rêves selon Freud. [...] Le pan a le statut sémiotique du "symptôme" qui nous rend des significations instables, rétives à toute logique de relations transparentes. Le symptôme, comme l'écrit Didi-Huberman, est à concevoir comme un concept à "double face" qui, à l'aide d'une théorie de la dé-figuration basé sur la *Traumarbeit*, se trouve à la lisière du champ phénoménologique et du champ sémiologique, là où devrait se placer la théorie de l'art». (Acquarelli 2015: 7)

I bagliori 'infettano' le rappresentazioni dei monarchi ma anche degli abiti di Bascoulard, Castelli e Bowie, e, in quanto sintomi, riportano al momento originale dello scatto. L'abbagliamento sugli abiti presi qui in analisi, a modo di *pan*, sono dunque un punto di accesso all'immagine che può costituire un assalto allo sguardo dell'osservatore, ed eventualmente portare il mondo nell'invisibilità. La sorgente luminosa si fa immagine, diventando a sua volta elemento plastico e produce senso con i propri mezzi: è la materia stessa della fotografia a manifestarsi attraverso di essa, attivando un effetto di visualità aptica

viene risolutamente a 'combinarsi', di colpo, con la 'luce vera' (le parole sono di Frenhofer), producendo un istante specifico di 'reale' del quadro stesso. Più di un *trompe-l'œil*, uno sconvolgimento locale, una semi-allucinazione. [...] Il bagliore indica allora una qualità fenomenologica sconvolgente, totalitaria, del dettaglio come incontro, apparire, come spazio, come intensità».

a partire dall'idea merleau-pontiana per cui vedere è già una forma di toccare¹⁷⁹. Quest'espressione indica non solo l'uso dell'organo della visione nel vedere il mondo naturale, ma l'attivazione di altri sensi e sentimenti mediati dalla visione ma non ridotti a essa¹⁸⁰. Infine, l'immagine aptica può dar luogo a una percezione incarnata dell'immagine¹⁸¹, svegliando una memoria sensibile e corporea nell'osservatore (Bruno 2016, 2020; Lant 1995; Laura Marks 1998, 2002, 2016). L'abbagliamento, e la luce in generale, può avere quindi una dimensione 'positiva' di illuminazione e proiezione immateriale del sé, ma anche negativa: le sue figure felici minacciano di trasformarsi in figure estremamente dolorose¹⁸².

2.6.1.2 Corpi aumentati

Quando la luce rappresentata assume la sua massima intensità, diventa una falla nella trasparenza dell'opera, e cioè, una sincope significativa (Marin 1992b). Questa luce, sembra rafforzare ciò che Jean Marie Pontevia menziona a proposito del luccichio, «nello scintillio l'oggetto scompare, mascherato del suo splendore» ([1984] 2001: 21). La luce in questa immagine smette di essere una via per la visione e diventa talmente intesa annichilire la visione. Nella violenza del massimo splendore, la luce è come 'separata' dall'oggetto che illumina; essa, la possibilità stessa del visibile, sospende la visibilità come se lo splendore rivelasse «quella parte della luce che non illumina» (Pontevia [1984] 2001: 16). Una scissione, che «ha qualcosa di prodigioso: non che la luce vi sia infedele alla sua funzione, che è di mostrare, ma piuttosto davvero perché vi mostra quel che in generale non mostra, ossia che la cosa è soltanto 'mostrata'» (*Ivi.*: 21). Ancora Pontevia:

¹⁷⁹ E. Clegg (2021: 546) chiarisce il concetto di 'visualità aptica' negli studi di Merleau-Ponty: «Of particular significance among the later attempts to address this problem is that of the French phenomenologist Maurice Merleau-Ponty. In the essay *L'Entrelacs — Le Chiasme* (included in *Le visible et l'invisible* 1964), he develops, from the notion that seeing is a form of touching, the converse notion that the object seen in turn exerts, through its own tactile resistance, a form of visual pressure upon the viewer. The visible object thereby constrains the viewer «as a result of its sovereign existence». As if seeking to paraphrase Nicholas of Cusa, Merleau-Ponty speaks of the viewer as suffering the act of seeing, so as to feel, as is sometimes said of painters, «observed by things». In un'altra prospettiva, lo stesso Walter Benjamin definisce la fotografia, negli anni Trenta, come 'immagini tattili', anticipando la progressiva tattilizzazione dell'immagine.

¹⁸⁰ Anche Jacques Lacan sviluppa un modello chiasmico dell'incrocio degli sguardi a partire dall'immagine di due triangoli (o piramidi visive) che permettono un intreccio tra sguardo e visione. Questo suo 'triangolo' servirebbe a eliminare le antiche rappresentazioni della visione unidirezionale, per riproporre uno schema dove l'occhio è vicino alla cosa, «là dove da un riverbero si manifesta una prima 'veditura'» (cit in Boehm 2009: 53).

¹⁸¹ Cfr. Riegl (1901) a proposito del legame fondamentale tra *l'optisch* e il *taktisch*, articolati tramite la nozione del piano tattile, e anche Merleau Ponty ([1945] 2003).

¹⁸² Da un lato già l'espressione *Fiat Lux* (Genesi 1,3) ricorda come la nascita del mondo consista in un venire alla luce di ciò che prima era sepolto nelle tenebre. Contrariamente a questo, figure come quelle dell'*explosante-fixe* di Man Ray propongono un corpo vorticoso colto in eccesso nella furia della trance, o le figure dell'isteria individuate da Charcot, che iniziano sempre da un primo «luccichio» nello sguardo, che finisce per accecare completamente le pazienti della clinica della Salpêtrière. Cfr. Krauss (1999); Didi-Huberman (1982).

«Questa sospensione della visibilità che provoca lo splendore della pura (separata) luce e il suo bagliore, rivelano all'improvviso che tutto quel che può essere mostrato può anche essere ritirato». (Pontevia 2001: 21)

Il trattamento luminoso delle armature dipinte pare rinforzi questa visione della luce 'opacizzante' (Marin 2001), che può essere modulata nella sua intensità. A proposito dell'intensità e della potenza dello splendore, già Leonardo da Vinci definisce due modalità di dipintura, il *lustro* e il *lume*, essendo il primo un bagliore prodotto da una luce riflessa, e il secondo prodotto da un'illuminazione diffusa proveniente dalla luce diretta. Quest'*ultimo lustro*, o lustro estremo, è stato associato dopo Leon Battista Alberti alla potenza delle armature, al quale bisognava riservare il bianco più puro¹⁸³. Il bagliore che i regali e i potenti portano sulle armature rivela il valore del proprio corpo, che viene emanato verso l'esterno in modo ardente proprio dall'intensità cromatica del bagliore (Bodart 2009). Se il bagliore è

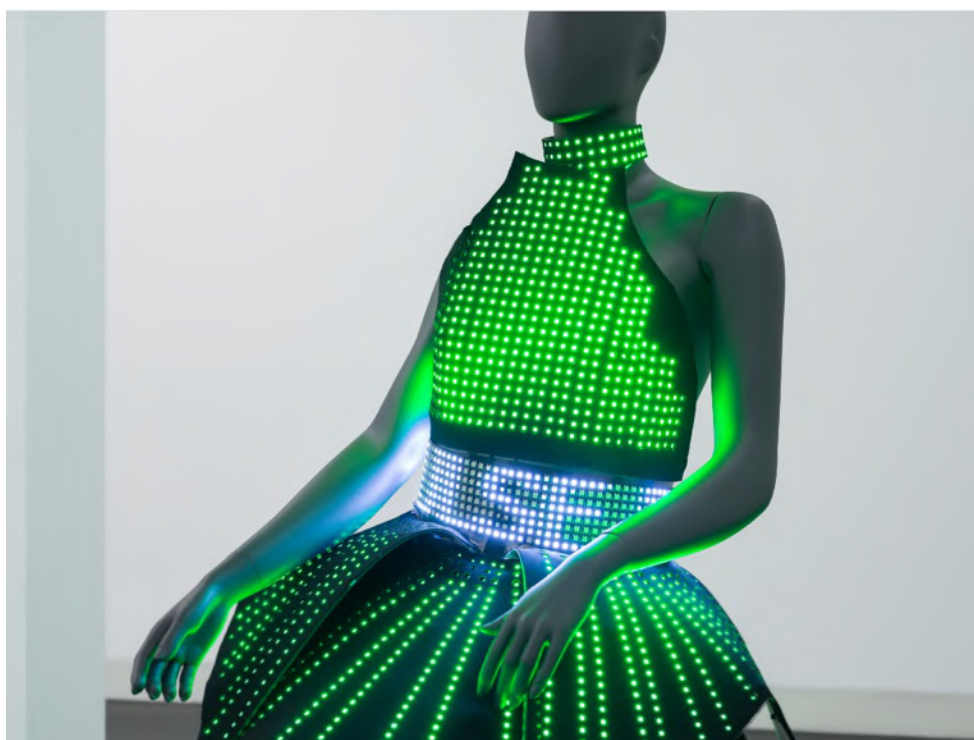


Figura 15

estremo, potente e compatto, la ferocia e forza del guerriero sono puri e completi. Nonostante ci si appoggi a una tradizione occidentale, la facoltà di cancellazione visiva della luce sui corpi e il collegamento di essa con una dimensione simbolica di trasformazione e di necessità di visibilità emergono in altre aree culturali. In occasione dell'Esposizione *Internazionale*

¹⁸³ Poussin, in una lettera a M. Chambray del 1 marzo 1665 nota come «Non esista nulla di visibile senza il bianco [...] Nulla è visibile senza un mezzo trasparente. Voglio dire che, sebbene visibile, non è invisibile in sé in senso stretto, ma solo con l'aiuto di un altro colore. Così succede con l'aria e l'acqua».

d'Arte di Venezia (2024), l'artista Puppies Puppies propone una versione del classico *Electric Dress* di Atsuko Tanaka in una performance realizzata negli spazi delle Corderie [Fig. 15].

L'opera, un abito illuminato tramite luci led, omaggia le persone uccise nel 2016 nel corso della sparatoria avvenuta durante l'evento *Una Notte Latina* al *Pulse*, un nightclub *queer* in Florida. La scultura, direttamente imparentata con l'*Electric Dress* (1956) [Fig. 16] di Atsuko Tanaka, mostra dei LED coordinati con il battito cardiaco di chi indossa l'abito, e si alternano i colori della bandiera del *Pride*. Le due sculture sono un tributo alla vita *queer* e *trans* per combattere l'oblio e l'invisibilità a cui normalmente sono relegate.

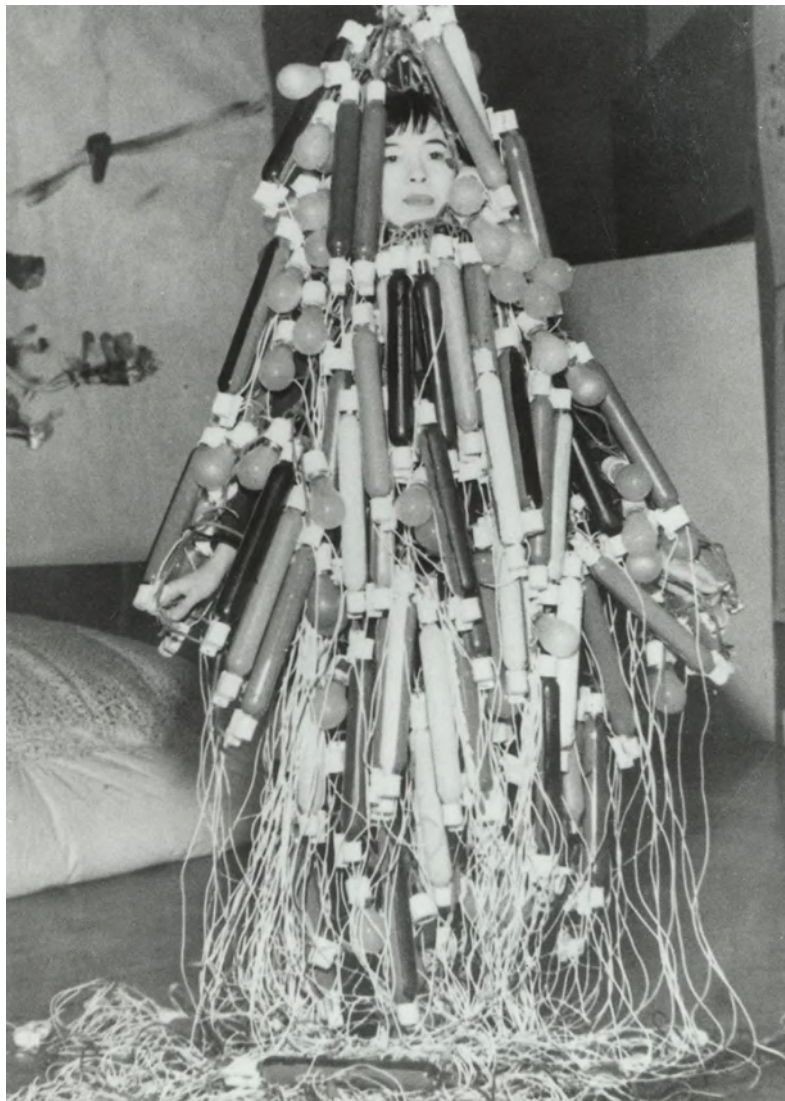


Figura 16

L'abito originale, quello realizzato da Tanaka nel 1956, è composto da 100 tubi luminosi e 90 lampadine, metà delle quali sono state dipinte in uno di nove colori diversi. L'abito, del peso di circa 60 Kg, è stato definito dall'artista stessa come un kimono illuminato capace di lampeggiare come fuochi d'artificio. Tanaka, una delle prime artiste donne ad aver formato

parte della scena *avant-garde* giapponese, sembra voler dar conto del peso dello sguardo altrui sul proprio corpo. Se la luce artificiale dovrebbe essere ancor più caricata con un valore di visibilità (esiste laddove la luce naturale non è sufficiente), Tanaka si veste (letteralmente) con una luce estrema, chiedendo di essere vista e forse denunciando la tipologia di sguardo scrutatore sul corpo femminile (Berger 1972). La capacità dell'abito di alterare la visione di chi lo indossa e di chi lo guarda è strettamente legata al rischio di elettrocuzione del corpo: più è carico di luce e più elettricità copre questo corpo, più il corpo occulto è sottoposto a peso e calore che rende difficile la sopportazione per chi lo indossa, provocando inoltre un abbacinamento nello sguardo degli osservatori, che invece di vedere vengono completamente accecati¹⁸⁴. A questo proposito, anche Jana Sterbak crea *La Robe*, un abito realizzato in filo elettrico che si riscalda appena un sensore avverte la presenza degli spettatori; l'abito sembra fare eco ad altre tecnologie di controllo dei corpi (della vita e della morte) come le corone e sedie elettriche o la pratica di 'terapia elettroconvulsivante' nota come *elettroshock*, tutte accomunate dalla volontà di violare il corpo per controllarne le capacità.

Quando la luce — o l'elettricità — passa da visibilità a bruciatura massima ed estrema nella sua modulazione, il corpo viene spinto a superare i suoi limiti: carnali, materiali, psichici. Se il *lustro estremo* diventa bruciatura, il corpo rappresentato sembra poter trascendere la dimensione carnale per transitare tra diversi stati.

Considerata spesso come la diretta antecedente di un *Arte Queer*, e conosciuta soprattutto per le sue fotografie, Claude Cahun (1894-1954)¹⁸⁵ è una figura eclettica che indaga un'idea di fluidità di genere *ante litteram* e propone l'esistenza di un terzo sesso neutro¹⁸⁶. Riscoperta solo negli anni Ottanta, è coeva ai surrealisti che tramite la fotografia sperimentano la luminosità come elemento generatore di nuove estetiche e poetiche. La fotografia, scattata

¹⁸⁴ Già Georges Bataille notava la vicinanza dell'abbagliamento con la morte, giacché i due elementi non possono essere guardati. Cfr. Bataille (1927) e Nancy (2003). Ancora prima di lui, La Rochefoucauld individua la stessa impossibilità di avvicinamento tra questi due elementi: soltanto il sole e la morte non si possono fissare direttamente.

¹⁸⁵ Per un profilo biografico aggiornato si rimanda a Leperlier (2006), autore a cui viene ricondotta la scoperta di Cahun, e che fornisce una lettura della vita e l'opera dell'artista fortemente provocatoria. Secondo Leperlier, Cahun non sarebbe interessata al femminismo in senso stretto; tramite la mise en scene di figure come l'androgino o l'angelo, Leperlier afferma che l'artista è interessata, invece, all'indifferenziazione sessuale. L'autore critica duramente tutte quelle letture di genere nate negli ultimi anni sull'opera di Cahun, a cui accusa di essersi troppo allontanare dall'approccio storico e letterario originale dell'artista. Come invece notano diverse autrici Solomon-Godeau (1999); Shaw (2003); Chadwick (1985, 1998); True Latimer (2005), liquidare in modo sbrigativo la questione di genere e non metterla in relazione con il suo vissuto storico è, ad ogni modo, una modalità per omettere una parte importante della sua storia.

¹⁸⁶ Ciò che più caratterizza la ricerca di Cahun è proprio il superamento dei confini di genere, del travestitismo, il mettere in questione la sessualità e il sé, la composizione familiare e i ruoli romantici. Il suo operato è messo di fronte ad attività sociali (si veda ad esempio il suo grande sostegno economico fornito sia al primo giornale 'omosessuale' *Amitiéés*, sia al movimento surrealista bretoniano).

dalla compagna e sorellastra Suzanne Malherbe¹⁸⁷ in occasione di una delle varie rappresentazioni teatrali a cui Cahun prende parte nel suo periodo di vita a Parigi (dal 1925 al 1928¹⁸⁸), ritrae l'artista nelle vesti di un curioso *Le Diable* [Fig. 17] nella pièce *Le Mystère d'Adam*¹⁸⁹, realizzata dalla compagnia l'*Union des Amis des Arts Ésotériques* (legata al *Théâtre Ésotérique* guidato da Pierre Albert-Birot). Cahun si travestirà varie volte per le sue performance teatrali, come evidenziato dai suoi diari e fotografie, ma manterrà questa pratica anche nelle sue apparizioni nella sfera pubblica parigina, dove si presenterà la maggior parte delle volte abbigliata in tenuta maschile. In *Le Mystère d'Adam*, Cahun interpreta Satana, una creatura dell'indistinzione, dove i confini tra il maschile e il femminile si dissipano e si trovano sospesi (Marin 1989a), così come quelli tra il bene e il male, o il terrestre e il celeste¹⁹⁰. Questo *Diable* sembra essere ispirato alla figura ebraica dell'angelo accusatore che punito da Yahweh (YHWH)¹⁹¹, deve assumere le sembianze proprie di un angelo decaduto¹⁹²:

«Ce faune inversi, ce démon de la perversité, prépare l'apparition fracassante de Satan (1929), lui-même, grimpée sur ses cothurnes de théâtre, les ailes déployées, et jamais loin de l'Ange (1929), de l'Ange pur, si parfaitement indéterminé, si hyperboliquement indéfini, qui on ne voit plus que lui. Tous deux finiront dans le miroir, inversés et noués en une seule entité monstrueuse et sublime; le même et l'autre, face contre face». (Leperlier 2006: 352)

¹⁸⁷ Cfr. Leperlier (1992); Mazzucchelli (2013) e Naldi (2003).

¹⁸⁸ Cfr. Leperlier (2006: 136).

¹⁸⁹ Realizzata nel 1929 al Teatro *Les Pinsons* (in 99 Rue de Saint Dominique, Paris) sotto la direzione di Pierre-Albert Birot. La decorazione dell'opera è realizzata da Adriaan van der Horst, e l'abito da Pierre Chareau.

¹⁹⁰ Claude Cahun nel suo *Aveux Non Avenus* (1930) riscrive in maniera provocatoria la formula: «Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza (Genesi 1,26)»; «Dio moltiplicandosi si è suddiviso all'infinito. Invano nell'universo noi cercheremo la sua somiglianza».

¹⁹¹ «Sātana (più com. Sātana; ant. Satàn, Satanno) s. m. [dal lat. tardo, eccles., *Satan* o *Satānas*, gr. Σατᾶν o Σατανᾶς, dall'ebra. *šāṭān* «avversario, nemico»]. — Il demonio, e, in partic., il principe dei demoni, Lucifero: *Salute, o Satana, O ribellione, O forza vindice De la ragione!* (Carducci); nel Vecchio Testamento è colui che esercita il ruolo di accusatore, nella letteratura ebraica più tarda la personificazione delle forze del male; anche nel Nuovo Testamento satana è l'avversario di Gesù, equivalente di *diavolo*, l'antico nemico». Dizionario Treccani.

¹⁹² Sul rapporto ambivalente tra angeli e demoni cfr. Dimitri Meeks et al. (1971) ed Esposito (2024).



Figura 17

Cahun, dotata di un abito creato con materiali di tipo plastico, mette in scena un essere di genere indistinto, dotato di capezzoli nel suo torso, ma anche di stigmate nelle mani, e un terzo occhio sulla fronte: un essere che si configura come passaggio e come limite. I segni religiosi osservabili sul corpo di Cahun, di provenienza eterogenea, sembrano confondere ancor più i limiti, catapultando questo essere nella dimensione dell'indeterminato¹⁹³. Roberto

¹⁹³ Roberto Esposito definisce l'angelo decaduto come una figura che «appare e scompare dopo aver espletato il loro compito; anzi, coincidono con il loro apparire: sono da un punto di vista sostanziale, nulla più che apparenze. Per agire devono assumere sembianza umana, non sono rappresentabili che come uomini alati, ma senza carne, sesso, espressione. Pur esistendo, sono irreali, collocati fuori dallo spazio e dal tempo; sono eterni,

Esposito nota come la figura dell'angelo caduto sia quella condannata alla transizione perpetua (2024: 81): «gli angeli caduti sono perpetuamente altri, anche da se stessi, mai coincidenti con ciò che sono, piuttosto con il loro compito. [...] [Anche dopo l'esecuzione del loro compito], si direbbero sempre 'cadenti', in transito da una dimensione all'altra». È di fatto completamente coerente con la proposta di Claude Cahun dell'esistenza di un 'terzo sesso neutro': «Mescolare le carte. Maschile? Femminile? ma dipende dai casi. Neutro è il solo genere che mi va sempre bene», si legge nella sua biografia *Aveux non Avenus* del 1930 (cit. in Leperlier 2002: 366). L'operatività di questo 'terzo sesso' è evidente nelle sue fotografie (ma anche nei *collages* e nei testi che scrive) e potrebbe essere considerata da Cahun stessa come la massima espressione della maschera. Louis Marin, che si è a lungo occupato di studiare le figure del neutro, lo situa all'interno della questione identitaria e lo definisce come «ni concept, ni catégorie, le neuter ne pourrait jamais être saisi qu'au revers des concepts, que dans l'écart de la relation, que sur la face nocturne ou abyssale de la synthèse» (Marin 1989a: 91); come un elemento percepibile soltanto nella forza virtualizzata, forse appunto nella potenza neutralizzante delle polarizzazioni presente nel terzo sesso di Cahun. È evidente come nei *collages* si presenti un corpo smembrato prima e ricostruito poi; un *corpo-macchina* surrealista che si iscrive all'interno di un discorso di una completa denaturalizzazione dell'identità femminile. Il pensiero cahuniano sull'identità è di tipo incarnato, per disfare l'identità bisogna disfare il corpo:

«Je ferme les yeux pour délimiter l'orgie. Il y a trop de tout. Je me tais. Je retiens mon haleine. Je me couche en rond, j'abandonne mes bords, je me replie vers un centre imaginaire [...] Ce n'est pas sans arrière-pensée. Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins — tout ce qui gêne ou impatient mon regard — l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie».
(Cahun 1930: 42)

L'identità di Cahun è modulabile, e il suo corpo, considerato femminile per consuetudine, sembra essere vissuto come un imbarazzo. L'impersonificazione quindi del *Diable* — questo angelo guerriero, alato e dotato della capacità di transitare tra le sfere dell'inferno e del cielo — le permette di transitare anche tra i generi, elemento costitutivo della figura dell'angelo,

benché creati e destinati a svanire alla fine dei tempi, quando non saranno più distinguibili dagli uomini, una volta che questi saranno liberi dal peccato» (2024: 81).

che non possiede alcun genere (Agamben e Coccia 2013). Questa figura alata permette a Cahun di aprire un'altra questione che per lei diventerà cruciale: la somiglianza con Dio, l'idea del modello, della copia e della moltiplicazione 'infinita' come strategia per sfidare la tradizionale idea di mimesi tramite la fotografia. Cahun si posiziona come un Cristo



Figura 18

crocifisso, sembra realizzare un'ostentazione del corpo mistico e, con uno sguardo sfidante, mostra al pubblico le proprie stigmate, indicando, forse, il suo sacrificio.

Se le mani di Cahun diventano indici di una sofferenza subita, le mani di *Le Chaman* (1968-1970) di Pierre Molinier, aprono un sipario [Fig. 18]. Lo sciamano, una silhouette in controluce, indossa alcuni degli attributi vestimentari normalmente associati alla feticizzazione del genere femminile: una minigonna, dei tacchi a spillo e un reggiseno

sembrano gli unici elementi a ricoprire questo corpo nero¹⁹⁴. Sono questi, d'altronde, i capi che, timidamente illuminati da una luce esterna, emergono dalla superficie opaca di questo corpo altro. Come l'angelo, la figura dello sciamano è, storicamente parlando, un ponte tra il mondo terreno e quello ultraterreno, divenuta tale grazie alla chiamata divina. Questo essere, impegnato in un'attività ambigua (a metà tra l'uscita in scena di un attore che apre il sipario e l'arrivo dall'aldilà di un essere temuto), mette in risalto l'efficacia semiotica della luce in uno scatto che si apre a investimenti di senso altri. Se la fotografia è una tecnica geneticamente e storicamente collegata alla dimensione magica e fantasmatica (la fantasmagoria ne è un esempio¹⁹⁵), la rappresentazione in immagine di esseri 'soprannaturali' sembra essere un *topos* che riguarda, quindi, la dimensione del 'corpo illuminato', apparso a modo di visione mistica¹⁹⁶. La tecnica fotografica, impegnata sin dagli inizi a rappresentare *l'irrapresentabile e l'invisibile*, diventa mezzo di cattura di ciò che è 'spiritico' (Dondero 2023). La fotografia mistica fa uso di concrete strategie visive (ad esempio l'uso del *flou*) per riportare la tensione che risiede tra la possibilità di *vedere* l'intangibile e di *mostrare l'irrapresentabile* (spiriti, anime e magia). Il tentativo di rappresentazione del trascendente tramite la fotografia è definito da Maria Giulia Dondero come un atto di «mostrare dei corpi e degli oggetti che possono espandersi al di là dei limiti fisici dei propri corpi» (2023: 145). E, aggiunge ancora, l'autrice:

«La foto riesce in questo modo a mettere in scena l'intersezione di presenze tra corpo sacro e corpo profano, corpo diafano l'uno e corpo concretamente fissato sulla carta fotosensibile attraverso una certa nettezza di contorni, l'altro. Questa intersezione non potrebbe funzionare in modo efficace senza l'intervento della fotografia in quanto medium che attesta e garantisce». (Dondero 2023: 145)

¹⁹⁴ A proposito degli effetti di luce su corpi oscuri 'altri', Victor Stoichita (2016a: 72-78) realizza un'accurata analisi dello 'splendore' che emanano le statue delle Veneri nere, levigate all'estremo onde ottenere un effetto di «splendore corporale», culminando in un paradosso, e cioè, quello del «nero splendente».

¹⁹⁵ La fantasmagoria è uno spettacolo di fantasmi introdotto da Etienne Gaspard Robertson nel 1798 e che si afferma nel 1862, è una forma pre-cinematografica di proiezione che nasce a cavallo fra il Settecento e l'Ottocento, e che si pensa, al giorno d'oggi, come una tecnologia all'origine dell'attuale realtà aumentata (Carels 2006). Tramite la lanterna magica delle immagini venivano proiettate su diversi supporti (tende, pareti) ma anche su nuvole di fumo o supporti mobili, per dare la sensazione di trovarsi davanti a una visione fantasmatica e soprannaturale. Il rapporto tra media, divinazione e visione soprannaturale è indagato da diversi/e autori/autrici. Cfr. Grespi e Violi 2018; Pinotti e Somaini (2016); Pirandello (2025).

¹⁹⁶ In parole di Dondero (2023: 144): «Il caso della visione mistica è un caso di ostruzione della visione, che si definisce in rapporto all'esposizione, all'accessibilità e all'inaccessibilità. L'immagine mostra tanto quanto nasconde e l'analisi semiotica mette in luce tutti i dispositivi visivi che permettono di sottrarre la visione, di mettere in scena il mistero, di suggerire il segreto attraverso una porta socchiusa, una tenda tirata, o una scena rappresentata a una grande distanza rispetto al primo piano dell'immagine».

L'uso di effetti come il *flou* è stato spesso adoperato come strategia per rappresentare il *non-umano* o il *non-vivo*, mentre l'uso di contorni fissi è stato 'riservato' per gli esseri viventi. Tuttavia, è curioso pensare che nei primi cento anni di esistenza del mezzo fotografico, solo i morti riescano a mantenere i lunghi tempi di posa necessari per apparire estremamente definiti nei propri contorni. Il rapporto tra luce, interiorità e indicibilità è quindi presente sin dall'invenzione del mezzo fotografico (Dondero 2023; Geimer 2018; Grazioli 2000). *Lo Sciamano* sembra vivere nell'oscurità, dissipando i tradizionali regimi enunciativi della fotografia di tipo spiritico per affermarsi come un essere completo e concreto, fisico e materico, appena nato da una fonte di luce¹⁹⁷. *Le Diable* si presenta come un essere capace di transitare tra il bene e il male, verticalmente tra il celeste e il terrestre, mentre per Cahun, quella figura è un transito tra l'attore e la manifestazione di una delle tante versioni di sé¹⁹⁸.

Il confronto tra queste due iconografie — quelle dei corpi corazzati e quella dei corpi 'illuminati' — sembra teoricamente produttiva perché, nonostante i loro ruoli narrativi e oggetti di valore siano molto diversi, entrambe mettono in gioco la costruzione di un sé come *altro* che deve essere protetto dallo sguardo dell'osservatore pur garantendo una certa visibilità. È proprio questa operazione di *schermatura* a produrre l'alterità di chi vi è ritratto, nel momento in cui l'operazione instaura una dialettica tra osservato-osservatore e ne segnala un tratto di segretezza. Le articolazioni tra le due iconografie qui presentate sono concreti casi di emersioni figurali di queste schermature luminose¹⁹⁹.

Ritornando alle fotografie, si evince che la creazione di un corpo 'nuovo' avviene soprattutto attraverso la modellizzazione di una superficie coprente e indurita che produce un effetto di 'protezione' provocato dagli effetti di luce. Bascouard non usa maschere, non usa trucchi o artifici per modificare i suoi tratti fisionomici, non emula un corpo femminile appropriandosi

¹⁹⁷ Un effetto simile è descritto da Rosalind Krauss a proposito della fotografia di Cindy Sherman, che si approfondirà nella conclusione di questo capitolo. Cfr. Krauss (1999).

¹⁹⁸ Claude Cahun, in un articolo scritto per il *Paris-Journal* del 1923 intitolato *L'Attore*, scrive come per lei la figura dell'attore sia contraddittoria e molteplice: «depuis l'enfance ses goûts opposés et ses 'aptitudes innombrables' le destinaient à se mettre dans la peau de toutes les images à sa portée. 'C'était une vocation évidente.' Le métier est venu après, et d'autant plus aisément. Or, ses dispositions qui le poussent irrésistiblement vers la scène, finissent par constituer un handicap! Son jeu toujours différent, toujours nouveau et mobile, devient imprévisible et donc inappréciable. Personne ne s'y retrouve. Un vrai cauchemar! En fait, en traversant tous les rôles, en luttant avec ses doubles, il est à sa propre recherche: 'ce rôle (...) c'est l'acteur lui-même.' Voilà: l'acteur joue l'acteur en toute bonne foi! Mais, en se proposant d'être soi-même, de se rencontrer dans son rôle, d'incarner ce qu'il est, 'par delà des masques', il court le risque majeur de n'interpréter plus rien, de se nier en tant que tel. Un comédien ne saurait coïncider avec lui-même! Paradoxe, vertige, aporie. — Et l'acteur 'se suicide'». Potrebbe essere questo argomento motivo del dissenso accresciuto con il tempo tra Claude Cahun e André Breton, poiché è proprio Breton a condannare moralmente il teatro per la sua capacità di dissociazione, di sdoppiamento tra l'attore e i suoi personaggi. Breton prende distanza dalle teorie di Artaud, dallo sdoppiamento teatrale e dall'uso della maschera da parte degli attori. Cfr. Béhar (1998).

¹⁹⁹ Argomento elaborato anche in Steinberg (1983).

di altri elementi, ma si avvale comunque di strategie semiotiche per costruire una identità propria. Come lui, Cahun si interroga sulla possibilità di uscire dal proprio corpo tramite le molteplici rappresentazioni di un sé androgino che sfugge alle classificazioni. Cahun, Bascoulard e Castelli hanno una pratica per certi versi parallela, che va a conformare ciò che Fontanille chiamerebbe un «sé *debraiato*», e cioè, un sé con identità molteplici, transitorie e successive, la cui riunione si trova una sola identità attanziale (Fontanille 2004). Woodman e Sterbak si avvalgono di interventi rimovibili per la messa in scena di un corpo che vuole liberarsi da tutte le costrizioni sociali a cui è sottoposto, anche se ciò che raffigurano spesso è proprio un corpo costretto. Così come il guerriero o il regnante vengono rappresentati con lo scudo o la spada in posizione di potere, gli artisti e artiste del presente *corpus* si appropriano di specifici dispositivi ‘estensivi’ (per esempio lo specchio e l’abito per Bascoulard) che gli artisti e le artiste risemantizzano fino quando diventano dei *corpi aumentati*.

2.6.2 Semitrasparenze

Il luccichio e la brillantezza possono evocare l’idea di una protezione dall’oscurità, sia letterale che figurata. Nella storia, gli abbellimenti scintillanti sono stati strumenti cruciali nel codificare il genere, ma hanno anche avuto un ruolo preponderante in situazioni rituali e di devozione. Nell’oggetto in costruzione in questo capitolo, è emerso quanto lo scintillio nei corpi non abbia sempre un valore positivo di disvelamento, per aprire invece, tramite una modulazione dell’intensità, una diversa dimensione di cancellazione figurativa, producendo dei silenzi visivi. Sembra che siano i tratti strutturali del corpo illuminato a rendere l’abbigliamento e le coperture corporee interfacce capaci di indicare trasformazioni complesse e astratte, quali l’oscillazione tra il genere maschile e il femminile, il terreno e il celeste, o tra l’umano e il non umano. Nel paragrafo precedente si è tentato di comprendere in che modo i tessuti opacizzanti e coprenti si fanno portatori di un effetto di luminosità simile a quello delle armature. Si procede ora a comprendere se e come cambia il valore associato a questi dispositivi di protezione, laddove i corpi appaiono più accessibili, occultati solo da ‘involucri’ semitrasparenti, materiali morbidi che contraddicono il carattere difensivo dell’abbigliamento. Quello che si propone ora è un rintracciamento di possibili antecedenti genealogici della figura del corpo illuminato, mobilitando anche una seconda iconografia antica che permetterà di unire ‘misticità’, luminosità e visibilità. Si inizierà questo percorso partendo dalla definizione di *trasparenza*, in merito alla facoltà dei tessuti, fornita da Eleonora Chiais:

«La trasparenza, ovvero l'«essere trasparente», è un concetto di difficile definizione. Definire la trasparenza significa, infatti, definire in primo luogo una qualità o una caratteristica che si applica a supporti diversi che possono essere sia concreti che più o meno astratti: l'essere trasparente è spesso usato in senso figurato. I dizionari sono generalmente concordi nell'affermare che tale caratteristica è riferibile a tutti quei corpi che si lasciano attraversare dalla luce e permettono così di individuare con chiarezza gli oggetti sottostanti». (Chiais 2023: 15)

Farsi attraversare dalla luce e mostrare un'immagine sottostante è ciò che definisce la qualità trasparente di un oggetto; secondo alcuni studiosi della moda (Chiais 2023; Volli 2023), gli occultamenti parziali del corpo sembrano rispondere a delle regole imposte dall'estetica: le coperture e le semi-coperture sbarrano lo sguardo permettendo, dal punto di vista comunicativo, un rimaneggiamento più incisivo della fisionomia rispetto alla totale nudità (Chiais 2023). Nel caso di coperture vestimentarie, l'opposizione rimane sempre quella tra il *visibile* e l'*invisibile*. Ogni volta che l'abbigliamento viene aggiornato, all'interno di questi due poli si configurano diversi gradi di semi-trasparenze, permettendo all'osservatore di attraversare l'enunciato, che, in assenza di schermature, si apre a un'accessibilità diretta. Questa apparente mancanza di ostacoli visivi mette al centro nuovamente la dualità corpo 'naturale' (nudo) e corpo vestito (e cioè culturalmente significato):

«Il corpo rivestito è desiderabile poiché, per palesare la desiderabilità dell'oggetto di partenza (il corpo nudo), all'abito si attribuisce il ruolo di 'suggeritore'. Nel caso di abiti completamente opachi il corpo si palesa per ragioni strettamente anatomiche, non arbitrarie (maniche / gambe del pantaloni) o in casi particolari (abiti attillati). Nel caso di abiti dotati di diversi gradi di semi-trasparenza invece il corpo si palesa in maniera arbitraria per amplificare (o ridurre) la desiderabilità». (Chiais 2023: 20)

Se la questione del desiderio è qui traducibile in una volontà dello sguardo di superare le soglie visive, si inizierà dall'analisi di alcuni lavori che hanno esposto agli osservatori la pelle nuda investita di un valore trasformativo e mutevole.

È opportuno iniziare dal ritratto di Francesca Woodman, intitolato *My House* (1976) [Fig. 19]. Un figura con il corpo coperto da un telone di plastica si nasconde nell'angolo di una stanza buia e abbandonata. Come un vecchio mobile da proteggere dalla polvere, questo corpo pare volersi riparare sotto un materiale resistente. Ricorrente nella pratica fotografica di

Woodman è in effetti l'uso di materiali di scarto trovati all'interno degli spazi che abita, e che vengono investiti di valore affettivo²⁰⁰. Nell'immagine si vedono nicchie e cornici, che,



Figura 19

piuttosto che aprire delle 'finestre' nello spazio, impediscono completamente un loro attraversamento dallo sguardo. La finestra è un elemento diafano, oscurata da una sottile tenda; lo spazio delle mensole non serve ad altro se non coprire una porta nascosta, non più funzionante. A destra il battiscopa e l'appendiabiti sembrano conformare un ultimo rettangolo verticale, rimato plasticamente dai rettangoli verticali e orizzontali della porta-mensola. Se di norma il corpo nudo — privato dalle connotazioni sensibili che gli donano gli abiti — risulta 'liberato' dai suoi consueti significanti, le fotografie di Woodman lo ricoprono con degli specifici materiali, che ne dissolvono i confini fisici. La doppia pelle di plastica che si osserva nello scatto è solo parzialmente coprente: si intravedono dei formanti figurativi capaci di essere ricondotti a delle gambe e un braccio, forse un torso. Woodman si nasconde, ma solo precariamente.

²⁰⁰ Come riportato dalla letteratura, Francesca Woodman non solo si fotografa in questi ambienti, ma li adopera come sua abitazione regolare. Cfr. Blessing, Bryan-Wilson e Keller (2013).

Magli offre delle suggestioni pertinenti con rispetto alle proprietà intrinseche del materiale plastico di cui si ricopre:

«Il termine *plastica*, usato come aggettivo, indica dunque qualcosa di flessibile, malleabile, morbido. [...] Plastico è qualcosa che ha corpo e volume, ma che sotto la pressione di forze esterne, è in grado di modificarsi e anche di deformarsi. Come sostantivo, il termine «plastica» è il materiale di cui sono fatti, in gran parte, gli oggetti della nostra vita quotidiana. [...] Se il senso degli oggetti emerge a livello di contatto e grazie ai suoi valori sensoriali, nessun materiale si presta, come la plastica, all'interfaccia tra noi e gli oggetti se non il tessile, la cui funzione è proprio quella di stare a contatto diretto con la nostra pelle, come una seconda pelle. [...] La plastica è il materiale grazie al quale basta un *rapido vedere* per invogliarci a un *lento toccare*».
(Magli 2023: 188)

L'autrice nota come la plastica sia il materiale più incline a un trasformismo compulsivo: essa è una sostanza capace di «metamorfizzarsi in qualunque forma e spessore, capace di assumere qualunque valore tattile, di levigatezza o vischiosità, qualunque valore visivo, di trasparenza o opacità, capace di mutuare, da altre materie *qualificazioni e proprietà* che Deleuze indica come 'vibrazioni di pura materia'» (*Ivi.*: 189). Queste «vibrazioni di pura materia» sono pienamente attualizzate, ancora un volta, grazie alla proprietà rimbalzante del materiale, che, capace di irradiare la luce che riceve, sembra contenerla nel suo più puro stato. La plastica conserva in sé l'idea di una continua metamorfosi. «Più che un oggetto», dice Roland Barthes, «questo materiale è traccia di un movimento» ([1957] 1962: 169). Un movimento (forse uno spostamento?), una rappresentazione irrepresentabile tramite la fotografia a cui la stessa Woodman sembra dedicare l'intera pratica²⁰¹. Il suo corpo, nudo, talvolta dematerializzato e frammentato in questi ambienti domestici disfunzionali, si costruisce una nuova fisionomia e si dissolve nel movimento. A proposito della metamorfosi che la plastica concede, ancora Magli:

«Henri Focillon scriveva che ciascuna materia ha una sua particolare consistenza, colore e grana ed è per queste sue qualità che ciascuna ha un certo destino o, se si vuole, una certa vocazione formale. Ma la plastica, come dice il suo nome, è una

²⁰¹ «Come rappresentare qualcosa che non si vede?», si legge negli appunti conservati dalla Fondazione Woodman. Cfr. Blessing, Bryan-Wilson e Keller (2013).

materia senza qualità propria, priva di un'identità propria, e per questo, suscettibile di assumerle tutte». (Magli 2023: 190)

Questa copertura non aderisce al corpo, e non riporta quindi l'impronta della sua sagoma. Ancora una volta, la 'dissimula' in una estesa massa informe più simile a un grande velo (simile all'effetto della membrana che Bacon introduce nel *Ritratto di Innocenzo X* del 1953), piuttosto che a un abito. Le tende e le striature, che si sovrappongono alla leggibilità della figura, producono una visione sfocata tramite la diffrazione della luce, a favore di un effetto di superficie e una accentuazione della materialità plastica. A differenza della fotografia di Luciano Castelli *Selbstportrait* [Fig. 14], Woodman sembra avere una seconda pelle di cui non vuole liberarsi: come un *limen* che connette e separa, la plastica è capace di inserirla in un regime di sospensione dove lo sguardo esterno non può accedere.

È necessario tornare brevemente a uno dei pezzi della 'collezione' di moda di Jana Sterbak: *Distraction* (1992) [Fig. 20], una maglietta semitrasparente su cui sono stati incollati dei peli corporei. Secondo Omar Calabrese, la nudità, in generale, stabilisce due effetti di senso:

«Succede così che il nudo può rappresentare un insieme altamente strutturato di relazioni nelle quali di volta in volta assumono posizioni e valori tanto gli attori della relazione quanto gli attanti della comunicazione che si svolge attorno alla rappresentazione di un nudo. Una seconda osservazione è che inoltre il valore sociale del nudo è evidentemente determinato da una sorta di "regime di visibilità" del corpo sprovvisto di vesti, costituito da una specie di conflitto di competenze sull'"essere nudo" di un soggetto fra il soggetto stesso e il soggetto che guarda». (Calabrese 2012: 202)



Figura 20



Figura 21

L'uso delle soglie nell'abbigliamento in Woodman e in Sterback ricorda l'uso che se ne fa Christian Schad nel suo autoritratto del 1927²⁰². Nell'*Autoritratto* di Schad [Fig. 21], un personaggio maschile indossa una semitrasparenza che svela l'epidermide sottostante, mentre il corpo del personaggio femminile è parzialmente occultato e i suoi genitali sono invisibili allo sguardo. Per quanto coperto, le allusioni al sesso femminile sono molteplici: la cicatrice del volto (una fenditura evidente), la sovrapposizione della peluria dell'uomo con le cosce della donna, nonché il narciso diretto verso Schad. Le semitrasparenze, a modo di perno tra il corpo coperto e il corpo scoperto, sembrano far percepire la tensione tra *Sé-corpo* e *Me-Carne*: i muscoli tesi e induriti, la dimensione e la turgidità dei capezzoli (sia femminili che maschili) tra altre forme. Se il corpo è luogo delle trasformazioni, alcune semitrasparenze 'agiscono' dei regimi di visibilità che permettono allo sguardo di attraversare le barriere e ripercorrere l'anatomia esterna del corpo fino alla pelle, permettendo un riconoscimento o un disconoscimento del corpo biologico.

²⁰² L'artista, in una perenne indagine sul ritratto, dipinge sé stesso nelle vesti di un maestro del Rinascimento, come nel *Ritratto Allegorico di Bartolomeo Veneto* del 1507. Cfr. Bois, Foster e Krauss (2016).

2.6.3 Volti e corpi nudi

Questo paragrafo presenta un'esplorazione propedeutica e utile a capire la relazione delle immagini qui proposte e la soggettività e la messa in forma del corpo. È possibile affermare che anche in assenza di abbigliamenti oscuranti e opachi l'effetto di protezione rilevato nelle armature e gli abiti illuminati si mantenga tramite il residuo luminoso?

Prima di passare all'esplorazione analitica del corpo nudo, è bene ricordare che il rapporto nella rappresentazione tra copertura e nudità si è cristallizzato in particolar modo in alcune iconografie del XVI secolo, come ad esempio quella dei disegni anatomici. Il rapporto tra interiorità ed exteriorità dell'individuo investe, nella rappresentazione, il legame tra carne e viscere²⁰³, esterno e interno, apertura e chiusura del corpo, il tutto legato alla rappresentazione dell'epidermide in pittura. È infatti durante il Rinascimento che l'anatomia si afferma pienamente come disciplina, e il corpo fisico diventa un luogo nel quale ripensare l'interiorità tramite lo smembramento del corpo, azione che permette visualizzarne le componenti interne e di portare alla luce il *Me-carne* (Giorgi 2004; Premuda 1993; Stoichita 2019a). Stoichita nota come non sarà fino al XVI e XVII secolo dove apparirà una vera e propria iconografia della pelle²⁰⁴ (Stoichita 2019). È la dialettica tra l'opacità della carne e la visione diretta dell'interno del corpo a prendere forma in queste rappresentazioni. In concomitanza alle scoperte scientifiche e mediche di alcune zone ignote dell'organismo, il corpo viene dipinto più protetto che mai. Sembrerebbe che via via si diventa più consci della finitudine del corpo più si tenta di proteggerlo nella rappresentazione. Ciò che ne risulta, è che questi nuovi individui corazzati, dipinti come 'aumentati'²⁰⁵, sono dotati di entità estensive del proprio corpo che gli aiutano a lottare contro la vulnerabilità della carne. L'uso dell'armatura implica dunque un'affermazione del potere ma anche un'ammissione della vulnerabilità poiché nel momento in cui si propone un corpo doppio idealizzato il cavaliere assume, in un certo senso, la propria insufficienza. Questo rende le armature un luogo di paradossi. Cresce quindi di pari passo, il rapporto tra l'affermazione dei disegni anatomici e la pittura di corazze, armature, e altri dispositivi di protezione che garantiscono all'immagine un'immortalità. Questo stretto rapporto tra l'interno del corpo umano e la necessità di protezione emerge in alcune stampe presenti in *Historia de la composición del cuerpo*

²⁰³ Si veda Sawday (1995: 214).

²⁰⁴ In questa cornice si inserisce anche il primo trattato moderno di anatomia, il *De humana corporis fabrica* (1542), libro dove esseri dotati soltanto di ossa tendini e muscoli passeggiano per diversi paesaggi, portando l'interno del corpo alla luce.

²⁰⁵ Mi rifaccio all'espressione di Kurzweil (1990), già utilizzata da Stoichita nel suo articolo.

humano di Juan Valverde y Hamusco (Roma, 1551) [Figg. 22-23], dove l'umano presenta una vera pelle rinforzata. Il rapporto tra pelle e armatura, in termini di storia e teoria della rappresentazione, è molto più significativo di quanto si pensi²⁰⁶. Le modalità di rappresentare questo dispositivo di protezione e l'effettiva salvaguardia della carne all'interno del corpo si relazionano in termini prevalentemente visivi, attivando un'agentività dell'immagine di cui si è parlato poco sopra²⁰⁷.



Figura 22

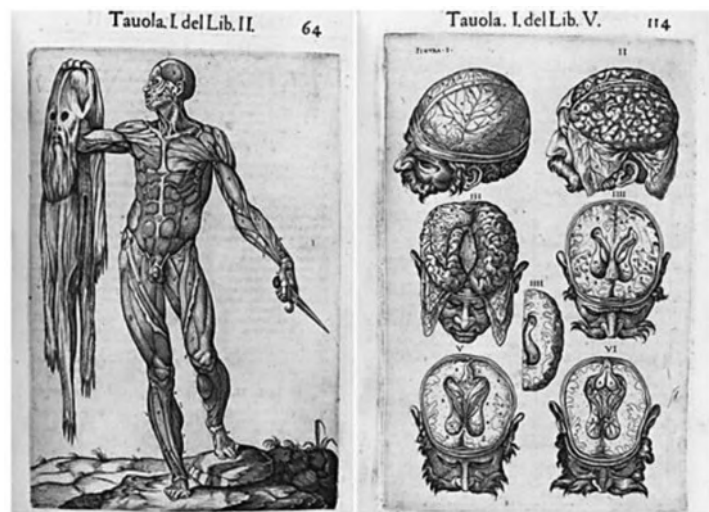


Figura 23

2.6.3.1 Una luce trasformativa

L'indagine che segue tenterà di comprendere quali sono le strategie visive che possono prendere in carico un effetto semantico di protezione dei corpi nudi. Se la luce, in tutte le opere finora analizzate, assume un valore di 'coesione' del corpo perché compatta il materiale degli abiti, si osserverà di seguito come essa può anche 'disgregarli' (Schelling 1798), ovvero avere un valore di cancellazione delle forme. La luce non rimane esente da problematiche teoriche, sorte soprattutto con l'avvento e la diffusione della fotografia. Quest'ultima, che partecipa alla grande impresa di rendere il mondo visibile, dovrebbe dunque 'rifiutare' tutto ciò che ostacola la visibilità, come lo sfuocato, la luce eccessiva o insufficiente; tuttavia, la

²⁰⁶ Per approfondire questo aspetto si rimanda a Elkins (1999).

²⁰⁷ Per ulteriori approfondimenti sul disegno anatomico si rimanda a Caillois (1965: 149).

manipolazione dell'errore fotografico²⁰⁸ ha evidenziato come la luce 'incontrollata' sia stata usata dagli/dalle artisti/e come parte del loro linguaggio espressivo²⁰⁹ (Chéroux 2009). Se il presente lavoro si è soffermato su scatti dove la luce è più o meno diffusa, interessa ora concentrarsi su alcuni casi emblematici dove la luce diventa formante plastico capace di neutralizzare o rinforzare alcuni elementi figurativi dello scatto. Joan Fontcuberta (2018), che si è occupato a lungo del ruolo della luce nella fotografia digitale, sostiene che la massa bianca che invisibilizza il volto negli autoritratti allo specchio costituisca la traccia visiva della condizione di esistenza della fotografia, del proprio gesto di produzione. In fotografie erotiche e autoritratti realizzati allo specchio, ad esempio, il bagliore, che illumina e impedisce il riconoscimento di visi e corpi, viene usato dall'autore per conservare il proprio anonimato²¹⁰. Questo incontro/scontro tra due superfici che ricevono la luce, viene esaminato da Jacques Fontanille a proposito della riconfigurazione eidetica dello spazio prodotta dalla luce:

«Per identificare la forma dell'altro corpo nella scena, la vista 'nota' la zona di contatto tra la luce (l'attante fonte de la visione) e gli ostacoli materiali che occupano il campo di visione (gli attanti del controllo della visione). Si tratta sempre dell'esplorazione di una zona di contatto, ma tale zona, nella quale si profilano le forme, può anche essere una zona di conflitto: la luce attraversa o meno l'ostacolo (ci sono ostacoli trasparenti, traslucidi e opachi); può essere 'rimbalzata' immediatamente da ostacoli brillanti o riflettenti, può essere una luce incompleta che ritorna con ritardo (ostacoli assorbenti). Le varietà del conflitto tra la luce e la materia permettono di specificare le proprietà eidetiche dell'involucro esplorato». (Fontanille 2004: 148)

I bagliori sono vere e proprie immersioni nella sostanza fotografica, riformulazioni del visibile che mettono in gioco le vie di leggibilità dell'immagine. Se gli effetti di luce sono 'concentrati' fino a formare delle macchie dense, sature e illuminate, la semiotica plastica si

²⁰⁸ A questo proposito si veda Chéroux (2009) e Fontcuberta (2018). L'autore catalano nota come, nella fotografia digitale, l'errore fotografico non comporti alcun costo economico, e che dunque la fotografia si possa riprendere nuovamente.

²⁰⁹ La luce, spesso diretta a causa di ciò che viene considerato un errore, è analizzata da diversi studiosi, tra cui Joan Fontcuberta (2018: 112). Fontcuberta, a proposito dell'uso del flash negli autoritratti allo specchio da parte dai 'profani', nota come esso produca dei potenti controluce che velano zone dell'inquadratura (anche anonimizzando i volti) e che danno origine a strani bagliori fantasmatici.

²¹⁰ James Elkins (1999: 193-201) nota, ancora prima di Fontcuberta, che nell'immagine pornografica di corpi non normati c'è un rapporto addirittura asimmetrico. L'autore sottolinea soprattutto come l'esibizione pornografica possa cancellare la relazione tra vedente e visto: questo avviene spesso tramite l'occultazione del volto del soggetto che si mostra.

dimostra lo strumento adatto per comprenderne la forza semantica. Questo perché, con le parole di Floch «l'immagine è concepita come un oggetto di senso nella misura in cui l'estensione della superficie che essa occupa è trasformata dalle differenze di valori, di colori e di forme. È così che diviene uno spazio suscettibile di supportare la significazione» (Floch 2018: 23). Questi formanti sono bagliori o riflessi che si materializzano sulla pellicola fotografica e che Peter Geimer chiamerà «accidenti fotografici» (Geimer 2018). Geimer, che si è occupato ampiamente di tracciare il valore semantico dell'accidente in fotografia, scrive:

«Dal punto di vista dei fotografi, la comparsa di disordini semina confusione. Per evitarli, dobbiamo cercarli, ma per cercarli, dobbiamo produrli. Ma è proprio questo che, in senso stretto, è impossibile: i disturbi sono infatti ciò che per eccellenza non si può produrre. Si verificano: la loro caratteristica è quella di non essere intenzionali». (Geimer 2002: 211)

Una delle fotografie di Cahun della serie *Studio for a Keepsake* (1932) [Fig. 24] può evidenziare con estrema chiarezza come un accidente fotografico possa avere un importante effetto semantico nell'immagine. Nell'immagine la testa di una giovane Cahun è racchiusa all'interno di una campana di vetro posizionata sopra un tavolo e davanti a uno sfondo creato per l'occasione. Il suo volto, confinato dentro l'elemento vitreo, è qui percepito solo grazie alla sovrapposizione del corpo dell'*operator* (Barthes 1980). Si crea così una zona d'ombra dalle sembianze chiaramente antropomorfe che, spezzando il riflesso e intersecandolo a una densa massa oscura, permette l'emersione del volto dell'artista. Come nota Lucia Corrain:

«Mediante i differenti gradi di visibilità-luminosità, la superficie pittorica è animata da una tensione, da un dialogo: in ogni caso, è significativo che alcune parti siano valorizzate e altre meno (...) ne consegue che la luce viene ad assumere una precisa responsabilità nel creare una gerarchia tra le cose rappresentate. Essa è il polo valoriale, è una 'componente' sintattica investita semanticamente». (Corrain 2016: 98)



Figura 24

Corrain fa comprendere come l'osservatore venga costruito proprio dalla messa in forma di queste fonti luminose. In Cahun, la sovrapposizione spaziale dei due corpi rende la campana di vetro un attante che dà conto di un conflitto attanziale tra l'oggetto traslucido e la superficie resa opaca dalla luce. La campana diventa così il luogo di una collisione, risolta soltanto dall'ombra del corpo posizionato davanti alla finestra. Luce e ombra si scambiano i classici ruoli che performano, l'una qui opacizza e l'altra fa vedere. Nello svolgersi di questo conflitto sensibile la traccia di un bagliore rimane in superficie. Questo bagliore, non solo stabilisce un rapporto *io - tu* proiettando un *débrayage* che rende manifesta la situazione dell'enunciazione (enunciazione enunciata). In questo gioco di *mise en abyme* di cornici e volti, il bagliore diventa sincope dell'enunciazione, e la fotografia ritorna su sé stessa attraversando la sua specificità materica²¹¹. Claude Cahun in questo scatto indossa la luce come si indossa una maschera. Nella sua 'autobiografia' del 1930 scrive:

²¹¹ Louis Marin, nella sua analisi sulla *Crocifissione* del Sodoma (1525) l'elmo appoggiato a terra dal soldato si trasforma, da un elemento di visibilità (riflette la scena circostante) a un elemento di opacizzazione della scena,

«Il m'en souvient, c'était le Carnaval. J'avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu'il leur arrivait de se croiser sur la grand'place de ma conscience, ils ne se reconnaissaient pas. Tenté par leur laideur comique, l'essayais les plus mauvais instincts; j'adoptais, j'élevais en moi de jeunes monstres. Mais les fards que j'avais employés semblaient indélébiles. Je frottai tant pour nettoyer que j'enlevai la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avait plus forme humaine». (Cahun 1930: 25-26)

Se Cahun si 'leva la pelle', non c'è più un'identità originale, non un genere biologico che determini un'identità. Come dice Cristina Demaria (2019), si può andare in fondo nell'indagine dei meccanismi semiotici, narrativi ed enunciativi, così come dei processi di significazione che specificano le norme e gli schemi di intelligibilità del genere. Deve essere tenuta in considerazione, tuttavia, la natura instabile dei processi di identificazione, soprattutto lo statuto ambiguo che il genere può assumere se lo si pensa nella sua articolazione con altre variabili identitarie (*Ibid.*). Le maschere per Cahun, luogo emblematico della demoltiplicazione della sua identità, diventano allora un crocevia problematico del riconoscimento di sé o del disconoscimento delle variabili identitarie che, come delle frecce, la attraversano.

in grado di diventare una figura di cecità, «immagine angosciante della sfera dell'enunciazione-ricezione negli enunciati narrativi» ([1994] 2014: 200).

In un altro scatto di Claude Cahun [Fig. 25] (circa 1925) il valore luminoso di una finestra proiettata su un'analogo campana di vetro fornisce al suo sguardo una protezione. Si tratta di



Figura 25

una copertura totale che impedisce all'osservatore di oltrepassare una soglia riflettente che si è appropriata della luce esterna. L'occhio, organo della visione, e la finestra, gli 'occhi' degli edifici, sono perfettamente sovrapposti, diventando così metonimici.

Un'altra fotografia emblematica di questo scontro attanziale tra la fonte dell'irraggiamento e la superficie ricevente, è l'immagine *Untitled* (1976) di Francesca Woodman [Fig. 26], che dà luogo a un'opacizzazione dello scatto fotografico e di illuminazione della materia. Questa fotografia, realizzata all'interno del medesimo spazio domestico in stato di forte decadimento nel quale Woodman è solita a ritrarsi, riporta il corpo nudo della donna che sostiene con la sua mano destra un coperchio di pentola. Il coperchio, rivolto verso l'esterno, è illuminato nella sua interezza e copre il corpo sottostante. La maniglia del coperchio, perfettamente

circolare e di un nero compatto, sembra sovrapporsi topologicamente al capezzolo di Woodman, evocando, tramite una rima plastica, l'organo che vi si trova sotto. Quando il corpo si trova scoperto nella sua totalità, sembra che il potere di cancellazione della luce possa diffondersi lungo tutta la superficie corporea. In questi casi la luce lavorerebbe,



Figura 26

piuttosto che per iperbolizzare le forme o esaltare le sagome, per innescare una vera e propria dinamica di sottrazione, o negazione, in linea con la schermatura di cui sopra.

La zona di conflitto tra la luce e l'oggetto che si incontra nella superficie del piano dell'espressione è evidente nelle immagini proiettate in loop dell'installazione *Transformer* (1973) [Fig. 27] di Katharina Sieverding, dove alcuni lineamenti del volto dell'artista sono erosi dalla luce quasi fino a sparire dall'immagine. Questa fotografia si apre a investimenti di significato altri grazie al suo effetto di 'luce-colore' (Fontanille 1996). Il corpo sembra infatti assorbire e trattenere la luminosità per poi 'spingerla' verso fuori di sé. Riprendendo l'idea di conflitto attanziale sviluppata da Fontanille, sembra che, in base al grado di penetrazione e assorbimento della luce da parte della materia corporea, emerga una testimonianza del conflitto e interazione attanziale sul piano sia figurativo sia plastico dell'immagine. Infatti, la pelle del corpo e la pelle dello scatto — la pellicola — sembrano ostacoli che trattengono la

luce al proprio interno, e che nel farlo performino un ruolo modale (se li si considera come attanti), ovvero assorbano e restituiscano la luce lentamente.



Figura 27

È qui che si stabilisce un equivalente della modalità di un *volere*. Così come sono presenti degli effetti di senso negli sfondi anonimi o nelle grandi estensioni di colore nelle tele²¹², in quest'immagine zone bianche nate dalla sovraesposizione sembrano riferirsi a una mutazione del volto sul piano del contenuto, a un'idea di evoluzione graduale di cancellazione delle fattezze dell'individuo. La luminosità estrema 'brucia' tutti quei tratti identitari distintivi che dovrebbero distinguere questo soggetto, dando luogo a un volto pressoché anonimo, tendente al non-umano. Attraverso la sovrapposizione di due o più scatti, la maggior parte degli elementi del volto appare quasi assente, mentre sono accentuati i tratti calcati dal trucco, che emergono dallo sfondo etereo. Grazie all'immagine 'bruciata', Sieverding si costruisce un volto che la libera dai valori identitari di cui solitamente si farebbe portatrice. Ancora lo stesso effetto ha luogo in molti degli scatti di Pierre Molinier [Fig. 28]. Il soggetto degli scatti, in questo caso Molinier stesso, si ritrae in ambienti domestici aprendo completamente allo sguardo dell'altro il proprio corpo *en travesti*.

²¹² In svariate occasioni teorici e teoriche dell'arte hanno dimostrato come le campiture monocrome si facciano carico di importanti investimenti di senso fino a rappresentare l'infigurabile (Corrain 2016: 103; Didi-Huberman 1990).



Figura 28

Il travestimento è stato definito da Renate Lorenz a partire del termine *assemblage*, che dovrebbe rivelare i meccanismi della costruzione del drag, e cioè un insieme di elementi che rende possibile indicare l'artificialità dei marcatori di genere senza che questi elementi siano organizzati gerarchicamente. In una persona possono quindi coesistere marcatori tradizionalmente femminili e maschili, il che fa perdere loro la presunta capacità di fornire un indizio sul sesso biologico di questa persona. Più in generale, «il 'drag' può denaturalizzare non solo il sistema binario di genere ed eteronormatività ma anche, se comprendiamo genere e sessualità come forza strutturante per un'ampia varietà di istituzioni sociali, intervenire in vari ambiti del sociale — nelle gerarchie e pratiche di esclusione» (2018: 73). Lorenz definisce tre categorie di *assemblages drag* (tre pratiche di *embodiment*) che permettono di analizzare le produzioni degli/delle artisti/e in base al loro rapporto con la subcultura *queer*: il «radical drag», che ingloba quelle pratiche che mettono in scena una trasformazione binaria (da maschio a femmina e viceversa), il «transtemporal drag», che definisce quelle pratiche di *embodiment* interessate alla cronopolitica e alla questione di una 'temporalità queer' e l'«abstract drag», che definisce quelle rappresentazioni di corpi che non mostrano alcun corpo e che usano oggetti o situazioni per riferirsi a quest'ultimo²¹³ (*Ibid.*). Le posizioni

²¹³ Nella voce dell'*Encyclopédie critique du genre* (2006), si legge una definizione di *drag*, capace di tenere insieme le varie istanze che lo compongono: «Le mot drag a plusieurs acceptions et plusieurs étymologies qui ne sont pas toujours claires et identifiables. Selon Roger Baker (1995), le mot est utilisé au milieu du XIX siècle en Angleterre pour désigner le jupon. Dans la culture théâtrale, il fait référence au mouvement et à la taille de longues robes [...], mais peut aussi être considéré comme un acronyme de 'DRessed As a Girl'. Dans l'argot gai, le mot drag est utilisé pour désigner des travestis qui draguent les hommes ou qui parodient les codes de la féminité. Dans une acception plus large, drag désigne n'importe quel vêtement qui a une signification sociale en

provocatorie che assume Molinier mettono in luce alcune parti del proprio corpo piuttosto che altre e attraverso il controllo del grado di fotosensibilità della pellicola l'artista riesce a 'schiarire' o 'illuminare' in maniera molto calcata la sua epidermide, cancellando qualunque tipo di imperfezione o muscolatura. La pelle viene levigata fino a diventare una massa bianca che emerge dallo scatto senza dettagli né grana. Questo corpo, evidentemente sovraesposto, sembra emanare da sé la luce che ha precedentemente assorbito, producendo un effetto che Fontanille definirebbe «*lumière-matière*» (1995). Non sono solo le estensioni materiche e indossabili a far rientrare queste immagini all'interno di una genealogia 'drag radicale', ma piuttosto l'uso plastico vero e proprio che opera a livello figurale in queste immagini, e cioè, come una forza latente che gestisce i livelli di visibilità della propria pelle, figura e viso dell'artista. Questo come se in un certo senso, Molinier potesse regolare la 'struttura' profonda che c'è alla base della sua configurazione corporea tramite la luce, piuttosto che con l'uso dei vari *props*.



Figura 29

Infine, sempre sulla scia delle opere appena analizzate, si vuole menzionare un altro caso di soggettività femminile che si è emancipata e 'protetta' tramite la luce nell'immagine. *The Pandora that Is Pandora's Box* (1993) [Fig. 29], di Noritoshi Hirakawa, consiste in una performance nella quale l'artista posa nuda mentre è accasciata a terra in zone pubbliche. La performance, dove al centro c'è il corpo nudo della donna, è filmata e installata in un

termes de genre et il est utilisé dans les communautés gaies, lesbiennes ou trans' dans un cadre typiquement théâtral. Le terme drag designe ainsi couramment des pratiques d'incarnation genrées liées au (sub) cultures lesbiennes, gaies, trans' et queer» (Greco e Kunert 2016: 222).

proiettore. È proprio l'allestimento dell'installazione a completare l'opera, poiché il fascio di luce bianca del proiettore, centrato e sovrapposto al suo organo genitale, impedisce al visitatore di vederne le forme.

Se la fotografia permette di cristallizzare la luce in un istante permanente, l'effetto luminoso su corpi in movimento può essere altrettanto efficace, come nel caso di *Go-Go Dancing Platform* (1991) di Félix González-Torres. La performance *Go-Go Dancing Platform* [Figg. 30-33], nella sua prima realizzazione, vede un ballerino latino danzare su una piattaforma negli spazi espositivi del museo. L'artista cubano, emigrato negli Stati Uniti negli anni Settanta, rifiuta, agli inizi della sua carriera, di farsi riconoscere secondo l'idea generalizzata di artista 'emigrato' o 'non occidentale'²¹⁴ (Alfonsi 2019). La traccia fotografica di questa performance, altresì conosciuta come «photography performance» (Elkins 2007), mostra un performer immerso in un ambiente sonoro da lui scelto e riprodotto in cuffia, mentre balla per un tempo indefinito, fino a quando la stanchezza non gli permette di proseguire. La performance, per quanto abbia degli elementi variabili (il performer, la durata della danza, e la musica non udibile dal pubblico), presenta due elementi ricorrenti: una piattaforma illuminata con dei bulbi che ricordano alla pedana dedicata ai balli degli/delle spogliarellisti/e e uno slip argentato che dovrebbe richiamare lo sguardo.

²¹⁴ Félix González-Torres dice, in un'intervista con Tim Rollins del 1993, pubblicata in Muñoz (1999: 166): «come in una teca di vetro, 'noi' — 'gli altri' — dobbiamo compiere rituali e atti esotici per soddisfare i bisogni della maggioranza. Questa parodia sta rapidamente diventando noiosa. Chi definirà la mia cultura? Non ci sono solo Borges e García Marquez, ma anche Gertrude Stein, Freud e Guy Debord: fanno tutti parte della mia formazione».

Questa danza mostra un corpo razzializzato e ostracizzato dalla comunità pubblica, un corpo la cui danza è normalmente riservata ai club privati. La performance mette a repentaglio il divario tra privato e pubblico, portando agli occhi del pubblico del *white cube* una danza composta di 'affetti *queer*'. Quest'ultima performance si somma a una serie di interventi artistici caratterizzati da una visione critica contro il modello White Cube e con il contesto espositivo, portata avanti da González-Torres e il collettivo *Material*. La performance deve essere eseguita preferibilmente vicino a una finestra, in modo che possa cambiare grazie alla luce solare, passando da una illuminazione ambientale e diffusa a un'illuminazione completamente artificiale. Questa, riflettendosi sul corpo oleoso del performer, lo trasforma

in una vera e propria scultura di luce. Secondo José Esteban Muñoz (1999), studioso che si è occupato dei cosiddetti *'queers of color'*, nota come la performance, realizzata dopo la morte dell'artista da svariati performer di diverse provenienze e contesti culturali, si sia *'sbiancata'* ed *'eteronormativizzata'*, andando così a spegnere il significato immanente nel ballo del primo corpo razzializzato del performer latino. A questo proposito, Muñoz segnala l'urgenza



Figura 31

di continuare a realizzare delle letture *'oblique'* delle sue opere, *'ristabilendo'* alcuni dettagli biografici che permettono al pubblico di rinnovare le relazioni affettive alle sue opere, così situate. Questo corpo, dotato di una completa libertà di movimento, possiede la capacità di produrre degli effetti di luce *'mobili'*, di luce diffusa e propagata, che si spengono solo

quando la performance è conclusa. Questi corpi danzanti sono circondati da una schiera di luci adibite al ruolo di soglia e segnano, insieme alla pedana, l'interno e l'esterno dello spazio performativo, l'ambiente museale e l'opera d'arte, un corpo anonimo prima e un corpo liberato poi, capace di presentarsi come una statua dotata di luce propria. Questa strategia semiotica può donare ai corpi mortali destinati a scomparire, un'eternità propria delle figure divine illuminate, su cui si ritornerà poco sotto. González-Torres ha dedicato gran parte della propria pratica all'indagine poetica del deperimento della carne e della morte a causa della malattia dell'AIDS²¹⁵, e sembra alludere, ancora una volta, a una depotenzializzazione del corpo in termini di un progressivo e lento spegnimento. La coscienza del deperire del proprio



Figura 34

²¹⁵ La pratica di González-Torres, molto influenzata dalla sua esperienza dell'AIDS, sembra dare ad una comunità emarginata un messaggio basato sulla pura disidentificazione. Cfr. Alfonsi (2019).

corpo segna profondamente l'arte degli anni Settanta e Ottanta²¹⁶, permea la produzione artistica e teorica dei giorni nostri in modo sempre più esplicito²¹⁷.

In *Goldene Schallplatte* (1974) [Fig. 34] di Luciano Castelli, l'artista è ricoperto di foglie d'oro, lo stesso materiale di cui venivano ricoperti alcuni oggetti sacri, secondo un rituale proprio a diverse culture, ma particolarmente affermato nel Subcontinente indiano; è qui che si era soliti ricoprire gli *stupa* dei templi più importanti per venerare le statue del Buddha.

Questa tradizione è diffusa a tal punto che, con l'applicazione continua di strati di foglia d'oro, le forme antropomorfe delle sculture diventano irriconoscibili. Con l'oro è usuale anche guarire ed evidenziare le rotture di oggetti nella tecnica del *Kintsugi*, in Giappone. Tramite l'applicazione di questo materiale l'intero corpo dorato diventa luminoso: la maggior espressione di un irraggiamento evocativamente sacro. Con questo effetto si attenua l'effetto di presenza fisica, testuale e corporea umana, e si costituisce il corpo di Castelli come una zona immateriale grazie a questa «forza dissolvente della luce» (Schelling 1798).

Mi appresto ora a concludere il primo *corpus* di immagini introducendo un'ultima genealogia in cui sono attivati molti dei tratti strutturali e delle strategie visive identificate sinora. Mi riferisco alle *Deposizioni* del Cristo, raffigurazioni dove viene messo in relazione il corpo in trasformazione del Cristo con gli abiti che lo ricoprono e la luce emanata dal suo corpo. La figura del Cristo come fonte irradiante di luce soprannaturale (*Splendor divinis*) si pone come diretta fonte del rapporto luce-bagliore-sacralità²¹⁸, e questo ha fatto emergere delle complessità tecniche non indifferenti. Questa luce bruciante viene intesa come condizione della visibilità *tout court* insieme alla sua capacità di divenire immagine «*desimaginante*», nei termini di Marin²¹⁹, e cioè, di dar forma e figura alla luce devozionale.

²¹⁶ È indicativo della condizione storica degli anni Ottanta il fatto che la teorizzazione del concetto di biopotere si affermi appena cinque anni prima dell'insorgere dell'epidemia dell'AIDS, emersa dopo circa vent'anni di maggior libertà sessuale. L'AIDS interessa una grande fetta di popolazione, proprio quel segmento di cittadini che per le prime volte si afferma pubblicamente in termini visivi in quanto *altro* dalla norma in termini identitari e di identificazione sessuale. L'AIDS si diffonde quando ci si rapporta affettivamente, sessualmente o per vie di contatto sanguigno con altri corpi; quest'ultimo diviene luogo di sviluppo silente di una malattia mortale.

²¹⁷ Per maggiori approfondimenti si rimanda all'intervista realizzata a Lebovici, Fichera e Girault (2023).

²¹⁸ Il rapporto tra visibilità e visione come luce è un tema di evidente origine platonica, ma che è stato anche integrato nell'ebraismo e altresì approfondito da Aristotele.

²¹⁹ Louis Marin, nello studiare le proprietà significanti della luce delle vetrate di Saint-Denis, dice (1998: 212): «Dans cette perspective, le vitrail (comme les gemmes et les pierres précieuses) pourrait apparaître, parmi les artefacts de l'industrie humaine, comme la plus parfaite réalisation, «par figuration», de l'image «desimaginante» du soleil obscur, de la lumière ténébreuse (ou de la ténèbre lumineuse, de l'obscurité solaire). [...] Le vitrail fait de cette lumière une figure: il la configure en un corps de pure visibilité (qui n'est pas vu, mais qui donne à voir, qui est la condition même à la fois «transcendentale» et empirique de tout vision), qui permet et autorise (dans tous les sens de cette autorité) le regard dévotieux».

Secondo alcuni testi sacri — molto presenti nell'oriente ortodosso cristiano — esisterebbe un ritratto 'originario'²²⁰ che, tuttavia, non sarebbe un 'ritratto' (nei termini di un *ri-traho*) ma una proto-fotografia. Secondo queste scritture, il pittore del presunto ritratto del Cristo sarebbe rimasto abbagliato dalla sua stessa immagine (egli avrebbe un corpo troppo luminoso, quasi doloroso) e non avrebbe potuto realizzare il tanto atteso ritratto. Il Cristo, dunque, avrebbe preso la tela e la avrebbe applicata direttamente sul proprio viso come una maschera, creando una perfetta impronta del proprio volto. Sarebbe così nato il motivo della Veronica o *vera icona* — che lungi dall'essere un ritratto dipinto agisce a modo di impronta di luce.

Dio, padre di Gesù, è essenzialmente una figura impenetrabile, lontana dallo sguardo degli uomini, è talmente luminoso, talmente *medusante* (in parole di Marin), che a lui si può accedere solo tramite sue manifestazioni (il Figlio è l'immagine perfetta del Padre, è la sua '*Glosse-Icone*', nei termini di Cassirer²²¹). Marin evidenzia in modo limpido che il nome di Dio «può essere pronunciato, ma esso non può essere visto senza che il soggetto dello sguardo muoia: colui è un «*Dio-Medusa*»²²² (1998: 200). Questa espressione proviene da Medusa, la sola Gorgone a essere mortale, guardiano «tra i mondi dei vivi e dei morti, tra il mondo delle cose visibili e le cose che non si possono guardare, tra la dimensione dell'ordine e della ragione e della follia e il caos» (Clair 1989: 29)²²³. Di seguito, si riportano le suggestive parole di Marin sulla trasfigurazione del Cristo tramite la luce per meglio comprendere in che modo può indicare una trasformazione:

²²⁰ Il ritratto di Cristo è un oggetto di particolare complessità: esso risponde all'aspettativa di un ritratto che non sarebbe né mimetico né artistico, ma che avrebbe a che fare più con la propria impronta come una garanzia di verità ed esistenza. Per approfondire il rapporto di impronta che lega il Santo Sudario e la tecnica fotografica (nella sua concezione di impronta) si rimanda a Dondero (2023: 153): «La relazione tra le sintassi figurative della fotografia e dell'icona risulta quindi molto più profonda rispetto a quella tra icona e dipinto rinascimentale perché, come afferma Florenskij, la pittura di icone raffigura le cose come prodotti della luce, e non come illuminate da una fonte di luce. Anche sul piano del contenuto, se l'icona offre una speciale esemplificazione dell'incarnazione, il dipinto religioso rinascimentale non per forza presenta il sacro, piuttosto è chiamato a rappresentarlo. Infatti, soprattutto nella tradizione occidentale del rinascimento, il quadro a tematica religiosa non era necessariamente legato al sacro, inteso come ecologia di valori che tiene insieme la vita del produttore e la produzione materiale dell'opera. L'interrogazione sui valori decisivi, fondamentali dell'esistenza, che riguarda la sfera del sacro, si associa nel caso dell'icona con la sfera religiosa, il che non avviene in Occidente. Se il pittore di icone deve riguardare sé stesso, dissolversi nell'opera via un'impersonalità del fare, fino a diventare egli stesso mediazione, il pittore occidentale è pienamente artista e artefice unico e assoluto del suo prodotto».

²²¹ Nell'Esodo, versetto 33, 18-20 Mosè dice a Dio: «Fammi ammirare la tua gloria», e Dio rispose: «Passerò davanti a te con tutta la mia bellezza e pronuncerò davanti a te il nome di Yahvè [...]. Tuttavia, non potrai vedere il mio viso, perché l'uomo non può vedermi e continuare a vivere». Cit in Cassirer (1972).

²²² Louis Marin si è interessato altresì al dipinto di Caravaggio *Scudo con testa di Medusa* (ca. 1596), analizzato in *Détruire la peinture* (1977), concentrandosi soprattutto sulla dimensione temporale del dipinto.

²²³ Jean Clair studia la figura della Medusa come una impersonificazione della figura femminile mostruosa, e secondo l'autore, essa costituisce una vera e propria metafora della pittura. Cfr. Clair (1989).

«*To phôs phainei, Lux Lucent*, la lumière luit. La lumière apparaît dans sa brillance au sein de la ténèbre, apparition pure, irrésistible. La réitération dans le verbe du radical du nom (*phôs/phainein, lux/lucet*) pose par une sorte de tautologie l'identité ontologique de l'agent et de l'opération, du sujet et de l'acte: la vie comme puissance d'engendrement e(s)t la lumière comme brillance d'apparaître; telle est l'Image antérieure à toutes les images, l'Image originaire dans le pli de l'Être et comme repli de l'Être, condition pure de possibilité de toute apparitions, de tout étant; telle est l'Image, L'Icône-lumière dans sa transcendante généalogique que la théologie nommera plus tard procession du fils dans le père». (Marin 1998: 205)

Nell'articolo appena citato, Marin descrive il modo tramite cui il corpo di Dio si trasfigura in quello di Cristo, ovvero a partire dalla luce incarnata da Gesù stesso (*Ivi.*: 213). La figura del Cristo, in questo processo di trasfigurazione, lascia nel suo passaggio dei resti materiali



Figura 35

concreti che diventano tracce indiziarie della sua esistenza e della sua trasformazione. Il corpo del Cristo si vede immerso in un processo di trasfigurazione grazie alla luce che lo abita: è l'unico capace di risorgere come una *figura miracolosissima*, deve essere dotato contemporaneamente di una «carne spirituale ma non per questo meno reale» (Stoichita 2019a: 77). Di questa trasformazione darà conto il corpo di un Cristo spesso rappresentato splendente di luce, mentre prima della resurrezione la carne del Cristo sarà, spesso pallida e spenta, come è possibile osservare nel Cristo morto di Holbein (1521-1522). Come nota Stoichita (2019a), nel corpo di Cristo coincidono un *hypo-corps* (il corpo umano, mortale e anatomico) e un *hyper-corps* (il corpo cristico, eterno e glorioso). Questo paradosso lo mette in diretto rapporto con i dipinti dei monarchi secondo Louis Marin²²⁴. Non sono pochi i casi dove la spiritualità del corpo sacro è attribuita alla lucentezza o l'illuminazione della pelle, ed è per questo interessante osservare questo fenomeno nelle raffigurazioni delle *Deposizioni* dell'iconografia cristiana²²⁵.

Il Cristo crocifisso, vestito solo dalla sua stessa carne (si potrebbe dire soltanto *armato* da essa) è l'emblema della vulnerabilità. Tuttavia, Cristo è anche fonte primaria di Luce protettiva. Questa ambivalenza tra protezione e vulnerabilità è visibile anche nel rapporto tra visibilità e invisibilità a proposito di una zona del corpo legata a certi dettami della rappresentazione, i genitali: la figura del Cristo non è completamente nuda, ma l'unico tessuto che lo copre è quello ad avere un ruolo di particolare importanza. Il Cristo viene deposto dalla croce e sostenuto nella discesa dallo stesso tessuto che lo ricopre mentre è crocifisso: il tessuto talvolta è un *perizonium*, altre volte semplici drappi di lino, spesso il Santo Sudario. Il tessuto illuminato²²⁶ (l'unico elemento a essere 'contaminato' da questa luce divina) diventa a tutti gli effetti un elemento basilare nei percorsi narrativi dei personaggi ma anche strutturante nella tensione: come una seconda pelle rinnovata, il tessuto si tende e con esso si trasporta il Cristo, senza toccarlo. Il *perizonium* serve anche a coprire i genitali del Cristo adulto: se da infante è necessario nelle rappresentazioni il genitale sia chiaramente accessibile allo sguardo per fornire prova della sua umanità²²⁷, quando in età adulta il Cristo si sacrifica per il bene altrui, è ricorrente rappresentare il suo membro virile in erezione sotto il *perizonium*. Questa particolare modalità iconografica di connotare il Cristo

²²⁴ In uno dei suoi saggi, Marin affronta la relazione tra figurabilità e potere assoluto a partire dal confronto tra il ritratto del re e l'immagine del corpo di Cristo crocifisso (Marin 1987a: 425).

²²⁵ Un'interessante caso dove è possibile osservare la violenza della luce che colpisce il corpo esanime è anche quello della *Deposizione di Lazzaro* del 1605 di Caravaggio.

²²⁶ Per un'accurata analisi sulla Veronica, si rimanda a Didi-Huberman (2009: 66-86) e Stoichita (1998).

²²⁷ Cfr. Steinberg (1983). Per un'analisi concreta di alcune immagini del Cristo bambino e adulto Cfr. Stoichita (2019a).

risorto attua un parallelismo tra ‘resurrezione’ ed ‘erezione’, recuperando un motivo precristiano (Steinberg 1983). È infatti compito di questo tipo di iconografia rappresentare un Cristo morto, ma ‘misteriosamente’ vivo, il cui corpo illuminato è incaricato di dar conto di un processo di trasformazione in alterità capace di transitare nella storia, nel tempo e nei mondi, fatto che ricorda al ruolo della fotografia ‘mistica’. Proprio per questo motivo, l’apparizione del Santo Sudario nella rappresentazione ha un secondo valore importante, quello ‘dimostrativo’ e indicale che attesta la sua presenza.

Nonostante la questione della rappresentazione dei genitali sia iconograficamente codificata, l’immagine di Cristo apre a una più ampia riflessione sull’indefinizione del genere, in qualità



Figura 36

di figura di transizione tra due dimensioni, fortemente relazionata al terzo sesso cahuniano²²⁸. La sua completa trasformazione in essere divino avviene, appunto, solo dopo il sacrificio: nella sua vita terrena il Cristo è ancora una figura in transito. La trasfigurazione gli conferisce

²²⁸ Sui tratti maschili e femminili del Cristo e le conseguenti interpretazioni religiose si rimanda a Shalini (2017).

uno splendore corporale manifestato con molteplici strategie visive, che coinvolge spesso la rappresentazione dei fasci di lino con un'illuminazione completamente innaturale. Il tessuto in cui è avvolto il corpo nudo di Cristo diventa reliquia, oggetto sacro che, per impronta, ha catturato le sembianze del messia come una maschera mortuaria. Il tessuto serve quindi non solo a coprire alcune zone a discapito di altre, creando una presenza non erotica del membro virile, ma anche a trasportarlo giù dalla croce. Sembra essere, di fatto, il tessuto stesso a dare forma al corpo inerme del Cristo nelle *Deposizione dalla croce* di Rembrandt (ca. 1633) [Fig. 35].

E sicuramente Rembrandt uno dei pittori 'della luce tagliente', capace di creare delle gerarchie molto evidenti a partire dall'uso di questa materia luminosa sui corpi. Il corpo illuminato di Cristo, separato dal resto tramite la luce, si trova a metà tra la sonnolenza e la morte (sempre rappresentato come dotato di grande flessibilità nonostante il *rigor mortis* che dovrebbe caratterizzare un comune cadavere). Anche nella *Deposizione* di Rubens (1612—1614) [Fig. 36] il corpo viene mosso solo tramite il panno, come nella maggior parte di Deposizioni.

La nudità nella pittura cristiana è riservata soltanto al Cristo e ai santi (Arasse [1997] 2009) e non è soltanto antierotica ma, come nota Georges Didi-Huberman, essa «va osservata dall'angolazione dell'*umiliazione* volontaria: essere nudi, mettersi a nudo, vuole dire prima di tutto *sacrificare la propria carne*, sottometerla, mortificarla». «Svestire» le figure religiose provoca un effetto di «dis-empatia» in termini di affetti di tipo sessuale (2001: 49) che fa sì che nella figura del Cristo deposto possano coesistere e condensarsi marcatori di genere diversi, erezioni esplicite o assenza di sessualizzazione della figura (almeno nei termini di una figurativizzazione dei genitali). Il Cristo può essere, in termini mariniani, una figura del neutro che testualizza in contemporaneo semi apparentemente opposti (Marin 1989).

Per la figura del Cristo è proprio il Santo Sudario a fornire la possibilità di dar corpo (e immagine) a una figura 'inguardabile'. Georges Didi-Huberman (2009) esplicita il meccanismo tramite il quale il desiderio di vedere l'infigurabilità di Cristo dai fedeli venga 'appagato' solo tramite l'osservazione dell'impronta sul sudario, immagine acheropita²²⁹ della Veronica. Il corpo di Cristo non obbedisce a una logica mimetica della rappresentazione:

²²⁹ Immagine non realizzata da mano umana. Anche le fotografie, soprattutto durante l'Ottocento, sono state considerate come delle immagini 'oggettive' e 'magiche' poiché la tecnica fotografica si presenta come una delle prime occasioni storiche in cui è stato possibile creare immagini tramite una tecnologia complessa.

«Infatti, che sia Dio, — ma anche il Cristo, o la Vergine e persino l’Inferno, le linee, i colori, i movimenti si sottraggono alle esigenze della rappresentazione. Le Figure si ergono, si piegano e si contorcono liberate da qualsiasi figurazione. Esse non devono più rappresentare o narrare nulla, poiché in questa sfera si limitano a rinviare al codice esistente della Chiesa. [...]. Ogni cosa sarà fatta passare attraverso il codice; il sentimento religioso verrà dipinto con tutti i colori del mondo. Non si deve più dire: «se Dio non c’è, tutto è permesso». Piuttosto il contrario. Infatti con Dio tutto è permesso. Proprio con Dio. Non solo moralmente, perché le violenze e le infamie trovano così sempre una santa giustificazione. Bensì, cosa ben più importante, esteticamente, poiché le Figure divine sono animate da una libera attività creatrice, da una fantasia cui tutto è permesso. Secondo Deleuze, è stato grazie alla necessità di rappresentare Dio e la trascendenza che la pittura ha potuto testare i propri limiti, esplorare i limiti di quello che è rappresentabile, i limiti della deformazione dello spazio, del corpo e della luce». (Dondero 2023: 142)

È proprio Deleuze a evidenziare le modalità in cui la figura divina incarna una sorta di «ateismo pittorico» ([1981] 2021: 20), dove le esigenze di una rappresentazione mimetica vengono accantonate a favore del rispetto delle norme rappresentative proprie al codice della Chiesa. L’immagine della fede, del corpo glorioso, è dunque retta da logiche plastiche che esulano di gran lunga della veridicità referenziale del mondo naturale tipica della fotografia analogica. È di fatto il colore bianco, forse l’unico ‘non colore’, a essere il colore della luce, il colore dell’assenza, il colore dell’infigurabile²³⁰. È questa illuminazione estrema e accecante a stabilire un sistema di relazioni tutte interne all’opera poiché provare a rappresentare il Cristo significa portare ogni ragionamento sul visuale all’estremo, dove è la rappresentabilità di ciò che non è rappresentabile ad essere al centro²³¹.

Di nuovo, anche se questo tipo di operazione si è fortemente cristallizzata nelle deposizioni, non è l’unico caso in cui la luce disgregante è capace di ‘bruciare’ i corpi: nelle solarizzazioni surrealiste il corpo viene fotografato più volte, sovraesposto e tagliuzzato dalla luce per renderlo malleabile e frammentario. La capacità della luce di modificare, cancellare o far apparire i corpi — misurabile in termini di intensità e copertura — riceve un’attenzione privilegiata durante il Surrealismo, quando le prime sperimentazioni con la luce come mezzo

²³⁰ «Il bianco è un colore trascendentale poiché qualifica la condizione di possibilità di ogni rappresentazione: la luce» (Marin [1994] 2014: 193).

²³¹ Come dice Lingua (2023: 104): «Iscrivendo in immagine il divino, si riconosce che esso possa mostrarsi nell’immanenza della materia, e questo è pensabile unicamente in un monoteismo particolare come quello cristiano, dove l’unità della sostanza divina, grazie al fatto che il Figlio si è incarnato e quindi fatto vedere, è concepita trinitariamente».

espressivo proprio alla fotografia analogica emergono sotto il nome di *solarizzazioni o rayografie*²³². Negli anni Venti e Trenta del Novecento, il bagliore nell'immagine diventa bruciatura (*brûlages*) e solarizzazione, 'bruciature' prodotte intenzionalmente dai surrealisti per creare un effetto che scatena «convulsioni nell'immagine» in grado di risemantizzarne le forme (Baqué 1998)²³³. Questo nuovo e possibile lignaggio è da sottolineare, poiché quello



Figura 37

tra La Veronica e la fotografia è storicamente tracciato, ma è inedito quello tra le deposizioni e le rayografie e solarizzazioni surrealiste. Nella nuova tecnica surrealista della solarizzazione la luce «sembra intaccare e fondere le frontiere del corpo che paiono cedere all'azione dello spazio» (Grazioli 2000: 135). Per realizzare una solarizzazione, è necessario scattare una fotografia fortemente sovraesposta che nel processo di sviluppo verrà nuovamente esposta

²³² Per una diversa 'storia' della fotografia in quanto iscrizione di luce, si veda Geimer (2018). Nel suo libro, l'autore problematizza le attuali teorie del fotografico che rintracciano l'origine della tecnica della fotografia in modo irrevocabile all'invenzione di Nicéphore Niépce del 1836. Lo studioso tedesco presenta, invece, diversi casi nei quali la luce ha interagito con altri materiali producendo varie impressioni di luce già dal 1600, delle proto-fotografie che la storia convenzionale del mezzo non considera come antecedenti.

²³³ Per Pierre Bourdieu le tecniche di *détournement* come la solarizzazione, il fotomontaggio o l'uso di diversi obiettivi sono delle 'anti fotografie' che spiazzano le attese dello spettatore, spostando la sua attenzione dal referente al segno linguistico. Cfr. Bourdieu (2004).

alla luce, così si manifesterà un vero e proprio ‘rovesciamento’ tonale²³⁴. Scambiando le zone oscure con quelle più illuminate, la solarizzazione mette lo spettatore in condizioni di dover ‘completare’ l’immagine tramite un esercizio mentale come in un medium freddo (McLuhan 1964). Raoul Ubac è stato uno dei grandi sperimentatori della solarizzazione: nel *Ciclo della battaglia delle Pentesilee* (1939) [Fig. 37-38] i corpi moltiplicati (uno stesso corpo femminile stampato e ritagliato, e poi fotografato più volte) sembrano quasi apparizioni



Figura 38

fantasmagoriche, a modo di bassorilievo di luce (Krauss 1985).

Mentre ci sono solarizzazioni come quelle di Ubac che disgregano la figura, ci sono anche delle solarizzazioni capaci di definire ancor di più i contorni del corpo. È questo il caso di una fotografia del 1936 di Erwin Blumenfeld [Fig. 39], dove il corpo, ‘annerito’ proprio dall’effetto di luce causato dalla solarizzazione, sembra volare sopra il lenzuolo (Grazioli 2000). Il rapporto tra manifestazione di fenomeni intangibili sulla pellicola fotografica grazie alla luce è ben solido nella storia del mezzo fotografico, stretto a doppio filo con le

²³⁴ Per un’accurata definizione della tecnica si rimanda a Krauss (1985: 70).

esperienze del paranormale e le sedute spiritiche tanto quanto alle illusioni magiche²³⁵. Tuttavia, per i surrealisti e gli/le artisti/e delle prime avanguardie, il ‘misticismo’ dell’immagine non è l’interesse primario, tanto quanto invece lo sono l’inconscio e la psiche.



Figura 39

In sostanza, la figura del Cristo, le armature e la luce nel suo valore di protezione sono legati nella *tresse* nell’oggetto-teorico che qui si sta via via definendo. Se quindi il corpo illuminato di Cristo potrebbe essere un antecedente genealogico delle forme del fotografico che tentano di dar conto dell’invisibile: dalle fotografie ‘animiste’ e ‘spiritiche’ al nomadismo identitario nel Novecento, l’iconografia del Cristo illuminato e in trasformazione è strettamente relazionata all’illuminazione delle armature e dunque a una funzione di protezione corporale (Marin 1998). Il rapporto tra le armature illuminate e la figura del Cristo è molto antico, già di tipo greco-romano. L’acciaio lucido è, infatti, l’attributo *par excellence* del dio della guerra, Marte. Vincenzo Cartari, nell’*Immagini degli dei degli Antichi* (1556) dice, a proposito dell’armatura del dio, che «l’elmo luccicava in modo tale che sembrava ardere come se avesse per cresta un fulmine infuocato, la corazza dorata e piena di mostri terribili e spaventosi, e lo scudo risplendente di una luce cruenta». Lo stesso Vasari dipinge delle grandi

²³⁵ Cfr. Nadar (1899); Baraduc (1913).

macchie bianche sulle armi nel ritratto di Alexandre de Médicis per far sì che il popolo che guarda il dipinto possa guidare la propria vita a partire dai valori e la forza che da esso emanano²³⁶.

Secondo Diane Bodart, il cavaliere che si arma per lottare per il Cristo si veste quindi di pura luce. Bodart, a proposito del dipinto della bottega del Tiziano che ritrae all'Ammiraglio Vincenzo Capello [Fig. 40], (oggi alla National Gallery of Art di Washington) nota:

«L'amiral vénitien est représenté avec 'l'armure recouverte de velours'. [...] La puissance de l'éclat, ainsi intensifiée, trace une coulée blanche large et continue tout le long du bras armé et de la cuirasse. Cette traine lumineuse conflue néanmoins à mi-chemin, au bas du plastron, dans une turbulence de touches de rouge et de jaunes mêlées, aux contours aussi incertains et mouvants que ceux d'une flamme. Or cette véritable tâche de feu ne réverbère aucun élément présent dans la composition, comme si le métal était incandescent, embrasé de l'intérieur par la vaillance dont l'amiral 's'arma pour le Christ' et contre le Turc». (Bodart 2009: 236)

Nella versione del Tiziano, il bastone rimane di grandi dimensioni, ma la sua posizione è molto meno evocativa rispetto al ritratto di Tintoretto (1571-1572). Il bagliore, attraverso il doppio movimento di riflessione e proiezione, sembra unire in una sola figura il potere di una luce primaria, l'ardore collegato al furore marziale dei guerrieri, e il loro splendore in termini di virtù. È in questa figura ambivalente che si incarna il *Miles Christianus*, un guerriero di Dio che invoca la protezione corporea del Cristo, il cui corpo è miracolosamente resistente alle varie vicissitudini storiche e persino al sacrificio carnale²³⁷. L'immagine del personaggio armato splendente di luce propria, sinonimo di ardore e virtù, si veste di metallo per imitare il Cristo così da connettersi a lui. Il bianco, quello spazio non-mimetico della rappresentazione pittorica, diventa dunque 'pura potenza', una possibilità per la trascendenza. Il corpo di Cristo è un paradosso in sé stesso (maestro e vittima, divino e umano contemporaneamente), e allo stesso modo lo è l'armatura: un dispositivo di ostentazione e mascheramento, un'assunzione di vulnerabilità e una richiesta di visibilità.

²³⁶ «Les armes blanches, luisantes sont ce que le miroir du prince devrait être afin que ses peuples puissent se réfléchir en lui dans les actions de leur vie» (Bodart 2009: 240).

²³⁷ Si veda Springer (2013) per un approfondimento tra l'armatura del *Miles Christianus* e il corpo del Cristo. Su queste armature vengono spesso incise delle ferite, delle stigmate, delle scene che riguardano il martirio. L'*ostentatio vulnerum* è, per il guerriero di Dio, una forza.

È stato necessario realizzare una indagine di tipo storico che possa articolare, così come dar una possibile risposta, alla presente domanda: può un corpo nudo essere un corpo protetto? Si sostiene la tesi quindi, in questo lavoro, che i corpi illuminati, anche se privi di abbigliamento, possano ‘beneficiare’ dello stesso tipo di effetto senso prodotto dalle strategie



Figura 40

visive ed enunciative del *Dio-Medusa*²³⁸, e cioè, che nella loro manifestazione ci sia un intreccio inscindibile con un effetto di protezione e di impossibilità di pieno riconoscimento tramite la visione. L'assenza di armature si cristallizza in una luce capace di proteggere chi la indossa, andando a conformare quello che si è chiamato il *corpo-schermo*, ovvero, un corpo capace di celare e coprire ciò che avvolge e al contempo riceve una proiezione luminosa con forza centripeta e centrifuga.

²³⁸ Si vuole precisare che in questo specifico passaggio si assume come propria l'idea mariniana del Dio-Medusa, e non ci si riferisce invece alla letteratura storica (Springer 2013, Freud 1953) che collega l'uso del segno apotropaico della Medusa con una affermazione e costruzione di una mascolinità invincibile e dominante.

2.7 Lo scudo di medusa

Le seconde pelli metallizzate moderne sono qui state considerate come una prima manifestazione dei *corpi-schermo* della contemporaneità in termini genealogici. I corpi illuminati, corazzati e protetti fungono da *proto-schermi* — o nei termini di Carbone —, da *quasi-protesi*²³⁹, ovvero delle superfici che diventano interfacce di mediazione tra l'ambiente e il corpo rappresentato, capaci di aumentare le capacità efficaci e agentive di quest'ultimo (Carbone 2020). L'esistenza di questi *corpi-schermo* ripongono la loro efficacia sulla facoltà di irrompere questo 'presunto' effetto di trasparenza della superficie fotografica per garantirsi una visibilità che al contempo 'ferisce' o impedisce lo sguardo esterno, agendo a modo di scudo di Medusa. In altre parole, una superficie che possiede una capacità di attaccare lo sguardo esterno che su di essa si posa. I tessuti e le coperture vestimentarie qui analizzati sono 'membrane', incarnate da oggetti e che si configurano come proiezioni di figure del corpo sul mondo (Casetti 2023; Fontanille 2004; Strauven 2021). Infatti, nelle fotografie si possono avere configurazioni molteplici che spaziano tra un livello di metamorfosi completa e un più semplice travestimento esteriore. Così come Hubert Damisch crede il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet risemantizzi l'interno modello figurale del mito del Giudizio di Paride, e che dunque lo 'attivi' (il mito non è immediatamente identificabile tramite le figure rappresentate), le opere del presente *corpus* riattivano la dimensione figurale e *puissante* delle armature e del corpo di Cristo, convocandole come sopra esplicitato. È nelle relazioni stesse tra le opere che è possibile cogliere la forza figurale del corpo illuminato, una questione teorica che emerge soltanto nella costellazione delle opere e che si fa modello: «si ritrova, nell'interazione tra la diacronia e modello, il senso più profondo della parola 'teoria' secondo Hubert Damisch» ovvero, «la teoria intesa come prisma concettuale e come luogo della modellizzazione [...] capace di 'ritagliare' nella storia, nella successione diacronica di oggetti ed eventi, nuovi corpora e nuove serie» (Mengoni 2012: 43). Grazie agli effetti di luce è possibile, infine, identificare una 'prassi enunciativa' comune alle figure di potere (al contempo effimere e immortali esse necessitano di protezione), possa essere adottata da altre figure che richiedono visibilità: c'è un'evidente relazione tra il richiamo dello sguardo e l'uso di questo effetto enunciativo da parte di figure che richiedono di essere viste e riconosciute. Tramite la risemantizzazione di oggetti legati al potere patriarcale e alla diretta

²³⁹ Mauro Carbone si riferisce, con l'espressione *quasi-protesi*, a quegli organi del corpo (ad esempio gli occhi o la pelle) che precedono delle protesi e dispositivi tecnici sopra loro situati, mirati ad aumentarne le capacità percettive (2020). Mi sono permessa di estenderlo alla totalità del corpo come unica unità senziente.

identificazione delle strutture di potere, molte delle immagini del *corpus* fanno propria questa prassi enunciativa precedentemente legata ad una affermazione identitaria esclusivamente maschile. La luce, manipolabile come materiale scultoreo, si pone durante l'inizio del Novecento come uno dei modi per 'liberarsi' da una concezione del fotografico come mera riproduzione della realtà²⁴⁰. Il medium fotografico diventa, per le soggettività non binarie, un canale di indagine conoscitiva della propria immagine tramite il quale offrire diverse configurazioni transitorie della propria apparenza. È di fatto mediante un processo di 'disidentificazione' (Alfonsi 2019; Muñoz 1999) ripetuto in tutte le fotografie che i vari artisti e artiste hanno adoperato un '*détournement*' delle rappresentazioni egemoniche pur usando proprio quei materiali, oggetti e dispositivi che dovrebbero caratterizzare le rappresentazioni normative. Le immagini di Bascouard, oggetti paradigmatici, sembrano disidentificarsi da quelle iconografie sovrane del potere dello stato e delle forze dell'ordine tramite la sovversione degli elementi tipici delle uniformi e delle armature. Disidentificarsi²⁴¹ comporta parodiare e sovvertire i *clichés* esistenti e trasformarli in strumenti di emancipazione. La decostruzione di una mascolinità e di una femminilità egemoniche, proprie delle rappresentazioni di cavalieri e il/la regnanti (Springer 2013), vengono risemantizzate da soggettività non normate che sembrano adoperare il medesimo regime enunciativo del potere, ora però volto a un'attribuzione di forza e protezione nell'immagine di alterità. I vari fasci di luce di intensità variabile che si cristallizzano nelle immagini del presente *corpus* si condensano in delle strategie semiotiche destinate a costruire il corpo come testimone di una trasformazione latente.

Molti degli artisti e artiste che hanno elaborato la rappresentazione di un'identità non canonica a partire dai propri corpi in modo visivo — e dunque si sono presentati come soggetti e fautori della propria rappresentazione —, lo hanno fatto a partire di un'esperienza carnale concreta: la malattia, il suicidio, la marginalizzazione e l'incarceramento sono alcuni esempi. Non si tratta per loro di 'scegliere' tra le varie identità proposte ma piuttosto si tratta di identificarsi in modo non-lineare con tutte loro, e utilizzare tutto ciò che è caratterizzato come problematico all'interno di tutto processo di identificazione, così da rielaborare i vari

²⁴⁰ Autrici come Rosalind Krauss pensano la deformazione causata dalla luce come una manifestazione dell'informe batailliano per decomporre la somiglianza mimetica e antropomorfa del divino e deidealizzare la figura umana (Didi-Huberman 1990b, 1995; Krauss 1985).

²⁴¹ La 'disidentificazione' è un concetto introdotto da Muñoz nel 1999 e che riguarda una 'strategia' che non consiste né nell'identificazione né nel rifiuto di una ideologia dominante, ma invece lavora contemporaneamente *nella, con e contro* una certa forma culturale. In questo modo, adoperando strategie di disidentificazione, gli artisti possono rispondere alle ideologie dominanti affermando la propria posizione e minando la stabilità della norma.

modelli dall'interno (Muñoz 1999). Il soggetto che si 'disidentifica' trova una strategia di infiltrazione per modificare i codici egemonici che esso stesso manipola e sembra che la fotografia diventi vero e proprio medium capace di strutturare questo *détournement*, questa alterità sempre in divenire. In termini fontanilleani, la fotografia andrà a costruire un *Sé-idem* per ripetizione, per riassunzione continua delle identità transitorie. Lacoue-Labarthe, autore che si è occupato degli autoritratti 'seriali' di Urs Lüthi, si sofferma appunto sull'idea di ripetizione 'dell'identico', molto presente nella pratica fotografica di tanti altri artisti e artiste del presente *corpus*:

«Questa ripetizione ogni volta differente dell'identico, questa incessante metamorfosi, si attua nella congiunzione del travestimento, del trucco e della fotografia, l'intrusione della quale dà il via a quel gioco mimetico che esibisce la simulazione per se stessa che alla fine non si distingue più ormai da nessun reale». (1979: 7)

All'interno di un vasto oscillare di possibilità, si passa dalle varie superfici di 'me' (proposte dalla fotografia) al 'me' come superficie (Bruno 2016; Nancy 2003). In questo capitolo, a partire dalle pieghe degli abiti sono state pensate le 'pieghe' della fotografia, nei suoi strati (Bruno 2016) per riflettere sullo stretto rapporto tra la superficie del mezzo della rappresentazione e la superficie corporea. Patrizia Magli nota come gli involucri delle cose, la pelle, siano proprio un'istanza di mediazione tra l'interno e l'esterno del corpo:

«La nozione usuale di superficie, infatti, è la nozione di qualcosa di piuttosto omogeneo e continuo, ma nella realtà, la materia di cui è fatto questo fondo, analogamente alla pelle del nostro viso osservato a distanza ravvicinata, si presenta come una trama infinitamente porosa, spugnata, perfino sforacchiata. Come qualsiasi pelle organica, anche la superficie delle case respira e traspira, scerne ed elimina, protegge dalle perturbazioni esterne e, nello stesso tempo, sostiene Didier Anzieu nel suo fondamentale *L'io-pelle*, di queste perturbazioni conserva memoria. Come la nostra pelle, le superfici delle facciate sono frontiere relazionali, interfacce che permettono la separazione, ma anche lo scambio tra ciò che è interno e privato, da un lato, e ciò che riconosciamo come esterno e pubblico, dall'altro. In quanto tali, esprimono la pressione sia di forze interne che di forze esterne. La pelle delle cose, altrimenti detta *involucro*, è la figura di un'istanza di mediazione che regola scambi tra il dentro e il fuori di un corpo. È quanto Freud intendeva con la nozione di barriere di contatto. Queste sarebbero superfici di separazione ma anche di relazione. Sono

contenitori di energie in quanto configurano il luogo critico in cui le energie si accumulano, si scaricano, s'invertono, si incontrano». (Magli 2023: 93)

L'intento finora è stato quello di tracciare una breve genealogia del corpo illuminato, e quindi abitato di luce, come corpo capace di testualizzare dei valori semantici astratti e complessi inerenti alla presentificazione di una soggettività nomadica. Il corpo degli artisti e artiste del presente *corpus*, così come nel caso paradigmatico del corpo del Cristo, sono trasfigurati dalla luce stessa che li abita. Questo terzo capitolo «pensa» quindi in *micro figure*: la figura del corpo illuminato e la figura del corpo protetto, che confluiscono nella figura del *corpo-schermo*, elemento strutturale e superficie dialettica capace di articolare la relazione tra umano e dispositivo, tra *protezione* e *proiezione* e tra abito e corpo. Questo ha portato a considerare non solo la fotografia ma anche il corpo degli/delle artisti/e come una vera e propria superficie 'schermica' di iscrizione dove è chiaramente visibile il lavoro della «figurabilità» mariniana (una *Darstellbarkeit*), e cioè, nei termini della manifestazione di una «figura latente, [...], di una tensione verso la figura dell'opera»²⁴² (Marin [1990] 1994).

²⁴² La questione della *figurabilità* attraversa tutto il lavoro di Louis Marin, ed è uno di quei termini di matrice freudiana di cui l'autore fa uso. Marin usa spesso termini che affondano le proprie radici nella psicoanalisi e fanno riferimento alle operazioni del sogno. L'autore chiarisce come la psicoanalisi non sia per lui un 'codice' da applicare, ma che agisca lateralmente, in 'sottofondo' e che sia da lì da dove preleva il termine in questione (Marin 1990). In particolare, con il termine *figurabilità* si riferisce a una forza pungente (delle tracce di soggettività ed intersoggettività) che si manifestano in tutte le forme discorsive. (Marin [2001] 2014; [2006] 2012).

Capitolo III *Dissimulazioni*

In questo capitolo mi appresto a individuare una seconda strategia visiva che permetta all'individuo di mantenere una 'fluidità identitaria' mentre fugge contestualmente alle classificazioni dell'apparecchio fotografico (Pollock e Bracha 2013). Può un soggetto assumere contemporaneamente una pluralità di posizioni identitarie in una singola fotografia analogica? In caso affermativo, può essere che la moltiplicazione figurativa del soggetto equivalga a un processo costitutivo di un'identità in divenire? E infine, quali strategie visive attualizzano tale processo?

Oltre alle diverse modulazioni di schermatura prima individuate (§ II), si può ipotizzare una seconda operazione visiva che permette al soggetto ritratto di oscillare tra diverse posizioni: il *camouflage* fotografico. Questo 'camouflage' può essere definito sinteticamente come «una strategia dell'apparire che in natura è funzionale ai rapporti conflittuali tra prede e predatori e che arriva a coinvolgere persino il mondo delle piante» (Magli 2023: 186) e che permette ai vari individui di attraversare il visibile senza essere notati.

A livello storico, il *camouflage* ha subito delle evoluzioni importanti. Prima delle avanguardie storiche, può essere pensato come un semplice atto di 'dissimulazione' della propria identità, mentre a partire dalla Grande Guerra, esso investe trasversalmente l'arte e la geopolitica. È proprio nel momento più aspro del conflitto che la biologia, l'arte e la filosofia si uniscono per fornire sostegno allo sviluppo di strategie militari e tecnologie di guerra sviluppando degli strumenti visivi utili alla sopravvivenza delle nazioni. Da quel momento storico in poi, il rapporto tra dispositivi di visione, controllo e *camouflage*, lo sviluppo delle tecnologie di *warfare* e lo studio mediologico dei dispositivi saranno fortemente influenzati dall'evoluzione e dallo studio del *camouflage*. Questo incrocio disciplinare sarà essenziale nel momento in cui il *warfare* potrà avvalersi di tecnologie sempre più sofisticate, che come si vedrà, hanno messo in luce varie ricerche sviluppate nell'ambito dei *media studies*. In sintesi, il primo conflitto mondiale rappresenta un terreno in cui si assiste alla dissimulazione dell'individuo nello sfondo, processo su cui si basa tutta l'efficacia e riuscita dell'impresa bellica²⁴³. Tuttavia, questa strategia di mimetizzazione sembra mettere in atto, in modo

²⁴³ Il *camouflage* può operare sia tramite il visivo sia in ambito sonoro. Nelson Goodman, in *Sonic Warfare* (2010), esplora i primi tentativi sonori usati durante la Seconda Guerra Mondiale per ingannare il nemico. L'esercito americano riproduce suoni di guerra in territorio nemico per far credere di avere una truppa più popolata rispetto alla realtà effettiva di soldati sul campo. A livello storico, il continuo scambio di tecnologie tra chi detiene il potere in un determinato scontro e chi è attaccato è continuo e reciproco e 'garantisce' a sua volta lo sviluppo tecnologico degli strumenti. Cfr. Goodman 2010.

involontario, una ‘delocalizzazione’ della soggettività che è interpretata da alcune teorie dell’epoca in modo negativo. Le riflessioni sulla ‘decentralizzazione’ e la ‘moltiplicazione’ della soggettività, alla base del *camouflage*, sono parte di un ampio mutamento epistemologico che ha attraversato, oltre che l’ambito artistico, anche il linguaggio, la filosofia (Benjamin 1933; Caillois 1934, 1935; Rivière 1929), la scienza e altri saperi disciplinari (Bouvet 2001). L’uso e lo studio del *camouflage* spaziano, in poche parole, dalla dimensione del *warfare* (Shell 2012; Virilio 1989), allo studio della sua efficacia semiotica (Fabbri 2010; Magli 2023), fino alla storia dell’arte più tradizionale (Kern 1983, 1994; Méndez Baiges 2007, 2010, 2016).

La preoccupazione della distinzione tra il sé e l’altro²⁴⁴ durante le avanguardie artistiche è esemplificata dalla distinzione tra il maschile e il femminile. Questa preoccupazione si materializza, più concretamente, nella figura della mantide religiosa, animale capace di incarnare una femminilità mascherata e dotata di un potere fatale sull’uomo. Artisti e artiste come Claude Cahun, che ha dedicato la sua vita a un’indagine visiva e introspettiva della propria identità, si sono confrontati in vita con le teorie di Caillois, Freud e altri/e figure che hanno studiato il processo imitativo come processo fondativo dell’essere²⁴⁵.

Per i motivi storici sopra accennati, il capitolo si apre con una disamina che si ripercorrerà tre teorie che negli anni Trenta hanno teorizzato il processo imitativo: in primo luogo si affronterà quella di Roger Caillois (1934,1935), seguirà quella di Joan Rivière (1929), poi ripresa da Judith Butler (1990) e infine quella di Walter Benjamin (1933). Roger Caillois e Walter Benjamin sono tra i primi ad esserci focalizzati sulla processualità come istanza significativa, sull’idea di «divenire» come unica vera modalità privilegiata del soggetto (Butler 1990; Deleuze e Guattari [1980] 2003). Sulla scia delle teorie di Caillois e Rivière, che vedono il mimetismo come la perdita del possesso del sé, ci si domanderà se questa presunta «perdita del proprio possesso» possa costituire, invece, una via per pensare un individuo dotato di un’identità variabile, che proprio nella variabilità trova la cifra dell’umano. È questa l’ipotesi che mi appresto a verificare in questo capitolo, ovvero, anche se la dimensione del camuffamento è sempre stata teorizzata da un punto di vista difensivo, in linea con l’operazione di schermatura (§ cap. II), cosa implicherebbe interpretarla invece come un ‘meccanismo connettivo’ che, tramite un’esperienza di estensione dei confini

²⁴⁴ Questa ‘differenza’ sembra accentuarsi ancor più durante il periodo ottocentesco, momento nel quale gli effetti del colonialismo impattano nei primi anni del Novecento diversi livelli della sfera sociale: dall’arte alla nascente museologia. Sul rapporto tra surrealismo e colonialismo si veda Bate 2003.

²⁴⁵ Cahun traduce in francese il libro *La Femme dans la société*, tomo della serie *Hygiène sociale* di Havellock Ellis (1912) e lo pubblica nel giornale *Mercur de France* (1929), diretto da suo padre.

figurativi del corpo, permetta di mescolare le carte dell'umano e del non umano producendo una terza forma. In tal caso, in che modo si struttura visivamente questa connessione individuo-ambiente? Di fronte alle questioni appena accennate, alla disamina di queste tre teorie segue un affondo sulle modalità semiotiche di comprensione della strategia di dissimulazione e un lungo approfondimento sulle teorie dei media che si sono occupate di comprendere l'importanza del dispositivo fotografico nel rendere possibile un ibridazione tra individuo e contesto, a cui è dedicato il § 3.2.1 e §3.2.2. Infine, si presentano alcune osservazioni derivate da studiosi/e hanno indagato il contrasto tra figura e sfondo da un punto di vista filosofico e semiotico, luogo concreto dove si gioca la tensione tra mostrarsi e nascondersi. Per concludere, si traccia una genealogia delle forme di dissimulazione dell'individuo che affonda le proprie radici a fine Ottocento nel punto §3.3. A partire da diverse opere d'arte, si individueranno i modi tramite cui l'identità del soggetto si può definire pur nell'invisibilità e nei processi di disidentificazione.

In sintesi, in questo capitolo si analizzeranno immagini di corpi che tramite un atteggiamento sia adattivo sia distruttivo cambiano e modellano i limiti del proprio involucro. Questa indagine sulle *figure della dissimulazione* rimane inscritta all'interno di una ricerca sulla già menzionata «sintassi degli sguardi» (Calabrese 2012) che continuerà ad avere come centro il rapporto dell'involucro corporeo di artiste e artisti, l'interazione con l'ambiente che le/li circonda e lo sguardo dell'altro.

3.1 Tre teorie per disfare il corpo

3.1.1 Il mimetismo animale di Roger Caillois (1934, 1935)

Il primo 'paradigma' per pensare il *camouflage* è direttamente relazionato con l'antropologia visiva, la cui tradizione è inaugurata da Roger Caillois (1913-1978), sociologo e antropologo associato ad André Breton e al movimento Surrealista. La teoria di Caillois si distingue dalle altre che qui si presentano per aver pensato l'operazione di camuffamento del regno animale come una strategia esclusivamente difensiva. Caillois è erede delle teorie della seconda metà dell'Ottocento gli scienziati si interessano allo studio del comportamento animale, in particolare alla componente «aposematica nell'entomologia» (Fabbri 2011: 11), cioè, al ruolo del colore degli insetti, da loro usato per allontanare possibili predatori. Anche Caillois si concentra sulla vita e la comunicazione degli insetti; l'autore individua come paradigmatico — per poi indagare le conseguenti implicazioni — il rapporto tra l'imitazione di una

apparenza e l'imitazione di un comportamento nella mantide religiosa. La formulazione della teoria sul mimetismo della mantide religiosa è interessata anche da una nuova idea di femminilità emancipata caratteristica degli anni Venti²⁴⁶.

La pubblicazione di Caillois del 1935²⁴⁷ darà avvio a una ricerca, tutta visiva, sulla distinzione tra umano e non umano incentrata sulla dimensione dell'apparire. Gran parte della letteratura scientifica spiega ancora oggi il mimetismo animale come un'azione necessaria all'adattamento, così da ingannare sia il predatore sia la preda. Tuttavia, l'autore rileva due problematiche che confuterebbero questa tesi: da un lato — e in totale contraddizione con l'interpretazione tradizionale — la fusione dell'animale con il suo ambiente genererebbe un problema di sopravvivenza, poiché potrebbe essere mangiato da un esemplare della stessa specie o non venire percepito dai suoi simili nei riti di accoppiamento; dall'altro, nota come la questione visiva sia relativamente poco importante nella caccia animale, che è per lo più condizionata da stimoli olfattivi e sonori. La considerazione di maggior interesse nell'articolo *Mimicry and Legendary Psychasthénie* pubblicato su *Minotaure*²⁴⁸ è che la vita di ogni organismo dipende dalla possibilità di mantenere la propria differenza, la frontiera che lo avvolge, e di conseguenza, il possesso di sé. L'elaborazione di questa teoria viene pubblicata in due saggi sull'argomento, nei quali l'autore definisce il *camouflage* e l'imitazione come una forma tridimensionale di «teleplastia» (Caillois 1935). Se già nel primo saggio l'autore individua la mantide religiosa come 'modello' comportamentale a partire dal quale pensare il rapporto sessuale tra femminile e maschile (*La Mante Religieuse* 1934), nel secondo si concentra sul processo 'imitativo' inteso come strategia difensiva dell'organismo contro l'ambiente che lo contiene (*Mimétisme et Psychasthénie légendaire* 1935). Il punto che collega i suoi studi sulla mantide (e dunque sul genere) con quelli sull'imitazione è proprio la capacità della mantide di muoversi come un automa anche dopo essere stata decapitata; la mantide, infatti, benché privata della testa, è ancora in grado di imitare alcuni comportamenti tipici dell'animale in vita:

²⁴⁶ Le figure della *new woman* in Francia e delle *flappers* in Inghilterra vengono spesso associate alla mantide religiosa in termini simbolici per via delle sue abilità mortifere, associate in quel caso all'idea di *femme fatale* (Carpanini 2008).

²⁴⁷ *Mimicry and Legendary Psychasthenia* (1935).

²⁴⁸ *Minotaure* è stata una rivista francese pubblicata dal 1933 al 1939 dall'editore Skira e diretta da André Breton, nata poco dopo la rivista *Documents* diretta da Georges Bataille (1929-1930) e vede dodici numeri pubblicati. Per un approfondimento sull'importanza della fotografia durante il Surrealismo si veda Ades, Livingston e Krauss (1985).

«Caillois rimane colpito da due aspetti della postura della mantide: la sua capacità di risvegliare l'affettività umana in ogni momento e luogo, producendo emozioni e la sua caratteristica automatica. Il primo aspetto è legato al significato della sua posa: mantenendo le zampe anteriori sollevate e il baricentro leggermente inclinato in avanti, la mantide evoca l'accoppiamento e allo stesso tempo lo collega all'atto cannibalistico che, nel suo caso, solitamente porta a compimento; l'associazione tra la postura e la preghiera, sostiene Caillois, è invece solo censoria, essendo il suo unico scopo quello di sopprimere l'effetto perturbante prodotto dal valore concreto della posa. Il secondo aspetto, l'automatismo, è generato dalle facoltà biologiche apparentemente «innaturali» dell'animale, che è in grado di svolgere le sue funzioni vitali, tra cui mimetizzarsi e simulare la morte, anche dopo essere stato privato della testa». (Grespi 2020: 65)

La mantide sembra incarnare appieno lo spirito del surrealismo bretoniano dal momento in cui è capace di unire due dimensioni: quella propria dell'inconscio e la realtà, che spesso prendono corpo anche nella figura surrealista della donna-macchina²⁴⁹. Di fatto, la mantide è capace di imitare ciò che la circonda (i colori e la posa di una foglia o un ramo), o persino uno stato comportamentale, come appunto, la morte:

«È un dato di fatto che sono pochissime le reazioni che la mantide non può compiere nello stato decapitato, cioè senza alcun centro di rappresentanza o di attività volontaria. In queste condizioni può camminare; ritrovare il proprio equilibrio; recidere un arto minacciato; assumere la posizione spettrale; impegnarsi nell'accoppiamento; deporre le uova; costruire un'ooteca; e (questo è veramente spaventoso) cadere in un finto *rigor mortis*. Ciò che tento di esprimere in questo modo indiretto è qualcosa che la lingua riesce a stento a raffigurare, e cioè, che la mantide può imitare la morte». (Caillois 1934: 26, *trad. mia.*)

²⁴⁹ Come indica Katherine Conley (1998: 82): «On peut trouver un autre antécédent mythique de la femme dans le surréalisme: il s'agit de la femme-machine. Car l'association de la femme avec l'écriture automatique, comme dans la photographie publiée sur la couverture de La Révolution surréaliste suggère que la femme est en partie propice à l'automatisme poétique parce qu'elle est elle-même 'automatique'. [...] Autant dire que la femme dite 'automatique' évoque l'image d'un nouveau corps partagé, non d'une femme avec un serpent, mais d'une femme qui est aussi mécanique. La femme d'origine inanimée a aussi une longue histoire à travers les mythes, en commençant par la Galatée de Pygmalion. [...] La femme-machine, un peu comme Mélusine, est à la fois plus et moins qu'humaine. Il y a, dans cette association, une adéquation du corps de la femme avec le processus biologique, soit mécanique — c'est-à-dire non-rationnel — de la reproduction, opération dont certaines machines sont aussi capables».

Ciò che rende questo processo inquietante non è l'antropomorfismo dell'animale, ma il pensiero di avere della vita all'interno di un corpo apparentemente inorganico e da essa privato: un guscio rigido e frammentato, simile a un androide, già di per sé minerale, né animato né inanimato è capace di svolgere il ruolo vitale dell'umano, pur essendo esso stesso l'anticipazione di un cadavere. Lo stesso Caillois, tramite questa dicotomia, individua i due nuclei centrali comuni a ogni teoria esistente sul mimetismo e che in questa tesi verranno ricordati a più riprese: è possibile imitare l'apparenza di un oggetto ma anche soltanto un atteggiamento. L'autore nota come ci siano delle creature le cui forme e comportamenti rimandano a metafore poetiche capaci di contenere il contrasto di significati antitetici particolarmente potenti. Dal momento in cui la figura della mantide ammette questa tensione semantica, offre anche i mezzi per una «comunicazione lirica» (Caillois 1934: 23). La sua apparenza antropomorfa contribuirà ancor più alla creazione di un immaginario violento legato alla femminilità, e le sue attività verranno spesso lette in base a dei comportamenti umani²⁵⁰. Dopo la pubblicazione di questi due saggi, la presenza della mantide nell'immaginario surrealista diventerà molto diffusa, e le letture psicoanalitiche che ne deriveranno diventeranno il principale prisma per leggere il ruolo del femminile all'interno del movimento anche negli anni a seguire. Il testo dedicato al mimetismo ha avuto una ricezione critica notevole, sia quando è stato pubblicato per la prima volta che negli anni che seguiranno, arrivando a influire sul pensiero teoretico di Jacques Lacan nella sua teoria sulla 'fondazione dell'essere'²⁵¹.

Uno dei punti più importanti dell'articolo Caillois per questo lavoro di ricerca è la distinzione che l'autore offre tra animali che mimano altri animali e animali che imitano il proprio *milieu*. L'antropologo francese insisterà molto sul rapporto tra l'animale e il suo ambiente, affermando che il mimetismo è una tentazione (*agentiva* si potrebbe dire) dello spazio sull'animale²⁵². L'impossibilità di distinguere se stessi dal proprio intorno produce una forma di caos che lui chiama *psicastenia leggendaria*, causa di vari problemi psichici del soggetto, proprio perché l'identità si costruisce per differenza. La «psicastenia leggendaria», in parole semplici, può essere definita come l'indebolimento dell'abilità di sentire il sé come proprio, visto che l'assimilazione dell'altro da sé implica una totale depersonalizzazione, una «uscita

²⁵⁰ Figure come André Breton e Paul Éluard studiano da vicino le mantidi, che tengono anche in casa, così da osservarne con attenzione i comportamenti; i due organizzano persino degli eventi privati per osservare lo spettacolo dell'accoppiamento delle mantidi (Pressly 1973).

²⁵¹ Jacques Lacan cita l'importanza della teoria del mimetismo di Caillois in (1966: 96).

²⁵² In questa sede non è possibile approfondire in che modo Caillois si rifà a una sorta di proto-agentività spaziale, pensata a partire dall'idea di magia primitiva; per approfondire questa questione si rimanda a Krauss (1985).

di sé» (Caillois [1935] 1984: 72)²⁵³. Questa condizione psicologica di una propriocezione depotenziata, individuata all'inizio del secolo da Pierre Janet e descritta come un progressivo deflusso dell'energia psichica (una sorta di 'diminuzione della tensione psicologica'), si traduce in un senso di incompletezza e nella perdita del controllo razionale nell'umano. Questa operazione mimetica di 'fusione del sé con il mondo' in quanto processo di perdita di sostanza dell'io²⁵⁴ è equivalente a un processo di «deindividualizzazione», e sarà il concetto che farà dubitare Caillois dell'uso protettivo del camouflage, facendolo protendere per una concezione difensiva di tale strategia (Caillois 1934: 26; Krauss 1985). L'autore crede che quest'operazione di *camouflage* sia animata da un istinto di rinuncia e una perdita della forza vitale dell'animale. In questo senso, questo stato di indifferenziazione tra il sé e l'altro porterebbe l'individuo ad assumere una sorta di coscienza prenatale, a una sorta di condizione che precede il 'risveglio della coscienza' razionale: questo stato, tuttavia, potrà essere raggiunto soltanto se prima si sacrifica la propria 'identità'. A varie riprese Caillois cita lo psichiatra Eugène Minkowski per illustrare questa porosità sensoriale tra l'interno e l'esterno del corpo e della psyche sia nell'animale che nell'umano: «Dark space envelops me on all sides and penetrates me much deeper than light space, the distinction between inside and outside and consequently the sense organs as well, insofar as they are designed for external perception, here play a totally modest role» (Caillois [1935] 1984: 72). Questo declino della personalità, all'opposto di un'idea di preservazione del sé, interessa a Caillois non tanto per la dinamica zoologica vera e propria, ma perché può essere applicata al comportamento umano. Caillois afferma che negli umani il *camouflage* può aiutare a comprendere in che termini opera la costruzione identitaria, e quindi l'autore mette a fuoco il vero nodo problematico della teoria: il rischio di camuffarsi è non riuscire a distinguersi dal proprio *milieu*, venirne fagocitato. Nella teoria della mimesi, Caillois identifica tre comportamenti possibili del camouflage negli umani e negli animali: il *travestimento*, il *camouflage*, e l'*intimidazione*. Il *travestimento* consisterebbe in una fascinazione per l'altro che porterebbe ad assorbirne le

²⁵³ La citazione completa dice: «The feeling of personality, considered as the organism's feeling of distinction from its surroundings, of the connection between consciousness and a particular point in space, cannot fail under these conditions to be seriously undermined; one then enters into the psychology of psychasthenia, and more specifically of legendary psychasthenia, if we agree to use this name for the disturbance in the above relations between personality and space» (Caillois [1935] 1984: 70).

²⁵⁴ A partire dalla considerazione di Caillois potrebbe essere indagato, sotto una diversa prospettiva metodologica, il rapporto tra seniente, sensazione e dispositivo all'interno dell'uso di tecnologie di visualizzazione VR. Mi sembra, di fatto, che una 'fusione percettiva' del proprio sé con il mondo possa essere indagata anche in rapporto ai dispositivi immersivi attuali. In quel caso, la dissoluzione del proprio corpo è concepita positivamente nei termini di un'efficacia del dispositivo e della propria capacità di 'negarsi in quanto immagine'; la tecnologia si rende capace di trasportare il soggetto a uno spazio finzionale, di natura postdigitale. Cfr. Pinotti (2021); Moser e MacLeod (1996); Grau (2003) tra altri/e.

qualità tramite un abbigliamento vistoso e appariscente; il *camouflage* indica un desiderio di invisibilità completo che mira a far diventare il soggetto impercettibile, e l'*intimidazione* prevede l'uso di dispositivi ottici che permettono al soggetto di vincere sul nemico. Quest'ultimo è, come nota Paolo Fabbri, basato su una modalità propria del *far fare*, agendo sugli altri tramite la modalità semiotica della *manipolazione* (Fabbri 2015). Nel caso del *camouflage*, e cioè della dissimulazione, il corpo dell'animale si allinea a un altro corpo per sfuggire al predatore da un punto di vista specifico; si instaura così un rapporto non basato sullo schema animale contro animale, ma piuttosto di un animale contro l'intero *milieu*. A sua volta, la seconda strategia, quella di *camouflage*, è divisa in tre tipi: il tipo *omocromico* (presenta lo stesso colore dell'ambiente), *allocriptico* (se 'indossa' la materia del contesto per nascondersi) e *omotipico* (le forme e i colori vengono usati contemporaneamente per imitare elementi del contesto). Anche l'operazione di *travestimento* è suddivisa: il primo travestimento è di tipo *endofratrico* ed è riferito all'imitazione di diversi animali all'interno di una stessa famiglia, il secondo è *endogenico*, ovvero un'imitazione all'interno di uno stesso ordine (una farfalla imita una farfalla di un'altra specie, ma pur sempre una farfalla), e infine il terzo è di tipo *exogénico* quando il travestimento è riferito a un ordine diverso (ad. es. una farfalla imita una mantide religiosa)²⁵⁵. In merito all'*intimidazione*, Caillois individua i modi in cui un animale può diventare spaventoso davanti all'altro: l'animale può adoperare diverse strategie che spaziano dall'imitazione di grandi occhi tramite le ali, alla creazione di protuberanze enormi e disfunzionali capaci di far sembrare il corpo più grande e che possono sfociare in una *ipertelia*, ovvero, nello sviluppo sterile di alcuni veri organi che non hanno alcuna funzione vitale. La *parure* degli animali non segue dunque una partizione organica, ma in modo apparentemente disarticolato, mira a fondersi completamente con il mondo. Un esempio è il pesce *camoufleur*, che non persegue la rassomiglianza *tout court* dell'elemento che imita, «ma estrae le linee e movimenti essenziali della natura, procedendo per tratti continui e sovrapposti, trovando così una continuità con l'intorno che lo ingloba» (Magli 2023: 202).

Questa disamina è stata qui riportata per dimostrare come il territorio degli animali non sia soltanto il luogo dell'attacco e della caccia, ma anche quello del nascondiglio, dove «vivere è per ogni animale, attraversare il visibile senza essere cacciato. Trovarli, l'incontro, è sempre parte della scoperta e della sorpresa; irruzione, suspense, fuga» (Bailly 2013: 26-27). Questo

²⁵⁵ Per un approfondimento scientifico sulla teoria dei naturalisti Henry Walter Bates e Alfred Russel Wallace, che si sono occupati della simulazione di animali tra specie diverse, si veda Bates (1862).

è il contributo più originale della teoria di Caillois, e cioè, comprendere la natura umana e definire il loro rapporto con l'*habitat* a partire dal modello animale²⁵⁶.

Tuttavia, Caillois sembra tralasciare la potenza dialettica di questa sua proposta, ma Jacques Lacan (1966) la pone rende il centro della sua teoria sull'ontogenesi del soggetto: secondo lo psicoanalista, lo scopo del *camouflage* sarebbe proprio quello di far rimanere il soggetto distinto dallo sfondo ma, implicitamente, rimanerci connesso in qualche modo. Se la teoria di Caillois è stata molto pregnante tra i suoi contemporanei, lo è anche stata in seguito, ad esempio per Rosalind Krauss che approccia la fotografia surrealista nel suo testo seminale *Corpus Delicti* (1985) a partire dalla relazione tra la teoria del mimetismo di Caillois e quella dell'*informe* batailliano, fornendo una lettura innovativa del corpus fotografico surrealista. Secondo Krauss, il mimetismo sfocia nell'esplorazione insistente del doppio in quanto principio strutturale formale e tecnico (Krauss 2006). Per sviluppare la sua visione sull'*informe* che trae ispirazione dall'idea batailliana di informe, l'autrice recupera i testi di Caillois, che definisce uno «studio di sociobiologia della coscienza» nella quale uomini e animali condividerebbero la stessa natura (Krauss 1985: 70). Secondo l'autrice non c'è maggior condizione di informe che quella stabilita dalla rottura tra i confini del sé con l'ambiente. La mimesi, in quanto iscrizione dello spazio sul corpo, ha un effetto evidente nell'opera fotografica di autori come Boiffard, Man Ray o Uzac (*Ibid.*). Sembra che nel caso del *camouflage*, mirato a far sparire l'individuo o l'animale all'interno del *milieu*, questo non avvenga tramite colori e forme, costituendo veri e propri motivi e pattern che vanno ad attentare contro la forma stessa dell'animale (Prévost 2016). In questo senso, certi *camouflage* possono avere la vocazione sistemica di attentato alla forma, avvicinando la nozione di *camouflage* a quella di informe come concepito da Georges Didi-huberman²⁵⁷.

²⁵⁶ Barbara Grespi, in un suo recente articolo dove esplora l'interazione tra corpo umano, statua e mimetismo nel cinema, introduce la teoria sul *camouflage* di Caillois e nota come: «These affects acted by the animal body are expressed by humans through art, literature and mythical stories. However, the link that Caillois establishes between these two ways of creating is not the most predictable: a myth does not represent the symbolisation of a biological fact; on the contrary, it is the empirical phenomenon which, by stimulating affectivity, leaves its imprint on the imaginary and molds it in its own resemblance» (Grespi 2020: 64).

²⁵⁷ A questo proposito, si veda Didi-Huberman (1995) e Krauss e Bois (2003). La nozione di 'informe' proviene dal giornale surrealista *Documents*, diretto da Georges Bataille e nel quale arte e teoria vengono intrecciate per proporre una 'contro-storia' dell'arte. Nella voce di dizionario che Bataille dedica all'*informe*, quest'ultimo viene definito come: «Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat». (Bataille 1929: 382). Bataille assegna all'*informe* un compito, quello di disfare le categorie formali del pensiero. Se l'antropomorfismo è un movimento che fa aderire la forma alla figura (idealizzandola, dunque) la figura umana (sostanziata nell'antropomorfismo) deve essere trasgredita. La grande differenza tra le due

La questione della definizione del soggetto in rapporto alla capacità di somigliare o distinguersi dall'ambiente che lo circonda è, da Caillois in poi, strettamente legata al rapporto figura-sfondo e alla capacità del soggetto di 'perdersi' o di 'trattenere' i propri caratteri distintivi. Le conseguenze per l'identità che derivano da un'operazione di mimetizzazione sembrano essere evidenziate, anni prima, dalla seguente citazione di Georg Simmel:

«Solo all'umanità: in contrasto con la natura, è stato concesso il diritto di collegare e separare, e nel modo distintivo in cui una di queste attività è sempre il presupposto dell'altra. Scegliendo due elementi dal deposito indisturbato delle cose naturali per designarli come 'separati', li abbiamo già correlati tra loro nella nostra coscienza, abbiamo enfatizzato questi due insieme contro qualsiasi cosa si trovi tra loro. E, al contrario, possiamo solo percepire come correlate quelle cose che abbiamo precedentemente in qualche modo isolato l'una dall'altra; le cose devono prima essere separate l'una dall'altra per essere insieme. Praticamente e logicamente, sarebbe privo di senso collegare ciò che non è separato, e in effetti ciò che rimane separato in un certo senso... Nel senso immediato e simbolico, nel senso fisico e intellettuale, siamo in ogni momento coloro che separano il connesso e collegano il separato». (Simmel 1997: 66)

Anche l'identità, secondo Simmel, esisterebbe solo in un rapporto di 'connessione' e 'separazione' con l'habitat circostante dal momento in cui è soltanto la capacità di potersi distinguere da qualcosa quella produce delle unioni tra elementi. Per meglio comprendere le modalità visive e attuali tramite le quali un individuo può separarsi o connettersi al proprio ambiente è evidente la necessità di una dialettica che, in modo poroso, lavori in maniera centripeta e centrifuga riversando figura su sfondo e viceversa. È necessario pensare che l'habitat influenza l'identità dell'individuo e che a sua volta l'individuo modifica l'habitat con la propria soggettività. Lo stesso Caillois, nel suo ultimo testo sul *camouflage*, pubblicato anni più tardi e intitolato *Méduse et Cie* (1960), presenta uno sguardo maturo sull'argomento riconducendo la natura dialettica del *camouflage* alla figura della maschera, capace di farsi soglia porosa tra i vari tratti identitari dell'essere²⁵⁸. Di fatto la grande innovazione del libro è

interpretazioni è l'idea di trasgressione, che per Didi-Huberman non implica tanto la negazione della forma quanto la necessità che quest'ultima sia sottoposta a un principio di insubordinazione.

²⁵⁸ Gli studi di matrice filosofica, antropologica e fenomenologica sulla maschera sono molteplici. Per una visione generale si veda Damisch (1979); Marin (1981b, 1982a, 1983b).

quella di considerare il *camouflage* animale non più come qualcosa di necessariamente funzionale, ma come un elemento di carattere estetico; questa svolta permette a Caillois di pensare pienamente la natura umana dell'imitazione a partire dal paradigma del *camouflage*, laddove la moda è uno dei primi esempi di *camouflage* sociale (Doy 2007).

3.1.2 Il mimetismo performativo di Joan Rivière (1929)

In sintesi, il testo di Caillois concepisce la pratica dell'imitazione da un punto di vista prevalentemente visivo che sfocia, anche se in secondo piano, un'omologazione di movimenti. Tuttavia, esiste un secondo testo emblematico che analizza simili argomenti da una prospettiva diametralmente opposta, e cioè a partire da un'analisi dell'imitazione comportamentale e che produce, soltanto come risultato, la modificazione della propria apparenza. Joan Rivière, psicanalista britannica che traduttrice i testi freudiani in lingua inglese, pubblica *Womanliness as a Masquerade* (1929), saggio dove la categoria del femminile viene interpretata come una conseguenza diretta di determinazioni sociali, economiche e culturali. Nel saggio di Rivière, la femminilità 'esagerata', costruita e assunta da soggetti femminili con identità non normate, viene pensata come una strategia difensiva di «risoluzione di un conflitto potenzialmente aggressivo» (Butler 1990: 50) nei confronti del genere maschile:

«Ferenczi pointed out that homosexual men exaggerate their heterosexuality as a 'defense' against their homosexuality. I shall attempt to show that women who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared from men». (Rivière [1929] in Burgin, Donald e Kaplan, 1986: 36)

In particolare, lo studio di Rivière si concentra su quelli che sono stati definiti «tipi intermediari» (*Ibid.*) dallo psicologo Ernest Jones, e cioè, su quegli individui nei quali le frontiere tra l'eterosessualità e l'omosessualità sono poco chiare²⁵⁹. La psicanalista osserva come le donne di successo nella sfera professionale che hanno un'identità di genere non ascrivibile agli stereotipi e l'apparenza della classica femminilità abbiano paura di non essere

²⁵⁹ Non è possibile approfondire la teoria di Rivière con il dovuto rigore, ma si riporta qui una citazione di Judith Butler dove si evidenzia la metodologia della psicoanalista inglese: «Clearly, Rivière begins with set notions about what it is to display characteristics of one's sex, and how it is that those plain characteristics are understood to express or reflect an ostensible sexual orientation. This perception not only assumes a correlation among characteristics, desires and 'orientations', but creates that unity through the perceptual act itself» (Butler 1990: 50).

percepite in modo congruo nei termini di una corrispondenza tra genere e orientamento sessuale (all'epoca non chiara e differenziata). Per questo motivo, certe donne performano un'estrema femminilità che dovrebbe contrastare la 'mascolinità' propria dei ruoli lavorativi di successo che invece ricoprono. La loro paura si traduce, in sintesi, in una serie di comportamenti performativi di iperfemminilità che viene usata come maschera del ruolo classicamente 'maschile' che ricoprono al lavoro. La teoria di Rivière suggerisce che le donne 'afflitte' da un *bouleversement* di valori identitari indossino una maschera di iperfemminilità per proteggersi dallo sguardo maschile giudicante. Implicita permane, tuttavia, l'idea che la femminilità non è un'essenza invariabile dell'essere, ma soltanto un travestimento sociale. La *womanliness* non esiste se non in quanto maschera, dove la mascolinità è l'unica identità possibile ai due generi:

«Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he had not stolen the goods. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the 'masquerade'. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing». (Rivière [1929] in Burgin, Donald e Kaplan, 1986: 38)

Rivière è lapidaria nella sua affermazione: la 'femminilità' e la 'maschera', «che siano radicali o superficiali, sono la stessa cosa» (*Ibid.*). La femminilità, per Rivière, si costruisce nella struttura imitativa dei generi 'ideali'. Adattato al pensiero contemporaneo, si direbbe Rivière si riferisce a quelle donne che vogliono occupare una posizione sociale di potere, ma che non per questo presentano il desiderio di un cambiamento nella loro identità di genere (Butler 1990). È centrale il pensiero che la donna, per «parlare, per auto rappresentarsi, assume un atteggiamento maschile, ed è per questo, probabilmente, che la femminilità viene spesso associata alla mascherata, a una falsa rappresentazione, alla simulazione e alla seduzione» (Owens 2014: 78). Bisogna tener conto del fatto che, se la nozione di 'femminilità come mascherata' è da un lato difficile da sfuggire, dall'altro permetteva loro una certa ambiguità che potevano anche usare a loro vantaggio, mentre il travestimento maschile è stato storicamente considerato esclusivamente come un comportamento patologico (Zapperi 2014).

È proprio l'affermazione di Rivière, che nega che ci sia una separazione tra il soggetto e la maschera, che porta la teorica Judith Butler a criticare la sua teoria cinquant'anni dopo. L'ideologia femminista della 'mascherata' di Butler, che nasce in risposta al libro di Rivière (Butler 1990, 2004; Doane 1988; Irigaray 1977; Montrelay 1980) vuole destabilizzare la lettura maschile della psicanalisi di natura fallocentrica, peraltro ripresa anche da Laura Mulvey nella sua prima formulazione della *Feminist Film Theory* (1975)²⁶⁰. Per 'sopperire' alla mancanza derivata dalla castrazione, le autrici proporrebbero l'uso di aggiunte protesiche, veli e travestimenti che sarebbero una risposta a questo ordine simbolico (Apter 1992). Butler, più specificatamente, propone una concezione dell'identità di genere in termini performativi, in cui l'identità è interpretata in termini molto più fluidi e malleabili rispetto ai tradizionali modelli eteronormativi²⁶¹. Tuttavia, per meglio comprendere cosa si intende con performativo in termini Butleriani, è importante considerare che se l'identità di genere è una costruzione — e quindi non un elemento ontologico dell'essere — è comunque generata dalla ripetitività di molteplici *performance* di genere, e non viceversa²⁶². Secondo Butler, a partire dall'imitazione mimetica di uno specifico comportamento di genere, il soggetto ripete e assume come proprie delle *performance* che producono delle tracce discorsive di identità. Questo avviene persino in quelle che comunemente chiamate le identità 'normative':

«All gendering is a kind of impersonation and approximation...the naturalistic effects of heterosexualized genders are produced through imitative strategies; what they imitate is a phantasmatic ideal of heterosexual identity, one that is produced by imitation as its effect». (Butler 1991:137)

L'individuo apprende un determinato genere tramite l'imitazione comportamentale di un altro e, di conseguenza, finisce per assumerne le sembianze. Tuttavia c'è una declinazione inattesa, secondo Butler, di questo processo imitativo. Copiare la 'normatività' consisterebbe in una

²⁶⁰ Secondo l'autrice, l'associazione tra piacere visivo e cinema corrisponde alla relazione tra la messa in mostra del corpo femminile (considerato come oggetto della visione) e l'osservazione da parte di uno spettatore maschile (considerato soggetto della visione). Il *male gaze* sarebbe un tipo di regime della visione occidentale, un privilegio che può essere esercitato soltanto da alcuni. Mulvey propone una teoria di stampo psicanalitico, costituisce invece la base delle teorie sul feticismo e il mascheramento di Freud.

²⁶¹ In uno dei suoi libri più recenti, Butler precisa che la performatività identitaria è limitata: è possibile performare le identità di genere che si hanno a disposizione socialmente, le quali sono, in verità, ridotte. Cfr. Butler (1990, 1993).

²⁶² «Performativity is thus not a singular act, for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act like status in the present, it conceals and dissimulates the conventions of which it is a repetition» (Butler 1993: 136).

sorta di *camouflage sociale*, un'azione finalizzata a non apparire 'diverso' all'interno di un insieme omogeneo. Se il *camouflage* sociale può essere adoperato in modo conscio per non emergere come alterità, alcune soggettività subalterne ne hanno fatto uno strumento sociale e visivo di dissenso. Questo è il caso della declinazione sovversiva di ciò che Homi K. Bhabha chiama la 'mimicry sociale' (2001, 2011). Questa si riferisce a quei soggetti colonizzati che imitano la cultura e le pratiche dei colonizzatori in modo imperfetto e sovversivo: questo atteggiamento crea un effetto di straniamento perché evidenzia una crepa nel sistema del dominio coloniale. Il colonizzato appare simile, ma mai completamente uguale, e mina così l'autorità del colonizzatore attraverso una strategia di quasi-somiglianza (*Ibid.*). In sintesi, a partire dal procedimento imitativo Butler ripensa anche l'eteronormatività, definendo le sue dinamiche come mere imitazioni di un ideale. L'autrice propone un concetto sovversivo dell'idea di originale e mette in discussione proprio il concetto di genere come travestimento:

«To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that 'imitation' is at the heart of the heterosexual project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations».
(Butler 1993: 125)

Secondo l'autrice, la performance di genere non si basa dunque sull'imitazione di un genere 'secondario' derivato dall'egemonia (una sorta di primo genere originario), ma bensì rende visibile il fatto che questo presunto 'genere originario' è, a sua volta, l'imitazione di un ideale. In questo quadro, l'eterosessualità stessa è uno sforzo costante e ripetuto di imitare le sue idealizzazioni, evidenziato al più alto grado dal drag stesso, che rivela la struttura imitativa del genere (Butler 2004b). Questo implica che il drag può essere visto come una pratica di resistenza dove *agire* l'identità 'fuori dall'egemonia' diventa un'azione di sovversione politica della binarietà di genere e dei corpi e invita alla comprensione del genere come performance, ovvero come una pratica che si rende intelligibile grazie a pratiche quotidiane incarnate (West e Zimmerman 1987).

Sembrerebbe dunque, che il modo effettivo per mettere in discussione le strutture della normatività sia quello della ripetizione di performance 'sovversive' nello spazio sociale quotidiano, un non-*camouflage* risultante da un *camouflage sociale*²⁶³ che prende, a un certo

²⁶³ Sottoscrivere il *camouflage* sociale, secondo Butler (2004), significa evitare il conflitto per seguire i comportamenti dell'ordine egemonico della società.

punto, una deviazione rispetto al seminato della norma. Risulta evidente come la costruzione dell'identità in modo performativo spazi molto oltre la semplice idea di una somiglianza dell'apparenza, ma che insista invece sull'imitazione di una processualità comportamentale, e cioè, come una condizione del divenire, come un processo che si basa su un'attività e un movimento.

3.1.3 Il mimetismo creativo e la somiglianza immateriale di Walter Benjamin (1933)

Walter Benjamin anticipa Caillois da un anno, scrivendo sulla nozione di mimesi da una diversa prospettiva. Il suo interesse per la mimesi lo porterà a seguire attentamente i testi dell'autore francese. La nozione di *mimesi* benjaminiana è molto articolata, ma può essere pensabile, in termini davvero sintetici, come una forma elementare di imitazione che permette di inferire informazioni dall'intorno (scorgere somiglianze) e riproporne altre a sua volta, un processo che il filosofo articola nella dimensione del linguaggio. Il processo mimetico consiste, dunque, nel trovare significato nel mondo a partire dalla scoperta di somiglianze che si assorbono e che si riarticolano poi nella lingua stessa. I primi pensieri sull'argomento sono stati originariamente avanzati nel testo *Über das mimetische Vermögen (Sulla facoltà mimetica*²⁶⁴) del 1933, ma esistono altre versioni del testo scritte nello stesso anno, ripubblicato poi in versione breve in altri volumi postumi (Benjamin 1962, 2014). La caratteristica che differenzia la teoria benjaminiana della mimesi rispetto a quelle di stampo platonico, basate su una corrispondenza isomorfica tra mimesi e apparenza, è che in Benjamin la mimesi dà prova dei rapporti di identificazione del sé con il mondo esterno tramite un modello simile a ciò che in linguistica si chiamerebbe un modello *ostensivo-inferenziale*. Per Benjamin, l'imitazione è un vero e proprio atto creativo di reinterpretazione di un originale in risposta a uno stimolo cognitivo specifico, il cui meccanismo si radica nell'idea fondativa della differenza tra copia e modello. La questione che emerge negli scritti del filosofo tedesco è che la mimesi è 'processuale' e, come tale, si articola in modo dialettico: se da un lato esiste la capacità di produrre somiglianze, dall'altro esiste anche la possibilità di riconoscerle. Per Benjamin, la lingua è la massima espressione della mimesi, ovvero, lo strumento attraverso il quale trovare il senso del mondo e scoprire delle somiglianze, dinamica presente anche in altri linguaggi estetici. Benjamin, in quanto

²⁶⁴ Esistono tre testi benjaminiani sulla mimesi: *Sull'astrologia, Dottrina della similitudine (1933)* e *Sulla facoltà mimetica* pubblicato poco dopo nello stesso anno.

materialista storico, non si interessa alla ‘costruzione’ o ‘decostruzione’ della soggettività generata dal processo mimetico in senso ontogenetico o esistenzialista, ma si interessa ai processi esperienziali, materiali, sociali e politici che hanno definito il rapporto tra soggetto e mondo in un preciso momento storico, laddove il *continuum* temporale si arresta in una costellazione carica di tensioni²⁶⁵.

È opportuno soffermarsi in modo più dettagliato alcuni punti particolarmente pertinenti del pensiero benjaminiano. Nonostante nella natura esista da sempre la dimensione mimetica animale (il collegamento del suo pensiero con Caillois e con gli scienziati ottocenteschi è evidente), «la più alta capacità di produrre, e scorgere, somiglianze è propria dell’uomo» (1962: 71). Dice Benjamin: «egli non possiede, forse, alcuna funzione superiore che non sia condizionata in modo decisivo dalla facoltà mimetica»²⁶⁶ (*Ibid.*). Quest’ultima «si dà appunto nella forma della percezione/produzione fulminea di somiglianze. Non è da intendersi nel significato ristretto di una specifica capacità imitativa, quanto piuttosto come condizione di possibilità non-logica del senso dell’esperienza in generale. La facoltà mimetica istituisce un legame estetico preliminare tra soggetto e mondo; essa predispone il mondo alla conoscibilità da parte del soggetto» (Gabrielli 2014: 42). In altre parole, per Benjamin la facoltà mimetica si concretizza sia nella capacità di farsi simile a qualcosa (produrre attivamente delle somiglianze oggettuali), ma soprattutto nell’abilità di scorgere somiglianze attraverso la percezione:

«La capacità di vedere somiglianze è circolarmente connessa alla capacità di produrre somiglianze — fingere — proprio sulla base e nella prassi del sapere/sentire questa identità/differenza. Ma la connessione circolare — l’identità come differenza, e la differenza come identità — di produzione e percezione mimetica corrisponde a quella tra mimesi e gioco, finzione del mondo e finzione di sé. Attraverso la mimesi il bambino impara a fingere, e dunque a giocare, benché ogni mimesi presupponga in

²⁶⁵ «Al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una *monade*. Il materialista storico affronta un oggetto storico unicamente e solo dove esso gli si presenta come *monade*. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell’accadere o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso» (Benjamin [1962] 2014: 85).

²⁶⁶ Si riporta l’intera citazione: «La natura produce somiglianze. Basta pensare al mimetismo animale. Ma la più alta capacità di produrre somiglianze è propria dell’uomo. Il dono di scorgere somiglianze, che egli possiede, non è che un resto rudimentale dell’obbligo un tempo schiacciante di assimilarsi e condursi in conformità. Egli non possiede, forse, alcuna funzione superiore che non sia condizionata in modo decisivo dalla facoltà mimetica. Ma questa facoltà ha una storia, e in senso filogenetico come in senso ontogenetico. [...] Bisogna tener presente che né le forze mimetiche, né gli oggetti mimetici, sono rimasti gli stessi nel corso dei millenni. Bisogna invece supporre che la facoltà di produrre somiglianze — per esempio nelle danze, la cui più antica funzione è appunto questa —, e quindi anche quella di riconoscerle, si è trasformata nel corso della storia» (Benjamin [1933] 2014: 71).

effetti già l'autoriferimento — il rimandare a sé della rappresentazione e la finzione di sé — e la distanza estetica del gioco». (Gabrielli 2014: 32)

Questa particolare forma di cognizione che permette di riconoscere nell'altro un elemento e poi 'copiarlo' viene chiamata da Benjamin stesso una «percezione fisiognomica»²⁶⁷. Wittgenstein, altro autore che insieme a Benjamin ha elaborato un pensiero sulla mimesi a partire dagli studi dello psicologo Heinz Werner, si riferisce alla somiglianza con l'espressione «somiglianza di famiglia» o *Familienähnlichkeit* (Wittgenstein 1953) espressione «che secondo l'autore sarebbe comprensibile in termini di una 'presentazione', 'esposizione' o 'enunciazione' che possa evidenziare delle connessioni altrimenti lasciate sullo sfondo, virtuali» (Di Maio 2023). Gli elementi di discriminazione tra i due pensatori non risiedono soltanto nei termini da loro usati per descrivere questo processo, ma soprattutto nel modo concreto di scorgere queste somiglianze del mondo. Benjamin trova delle somiglianze nel dissimile, Wittgenstein stabilisce l'identità a partire dalla differenza, in cerca di analogie persistenti tramite uno sguardo comparativo:

«Considera, ad esempio, i processi che chiamiamo "giuochi". Intendo giochi da scacchiera, giochi di carte, giochi di palla, gare sportive, e via discorrendo. Che cosa è comune a tutti questi giochi? — Non dire: "Deve esserci qualcosa di comune a tutti, altrimenti non si chiamerebbero 'giuochi'" — ma guarda se c'è qualcosa di comune a tutti. Infatti, se li osservi, non vedrai certamente qualche cosa che sia comune a tutti, ma vedrai somiglianze, parentele, e anzi ne vedrai tutta una serie. Come ho detto: non pensare, ma osserva! — Osserva, ad esempio, i giochi da scacchiera, con le loro molteplici affinità. Ora passa ai giochi di carte: qui trovi molte corrispondenze con quelli della prima classe, ma molti tratti comuni sono scomparsi, altri ne sono subentrati.» (Wittgenstein 1953, § 66)

Secondo Benjamin, l'«immedesimazione» del bambino con il proprio ambiente tipica del gioco è ciò che gli permette poi di essere 'dentro' e 'fuori' dal gioco contemporaneamente — un 'sé' e un 'altro' — e lo situa in una condizione in cui è identico e differente a sé stesso allo stesso tempo. Il bambino che gioca è figura emblematica delle «condizioni di possibilità mimetica della conoscenza» (Gabrielli 2014: 11)²⁶⁸. Secondo l'autore, i bambini sono capaci

²⁶⁷ Benjamin prende in prestito questa espressione dallo psicologo infantile Heinz Werner, il cui lavoro è stato molto studiato anche da Wittgenstein (tra altri) negli anni Trenta.

²⁶⁸ Per una maggiore comprensione del rapporto tra mimesi e gioco si rimanda a Gabrielli (2014).

di imitare sia ruoli sociali sia l'ambiente circostante nel suo insieme, senza differenziare tra elementi organici e inorganici:

«Dietro la tenda della porta, il bambino diventa egli stesso qualcosa di fluttuante e bianco, un fantasma. Il tavolo da pranzo sotto il quale è accovacciato lo trasforma nell'idolo di legno di un tempio, le cui quattro colonne sono le gambe intagliate. E dietro una porta, egli è a sua volta porta, la indossa come una maschera pesante e, come uno sciamano, ammalierà tutti coloro entrano ignari. Il bambino non deve assolutamente essere trovato. Quando fa smorfie, gli viene detto “basta che l'orologio rintocchi e rimarrai così per sempre”. L'elemento di verità in questa frase lo scopre nel suo nascondiglio. Chiunque lo scoprirà potrà pietrificarlo come un idolo sotto il tavolo, intrecciarlo per sempre come un fantasma nella tenda, associarlo a vita alla pesante porta. E così, al tocco del cercatore, scaccia con un forte grido il demone che lo ha trasformato — anzi, senza aspettare il momento della scoperta, afferra il cacciatore con un grido di auto-liberazione». (Benjamin 1979: 74)

È interessante ritornare all'idea di assimilazione, che, secondo questa citazione — così come in altri racconti benjaminiani tra cui la *Caccia delle farfalle* — rivela la natura oscillante della mimesi tra l'assimilazione con l'altro (si potrebbe dire agglomerante) e il rischio di rimanerne intrappolati (dove ritorna l'idea di Caillois di una disindividualizzazione del sé). Tramite questa connessione con il mondo, l'individuo può 'animare' tanto gli esseri viventi, quanto gli inanimati tramite il linguaggio, definito dall'autore come «lo stadio supremo del comportamento mimetico» (Benjamin 2014: 74). Tuttavia, Benjamin inizia le sue riflessioni sulla lingua a partire dallo studio di pratiche antiche come la fisiognomica e l'astrologia, poichè in queste due discipline individua una forma di animismo primordiale che ha permesso alle società di interagire con l'ambiente generando un primo 'linguaggio' capace di «far leggere ciò che non è mai stato scritto»:

«Tutto ciò che è mimetico nel linguaggio può [...] — come la fiamma — rivelarsi solo in una sorta di sostegno. Questo sostegno è l'elemento semiotico. Così il nesso significativo delle parole e delle proposizioni è il portatore in cui solo, in un baleno, si accende la somiglianza. Poiché la sua produzione da parte dell'uomo — come la percezione che egli ne ha — è affidata, in molti casi, e soprattutto nei più importanti, a un baleno. Essa guizza via. Non è improbabile che la rapidità dello scrivere e del leggere rafforzi la fusione del semiotico e del mimetico nell'ambito della lingua. [...] Questa lettura è la più antica: quella anteriore a ogni lingua — dalle viscere, dalle

stelle o dalle danze. Più tardi, si affermarono anelli intermedi di una nuova lettura, rune e geroglifici. È logico supporre che furono queste le fasi attraverso le quali quella facoltà mimetica che era stata il fondamento della prassi occulta fece il suo ingresso nella scrittura e nella lingua. Così la lingua sarebbe lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archivio di somiglianze immateriali: un mezzo in cui emigrarono senza residui le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica, fino a liquidare quelle della magia». (Benjamin [1933] 2014: 73-74)

La ‘mimesi primaria’, che Benjamin ritrova nell’astrologia e nella magia, è una forma di percezione estetica della somiglianza e della corrispondenza tra l’individuo e il mondo. Proprio Georges Didi-Huberman esplicita l’importanza che Benjamin conferisce alle immagini, dal momento in cui esse diventano un «crocevia di sopravvivenze che anche Warburg aveva studiato in modo specifico: sopravvivenze del gesto mimico, sopravvivenze delle affinità magiche e di quel mimetismo del tempo rappresentato in modo esemplare dalle credenze astrologiche» (Solmi, Tiedemann e Ganni 2007: 90). Benjamin si riferisce a un passato indeterminato dove il mimetismo era un vero e proprio strumento di sopravvivenza, una specie di strategia rudimentale per salvarsi, non dai predatori, «come nel caso degli animali, ma per mantenersi al centro per mezzo della sua capacità adattativa, che Benjamin interpreta in relazione all’indebolimento crescente di altre facoltà adattative» (Taccetta 2019: 157). Il concetto di mimesi consente di comprendere una forma primitiva di relazione con l’ambiente e implica delle abilità che si trasformano nel tempo, fino a culminare nell’ambito del linguaggio e della scrittura: «in questo modo il linguaggio sarebbe la più alta applicazione della facoltà mimetica, l’archivio più perfetto della somiglianza non sensoriale: un mezzo in cui le precedenti forze di produzione e percezione mimetica si sono travasate completamente, fino a liquidare le forze magiche» (Benjamin in Pinotti e Somaini 2012: 145). Il linguaggio segnerebbe, in un certo senso, la fine della magia, ne avrebbe ereditato il potere agentivo e di efficacia. La proprietà mimetica, in questo senso ‘originario’, era molto legata a una dimensione del «sentir immediato», un meccanismo tramite il quale mettersi nella pelle di un altro (Gabrielli 2014: 33). Questa corrispondenza sensibile tra individuo e mondo è stata da molti teorizzata sotto il termine tedesco *Einfühlung* (empatia), e ha dato avvio a una nutritissima serie di considerazioni sul rapporto uomo-ambiente, basate sulle capacità cognitive dell’uomo (per esempio la teoria dei neuroni specchio²⁶⁹). Benjamin, tuttavia,

²⁶⁹ Per una ricognizione della relazione tra mimesi, neuroni specchio e sviluppo cognitivo si veda il volume curato da Stamenov e Gallese (2002).

critica attivamente il concetto di *Einfühlung*²⁷⁰, ricondotto direttamente ai problemi epistemologici dello storicismo (*Historismus*). Nella variante manoscritta delle *Tesi di filosofia della Storia* che Benjamin consegna a Hannah Arendt, si legge:

«Ciò che sta alla base dello storicismo è, a ben vedere, l'immedesimazione. [...] Non si potrebbe definire meglio il procedimento a cui si è contrapposto il materialismo storico. Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra i diversi momenti della storia. Ma nessun stato di fatto, in quanto causa, è già perciò anche storico. Lo diventerà dopo, postumamente, in seguito a fatti che possono essergli separati da millenni. Lo storico che muova da questa constatazione cessa di lasciarsi scorrere la successione dei fatti tra le dita come un rosario. Afferra la costellazione in cui la sua epoca s'incontra con una determinata epoca anteriore. Fonda così un concetto di presente come 'tempo attuale' nel quale sono sparse schegge di quello messianico».
(Arendt e Benjamin 2017: 151, cit. in Peluso 2022)

La percezione e l'immedesimazione saranno due concetti che segneranno il pensiero del filosofo, particolarmente interessato alle modalità di 'acquisizione' sensoriale da parte del soggetto. In poche parole, l'imitazione per Benjamin è un processo che va molto oltre la somiglianza dell'apparenza e che non corrisponde affatto a un processo di perdita rispetto all'originale. Il processo mimetico acquisirà, al contrario, un valore tutt'altro che negativo. Esso alluderà alla reinterpretazione costruttiva e creativa di un originale sotto la forma di un'*immagine estetica*:

«Tale mimesi ricettiva/produttiva si specifica nella forma di un'*immagine estetica* che non implica somiglianza diretta (oggettuale) né corrispondenza logica con l'originale. Si tratta di un non esplicitabile «sentire ciò che è comune», di una percezione (cin)estetica della somiglianza, della fisionomia, del senso, che non si lascia ricondurre logicamente al piano della corrispondenza oggettuale, della mera *Abbildung*. In tale prospettiva Benjamin parla di una 'somiglianza immateriale'».
(Gabrieli 2014: 34)

²⁷⁰ La genealogia epistemologica del termine è molto densa e non sarà qui ripercorsa. All'inizio, il termine è stato associato alle modalità di interpretazione 'empatica' del soggetto rispetto a un'opera d'arte. Le proiezioni di affetti personali sull'oggetto artistico spiegherebbero un rapporto di piacere nei confronti di tale oggetto. Walter Benjamin ha criticato la proiezione di affetti sull'opera d'arte, sostenendo che l'empatia sia l'atteggiamento tipico dello storico 'storicista', impegnato nella ricerca di un'unica verità nel passato. Egli sottolinea invece la necessità di una distanza critica dall'opera d'arte. La critica benjaminiana all'*Einfühlung* appare nelle sue *Tesi di filosofia della Storia* (1940). Cfr. Mallgrave e Ikononou (1994); Pinotti (1997); Vischer (1873); Volkelt (1876).

A partire dalla sua critica alla classica concezione della mimesi come imitazione o copia della realtà, Benjamin sottolinea come ogni rappresentazione trasformi un oggetto e lo carichi di nuovi significati, in modo da rendere ogni raffigurazione una nuova produzione di senso. È questo il punto che più interessa al presente progetto, ovvero di comprendere il modo in cui è stata teorizzata una ‘imitazione’ non oggettuale che affonda le sue radici nella dimensione dell’analogia strutturale, che riduce all’osso del funzionamento delle cose. La *somiglianza immateriale* va quindi al di là della mera *Abbildung* (illustrazione, figurazione) e dell’imitazione comportamentale, ma apre l’esperienza imitativa (in qualsiasi sua manifestazione espressiva) a dinamiche della rappresentazione non scevre di tensioni.

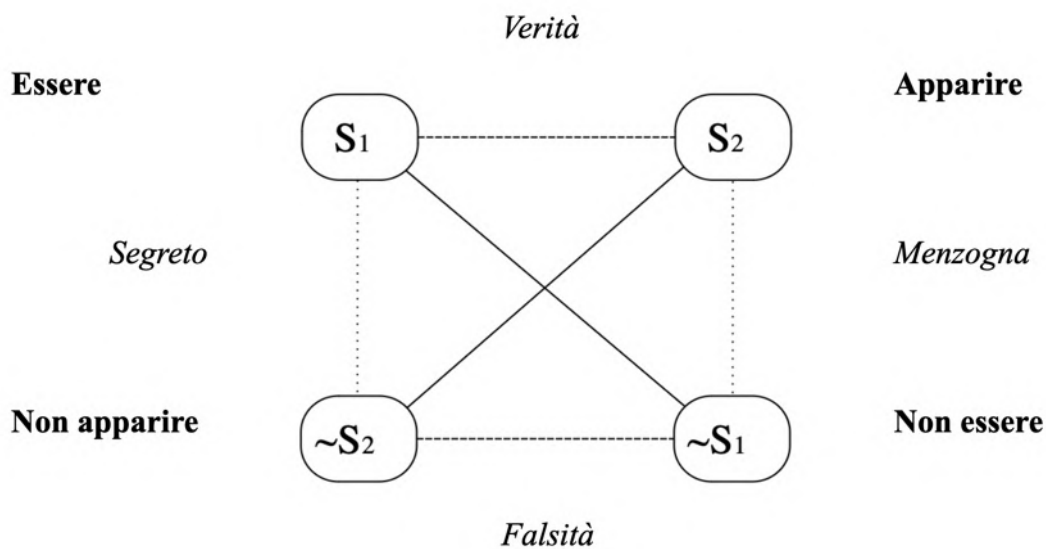
3.2 Strategie visive di dissimulazione del soggetto

È necessario riassumere molto brevemente il cuore di alcune delle questioni appena indagate per meglio comprendere in quale modo queste tre teorie si riversano nelle strategie visive di dissimulazione individuate nel presente capitolo. Nel percorrere i diversi approcci sopra esposti emerge in modo evidente come ci sia, in molte teorie di impronta psicoanalitica (quelle di Caillois e Rivière), una dimensione negativa legata all’atto di mimetizzazione di un individuo con il proprio ambiente, che si traduce, secondo gli autori, in una sorta di perdita identitaria. Questo processo di ‘somiglianza’ e di ‘imitazione’ mimetica di un ambiente o un modello di genere è associato, in sintesi, a un processo di *deindividualizzazione*. Nella teoria butleriana, invece, l’assunzione di alterità è vista in modo liberatorio: l’imitazione delle forme di genere permetterebbe di assumere delle identità differenti rispetto a quella consueta per mettere in discussione i ruoli sociali. Al cuore del suo pensiero risiede l’idea che tramite la ripetizione di performances di genere si può finire per integrare e assumere come propri quei tratti identitari. È opportuno ricordare il carattere processuale che Butler attribuisce all’atto performativo e che investe gli autoritratti di molti/e degli e delle artiste presenti nel presente corpus. Nel pensiero butleriano ci può essere un risultato inatteso di queste performances se mirate all’imitazione di un genere canonico; c’è il rischio di un *camouflage sociale* derivato da un’imitazione della ‘normatività’ che eliminerebbe le differenze tra i soggetti. Per Benjamin la questione è posta in una dimensione molto più trasversale. All’interno del suo pensiero, il processo mimetico è visto come un *fare antico* che apre ogni atto enunciazionale e discorsivo a un processo di inter-definizione tra ambiente e individuo. Questa ultima modalità, più strutturale, permette di pensare il camouflage nella sua dimensione più astratta, ovvero nel processo di interdefinizione tra soggetto e ambiente, e

comprende le apparenze, i comportamenti, il linguaggio e altri elementi discorsivi propri dei processi di definizione identitaria dell'essere. A conclusione di questa disamina di tre teorie che negli anni Trenta hanno esplorato le modalità di funzionamento del camouflage in ambienti e scale differenti, è opportuno ora comprendere in che modo queste teorie storiche si traducono in processualità e modelli di costruzione dell'immagine. Ci si appresta ora a mettere a fuoco il rapporto tra camouflage e dispositivo tecnologico, tra camouflage e visione per procedere infine alle analisi del corpus. Tramite le analisi si tenterà di comprendere, in particolar modo, se questo 'camouflage' visivo produca un'effettiva *deindividualizzazione* e un *camouflage sociale* o se permetta all'individuo di affermarsi nella sua alterità. Se il *camouflage* fotografico è la messa in forma di una strategia visiva di dissimulazione del soggetto nell'immagine, per comprenderne le logiche del sensibile è necessario soffermarsi prima su alcune questioni di tipo semiotico e legata allo sviluppo dei dispositivi tecnologici.

3.2.1 Semiotica del *camouflage*: *Voler non essere visto*

Le ricerche sul *camouflage* — l'arte del nascondimento a partire dal bricolage tra elementi del proprio corpo e dell'ambiente — interessano i semiotici sia per il rapporto inscindibile che c'è tra arte e camuffamento: «è un tema cruciale per la semiotica, a livello dei sistemi di rappresentazione ma anche a quello della distorsione della rappresentazione» (Fabbri 2011:11), sia per i modi in cui le strategie difensiva di guerra si articolano e affondano le proprie radici nel dominio del visivo. Paolo Fabbri (2011), Jorge Lozano (2008) e Patrizia Magli (2008, 2010, 2023), tra gli altri, si sono occupati di tracciare le modalità tramite le quali il *camouflage* opera nell'arte e nella cultura; nello specifico, la semiotica greimasiana offre uno strumento molto specifico per comprendere le trasformazioni dei soggetti nei processi di *camouflage*, il cosiddetto quadrato semiotico della veridizione, così articolato:



Questo quadrato permette di comprendere quattro condizioni dell'essere e dell'apparire: la *verità* (e cioè una cosa è quello che sembra), la *menzogna* (e cioè una cosa non sembra ciò che in vero è), la *falsità* (una cosa non è ciò che sembra) e il *segreto* (una cosa non sembra e non è) (Greimas 1966), modalità particolarmente utili a capire le strategie di camuffamento, appunto. Il *camouflage*, che sembra investire direttamente la produzione segnica, è così definito da Paolo Fabbri:

«Fin dal *Trattato di semiotica generale*, Eco sostiene che il segno è fatto per mentire. Ma il *camouflage* costringe a ripensare l'idea stessa di segno. Non si riduce a una problematica referenziale (qualcosa che sta per qualcos'altro) o inferenziale (se... allora) e soprattutto amplia le vedute sul concetto di *produzione segnica*. Esso emerge infatti come un sistema complesso di strategie di presentazione (del me, del prossimo) e di rappresentazione (del sé, degli altri) che operano secondo *forze* in gioco. Queste forze ridefiniscono – riorganizzano e ridispiegano – le forme del mondo vivente: animali e umane. La tesi di René Thom, che ogni morfologia è il risultato di attrattori in conflitto e/o in contatto fra loro, sta sullo sfondo di una riflessione sulla zoosemiotica e la semiotica della cultura. Al *se... allora* si aggiunge un *se... ma*». (Fabbri 2011: 11)

Secondo Fabbri la nozione di *camouflage* comporterebbe un superamento dell'idea per cui il segno è fatto per mentire e sposterebbe «invece l'argomento verso una semiotica dei processi e delle strategie, in cui il segno sarebbe operatore di persuasione e dissuasione dell'altro» (Fabbri 2009: 10; Fabbri e Montanari 2004). Se i segni sono strategie di persuasione e dissuasione, bisogna attribuirne il primato d'uso agli animali, per esseri capaci di modificare la propria apparenza per difendersi dai predatori. Tuttavia, anche se normalmente il mutamento è mirato alla dissimulazione (e dunque alla salvezza), può anche costituire un'inversione di ruoli totale: il predatore può indossare le vesti della preda per non farsi vedere e la preda può fingersi predatore per intimidire gli altri esseri viventi²⁷¹. Insomma, questa dimensione imitativa può riguardare, nel regno animale stesso, sia azioni difensive sia quelle sessuali di seduzione. Questo processo avvale la teoria di Fabbri, che nota come i segni non debbano essere analizzati come 'veri' o 'falsi', ma come 'efficaci': «a valere è la credibilità del *simulacro* offerto all'altro, le mosse interattive e i regimi di credenza e di sospetto che si innescano» (Fabbri 2011: 12). Il *camouflage* riguarda anche la competenza dell'osservatore: la pratica semiotica del *camouflage* consiste necessariamente nella definizione di un soggetto e un anti-soggetto attorno a un oggetto di valore, e così viene a crearsi una *narrativizzazione dell'invisibile* (Vernant 1983). Mentre l'agonista osserva per verificare, l'antagonista, che sa di essere osservato, compie un'operazione di mascheramento. L'incapacità di discernere l'individuo dal contesto si riverserà completamente sulle modalità dello sguardo dell'osservatore, «che metterà in dubbio le proprie facoltà cognitive e dubiterà di ciò che vede: in questo spazio si verificherà il tempo di una sospensione, il tempo dell'attesa» (Magli 2023: 204).

In questo senso, la presente ricerca rimane ancorata a un'articolazione tra il guardante e il guardato, dove parlare di *camouflage* implicherà «considerare le diverse strategie di mascheramento che questa pratica mette in gioco e il campo semantico a essa correlato, caratterizzato da azioni come imitare, nascondere, celare, mascherare» (Magli 2023: 185).

Davanti agli occhi dell'osservatore possono esserci degli elementi nascosti che non sono facilmente osservabili, oppure degli elementi chiaramente visibili che non sono tuttavia identificabili. Essere indiscernibili implica una cancellazione di quei tratti che caratterizzano il soggetto a favore di un'omogeneità con il contesto in cui si iscrive. Patrizia Magli, che si è

²⁷¹ René Thom (1980) descrive il processo zoosemiotico a partire dall'esempio della farfalla che, davanti all'uccello predatore, apre le ali raffiguranti due grandi occhi allo scopo di farlo fuggire, a sua volta, come una preda. Questo provoca, appunto, una completa inversione dei ruoli.

molto occupata di comprendere le articolazioni di senso tra forma e materia, individua il *camouflage* come una ‘strategia dell’inganno’, per usare un’espressione di Paul Virilio:

«Pensare al *camouflage* come una strategia dell’inganno significa osservare come le diverse declinazioni del camuffamento concernono configurazioni formali e materiche degli artefatti, capaci di produrre illusioni percettive. Se il *camouflage* è una pratica impegnata a falsificare le apparenze di un ‘oggetto’ rendendolo ingannevole, in questo caso sembrerebbe lavorare nella direzione opposta al riconoscimento. Sembrerebbe un’attività orientata a mostrare qualcosa come diverso a quello che è, a travestire la realtà sotto false apparenze». (cit. in Magli 2023: 185)

‘Travestire la realtà sotto false apparenze’ è una questione centrale anche per Louis Marin, che si è interessato in modo ricorrente all’articolazione semiotica di concetti come la «piège» (la trappola), gli stratagemmi, l’astuzia, o il nascondimento nel discorso e nell’enunciazione (Fabbri 1993; Marin 1976, 1978). Per Marin, che si è particolarmente occupato di indagare i regimi enunciazionali e semantici delle immagini, le logiche della strategia sono indissolubilmente legate alle competenze *modali* nel discorso di osservatore e osservato:

«Marin insiste molto sulla dimensione della strategia e della tattica, da cui l’interesse, altrimenti inspiegabile e così frequente nella sua prosa, per le modalità, per il *sapere*, il *potere*, il *dovere*, il *volere*, cioè per le competenze modali. Perché? Per la semplice ragione che ogni soggetto che agisce nel confronto con un altro soggetto che reagisce, adotta una tattica rispetto a una tattica altrui. Chiunque abbia una sequenza di tattica, cioè una strategia rispetto a una sequenza di tattica altra, evidentemente opera meno sulle cose quanto sulla *competenza* dell’altro, cioè sul suo sapere, sul suo dovere, sul suo volere, e sul suo potere. Quando Marin pensa in termini di strategia non può evidentemente non pensare in termini di competenza modale e, quindi, di trasformazione delle modalità». (Fabbri 1993: 7)

Il *camouflage* altro non è che una strategia, ed è per questo che risulta interessante per la semiotica, soprattutto in termini visivi²⁷². La *dissimulazione* e il *camuffamento* possono quindi essere definiti in termini semiotici come due processi basati sul divenire impercettibile e passare inosservato del soggetto nell’immagine, processi che eliminano le singolarità del

²⁷² Per uno studio della dimensione narrativa e semiotica della strategia si rimanda a Fabbri e Landowski (1983).

soggetto rispetto al contesto nel quale s'inscrive²⁷³. Per camuffarsi nell'immagine — e anche nella sfera sociale — spesso è necessario far ricorso al travestimento, che può spaziare da una metamorfosi completa a un travestimento esclusivamente esteriore. Così facendo, l'individuo può nascondere la propria natura assumendo l'aspetto di un altro da sé (Carnevali 2020). Uno dei possibili risultati di questi travestimenti (interiori o esteriori) è l'alterazione della propriocezione dell'individuo, fatto che rende il travestimento una delle strategie più concrete per incarnare una dimensione di alterità. Il *camouflage*, inteso a sua volta come una forma di mascheramento, permette di diventare *altro da sé* tramite l'invisibilizzazione o il travestimento, due tattiche «dell'apparenza che operano in condizioni di conflitto e su categorie contrapposte: organico e inorganico, vivo e morto, visibile e invisibile, dritto e rovescio, minaccioso e inoffensivo e così via» (Fabbri 2009: 13).

La capacità di passare da un campo semantico a un altro e di legare mascheramento, travestimento e invisibilizzazione è insita nell'etimologia del termine stesso. Il termine *camuffamento* non appare fino al 1917, quando viene coniato dai francesi durante la Prima Guerra Mondiale a partire dal verbo *camoufler*, traducibile come *travestimento*²⁷⁴ (Forbes 2009). Questa connessione tra la nascita del vocabolo e l'inizio della Grande Guerra è indicativa del vincolo originario tra questa sfera semantica e l'ambito militare. Per quanto le opinioni sull'origine del termine siano varie e talvolta contraddittorie, secondo Paolo Fabbri avrebbe più concretamente tre possibili origini (2010)²⁷⁵: in primo luogo, si potrebbe affermare che il termine derivi da *camoufa*, un vocabolo nato a cavallo tra il Diciassettesimo e inizio del Diciottesimo secolo, e che significherebbe «soffiare una folata di fumo in faccia a qualcuno, per disorientarlo, per annebbiarlo»; in secondo, si potrebbe pensare il termine derivi dal verbo *camuffare* dell'antico veneto, che designava l'atto di 'truccarsi'²⁷⁶; infine potrebbe derivare anche dal termine *carmare* (sostantivo di *charme*). *Camuffarsi* sarebbe

²⁷³ Jorge Lozano definisce il *camouflage* come «una estrategia de la apariencia, una estrategia de la desaparición, una estrategia de la ocultación, una estrategia de la invisibilidad... Y es que no en vano el primer rasgo distintivo del camuflaje es la ambigüedad y la ambivalencia. Mimetismo, confusión entre figura y fondo, mezcla, distorsión, disruption, dazzle painting, decepción táctica, fragmentación coincidente... son todos ellos términos que equivalen a camuflaje. Confundirse con el ambiente, eclipsarse a la vista, ocultarse modificando las apariencias...Es, en cualquier caso, un efecto de sentido que bien podríamos denominar efecto de invisibilidad» (2008: 5).

²⁷⁴ Alcune fonti (Shell 2012: 14) assicurano che il termine sia stato coniato nel 1914 dal generale e artista francese Lucien Victor Guirand de Scovela per descrivere il 'concealment' necessario a evitare la detenzione del mezzo fotografico.

²⁷⁵ Tuttavia è Fabbri a suggerire una terza opzione, quella per cui il verbo dedurrebbe dal termine *carmare*, verbo che deriverebbe da *charme*. Il *camouflage* sarebbe come gettare «un incanto sulle cose perché abbiano un senso diverso da quello consueto» (Fabbri 2010: 9).

²⁷⁶ Da quest'ultimo avrebbero preso nome i *camuffi*, e cioè, i ladri di strada del Cinquecento veneziano (Fabbri 2011: 11)

come gettare «un incanto sulle cose perché abbiano un senso diverso da quello consueto» (Fabbri 2010: 9).

3.2.2 Uno sguardo mediale e archeologico sul *camouflage*

Già da un punto di vista storico, la dissimulazione sistemica del *camouflage* riguarda sia pratiche personali che collettive e ha una storia inseparabile dall'arte del XX secolo, dallo sviluppo della guerra e le sue tecnologie (Coutin 2015; Delouche 2004; Newark, Newark e Borsarello 1996)²⁷⁷.

È opportuno notare come l'arte e le tecnologie belliche si siano definite a vicenda ancora prima della nascita delle teorie sopra presentate²⁷⁸. Se da un lato la pittura fornirà strumenti concreti per lo sviluppo di tecniche di dissimulazione ottica nel campo di battaglia, sarà proprio la fotografia a perfezionarle. A differenza del mondo animale, dove il *camouflage* rimane per lo più immutato nel tempo, nella dimensione umana si è sempre sviluppato grazie alle evoluzioni tecniche dei mezzi di visualizzazione, che hanno dettato 'i tempi' e le modalità di azione. Quando la polvere da sparo perde il suo caratteristico fumo biancastro e opaco, i campi di battaglia diventano luoghi trasparenti dove è possibile vedere l'avversario: da allora, il corpo del soldato è identificabile e dunque, vulnerabile (Magli 2023: 199). Nonostante le tecnologie affermino il proprio primato all'interno delle modalità per rilevare il *camouflage*, le proposte visive avanzate dagli artisti rimangono sempre legate al *camouflage* animale²⁷⁹. Grazie alle grandi innovazioni nel campo del *warfare* durante la Prima Guerra Mondiale (la mitragliatrice, l'aeroplano e il carro armato sono degli esempi), diventa necessario nascondere grandi concentrazioni di truppe ed equipaggiamenti soprattutto agli occhi della macchina fotografica, in grado spostarsi e di vedere dal cielo e quindi capace di esercitare nuove forme di controllo visivo. All'interno dell'evoluzione delle tecniche di *warfare*, anche l'abbigliamento ha avuto un ruolo preponderante, affermando il suo ruolo di superficie e di schermatura. Una delle prime strategie per sottrarre il corpo allo sguardo è quella di inventare particolari tessuti adatti all'invisibilità. È infatti Darwin (1872: 142), molti anni prima, a rimarcare che la nudità della

²⁷⁷ Danielle Delouche scrive nella *Encyclopédie de la Grande Guerre*, alla voce *camouflage*, sull'influenza significativa che questi esperimenti ottici hanno avuto poi nello sviluppo di nuove tecniche e pratiche artistiche, che hanno decontestualizzato materiali, sottolineato l'effimero, e aperto nuove linee di ricerca. Cfr. Delouche (2004: 296).

²⁷⁸ Si veda il punto §3.1.

²⁷⁹ Il tentativo di applicare gli insegnamenti della mimetizzazione della natura ai combattimenti militari nelle due guerre mondiali è alquanto assiduo, e ha visto coinvolti naturalisti, artisti, soldati e persino maghi (Forbes 2009).

pelle umana, in assenza di pelliccia, è ciò che maggiormente distingue l'uomo dall'animale. Fin dal momento in cui emerge la necessità di protezione (sia dal vento, dalla pioggia, dai nemici o dal rilevamento visivo da parte delle tecnologie), l'essere umano ha imparato a «costruirsi una *seconda pelle*» (Shell 2012: 66) per proteggersi dalle intemperie. Si pensi anche alle seconde pelli di metallo (le armature) e le seconde pelli di tessuto (vestiti) come degli artefatti portatili, delle protesi che hanno subito un'evoluzione morfologica in accordo con le varie necessità storiche di protezione della carne²⁸⁰. Nella storia dell'evoluzione tessile, nel 1900 viene proposta per prima volta una tenuta con un pattern *disruptivo*, capace di confondere chi guarda per impossibilitarlo all'attacco²⁸¹.

Dal lato della pittura e dell'arte, i travestimenti di farfalle, ragni, mantidi e altre creature sono indagati come dei perfetti strattagemmi nella lotta per la sopravvivenza. Naturalisti come Henry Walter Bates e Fritz Müller, e artisti come Edward Wadsworth, Raymond Duchamp-Villon, René Pinard o André Mare sono alcuni dei più noti tra quegli che hanno collaborato con il proprio Stato per sviluppare delle tecniche di mimetizzazione efficaci²⁸². Si ricorda che le prime esperienze di *camouflage* militare concernono l'artiglieria pesante, il cui metallo splendente facilitava l'individuazione da parte del nemico. Da questo 'evento' scaturiscono i tentativi degli artisti di dipingere le armi con linee discontinue, spezzate capaci di rompere la regolarità delle loro forme per mimetizzarle con il terreno²⁸³ (Magli 2023). Questo primo pattern artistico²⁸⁴ prede avvio dal *disrupting pattern*²⁸⁵, un tipo di schema visivo usato dagli animali per cambiare la propria morfologia. A seguito della dipintura di armi, la Marina britannica cerca di applicare i suggerimenti del pittore e zoologo Abbott Thayer durante la Grande Guerra, dipingendo l'esterno delle navi con macchie cromatiche irregolari, bianche e

²⁸⁰ Abbott Thayer, pittore e zoologo, è il primo a formulare una serie di testi che evidenziano le leggi del mimetismo (1909). Alle sue ricerche, seguiranno quelle di tipo antropologico. Oltre ai suoi studi sul regno animale, Thayer ha ipotizzato che, in assenza di vestiti, alcune culture indigene abbiano sviluppato la pratica del tatuaggio a modo di tecnologia adattiva che favorisce l'occultamento del corpo nell'ambiente.

²⁸¹ La Gran Bretagna adotta il color *khaki* nel 1900, la Germania il *feldgrau* nel 1907 e l'Italia il *grigio-verde* nel 1909. Solo nel 1915 la Francia rinuncia alla tenuta rossa e scintillante a favore di una mimetica. Cfr. Magli (2023: 199).

²⁸² Per una completa disamina del rapporto tra gli studi sul naturalismo dello sviluppo storico del *warfare* si rimanda al §7 di Forbes (2009).

²⁸³ Il *camouflage* imponeva «a questi artisti, un'evoluzione verso l'astrazione che doveva tener conto non solo dell'adattamento al contesto naturale, ma anche del movimento» (*Ivi.*: 200).

²⁸⁴ Questo tipo di pattern, attribuito all'artista britannico Norman Wilkinson ma inventato da Abbott Thayer, consiste in un insieme di disegni di forme geometriche di colori contrastanti che si interrompono e si intersecano fra loro, realizzati non tanto allo scopo di dissimulare la presenza della nave, quanto di rendere difficile la stima di valori come la velocità, la distanza o la dimensione di questa. Per una dettagliata lettura dell'intervento pittorico di Wadsworth si veda Forbes (2009: 93).

²⁸⁵ Per un'estesa lista di casi dove questo tipo di pattern è stato usato dall'uomo per distogliere l'attenzione di certi oggetti o degli animali che ne fanno uso in natura, si veda Magli (2023: 198).

azzurro pallido²⁸⁶. L'uso di *pattern* si fa pervasivo: dai tessili agli oggetti e persino le architetture. Il ruolo che l'arte d'avanguardia ha avuto in merito allo sviluppo del *camouflage* è quindi cruciale. A sostenere questo sono le molteplici testimonianze²⁸⁷ dell'uso di *pattern* proposti dai cubisti e i surrealisti durante la Prima e la seconda Guerra Mondiale nonché il termine stesso *avan-guardia*, legato anch'esso all'ambito semantico militare (Fabbri 2010)²⁸⁸. Alcuni surrealisti formarono persino un battaglione specificamente dedicato alla progettazione di stampe e fantasie di mimetizzazione. Due noti esiti di questo sono il testo *Camuflaje total para la guerra total* (1942) scritto da Dalí, e il *Home Guard Manual of Camouflage* (1941), un manuale illustrato scritto da Roland Penrose che include diversi ritratti fotografici di Lee Miller camuffata per dimostrare l'efficacia del *camouflage* anche agli occhi del dispositivo fotografico²⁸⁹. Non stupisce che sia proprio Penrose a interessarsi maggiormente all'arte del *camouflage* rispetto ad altri, poiché anche nella sua pratica pittorica la sovrapposizione di corpi ed elementi naturali è ricorrente. Un esempio di questo è *Nuit et Jour* del 1937, dipinto dove la gambe di una donna sono fatte di terra e il busto costruito con le nuvole del cielo.

Se la pittura ha avuto un ruolo vitale per lo sviluppo delle tecniche di mimetizzazione, come accennato sopra, è solo la fotografia che può testare completamente la capacità dei corpi di dissimularsi nell'ambiente. Mentre a inizio 1900 gli esploratori aerei attraversavano i cieli con i loro quaderni e gli strumenti da disegno per rappresentare le zone del conflitto, grazie all'apparizione della fotografia aerea la rappresentazione del campo di battaglia e del nemico cambia totalmente. Nel 1859, Félix Nadar realizza quella che è considerata la prima fotografia aerea tramite una macchina fotografica di grandi dimensioni posizionata su un pallone nella valle della Bièvre. L'impresa di Nadar apre le porte, a partire dal 1913, al resto di piloti della RFC, che realizzano dei tentativi di fotografare gli aerei nemici tramite l'uso di

²⁸⁶ *Brook* fu la prima nave da guerra dipinta in questo modo. Questo recò alla nave più di un inconveniente, dal momento in cui essa fu speronata da parte dalle altre navi della Royal Navy (Magli 2023: 199). La nave, dipinta dal pittore vorticista Edward Wadsworth in *Dazzle Ship in Dry Dock at Liverpool* (1919) inaugura un tipo di dipinti chiamati *Dazzle Paintings*. L'efficacia di questo tipo di *pattern* dimostra come il riconoscimento e l'interpretazione siano processi segnici da cogliere all'interno di precise strategie.

²⁸⁷ Gertrude Stein racconta come Picasso abbia affermato che siano stati i cubisti a inventare il *camouflage* subito dopo aver visto le sfilate militari a Parigi, dove i cannoni sono stati dipinti per non essere facilmente identificati.

²⁸⁸ Paolo Fabbri (2009: 15) mette a fuoco il ruolo dei futuristi italiani all'interno di questo dibattito, finora poco considerati dalla letteratura esistente. Fabbri segnala l'interesse dei futuristi per l'aeropittura e gli oggetti-*camouflage*, che tematizzano proprio la dissimulazione a partire dal rapporto con le tecnologie di visualizzazione, che sembra «svelare un nuovo tipo e senso dell'immagine» (Marinetti 1912).

²⁸⁹ Nel suo manuale scrive: «Il rischio di rimanere in piedi dinanzi all'orizzonte è ben noto [...]. Un uomo, infatti, si rende visibile quando si trova fuori dal tono del suo sfondo» (Penrose 1941: 36).

macchine fotografiche «a pistola» come il *fusil photographique*²⁹⁰, tecniche di gran complessità che non sempre producono risultati ottimali. Questo tipo di dispositivo veniva impugnato a mano e puntato sull'obiettivo formando un ibrido uomo-macchina (McLuhan 1964), ma produceva immagini di scarsa qualità che non erano né prospetticamente né geograficamente precise. Paul Virilio indaga l'uso sistematico di tecniche cinematografiche nei conflitti durante il XX secolo:

«I primi passi della fotografia militare durante la guerra di Secessione, in attesa dell'attuale videocontrollo del campo di battaglia, la Prima Guerra Mondiale vide lo sviluppo dell'uso intensivo delle sequenze filmate nella ricognizione aerea, che era l'unica in grado di fornire agli stati maggiori una rappresentazione riattualizzata della battaglia in un terreno costantemente sconvolto, in cui l'artiglieria faceva sparire uno dopo l'altro i riferimenti topografici necessari all'organizzazione dei combattimenti».
(Virilio 1996: 9)

La fotografia di inizio Novecento «non ha affatto un'ossessione mimetica, quanto un'attenzione per le strategie di mimetizzazione» (Fabbri 2009: 17). Questo punto è vitale per comprendere in che modo lo sviluppo della tecnica fotografica affonda le sue radici nelle modalità e le strategie di mimetizzazione, sviluppando particolari macchinari e pellicole necessarie a scorgere il nemico invisibile. In questo modo, la fotografia entra a pieno titolo nel dibattito sulle strategie di mimetizzazione e passa da essere pensata come strumento che sottostà a una ideologia della rappresentazione — la fotografia come impronta luminosa di una superficie fotosensibile — a dispositivo capace di produrre forme complesse e interagenti di visibilità (*Ibid.*). È dunque tramite la fotografia che il *camouflage*, i vestiti, le architetture, i corpi, la natura e le tecniche di visualizzazione si legano in modo inscindibile.

3.2.3 Figura/sfondo

Come si è dimostrato, è possibile scoprire un corpo in un determinato ambiente quando a delimitare questi due elementi è un forte contrasto tra figura e sfondo. Poiché la capacità dell'individuo di sopravvivere o di presentarsi come alterità sembra restare legata, alla fine, a

²⁹⁰ L'uso regolare della fotografia in ambito bellico viene ad affermarsi a partire dal 1914. Nel dicembre di quell'anno, il Ministero dell'Aeronautica britannico istituisce la sua prima *Sezione fotografica ufficiale*. Ciò fa seguito alla creazione da parte della Francia delle prime unità fotografiche alleate. Cfr. Forbes (2009).

una dimensione prettamente plastica e visiva, è opportuno comprendere le modalità di funzionamento tra la figura e lo sfondo mobilitando proprio quei paradigmi e teorie che di visivo si occupano.

Discipline affini e di natura analitica²⁹¹ hanno avuto un ruolo cruciale nella teoria delle immagini nel tentare di comprendere l'articolazione tra figura/sfondo o tra figura/figura, punto di tensione tra la discernibilità e l'indiscernibilità delle immagini: dagli studi gestaltici²⁹² all'ambito dei *Visual Culture Studies* di impronta angloamericana con i lavori di W.T. Mitchell, alle osservazioni di Gottfried Boehm (2007), uno dei fondatori della *Bildwissenschaft* tedesca²⁹³. Proprio quest'ultimo dedica una speciale attenzione all'articolazione tra figura e sfondo nella sua ricerca, affrontando questioni di natura semiotica senza però collocarsi in tale campo disciplinare. Boehm si sofferma su un punto che già la *Gestalt* mette a fuoco, e cioè il continuo rovescio tra figura e sfondo che fa sì che in alcune immagini vengano percepite diverse figure contemporaneamente²⁹⁴. Tuttavia, uno degli apporti essenziali di Boehm (2007) è quello di notare come la condizione necessaria ad una 'corretta' percezione dell'immagine sia avere un unico sfondo: se c'è uno sfondo ininterrotto, allora si potrà stabilire un contrasto tra figura e sfondo che permetterà allo sguardo di determinare quali figure sono significanti. È grazie alla presenza di uno sfondo continuo dove possono emergere dei 'giochi' di reversibilità totale tra figura e sfondo, facendo saltare lo sguardo da una presenza all'altra; si veda, a titolo esemplificativo, ciò che avviene nella nota immagine del coniglio-papera²⁹⁵. Tuttavia, per poter dotare le forme di significato secondo Boehm, lo sguardo «muss springen» (lo sguardo *deve* saltare) (2007: 39): uno spostamento appunto necessario affinché l'intero sistema rappresentativo venga effettivamente compreso.

²⁹¹ Tra le cosiddette teorie della 'depiction' si trovano gli studi di Gombrich, perno tra la tradizione europea della *Kunstwissenschaft*, la psicologia della percezione e le teorie analitiche di stampo americano. Tra i nomi che si sono occupati di comprendere le logiche del visivo spiccano anche Nelson Goodman, Richard Wollheim e Kendall Walton (Pinotti e Somaini 2016).

²⁹² Koffka, Köhler e Wertheimer sono i 'fondatori' della *Gestalt*, testi fondamentali che hanno dedicato un grande spazio all'esplorazione di questioni legate alla percezione visiva, come ad esempio quella dell'incontro tra figura e sfondo. L'approccio gestaltico è tuttavia lontano dall'orizzonte teorico di questo progetto.

²⁹³ Per un interessante approfondimento sul confronto tra i due 'turn', si rimanda a Alloa (2012), dove si trova uno scambio epistolare tra Mitchell e Boehm corredato da alcuni saggi di approfondimento sulle questioni proprie a ogni approccio.

²⁹⁴ È molto noto l'esempio del *vaso di Rubin* dove lo sfondo, non essendo situato dietro o all'esterno, ma al centro, si trasforma in uno «spazio intersoggettivo» che permette di riconoscere sia due vasi che due visi (Mitchell 2015: 163).

²⁹⁵ L'immagine del coniglio-papera, diventata emblematica per il discorso percettologico sul rapporto figura/sfondo, appare pubblicata per la prima volta nel 1892 nella rivista *Fliegende Blätter* e studiata dallo psicologo Joseph Jastrow (Pinotti e Somaini 2016). L'immagine verrà poi usata da Ludwig Wittgenstein nel suo *Ricerche Filosofiche* ([1953] 1999) per illustrare la percezione dell'apparenza, e poi ripresa da studiosi come Gombrich e Boehm.

Questo ‘salto’ tra le forme, azione che rende il sistema rappresentativo significante, avviene grazie a un elemento che Boehm chiama una «*ikonische Verzweigung*» (*Ibid.*) (*ramificazione iconica*), ossia, a un punto di ancoraggio iconico che rende possibile il passaggio dello sguardo dalla figura allo sfondo e viceversa. Questo ‘punto di intrecci’ non è visibile come una specifica forma nell’immagine ma è sempre percepito. Per meglio comprendere la natura di questo ‘perno’ invisibile, l’autore fornisce un esempio molto chiaro: sarebbe possibile toccare l’immagine con un dito in tutti i suoi punti e nonostante ciò non si potrebbe mai determinare in quale punto esatto si trovi questa *ramificazione iconica*. Questa definizione esemplificativa sembra evocare la potenzialità virtuale del neutro mariniano, quel punto di pura potenza che non è «né figura né sfondo, ma piuttosto il segno di pura differenza tra figura e sfondo» (Marin 1975: 105).

Diversi autori e autrici (da Gombrich e Arnheim in poi) hanno approfondito il problema da altre prospettive. Se per Gombrich il rapporto tra superficie e profondità è escludente e caratterizzato da una dinamica di commutazione (cioè, onde percepire la raffigurazione, la superficie deve ‘sparire’), per Michael Polanyi la percezione è guidata da un rapporto «concomitante e focalizzante» (Boehm 2009: 60), dove la tensione tra oggetti differenti sulla medesima superficie è interdipendente e contemporanea. Gottfried Boehm, che invece sostiene come la superficie non sparisca veramente mai dalla percezione, sintetizza questo complesso rapporto tra immagine, superficie e materia con estrema chiarezza: «è possibile spostare gli accenti dell’attenzione fra percezione focalizzante e concomitante, cambiare atteggiamento; tuttavia non si potrà parlare di un’alternativa tra superfici e percezione della cosa» (*Ibid.*).

È Meyer Schapiro a sollevare una questione di vitale importanza a proposito del rapporto tra figura e sfondo: la superficie pittorica anziché essere considerata come qualcosa di dato e naturale è piuttosto un segmento definito e nato per convenzione, che sin dalle sue origini ha subito evoluzioni e cambiamenti²⁹⁶. Questa superficie, definita di volta in volta in termini culturali e storici, è il supporto concreto dove il contrasto tra superficie e profondità prende corpo. Schapiro propone una formulazione concettuale sufficientemente ampia da

²⁹⁶ Meyer Schapiro dedica originariamente una conferenza alle proprietà del supporto pittorico, da cui poi estrae i contenuti per un capitolo del libro *Per una semiotica del linguaggio visivo* ([1969] 2002). Il suo è uno sguardo che fa dialogare agevolmente *Gestalt* e la semiotica: «Il campo preparato e liscio è invenzione di una fase successiva dell’evoluzione umana: accompagna lo sviluppo degli strumenti levigati dell’Età Neolitica e di quella del Bronzo, nonché la creazione delle ceramiche e dell’architettura realizzata con le file regolari e sovrapposte di muratura a calce; [...] l’immaginazione inventiva riconosceva loro il valore di fondi e con il tempo ha attribuito alle pitture e alla scrittura su supporti lisci e simmetrici una corrispondente regolarità di direzione, spazialità e raggruppamento» (1969: 93).

caratterizzare diverse forme artistiche della modernità nelle quali il rapporto tra figura e sfondo è retto da altre logiche rispetto a quelle della contemporaneità: «le condizioni dell'arte *mimetica* consistono propriamente nelle loro qualità *non mimetiche* (ossia riferite alla superficie)» (Schapiro 1969 in Boehm 2006: 83). L'autore si riferisce a quegli aspetti non mimetici della rappresentazione che Kant definisce parte della «sfera trascendentale» delle condizioni di possibilità, e cioè qualcosa che esiste per sé ma è funzionale ad altro da sé. Ne è un interessante esempio la pittura cinese antica che presenta uno sfondo parzialmente coperto nella sua superficie da scritte e sigilli apposti dal proprietario:

«Si avvertiva appena che il fondo dell'immagine fosse parte del segno stesso: per l'occhio la figura e il fondo non componevano un'unità inscindibile. Nel guardare un'opera d'arte mirabile l'intenditore poteva considerarne il fondo vuoto e i margini come distinti dalle parti vere e proprie della pittura, esattamente come il lettore di un libro potrebbe interpretare i margini e gli spazi interlineari del testo come spazi aperti alle sue annotazioni». (Schapiro 1969: 95)

Il senso di insieme dipende dunque da abitudini visive variabili: un artista cinese, sensibile a elementi delicati come la quantità di inchiostro o la direzione della pennellata sulla carta, non è disturbato dai sigilli rossi apposti affianco alla figura, poiché non li percepisce come parte integrante della raffigurazione²⁹⁷. È questa tensione costante la medesima che si presenta tra l'opacità e la trasparenza nell'immagine, nella quale sia il supporto sia l'armatura enunciazionale emergono come struttura opaca nella rappresentazione e sottolineano il loro essere immagini, ma allo stesso tempo possono produrre un effetto di trasparenza che permette allo sguardo di cogliere la scena figurativa (Boehm lo chiamerà un *occultamento della propria immaginalità*). Ne è un caso paradigmatico gran parte della Minimal Art o della pittura cosiddetta astratta (Schapiro 1969), nelle quali la figura tende spesso a scomparire a favore di una sua sostituzione con quello che W.T. Mitchell chiama un «puro sfondo». Mitchell mette in tensione il rapporto tra sfondo e figura a partire da un approfondimento del concetto di *Grundungsort* (termine che designa sia il luogo fondativo di qualcosa, sia il luogo di nascita o origine di qualcuno):

«Ogni volta che assistiamo a un atto di fondazione ogni volta che vediamo porre delle fondamenta, assistiamo anche allo sgombero di uno spazio ai fini della costruzione di

²⁹⁷ Schapiro ricorda anche la 'scarsa' percezione degli occidentali nel percepire la firma dell'artista, che non sarebbe mai considerata parte dell'opera.

una figura, che si tratti di erigere un monumento o un edificio o di liberare uno spazio tra figure, uno spazio di mediazione nel quale i soggetti possono mostrarsi reciprocamente e comunicare». (Mitchell 2015: 163)

È ora di tornare sulle questioni previamente accennate in questo lavoro di ricerca. È evidente come nella tensione tra figura e sfondo risieda la capacità e abilità dell'osservatore di scorgere l'altro. In questo senso, l'individuo può lavorare sull'assenza di contrasti e sull'accentuazione di certe materie a discapito di altre per nascondere i limiti del proprio corpo e assumere le sembianze dell'altro (ambiente, vegetale, animale o architettura che sia). Il carattere essenziale dell'immagine di corpi camuffati opera propriamente nell'ambiguità tra figura e sfondo, che di continuo si scambiano. L'immagine è un coacervo di sostanze capace di aprire la materia a una nuova significazione, fatto evidenziato da alcuni dei termini usati²⁹⁸ sin dai tempi dell'antica Grecia per parlare delle immagini come oggetti 'viventi' e 'animati'. La componente 'viva' delle immagini è in parte attribuibile proprio alla sua capacità di muovere, spostare e cambiare le forme di ciò che si trova al suo interno. A rinforzare l'idea per cui l'immagine è carica di una agentività, quasi a modo di oggetto vivente, Jacques Lacan, nel suo *Seminario XI*, pensa lo sguardo dell'osservatore in relazione al mito della caccia di Artemide, dove la selvaggina (ovvero l'immagine) è avvistata e uccisa dalla dea (ovvero l'osservatore) (Lacan 1964). Dunque il rapporto tra osservatore e osservato è già stato messo in relazione a quello tra la preda e il cacciatore, ancora una volta legittimando il rapporto tra sguardo e freccia, tra sguardo e arma, tra sguardo e dispositivo fotografico, come nel caso di questa tesi. Lo sguardo posato sulla preda, o sull'opera d'arte, è spesso vigile e attento ma, nell'attenuarsi dei contorni, o dei contrasti chiaroscurali, si assiste a una dislocazione della vista che impedisce all'occhio di 'catturare' un corpo, un'identità, un'immagine. Da questa assenza di contorni e contrasti deriva l'annullamento della distinzione classica tra figura e sfondo, ma anche la capacità percettiva di comprendere la distanza che separa l'oggetto dal suo osservatore: «se nel mimetismo animale la figura sparisce sullo sfondo, assimilata dall'ambiente, l'invisibile è l'effetto prodotto da una sorta di

²⁹⁸ Il più comune tra questi era *zoon* (Boehm 2006). Boehm nota come l'uso culturale delle immagini abbia sempre avuto un ruolo specifico legato ai suoi effetti misteriosi: «I miti, le favole e le storie di immagini dotate del potere di vivificarsi, di esaudire desideri o di infliggere castighi ci permettono di ricostruire il modo in cui queste venivano stimate nell'antichità. Presa alla lettera, l'immagine sembra concepita secondo il modello dell'essere vivente; al corpo materiale dell'artefatto viene così attribuito qualcosa come un'anima vitale, gli si riconoscono potenza e carisma. Inoltre, non da ultimo, esse sembrano pure dotate di un potere dello sguardo benevolo o malefico. Alcune opere sono state venerate, altre temute e altre ancora persino distrutte» (Boehm 2001: 89). Questa 'vivificazione' è ricorrente nella storia e il suo ruolo è stato sottolineato in diversi studi sull'immagine (Descola 2021; Gell 1998; Riegl 1901; Papapetros 2012; Wolfflin 1888) e la sua genealogia, proprio perché estesa, non può essere ricostruita per intero in questa sede.

prossimità dell'oggetto con il suo contesto, una indiscernibilità che riposa non solo su un *continuum* tra figura e sfondo, ma anche tra forma e materia» (Magli 2023: 201). La simbiosi tra figura e sfondo fa sì che il soggetto si esponga nei termini modali di un *voler non essere visto* dove le logiche della dissimulazione visiva sembrano mettersi all'opera. Mi appresto, di seguito, a presentare il *corpus* di opere e le relazioni tra loro stabilite a partire dal quale mobilitare le precedenti questioni teoriche.

3.3 L'anacronismo al lavoro: corpi dissimulati

È stato necessario comprendere le modalità storiche, teoriche e critiche tramite le quali il dispositivo fotografico, l'arte, l'abbigliamento e lo sguardo si sono imbricati al punto di definirsi vicendevolmente. Ma come si può articolare, in termini prettamente visivi, una sottrazione non solo dei corpi (e delle identità) di una figura presente allo sguardo? La dissimulazione del soggetto in presenza della visione, il *voler non essere visto* in termini modali, opera grazie a un rapporto figura-sfondo costruito dall'assenza di contrasti cromatici e l'indifferenziazione dei contorni eidetici nell'immagine. Tramite la moltiplicazione delle apparenze i confini del corpo si aprono al mescolamento, pronti a mettere in moto variazioni identitarie.

Nelle fotografie che saranno prese in considerazione non ci si limiterà a una lettura della corrispondenza referenziale tra soggetto ritratto e individuo tipica di una concezione mimetica della pittura e della fotografia (Woodall 1997) — ma si accentuerà il fatto che il ritratto è una proiezione simulacrale dell'individuo, costruito testualmente come una proiezione virtuale del sé²⁹⁹. Questo spostamento di paradigma permea l'arte del Ventesimo secolo, molto più interessata all'idea di presenza e referenzialità³⁰⁰, piuttosto che a quella di somiglianza mimetica tra modello e opera. Se il modello e il ritratto non somigliano più (Gadamer lo chiama il momento di rottura tra significato e significante), l'autoritratto non dipenderà più dall'idea di mimesi per essere considerato tale, ma potrà riferirsi a uno specifico individuo empirico tramite le marche dell'enunciazione che rimandano alla sua

²⁹⁹ Nella produzione di un discorso, l'*Enunciatore* — colui che la realizza — e l'*Enunciatario* — colui che la riceve — hanno un valore puramente astratto e un carattere simulacrale: «in quanto entità semiotiche, la loro capacità e la loro forza strategiche derivano dal fatto di non poter mai essere percepiti come tali, ma soltanto grazie alla mediazione di una qualche emergenza testuale, non importa se prodotta intenzionalmente e percepita consapevolmente o meno» (Marrone 2011: 113).

³⁰⁰ La referenzialità non è da intendersi come una corrispondenza con l'autore reale dell'atto creativo e produttivo, ma come una strategia simulacrale. Cfr. Calabrese (2012: 136).

produzione virtuale nell'enunciato³⁰¹. Come nota Angela Mengoni a proposito delle fotografie della serie *Closed Contact* di Jenny Saville: «ci sono dei termini 'altri' oltre a quelli referenziali che possono assimilare le opere a degli autoritratti: non tutti i quadri che originano da foto dell'autrice sono da considerarsi autoritratti, ma esistono dei lavori di una serie fotografica che soddisfano le condizioni dell'autoritratto» (2009: 176). E ancora:

«Nelle espressioni artistiche contemporanee i tratti storicamente consolidati dell'autoritratto cedono sovente il passo al paradosso di una soggettività che, proprio per poter riflettere sulla propria identità, assume e manifesta testualmente un tratto di cancellazione o 'latenza' inerente alla stessa autorappresentazione simulacrale».
(Mengoni 2009: 175)

Su questa scia, è necessario individuare quelle marche dell'enunciazione e quei modi di iscrizione simulacrali capaci di restituire tratti identitari dell'individuo senza limitarsi a quelle ascrivibili alla dimensione mimetica e figurativa della rappresentazione. Mi appresto ora a individuare alcune di queste strategie testuali capaci di dar conto dei tratti identitari non-referenziali più legate a una 'cancellazione' identitaria che affonda le proprie radici nella dimensione aspettuale, dunque temporale.

3.3.1 Corpi multipli (discontinuità figura/sfondo)

Le immagini di soggetti duplicati sono una tra le tante iconografie che sono servite, nella storia dell'arte, per interrogarsi sul rapporto apparentemente naturale tra apparenza e identità³⁰².

È opportuno iniziare questa indagine da uno dei momenti storici dove lo sdoppiamento è diventato sia forma per pensare l'alterità sia concetto per indagare la differenza tra i generi.

Gli/le intellettuali, artisti e artiste legati al movimento surrealista si fanno portavoce di una rappresentazione dell'identità femminile piuttosto paradossale: se la donna in quanto soggetto

³⁰¹ Su questa scia, la tradizionale nozione d'autore (la persona in carne e ossa che ha prodotto l'enunciato) diventa, secondo Roland Barthes, un ostacolo teorico. Roland Barthes scrive *La morte dell'autore* (1967b) e *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), libri dove riprende un tema già apparso più volte nel suo lavoro. A partire dagli shifters di Jakobson e dalla teoria dell'enunciazione di Benveniste, Barthes porta al limite il genere dell'autoritratto, dimostrando che si può parlare di sé in terza persona. Louis Marin (1982b) crede che questo libro sia un ritratto dove il soggetto viene decostruito, come 'un'autobiografia al neutro'.

³⁰² La stessa tesi greimasiana sul concetto di icona dimostra come ogni rappresentazione sia frutto di una convenzione culturale tutt'altro che immediata (non-mediata) o naturale. Di conseguenza, tutte le rappresentazioni figurative (anche la fotografia vi si inserisce) possono essere viste sotto questa lente. Cfr. Greimas (1984).

produttore d'arte è per lo più assente dal sistema, il corpo femminile (in particolar modo il nudo femminile) è il grande soggetto della pittura e della fotografia, e si afferma più che mai come oggetto dello sguardo e del desiderio maschile³⁰³ (Chadwick 1985; Creissels 2016; Colville e Conley 1998; Latimer 2005).

La differenza tra il sé e l'altro, la dissimulazione e l'identificazione di ogni individuo all'interno della società sono alcune delle preoccupazioni che determinano questo momento storico, caratterizzato da un'indagine ontologica dell'essenza umana: figure archetipiche come il manichino, o operazioni visive come lo sdoppiamento e l'uso di specchi sono dispositivi adoperati per elaborare, per mezzi tutti visivi, una forma di resistenza al binarismo dell'epoca. Non è un caso che durante il Surrealismo si metta in dubbio la realtà e la presunta obiettività del mezzo fotografico; negli anni di maggior attività del movimento, la tecnica fotografica diventa il mezzo preferito per elaborare nuovi paradigmi per pensare l'individuo³⁰⁴ (VV.AA 2009; Gunthert, Poivert e Cetti 2008). La fotografia agirà come medium capace di condensare questioni di natura politica in modo molto efficace per esplorare delle nuove qualità del soggetto, nello specifico la sua dissimulazione:

«Photographic portraiture mediated the creation of new social images, new social subjects, prototypes, alive with an intensity not yet dulled by the very repetition that photographic technology made possible. Abbott and others of her generation believed that the camera did not 'color the image it records with remembered images of other times and places.' Camera vision could emancipate the eye from habits of sight and the mind from oppressive stereotypes». (Latimer 2005: 34)

Un *détournement* del mezzo³⁰⁵ diventa lo strumento preferito dai surrealisti per proporre un'apertura polisemica dell'immagine, alternativa a una lettura puramente figurativa.

In particolar modo, l'interesse per il tema del doppio si cristallizza in una specifica figura, quella della mantide, che è capace di inscenare una forte tensione tra la vita e la morte e, inoltre, incarna i caratteri propri della *bellezza convulsiva* bretoniana³⁰⁶. La capacità di

³⁰³ Una lunga impresa portata avanti da autrici femministe avrà come scopo, molti anni dopo, decostruire il mito poetico e iconico della donna surrealista, reinventata secondo l'immaginario degli uomini del movimento (Orenstein 1977).

³⁰⁴ Non è possibile offrire una rassegna esaustiva sull'importanza della fotografia all'interno del movimento surrealista. A questo proposito si vedano Bate (2003) e Doy (2007).

³⁰⁵ I surrealisti negano il valore di realtà del mezzo a favore di un discorso che mette in discussione la razionalità, la 'verità' e i valori borghesi e capitalisti ereditati (Chéroux 2012).

³⁰⁶ L'espressione *bellezza convulsiva* viene coniata da Breton nel suo *L'Amour fou* (1937) per riferirsi a un tipo di bellezza ancorata al desiderio e all'inconscio e articolata tramite un 'movimento della forma' capace di rimpolpare immagini e concetti di nuovi significati.

sdoppiamento di questo animale, così come la sua ambiguità e il suo collegamento con il desiderio inconscio sono legati a doppio filo alla natura dei ritratti fotografici³⁰⁷. Rosalind Krauss, nota come la fotografia sia uno strumento in sé e per sé stesso legato allo sdoppiamento in modo innegabile:

«Niente è più accessibile alla fotografia di questo labirintico sdoppiamento, di questo gioco di riflessione. Caratterizzata come essa stessa uno specchio (lo ‘specchio con memoria’), la macchina da presa mette comunque in scena il doppio diedro di Caillois. Infatti c’è uno scisma fondamentale tra il soggetto che percepisce e l’immagine che lo guarda, perché quell’immagine, in cui è catturato, è vista dal punto di vista di un altro». (Krauss 1985: 53)

In sintesi, in quanto strategia della *deception* e dell’inganno, la dissimulazione dell’enunciatore nel ritratto può avvenire, nel modo più tradizionale, tramite la ripetizione e la moltiplicazione della propria fisionomia³⁰⁸. Questa strategia origina spesso dall’uso dello specchio come dispositivo privilegiato per lo sdoppiamento della propria immagine ma anche da un’esposizione multipla nella pellicola, realizzata sia tramite i mezzi del dispositivo che durante il processo di sviluppo. Claude Cahun sceglie diversi medium per dare voce alle sue varie *personae*, ma la fotografia rimane uno strumento prediletto. Questo atto di sdoppiamento nell’artista viene spesso interpretato dalla critica attraverso una lente biografica e letto come una traccia simbolica del rapporto tra Claude Cahun e Suzanne Malherbe, le due sorellastre amanti (Mazzucchelli 2013; Muzzarelli 2007). In questo lavoro, si prendono le distanze da un’interpretazione romantizzata del rapporto tra le due per pensare lo sdoppiamento come uno strumento per ‘combattere’ il binarismo di genere da parte di Cahun.

In *Fig. 41 (Untitled, 1939)*, si osserva una Cahun vestita con un mantello nero affianco a un manichino a occhi chiusi, annullando così la vitalità che dovrebbe distinguerli³⁰⁹. Tra il manichino e Cahun ci sono una serie di evidenti rime plastiche e figurative: il trucco di entrambi, che raffigura dei fiorellini geometrici, viene usato per far pensare all’osservatore

³⁰⁷ Per saperne di più sull’uso del mimetismo da parte delle donne afferenti al movimento Surrealista, si rimanda a Conley (1995).

³⁰⁸ Questa tipologia di autoritratto si differenzia da quella che Omar Calabrese chiama un *criptoritratto*, e cioè, una rappresentazione dell’artista nascosta all’interno di un’opera. Questo tipo di ritratti sono presenti sin dall’antichità: il primo esempio che Calabrese fornisce è quello dello scudo di Athena Parthenos, all’interno del quale Fidia sarebbe ritratto. Cfr. Calabrese (2010).

³⁰⁹ È probabile che questa fotografia sia stata scattata, come spesso avviene nella pratica di Cahun, dopo che l’artista è entrata in contatto con elementi della sua quotidianità che poi inserisce o evoca attraverso rime e somiglianze plastiche nel suo personale immaginario fotografico [Fig.43].

che si trova davanti a due entità assimilabili. Anche i capelli delle due entità prendono parte in questo gioco: quegli del manichino riportano dei formanti plastici simili alle onde nei capelli di Cahun. Tuttavia, «a differenza della maschera, il trucco non cancella la singolarità dell'individuo. Lo trasforma, lo trasfigura, lo sfigura, senza mai sopprimerlo» (Magli 2010: 41). Nonostante le rime plastiche e figurative tra i due corpi, il mantello aperto del manichino mostra un supporto di legno che evidenzia l'artificio. Rosalind Krauss, sempre a proposito della fotografia surrealista, individua l'effetto che il doppio crea nell'idea di originale:

«Nothing creates this sense of the linguistic hold on the real more than the photographic strategy of doubling. For it is doubling that produces the formal rhythm of spacing the two steps that banish simultaneity. And it is doubling that elicits the notion that an original has been added to its copy. The double is the *simulacrum*. The second. The representative of the original. It comes after the first, and in the following it can only exist as a figure, or image. But in being seen in conjunction with the original, the double destroys the pure singularity of the first. Through duplication, it opens the original to the effect of difference, of deferral, of one thing-after-another».
(Krauss 1985: 15)



Figura 41

Se il doppio «viene dopo il primo», questo può solo esistere in quanto immagine. Questo doppio virtuale ricorda alla nozione di simulacro di Baudrillard, dove il modello e il doppio sono solo copie che rinviano solo a sé stesse (Baudrillard 1981). Su questa scia, nel momento in cui doppio e originale sono osservati insieme, la ‘singolarità’ del primo viene distrutta. Questo effetto di dispersione tramite la sovrapposizione fotografica, dove il singolo e la copia non sono ormai distinguibili, è presente in diversi scatti di Claude Cahun, tra cui *Fig. 42*, ma



Figura 42



Figura 43

generalmente diventa una risorsa espressiva davvero ricorrente negli autoritratti di svariati artisti del periodo. In *Fig. 43* anche Marcel Bascouard si raddoppia, per quanto ci siano appena un paio di immagini con questa struttura: i gemelli Bascouard sono simili e al contempo diversi. Il primo riporta la tradizionale posa con un braccio girato indietro e lo sguardo in camera, il secondo si mescola alla vegetazione retrostante e, solo nel momento in cui sembra esserne risucchiato, realizza un gesto non presente in altre immagini: Bascouard abbottona (o sbottona) la sua camicetta, che ora non è più sistemata dentro alla grande gonna. All'interno dell'isotopia tematica dello sdoppiamento è possibile osservare come il gesto si ancori a due universi semantici diversi: in Cahun c'è uno spostamento verso l'inorganico, in Bascouard permane pur sempre un'affermazione del sé come uguale e diverso allo stesso tempo. Bascouard insiste sulla dimensione della 'vestizione' e della preparazione, normalmente sottratta agli occhi dell'osservatore, che può vederlo in due stati diversi: o nella

sua quotidianità (i vestiti sono strappati, sporchi e trasandati) o nel suo travestimento femminile (i vestiti sono impeccabilmente tenuti, piegati e indossati con fierezza). È solo la duplicazione di questo corpo che mette in atto due momenti aspettuali differenti della vestizione che ci permette di comprendere le due ‘facce’ che lo caratterizzano.

La nascita e diffusione della tecnica fotografica hanno avuto un ruolo fondamentale nel permettere di vedersi in terza persona, in modo frammentario e persino doppio: ciò favorisce, di conseguenza, l’attenzione verso le trasformazioni del proprio corpo, osservabili in ogni sua parte da quel momento in poi, sia dall’interno che dall’esterno. Ne è un caso paradigmatico il ritratto di Claude Cahun del 1928, *Que me veux-tu?* (Cosa vuoi da me?)³¹⁰ [Fig. 44], dove

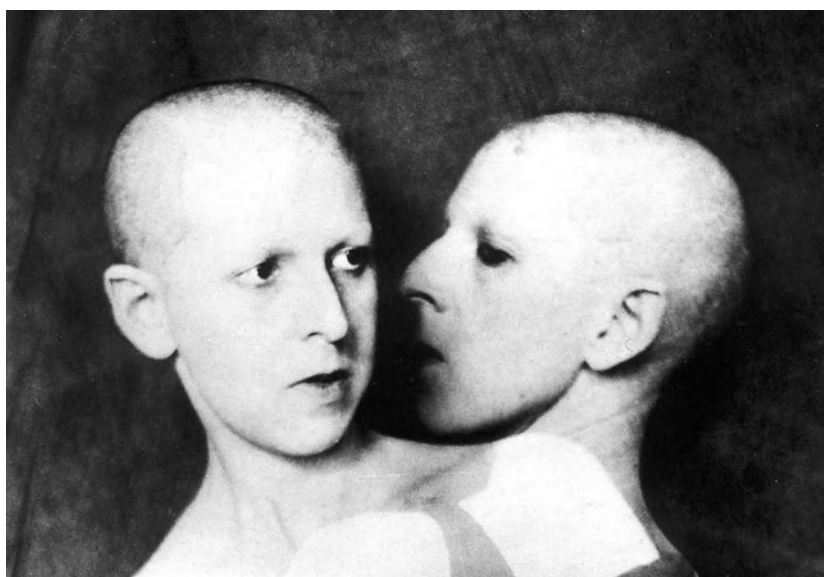


Figura 44

l’artista realizza un autoritratto bicefalo. Queste due teste rasate, che sembrano essere collegate alla base e appartenere allo stesso essere, hanno però un ruolo attanziale completamente diverso: se ‘la seconda’ sembra cercare la prima, sussurrarle qualcosa all’orecchio, la ‘prima’, stupita, cerca fuori dall’immagine un luogo dove posare lo sguardo. I due volti non mirano a unirsi quanto a differenziarsi³¹¹. In questo gioco di sguardi, Cahun osserva con i propri occhi una fotografia del suo doppio che, a sua volta, guarda un altro sé apparire, e quest’ultimo le offre uno sguardo di ritorno.

Durante gli anni Trenta, Cahun si concentra in particolar modo sull’uso e il concetto della maschera, che qui è messo all’opera in modo manifesto: «Sotto la maschera un’altra

³¹⁰ Questa fotografia è presa come modello per il disegno che appare nella copertina del libro *Frontières Humaines* (1929) di Georg Ribemont-Dessaignes.

³¹¹ A differenza dei volti presenti nelle maschere indigene, dove ogni metà concorre a formare un unico volto, in Cahun i volti doppi rimangono sempre separati. Per approfondire l’uso del trucco e la maschera per produrre un nuovo volto sdoppiato (con conseguenti influenze sulla personalità dell’individuo) si veda Magli (2010).

maschera. Non finirò mai di sollevare questi volti» (Leperlier 2002: 210-211). In questo caso, il camuffamento dato dallo sdoppiamento rafforza l'impossibilità di riconoscere la differenza tra l'originale e la copia. I concetti di moltiplicazione e narcisismo sono, non infondatamente, alla base delle molte letture critiche realizzate sulle fotografie di Cahun. In ogni singolo testo l'autrice dà forma a una ricerca interiore in modo ironico e sfidante, atteggiamento spesso diretto verso la figura di Narciso, considerato come una sorta di alter ego che si manifesta nello specchio, «il luogo della speculazione» (Mazzucchelli 2013: 59), e di conseguenza nella fotografia. Il rifiuto verso il proprio riflesso è ripetutamente evocato nei testi che scrive:

«Io! — Modesto Narciso. Vi spiegherò il mio self-love.. è falso. Puro stoicismo, fierezza forse... In realtà, ho grande bisogno degli altri. [...] Narciso non si amava. Si è lasciato ingannare da un'immagine. Non ha saputo attraversare le apparenze. Ma se avesse saputo amarsi al di là del suo miraggio, la sua sorte sarebbe stata felice, degna dell'invidia dei secoli, il simbolo del paradiso vitale, il mito dell'uomo privilegiato».
(Cahun 1930)

Ma come fuggire dalla propria immagine 'mimetica' allo specchio? Lo specchio, l'autoritratto e la fotografia sono i dispositivi tramite i quali produrre molteplici iscrizioni di sé anche contrarie, sempre diverse. La soggettività di Cahun, nelle immagini, non si installa mai:

«Finestra a ghigliottina. Un foglio di vetro. Dove metterò la foglia di stagno? Al di qua, al di là; davanti o dietro il vetro?
Davanti. M'imprigiono. Mi abbaglio. Che m'importa, passante, di tenderti uno specchio nel quale tu ti riconosci, foss'anche uno specchio deformante e firmato da me? Io non sono un venditore di armadi a specchio, né di specchi orientabili (ossia tragici; ma tragedia banale. Essendo il ridicolo tipico dell'uomo, non mi smuove). Attrazioni respingenti per la grande fiera della carne umana...
Dietro. Ugualmente mi rinchiudo. Non saprò niente del fuori. Meno conoscerò il mio viso - forse mi basterà a sufficienza per piacermi. [...]
Allora rompere i vetri. Ma lasciar passare il vetraio senza vile scampo. [...] Con i pezzi, comporre una vetrata. Lavoro di Bisanzio. Trasparenza, opacità. Che confessione d'artificio! Finirò sempre per pronunciare la mia propria condanna».
(Cahun 1930)

La fotografia diventa per Cahun uno specchio da rompere e attraversare. La sua consapevolezza rispetto alla distinzione tra soggetto percipiente e soggetto che posa è notevole, e sembra essere il punto di snodo per la problematizzazione delle sue molteplici apparenze. La Fig. 45 (*Têtes de Cristal*, British Museum, London, 1936) sembra uno scatto rubato, dove l'artista non si offre direttamente allo sguardo esterno, ma appare soltanto come un riflesso dentro a una vetrina, che osserva il contenuto che in essa è conservato. Il contenuto però non è altro che le maschere antiche e i teschi che offrono uno sguardo inanimato di ritorno, e nel farlo, rendono la testa di Cahun qualcosa di più simile a un *teschio-testa* che a un volto. La carne del suo volto, che sembra ritrarsi dietro al teschio, funziona in modo che le due conche degli occhi appaiono profonde e oscure.

A proposito dell'emergenza della testa sotto al volto, Deleuze dice che il volto «è un'organizzazione spaziale strutturata che riveste la testa, mentre la testa è un'appendice del corpo, benché ne sia la cuspide» ([1981] 2021: 31). Quello che interessa in questa immagine è proprio il contrasto tra volto vivo e volto-morto maschera, che avviene, soprattutto grazie alla presenza di carne sul volto di Cahun. Georges Didi-Huberman si è occupato, nelle sue analisi dei montaggi della rivista *Documents*, del contrasto tra eccesso di carne — «un



Figura 45

eccesso di figura umana» o «tête de vie» nelle immagini di una donna obesa, e la sua assenza in un teschio di vetro, da lui chiamato «tête de mort» ([1995] 2019: 121). Questo

accostamento, che tramite un effetto di «voisinage» produce delle zone di indiscernibilità, mette a operare la «testa di morte» sulla «testa di vita», accentuando un effetto di ‘mortalità’ nel viso di Cahun che altrimenti non avrebbe. Lo sguardo di Cahun, originariamente diretto verso il contenuto della vetrina, viene ora rivolto contro lo spettatore, producendo un *embrayage* enunciazionale. Sono le maschere della vetrina a incarnare il ‘diverso da noi’ o siamo noi estranei, inseriti in una grande ‘vetrina del mondo’, ora osservati dalle maschere?



Figura 46

Luciano Castelli, molti anni dopo (1976), in *Wachsfigurenkabinett* [Fig. 46], sembra voler esaltare in modo particolare l'ambivalenza legata alla costruzione e la produzione di un personaggio. Nell'immagine, un manichino osserva con un'espressione quasi derisoria la scena che prende luogo davanti a sé: Castelli, anche questa volta immerso in un processo di muta, penetra con un dito la doppia pelle del suo volto. Una pelle sottile, semitrasparente, probabilmente creata con il lattice in modo da farla aderire perfettamente al suo viso (come solo una maschera mortuaria potrebbe fare³¹²). Castelli decide di inserire un elemento dirompente in questa finto-doppia pelle, un elemento capace di svelare l'artificio. Mentre nella fotografia di Cahun è il supporto di legno l'elemento che permette di riconoscere il doppio dal suo originale, in quest'immagine è l'originale umano a dichiararsi come assoluto simulacro. Il viso di lattice, che opera come un trucco più che come una maschera che de-individualizza, può essere ritirato. L'effetto di *uncanniness* freudiano che Rosalind Krauss associa ai manichini e agli automi nella fotografia, diventa, durante il Surrealismo, uno degli effetti tematici più in voga perché capace di tenere insieme la tensione tra animato e inanimato³¹³. La figura della bambola, molto esplorata durante il surrealismo, diventa una sorta di 'contenitore' che può essere riempito di desideri e qualità diverse. Caso di Cahun, artista che ha vissuto e operato nel momento storico dove la bambola si afferma come figura simbolica, si rapporta in modo specifico nei confronti di questa figura:

«Là où Bellmer privilégie l'espace érotique, la syntaxe plastique du désir, l'altérité du féminin, Claude Cahun explore la polymorphie de l'image de soi à travers un rituel d'exténuation et d'appropriation où elle est à elle-même son propre objet de culte, sa propre 'poupee'. Il s'agit de desensibiliser le corps propre [...], de montrer enfin son pur fonctionnement symbolique. Elle ira jusqu'à intégrer la radiographie fantomatique de ses propres poumons. C'est probablement une des premières fois que l'on emploie une imagerie médicale dans une oeuvre d'art». (Leperlier 2006: 357)

³¹² La maschera mortuaria è considerata come l'unico vero ritratto proprio per la sua dimensione di impronta, il che la renderebbe un indice, in termini semiotici (Belting 2013; Nancy 2002, 2013)

³¹³ Krauss nota come le bambole artificiali e di cera siano capaci di generare «doubts whether an apparently animate being is really alive; or conversely, whether a lifeless object might not be in fact animate. This confusion between the animate and the inanimate, is an instance of that class of the uncanny that we have already followed, involving a regression to animistic thinking and its confusion of boundaries» (1985: 85).

Al di là delle manifestazioni sopra osservate, ci sono delle operazioni tramite le quali il soggetto può *debrayarsi* nell'ambiente circostante e impedire un'identificazione dei suoi tratti 'biologici' o 'referenziali' mentre si rende, tuttavia, conoscibile. Le analisi che seguono riguardano proprio questo caso, ovvero quello dove un soggetto si dona allo sguardo senza mostrarsi.



Figura 47

Cahun si ritrae ripetute volte, molti anni dopo l'ultima fotografia analizzata, davanti al cimitero di St. Helier. In *Fig. 47*, una fotografia del 1947 intitolata *Autoritratto* e scattata nel cimitero dell'Isola di Jersey, si osserva un corpo situato in uno spazio aperto, a metà tra chi scatta la fotografia e le tombe dei defunti. A partire dal titolo, è chiaro come la fotografia sia da intendersi in senso riflessivo, come un'immagine capace di dar conto di una serie di tratti identitari dell'artista che dovrebbero essere colti da chi guarda. Oltre ad essere uno dei pochi

ritratti ad avere un tale titolo, è che sia una delle pochissime fotografie scattate dopo la sua liberazione dalla prigionia nazista nell'8 maggio del 1945³¹⁴. A seguito di questa esperienza traumatica, la fotografia sembrerebbe uno strumento che non è più capace di raffigurare nulla, se non la morte.

Al termine dell'esperienza di prigionia che porta al limite psicofisico le amanti-sorelle le due avranno una vita monacale a Jersey, principalmente a causa dei problemi di salute di Cahun aggravatasi in prigione. Le immagini che le due creano dopo la liberazione, oggi consultabili nell'archivio del Jersey Heritage Trust, sono prive di quella giocosità che prima le caratterizzava³¹⁵. È opportuno soffermarsi su una delle immagini scattate dopo la liberazione. In *Autoritratto*, Cahun si ritrae indossando un particolare 'abito': l'abito, la collana spinata e la maschera di pietra rendono il corpo di Cahun assimilabile alle lapidi visibili in secondo piano. L'attività di resistenza che Cahun e Moore conducono a Jersey è sempre sotto lo pseudonimo *Die Soldaten ohne Namen* (I soldati senza nome)³¹⁶. Dopo un'intera vita vissuta sotto pseudonimi (i più noti sono Claude Courlis, Daniel Douglas e infine Claude Cahun), l'ultimo sembra essere quello più adatto a una persona che ha dedicato la sua vita a questionare l'identità familiare, culturale e sociale che ha ricevuto. Nei tre lunghi anni in cui hanno portato avanti l'attività di resistenza, l'identità e i corpi delle due sorellastre devono essere accuratamente 'nascosti' sotto le vesti di due semplici signore benestanti. La *Rocquaise*, chiamata anche *la ferme sans nom*, diventa sede abitativa dal generale nazista di più alto grado dell'isola, incaricato di condurre tutte le attività all'isola (Leperlier 2006). In questo lungo periodo Cahun e Morre saranno costrette a performare perennemente il ruolo dell'«anziane francesi benestante» mantenendo 'sepolte' le altre 'maschere'. Molti anni prima, ancora nel 1930, Cahun scrive una frase centrale nella rilettura del suo operato: «Travesti la mia anima. Ho sfregato così forte per togliermi la maschera che mi sono tirata via la pelle. E la mia anima, come una faccia graffiata, spelata, non ha più forma umana» (Cahun 1930: 46,

³¹⁴ A seguito di una attività clandestina di attivismo anti-nazista portata avanti per tre anni da Cahun e Moore, le due amanti-sorelle verranno condannate a morte. Nel marzo del '43 Cahun subisce un primo interrogatorio; il 25 luglio del '44 viene arrestata dalla Gestapo e condotta in una prigione militare. In quel periodo, le sue fotografie vengono in gran parte distrutte dai soldati perché considerate pornografiche e decisamente 'deviate'. Il 16 novembre del 1944 Cahun e Moore vengono condannate a morte dalla corte marziale tedesca. Tuttavia, entrambe beneficiano di una sospensione temporanea della pena che permetterà loro di vedere la libertà un giorno esatto dopo la resa tedesca, l'8 maggio 1945. Per una completa ricognizione dei materiali d'archivio sopravvissuti a quelle date si veda Leperlier (2006).

³¹⁵ La maggior parte delle fotografie in archivio posteriori al 1945 sono di natura documentaria e di scarso interesse artistico: il processo di abbattimento del muro costruito dai nazisti davanti alla loro casa, le giornate in spiaggia, il loro gatto. Questo tipo di fotografie 'documentarie' scattate da Moore aumenterà esponenzialmente dopo la morte di Cahun nel 1954.

³¹⁶ Leperlier nota come anche i termini 'Ohne Ende' e 'Namenlos' siano stati usati allo stesso scopo. Cfr. Leperlier (2006: 394-395).

trad. mia). La ‘battaglia’ che innesca con il proprio corpo — per lei una macchina da scomporre — manifesta chiaramente la difficoltà di abitare un corpo che non le appartiene. Sembrerebbe quindi che nell’ultimo periodo di vita a Jersey, la battaglia di Cahun sia di natura duplice: da un lato lotta contro il proprio corpo biologico e la sua identità e, dall’altro, contro il corpo dello Stato. Il suo corpo *singolo* e il corpo *sociale* si incontrano in una zona di disagio. Uno dei bigliettini scritti a mano e distribuiti dalle due donne in modo clandestino per istigare i soldati nazisti a disertare dice:

«Arbeiter! Kameraden! Genossen! erwartet nicht, bis die Flammen der Hölle unsere Häuser zu Asche verbrannt haben! Lasst eure Maschinen langsamer gehen... Verderbt sie verstoehlener weise... HALTET SIE AUF wenn Ihr den Krieg aufhalten wollt! Die Soldaten ohne Namen. Bitte verbreiten».³¹⁷



Figura 48

Fermare il meccanismo sembra essere la soluzione per fermare la ‘macchina’ dello Stato che sorregge il progetto Nazionalsocialista. Forse Cahun e Moore pensano il progetto Nazionalsocialista come un grande macchinario che può essere boicottato, modificato e

³¹⁷ «Lavoratori! Camerati! Compagni! Non aspettate che le fiamme dell’inferno abbiano ridotto in cenere le nostre case! Rallentate le vostre macchine... Danneggiatele di nascosto... FERMATELE se volete fermare la guerra! I soldati senza nome. Per favore diffondete» *Trad. mia*.

disfatto dall'interno tramite l'inserimento di elementi disfunzionali. Tuttavia, il boicottaggio dall'interno, funziona soltanto se si è camuffati, indistinti, introvabili e irricognoscibili da quelle parti dell'organismo che hanno il compito di difenderlo.

È opportuno ora ritornare all'immagine. In mezzo tra il cimitero e l'osservatore, Cahun è topologicamente situata in una zona indifferenziata, di *impasse*, non ascrivibile né all'interno né all'esterno del recinto funerario. In questo processo di somiglianza all'inorganico³¹⁸, avviene uno slittamento quasi impercettibile tra l'umano e il non umano. Non è chiara la situazione di Cahun; si trova forse in una situazione di 'passaggio'? L'artista sostiene una 'maschera' di pietra con le mani, e dunque, in qualunque momento può essere tolta. Infine, l'abito diafano che copre il corpo di Claude ne fa percepire le forme, in questi anni prive di tonicità. Le lapidi sono superfici di iscrizione sulle quali gli epitaffi rendono conto di un'identificazione specifica, mediata da linguaggio verbale e spesso corredata da immagini. Di fatto, la lapide racconta il defunto come il certificato di nascita il nascituro. Cahun è una lapide senza iscrizione, una maschera senza volto. Questa 'maschera pietrificata' appare anche, molti anni prima, in uno dei collages di *Aveux non Avenus* [Fig. 48], questa volta con un fiocco da slacciare nella parte frontale. Se la Cahun degli anni Trenta sembra pronta a volersi levare queste maschere, quella degli anni Cinquanta sembra indossare una maschera funebre, definitiva. Nel volto 'anziano' di Cahun i tratti di visificazione (Deleuze e Guattari [1980] 2003)³¹⁹ vengono meno e il viso non si fa più attraversare da attività patemiche. Non solo solo gli autoritratti di Cahun a cambiare con il passaggio della guerra, ma anche i suoi foto-collage. Dal 1930 al 1938, infatti, è solita realizzarli a partire dai propri autoritratti e da fotografie di famiglia, mentre durante la guerra abbandona completamente l'uso dei suoi ritratti a favore di collage più anonimi, realizzati esclusivamente con immagini e parole pubblicate dalla stampa:

³¹⁸ Con inorganico si fa riferimento, in questo caso, a ciò che è privo di funzioni vitali.

³¹⁹ Deleuze nota come il volto sia un 'sistema bucato', come un tessuto che ricopre la testa e la organizza, che può manifestare delle tensioni intrinseche al corpo, ma che può anche non coincidere con il volto umano. La *visificazione* o *machine de visageité* è l'espressione con cui l'autore definisce la complessa operazione di trasformazione e organizzazione di un substrato pronto a essere semiotizzato (un muro bianco) in un iso (un buco nero): «il viso è una superficie: tratti, linee, rughe del viso, viso lungo, quadrato [...] anche se si circonda ed orla cavità che ormai esistono soltanto come buchi. La testa, anche quella umana, non è necessariamente un viso. Il viso si produce soltanto quando la testa cessa di far parte del corpo, quando non viene più codificata dal corpo, quando essa stessa cessa di avere un codice corporeo polivoco multidimensionale [...]. Quando il corpo, testa compresa, si trova decodificato e dev'essere surcodificato da qualcosa che si chiamerà Viso» e ancora «È come dire che la testa, tutti gli elementi volume-cavità della testa devono essere viseificati. Lo saranno per opera dello schermo bucato, del muro bianco-buco nero, la macchina astratta che produrrà del viso. Ma l'operazione non si ferma qui: dal momento in cui la testa e i suoi elementi saranno viseificati, il corpo intero potrà esserlo, sarà portato a esserlo, in un processo inevitabile». (Deleuze e Guattari [1980] 2003: 252). Paolo Fabbri, che a sua volta indaga l'argomento (1995), denomina una lettura 'sfigurale' del volto quell'atto di fuga del volto dalla macchina viseificante, azione dalla quale ne risulterà un volto che è pura carne, pura tensione corporale.

«En effet, elle ne fera aucune prise de vue préalable, elle n'interviendra plus sur les clichés, mais elle assemblera des photographies, préalablement découpées dans les journaux ou des magazines, auxquelles seront agrégés des textes imprimés ou dactylographiés. Hélas, sur un ensemble qui a certainement dépassé les mille pièces, aucune n'a été préservée! Subsistent quelques très rares tracts-collages qui ne comportent pas d'images. Mais Cahun a laissé de nombreux témoignages écrits».
(Leperlier 2006: 361)

Sull'impossibilità di ricostruzione di un'identità lacerata è opportuno soffermarsi ora la fotografia intitolata *Bystander #023* di Mari Katayama (2016) [Fig. 49], artista contemporanea giapponese disabile nata con una rara malattia genetica che ha colpito in modo irreversibile più parti del suo corpo. Le sue gambe sono state amputate sotto le ginocchia durante la sua infanzia e la sua mano sinistra ha poche dita completamente funzionali. Dotata di protesi mediche che agevolano la sua mobilità — il suo è ciò che



Figura 49

verrebbe chiamato un ‘corpo cyborg’ (Haraway 1991) — Katayama cuce delle ‘estensioni’ tessili che imitano e riportano le fattezze delle forme del suo corpo.

Gli arti tessili che fabbrica Katayama, simili a quelli di una bambola³²⁰, vengono decorati con delle perle, del pizzo e dei lacci. Questi finti arti disfunzionali non mirano a completare il corpo dell’artista portandolo a una condizione normativa, ma ripropongono, e anzi sottolineano, la disabilità stessa. Katayama cuce braccia e mani, se li attacca sulla schiena e li posiziona davanti al suo torso, in modo che questi nuovi ‘arti fantasma’ coprano il suo busto interamente e lascino accessibili alla vista soltanto i suoi quattro ‘veri’ arti, interessati dalla malattia. L’artista non si nasconde davanti allo sguardo della macchina, ma assorbe su di sé tutto il peso dello scrutinio dello sguardo esterno, impegnato nel distinguere il corpo empirico dal corpo costruito³²¹. La costruzione del suo nuovo corpo passa per un processo di moltiplicazione dell’inorganico, che potenzia la condizione non normata della sua anatomia, che ne esce trasformata, ‘abbracciata’ dall’ambiente tessile circostante. Tutti gli elementi coperti dello stesso tessile che la circondano — la parete ricoperta di tessuto, il divano tappezzato sul quale è seduta, i cuscini che la sorreggono — diventano parte integrante di un unico corpo esteso. Questo avviene tramite un processo di appropriazione e prelievo delle qualità plastiche dello spazio che l’artista abita, facendo del *milieu* il proprio ‘abito’³²². Il rapporto tra il suo ‘*habitat*’ e il suo ‘*abito*’ di braccia tessili le permette di operare un *displacement* dell’identità da disabile, ricomponendo il suo corpo con protesi inorganiche capaci di virtualizzare il suo corpo empirico:

«This resembled my experience with prostheses. After my feet were amputated at the age of nine, I would paint each time I had a new prosthesis and continued walking in them until I felt accustomed to them to the extent I could walk naturally. My goal was to blend into the city and its people. But when the goal was near, my prostheses would break and I returned to square one. My work was made from my life, which then contributes to my work in return». (Katayama 2021: 4)

³²⁰ La bambola in quanto figura è stata centrale nella produzione surrealista e ha continuato ad essere esplorata anche nei decenni successivi. Per un’analisi critica sulla figura delle *Poupées* di Hans Bellmer e delle bambole di Cindy Sherman si veda Krauss e Sherman (1993: 148-159).

³²¹ «Shooting is a very physical act. My *motto* is to release the shutter on myself in whatever state I am in. Every time I hold a weighty camera, I become aware of my body, its limit that all my life depends upon. Even if I am thankful for my body, it is impossible for me to love my whole body, and if I express my honest feelings, I have nothing but a feeling of strong disgust» (Katayama 2021: 5).

³²² Inizialmente il ‘diverso’, l’Altro, si rappresenta ai margini della scena raffigurata, e tramite sguardi e gesti connette la scena con il contesto di fruizione dell’osservatore. Cfr. Stoichita (2019b) e Lacoue-Labarthe ([1979] 2006).

Katayama, in quasi tutte le sue fotografie, crea una sorta di esoscheletro morbido capace di farla transitare contemporaneamente tra l'organico e l'inorganico, di entrare in un *camouflage sociale* quando ne ha bisogno. Se si volessero seguire le categorie proposte da Caillois per il camouflage animale, quello di Katayama sarebbe di tipo *ipertelico*, volto a far apparire il corpo diverso (più temibile, più grande e forte) tramite l'ingrandimento delle proprie forme. Ancora una volta, la differenza tra ciò che appartiene al corpo dell'artista e le sue protesi tessili sono complesse da distinguere: persino le cicatrici del corpo di Katayama sono riproposte dalle cuciture nelle braccia di tessuto. Tramite questa 'appropriazione delle qualità dell'ambiente', la relazione tra *habitat* inorganico e corpo organico è analoga a quella che Paul Virilio identifica tra il corpo del soldato e il bunker. Secondo Virilio, la corazza di cemento architettonica costituisce una protezione che aderisce al corpo di chi vi si trova dentro come se fosse come un sarcofago o un guscio per il corpo. Questo 'guscio di cemento' protegge e al contempo indurisce il corpo, ma come conseguenza ne impedisce una mobilità regolare (proprio come nel caso delle corazze prima indagate):

«La sensation d'écrasement, ressentie dans le circuit à l'extérieur de l'ouvrage, est encore accentuée ici. Les différents volumes sont trop étroits pour une activité normale, pour une réelle mobilité du corps ; tout l'édifice pèse sur les épaules de l'occupant. Comme un habit à peine trop grand vous embarrasse autant qu'il vous couvre, l'enveloppe de béton et d'acier vous gêne aux entournures et tend à vous figer dans une serai-paralysie assez proche de celle de la maladie. Ralenti dans son activité physique mais attentif, anxieux des probabilités catastrophiques de son environnement, l'habitant de ces lieux du péril est oppressé par une singulière pesanteur ; en fait, il possède déjà cette rigidité cadavérique que la protection de l'abri était censée lui éviter». (Virilio e Collins 1975: 8)

Questo 'rigor mortis' causato dalla costrizione del cemento attorno al corpo potrebbe essere pensato come sinonimo del rapporto di sdoppiamento degli arti inermi della Katayama. Davanti all'impossibilità di muovere le protesi che lei stessa costruisce, questi arti fantasma si ritrovano a lavorare soltanto a un livello dell'apparenza esterna, e cioè sull'*invulcro*, ma non offrono alcuna alternativa concreta alla *carne mobile* dell'individuo (Fontanille 2004). È ancora Virilio a ricordare come il rapporto che si stabilisce tra l'*abito* e l'*habitat* emerga in altre analogie che non si fermano a quella tra bunker e il corpo, ma che si estendono anche alla *gorge* (gola e forra), l'*épaulement* (spalla e muro di contenimento), le *mamelon*

(capezzolo e cima di una collina). Ma in che modo avviene questa trasformazione valoriale tra entità diverse?

Ciò che accomuna gli elementi previamente citati da Virilio è l'associazione di una entità organica a una inorganica che finisce per assumerne le sembianze e i valori alla prima associati. La dimensione di inorganicità, intesa come uno stato dove le funzioni vitali sono assenti, è ancora poco esplorata a livello semantico ed estetico, e la letteratura semiotica è quasi. Riccardo Finocchi nota come la «semiotica dell'inorganico non sia pensabile se non nel suo rapporto con l'organico» (Finocchi 2020: 46), tuttavia, è caratteristica propria dell'inorganico quella di rimanere sempre al confine tra l'organico e il non organico, e cioè, rimanere una materia «cosale inanimata» (*Ivi.*: 48) che può, eventualmente, 'vitalizzarsi'³²³. È qui dove subentra la mia tesi: se è ovvio per gli autori prima citati che l'assorbimento di valori 'umani' da parte dagli elementi inorganici avvenga per somiglianza, questo avvenga in modo preponderante tramite il camouflage, che facilita le tra i regni organici e inorganici nel mondo animale e in quello umano. Ci sono insetti che diventano foglie (e passano così da essere percepiti come esseri organici a inorganici), animali che si fingono pietre (da organico a non organico), o altri che si fingono morti (passando da organico a un apparente non organico):

«Questi transiti rivitalizzano il senso dell'inorganico: il limite del segno (usato per mentire) rivitalizza il segno, esibisce il segno stesso, al medesimo tempo, possiamo dire, l'organico che transita verso il (finto) non organico rivitalizza l'inorganico, lo esibisce come limite del senso, punto di confine tra organico e non organico». (Finocchi 2020: 50)

³²³ L'idea dell'inorganico che prende vita e che si differenzia dal non-organico è articolata in modo esemplare nell'analisi di Tarcisio Lancioni (2009) del racconto *The Selfish Giant* di Oscar Wilde realizzata. Lancioni dimostra come l'aspetto figurativo del testo abbia una «autonomia che incide nella 'trasformazione valoriale'» (Lancioni 2009: 41) dell'elemento giardino, che passa da un valore disforico (prima è associato al mondo delle cose) per diventare poi un luogo positivo e 'vitalizzato', portatore di un'idea di liberazione.

L'inorganico è ciò che consente dunque di ridefinire il confine tra ciò che è organico e ciò che non lo è, una soglia capace di rivitalizzare ciò che originariamente non possiede funzioni vitali e di 'paralizzare' ciò che invece le ha. La capacità di oscillare tra questi livelli è ciò che permette a certi artisti e artiste di concentrare molteplici valori semantici (persino tra loro contrari) in una medesima immagine. L'effetto di *uncanniness* prodotto dal simulacro del doppio di cui parla Rosalind Krauss, in un certo senso ripreso da Caillois, sembra innescare una messa in gioco dei valori associati alla vita e alla morte, alla presenza e all'assenza.



Figura 50

Questi valori si mettono in gioco in una delle fotografie più note di Cahun del 1932, *Je tends les bras* [Fig. 50]. Nell'immagine Cahun inserisce le proprie braccia all'interno dei fori di un pilastro di pietra cosicché, in modo diametralmente opposto a Katayama, gli arti umani sono capaci di 'vivificare' la pietra.

Prestando attenzione, si può scorgere il profilo di Cahun, talmente fuso con la pietra da apparire come un'estensione della stessa: i due corpi diventano uno solo, e così l'identificazione della figura femminile con la natura si mette all'opera nel modo più letterale possibile. Whitney Chadwick evidenzia come le donne, soprattutto durante il Surrealismo, attribuiscono le proprie credenze alla natura, concepita come luogo liberatorio dello spirito

creativo (Chadwick 1985: 143)³²⁴. Cahun mette gli elementi inorganici in condizione di generare nuove forme in diverse fotografie, cercando di stabilire somiglianze con gli elementi del suo intorno o di ‘vivificare’ appunto la materia inorganica tramite gesti e pose. La forza generativa della *natura naturans* (la natura naturante) è un *topos* antico, indagato visivamente in modo più preponderante durante il Rinascimento e il Barocco; momento in cui vengono rappresentate molte delle metamorfosi più note della storia dell’arte. Il mito di Apollo e Dafne è stato la lente più immediata che alcuni autori hanno adoperato per analizzare questa immagine (Papapetros 2012), vista come un semplice re-enactment del mito.

A mio avviso è utile, ancora una volta, convocare qui il mito non tanto per la somiglianza formale tra l’immagine di Cahun e la ‘pietrificazione’ del corpo di Dafne, ma nei termini di vedere ‘riattivati’ alcuni dei tratti fondamentali e strutturali di questo mito; più specificamente, la trasformazione che esso mette in atto dei passaggi e rimandi continui «dal minerale all’organico e di nuovo alla forma umana» (Arasse 2006: 100) e che permette agli individui coinvolti di transitare tra stati differenti.

Spesso questa ‘trasformazione’ è narrata come un passaggio negativo di tipo punitivo, come nel caso di Dafne, appunto, dove la trasformazione non è da lei voluta, ma è una distruzione simbolica della sua capacità di agire (Bal 2002). Anche se dalle fonte antiche si evince che sia stata una sua richiesta quella di «distruggere la sua bellezza per liberarsi del suo aggressore in una reazione alla minaccia di stupro persistente», Dafne ottiene l’esatto

³²⁴ Questo *topos*, per cui la donna avrebbe un rapporto ancestrale con la natura è molto antico e mette in relazione aspetti legati all’ecologia e alla femminilità. Lucy Lippard, autrice femminista che pensa la femminilità a partire da delle specificità essenziali, crede che la Land Art, ad esempio, sia un tipo di arte segnata dal femminile, poiché la comunione con la natura definisce uno stato primordiale che precede la società patriarcale (Lippard 1976b). Decenni prima, sotto la lente surrealista, molte artiste affrontano la questione; un esempio è la poetessa Valentine Penrose, che esplora i legami tra natura e femminilità. Nel 1936 lascia la Francia per andare in India, accompagnata dalla poetessa di origine messicana Alice Rahon. Penrose scrive « À une femme à une route », 1935:

Ce corps ici féminin qui pend comme une goutte lointaine

vers l’autre ici cette fois féminin

où les cheveux égaux en travers le sourire

folle fuseau

pointus les os

qui traversera des plaines avec ses hanches

qui brassera la paille pas des langes il dormira aux granges

seul pour les herbes

dont l’amie ne se soucia jamais quoique verte

Par destin par grain par chemin par satin

lames de feuilles ses yeux plats clous dans le bois

à la forêt toutes ses dents rocher doux crâne de fougères

si grande je l’ai tirée cette née comme un troupeau d’eau

accroché aux falaises

aux steppes quand on la croit aux fraises

avec des rubans sauvages au lieu de dormir du côté total vert et rouge.

contrario, ovvero, resta uno strumento senza capacità di azione nei confronti del suo persecutore, resta bella per sempre, ne diventa musa ispiratrice (Bal 2002: 80).

Questo contatto con le forme primarie della natura può essere visto, come appena delineato, sia come un veicolo per una ‘condanna’ ad una eternità senza agentività sia come liberazione femminile, e secondo i surrealisti, come liberazione dell’inconscio³²⁵. Si prenda come esempio di questa ambivalenza una fotografia di Francesca Woodman, che nel 1980 si reca per un mese nella foresta di Peterborough nel New Hampshire per una residenza artistica. All’arrivo, Woodman comunica la sua intenzione di creare un libro di forme naturali abbinato poi a *pattern* che prendono ispirazione dalla natura stessa. Nel quaderno in cui Woodman annota queste sue intenzioni, scrive anche una domanda lapidaria: «Nature? What am I supposed to do with nature?» (Woodman 2024). Questa domanda senza risposta sembrerebbe dare piede a molte delle interpretazioni di questa fotografia del 1980 [Fig. 51], anch’essa interpretata come una messa in scena del mito di Dafne. Dafne viene rappresentata, la maggior parte delle volte, immersa in un processo di trasformazione e di fuga che però la mantiene ancorata a due universi semantici diversi: vegetale e umano, organico e inorganico. Se è vero che questa analogia potrebbe legare l’immagine al mito di Dafne, l’unico interesse presente in una tale ‘traduzione’ tematica risiederebbe nella dimensione aspettuale dell’immagine: le due figure sono in perenne fuga.

Come Dafne, Woodman è solita ritrarsi mentre si sottrae dall’identificazione nel momento in cui rende discontinui i profili del proprio corpo (l’effetto *flou* e il *camouflage* sono forme del fotografico usati dall’artista per indebolire l’iconizzazione e attivare la tensività aspettuale dello scatto) oppure si presenta intrappolata dall’ambiente che la circonda, dalla materia degli spazi che abita. In *Untitled, MacDowell Colony Peterborough* (1980) [Fig. 51] si ritrae con le braccia protese verso l’alto replicando la stessa posizione degli alberi che si trovano dietro e sugli avambracci indossa parte delle cortecce, finendo così per imitarne le sembianze. A differenza delle precedenti letture mitiche, è interessante notare come la corteccia dell’albero sia, a modo suo, un’interfaccia primaria di mediazione tra l’esterno e l’interno: tra il suo massello, la parte interna che è capace di raccontarne gli anni e le vicissitudini, le sofferenze subite durante la crescita, e la sua apparenza esterna. In questo rapporto tra organico e inorganico, il corpo di Woodman domina e si fa dominare dall’ambiente circostante da un materiale legato alla sua identità nominale: Woodman. Il cognome di famiglia — portatore di

³²⁵ Per i surrealisti il bosco diventa un ‘teatro’ di magia e meraviglia, metafora del labirinto e del percorso iniziatico. È ben noto come la Foresta di Brocéliande della leggenda di Arturo suscitò in molti artisti un notevole interesse.

una cifra identificativa ed ereditato è, per Francesca Woodman, problematico — intrattiene un rapporto privilegiato con gli elementi legnosi della natura dal momento in cui può essere letteralmente tradotto come ‘uomo di legno’ o come ‘boscaiolo’. Ricordo la perplessità con cui Woodman affronta il suo periodo di residenza e le difficoltà che incontra nella natura: «Nature? What am I supposed to do with nature?» si domanda. Cosa dovrebbe fare con tutto ciò che le è stato ‘dato’? La connessione proposta poco sopra tra albero e la famiglia non è nuova ed è anzi più che fondata a livello storico: il dispositivo dell’albero genealogico è proprio incaricato di dar conto dei rapporti familiari, dei lignaggi di sangue. Tuttavia, l’albero può essere considerato un dispositivo di filiazione unidirezionale opposto, in un certo senso, al rizoma deleuziano, che «non comincia e non finisce, è sempre nel mezzo, tra le cose, inter-essere, intermezzo. L’albero è filiazione ma il rizoma è alleanza, unicamente di alleanza. L’albero impone il verbo ‘essere’, ma il rizoma ha per tessuto la congiunzione ‘e...e...e...’. (...)» (Deleuze e Guattari [1980] 2003: 61). Nonostante i più recenti studi sul vegetale (Coccia 2018) evidenzino come la natura sia un tessuto interconnesso e simbiotico dove le varie forme di vita vegetale collaborano nella produzione di vita e siano capaci di trasformarsi, gli alberi rimangono modelli cognitivi per pensare la società e le relazioni tra gli individui. L’albero è una rete orizzontale e policentrica capace persino di mutare la propria

identità genetica (Coccia 2016), tuttavia, ha delle gerarchie specifiche che li impediscono di collegare un qualunque punto con gli altri, a differenza appunto dalla modalità rizomatica, che «è un'antigenealogia» (2003: 44). Convocare la letteratura sul vegetale per meglio comprendere i suoi legami affettivi può essere, come nota Louis Marin, un modo euristico e produttivo per offrire diversa a quanto già detto: «far lavorare il testo passato e la teoria



Figura 51

contemporanea, l'uno attraverso l'altro e reciprocamente, significa mettere il testo e la teoria in condizione di produrre senso e interpretazione» (Marin [1989] 2012: 23).

Una serie di immagini intitolate *Some disordered Interior Geometries* (1980-1981) [Fig. 52] sono incollate all'interno di un vecchio libro di geometria che Woodman compra in Italia in uno dei suoi viaggi estivi. Questo libro d'artista, molto meno studiato dalla critica rispetto ai famosi autoritratti, è particolarmente importante per comprendere come l'artista indaghi istanze di corrispondenza tra oggetti animati e inanimati che si materializzano in accostamenti formali tra elementi diversi che permettono di rendere la diversità semantica analoga. In un gioco di *mise en abyme* di forme geometriche, Woodman si fotografa davanti a un lenzuolo rettangolare mentre indossa un vestito svasato e trapezoidale. Sulla stampa fotografica, una delle due gambe viene prelevata via con un taglierino e le braccia dell'artista coprono il viso, forse nel tentativo di eliminare tutti quegli elementi disturbanti che la

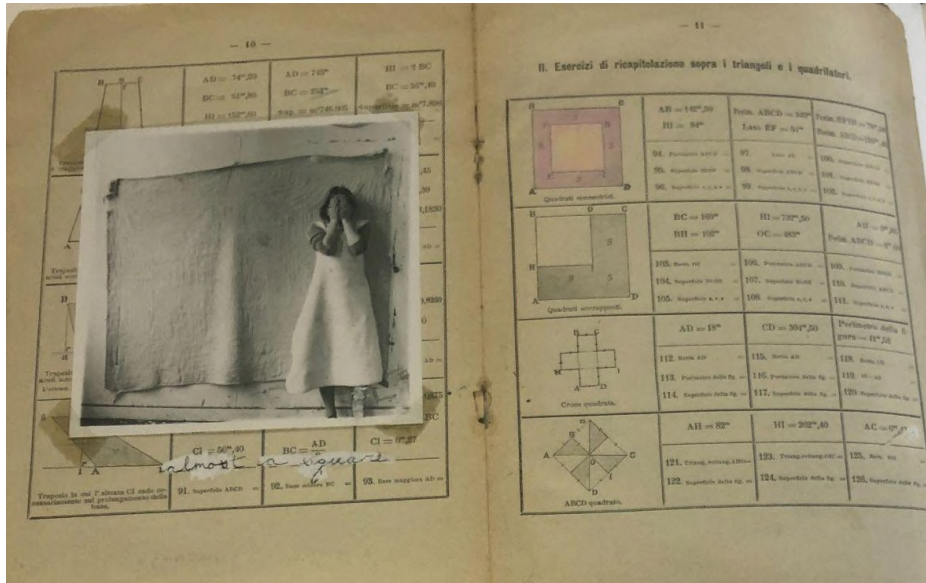


Figura 52



Figura 53

allontanano dal suo scopo, ovvero, di essere «almost a square» (Pedicini 2012). Questa scritta, apposta manualmente in basso a destra, rende evidente il tentativo dell'artista di diventare un tutt'uno con lo sfondo. Come un camaleonte, e tramite un *camouflage allocriptico*, Woodman presenta un effetto testurale nel suo abito che richiama quello della piega geometrica del lenzuolo dietro di lei: le due pieghe sembrerebbero incastrarsi perfettamente una dentro all'altra, come il positivo e negativo di un calco. Tutto, in Woodman, persegue un gioco tra corpo e contesto, dove l'epidermide delle cose si fonde con quella dell'artista, formando un terzo essere, un *corpo-ambiente* che aderisce alla materia circostante in modo sintomale. È possibile, quindi, produrre dei cambiamenti 'semantici'

nella propria identità attraverso la modifica di alcuni elementi visivi nell'immagine. Da queste due immagini — ma in generale dalla pratica fotografica di Woodman — sembra emergere la ricerca del proprio posto nel mondo, nella famiglia, nella società, non tanto volta quindi a un *camouflage sociale*, come osservato prima, quanto a un'accettazione del suo proprio intorno. Un ultimo caso paradigmatico che affonda le sue radici nel rapporto tra corpo, identità e ambiente sociale è la fotografia *Dreieckrundung II* (1982) della serie *Körperkonfigurationen* (1972, 1974, 1976, 1982) [Fig. 53], immagine dove Valie Export si ritrae adagiando il proprio corpo negli spazi architettonici della città.

Export si 'incastra' nell'angolo anonimo di una strada per rendere evidente la condizione di invisibilità sociale perenne e ancora subita dal genere femminile. L'artista presenta un corpo abbandonato a sé stesso nello spazio pubblico, in altre immagini coricato su un marciapiede, e ancora su delle scalinate e altri spazi del quotidiano. Non è nel processo imitativo dei tratti plastici del 'muro', in questo caso, dove l'efficacia del gesto di ostensione trova il suo valore, (il corpo di Export non somiglia affatto al muro) ma proprio nella realizzazione dell'enunciato performativo stesso. Ci si trova davanti a un tipo di 'camouflage' basato sull'imitazione comportamentale di un elemento esterno al soggetto che non necessita di analogie plastiche per essere effettivo. Questo camouflage è da considerarsi, come direbbe Benjamin, come un 'sentire assieme'.

Si è fin qui tentato di dimostrare come queste figure del doppio proponano un processo di imitazione analogo a quello della mantide, dunque basato sull'imitazione di un inorganicità capace di destabilizzare l'osservatore, che non è più capace di distinguere se si trova davanti a un organismo vivo o meno. È stato mostrato come 'le figure del doppio' possono imitare sia sé stesse, sia un elemento inorganico a loro esterno (come un manichino, una maschera o una bambola). Questo indiretto 'ritorno su sé stessi' avviene facendo somigliare l'inanimato al corpo già presente nel testo, ma non implica una sterile 'perdita del sé', e cioè uno stato di *psicastenia* (una forma di regressione a forme di vita inferiori³²⁶) — come avrebbe detto Caillois — quanto una via di liberazione della staticità, un'apertura che permetterebbe

³²⁶ Barbara Grespi (2020: 66), a proposito della psicastenia, nota: «La psicastenia produce una regressione a forme di vita inferiori, la pietra per gli animali e la catalessi per l'uomo, essendo quest'ultima uno stato di passività totale in cui il corpo diventa una cosa e si lascia contagiare dalla deanimazione degli oggetti circostanti. Ma è importante ricordare che la psicastenia è in parte subita, in parte messa in scena: la pietrificazione dell'animale è un misto di mise en scène e di affetto, è insieme gioco e somatizzazione estrema. Nel corpo psicastenico performance e patologia si sfumano, aprendo un ampio spazio di creatività e addirittura indicando un possibile 'metodo' espressivo non troppo lontano da quel principio estetico dell'estasi che la cultura surrealista intorno a Caillois elogia nelle sue diverse inflessioni (erotismo, isteria, trasporto religioso, sciamanesimo, ecc.)».

all'individuo di affermarsi in trasformazione o, quanto meno, di interrogarsi sulla instabilità della propria soggettività. Lasciarsi contagiare dalla deanimazione degli oggetti presenti nello scatto potrebbe essere visto, insomma, come una risorsa semanticamente produttiva piuttosto che come una perdita di individualità. Se c'è una perdita di individualità è da intendersi come l'abbandono dell'identità presente nello scatto, a favore di una sua negazione, duplicazione o messa in discussione, ma non come la perdita totale dell'identità dell'individuo. Un ultimo



Figura 54

caso paradigmatico utile alla costruzione del corpus e che sembra unire tutte le modalità di 'camuffamento' prima individuate è uno *still* del film *Meshes of the Afternoon* (1943) di Maya Deren [Fig. 54], dove l'artista è ritratta guardandosi allo specchio di una toilette. Questo particolare mobile è dotato di tre specchi che riflettono tre figure estremamente simili tra loro. Una volta compresa che quella 'vera' è quella centrale, si cerca, con lo sguardo, di identificare il modello che ha prodotto le immagini riflesse. Tuttavia, non c'è alcun 'modello'. Anche il corpo che produce i tre riflessi allo specchio è un manichino inanime dal quale si intravedono i capelli della vera Deren. Tramite questa duplicazione, il 'vero' corpo di Deren si iscrive di continuo in quello delle bambole che lo circondano.

In sostanza, è importante notare come fino a questo momento le forme individuate di iscrizione tra figura/figura operano, più specificamente, nei termini di una discontinuità tra figura e sfondo e di una continuità tra le figure. La funzione delle linee e dei contorni che isolano le figure dallo sfondo presentano, in tutti i casi, una funzione isolante e discriminante che permette di avere una distinzione percettiva tra gli elementi; ogni elemento dell'immagine quindi rimane diviso e comprensibile. Fin ora quindi ci si è occupati di comprendere 'la figura' in questa dialettica tra figura e sfondo. Lo sfondo, dal canto suo, è il secondo elemento che può concorrere a 'camuffare' e 'dissolvere' la soggettività dell'individuo. Il tipo di contrasto finora individuato ricorda il funzionamento del rapporto tra figura/sfondo nella pre-modernità dove i soggetti si stagliano su uno sfondo dorato o monocromo che determina un luogo altro, non connotato né identificabile. Nella pittura moderna, il rapporto figura/sfondo subisce delle variazioni, e poiché le immagini sono per lo più traduzioni di altri testi (dunque intertestuali), la scena rappresentata contiene figure situate in uno sfondo specifico. La figura è pensata come il luogo dove il senso risiede e dunque deve stagliarsi dallo sfondo, il cui ruolo sarebbe soltanto quello di 'contenere' la storia rappresentata (Didi-Huberman 1995: 15-17). Didi-Huberman offre uno sguardo opposto a questa concezione tradizionale, e dimostra come alcuni sfondi e frammenti di pittura paritetici abbiano un'importanza interpretativa fondamentale (*Ibid.*). Su questa scia, nelle immagini a seguire si osserverà che lo sfondo può avere una funzione vitale nel determinare il valore semantico del testo: se le varie figure rimangono simili ma distinguibili e sono le proprietà dello sfondo a renderle tali, si può innescare un processo di transustanziazione per cui i valori semantici di ogni oggetto si rovesciano su quelli di un altro e viceversa.

3.3.2 Corpi *flou* (continuità/discontinuità figura/sfondo)

Come evidenziato sopra, è possibile che degli attanti eideticamente e topologicamente differenziati si trasferiscano tra loro dei valori semantici differenti (ad. es. un viso assume la mortalità di un teschio per la troppa vicinanza), ci si appresta ora a comprendere una seconda figura della dissimulazione. In questo paragrafo si analizzeranno gli effetti di senso derivati dalla dispersione eidetica³²⁷ dei contorni della figura ritratta a favore di una omogeneità cromatica tra figura e sfondo. L'attenuazione dei contorni delle figure fa sì che i corpi, in

³²⁷ La dimensione cromatica avrebbe una funzione individuante e integrante, a differenza da quella eidetica, che opera nella dimensione isolante e discriminante. Cfr. Greimas (1984).

procinto di dissolversi³²⁸, appaiono irraggiungibili, schermati e difficili da distinguere dal luogo in cui si installano. Questo effetto, raggiunto comunemente grazie a ciò che viene denominato un effetto *flou*, apre lo spazio della raffigurazione a una dimensione tensiva dove l'immagine oscilla costantemente tra l'opacità e la trasparenza, tra una lettura iconizzante del mondo che permette un riconoscimento referenziale del individuo ritratto e una impossibilità di lessicalizzazione e di 'aggancio' semiosico.

Nicola Dusi definisce lo sfocato come qualcosa che nell'immagine non nasconde, ma mostra, come qualcosa che «la apre alle interpretazioni mettendo 'un velo' alla sua leggibilità» (1999: 1). Ma quale sarebbe questo modo di «mostrare»? Mentre la pittura ricerca in maniera intenzionale l'effetto *flou*, la fotografia si deve confrontare con questo elemento indesiderato sin dagli albori della tecnica (Martin 2023). I fotografi e i pittori si trovano a operare contemporaneamente con uno stesso elemento plastico che concorre a produrre effetti di senso diametralmente opposti: in pittura il *flou* produce spesso degli effetti di realtà perché permette una maggior definizione di alcuni piani rispetto ad altri, favorendo così l'effetto prospettico³²⁹; in pittura, il *flou* è connotato negativamente durante tutto l'Ottocento. Il termine, che compare nella scena fotografica per la prima volta nel 1840 e coniato ufficialmente nel 1862, era già in uso in altri ambiti. A livello prettamente tecnico, il fuori fuoco è principalmente causato da un tempo di posa troppo lungo nel quale il modello o il dispositivo vengono mossi. Evitare il movimento incidentale è sempre stato il motivo che ha portato i fotografi dell'Ottocento a catturare un momento, a realizzare un'istantanea. Marc-Antoine Gaudin, nel 1844, spiega come «la maggior difficoltà di scattare una fotografia risulti dal movimento inerente alla natura vivente, fatto che richiede un tempo di scatto ragionevole» (Gaudin 1844: 123). Questa questione produce considerevoli difficoltà per i fotografi dell'epoca, fatto che stimola lo sviluppo di nuove tecnologie per migliorare la resa del mezzo. Nel 1861 Edmond de Valicourt scrive nel *Bulletin de la Société français de photographie* (BSFP) (1861: 235): «On comprend, en effet, que le plus léger mouvement du cou, la moindre contraction du visage, que la plus petite modification de la physionomie [...] produisent nécessairement une image où les impressions variables du modèle se traduisent par un *flou* général». Agli albori della fotografia, il *flou* assume dunque la forma di 'errore' e 'difetto', capace di evidenziare la costruzione dell'immagine — delicata questione che opera

³²⁸ La descrizione del termine 'dissoluzione' presente nel dizionario italiano si riferisce a una «disgregazione, un'inarrestabile decadenza».

³²⁹ Un effetto di realtà si produce a partire da una «illusione referenziale, che non si fonda su una presunta ed effettiva esistenza del reale, ma su strategie discorsive del tutto interne al testo. Queste riguardano l'addensamento di dettagli iconizzanti [...], ma soprattutto un particolare contratto fiduciario tra descrittore e lettore che si instaura con il dispositivo dell'enunciazione» (Magli 2004: 142).

contro la generalizzata credenza ottocentesca dell'autonomia del mezzo³³⁰. Se il *flou* viene interpretato in questo modo, ne deriva una diffidenza verso le capacità tecniche dell'operatore, accresciuta dalla comune credenza che il dagherrotipo sia una tecnica in grado di catturare la realtà nel modo più iconico e definito possibile.

Il 'rumore visivo' che il *flou* provoca viene finalmente considerato, nel Ventesimo secolo, come una risorsa espressiva che può dare un surplus di valore alla fotografia (Geimer 2018: 9). Questo spostamento semantico del *flou* va di pari passo con l'uso che se ne fa: questo effetto passa da essere errore a strumento espressivo capace di raccontare l'indeterminatezza e l'indistinzione. Il *flou* fotografico esaspera il gesto tecnico — la sua dimensione enunciazionale e tensiva si accentuano — e lo rende evidente, rompe la trasparenza dello scatto e rinvia la fotografia alle sue condizioni di produzione così come di opacità, limitando l'accesso visivo alle cose (Dusi 1999). Per quanto la fotografia sia stata la prima a fare un uso conscio di questo effetto, anche il cinema lo ha reso un elemento utile alla generazione di senso. La dissolvenza incrociata nel cinema segna il passaggio da una scena a un'altra: l'immagine della prima scena va progressivamente scomparendo, mentre quella nuova emerge poco a poco, fino a occupare interamente lo schermo (*Ibid.*). Bisogna notare come a livello genetico, figure come il *flou* o la dissolvenza incrociata si rifacciano alla nebbia come esperienza percettiva primaria (Casarin e Ogliotti 2012; Costa 2010: 110). Per quanto grammaticalizzata, come ha scritto Christian Metz, la dissolvenza incrociata conserva «qualcosa della fusione sostanziale, della trasmutazione magica, dell'efficacia mistica» (Metz 1980: 255). La nebbia, la dissolvenza, il *flou* sono dunque entrati a tutti gli effetti nel linguaggio visivo degli artisti e artiste, usati poi come strumenti capaci di ostacolare la vista ma di rivelare contemporaneamente un nuovo elemento, visto il loro carattere di 'soglia' o filtro. Il rapporto tra il *flou* e la nebbia è insito nell'etimologia stessa del termine *camouflage*, poiché, come citato poco sopra, «da un lato si potrebbe affermare che il termine derivi da *camoufa* [...] che significherebbe soffiare una folata di fumo in faccia a qualcuno, per disorientarlo, per annebbiarlo» (Fabbri 2011: 11). L'uso del *flou* come figura della dissimulazione si cristallizza, di volta in volta, in figure diverse: la nebbia, i veli, gli addensamenti atmosferici, le nuvole o persino una tenda diafana sono alcuni degli elementi

³³⁰ Durante gli anni Venti e Trenta, le varie teorie sulla fotografia di Kracauer, Benjamin e Moholy-Nagy si interrogano sulle implicazioni della definizione dell'immagine, fatto che è ripreso da McLuhan negli anni Sessanta nel suo *Understanding Media* (1964), dove la questione della definizione delle immagini prodotte in modo tecnico diventa punto centrale per pensare il retino fotografico. Per saperne di più su queste teorie si veda Pinotti e Somaini (2016).

che possono rendere l'immagine *flou*³³¹. Ognuno di questi elementi, in base alla propria gradazione di opacità o trasparenza, può produrre effetti di senso differenti poiché «il mascheramento e la distorsione [...] mirano a far apparire qualcosa di 'altro', qualcosa che non c'è, occultando ciò che c'è, e il camuffamento mira a dissolvere ciò che c'è mentre il velamento filtra la presenza di ciò che c'è facendone emergere solo alcuni tratti» (Lancioni 2013).

Nel presente lavoro ci si interessa al *flou* in quanto effetto di senso prodotto dai lunghi tempi di posa nello scatto, che finiscono per riconfigurare l'apparenza del soggetto fotografato. È opportuno ora spostare nuovamente lo sguardo sulle immagini. C'è un'artista che più di chiunque altro ha reso questa de-iconizzazione del proprio corpo un elemento espressivo ed eloquente: Francesca Woodman. In *Untitled* [Fig. 55], una fotografia della serie di scatti realizzati nel cimitero di Boulder (Columbia) è possibile osservare in modo evidente come il suo corpo nudo, che si è mosso per qualche secondo, appaia percepibile ma completamente irricognoscibile. Nella fotografia, Woodman è posizionata all'interno della lapide di un cimitero. Mentre gli elementi inorganici come la pietra e il suolo, immortali e perenni, rimangono completamente definiti perché immobili davanti all'obiettivo, il suo corpo, che si sbilancia avanti e indietro, rimane ignoto. Non si tratta qui degli effetti di tremolio ottocenteschi prima menzionati; essi sarebbero diffusi sull'intera superficie dell'immagine e impedirebbero di discernere ciò che è a fuoco e ciò che è sfumato. In uno dei suoi quaderni dell'epoca Woodman scrive «am I in the picture? am I getting in or out of it? I could be a ghost, an animal or a dead body, not just this girl standing on the corner». Rosalind Krauss (2013) nota come Woodman metta in scena un'«iconografia dell'invisibile», ancorata soprattutto alla presenza di corpi scontornati. Come rappresentare qualcosa o qualcuno che non si vede e che è sempre in movimento? Per Woodman, il modo di mettere a fuoco questa tensione sembra essere il *flou*, che le permette di apparire 'incorporea', quasi ai limiti della rappresentazione. L'artista, capace di rendere visibile plasticamente la tensione del mezzo analogico, coglie questa possibilità espressiva per oscurare i tratti del proprio volto e del proprio corpo, un po' più anonimo, un po' più indifferenziato. Grazie alla conoscenza tecnica che Woodman ha del mezzo, il controllo che l'artista ha sulla messa a fuoco e le parti sfocate è totale. Nel momento in cui il *flou* è prodotto nell'immagine, la riflessione si apre anche a problemi teorici legati alla natura della struttura del dispositivo di visione, «imponendo, con la sua sola presenza, un atto di riflessione sulle condizioni stesse della visione» (Lancioni

³³¹ Spesso, nel caso di molti racconti e film, questi elementi sono persino investiti di programmi narrativi propri. Cfr. Lancioni (2013).

2013). La dimensione enunciativa, esasperata e accentuata da questo gesto, produce un *tremblement* nel corpo ritratto che permette al soggetto di iscriversi in molteplici posizioni contemporaneamente e di non assumerne nessuna. Il corpo dell'artista presenta quindi un'identità incoativa³³² (rimasta in una sorta di attesa), e mostrandosi a metà tra l'apparire e lo scomparire, apre il proprio corpo alle sue condizioni di possibilità, lo presenta come pura virtualità di forme non ancora articolate. Come nota Deleuze in *Mille Piani*, «qualcosa di 'potenziale' o 'virtuale' non si oppone a reale, al contrario, è la realtà stessa di ciò che è creativo, la messa in variazione continua delle variabilità [...]» ([1980] 2003: 155). Se l'imitazione della lapide per Cahun è completamente attualizzata, Woodman rimane all'interno di una virtualizzazione delle forme, dove tutto è presentato nei termini di una bassa iconizzazione.



Figura 55



Figura 56

Se non è presente una demarcazione troppo netta dei profili del corpo, come nella fotografia Fig. 56, il contorno, che dovrebbe delimitare le figure, non riesce a svolgere il suo compito

³³² Nel dizionario del Linguaggio di A. Greimas e J. Courtés la *incoattività* viene descritta come: «un sema aspettuale che segnala l'innescarsi del processo: fa parte della configurazione aspettuale incoattività/duratività/terminatività, e la sua apparizione nel discorso permette di prevedere o di attendere la realizzazione dell'intera serie» (2007: 156).

‘discriminante’ e produce un frammento significativo senza pertinenze, dove la capacità di agganciare un contenuto a una specifica forma diventa un compito arduo. Sia in *Fig. 55* che in *Fig. 56* Woodman, quando è al punto di rivelare sé stessa, si nega. Viene naturale chiedersi se, nel momento in cui si nega la figurazione del corpo ritratto, si neghi anche l’identità. Nel momento in cui l’identità del soggetto indeterminato oppone resistenza alla nominabilità, l’«identità del ritratto è tutta nel ritratto stesso» (Nancy 2013: 26).

In *Fig. 57* c’è un evidente caso di velamento dove grazie al movimento eseguito da Woodman l’immagine allo specchio è molto più definita, in termini eidetici, rispetto a quella nella ‘realtà’ dello scatto (Corrain 2016). La mano di Woodman, ben salda nel riflesso, copre i suoi genitali allo sguardo esterno. Questo sfuggire alle forme definite, smaterializzarsi e diffondersi nell’ambiente porta a un processo di «dissociazione della presenza dalla forma» (Foucault 1982: 10). A proposito della pittura di Bacon, Foucault si concentra sulla capacità dello sfumato di diventare elemento generativo di senso:

«La confusione delle figure ottenuta sia attraverso il movimento del modello, sia per sfregamento della traccia, ha per effetto di dissociare — come in Bacon — la presenza e la forma; questa è distorta, cancellata, irriconoscibile, ma la presenza è resa tanto più intensa con la sparizione delle linee e di tutti i tratti che permetterebbero allo sguardo di fissarla: dal visibile cancellato sorge l’inafferrabile presenza». (Foucault 1982: 10, *trad. mia*)

Questo effetto individuato da Foucault in Bacon è altrettanto pertinente per Woodman. Dal canto suo, Jean-Luc Nancy (2002), a proposito del *corpus* fotografico dell’artista, parla di un’assenza ‘fisica’ del soggetto pur essendo esso in presenza della visione. Nancy nota come un corpo, nell’immagine, sia in verità sempre in fuga, eccedente, e non si dia mai definitivamente come presenza né a sé né all’altro, ma nemmeno come assenza: «ogni vera fotografia di nudo mostra come l’indubitabile presenza del corpo sia al contempo e sempre l’attesa di uno sguardo e la proiezione di un soggetto al di fuori di sé» (*Ivi.*: 73). E ancora «non si tratta di una alternanza tra la positività di una presenza piena e la negatività di un’assenza disperante, ma l’oscillazione e la vibrazione quotidiana di un *non più* e di un *non ancora*, nella luminosità di un venire alla presenza impercettibile e inafferrabile» (*Ibid.*). Nancy sembra riferirsi direttamente a questo coacervo di forme non ancora articolate, dove il corpo di Woodman è immerso in una fuga di sé stesso. Sembrerebbe che l’identità dell’artista non possa, e non debba, calcificarsi in un’unica forma delimitata, e che l’efficacia

dell'immagine risieda proprio nell'ambivalenza tra staticità dell'immagine e vibrazione del corpo assente-presente:

«Il ritratto non cerca di captare l'identità di una figura — né dentro una figura: esso piuttosto lascia che si approssimi e poi si allontani qualcosa in cui si tratta meno di identità che di presenza, nel senso in cui questa non si identifica con la pura posizione, con l'essere-qui debitamente individuato, assegnato al suo posto, ma, in un modo completamente diverso, si *presenta*, avanza e compare in una attualità che non può essere collocata né fissata. Il ritratto resta immobile, certo — e anche il movimento di una cinepresa non lo distrae dal ritiro nel quale *si tiene* per definizione — e tuttavia questa statica si rivela essenzialmente dinamica e anche sfuggente, fluida o volatile».
(Nancy 2013: 41)



Figura 57

In Woodman, una sorta di ‘melanconia mediale’ la porta a sfocare i contorni del proprio corpo tramite mezzi tutti tecnici, questo rende il suo processo fotografico, a mio avviso, un processo di *divenire soggetto*, ma *soggetto senza volto* (*Ibid.*). È molto importante notare che è proprio lo sfocato a rendere indeterminata la relazione tra la figura e lo sfondo, che in alcune parti è ‘continua’ (c’è un’assenza di contorni eidetici che la differenzino) e in altre discontinua (è possibile distinguere la figura dallo sfondo). Per meglio comprendere questo complesso funzionamento è necessario convocare la proposta di Deleuze

sui quattro tipi di sfocato³³³ presenti nella pittura di Bacon, e che concorrono a instaurare «uno spazio assolutamente chiuso e in movimento, molto più che se si producesse lo scuro, il cupo o l'indistinto» (Deleuze [1981] 2021: 17). Attraverso questi spazi 'vibranti', il pittore instaura un sistema di senso (e di *sensazione*) nella pittura. Le fotografie di Woodman sembrano corrispondere al terzo tipo di sfuocato rilevato dal filosofo: quello che Bacon realizza quando la pittura è ancora fresca, dove la materia pittorica viene ripulita e spatolata. Deleuze definisce quelle zone sfregate come «zone di Sahara», momenti di svolta dove il figurativo viene «sfigurato, ripulito, tamponato con lo straccio o ricoperto dall'atto pittorico» (*Ivi.*: 103). In Bacon questi gesti rimandano all'istanza dell'enunciazione e comporranno ciò che il filosofo chiamerà un «diagramma», e cioè, un «insieme operativo di linee e zone, di tratti e macchie asignificanti e non rappresentative [...] tese a introdurre, in latenza, delle virtuali 'possibilità di fatto'» (Deleuze [1981] 2021: 105). Nel caso di Woodman, tutt'altro che essere delle sfocature prodotte a posteriori tramite i bagni di sviluppo, si tratta di immagini nate dall'unione collaborativa tra soggetto e dispositivo, dove quest'ultimo ha il ruolo di dissolvere il corpo nella struttura (come dovrebbe fare il primo tipo di sfocato individuato da Deleuze)³³⁴. In sostanza, nelle immagini *flou* anche i corpi oscillano e transitano nell'immagine: in questo modo, si trasforma l'individuo senza mai sopprimerlo. La zona di sfocatura opera nella dimensione del *Mé-carne* dei corpi di cui ci si è occupati, poiché grazie alla tensività che lo sfuocato stabilisce, i corpi si aprono a una vibrazione tensiva. Questi 'corpi aperti' sollevano ancora un'ulteriore questione per l'immagine, accennata nei primi punti di questo capitolo: Sigmund Freud e Roger Caillois notano come il corpo limitato nei propri confini sia l'unico a potersi differenziare e a mantenere un'identità individuale; di conseguenza, un corpo aperto non sarebbe 'un corpo' percepibile come tale. Il rischio, se si seguisse questa ipotesi, sarebbe quello di pensare i corpi del presente corpus come deprivati di identità, piuttosto che come corpi che resistono all'identificazione categoriale del dispositivo, tesi che invece qui si sostiene. Questa 'eliminazione di confini', storicamente percepita come qualcosa di negativo, può essere vista, invece, come una via di fuga usata per portare il corpo a uno stato di neutralità nel senso inteso da Louis Marin, ovvero, come un substrato indifferenziato capace di aprirsi a nuove articolazioni di senso

³³³ Per ripercorrere tutti e quattro gli effetti di sfocato si rimanda a Dusi, Gigante, Righi e Wahl (1999).

³³⁴ Il primo tipo di sfocato è operato da una serie di elementi che, agendo come membrane, rendono difficile l'accesso al soggetto, che rimane come risucchiato dallo sfondo e dalla struttura. La pittura produce e allo stesso tempo nasconde figura.

(Marin 1979; Mengoni e Vert 2021)³³⁵. Questa ‘cancellazione’ della barriera epidermica può portare dunque a un potenziamento del sé (Shell 2012: 163), dove la teoria butleriana della performatività risuona ancora più forte e pertinente rispetto a quelle che le sono precedenti: attraverso la ripetizione delle performance, si mira a creare un’identità fluida, le cui tracce si iscrivono in ogni testo e immagine, rifiutando di stabilirsi in una forma permanente.

Man Ray, nel 1922, produce un ritratto della Marchesa Casati [Fig. 58], ereditiera di un’importante fortuna proveniente dalla lavorazione di farina. Casati, nota in tutto il Nord Italia e anche in Francia per la sua vita travagliata, la sua relazione con D’Annunzio e il suo atteggiamento ‘libertino’, appare nello spazio pubblico spesso vestita in modo



Figura 58

anticonvenzionale. In questo ritratto l’immagine trema, ma l’unico elemento che si sconvolge

³³⁵ Louis Marin nota come «Parler de terme neutre en ce sens, sera substantialiser un processus, un mouvement du même à l’autre. Le terme neutre sera l’un qui n’est plus l’un et pas encore l’autre, une tentative logique pour (rationaliser) le passage. Par elle se trouve surmontée l’impossibilité de dire l’impensable du neutre, le surplus du système qui lui appartient par essence. Dès lors, si le terme neutre fonctionne logiquement comme l’instrument de la conjonction des contraires, c’est à partir de lui que les contraires s’équilibrent dans leur contrariété. Il est le centre de la structure comme son principe d’organisation, comme la règle de sa cohérence en ce qu’il permet les substitutions des éléments à l’intérieur de la forme totale. Terme qui désigne le processus dans le temps même où il s’effectue entre les contraires, il ontologise cette durée dans la synchronie d’une opposition que désormais il maîtrise et ordonne. C’est le neutre qui constituera le principe de la conjonction des contraires, la relation qui les conjoint dans leur opposition même. Il est la marque de leur opposition qui par là même les relie et les domine. Contrariété même des contraires, il les fait être contraires l’un à l’autre et du même coup échappe à cette relation qu’il fonde». (1973: 31). Secondo Angela Mengoni, il neutro di Marin è, in termini semiotici, «le lieu crucial de toute production de sens: lieu de pure potentialité et condition de possibilité pour l’articulation différentielle de tout texte, lieu originaire et utopique de toute manifestation signifiante» (2021: 246).

è lo sguardo della marchesa, sdoppiato. Questa operazione di ‘sfumare’ i propri confini corporei permette, quindi, di dissimulare la propria presenza davanti all’occhio vigile della macchina.

Le immagini sdoppiate e con sovrapposizioni dell’Ottocento sono spesso generate dal riuso di vecchie lastre con resti della precedente immagine. Questo tipo di doppia esposizione ha dato luogo, negli anni, a un pensiero di tipo tecnico-magico sull’apparecchio fotografico (Geimer 2018). Sin dai suoi esordi, l’inatteso (la doppia esposizione) e l’errore (il *flou*, il tremolio), vengono spiegati tramite il ricorso alla magia e alla capacità del dispositivo di vedere più in là dell’occhio umano. Se la fotografia è capace di mediare tra il mondo dei vivi e dei morti, permettere la materializzazione visiva di un pensiero e ‘catturare’ l’anima del defunto prima che abbandoni il corpo³³⁶, l’effetto *flou* (e il suo stretto rapporto con la nebbia) potrebbe rinforzare la relazione tra l’uso dello sfocato e manifestazione divina. Come nota Massimo Leone (2010), soltanto la divinità, dotata di particolari competenze, può apparire e scomparire a piacimento³³⁷. Leone menziona come in numerosi testi antichi ci sia un ricorso a pratiche medico-magiche da parte di diversi soggetti al fine di ottenere un *camouflage* perfetto; già nell’Odissea, la nebbia ritorna come figura della dissimulazione e di protezione capace di proteggere Odisseo dalla curiosità dei Feaci (2010: 33):

«Allora Odisseo si alzò per andare in città: e intorno Atena gli versò molta nebbia, pensando il suo bene, perché nessuno dei Feaci superbi, incontrandolo, parole ingiuriose dicesse o chiedesse chi era». (Omero, Odissea, VII, 14-17, ora in Onesti 1977)

Da sempre la tecnologia ha concorso alla definizione dell’essere e delle sue possibilità. In questo caso questa premessa non viene meno, bensì si rende più evidente che mai. La fotografia, e il cinema poi, strutturano propriamente la soggettività di alcune figure nel permettere loro di vedersi dall’esterno, di non riconoscersi, di presentarsi in un’immagine fissa con identità molteplici. Come evidenziato poco sopra, la forma di un corpo *flou* è pensabile come un ammasso virtuale di istanze ancora non articolate, come delle identità incoative che riescono a fuggire alla categorizzazione del dispositivo fotografico. L’uso del *flou* è da intendersi come una strategia di disidentificazione nei confronti del dispositivo fotografico e non, quindi, come un corpo senza identità. Le immagini qui presentate offrono

³³⁶ Per sapere di più sulle varie modalità di ‘cattura’ fotografica dei pensieri e dei fantasmi si rimanda a Geimer (2018).

³³⁷ Leone (2010: 38): «L’avvento del naturalismo e quello del cristianesimo inaugurano un lungo periodo in cui il potere di comparire e scomparire a piacimento sarà riservato unicamente ai santi e alle madonne».

una maggior leggibilità delle capacità del dispositivo di creare senso, illuminando il suo operare produttivo a favore di un impatto critico e politico. Il ritratto non identificatorio sposta delle forme di soggettività marginali al centro di una pratica artistica che è istituyente di realtà. Come un'onda, nella continua fluttuazione tra figura e sfondo il corpo si vede inserito in un sistema alternato tra tratti di *continuità* e di *discontinuità*.

3.3.3 Il corpo-ambiente (continuità figura/sfondo)

Il rapporto completamente reversibile tra figura e sfondo sembra essere lo strumento privilegiato per l'esplorazione più radicale della costruzione di un'identità nomade caratterizzata da una componente di processualità. Quando il *camouflage* opera in una dimensione di totale continuità — in una condizione di indiscernibilità quasi totale appunto tra gli elementi della figura e dello sfondo — c'è un'opacità dell'oggetto presente rispetto alla visione esterna, «un'opacità che, tuttavia, necessita di una certa dose di presenza per essere efficace» in quanto tale (Leone 2010: 38.). In alcuni casi, come si vedrà di seguito, il corpo può prelevare dall'intorno al fine di riflettere sull'articolazione della propria identità e interiorità. Se il contrasto tra la figura e lo sfondo viene a mancare si stabilisce un *continuum* totale tra corpo e ambiente che permette di pensare il rapporto tra *abito* e *habitat* a partire dall'idea di tessuto connettivo. W.T. Mitchell elabora il rapporto tra corpo e ambiente, poiché «che si tratti del corpo come edificio (come nella metafora del tempio dello spirito) o dell'edificio come corpo (con tanto di struttura scheletrica, rivestimento cutaneo esterno, spazio interno e orifici) [...] esso è al contempo ciò che disegna il tratto che unisce la scultura e l'architettura» (Mitchell 2015: 149). Woodman scatta un suo autoritratto davanti a un muro



Figura 59

scrostato [Fig. 59]: i resti di carta da parati di questo ambiente domestico abbandonato vengono indossati in modo da nascondere le parti più sensibili del proprio corpo. La

domesticità è storicamente legata all'ambito del femminile, relazione sottolineata in modo critico dalla critica d'arte femminista e dall'arte del Novecento³³⁸. Woodman non solo abita lo spazio domestico, ma ne viene completamente 'divorata'; questa 'vestizione' architettonica esaspera la dimensione di chiusura domestica a cui è storicamente relegato il genere femminile. Desirée Palmen [Figg. 60-61] e Ángeles Agrela [Fig. 62]; realizzano una serie di fotografie tra il 1999 e il 2000 che intitolano *Camouflage series*; in queste immagini le due artiste si adagiano in diversi pavimenti domestici assumendone le sembianze. I dispositivi fotografici e quelli filmici penetrano sia negli spazi domestici sia in quegli pubblici molto presto, diventando accurati strumenti di controllo dei corpi. Questi dispositivi, posizionati in strade pubbliche e in ambienti privati, rendono il mondo osservabile (e dunque controllabile) a distanza. Desiree Palmen sembra accentuare proprio questa dimensione di controllo tecnologico dei corpi dal momento in cui presenta il suo corpo dipinto allo stesso modo delle strisce pedonali sulle quali si situa; così facendo dona il suo corpo a uno sguardo



Figura 60



Figura 61

'cieco', incapace di scorgere la sua presenza. Questa immagine sembra essere in diretta relazione con il concetto di *camouflage sociale*, che vede lo spazio pubblico come luogo di negoziazione dei regimi di visibilità, e dove il corpo del singolo può sparire di fronte allo spazio sociale, luogo di resistenza sia luogo di oppressione. Liu Bolin, artista cinese esponente della generazione degli anni Novanta e che ha operato durante la cosiddetta

³³⁸ Mieke Bal (2002), tra tante altre autrici, dimostra come già alcune delle sculture di Bernini (Apollo e Dafne, Teresa) e quelle di Louis Bourgeois (la serie *Femme-Maison*) dimostrino come il rapporto tra femminile e *habitat* è da secoli inscindibile.

‘rivoluzione culturale’ cinese, incentra la sua pratica artistica sullo sviluppo delle società e sulle disforie politiche che la controllano³³⁹. L’artista afferma di ‘usare’ il sapere dei franco tiratori a proposito del trucco facciale, usato per proteggersi dai nemici pur mantenendo libera la visione del tiratore. Nel 2015 Bolin produce *Migrants*, un progetto che coinvolge un gruppo di profughi ospitati dal C.A.R.A. di Mineo (Sicilia) per realizzare una fotografia [Fig. 63]. La fotografia, non esente da criticità etiche, presenta un gruppo di sopravvissuti che sono approdati sulle spiagge siciliane truccati in modo che i colori del viso e dell’abbigliamento coincidano con quelli della spiaggia. A eccezione del primo volto visibile, che non è truccato, gli altri visi rimangono anonimi e formano un’infinita distesa di corpi. Perché questa immagine sia efficace, ci deve essere «una tensione in grado di mantenere in equilibrio l’eccedenza della forma sulla materia, e viceversa» (Magli 2023: 186). I *Migrants* di Bolin sembrano enunciarsi nella loro assenza tramite un mimetismo criptico³⁴⁰: sono presenti

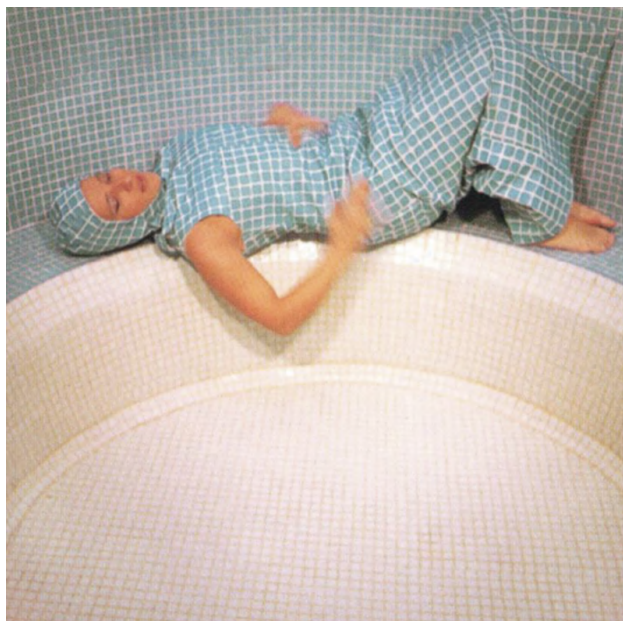


Figura 62



Figura 63

nell’immagine eppure occupano uno spazio negativo e simbolico che evidenzia la carenza delle nazioni occidentali nel garantire i diritti umani di tutte le popolazioni del pianeta. Questa assenza di visibilità politica vede la propria efficacia, come già accennato, nell’assenza di contrasti cromatici ed eidetici tra i corpi dei profughi e la sabbia, territorio di nessuno.

Anche Ana Mendieta si è a lungo interessata ai corpi che superano i confini politici, che ha

³³⁹ Alcune delle sue opere rivolgono una forte critica alla propaganda istituzionale cinese, in particolare, tra altri, ai piani di azioni familiari sviluppati dal governo e alla demolizione di edifici storici.

³⁴⁰ Il mimetismo criptico è quello che indica l’assunzione di forme, colori e comportamenti tali da rendere l’individuo simile all’ambiente o a parti di esso (Magli 2023: 198).

deciso di rappresentare tramite l'attenuamento di confini eidetici tra la figura e lo sfondo. Mendieta produce un ampio *corpus* di opere, dai film in Super-8 alle performance che documenta in modo fotografico, dedicate appunto a un'indagine rigorosa sulle modalità di iscrizione della soggettività nello spazio e nei corpi. In queste sue indagini c'è sempre una tensione tra la fissicità dell'immagine fotografica che documenta l'effimerità della performance eseguita. In particolare, le metamorfosi alle quali Mendieta sottopone il proprio corpo evocano sia i rituali della *Santeria* sia i miti fondatori che riflettono sulla questione dell'identità, in particolar modo quella di genere e razziale (Creissels 2009). La ricezione critica del lavoro di Mendieta traccia con grande accuratezza le vicende biografiche della vita dell'artista. Molte autrici studiano in particolar modo gli attraversamenti dei confini realizzati da Mendieta, le sue modalità di negoziazioni dello spazio, la trascendenza delle barriere culturali e il disconoscimento delle norme politiche (Roulet 2012; Blocker 1999). È ben noto che Mendieta nasce in una famiglia cubana bianca e borghese, condizione che le garantisce stabilità economica e psicofisica durante l'infanzia. Nel 1961 l'artista e la sorella vengono mandate negli Stati Uniti tramite l'operazione *Peter Pan*³⁴¹, un piano politico clandestino volto al trasporto di bambini e adolescenti cubani sul suolo nordamericano che avrebbe permesso loro di fuggire all'ideologia rivoluzionaria di Fidel Castro. Per cinque anni le sorelle cambiano casa-famiglia ripetutamente e non si riuniscono con la madre e con il fratello fino al 1966³⁴². Questo sarebbe stato l'inizio di una vita segnata da molteplici sradicamenti che si sarebbero conclusi nel 1985 con una morte violenta³⁴³. I continui spostamenti segnano fortemente la pratica artistica di Mendieta, spesso incentrata sulla tematica dell'esilio, mentre la fortuna critica della sua opera si è più volte concentrata sulle strutture e le analogie mitiche presenti nei suoi lavori³⁴⁴. Ne sono un esempio la presunta

³⁴¹ L'operazione *Peter Pan* ha significato uno dei più grandi esodi politici infantili della storia. L'operazione è avvenuta grazie a una collaborazione tra la CIA, la Chiesa cattolica cubana e le cellule controrivoluzionarie che operavano clandestinamente a Cuba. Questa alleanza tra organi di Cuba e degli Stati Uniti era volta a garantire il benessere dei figli dei controrivoluzionari, tuttavia, tra il 1960 e il 1962, oltre 14.000 bambini e adolescenti vengono trasportati, senza le rispettive famiglie.

³⁴² Il ricongiungimento con l'ultimo membro della famiglia, il padre, avverrà solo nel 1979.

³⁴³ Questioni di carattere biografico come quelle sopra elencate hanno dato luogo a tante interpretazioni sull'opera di Mendieta, oggetto dal quale nasce questo studio. Laura Roulet e Jane Blocker affermano che i vari spostamenti forzati e i viaggi volontari dell'artista rendano difficile decifrare a quale luogo appartenga veramente Mendieta, e di conseguenza a quali movimenti o stili appartenga la sua opera (l'opera di Mendieta è da inserirsi all'interno di una storia dell'arte dei movimenti americani o dei cubani?). Secondo queste autrici, Mendieta aderisce alle avanguardie degli anni 70 americane, ma trovano difficile capire a quale dei 'movimenti' americani prenda veramente parte: Roulet (2012) e Blocker (1999) non riescono a decidere se prenda parte all'arte concettuale, a pratiche come la Land Art o a performances femministe.

³⁴⁴ Il concetto di mito, secondo Anne Creissels, aiuta a 'minare' l'idea di origine, e conferisce invece forza all'idea di appropriazione (storica, politica e culturale). Jean-Pierre Vernant, dal canto suo, non pensa il mito come una riduzione del reale, ma come estensione delle sue possibilità di espressione (1996).

relazione delle opere di Mendieta con il mito di Demetra e Persefone tracciata da alcuni autori (Kuspit 1996), o con quella di Leda e il Cigno³⁴⁵, di Dafne (Creissels 2009) o persino con la figura di Euridice (Merewether 1991): al centro di queste interpretazioni si trova la trasformazione corporale, mentre uno sguardo ravvicinato sulle molteplici iscrizioni soggettive di Mendieta dentro e fuori dal testo sono per lo più assenti. È opportuno quindi analizzare il suo rapporto con i vincoli e i bordi: Mendieta costruisce delle scene dove può diventare sia elemento organico che inorganico, dove può diventare animale, e dove cerca di esporre gli eccessi del corpo umano, in particolare quello femminile.



Figura 64

In sintesi, l'operato di Mendieta si caratterizza per un'attività di *border crossing* in termini di attraversamento di luoghi e frontiere, tra cui l'identità è uno di questi (Anzaldúa 1987). Se si pensa alle parole di Jacques Derrida, il confine non è più luogo in cui ci si ferma, bensì quello in cui qualcosa inizia ad annunciare la sua presenza. L'attraversamento di confini si pone

³⁴⁵ Anne Creissels pensa che piuttosto che il collegamento con Leda sia il mito di Dafne a meglio definire il rapporto di Ana Mendieta e la natura, poiché si suppone che Dafne attecchisca vegetando, intrappolata nei materiali della natura. Nel suo lavoro sulla mitologia come luogo operativo di un decentramento dell'identità, l'autrice chiarisce come l'arte e il mito non siano ascrivibili allo stesso tipo di categoria del pensiero. Il mito, che sarebbe molto più vicino al sogno freudiano, può trovare nell'arte il luogo perfetto della sua manifestazione. Tuttavia, l'arte è il veicolo ideale per la costruzione del mito, ma anche può offrirgli una resistenza dal momento in cui può proporre e «partecipare a una micro-iscrizione critica» (2009: 12).

quindi come modalità per interrogare variabili identitarie come la razza e la classe sociale, tutti elementi che conformano l'identità di genere di un individuo. Molte delle opere di Mendieta racchiudono alcune contraddizioni interpretative: da un lato il suo corpo aderisce ad alcune delle letture mitiche dove il femminile è ridotto a un ruolo di sottomissione, ma allo stesso tempo la sua opera dovrebbe essere, simbolicamente, una vera e propria rivendicazione femminista. Possono queste due letture proposte dalla critica coesistere?



Figura 65

Ci sono una serie di lavori particolarmente utili a comprendere la tensione interpretativa che si evince da una lettura iconologica e da una di tipo critico e femminista (Lippard 1976a, 1976b; Rogoff 2000). Una terza apertura possibile sarebbe, a mio avviso, quella che segue la scia di quelle autrici e autori che si sono distanziati da queste interpretazioni di elementi esterni alla fotografia per interrogarsi, piuttosto, su quale aspetto abbia un corpo in erosione e su come il *camouflage* — sistema *double face* per natura — possa produrre una «figura 'ambigua' passibile di una doppia rappresentazione, e quindi presa nella trappola del non-sembrare ciò che è» (Migliore 2010: 53). La serie de las *Siluetas* (1974), composta da più di

200 opere, è vitale per comprendere le modalità di interazione di Mendieta con l'ambiente e con le proprie esperienze biografiche. Innanzitutto, le *Siluetas* non erano destinate a durare: realizzate in viaggio tra gli Stati Uniti, il Messico e Cuba, sono state pensate come ulteriori atti di 'sparizione' che accentuano l'effimerità del corpo e dell'identità.

In opere come *Untitled* (1977), della serie *Tree of Life* [Fig. 64] è possibile osservare come il corpo di Mendieta ricalchi la forma dell'albero sul quale è situato, coprendo la propria pelle con del fango e della corteccia e imitando la biforcazione dei rami con le proprie braccia. L'effetto di senso principale che risulta da questo mascheramento è che «l'artista si nasconde nell'ambiente e, nel farlo, fa eseguire alla natura le sue operazioni» (Migliore 2010: 53). A partire dalle trasformazioni fisiche dei personaggi mitologici, Anne Creissels evidenzia alcuni dei pericoli insiti in tali cambiamenti: «di fronte alle determinazioni umane e sessuali, [la metamorfosi] riguarda contemporaneamente le questioni dell'affermazione e della perdita di sé, portando con sé sia la possibilità di trasformazione che il rischio di dissoluzione» (Creissels 2009: 11); queste tensioni sembrano essere al centro delle opere 'camuffate' dell'artista cubana, e che possono portare sia a una affermazione che a una dissoluzione della sua soggettività. Mendieta, nel far eseguire alla natura le sue operazioni, instaura un rapporto di un 'sentire come', un 'sentir comune' tra la natura e il proprio corpo, uniti plasticamente e materialmente quasi inscindibili poiché ricoperti dalla medesima sostanza.

Per Philippe Descola (2005), la maggior parte di «ontologie animistiche credono che la materia sia qualcosa di comune a tutti gli organismi, tutti attraversati dalle stesse sostanze, ma distinguibili dalla forma. Non è la materia dunque ciò che distingue gli esseri, all'apparenza molto diversi tra loro, ma soltanto la forma che questa materia ha assunto»³⁴⁶. Se gli elementi inorganici, gli animali e gli umani sono attraversati dalla medesima sostanza, l'involucro corporeo è una membrana capace di stabilizzare questa sorta di «fluttuazione dell'esistente» (Descola 2021). Descola, come Darwin, pensa che la forma assunta dal corpo umano (e la pelle nel caso di Darwin, § 3.1.1) sia ciò che distingue gli umani dagli altri esseri viventi. Descola, a proposito ancora delle culture di stampo animistico, menziona come il meccanismo immaginifico che permette di vedere altro rispetto al corpo presente si metta all'opera non soltanto la pittura corporale ma soprattutto tramite i movimenti che esegue la

³⁴⁶ Magli nota come nelle culture non occidentali si concepisca l'io' come un attributo variabile, risultato delle varie interazioni con gli altri, e non basato su un'idea di «essenza individuale, fondata nella coscienza della propria unità corporea» (2010: 43).

persona truccata³⁴⁷: in alcune popolazioni indigene, la pittura apposta sul corpo rende le persone capaci di subire trasformazioni identitarie, di oscillare da uno stato patemico a un altro e persino di cambiare regno di appartenenza:

«Il n'est pas toujours nécessaire d'endosser la totalité de la dépouille d'un animal pour lui emprunter des qualités. Il suffit parfois de faire d'un corps humain en mouvement une évocation plausible d'une espèce grâce à des parures ou des motifs peints sur la peau qui viennent ajouter une sorte de signature iconique à un effet de mimétisme obtenu au premier chef par une imitation des postures de l'animal. Et comme le corps humain dans ce cas n'est pas dissimulé, l'alternance entre une attitude humaine et une attitude animal rapproche ce mécanisme imageant de ceux qui donnent à voir des métamorphoses, sauf qu'il s'agit ici d'une transformation d'un corps dans un autre, non d'un basculement entre deux points de vue». (Descola 2021: 141)

È di importante segnalare come in questo passaggio ci sia una questione fondamentale per lo spostamento interpretativo che in questa tesi si propone: non è necessario che ci sia una rappresentazione mimetica (nel caso del ballerino una pittura corporale totale e verosimigliante) per 'incarnare' efficacemente l'identità dell'animale che si imita; per ottenere una vera 'rappresentazione' di un altro-da-sé bisognerà mostrare contemporaneamente sia caratteristiche umane sia animali. Così facendo, nel punto di vista che si sposta dall'uno all'altro (quasi come se ci fosse una '*ikonische Verzweigung*', una ramificazione iconica), si potrà percepire un corpo in trasformazione che transita tra diverse regioni della significazione. Mentre si osserva l'immagine dell'albero sarà necessario percepire il corpo di Mendieta, e tramite il corpo di Mendieta percepire l'albero. È fondamentale, dunque, che ci sia un'opacità del soggetto rispetto alla visione che, tuttavia, deve rimanere percepibile. Hubert Damisch (1990), sulla base degli studi di Boas (1909), evidenzia a sua volta la medesima modalità di incarnare valori altri rispetto a quelli permessi dal proprio corpo, ed espone l'esempio del corpo dipinto di un danzatore Kwakiutl nel quale dei frammenti non connessi di un ranocchio si compongono soltanto quando l'uomo si muove

³⁴⁷ Philippe Descola (2005: 141) procede segnalando l'efficacia di questa attivazione: «Bref, de même que porter un masque d'animal, c'est accéder à son intériorité et la contrôler, enfiler un costume d'animal, se couler dans sa peau et adopter ses gestes, c'est accéder à sa physicalité et la détourner à son usage».

e danza; il movimento dell'uomo non è dunque mirato a sostituire il ranocchio, quanto ad attivarne l'essenza³⁴⁸.

Questo sguardo legato alla riattivazione di tratti identitari grazie all'unione di movimento e pittura corporale ci riporta al pensiero di Benjamin sulla possibilità di mettere all'opera un'imitazione che vada oltre la somiglianza dell'apparenza (la già citata *Abbildung*) e che non corrisponda nemmeno a una performance che coinvolga una perdita rispetto a un originale (Rivière 1929). *L'immagine estetica*, quel 'sentire ciò che è comune', questa 'somiglianza immateriale' benjaminiana sembra mettersi all'opera non tanto nel *camouflage* generale mirato alla difesa esterna, ma in opere come le *Siluetas* di Mendieta, dove la somiglianza oggettuale (mimetica) non è sempre al centro per sé, ma è usata come strumento per aprire un 'sentire-comune' con la natura, come avviene, ad esempio, in *Imagen de Yagul* [Fig. 65] (*Siluetas Series*, México, 1973-77).

Nel caso di molte delle *Siluetas* il corpo di Mendieta non abbandona la propria forma antropomorfa ma assume e cambia regno di appartenenza, oscillando tra quello minerale e vegetale ed esprimendo il non umano negando l'evidenza dell'umano (Latour 2000). Le opposizioni semantiche vengono contenute all'interno del corpo proprio, poiché nel processo di divenire 'altro', Mendieta attraversa e trasforma tutte le coppie oppostive. L'artista propone una perfetta imbricazione tra soggetto e mondo-ambiente dove la reversibilità tra figura e sfondo non è totale in termini plastici ma lo è in termini di valori semantici: il corpo diventa terra e la terra corpo, l'albero è Mendieta e Mendieta è l'albero³⁴⁹.

Mendieta fa emergere le geografie del corpo, e nel farlo si situa in una posizione di tensione tra il desiderio di autonomia e di affermazione femminista e dissoluzione della propria sagoma. «La sua arte è basata sul principio della mimetizzazione», dice Migliore, «è impostata sulla modalità semiotica del segreto, dove la posta in gioco è rinunciare al corpo in carne e ossa, attenuarne l'evidenza, per guadagnare quello che sarà un posto lasciato vuoto» (2010: 54). Il suo corpo penetrabile e spoglio è offerto allo sguardo e unisce natura e cultura tramite un particolare elemento sempre presente nella sua pratica, la Santeria³⁵⁰, che riserva un ruolo speciale alla donna, alla natura e alla sessualità (Creissels 2009: 63). Se

³⁴⁸ «Le danseur n'a pas à feindre d'être ours ou grenouille [...], il lui suffit, une fois peinte comme il convient, de danser pour que se recompose [...] une figure née de la rencontre entre le corps, ou la 'personne', de chair, et le corps, ou l'animal, de peinture» (Damisch 1990: 351).

³⁴⁹ Dalla metà degli anni Settanta fino alla sua scomparsa a metà degli anni Ottanta, Mendieta lavora con materiali elementari della natura.

³⁵⁰ La Santeria è un insieme di pratiche religiose nate durante il periodo di schiavitù delle comunità afro-cubane. All'interno delle pratiche legate alla Santeria vari animali vengono sacrificati allo scopo di invocare gli spiriti (*Eggun*) perché ripristino qualche malanno. I vari *Eggun* sono caratterizzati tramite attributi sia femminili sia maschili. Cfr. Jacob (1991).

«l'estensione del corpo nella natura contribuisce alla perdita dei suoi contorni, a una forma di disincarnazione propizia alla trascendenza» (*Ivi.*: 62), questo vede il suo culmine nelle *Siluetas* dove il corpo di Mendieta è completamente assente³⁵¹. Questa assenza pare radicarsi nell'esperienza personale di esilio da parte dell'artista, obbligata a un nomadismo sia materiale, sia identitario.

«My exploration through my art of the relationship between myself and nature has been a clear result of my having been torn from my homeland during my adolescence. The making of my *Silueta* in nature keeps the transition between my homeland and my new home. It is a way of reclaiming my roots and becoming one with nature. Although the culture in which I live is part of me, my roots and cultural identity are a result of my Cuban heritage». (AA.VV 2019)

Di fronte all'impossibilità di vivere la propria terra, ci si sposta, cercando un nuovo spazio da abitare: «è un gioco difficilissimo quello compiuto da Mendieta, che consiste nella dislocazione, in una radicale eterotopia: rimettersi al grembo della natura disumanizzandosi» (Migliore 2010: 61). Mendieta si *debraya* nella natura, fa credere di essere fatta dalla stessa sua sostanza e materia, fino a diventare indistinguibile da essa, «enunciandosi come ecceità» (*Ibid.*) e allontanandosi dal suo *Sé-corpo proprio*. Il *camouflage* nella sua forma più evidente non è altro che un'enunciazione in negativo, il ritratto di un 'non-io'³⁵² (Nancy 2013). Mendieta, insieme ad altre artiste, si mostra nella trasformazione, nel passaggio da un elemento a un altro³⁵³, per avvalorare una tesi che negli anni Settanta si è affermata in modo evidente: non c'è una sola soggettività, ma essa può sia iscriversi in un determinato testo sia cancellarsi. Ed è in questo punto che le opere di Mendieta delle *Siluetas* che non includono

³⁵¹ La completa fusione tra corpo e terra è spesso legata al campo semantico della fertilità; un chiaro esempio è il rapporto storico e culturale del femminile con la Madre Terra. Merewether (1991) nota invece come la serie di Mendieta sia diametralmente opposta a quella delle silhouette femminili *Anthropometric series* (1960-61) create da Yves Klein. Pur essendo sempre silhouette, quelle di Klein producono una traccia «positiva» dello spazio occupato dal corpo femminile, trascinato e manipolato da quello dell'artista come un oggetto.

³⁵² Questa categoria qui individuata si differenzia da quella proposta da Omar Calabrese (2010). Quest'ultimo evidenzia come in pittura esistano degli autoritratti 'dissimulati' o 'negati', dove l'autore si inserisce nell'immagine non in modo riconoscibile ma 'conoscibile', cioè non referenzialmente riconoscibile ma identificabile. Nonostante non sia questo il caso preso in esame, Calabrese evidenzia come in molti di questi ritratti e autoritratti, dove il soggetto enunciatore appare 'dissimulato', mettano in atto delle preterizioni, figure retoriche che consistono nell'affermare la soggettività tramite una presunzione di negazione, fatto che li rende ancor più visibili.

³⁵³ Jean-Luc Nancy definisce l'altro-ritratto come (2013: 44): «Altro dal ritratto, che dovrebbe procedere dall'identità presupposta di cui si tratta di restituire l'apparenza. L'altro-ritratto, al contrario, procede da un'identità non supposta, ma evocata nel suo ritiro. Questo ritiro assume l'alterità infinita in ciò che possiamo chiamare la sua assoluta distinzione, il suo distacco infinito in rapporto a ogni identificazione nei due sensi della parola: identità a sé e identità di un sé all'altro sé. L'identificazione non può essere né posta né presupposta, neanche dedotta o conclusa: essa resta lontana, fluttuante, allo stesso tempo condivisa e sfuggente».

più il suo corpo ma ne tracciano soltanto i contorni — spesso dei contorni non coincidenti ne verosimili in termini referenziali, diversi in termini di grandezza e dimensione rispetto al suo corpo empirico — mettendo a fuoco più chiaramente questa capacità di iscrizione del soggetto in un'immagine che non è mimetica, ma che riesce, per altri mezzi, a riportare l'iscrizione di una soggettività enunciante. La disgiunzione tra referente e immagine nel ritratto è più che evidente nella serie dell'artista, e per questo motivo, molto pertinente in questo corpus. Il corpo o la silhouette (il suo doppio assente) si aggrappano alla terra dalla quale sono dovuti fuggire, e in essa si dissolvono fino a essere, nuovamente, un solo elemento. Mendieta si veste dall'ambiente di cui si nutre e, tramite una vicinanza quasi totale (un *voisinage*, di nuovo) finisce per diventarne parte.

Insomma, una volta compreso che l'immagine è dotata di forze che guidano lo sguardo, è opportuno notare come la forza centrifuga e centripeta di un'immagine camuffata, spinga indistintamente lo sguardo esterno verso tutte le direzioni. Questo, forse, l'elemento caratterizzante di questo tipo di immagini, e che potrebbe avere una origine genealogica nel debordamento corporeo figurativizzato dai Cubisti. Questa filiazione possibile tra immagini contemporanee camuffate e alcuni dipinti del periodo cubista è accennata da alcuni autori e autrici, ma da nessuno approfondita (Fabbri 2015; Papapetros 2012). Questa 'indisciplina' dello sguardo che osserva un corpo camuffato va contro quello che Riegl chiama un corpo «nella sua individualità materiale chiusa», ovvero definito iconicamente perché riconoscibile. Si osservi con attenzione uno dei primi dipinti a mettere in scacco questa 'individualità chiusa', ovvero *Nus dans la forêt* (1910-1911) di Fernand Léger ³⁵⁴ [Fig. 66].

³⁵⁴ Per un'analisi sulle possibili influenze che Léger ha avuto dall'omonimo dipinto di Picasso, fin dalla sua ricezione critica nel *Salon des Indépendants* (Paris) del 1911, si veda Papapetros (2012).

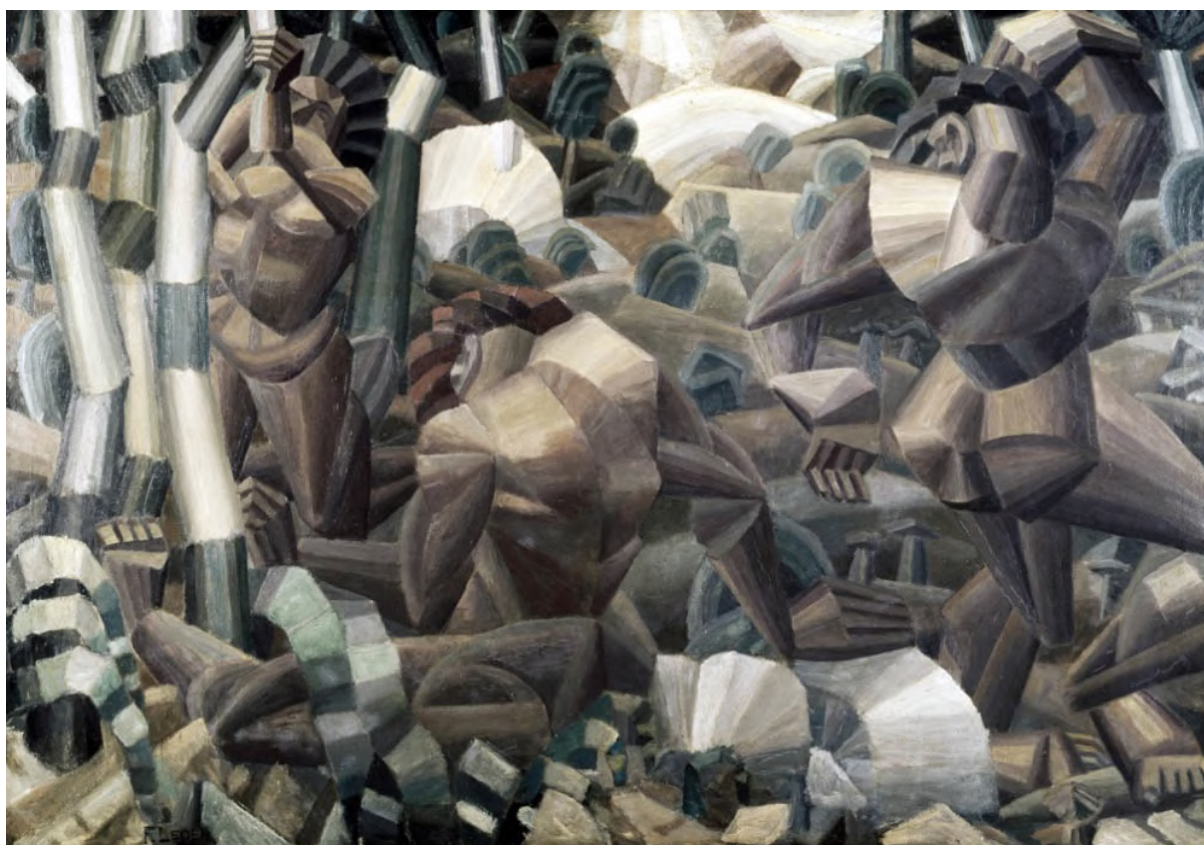


Figura 66

Il dipinto necessita, sia dal lato del pittore che dell'osservatore, una partecipazione attiva che anche il *camouflage* richiede: se osservato da una certa distanza, è impossibile distinguere, nel dipinto, uno o più corpi. Léger pensa il dipinto come una scena dove non c'è soltanto un elemento che deve sparire rispetto agli altri, ma dove l'insieme di elementi organici e inorganici collaborano per creare una scena senza gerarchie. È interessante soffermarsi brevemente sul rapporto tra Cubismo e *camouflage* (Fabbri 2015; Magli 2023; Mendez Baiges 2016; Papapetros 2012; Shell 2012) non tanto da un punto di vista storico ma nei termini dei processi di produzione di senso. È proprio ai cubisti che è attribuita «la destrutturazione formale dell'oggetto capace di renderlo indistinto dal contesto» (Magli 2023: 200), e a loro va riconosciuto il merito dei vari pattern militari usati per camuffare i soldati nel campo di battaglia. Si ricorda come la difficoltà di pensare questi pattern sia molto elevata, poiché non è soltanto il soldato a spostarsi, ma anche il dispositivo di visualizzazione. Per questo motivo, non basta camuffare l'oggetto, ma bisogna anche dissimularlo da tutti i punti di vista (tenendo conto del ruolo riflettente della luce sulle varie superfici). Come direbbe Walter Benjamin, il rapporto tra *camouflage*, sviluppo ottico delle tecnologie e capacità dell'occhio umano di scorgere i corpi dissimulati è un evidente caso di

innervazione, ovvero, un momento in cui c'è un'ibridazione tra gli organi di senso e le tecnologie che circolano in una data epoca storica (1935-1936). L'idea di scomposizione pittorica del soggetto è anche presente nelle opere di artisti come Duchamp, Braque³⁵⁵ e Boccioni, capaci di rendere indistinto l'individuo dal contesto tramite la moltiplicazione dei punti di vista. In poche parole, in diverse opere realizzate durante il Cubismo e il Futurismo, «la figura attraversa il contesto e il contesto attraversa, al contempo, la figura» (Fabbri 2009: 7). Si delinea così in modo cristallino, tramite le parole di Fabbri, una dialettica immanente all'immagine camuffata. Questo 'spostamento' ontologico è già compreso nel momento storico stesso in cui avviene. Lo stesso Einstein³⁵⁶ sostiene che non si possono «scompaginare le forme senza scompaginare il pensiero del soggetto» e ancora «la figura umana è l'unità per eccellenza del sistema estetico tradizionale, dunque è da compromettere, da scomporre» (Didi-Huberman 2007: 180, 185). Le stesse questioni del rapporto distruttivo nei confronti dell'antropomorfismo, è immanente all'estetica cubista, attraversa un grande numero di opere: *L'Homme à la guitare* (1912) di Pablo Picasso è uno dei più noti, insieme ai dipinti Georges Braque o Juan Gris. Il Cubismo inventa uno spazio discontinuo dove i rapporti tra identità e differenza, continuità e discontinuità sono invertiti:

«Il Cubismo non è altro che una messa in questione radicale — e filosoficamente gravida di conseguenze — della sostanza in cui oggetti e umani si erano visti 'fissati' dalla metafisica classica. Esso consuma 'la fine del soggetto stabile e determinato', la 'liquidazione dell'atteggiamento antropocentrico' e della secolare fede 'in quello stupido soprammobile chiamato uomo'». (Didi-Huberman 2007: 186)

Secondo Einstein inventare un «nuovo campo di forme significa inventare un campo di forze in grado di creare il reale, di determinare una nuova realtà per mezzo di una nuova forma ottica» (*Ibid.*). Niente di distante rispetto al pensiero dei Surrealisti sulla capacità politica della fotografia, che a sua volta propongono di «cambiare la vita cambiando la vista» (Chéroux 2012: 40). Emerge in modo evidente il ricorso al visivo come strumento capace di ripensare le soggettività, di agire nei termini di una scomposizione dello spazio antropocentrico (Didi-Huberman 2007: 181) e di operare nella rappresentazione un cambiamento specifico che opera, a sua volta, nella teoria.

³⁵⁵ Nella pittura di Braque, queste 'strategie di inganno' paiono riguardare anche la materia, facendo sì che gli oggetti dipinti sembrino superfici di marmo o di legno.

³⁵⁶ Per un'accurata disamina del pensiero e del ruolo di Einstein nel Cubismo si rimanda a Didi-Huberman ([1990a] 2016: 185-216).

Questa assenza assoluta di confini tra la figura e lo sfondo in fotografia, pensabile come una sorta di forma di *psicastenia*, diventa elemento ‘strutturale’ nelle opere Lucas Samaras, in gran parte dedicate a un’indagine delle modalità di enunciazione del sé nello spazio domestico.

Artista greco trapiantato negli U.S.A a dodici anni, Samaras produce una serie di Polaroids intitolate *Photo-Transformations* (1973-1976) dove, tramite un lavoro di alterazione delle emulsioni della stessa Polaroid, modifica le forme del proprio corpo. Scavando, graffiando e spostando le emulsioni con le dita, Samaras gioca con le possibilità espressive fornite dalla pellicola a colori SX-70 come se si trattasse della palette di un pittore. In una piccola cucina newyorkese l’artista esplora la propria immagine dissolta quasi giornalmente per «scoprire territori sconosciuti del suo sé-superficie» (Samaras 1988), facendo diventare la superficie del suo corpo un luogo capace di stabilire e contenere molteplici geografie. In alcune immagini soltanto un elemento è dato al riconoscimento figurativo [Fig. 67], in altre dissolve invece l’intero corpo [Fig. 68] tramite ciò che Deleuze chiama delle «zone di Sahara»: zone che impediscono allo sguardo di ancorarsi figurativamente, che operano nelle dilatazioni della pelle e le rivalse della carne, grazie a interazioni tra energie e materie (Deleuze [1981] 2021). Questo effetto, portato all’estremo in *Fig. 69*, unisce la ‘pelle’ domestica della cucina di Samaras con quella di lui. L’effetto di unificazione è raggiunto attraverso l’alterazione dell’emulsione fotografica da parte dell’artista, il quale, lavorandoci, crea un *pattern* unico che annulla le distinzioni tra elemento architettonico e umano.

Jean-Luc Nancy fornisce un’interessante lente per comprendere in che modo il ritratto può venire a meno nel suo compito (e cioè evitare di disperdere l’identità) nel caso in cui il rapporto tra sfondo e figura non sia più distinguibili, e le due si mescolino fino a perdere i propri contorni:

«È legittimamente possibile, e sarebbe anche opportuno che fosse così, che nulla circondi la figura e che l’‘organizzazione’ del quadro tenda verso il semplice distacco della suddetta figura da un fondo monocromo che vale tanto quanto un’assenza di fondo. [...] Tuttavia, è meglio che la figura si stacchi e persino si isoli, però in modo da non divorare tutta l’ampiezza del quadro, con il pericolo di cominciare a disperdere il contorno del volto e penetrare in esso. [...] Il limite del ritratto comincerebbe a essere toccato là dove la figura si apre con tutti i suoi pori». (Nancy 2000: 15)

Se non c'è distacco tra figura e sfondo la figura si fa pervasiva, incommensurabile. A proposito delle Polaroids di Samaras, ancora Deleuze offre una possibile chiave per comprendere l'unificazione tra figura e sfondo, tra corpo e ambiente, tramite la sostituzione del concetto di 'figurativo' con quello di 'figurale', dove con figurale si intende un'operazione nella quale il corpo della figura ritratta fugge verso la struttura materiale della rappresentazione, esaltando una tensione verso i propri limiti differenziali. La figura vuole dunque dissolversi nella struttura materiale dell'immagine stessa per camuffarsi e perdersi nei limiti della rappresentazione. Mettere in forma l'impossibile, l'infigurabile, riguarda in Samaras entrare nelle logiche dell'altro (Deleuze e Guattari [1980] 2003), appropriarsi dei tratti identitari altrui. Questa 'appropriazione' avviene anche in termini plastici. Il colore, in queste Polaroids, sembra lavorare allo stesso modo dei dipinti di alcuni artisti e artiste di fine Ottocento che dipingono tessuti, persone e sfondi usando li stessi trattamenti materici. Se pensiamo insieme il dipinto del 1893 di Edouard Vuillard e la Fig. 70 di Samaras, potrebbero dispiegarsi, tramite l'euristica anacronica nuovi "profili" di senso. Nei termini di Marin, «quell'oggetto di linguaggio o di immagine che è il testo passato sviluppa, sollecitato dalla teoria contemporanea, uno dei suoi possibili profili, ma, all'inverso, anche la teoria contemporanea



Figura 67



Figura 68

scopre, tramite lo spostamento stesso del testo che essa provoca applicandovisi, virtualità insospettite della forza teorica che le è propria» (Marin [1989] 2012: 23).

Nel dipinto di Vuillard [Fig. 70] la sorella dell'artista è appoggiata al muro, mentre la madre è seduta. La parete sembra attirare il corpo della ragazza con forza contro la sua volontà. La posa della giovane, chinata in avanti come per 'rientrare all'interno della cornice dell'immagine', ricorda più al linguaggio espressivo di un'istantanea fotografica che un dipinto. Il muro che dovrebbe soltanto sostenere la giovane donna finisce per inghiottirla, e le macchie di pittura (quei piccoli formanti plastici che sembrano lucciole colorate) si impossessano del suo abito componendo un *pattern* a scacchiera che, in alcune sue parti, diventa sia abito sia muro. Il corpo di Samaras e della giovane donna si smaterializzano, e rendono il collegamento tra abito e abitazione ancora più saldo (Bruno 2016). La contaminazione tra corpo e contesto in queste due immagini è tale da materializzare una vera e propria configurazione molare deleuziana, dove la forte influenza di un organismo sull'altro li fa entrare in un rapporto di 'contaminazione molecolare' (Deleuze e Guattari [1980] 2003). La giovane donna, ma anche Samaras, sono insomma collegati da un rapporto sintomale poiché entrambi aderiscono alla materia in modo analogo. Sembra esserci, tra il linguaggio fotografico e quello pittorico una certa forma di intertestualità semiotica, dove la forza espressiva di una semiotica della pittura è presa in carico dalla fotografia, che è capace di testualizzare molte delle configurazioni discorsive tipiche della pittura (Calabrese 2012). Se la fotografia produce concreti 'effetti di realtà' per la sua forte iconicità, in ritratti come



Figura 69



Figura 70

quegli di Samaras, la sostanza fotografica sembra avere una volontà deiconizzante volta ad esibire la materia stessa. Lo sfondo che si carica di forza fino a imporsi sulla figura, opera anche in alcune fotografie di Cindy Sherman, in particolare in quelle realizzate dopo il 1985. Come dice Arthur Danto (1991), le opere di Cindy Sherman sono sempre accompagnate da un denso lavoro teorico che funziona ormai a modo di filtro della sua opera. La maggior parte di letteratura critica dell'opera di Sherman dichiara che l'artista usa l'autoritratto come una modalità metadiscorsiva sulla costruzione del sé, sempre fittizia e stereotipata (Burton 2006; Krauss e Sherman 1993). Questo farebbe sì che, a differenza ad esempio di Claude Cahun e Marcel Basculard, i suoi non siano facilmente catalogabili come 'autoritratti' ma piuttosto come dei ritratti di qualcuno che è altro-da-sé:

«I primi piani di Sherman sono, a tutti gli effetti, dei ritratti, se accogliamo l'idea che un ritratto non sia definito dalla mera rappresentazione dell'identità in senso referenziale. Piuttosto che un dispositivo di riconoscimento di attributi biografici, cioè di identificazione, il ritratto è, infatti, questione di individuazione della figura».
(Mengoni 2012: 120)

A questo proposito, è la stessa Sherman a dichiarare che «cerca di stare il più lontana possibile da sé stessa quando scatta le sue fotografie» (cit. in Alfano Miglietti 2023: 48). Il suo corpo è materia da scolpire, dove «sfuggire all'identità significa riuscire a far sì che la distinzione tra Io e Altro-da-me venga alterata, modificata, moltiplicata» (*Ibid.*).

Untitled n.190 [Fig. 71], una delle opere prodotte dopo il 1985³⁵⁷, presenta un insieme amalgamato di residui tra i quali è possibile scorgere due occhi blu e una dentatura che ‘assemblano’ un essere direttamente nato dal suolo, composto quasi interamente da pop corn e caramelle, grasso e terra. Daniel Arasse noterà come questo effetto di ‘emersione’ del viso da un insieme indeterminato ricordi a quelle figure antropomorfe delle grotte manieriste italiane dove il materiale inorganico sembra ‘mettersi al lavoro’ per produrre un’illusione di animazione (2006: 100)³⁵⁸. Tuttavia, ciò che distingue questi due tipi di opere (le grotte antropomorfe da un lato e il ritratto di Sherman dall’altro) sembra essere lo stesso processo

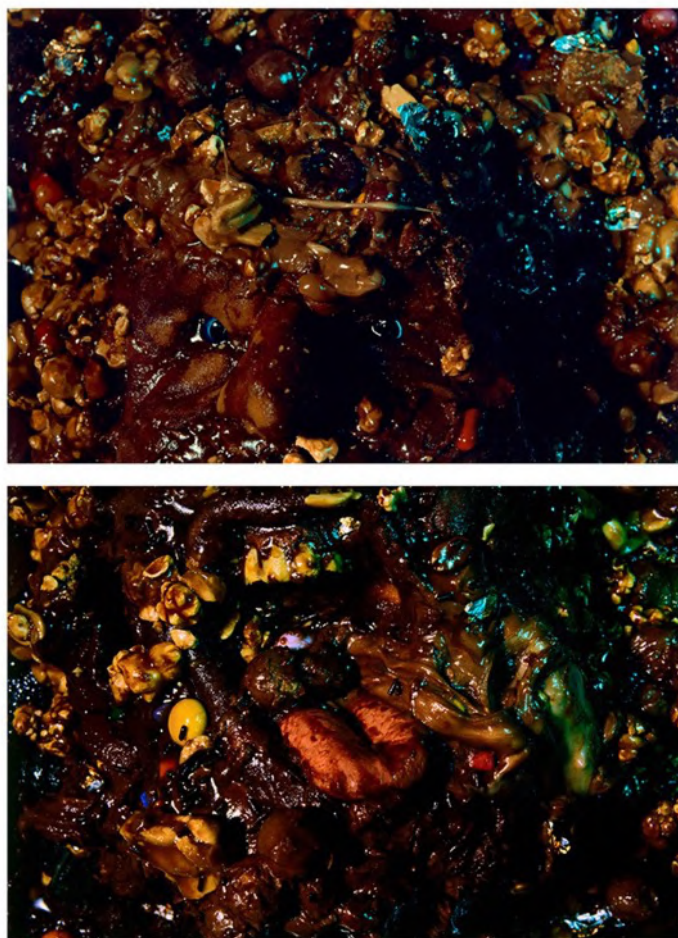


Figura 71

che Louis Marin individua nella pittura di Rubens e di De Kooning (Marin 1984). Se da un lato in Rubens la pittura assorbe la figura per restituirla allo sguardo in un secondo tempo (e

³⁵⁷ Norman Bryson, a proposito delle immagini create dall’artista dopo il 1985: « après avoir exposé les codes de la production d’identité, Sherman met en scène le retour du réel comme nausée ; du corps comme représentation au corps comme symptôme, de l’idéal à l’abject, son trajet photographique propose un bilan presque clinique du démembrement des certitudes et des confiances de l’humanisme classique » (Bryson 1993: 222).

³⁵⁸ Per approfondire la questione delle immagini criptomorfe si veda Weemans, Gamboni e Martin (2016).

cioè si va dalla figura alla pittura), in De Kooning il processo è inverso: la figura si trova in stato di emersione grazie al lavoro che realizzano le chiazze di pittura (si va dunque dalla pittura alla figura) (Marin 1984: 33-36). I dipinti criptomorfi sembrano funzionare come quegli di Rubens: dal riconoscimento della figura emerge, soltanto in un secondo tempo, la matericità della pittura. In Sherman, invece, in primo piano c'è una massa indistinguibile di materiale dalla quale sembra emergere lentamente un volto nascosto. È diversa ancora l'operazione che si trova in *Untitled #167* (1986) [Fig. 72], dove nel terreno si intravede un corpo sotterrato. Ancora la terra, la natura (come in *Nus dans la forêt* di Léger) funziona come filtro coprente capace di gestire dei corpi in emersione e in stato di dissolvenza. Questa volta i frammenti umani sotto terra sono frammenti irriconoscibili: due bocche, un grande naso, dei capelli, un orecchio, qualche dito amputato e uno specchietto sul quale si riflette il volto di una bambola. La bambola, a modo di maschera, apre l'immagine a un gioco di *mise en abyme* di quadri e cornici dove lo sguardo di chi la indossa è nascosto e a mala pena visibile: protetto, dissimulato può guardarci senza che l'osservatore possa accorgersi della sua presenza.



Figura 72

Fin qui sono state percorse diverse strategie visive per entrare nelle logiche dell'altro tramite la fotografia. Ogni rappresentazione inclusa nella genealogia qui tracciata trasforma l'oggetto e lo risemantizza fino a cristallizzare una questione importante: «quella di un possibile spostamento, tramite l'arte, delle identità» (Creissels 2009: 11). La capacità di creare un *continuum* tra il mondo animale, vegetale e umano avviene in molte delle opere coinvolte

nella condensazione anacronica «tramite un cangiante scambio di forme che rivela la porosità tra le frontiere e ristabilisce la continuità ininterrotta tra i regni» (Magli 2010: 43). L'involucro umano è quindi un *limen*, una soglia o membrana che tramite il proprio fare (il movimento, la voce, i gesti), può diventare altro da sé senza la necessità di modificare il *Sé-carne*. E piuttosto tramite la 'performance', che Anne Creissels definisce come un «fare esperienza dell'alterità», che è possibile entrare nelle logiche dell'altro:

«Les frontières entre les règnes (humain, animal, végétal) y apparaissent bien souvent perméables. Le mythe de l'hermaphrodite, s'il alimente celui de la différence des sexes, montre par ailleurs l'importance de la métamorphose dans le processus d'identification. Cette plasticité du mythe constitue peut-être le moyen d'échapper à la stricte linéarité et d'envisager une forme de résistance qui ne serait pas fondée sur une volonté de substitution: le processus de métamorphose devient une façon de faire l'expérience d'altérité». (Creissels 2016: 394)

Il *camouflage*, che si trova ad operare al centro della giunzione tra *grund* e *figur*, sembrerebbe allora uno strumento utile per ripensare le modalità per sfuggire alle categorizzazioni fisse, all'identificazione immediata (visiva o identitaria che sia) e, infine, di fuggire al ritratto stesso³⁵⁹. Per quanto nel momento della produzione del testo visivo sia ormai inteso che il soggetto proietta un simulacro di un sé slegato dal sé empirico, il *camouflage* può operare un vero e proprio svincolamento tra referente e immagine e, così facendo, può far emergere dei tratti 'altri' di un'identità che non possono operare in un regime di 'somiglianza mimetica' tra modello e referente. Il *camouflage* accentua il processo di iscrizione e di costruzione dell'enunciatore nel testo, che si può cogliere grazie all'analisi delle istanze dell'enunciazione (gli shifters semiotici di Jakobson e Benveniste ne sono un esempio, ma anche elementi come frontalità e profilo³⁶⁰). Questo è in linea anche con l'autoritratto contemporaneo, che spesso mette al centro proprio un rapporto non referenziale tra soggetto empirico e soggetto virtuale dell'enunciato. A questo proposito osserva Nancy:

³⁵⁹ «Non vi è più 'autenticità' che non sia messa in sospenso, a distanza o in dubbio. Per dirlo nei termini di Heidegger: 'L'esistenza autentica non è qualcosa che si libra al di sopra della quotidianità [...]; essa è soltanto un'afferramento modificato di questa'. L'eccellenza della mimesi non è più nella somiglianza né del 'sé' a 'se stesso', né di questo 'sé' a 'me' che lo guardo: sta piuttosto in una forma di interpellanza di colui che guarda e che si trova invitato a comportarsi come soggetto del suo sguardo, come scrive Max Imdahl: 'Lo Spettatore che contempla un'immagine è provocato a un atto di essere-se-stesso, a non ricercare il suo Io che in se stesso'» (Nancy 2013: 43).

³⁶⁰ «Io/qui/ora» sono, in parole di Benveniste, le coordinate che caratterizzano il soggetto dell'enunciazione, a partire dalle quali si proiettano nel discorso i pronomi, i tempi nell'enunciato e l'organizzazione spaziale. Cfr. Benveniste (1966, 1970).

«L'anonimato e la banalità sono diventati in qualche modo una dimensione tendenzialmente essenziale del ritratto, dal momento che questo ha meno a che fare con la somiglianza morfologica che con una vera sembianza³⁶¹, o con una verosimiglianza che sarebbe manifestazione, apparizione della forma essenziale dell'“idea”, tuttavia, non nel senso di una proprietà ontologica, ma al contrario, nel senso esistenziale del passaggio di un soggetto che non si installa mai, ma che passa e passando fa segno». (Nancy 2014: 92)

In sintesi, in questo capitolo ci si è soffermati in particolar modo sulle modalità di «passare facendo segno», e cioè di quei soggetti che non si installano mai e che transitano attraverso varie posizioni.

Come si è tentato di dimostrare tramite le analisi, questo può avvenire tramite tre modalizzazioni distinte del rapporto figura/sfondo: in prima istanza, in un regime di discontinuità completa tra figura/sfondo, l'osservatore è in grado di distinguere nettamente i confini fisici del soggetto ritratto, che si 'camuffa' tramite la duplicazione di sé o l'imitazione di un secondo elemento; in secondo luogo, in un regime alternato di discontinuità/continuità tra la figura e lo sfondo, i confini materiali del corpo ritratto non vengono dissolti completamente, ma abbastanza da impedire all'osservatore di identificarli e di «lanciare su di essi la rete del linguaggio» (Marin 1988a), permettendo al soggetto di assumere molteplici posizioni che mai sceglie come proprie o definitive; la terza modalizzazione individuata, il *corpo-ambiente* è quella dove il camouflage è portato all'estremo, dove il corpo ritratto è completamente dissolto nello sfondo. In questo modo, l'individuo può prelevare elementi del suo contesto e avvolgersi in esso, facendo del *milieu* il proprio abito. L'immagine diventa in quel caso 'pura superficie *neutra*' (Marin 1979), condizione che permette un continuo rovesciamento della figura sullo sfondo annientando così le gerarchie della dimensione topologica dell'opera. Queste tre modalizzazioni hanno permesso di ragionare sulla pluralità di regioni di senso investite di volta in volta tutte volte a pensare l'*individuo fuori dall'individuo* o l'individuo nella sua molteplicità (Braidotti 1994; Deleuze e Guattari [1980] 2003).

Il rapporto tra artisti e artiste e il *milieu* che indossano può essere osservato come una riattualizzazione dell'identità attanziale dell'individuo raffigurato, mostrata sempre in trasformazione. Per molti/e artisti/e del corpus, questa può essere una strategia utile davanti

³⁶¹ All'interno della citazione il riferimento è a Lacoue-Labarthe, *La Vraie Semblance*, Galilée, Paris 2008.

all'impossibilità di poter dire 'io' tramite il proprio *sé-corpo*, e che permette di farlo affermandosi nell'altro. Può essere produttivo, in sostanza, pensare l'estensione corporea in termini di potenzialità creativa, dove il soggetto può diventare altro-da-sé o mostrarsi semplicemente in trasformazione per pensare da un'altra prospettiva l'interazione tra umano e mondo.

Il *camouflage* può dunque spaziare molto al di là dell'ambito del *warfare* pur mantenendo la sua componente strutturale e 'difensiva': in questo modo la condizione di invisibilità del soggetto può essere compresa come attività di resistenza politica all'identificazione. Il *camouflage* può essere pensato, sulla scia di queste ipotesi, come un vero e proprio meccanismo di costruzione dell'identità attraverso la rappresentazione che implica una condizione di connettività e si gioca in una dialettica tra il mostrarsi e il nascondersi. Tramite le varie modalizzazioni, gli artisti e le artiste offrono (o negano) la leggibilità del proprio corpo. In questo capitolo si è tentato dunque di proporre un diverso sistema semi-simbolico rispetto a quello 'avanzato' da Caillois. Se per l'autore francese la dispersione di contorni definiti sta a una depersonalizzazione dell'individuo, in questa tesi si è dimostrato come possa invece corrispondere a una dimensione processuale della costruzione identitaria; d'altro canto, se i contorni definiti erano per Caillois sinonimo di un'identità 'continua', in questo lavoro diventano una strategia di disidentificazione con il proprio corpo a favore di una identificazione con altri elementi del contesto. È proprio questo il suo paradosso e allo stesso tempo la sua potenza: il *camouflage* mette a fuoco delle strategie disidentificative che operano in base a delle logiche topologiche e temporali (dunque in una dimensione di divenire non statica); il camuffamento è, insomma, un processo interattivo che necessita di una supposizione reciproca tra l'umano e il mondo che lo circonda (Leach 2006). Il *camouflage*, di cui si sono percorse le forme e le figure nel corso del testo, si può descrivere in modo riassuntivo, come una strategia che permette al soggetto di assumere diversi tratti identitari in modo temporaneo tramite una negoziazione con il mondo nel quale è inserito.

È proprio nell'oscillazione possibile tra visibilità e invisibilità, tra mostrare e nascondersi allo sguardo sociale e del dispositivo che risiede la potenza euristica del camuffamento, poiché permette al soggetto di situarsi in una condizione di neutralità dove non è né l'uno né l'altro, né figura né sfondo, ma è sia l'uno sia l'altro, e di attivare, di conseguenza, categorie di transizione che permettono agli estremi di congiungersi (Marin 1989a, 1989c). Il *divenire* deleziano permette di allontanarsi dalla nozione di imitazione nelle forme (il *corpus* analizzato nel punto 3.3.1) per portarci verso una zona di indiscernibilità dove l'idea di zona di frontiera tra universi semantici diversi viene costantemente attraversata. La

deterritorializzazione dei corpi messa all'opera in Mendieta o in Cindy Sherman esplicitano un divenire altro, che permette, infine, di pensare il corpo involucro di questi autori come un Corpo senz'Organi deleuziano, dove nell'immagine non c'è un'organizzazione totalizzata, stratificata e gerarchica (appunto tipica dell'Organismo), ma un insieme di flussi di energie e direzioni instabili che sono sempre in movimento. Se il corpo è una potenza capace di farsi attraversare da ritmi e intensità, è possibile tramite la dissimulazione di un singolo (introduzione di doppi), ma anche tramite lo sfumato dei contorni del proprio corpo, rimanere, appunto, pura potenzialità. Fuggire alla visione del dispositivo può essere leggibile come una fuga della visione sociale, non più mirata a una 'caccia' alla preda, ma ad evitare l'aggancio di un corpo a un'etichetta identitaria specifica.

È stata qui indagata la natura di un soggetto che non si installa mai, che fa ritornare il proprio corpo alle sue condizioni di possibilità per manifestare diversi tratti identitari tramite le *mises-en-scène* nelle quali può annullarne alcuni e farne emergere altri. In queste fotografie la pelle del soggetto e la pelle delle immagini diventano un solo tessuto e l'apparente confusione tra organico e inorganico diventa coesistenza, una fusione: un *corpo-ambiente*.

Conclusioni

Lo scopo del progetto è stato quello di proporre delle nuove genealogie del ritratto fotografico di soggettività non canoniche rispetto a quelle avanzate dalle discipline storico-artistiche. Spaziando al di là degli strumenti di interpretazione filologica forniti dalla disciplina storico-artistica, la semiotica del visivo (Greimas 1984; Calabrese 2012; Damisch 1992; Marin 1984) e l'archeologia dei media (Huhtamo 2004; Manovich 2001; Parikka 2013, 2015; Zielinski 2006, 2019) hanno fornito le basi per esplorare in modo non diacronico i ritratti fotografici. È importante evidenziare che questo 'scarto' nella lettura è stato possibile grazie all'approccio interdisciplinare appena menzionato, che ha permesso di scavare negli strati del tempo per pensare il corpo al di là dell'identità dichiarata e del genere biografico degli artisti e delle artiste. In questo modo si è finito per 'svincolare' l'autoritratto fotografico da una sua classica interpretazione referenziale. C'è quindi uno scarto semiotico sul corpus analizzato, che mette in relazione diretta la questione dell'invisibilità sociale e la visibilità fornita dal dispositivo fotografico così come la problematica tra rappresentazione visiva e identificazione verbale.

È possibile ora ritornare alle domande poste all'inizio di questa tesi per comprendere in che modo sono state affrontate le problematiche sorte: in quale modo la fotografia articola la costruzione identitaria di soggettività che chiedono di essere viste e riconosciute? È possibile mostrare e contemporaneamente nascondere una parte della propria soggettività nell'immagine?

Le soggettività non normate, che hanno più volte provato a scardinare i generi della rappresentazione artistica, sono tuttavia quelle che hanno codificato la cultura visuale dell'universo semantico del genere, della diversità e dell'alterità della seconda metà del Ventesimo secolo. Per dar risposta alle precedenti domande si è provato a comprendere la dialettica tra la *visibilità* e l'*invisibilità* sociale a partire dal binomio *mostrarsi-nascondersi*. All'interno di una dialettica tra ostensione e occultamento del corpo, operazione che attraversa la ritrattistica tardo moderna e contemporanea, emergono con ricorrenza alcune strategie enunciative messe in scena dalle soggettività non conformi.

L'ipotesi che si è verificata in questa tesi è che la costruzione identitaria di genere in fotografia abbia una genealogia che vede l'emersione ricorrente di strutture enunciative in diversi momenti storici non relazionati contestualmente. Da un lato, gli anni Venti e Trenta sono due decenni dove le sperimentazioni con la propria immagine si riversano sull'indagine

dei modi di presenza del soggetto nella fotografia tramite l'uso di tecniche come la solarizzazione, dall'altro, negli anni Settanta e Ottanta, la ricerca dell'identità è problematizzata tematicamente grazie alla nascita delle politiche identitarie che ripensano il rapporto tra soggetto e dispositivo fotografico. L'arte e le immagini sono quindi uno dei veicoli privilegiati per mettere in forma la ricerca identitaria: se è molto chiaro che le immagini della fine del Novecento sono incentrate sul rapporto tra genere e identità, lo è meno in quelle degli anni Venti e Trenta, dove la soggettività è ancora pensata come un coacervo indistinto di variabili. Per non elidere complessità teoriche legate alla questione identitaria, ci si è concentrati sul concetto di soggettività e di corporeità come forma semiotica (Fontanille 2004), fatto che ha permesso di analizzare alcune delle tracce discorsive tramite le quali si costruisce l'individuo nel testo (Demaria & Tiralongo 2019; Violi 2022). Variabili come la razza, l'età, il genere, l'orientamento sessuale, la classe e il luogo di nascita determinano l'identità, che è sempre una costruzione precaria e mutevole. L'idea di catturare un'identità unica e originale si è rivelata infondata; tuttavia, possiamo ancora osservare manifestazioni e attualizzazioni di specifici tratti identitari nelle immagini.

Come risultato delle analisi, sono emerse due costellazioni di opere (*Schermature* e *Dissimulazioni*) dove si propongono nuove genealogie di queste identità 'altre'. Si è tentato di dimostrare come ci sia un fondo strutturale comune alle immagini coinvolte nella condensazione anacronica che riguarda queste due modalità di interazione con il dispositivo fotografico, qui considerate come due operazioni di costruzione identitaria. Le due strategie individuate, di natura apparentemente oppositiva (*Schermature* mostra il soggetto nella sua centralità e *Dissimulazioni* lo nasconde), mettono a fuoco delle modalità di costruzione di una soggettività che è misurabile tramite gli effetti di presenza rintracciabili nella prassi enunciativa. Emergono, nelle analisi, diverse modulazioni degli effetti di presenza del soggetto nell'immagine, che hanno spaziato da una sua completa presentazione, alla dissimulazione e al suo nascondimento nel ritratto fotografico. In sintesi, facendo uso di un'euristica anacronica e di una genealogia critica sono stati proposti dei raggruppamenti di opere su base teorica, che nella condensazione temporale si aprono ad altri investimenti di senso. I *corpus* emersi dalle analisi vanno pensati come un raggruppamento di casi paradigmatici che si materializzano nelle tavole allegate a fine elaborato, il cui scopo è evidenziare le relazioni strutturali e figurali tra le opere.

La prima operazione di costruzione identitaria individuata è accorpata nel capitolo *Schermature*. A partire dall'evidenza etimologica che lega il dispositivo fotografico al gergo

bellico, la fotografia presenta il rischio di essere, per le soggettività non canoniche, una modalità di classificazione in tipi (Halberstam 2013; Sontag 2006; Virilio 1989; Wendell 1859). Di fronte a queste interpretazioni dell'atto fotografico, ci si è interrogati sulla possibilità di proteggersi da questo sguardo tipizzante dell'autoritratto fotografico pur mostrandosi nell'immagine. La risposta a questa domanda si trova in *Schermatura*, un capitolo che mette a fuoco le modalità di un corpo per proteggersi dallo sguardo del dispositivo fotografico pur affermando una certa identità. In questa operazione di *mostrazione-occultamento* due elementi si incontrano nell'immagine fotografica e producono senso: il momento in cui le coperture del corpo incontrano la luce e vengono fotografate si producono effetti di luminosità capaci di modificare le fattezze del corpo stesso (Corrain 1996). L'abbigliamento costituisce una prima *barriera* visiva che li protegge dalle ingerenze esterne, una barriera che, nell'immagine, assume un ruolo fondamentale in termini figurali e che permette loro di sfuggire al determinismo biologico. Infatti, nonostante sia l'elemento tessile ad aver orientato la critica e la storia dell'arte verso letture esclusivamente biografiche delle opere degli/delle artisti/e di questo *corpus*, è il perno di articolazione che ci ha permesso di costruirlo diversamente, su base teorica. La luce, considerata come elemento mediale necessario alla realizzazione dello scatto, può mettere in gioco le varie vie di leggibilità dell'immagine, arrivando persino a funzionare come una schermatura. Il rapporto tra luce e visibilità non è infondato: nella sfera *queer* degli anni Settanta e Ottanta questi riflessi hanno una specifica ragion d'essere, ovvero, quella di permettere ai soggetti di essere riconosciuti simbolicamente soprattutto negli spazi di ozio notturni, naturalmente poco illuminati. Nell'operazione di *Schermatura*, il soggetto vuole contemporaneamente *essere visto* pur restando coperto. Per questo motivo le analisi si sono soffermate su quegli elementi visivi e produttori di senso che nel nostro caso hanno coinvolto la dimensione del *corpo-involucro*, come ad esempio l'uso dei *props* identitari rimovibili (vestiti in cuoio, *paillettes*, porporina, luci led e altro ancora) che interagiscono con la luce per attirare lo sguardo e rendere visibile il corpo che li indossa.

L'ipotesi avanzata in questo capitolo è che gli abiti, intesi quindi come soglie tessili modulabili, non siano solo dispositivi di produzione di genere e di sovversione del canone, ma che possano anche funzionare come dei veri e propri schermi. A modo di *wearable devices*, queste soglie si trasformano, nelle fotografie, in superfici capaci di assorbire e riflettere la luce, schermando il corpo che avvolgono, e, al contempo, proiettandone 'immagini' verso l'esterno. Questo processo inserisce i soggetti all'interno di una dinamica di *proiezione-protezione* (Casetti 2023) perché questi 'effetti di luce', che richiamano lo sguardo

dell'osservatore, possono per converso schermare certe parti del corpo. Quanto accennato finora conforma una genealogia del 'corpo illuminato' inteso come corpo 'protetto' che affonda le sue radici in due particolari iconografie antiche: quella del corpo in armatura e quella delle deposizioni del Cristo. Nel primo caso, la luminosità di questi abiti-schermo del Novecento individuati riemerge con grande forza in un altro momento storico, quello dove la cosiddetta affermazione dell' 'iconografia del potere' dei ritratti rinascimentali in armatura. Questi ritratti 'protetti' fanno un uso consapevole del riflesso dipinto per 'attaccare' e 'accecare' lo sguardo esterno degli osservatori, che potrebbe essere malintenzionato nei confronti del sovrano. Come nota Louis Marin, il potere dello Stato vive e agisce proprio tramite le sue rappresentazioni (Marin 1987), che devono essere visibili e dunque circolare onde garantire il dominio del sovrano. Tuttavia, poiché esposte, esse sono immagini a rischio. Le immagini delle figure di potere sono dunque dotate di *agency* e vanno protette ancor più del corpo empirico dello stesso re: un'armatura nell'immagine può adibire a tale scopo allontanando gli sguardi tramite la rappresentazione di forti bagliori, chiazze che spesso non sono assimilabili nella lettura figurativa dell'opera. Se si tiene conto della dimensione memoriale delle immagini, è possibile tirare i fili della *tresse* presentata in *Schermature* per comprendere ciò che la condensazione anacronica *trasforma* nelle immagini coinvolte (Damisch 1992). Da un lato, grazie alle analisi presentate delle fotografie contemporanee, l'armatura rinascimentale viene letta nei termini di un dispositivo produttore di genere che 'esagera' le forme e le fattezze del sovrano (o di chi le indossa) proiettando un corpo virtuale e utopico verso gli. Dall'altro, i dipinti di armature, in quanto *devices* con potere 'in entrata' e in 'uscita', permettono al diverso (il sovrano è idealizzato e vulnerabile contemporaneamente) di affermarsi davanti allo sguardo dell'altro, come nel caso di molti/e degli/e artisti/e qui presentati/e. Se l'armatura è un dispositivo di produzione di genere (un doppio corpo che avvolge il sovrano in una maschera di *hyper*-mascolinità), l'abito nel processo di travestimento contemporaneo sovverte la mascolinità e la femminilità dominanti pur mantenendo la visibilità che al dispositivo armatura è collegata.

Mentre nelle rappresentazioni dei ritratti in armatura è implicita un'affermazione del potere, gli/le artisti/e del XX secolo assumono la propria vulnerabilità e si emancipano proprio usando gli stessi elementi coinvolti nelle rappresentazioni canoniche tramite un processo di «disidentificazione» (Alfonsi 2019). Questo punto è di vitale importanza al ragionamento: ad esempio, Bascoulard usa uno specchio e indossa dei gioielli, Luciano Castelli si trucca e si 'decora' con delle piume, ma quello che risulta da questa operazione è una disidentificazione con i modelli di mascolinità e di femminilità canonici e dominanti (Alfonsi 2019; Muñoz

1999). Il termine che meglio racchiude queste opposizioni e contraddizioni sembra essere quello di *sur-corps*, mutuato da Victor Stoichita per riferirsi alle armature (Stoichita 2019). I *sur-corps* sono sempre delle membrane dotate di un'azione centripeta e centrifuga, dei doppi corpi virtuali proiettati verso l'esterno e capaci di veicolare significati astratti pur mantenendo la capacità di proteggere il *Mé-carne* sottostante (Fontanille 2004), attirano e respingono lo sguardo di chi li osserva. In sintesi, in questa tesi il termine *sur-corps* viene usato per riferirsi alle soglie e membrane tessili che, come schermi, avvolgono il corpo e lo proteggono pur permettendogli di espandersi al di fuori dei propri confini. In un certo modo, si può pensare che le armature diventano degli antecedenti mediarcheologici degli schermi contemporanei. È necessario ribadire, infine, l'importanza della condensazione anacronica, gesto che permette di avere una leggibilità reciproca di tutte le immagini coinvolte nelle tavole, e che permette di instaurare delle relazioni tra l'uso di armature e il travestimento del XX secolo, relazioni intese in termini di *co-temporalità* (Marin 1984).

Nel capitolo *Schermature* c'è una seconda iconografia convocata dalle immagini di corpi illuminati che è importante ripercorrere ora brevemente, quella delle Deposizioni del Cristo. Nelle deposizioni è stato rintracciato un uso 'bruciante' della luce mirato a indicare il passaggio trasformativo e di trasfigurazione del Cristo: il corpo passa da mortale a immortale, dal terrestre al celeste, dalla carnagione umana alla carnagione 'divina'. La luce in questo caso è sintomo di una trasformazione latente, visibile e tangibile proprio grazie alla luminosità emanata dal corpo quasi-divino. Quest'ultimo è un corpo *medusante* (Marin 1998), accecante, troppo luminoso per essere guardato direttamente. In questo senso e in linea con le rappresentazioni del sovrano, le sue rappresentazioni sono l'unica forma di mediazione per accedervi. Una di queste, *La Veronica*, può essere considerata una forma di proto-fotografia, poiché ottenuta tramite il contatto tra il corpo di Cristo e la Sacra Sindone, sulla quale la sua sagoma si imprime grazie alla luce emanata dal corpo stesso: l'elemento tessile delle Deposizioni non solo accompagna il corpo del Cristo mentre lo si fa discendere dalla croce, ma diventa superficie di impressione immaginale. Il corpo 'bruciante' e impresso in una superficie emerge negli anni Venti e Trenta nel ritratto fotografico, quando la troppa luce diventa bruciatura nei cosiddetti *brûlages* e solarizzazioni. Tramite questa tecnica di impronta luminosa e di sovraesposizione alla luce nel processo di sviluppo nella fotografia, i confini del corpo rappresentato vengono superati, sfumati, essi diventano inaccessibili allo sguardo. Si crea così la figura ambivalente di un corpo illuminato che attira e respinge, che si rende visibile e si opacizza e che contemporaneamente indica una trasformazione semantica che è al cuore di tutte le analisi del capitolo, ovvero, un *corpo-schermo*. Questa una figura

enunciazionale che affonda le proprie radici nel funzionamento dello schermo nel suo senso più strutturale: mostrare e proteggere il corpo, renderlo visibile e coprirlo contemporaneamente (Casetti 2023; Marks 2016; McLuhan 1964; Strauven 2012, 2021). Tutte le forme qui indagate del *corpo-schermo* vedono partecipare nella produzione di senso sia la dimensione figurativa, sia quella plastica ma soprattutto quella figurale ed enunciativa. Questi *corpi-schermo* possono essere considerati degli antecedenti genealogici dei *wearable devices* della contemporaneità, utili a comprendere le archeologie delle forme attuali di ibridazione tecnologica al fine di una rielaborazione identitaria.

Ci sono, tuttavia, altre modalità visive per esimersi dalla classificazione del dispositivo fotografico. Dalla possibilità di assumere vari tratti di soggettività contemporaneamente (o di non assumerne nessuno) nasce la seconda operazione, chiamata il *corpo-ambiente*, che si articola nel capitolo *Dissimulazioni*. In questo terzo capitolo sono state indagate diverse forme di interazione tra corpo e dispositivo fotografico prestando particolare attenzione a quelle strategie visive di ‘resistenza’ all’identificazione fissa che il dispositivo fornisce. L’ipotesi di questo capitolo è che l’operazione di dissimulazione avvenga nella messa in tensione tra figura e sfondo, che nelle sue varie modulazioni consente al soggetto di ‘sfumare’ i propri confini corporei e di dissimulare la propria presenza davanti all’occhio vigile della macchina fotografica. Ma in che modo si struttura visivamente la connessione tra individuo e ambiente, tra figura e sfondo? La dissimulazione del soggetto in presenza della visione, il *voler non essere visto*, opera infatti grazie a un particolare rapporto tra la figura e lo sfondo, caratterizzato dall’assenza di contrasti cromatici e dalla indifferenziazione dei contorni eidetici nell’immagine (Leach 2006; Fabbri 2010, 2011; Magli 2023). Dagli anni Dieci in poi, il rapporto tra figura e sfondo diventa il luogo di una fondamentale operazione di nascondimento del corpo nel paesaggio, quella storica dello sviluppo delle tecnologie di visualizzazione e di guerra e quella del *camouflage*, il che ha richiesto uno studio media archeologico e storico dell’uso del mezzo fotografico. Grazie allo sviluppo tecnico del *camouflage* a inizio Novecento, gli edifici, le navi e le armi vengono ‘vestite’ dal contesto, innescando un processo irreversibile che unisce occhio tecnologico e corpo umano che dura fino alla contemporaneità.

I/le teorici/teoriche che hanno provato a comprendere il rapporto imitativo che è al cuore dell’operazione di *camouflage*, attivi soprattutto negli anni Trenta, lo hanno fatto a partire dall’idea di copia e modello, spesso partendo da una concezione difensiva del *camouflage* animale. Si è ritenuto opportuno, quindi, indagare tre teorie che negli anni Trenta hanno

provato ad affrontare i rischi legati all'operazione imitativa sia umana che animale. Roger Caillois e Joan Rivière suggeriscono che l'imitazione di un originale porti necessariamente a una perdita dei confini del sé e di una mancanza di riconoscimento della propria 'stessità' (lo chiamano una forma di *psicastenia*). Il rischio, se si segue questa ipotesi, sarebbe quello di pensare che i corpi presenti negli scatti fotografici siano deprivati di identità, piuttosto che come corpi che resistono all'identificazione categoriale del dispositivo, tesi del presente lavoro. Ci si è interrogati su cosa implicherebbe interpretare questa 'mimetizzazione' come un 'processo connettivo' che, tramite un'esperienza di estensione dei confini figurativi del corpo, possa mescolare le carte dell'umano e del non umano in termini positivi e generativi. Per questo motivo si è eseguito uno studio delle teorie di Walter Benjamin e Judith Butler, che spaziano dall'imitazione delle apparenze per concentrarsi su un'imitazione di tipo comportamentale. I due autori pensano che alla base dell'imitazione dell'altro ci sia un atto creativo che permette di proporre nuove configurazioni di senso nella realtà; in questo modo, spostano il focus dalla dialettica copia-modello a quella dell'atto imitativo come processo autogenerativo. Butler vede la performance di genere non come l'imitazione di un genere originario, ma come l'evidenza del fatto che questo presunto 'genere originario' è, a sua volta, l'imitazione di un genere ideale. Risulta evidente come la costruzione dell'identità in modo performativo spazi molto oltre la semplice idea di una somiglianza dell'apparenza, ma che insista invece sull'imitazione comportamentale, e cioè, come concentrandosi sulla dinamica processuale della costruzione identitaria. È in questo senso che funzionano le figure del *corpo-ambiente* che sono state qui individuate, ovvero, intese non tanto come l'imitazione mimetica di un altro elemento ma come un 'sentire comune' nell'immagine tra elementi di natura diversa.

Alla domanda posta all'inizio del capitolo «come può un soggetto assumere contemporaneamente una pluralità di posizioni in una fotografia analogica»? Si può affermare che esistano delle strategie visive basate sul 'nascondimento' e il 'camuffamento' che permettono all'individuo di oscillare tra varie posizioni di soggetto: esso può contemporaneamente essere umano e non umano, organico e inorganico, doppio, singolo o nessuno. Infatti, le modalità usate dagli/dalle artisti/e per sottrarsi all'identificazione a volte è quella di sdoppiarsi (recuperando il *topos* antico della duplicazione), imitando il contesto architettonico fino ad assumerne non solo le sembianze ma anche le qualità, ritrarsi scontornati (facendo uso del *flou*), o sovrapponendo al proprio corpo altri elementi contestuali capaci di nascondere. In questo modo, ciò che l'immagine elabora è l'assunzione di una posizione neutra dove le condizioni di possibilità del soggetto sono ancora

virtualizzate e non necessariamente attualizzate. Questo avviene in modo particolare nel caso del *floou*, dove i soggetti ritratti non scelgono nessuna posizione di soggetto tra quelle possibili. L'ultimo gruppo di opere individuato è quello dove c'è un totale mescolamento tra corpo e ambiente, e dove grazie alla riversibilità tra i piani dell'immagine il soggetto 'unisce' e 'fonde' la propria epidermide con quella del proprio contesto. Che si tratti di una condizione di invisibilità data dall'ambiente domestico, come nel caso di Mary Katayama, Lucas Samaras o Ángeles Agrela, o di quella di invisibilizzazione sociale che si può dare nello spazio pubblico, come nel caso di Liu bolin o Ana Mendieta, l'ibridazione tra ambiente ospitante e corpo in divenire è totale. Le tre modulazioni individuate sembrano delle modalità analogiche di pensare un corpo esteso, un corpo che è capace di proiettarsi in elementi organici e inorganici, assumerne le sembianze e di conseguenza anche i valori che di questi elementi. L'atto di indossare l'ambiente e il contesto come se esso fosse un abito vede una sua possibile genealogia nella pittura del tardo ottocento e nella pittura Cubista. In questi due casi, i corpi diventano spesso 'ambienti' perché rappresentati in modo frammentario, dissolti. In sostanza, i *corpi-ambiente* sono corpi che resistono all'identificazione del dispositivo pur senza negare una precisa identità, che mettono in risalto la dimensione di camouflage sociale che certe soggettività non normate subiscono nella quotidianità. Questa 'facoltà' dei corpi-ambiente ricorda la terza opzione possibile fornita da Alloa (2023) per fuggire alla dimensione di invisibilità e di differenza, ovvero evadere le categorie e le classificazioni (§ 1.1.3).

Si è tentato di mettere a fuoco le modalità visive tramite le quali un soggetto può dar forma a una identità in trasformazione pensando il processo costruttivo come un atto creativo che permette, tramite la ripetizione, di attualizzare di volta in volta un'identità sempre diversa. Il mezzo fotografico si è più volte dimostrato centrale nel processo di costruzione dell'identità; esso opera in linea con ciò che Lacoue-labarthe chiama «una mimesi senza modello» (Lacoue-Labarthe 1979), ovvero con un processo di riproduzione che si distingue dal rapporto referenziale tra rappresentazione del modello originale nel ritratto, e che invece è caratteristico del ritratto pittorico. Questo non implica l'assenza effettiva di una presenza, ma puntualizza soltanto che tra il corpo e l'immagine che ne deriva non ci dovrebbero essere letture esclusivamente basate su questa causalità³⁶². La fotografia permette agli/le artisti/e di

³⁶² Diversi/e autori/autrici hanno provato a dar conto di un rapporto costruito e virtuale tra il corpo empirico di un soggetto e la sua immagine, e chiameranno questa non-corrispondenza tra immagine e modello la messa in scena di un 'sé nomade' ripercorso da intensità, o di un 'sé mutevole' capace di mostrarsi molteplice e sempre

attualizzare in ogni immagine un'identità attoriale in continua mutazione, e opera come un meccanismo di familiarizzazione che permette di superare l'alienazione provocata dal non riconoscere la propria 'stessità' (Nancy 2002). Si può affermare con certezza che il *medium* fotografico diventa un canale di indagine conoscitiva della propria immagine tramite il quale offrire all'altro diverse configurazioni transitorie della propria apparenza.

diverso dall'«identico» (Deleuze e Guattari 1980; Braidotti 1994 tra tanti/e altri/e). Alla base della distanza interpretativa tra referente e rappresentazione risiede il presente tentativo di studiare il ritratto come un oggetto di linguaggio.

Bibliografia

AA.VV. (2009). *La subversion des images - Surréalisme, photographie, film* [Q. Bajac, Man Ray, L. Miller, et al.]. Paris: Centre Georges Pompidou Service Commercial.

AA.VV. (2019). *Ana Mendieta: La tierra habla (The Earth Speaks)*. Testi di Lucy Lippard, Anna Lovatt, Raquel Cecilia Mendieta e Gerardo Mosquera. New York: Galerie Lelong & Co.

Acquarelli, L. (a cura di) (2015). *Au prisme du figural: Le sens des images entre forme et force*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Ades, D., Livingston, J. e Krauss, R. (1985). *L'amour fou*. Corcoran Gallery of Art. New York: Abbeville Press.

Agamben, G. ([2003] 2010). *Estado de Excepción, Homo Sacer II*, 1. Valencia: Pre-textos.

Agamben, G. e Coccia, E. (2013). *Angeli: Ebraismo Cristianesimo Islam*. Vicenza: Neri Pozza.

Alcoff, L. e Potter, E. (a cura di) (1993). *Feminist Epistemologies*. London and New York: Routledge.

Aletti, V., Meyer, R. e Opie, C. (2015). "Queer photography?" in *Aperture*, 218, pp. 25-31.

Alfano Miglietti, F. ([1997] 2023). *Identità mutanti*. Genova: Costa&Nolan.

Alfonsi, I. (2019). *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignées d'un art queer*. Paris: B42.

Alighieri, D. (1907). *Vita Nova* (V. 1-4). In Barbi, M. (A cura di). *Vita Nova*. Firenze: Società Dantesca Italiana.

Alloa, E. (2012). "Iconic Turn. Alcune chiavi di svolta" in *Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience*, 2.

— (2023). "Invisibility: From Discrimination to Resistance" in *Critical Horizons*, 24, no. 4, pp. 325 - 338. DOI:[10.1080/14409917.2023.2286865](https://doi.org/10.1080/14409917.2023.2286865)

Alpers, S. (1983). "Interpretation without representation, or, the viewing of Las Meninas" in *Representations*, 1, pp. 31-42.

— (1984). *The Art of describing*. Chicago: University of Chicago Press.

Altman, C. F. (1977). "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse" in *Quarterly Review of Film Studies*, 2, pp. 260 - 264.

Amin, K. (2016). "Haunted by the 1990s: Queer Theory's Affective Histories", in *Women's Studies Quarterly*, 44, n. ¾. pp. 173-189.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters / Aunt Lute.

Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris: Bordas. (tr. it. *L'io-pelle*. Roma: Borla, 1994).

Apter, E. (1992). "Unmasking the masquerade: Fetishism and femininity from the Goncourt brothers to Joan Riviere" in *Feminizing the fetish: Psychoanalysis and narrative obsession in turn-of-the-century France*, pp. 65–98. Ithaca: Cornell University Press.
<https://doi.org/10.7591/9781501722691-005>

Arasse, D. (1983). "Le corps fictif de Saint Sébastien et le coup d'œil d'Antonello" in Reichler, C. (a cura di), *Le corps et ses fictions*. Paris: Minuit.
— (1992). *Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion. (tr. it. *Il dettaglio, la pittura vista da vicino*. Milano: Il Saggiatore, 2007)
— (1997). *Le sujet dans le tableau: Essais d'iconographie analytique*. Paris: Gallimard. (tr. it. Longo, S. (a cura di), *Il soggetto nel quadro: Saggi d'iconografia analitica*. Pisa: ETS, 2009)
— (2003). "L'art dans ses œuvres. Théorie de l'art, histoire des œuvres" in *Y voir mieux, y regarder de plus près*. Paris: Éditions Rue d'Ulm.
<https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.1734>.
— (2006). *Anachroniques*. Paris: Gallimard.

Asselin, O., Lamoureux, J. e Ross, C. (a cura di) (2008). "Precarious Visualities: New Perspectives on Identification" in *Contemporary Art and Visual Culture*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Asselineau, O., Guedj, M.J. e Marin, L. (1990). "Le concept de figurabilité ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse" in *Nervure*, 3, Febbraio 1990.

Atkin, A. (2005). "Peirce on the index and indexical reference" in *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 41(1), 161-188.

Avezzi, G. (2016). "Intersections between showing and concealment in the history of the concept of screen" in Chateau, D. e Moure, J. (a cura di), *Screens* (29-41). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bailly, J.C. (2013). *Le parti pris des animaux*. Paris: Bourgois.

Bal, M. (1991). *Reading Rembrandt: Beyond the World-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press.
— (1999a). "Narrative Inside Out: Louis Bourgeois's Spider as Theoretical Object" in *Oxford Art Journal*, 22:2, 101–126.
— (1999b). *Quoting Caravaggio: Contemporary art, preposterous history*. Chicago and London: University of Chicago Press. (2001)
— (2002). *Travelling Concepts in the humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.

Bal, M., Bryson, N. (1991). “Semiotics and Art History” in *The Art Bulletin*, vol 73, n. 2.

Baldini, M. (a cura di) (2005). *Semiotica della moda*. Roma: Armando Editore.

Balsamo, G. S. (2017). *Julia Margaret Cameron, Florence Henri, Francesca Woodman: L'arte del femminile* [Cat. mostra. Napoeugenili, Villa Pignatelli-Casa della Fotografia, 18 marzo-1 maggio 2017].

Baltrušaitis, J. (1981). *Lo specchio*. Milano: Adelphi.

Baqué, D. (1998). *La photographie plasticienne. Un art Paradoxal*. Paris: Regard.

Baraduc, H. (1913). *The Human soul. Its movements, its lights and the iconography of the fluidic invisible*. Paris: G. A. Mann Editeur.

Barasch, M. ([1978] 1992). *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*. Genova: Marietti.

Barthes, R. (1957a). *Mythologies*. Paris: Seuil. (tr. it. *Miti d'oggi*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1974).

— (1957b). “Plastique” in *Mythologies*. Paris: Seuil. (tr. it. *Miti d'oggi*. Milano: Lerici, 1962).

— (1959). “Langage et vêtement” in *Critique*, 142, marzo. (tr. it. in Barthes, R. *Scritti*.

Società, testo, comunicazione. In Marrone, G. (a cura di). Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1998)

— (1960). “Le message photographique” in *Communications*, 1. (tr. it. “Il messaggio fotografico” in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino: Einaudi, 1985).

— (1961). “Des bijoux aux bijoux” in *Jardin des arts*, 77, aprile. (tr. it. in Barthes, R. *Scritti*. Società, testo, comunicazione. In Marrone, G. (a cura di). Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1988)

— (1967a). *Système de la Mode*. Paris: Éditions du Seuil. (tr. it. Barthes, R. *Sistema della Moda*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1970)

— (1967b). *La morte dell'autore*. Paris: Éditions de Seuil.

— (1967c). “Le discours de l'histoire” in *Social Science Information*, 6(4), 63-75.

— (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions de Seuil.

— (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Seuil. (tr. it. *La camera chiara: Nota sulla fotografia*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2003)

— (1998). *Scritti: Società, testo, comunicazione*. In Marrone, G. (a cura di). Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

— (2006). *Il senso della moda: Forme e significati dell'abbigliamento*. In Marrone, G. (a cura di). Torino: Piccola biblioteca Einaudi.

Basso Fossali, P. e Dondero, M. G. (2006). *Semiotica della fotografia: Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*. Bologna: Guaraldi.

Bataille, G. (1927). *L'anus solaire*. Paris: Éditions de la Galerie Simon.

— (1929). “Informe” in *Documents*, 7, p. 382. (Ora in S. Finzi (a cura di), *Gli articoli di Bataille*. Bari: Dedalo libri, 1974).

- Bate, D.** (2003). *Photography & Surrealism: Sexuality, colonialism and social dissent*. I. B. London: Tauris.
- Bates, H. W.** (1862). “Contributions to an Insect Fauna of the Amazon Valley” in *The Transactions of the Linnean Society of London*, 23, p. 495-566.
— ([1863] 2009). *The Naturalist on the River Amazons*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baudrillard, J.** ([1981] 1994). *Simulacri e simulazione*. Milano: Feltrinelli.
— (1989). “Pop-An art of consumption?” in *Post-Pop*, pp. 33-35. Cambridge: MIT Press.
- Baudry, J. L.** (1975). “Le dispositif: Approches métapsychologiques de l’impression de réalité” in *Communications*, 23, pp. 56-72. Ora in *L’effet cinéma*, 27-49. Paris: Albatros, 1978.
- Baxandall, M.** (1985). *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press.
— (1999). *Ombres et lumières*. Paris: Gallimard.
- Bazin, A.** (1945). “Ontologia dell’immagine fotografica” in *Qu’est-ce que le cinéma? Ontologie et Langage* (Vol. I, pp. 3-10). Paris: Les Éd. du Cerf. (tr. it. Finazzi, G. “Ontologia dell’immagine fotografica” in *Che cosa è il cinema?*, pp. 3-10. Milano: Garzanti, 1973).
- Béhar, H.** (1998). *Littéruptures*. Paris: L’Âge d’Homme.
- Belting, H.** (1984). *Max Beckmann: Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*. München: Deutscher Kunstverlag. (tr. ingl. Belting, H. *Max Beckmann: Tradition as a Problem in Modern Art*. New York: Timken, 1989)
— (2013). *Antropologia delle immagini*. Roma: Carocci Editore.
- Beltrame, A., Fidotta G., Mariani, A.** (a cura di) (2015). *At the Borders of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories*. Udine: Forum.
- Benjamin, W.** ([1926] 1971). *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi.
— (1927) *Gesammelte Schriften. 5,1: 5. [Das Passagen-Werk] / hrsg. von Rolf Tiedemann Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, 1996, 2002. (tr. it. *Paris capitale del XIX secolo. I ‘Passages’ di Paris*, a cura di R. Tiedemann, Torino: Einaudi, 1986).
— (1933). *Über das mimetische Vermögen* in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Fr. am Main 1991, II, 1, pp. 210-213; (tr. it. *Sulla facoltà mimetica* in W. Benjamin, *Angelus novus: saggi e frammenti*. Tradotto da Renato Solmi. Nuova universale Einaudi 175. Torino: Giulio Einaudi editore, 1962, 2014).
— (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp Verlag (tr. it. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*. Et Saggi. Torino: Giulio Einaudi Editori, 2011).
— (1962). *Tesi di filosofia della storia (Tesi n. 17)* in *Angelus novus: saggi e frammenti*. Tradotto da Renato Solmi. Nuova universale Einaudi 175. Torino: Giulio Einaudi editore (2014).

— (1995). *Angelus novus: saggi e frammenti*. Tradotto da Renato Solmi. Nuova universale Einaudi 175. Torino: Giulio Einaudi editore (2014).

— (1997). *Sul concetto di storia* in G. Bonola e M. Ranchetti (a cura di). Biblioteca Einaudi 15. Torino: Einaudi.

— (2012). *Dottrina della similitudine* in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Aura e choc*, pp. 141-146. Torino: Einaudi.

Benjamin, W. e Schiavoni, G. (a cura di) (2006). *Strada a senso unico*. Nuova ed. accresciuta. Piccola Biblioteca Einaudi 339. Torino: Giulio Einaudi editore.

Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris: Gallimard. (tr. it. *Problemi di linguistica generale*. Milano: Il Saggiatore, 1971)

— (1970). “L’appareil formel de l’énonciation” in *Langages*, 17. (Ora in Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris: Gallimard, 1974)

— (1974). *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris: Gallimard. (tr. it. Benveniste, E. *Problemi di linguistica generale, II*. Milano: Il Saggiatore, 1985)

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: BBC e Penguin Books. (tr. it. Berger, J. *Del guardare*. Ascoli Piceno: Sestante, 1995)

Berndt, D, Huber, S. e Liclaur, C. (2024). *Ambivalent Work*s: queer perspectives and art history*. Zurich: Diaphanes.

Bernini, L. (2017). *Le teorie queer: Un’introduzione*. Milano: Mimesis.

Bertolini, M. (2013). “Linee per un’antropologia del corpo e dei sensi dell’attore teatrale: a partire da Helmuth Plessner” in *Itinera*, 5, pp. 159-173.

Bertrand, D. (2002). *Basi di semiotica letteraria*. Sesto San Giovanni: Meltemi editore.

Bhabha, H. K. (2001). *I luoghi della cultura: Postcolonialismo e modernità occidentale*. Roma: Meltemi Editore.

— (2011). *Our neighbours, ourselves: Contemporary reflections on survival*. Berlin: De Gruyter.

Blessing, J., Bryan-Wilson, J. e Keller, C. (a cura di) (2013). *Francesca Woodman*. San Francisco Museum of Modern Art. [Catalogo della mostra “Francesca Woodman” al Museum of Modern Art, San Francisco (5 novembre 2011-20 febbraio 2012) e al Guggenheim Museum, New York (16 marzo-15 giugno 2012)].

Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Durham: Duke University Press.

Boas, F. (1909). *The Kwakiutl of Vancouver Island*. Leyde and New York: Brill-Stechert.

Bodart, D. (2009). “Le reflex et l’éclat. Jeux de l’envers dans la peinture vénitienne du XVI siècle” in Delieuvin, V. e Haber, J. (a cura di), *Titien, Tintoret, Veronese: Rivalités à Venise* [Catalogo della mostra, Musée du Louvre, 2009]. Paris: Hazan.

Bodini, J. (2014). “La parete speculare e lo schermo del Reale” in *Rivista di estetica*, 55 | 2014, online dal 01 marzo 2014, consultato ultima volta il 02 luglio 2024. URL: <http://journals.openedition.org/estetica/949>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.949>

Boehm, G. (2001). “Räpresentation, Präsentation, Präsenz. Auf den Spuren des Homo Pictor” in G. Boehm, *Homo pictor*, München and Leipzig: Colloquium Rauricum (tr.it. Rappresentazione – presentazione – presenza. Sulle tracce dell’homo pictor, in Boehm, G. *La svolta iconica*. A cura di Maria Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte. Roma: Meltemi, 2009).

— (a cura di) (2006). *Was ist ein Bild?. Bild und Text*. München: Fink.

— (2006). “La questione delle immagini” in Di Monte, M. G., (a cura di). *Immagine e scrittura*. pp. 43-58. Roma: Meltemi.

— (2007). “Die Ikonische Figuration” in Boehm, G., Brandstetter, G. e von Müller, A. *Figur und Figuration: Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. Bild und Text. Paderborn: Fink, 2007.

— (2009). “Il ritorno delle immagini” in Pinotti, A. e Somaini, A. (a cura di), *Teorie dell’Immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano: Raffaello Cortina Editore.

Bois, Y. A. (2015). “On the Uses and Abuses of Look-alikes” in *October*, 154, pp. 127-149.

Bois, Y. A., Foster, H. e Krauss, R. (2016). *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*. Bologna: Zanichelli.

Bois, Y. A., Hollier, D., Krauss, R., e Damisch, H. (1998). “A conversation with Hubert Damisch” in *October*, Vol. 85, pp. 3-17.

Bois, Y. A., Krauss, R. (2003). *L’informe: istruzioni per l’uso*. tr. it. Elio Grazioli. Milano: Bruno Mondadori.

Bolter, J. e Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.

Bonner, F., et al. (1993). *Imagining Women: Cultural Representation and Gender*. Oxford: Polity Press.

Bordron, J.F. (2010). “Rhétorique et économie des images” in *Protée*, 1, pp. 27-39. <https://doi.org/10.7202/039700ar>

— (2011). “L’Iconicité et ses images” in *Études sémiotiques*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bouillet, M. N. (1857). “Écran” in *Dictionnaire universel des Sciences et des Lettres* (3a ed., p. 533). Paris: Hachette et cie.

- Bourdieu, P.** (2001). *Masculine Domination*. Redwood: Stanford University Press.
- (2004). *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*. Rimini: Guaraldi.
- (2021). *Sistema, habitus, campo: Sociologia generale*. Vol.2. Milano: Mimesis.
- Bourdieu, P.** (a cura di) (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit. (tr. it. *La fotografia. usi e funzioni di un'arte media*. Rimini: Guaraldi, 1972).
- Bouvet, J. F.**, (2001). *La stratégie du caméléon. De la simulation dans le monde vivant*. Paris: Seuil. (tr. it. *La strategia del camaleonte. La simulazione nel mondo vivente*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2001).
- Bowen, D.** (2006). “Imagine There’s No Image (It’s Easy If You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction” in Jones, A. (a cura di), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Braidotti, R.** (1994). *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press. (tr. it. parziale: Braidotti, R. *Soggetto Nomade: Femminismo e crisi della modernità*. Roma: Donzelli Editore, 1995)
- (1997). “L’etica della differenza sessuale. Michel Foucault e Luce Irigaray” in Vaccaro, S. e Cogliatore, M. (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*. Milano: Mimesis.
- (2003). *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire.*, trad. it. a cura di M. Nadotti. Milano: Feltrinelli.
- ([1996] 2021). *Madri, mostri, macchine*. Roma: Castelvecchi editore.
- Bredekamp, H.** (2010). *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp Verlag (tr. ing. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Berlin: Humboldt University Press, 2021).
- Bruno, G.** (2015). *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Monza: Johan e Levi.
- (2016). *Superfici A proposito di estetica, materialità e media*. Monza: Johan e Levi.
- (2020). “Surface Tension, Screen Space” in Sæther, S.Ø (a cura di), *Screen Space Reconfigured*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bryson, N.** (1983). *Vision and painting: The logic of the gaze*. New Haven: Yale University Press.
- (1984). *Tradition and Desire: From David to Delacroix*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1993). “House of Wax” in Sherman, C. e Krauss, R. (1993). *Cindy Sherman: 1975 - 1993*. New York: Rizzoli.
- Burton, J.** (a cura di) (2006). *October files: Cindy Sherman*. The MIT Press.
- Butler, J.** (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London and New York: Routledge.
- (1991). “Imitation and gender insubordination” in D. Fuss (a cura di), *Inside/Out: Lesbian*

- and gay theories*, pp. 137-156. New York and London: Routledge.
- (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of 'sex'*. New York and London: Routledge. (tr. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*. Milano: Feltrinelli, 2023)
- (2001). "The End of Sexual Difference?" in Bronfen, E. e Kavka, M. (a cura di), *Feminist Consequences: Theory for the New Century*, pp. 414-434. West Sussex: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/bron11704-015>
- (2004a). *Undoing gender*. London and New York: Routledge. (tr. it. *La disfatta del genere*. Milano: Feltrinelli, 2006).
- (2004b). *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*. Milano: Sansoni.
- Cahun, C.** (1923). *Paris-Journal*, 2471, 23 juin.
- ([1930] 2011). *Aveux non avenus*. Paris: 1001 nuits.
- Cahun, C. e Malherbe, S.** (2006). *Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Catalogo ragionato a cura di Downie, L. e Jersey Heritage Trust. New York: Aperture Foundation.
- Caillois, R.** (1934). *La Mante Religieuse: De la biologie à la psychanalyse*. Minotaure, 5 (pp. 23-26). Paris: Ed. Skira. (tr. eng. *The praying mantis: From biology to psychoanalysis*. In C. Frank (a cura di), *The edge of surrealism: A Roger Caillois reader*, pp. 66–81, Durham: Duke University Press, 2003).
- (1935). "Mimicry and legendary psychasthenia" in *October*, 31, 16-32. Ora in A. Michelson et al. (a cura di), *October: The first decade*, pp. 58-74. Cambridge: The MIT Press, 1984.
- (1960). *Méduse et Cie*. Paris: Gallimard. (Tr. it. *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*. Milano: Raffaello Cortina editore, 1998). (Tr. eng. Ordish, G., *Medusa and Company*. London: Victor Gollancz, 1964) (tr. it. *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1998).
- (1965). *Au cœur du fantasmatique*. Paris: Gallimard.
- Calabrese, O.** (2010). *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*. Firenze-Lucca: La Casa Usher.
- ([1985] 2012). *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*. Firenze e Lucca: La Casa Usher.
- Calefato, P.** (2021). *La moda e il corpo. Teorie, concetti, prospettive critiche*. Roma: Carocci.
- Caliandro S. e Mengoni A.** (2022). "Sémiotique de l'art. L'épaisseur à l'œuvre" in *Actes Sémiotiques*, 127, pp. 1-5.
- Calvino, I.** (1999). "Eugenio Montale, Forse un mattino andando" in *Why Read the Classics?.* London: Jonathan Cape.
- Campailla, C., Marrone, G. e Ventura Bordenca, I.** (a cura di) (2023). *Semiotica elementale: Materia e materiali*. Nuovi quaderni del circolo semiologico siciliano, No. 8. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino.

Cappelletto, C. (2020). “Transvestism, the parade of the embodied self” in *Res*, 73-74, pp. 294-303.

Carbone, M. (2016). *Filosofia-schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*. Milano: Raffaello Cortina editore.

— (2020). “Dai corpi con protesi a corpi come ‘quasi-protesi’” in *Rivista Agalma*, n. 40, pp. 28-35.

— (2023a). “Dagli screen studies verso un’antropologia delle esperienze schermiche” in K. Purgar e L. Vargiu (a cura di), *Studiare le immagini: teorie, concetti, metodi*, pp. 266-282. Roma: Carocci editore.

— (2023b). *Toward an Anthropology of Screens*. London: Palgrave Macmillan.

Carbone, M., Dalmasso, A. C., Bodini, J. (2014). *Vivre par(mi) les écrans: actes du colloque international*, Lyon, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2-4 septembre. Perceptions. Dijon: les Presses du réel.

— (a cura di) (2020). *I poteri degli schermi: contributi italiani a un dibattito internazionale*. Milano: Mimesis.

Carels, E. (2006). “Résurrection à la carte” in E. Kluitenberg (a cura di), *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, pp. 186-213.

Amsterdam and Rotterdam: NAI Publishers.

Careri, G. (1991). *Voli d’amore. Architettura, pittura e scultura nel bel composto di Bernini*. Roma e Bari: Laterza. (tr. ingl. *Bernini: flights of love, the art of devotion*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995).

— (2007). “Time of History and Time Out of History: The Sistine Chapel as ‘Theoretical Object’” in *Art History*, 30/3, pp. 326-348.

— (2010). *La fabbrica degli affetti: La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*. Milano: Il Saggiatore.

— (2012). *Prefazione* in Marin, L. *Opacità della pittura*. Firenze-Lucca: La Casa Usher.

— (2014). *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*. Paris: Éditions de l’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

— (2015, Giugno 30). “Louis Marin e il ritratto del re” in *Il lavoro culturale*.

— (2019). “L’objet théorique entre histoire et structure” in *La part de l’œil - Revue de pensée des arts plastiques*, 32, pp. 13-24.

— (2020). “Enunciazione visiva, il momento moderno” in *E/C, Rivista dell’Associazione Italiana Studi Semiotici*, 29, pp. 62-72.

— (2025). *Prefazione* in *Centrer les marges: entretien avec Mathieu Bénézet*. Paris: Éditions EHESS.

Careri, G., Didi-Huberman, G. (a cura di) (2015). *L’histoire de l’art depuis Walter Benjamin*. Paris: Éditions Mimesis.

— (2017). *Hubert Damisch, l’art au travail*. Images, médiums, n. 4. Milano e Paris: Éditions Mimesis.

- Careri, G., Fichera, G., e Lieutaghi, C.** (2023). “L’image et l’affect inséparables. Entretien avec Giovanni Careri” in *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l’art*, 20.
- Careri, G., Xavier, V.** (a cura di) (2008). *Louis Marin: le pouvoir dans ses représentations*. Paris: Institut national d’histoire de l’art, INHA.
- Carnevali, B.** (2020). *Social appearances: A philosophy of display and prestige*. New York: Columbia University Press.
- Carnevali, B. e Pinotti, A.** (a cura di) (2020). *Georg Simmel, Stile moderno*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Carpanini, C.** (2008). *Vedermi alla terza persona: La fotografia di Claude Cahun*. Bologna: Editrice Quinlan.
- Casarin, C. e Fornari, D.** (a cura di) (2010). *Estetiche del camouflage*. Milano: et al. edizioni.
- Casarin, C. e Ogliotti, E.** (a cura di) (2012). *Diafano: vedere attraverso*. Treviso: ed. Zel.
- Casetti, F.** (2023). *Schermare le paure. I media tra proiezione e protezione*. Milano: Ed. Bompiani.
- Cassirer, E.** (1972). *La Philosophie des formes symboliques. Vol. 1, Le langage. Sens commun*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Cati, A.** (2013). *Immagini della memoria: Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Ceriani, G. e Grandi, R.** (1995). *Moda: regole e rappresentazioni*. Milano: Franco Angeli.
- Chadwick, W.** (1985). *Women artists and the surrealist movement*. New York: Thames e Hudson, 2022.
- (a cura di) (1998). *Mirror images: Women, surrealism, and self-representation*. Cambridge: MIT Press.
- Chateau, D. e Moure, J.** (a cura di) (2016). *Screens: From Materiality to Spectatorship - a Historical and Theoretical Reassessment*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Chéroux, C.** (2009). *L’errore fotografico*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- (2012). *L’immagine come punto interrogativo o il valore estetico del documento surrealista*. Monza: Johan&Levi.
- Chiais, E.** (2023). *Moda e trasparenza*. Milano: Mimesis.
- Choné, P.** (2001). *L’âge d’or du nocturne*. Paris: Gallimard.
- Cixous, H. e Sellers, R.** (1994). *The Hélène Cixous reader*. New York: Routledge.

- Clair, J.** (1989). *Meduse*. Paris: Gallimard.
- Coccia, E.** (2018). *La vita delle piante: metafisica della mescolanza*. Bologna: Il Mulino.
- Colville, G. M. e Conley, K.** (a cura di) (1998). *La femme s'entête*. Paris: Lachenal&Ritter.
- Conley, K.** (1995). "Joyce Mansour's ambivalent poetic body" in *French Forum*, 20,(2).
 — (1998). "La nature double des yeux regardés / regardants" in G. Colville e K. Conley, *La femme s'entête*. Paris: Lachenal&Ritter.
- Corrain, L.** (1991). "Semiotica e iconografia. Introduzione", in *VS*, n. 58.
 — (1996). *Semiotica dell'invisibile: il quadro a lume di notte*. Bologna : Progetto Leonardo.
 — (2003). "Genealogie. La permanenza nel potere. Ritratti di famiglie, di gruppi" in *Personae. Ritratto di gruppo da Van Dyck a De Chirico*. Milano: Silvana editoriale, pp. 41-45.
 — (a cura di) (2004). *Semiotiche della pittura: I classici, le ricerche*. Roma: Meltemi.
 — (2016). *Il velo dell'arte: una rete di immagini tra passato e contemporaneità*. I libri di Omar. Firenze-Lucca: La casa Usher.
 — (a cura di) (2021). *Anacronie. Leggibilità tra passato e presente nel display delle arti*. Bologna: Bologna University Press
- Corrain, L., Valenti, M.** (a cura di) (1991). *Leggere l'opera d'arte*. Bologna: Esculapio.
- Costa, A.** (2010). "Effetto nebbia e camouflage" in C. Casarin e D. Fornari (a cura di), *Estetiche del camouflage*. Milano: et al. edizioni.
- Coutin, C.** (2015). *Tromper l'ennemi : l'invention du camouflage moderne en 1914-1918*. Paris: Éditions du Seuil.
- Craik, J.** (2005). *Uniforms Exposed: From Conformity to Transgression (Dress, Body, Culture)*. New York: Bloomsbury Academic.
- Crary, J.** (1990). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press.
- Creissels, A.** (2005). "L'ouvrage d'Arachné: La résistance en oeuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois" in *Images Re-vues*, 1, documento 3. Disponibile online dal 1 settembre 2005. Consultato il 30 gennaio 2021, da <http://journals.openedition.org/imagesrevues/326>.
<https://doi.org/10.4000/imagesrevues.326>
 — (2009). *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*. Éditions du Félin: Paris.
 — (2011). "L'art et les mythes sont-ils sexués?" in *Diversité*, 165 (1), pp.66-72.
 — (2016). Voce "mythe/metamorphose" in *Encyclopédie critique du genre* in J. Rennes. Paris: La Découverte.

Creissels, A. e Zapperi, G. (2008). “Questions d’identité sexuée: l’histoire refoulée de l’art” in *Histoire de l’art*, 63, *Femmes à l’œuvre*, pp. 155-162.
<https://doi.org/10.3406/hista.2008.325>

Cubitt, S. (2014). *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. Cambridge-London: The MIT Press.

Dalí, S. (1942). *Camuflaje total para la guerra total*.

Dalmaso, A. C. e Grespi, B. (2023). *Mediarcheologia: i testi fondamentali*. Milano: Raffaello Cortina.

Damisch, H. (1963). “Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique” in *L’arc*, 21.

— (1972). *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Vienna: Éditions du Seuil. (tr. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*. Genova: Costa&Nolan, 1984).

— (1976). “Sémiologie et iconographie” in AA.VV., *La sociologie de l’“art et sa vocation interdisciplinaire. L’“œuvre et l’“influence de P. Francastel*, Paris: Gonthier-Denoël.

— (1977). “Huit thèses pour (ou contre) une sémiologie de la peinture” in *Éditions Macula*, 2, pp. 17-25.

— (1979). Voce “Maschera” In *Enciclopedia* (Vol. VIII, pp. 776–796). Torino.

— (1987). *L’origine de la perspective*. Paris: Flammarion (tr. it. *L’origine della prospettiva*, Napoli: Guida Editori, 1992) (tr. ingl. *The origin of perspective*. Cambridge and Massachusetts: The MIT Press, 1994).

— (1988). “Deux figures du Narcisse” in *Texte-Image/Bild-Text, colloque de Berlin*, pp. 123-129. Berlin: Technische Universität Berlin.

— (1990). “Paradoxe du danseur kwakiutl. Note sur le dédoublement de la représentation” in S. Devers (a cura di), *Pour Jean Malaurie. 102 témoignages en hommage à quarante ans d’études arctiques*, pp. 347-351. Paris: Plon.

— (1992). *Le jugement de Paris*. Paris: Flammarion.

— (2003). “La partie et le tout” in *Y voir mieux, y regarder de plus près*, pp. 321-341. Paris: Éditions Rue d’Ulm.

— (2025). *Centrer les marges: entretien avec Mathieu Bénézet*. Prefazione di Giovanni Careri. Paris: Éditions EHESS.

Damisch, H., Careri, G. e Vouilloux, B. (2013). “Hors cadre: entretien avec Hubert Damisch” in *Perspective Actualité en histoire de l’art*, 1, pp. 11-23.

Danto, A. (1991). *Cindy Sherman: History portraits*. München: Schirmer-Mosel.

Davis, W. (1994). *Gay and lesbian studies in art history. Research on homosexuality*. New York and London: The Haworth Press.

Darwin, C. (1872). *The descent of man and selection in relation to sex: Volume one*. Boston: D. Appleton and Co.

- De Lauretis, T.** (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1991). “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction” in *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3, no. 2, pp. 3-4.
- (1999). *La nemesi di Freud: Per un'archeologia degli studi sul genere, sessualità e cultura*. In De Lauretis, T. (a cura di). *Soggetti eccentrici*. Milano: Feltrinelli.
- (2007). *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*. Champaign: University of Illinois Press.
- De Valicourt, E.** (1861). “De l'exposition à la lumière - généralités sur les portraits photographiques - dispositions à prendre pour les bien exécuter” in *BSFP*, 7, 235.
- Deleuze, G.** ([1981] 2021). *Logica della sensazione*, Macerata: Quodlibet.
- (1983). *L'image-mouvement: Cinéma I*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1985). *L'image-temps: Cinéma 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. e Guattari, F.** (1980). *Mille plateaux: capitalismo et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit. (trad. it. A. S. Caruso. *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi, 2003).
- Delouche, D.** (2004). *Encyclopédie de la Grande Guerre. 1914-1918*. Paris: Bayard.
- Demaria, C.** (2008). “Genere e soggetti sessuati. Le rappresentazioni del femminile” in Demaria, C. e Nergaard, S. (a cura di), *Studi Culturali. Temi e prospettive a confronto*, pp. 147-186. Milano: McGraw-Hill.
- Demaria, C. e Nergaard, S.** (a cura di) (2008). *Studi Culturali. Temi e prospettive a confronto*. Milano: McGraw-Hill.
- Demaria, C. e Tiralongo, A.** (2019). *Teorie di genere: Femminismi e semiotica*. Milano: Bompiani.
- Derrida, J.** (1972). “Positions; entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta” in *de Minuit*, pp. 133. (Tr. it *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*. Verona: Ombre Corte, 1999)
- ([1986] 1998). *The Secret Art of Antonin Artaud*. Cambridge: The MIT Press.
- Descola, P.** (2021). *Les formes du visible: une anthropologie de la figuration*. Les livres du nouveau monde. Paris: Éditions du Seuil.
- Di Maio, F.** (2023). “Somiglianze di famiglie — tra Wittgenstein e la ‘scuola schellinghiana’”, in *Aesthetica Preprint*, n. 123, maggio-agosto 2023. DOI: 10.7413/0393-8522134
- Didi-Huberman, G.** (1982). *Invention de l'hystérie*. Paris: Éditions Macula.
- (1990a). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Éditions de Minuit (tr. it. *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*. Milano: Mimesis, 2016).

- (1990b). *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion. (tr. it. *Beato Angelico: figure del dissimile*. Milano: Abscondita, 2009).
- (1995). *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Éditions Macula. (trad. it. *La somiglianza informe o il gaio sapere visuale secondo Georges Bataille*. Milano: Mimesis, 2023).
- (2000). *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images* (tr. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007).
- (2001). *Aprire Venere: Nudità, sogno, crudeltà*. Torino: Einaudi.
- (2005). “Air et pierre” in *Recherches en psychanalyse*, 3, pp. 127-130.
<https://doi.org/10.3917/rep.003.0127>
- (2006). *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Nuova cultura 105. Torino: Bollati Boringhieri.
- (2008). *La Ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit. (tr. it. *La somiglianza per contatto*. Torino: Bollati Boringhieri, 2009).

Didier-Anzieu, D. (1985). *L'io pelle*. Paris: Dunod.

Doane, M. A. (1988). “Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator” in *Discourse*, 11, 1, pp. 42-54.

— (2007). “Indexicality: trace and sign: introduction” in *Differences*, 18(1), 1-6.

Dondero, M. G. (2023). “La luce come promessa di trascendenza: indagini pittoriche e fotografiche” in Leone, M. (a cura di), *Il senso impervio Vette e abissi dell'interpretazione estrema*. Roma: Aracne, pp. 141-162.

Dondero, M. G., e Grespi, B. (2024). “Indici” in *Il postfotografico*, (a cura di) Grespi, B. e Villa, F., Piccola Biblioteca Einaudi, Nuova Serie, 830, pp. 17-35, Torino: Einaudi.

Doy, G. (2007). *Claude Cahun: A sensual politics of photography*. London: I.B. Tauris.

Dreyfus, H. L., e Rabinow, P. (1983). *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press.

Dubois, Ph. ([1983] 1990). *L'acte photographique*. Paris and Bruxelles: Nathan Labor.

Dumora, F. (2004). “Note sur l'objet théorique selon Louis Marin” in *Dix-septième siècle*, 223(2), pp. 289-301.

Dusi, N., Gigante, E., Righi, C. e Wahl, F. (1999). *Teoria del quadro. Documenti di lavoro e pre-pubblicazione*. Urbino: Università di Urbino.

Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.

— ([1985] 2015). *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani.

- Elkins, J.** (1999). *Pictures of the body: Pain and metamorphoses*. Stanford: Stanford University Press.
- (2007). *Photography Theory*. New York and London: Routledge.
- Ellis, H.** ([1912] 1929). *L'hygiène sociale. La femme dans la société*. Paris: Mercure de France.
- Eng, D. L., Halberstam, J. e Muñoz, J.E.** (2005). “What’s Queer about Queer studies now?!” in *Social Text*, 23, no. 3-4, pp. 1-17.
- Eng, D. L., Puar, J.K.** (2020). “Introduction: Left of queer” in *Social Text*, 38(4), 1-24.
- Ernst, W.** (2013). “*Digital memory and the archive*” in Parikka, J. (a cura di) *Media Genealogy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2015). *Stirrings in the archives: Order from disorder*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Esposito, R.** (2024). *I volti dell'avversario: l'enigma della lotta con l'angelo*. Torino: Einaudi.
- Eugeni, R.** (1999). *Analisi semiotica dell'immagine: Pittura, illustrazione, fotografia*. Milano: ISU Università Cattolica.
- (2010). *Semiotica dei media: le forme dell'esperienza*. Roma: Carocci.
- (2015). *La condizione postmediale*. Brescia: La Scuola.
- (2017). “Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media” in Eugeni, R. e Avezzù, G. (a cura di), *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, 2017, pp. 5-43. Brescia: La Scuola.
- (2019). *Prefazione* in Parikka, J. *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, pp. 14-15, Roma: Carocci.
- Fabbri, P.** (1993, luglio 16-17). Comunicazione alla tavola rotonda “A partire dai lavori di Louis Marin”, organizzata dal Centro di Semiotica e di Linguistica e coordinata da P. Fabbri e O. Calabrese, Urbino.
- (1995). “Difformità del viso” in AA.VV., *Identità-Alterità figure del corpo*, Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d'arte. Venezia: Marsilio.
- (2009). “Simulacres en sémiotique. Programmes, tactiques, stratégies” in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 112.
- (2010). “Strategie del camouflage” in C. Casarin e D. Fornari (a cura di), *Estetiche del camouflage*. Milano: et al. edizioni.
- (2011). “Falso e falsi: Prospettive teoriche e proposte di analisi” in L. Scalabroni (a cura di), *Falso e falsi*, pp. 11–25. Pisa: Edizioni ETS.
- (2015). “Sémiotique, stratégies, camouflage” in *Actes Sémiotiques*, 118.
- <https://doi.org/10.25965/as.5391>
- Fabbri, P. e Landowski, E.** (a cura di) (1983). “Explorations stratégiques” in *Actes Sémiotiques*, (25), 24. Paris: Institut National de la Langue Française.

Fabbri, P. e Mengoni, A. (2013). “Giustizia dell’anacronia. Conversazione” in Mengoni, A. (a cura di), *Anacronie: La temporalità plurale delle immagini*, Carte Semiotiche, Annali 1, pp. 147-159.

Fabbri, P. e Montanari, F. (2004). “Per una semiotica della comunicazione strategica” in *E/C, Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, luglio, n. 2.

Fédida, P. (1985). “Passé anachronique et présent réminiscent: Epos et puissance mémoriale du langage” in *L'Écrit du temps*, 10, pp. 23-45.

Fichera, G., e Maillet, C. C. (2020). “Regarder, désirer, critiquer. Images Re-vues” in *Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 17.

Fickers A. e Weber A.K. (a cura di) (2015). *Archaeologies of Tele-Visions and Re-alities*, numero monografico “View. Journal of European Television History and Culture”, 4, 7.

Finocchi, R. (2020). “Per una semiotica dell’inorganico” in *Figure dell'inorganico*, Malafouris, L., Carbone, M. e Montani, P. (a cura di). *Rivista Agalma*, 40. Milano: Mimesis Edizioni.

Floch, J.M. (1986). *Les formes de l'empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac. (tr. it. *Forme dell'impronta*. Roma: Meltemi, 2018).

— (2000). “The arms of the moon itself: Plastic description of the Photograph ‘Nude n. 53’ by Bill Brandt” in *American Journal of Semiotics*, 15-16.

Flügel J. C. ([1966] 2012). *Psicologia dell'abbigliamento*. Milano: Franco Angeli.

Fontanille, J. (1990). *Les espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette.

— (1995). *Sémiotique du visible: Des mondes de lumière*. Paris: P.U.F.

— (1996). “Avènement, petite histoire de la lumière et du réveil” in *Visio*, 1, 39-54.

— (2004). *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta* in P. Basso Fossali (a cura di). Roma: Meltemi.

Fontanille, J., Shairi, R. (2001). “Approche sémiotique du regard dans la photographie orientale: deux empreintes iraniennes” in *NAS*, 73-74-75.

Fontanille, J., Zilberberg, C. (1998). *Tension et signification*. Sprimont: Mardaga.

Forbes, P. (2009). *Dazzled and deceived: Mimicry and camouflage*. New Haven: Yale University Press.

Foucault, M. (1961). *Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique*, (Vol. 169). Paris: Plon. (tr. it. *Storia della follia nell'età classica*. Milano: Bur/Rizzoli, 2012)

— (1969). *Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard. (tr. engl. *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. New York, NY: Pantheon Books, 1972).

— (1966). *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.

- ([1971] 1977, 2004). *Nietzsche, la généalogie, l'histoire, Hommage à Jean Hyppolite*, Paris: P.U.F., coll. «Épiméthée», 1971. (tr. it *Nietzsche, la genealogia, la storia*, pubblicato in M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977, pp. 29-54) (tr. esp. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2004).
- (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard. (tr. ing. *Discipline and Punish: The birth of the prison*. New York: Vintage Books, 1995).
- (1976). *La volonté de savoir: Histoire de la sexualité I*. Paris: Gallimard. (tr. it. *La volontà di sapere: Storia della sessualità I*. Milano: Feltrinelli, 2001).
- ([1977] 1980). “The Confession of the Flesh” in *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings*, pp. 194-228. New York: Pantheon Books.
- ([1978] 1998). “Sessualità e potere” in *Archivio Foucault 3*. Milano: Feltrinelli.
- ([1982] 1998). “Michel Foucault, un'intervista: il sesso, il potere e la politica dell'identità” in *Archivio Foucault 3*. Milano: Feltrinelli.
- ([1999] 2000). *Gli anormali: corso al Collège de France (1974-1975)*. Milano: Feltrinelli
- ([2004] 2015). *Nascita della biopolitica: corso al Collège de France (1978-1979)*. Milano: Feltrinelli.
- ([2008] 2009). *Il governo di sé e degli altri: corso al Collège de France (1982-1983)*. Milano: Feltrinelli.

Freud, S. (1953). *The Medusa's Head*, in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 18., (a cura di) Strachey, J. London: Hogarth Press.

Frieder, B. (2008). *Chivalry e the Perfect Prince: Tournaments, Art, and Armor at the Spanish Habsburg Court*. Kirksville: Truman State University Press.

Friedmann, H. (1942). *The natural-history background of camouflage*. *The American Biology Teacher*, Vol. 5, n. 8 (Maggio 1943), pp. 171-177, Oakland: University of California Press. <https://doi.org/10.2307/4437410>

Fuss, D. (1995). *Identification Papers*. New York and London: Routledge.

Gabrielli, P. (2014). “Sulla facoltà mimetica” in *Rivista Polemos*, 6-7, 24-54.

Galassi, R. e De Michiel, M. (a cura di) (1997). *Il simbolo e lo specchio: Scritti della Scuola di Semiotica di Mosca-Tartu*. Napoli: Ed. Scientifiche Italiane.

Gamboni D. (2009). “Voir double: théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation” in *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dalí, Raetz, J.-H. Martin* (a cura di), Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Gatti, G. (2019). *Dispositivo. Un'archeologia della mente e dei media*. Roma: Edizioni RomaTre Press.

Gaudin, M. A. (1844). *Traite pratique de photographie: exposé complet des procédés relatifs au daguerréotype*. Paris: J.J. Dubochet et Cie.

- Geimer, P.** (2018). *Inadvertent images: A history of photographic apparitions*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gell, A.** (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press. (tr. it. *Arte e agency: una teoria antropologica*. Milano: Raffaello Cortina editore, 2021).
- Getsy, D.** (2022). *Queer Behavior: Scott Burton and Performance Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Giorgi, P.** (2004). “Mondino de’ Liuzzi da Bologna e la nascita dell’anatomia moderna” in *Rappresentare il corpo. Arte e Anatomia da Leonardo all’Illuminismo* [Catalogo della mostra, Bologna 2004-2005]. Bologna: Bologna University Press.
- Goffman, E.** (1959). *The presentation of the self in everyday life*. New York: Doubleday. (tr. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino, 1969).
- Gombrich, E. H.** (1950), “Word and Image” in Golden, L., a cura, *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies*, Oxford: BAR Publishing, 2001.
- Goodman, S.** (2010). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge: The MIT Press.
- Grau, O.** ([2001] 2003). *Virtual art: From illusion to immersion*. Cambridge: The MIT Press.
- Grazioli, E.** ([1998] 2000). *Corpo e figura umana nella fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Greimas, A. J.** (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse. (trad. it. *Semantica strutturale*. Roma: Meltemi, 2000).
- (1970). *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil. (Tr. it. *Del senso*. Milano: Bompiani, 1974).
- (1983). *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil. (Tr. it. *Del senso II. Narratività, modalità, passioni*. Milano: Bompiani, 1985).
- (1984). *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. In *Actes sémiotiques-Documents*, (60). Ora in L. Corrain e M. Valenti (a cura di), *Leggere l’opera d’arte*, pp. 33-51. Bologna: Esculapio.
- (2004). *Dell’imperfezione* (1987). Palermo: Sellerio.
- Greimas, A. J. e Courtés, J.** (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette. (trad. it. in Fabbri, P (a cura di), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Bruno Mondadori, 2007).
- Greimas, A. e Fontanille, J.** (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*. Paris: Seuil. (tr. it. in Marsciani, F. e Pezzini, a cura di, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d’animo*, Milano: Bompiani, 1996).

Grespi, B. (2016). “Dalla ‘agency’ alle immagini operative. Teorie dell’agire iconico” in Purgar, M. e Vargiu, L. (a cura di). *Studiare le immagini*, pp. 207-220. Roma: Carocci Editore.
— (2020). “Pantomime in Stone: Performance of the Pose and Animal Camouflage” in A. Violi, B. Grespi, A. Pinotti, e P. Conte (a cura di), *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, pp. 63-88. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Grespi, B., e Villa, F. (2024). *Il postfotografico. Dal Selfie alla fotogrammetria digitale*. Vol. 830. Torino: Einaudi.

Grespi, B., e Violi, A. (a cura di) (2018). *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*. Roma: Aracne.

Gunning, T. (2004). “La retouche numérique à l’index. Pour une phénoménologie de la photographie” in *Études photographiques*, 19, pp. 96-119, 2006.

Güntert, A., Poivert, M. e Cetti, L. (2008). *Storia della fotografia*. Ediz. illustrata. Milano: Electa.

Hagelstein, M. (2005). “Georges Didi-Huberman: Une esthétique du symptôme” in *Daimon: Revista Internacional de Filosofia*, 34(81).

Halberstam, J. (1998). *Female masculinity*. Durham: Duke University Press. (tr. it. parziale, *Maschilità senza uomini*. Pisa: Edizioni ETS, 2010).
— (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. Vol. 3. New York and London: New York University Press.
— (2013). “Queer faces: Photography and subcultural lives” in N. Mirzoeff (a cura di), *The visual culture reader*. London: Routledge.

Haraway, D. J. (1991). “A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century” in *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*, pp. 149-181. New York: Routledge.

Hertz, G. e Parikka, J. (2010). “Ctheory interview. Archaeologies of media art” in *CTheory*. <https://journals.uvic.ca>

Holly, D. (1993). “Cross dressing then and now” in *The Journal of Sex Research*, 30(3), pp. 289-291.

Huhtamo, E. (1996). “From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Notes Toward an Archeology of Media” in Druckrey, T. (a cura di). *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York: Aperture. pp. 296-303, 425-427.
— (2004). *Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen*. Tokyo: Japan Society of Ime Arts and Sciences.

Huhtamo, H., e Parikka, J. (2011). “Introduction: An archaeology of media archaeology” in Huhtamo, H., e Parikka (a cura di), *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*, pp. 1–24. Berkeley: University of California Press.

— (2017). “Un’archeologia dell’archeologia del media” in D’Aloia, Eugeni (2017), pp. 295 – 325.

Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit. (tr. it. *Questo sesso che non è un sesso*. Milano: Feltrinelli, 1990).

Jacob, M. J. (1991). “The Silueta series, 1973-1980”, catalogo dell’esposizione Ana Mendieta, New York: Galerie Lelong.

Jones, A. (1992). “Feminism, Incorporated: Reading ‘postfeminism’ in an anti-feminist age” in *Afterimage*, 20 (9), pp. 10-15.

— (2008). “Televisual Flesh: The Body, the Screen, the Subject” in *Precarious Visualities*. Asselin, O., Lamoureux, J. e Ross, C. (a cura di). London: McGill-Queen’s University Press.

Kantorowicz, E. (1955). “Mystère de l’État. Un concept absolutiste et ses origines médiévales (bas Moyen Âge)” in *Mourir pour la patrie: et autres textes*. Pratiques théoriques. Paris: Presses universitaires de France, 1984.

Katayama, M. (2021). *Un certain désordre*. Paris: Fondation Antoine de Galbert.

Kern, S. (1983). *The culture of time and space 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

— (1994). “Cubism, camouflage, silence, and democracy: A phenomenological approach” in R. Friedland e D. Boden (a cura di), *NowHere: Space, time and modernity*. Los Angeles: University of California Press.

Kittler, F. (1999). *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press.

— (2010). *Optical media: Berlin lectures 1999*. Malden: Polity.

Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

Krauss, R. (1985). *Amour fou: La photographie au service du surréalisme*. New York: Abbeville Press Publishers. (tr. eng. *L’amour fou. Photography e Surrealism*. [Catalogo della mostra *L’amour fou*, Corcoran Gallery of Art, London, Sept.-Nov, 1985] London: Abbeville Press).

— (1985). *Corpus delicti*. October, 33, pp. 31-72.

— (1977). “Notes on the Index: Seventies Art in America” in *October*, 3 (“Part I”) e 4 (“Part II”). Ora in R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press.

— ([1990] 1996). *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris: Éditions Macula. (tr. it. *Teoria e storia della fotografia*. In E. Grazioli (a cura di). Milano: Bruno Mondadori, 2006).

— (1999). *Bachelors*. Cambridge: The MIT Press.

— (2005). *Reinventare il medium. Cinque saggi sull’arte di oggi*. A cura di Elio Grazioli. Milano: Bruno Mondadori.

— (2013). “Problem Sets” in Francesca Woodman [Cat. mostra. San Francisco Museum of

Modern Art (Novembre 5, 2011-Febbraio 20, 2012) e al Guggenheim Museum, New York (Marzo 16-Giugno 15, 2012) a cura di J. Blessing, J. Bryan-Wilson, e C. Keller].

Kristeva, J. (1981). *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*. Milano: Spirali.

Kruks, S. (2001). *Retrieving experience: Subjectivity and recognition in feminist politics*. Ithaca: Cornell University Press.

Kurzweil, R. (1990) *The Age of the Intelligent Machine*. Cambridge: The MIT Press.

Kuspit, D. (1996). “Ana Mendieta: autonomous body”. Catalogo mostra *Ana Mendieta*, a San Juan de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporanea, 23 julio - 13 octubre, 1996.

Lacan, J. (1974 [1949]). “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io” in Contri, G. (a cura di), *Scritti*. vol. I, Torino: Einaudi. Dall’originale ([1949] 1966). *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. In *Écrits*. Paris: Seuil.

— ([1964] 2003). *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*. Tr. it. a cura di A. Di Ciaccia. Torino: Einaudi.

— (1981). “What is a picture?” in Sheridan, A. (trad.), *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. New York: W.W. Norton.

Lacoue-Labarthe, P. (1979). *Le Portrait de l’artiste, en général*, Paris: Christian Bourgois Editeur (tr. it. *Il ritratto dell’artista, in generale*. Genova: Il Melangolo, 2006).

— (2008). *La Vrai Semblance*, Paris: Galilée.

Lacoue-Labarthe, P. e Nancy, J. L. (1991). *Le mythe nazi*. La Tour d’Aigues: Éditions de l’Aube.

Lancioni, T. (2009). *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*. Milano: Mondadori Università.

— (2012). *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell’immagine*. Firenze-Lucca: La Casa Usher.

— (2013). “El velo y la niebla. Figuras de la modulación visiva” in *Revista de Occidente*, 386, pp. 251-276.

— (2015). “La forme et ses sens, du formalisme esthétique à la sémiotique. Autour d’une lecture du Retable d’Issenheim” in Acquarelli, A. (a cura di), *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, pp. 25-42. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

— (2017). “Sintassi del visibile” in *Carte semiotiche*, 5, Firenze-Lucca: La casa Usher.

— (2019). “Semiotica e iconologia. Nuovi temi per un vecchio confronto” in *E/C, Rivista dell’Associazione Italiana Studi Semiotici*, 25, pp. 63-72.

— (2020). *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*. Milano: Mimesis.

Landowski, E. (1981). “Jeux Optiques” in *Actes Sémiotiques (Documents)*, 22, pp. 1-27. (tr. it. *Giochi ottici: situazioni e posizioni di comunicazione in La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*. Roma: Meltemi, 1999).

- (1993). “Formes de l’altérité et formes de vie” in *RSSI*, XIII, 1993, 1-2, pp. 49-73.
- (2012). “Régimes de sens et styles de vie” in *Actes Sémiotiques*, 115, [On line] Disponible su: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2647> [consultato il 27/10/2015)].
- Lant, A.** (1995). “Haptical Cinema” in *October*, Vol. 74, pp. 45-73. Cambridge: The MIT Press.
- Latimer, T. T.** (2005). *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Latour, B.** (2000). *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Le Gall, S.** (2017). “William Holman Hunt et l’image du Christ au Moyen-Orient” in *Subjectivités, pouvoir, image. L’histoire de l’art travaillée par les rapports coloniaux et les différences sexuelles*, A. Creissels e G. Zapperi (a cura di), Toulouse: EuroPhilosophie Éditions.
- Leach, N.** (2006). *Camouflage*. Cambridge: The MIT Press.
- Leiris, M.** (1980). *Au vers des images*. Montpellier: Fata Morgana. (tr. it. *Sul rovescio delle immagini*. Milano: SE, 1988).
- Leone, M.** (2008). “Cultures of invisibility: The semiotics of the veil in ancient Christianity” in *Proceedings of the Symposium, Living in Between-Being in Between*, Girne, April 25-28.
- (2010). “Pudibondi e spudorati: Riflessioni semiotiche sul linguaggio del corpo (s)vestito” in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 2. Calabria: Ed. Università della Calabria.
- (2010). “La zampa sinistra del camaleonte: Camouflage e invisibilità nelle culture antiche” in C. Casarin e D. Fornari (a cura di), *Estetiche del camouflage* (pp. 29-39). Milano: Et al. Edizioni.
- Leone, M., e Pezzini, I.** (2013). *Semiotica delle soggettività*, (a cura di) Massimo, L. e Pezzini, I., *Lexia. Rivista internazionale di semiotica*, 11, Roma: Aracne, pp. 11-22
- Leperlier, F.** (1992). *Claude Cahun. L’écart et la métamorphose*. Paris: Jean-Michel Place.
- (2002). *Écrits*. Paris: Jean-Michel Place.
- (2006). *Claude Cahun: L’Exotisme intérieur* Paris: Fayard.
- Lebovici, É., Fichera, G., Girault, C., e Maillet, C.** (2023). “J’ai tout fait avec retard et à l’envers: un parcours intellectuel avec Élisabeth Lebovici” in *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l’art*, 20. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.14654>
- Lebovici, É., Zapperi, G.** (2008). “Découvertes excitantes: Emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions” in *Multitudes*, 31, pp. 191-200.

- Lindekens, R.** (1971). *Éléments pour une sémiotique de la photographie*. Bruxelles-Paris: Aimav-Didier. (tr. it. *Semiotica della fotografia*. Napoli: Il Laboratorio, 1980).
- Lingua, G.** (2023). “Le origini della teoria cristiana delle immagini” in *Studiare le immagini Teorie, concetti, metodi*. Roma: Carocci, pp. 103-126.
- Lippard, L.** (1976a). “The pains and pleasures of rebirth: Women’s body art” in *Art in America*, 64, no. 3, May/June, pp. 73-81.
— (1976b). *From the center: Feminist essays on women’s art*. New York: Dutton.
- Lorenz, R.** (2018). *Art queer: une théorie freak: Amanda Baggs, Pauline Boudry, Bob Flanagan, Félix González-Torres, Sharon Hayes, Zoe Leonard, Henrik Olesen, Jack Smith, Shinique Smith, Wu Tsang et Ron Vawter* (trad. a cura di. M.M. Bortolotti). Paris: B42.
- Lozano Hernández, J.** (2008). “Camuflaje: Una estrategia de la disimulación” in *Revista de Occidente*, 330: *Ocultación, engaño, máscara. Camuflaje. Una metáfora contemporánea*, 5-6.
- Lunefeld, M.** (1981). “The Royal Image: Symbol and Paradigm in Portraits of Early Modern Female Sovereigns and Regents” in *Gazette des Beaux-Arts*, 97 (1981), S. 157-161, Paris.
- Lykke, N.** (2010). *A guide to intersectional theory, methodology and writing*. London and New York: Routledge.
- Liotard, J.F.** (1973). “L’acinéma” in *Revue d’Esthétique*, 26, no. 2-4, pp. 357-369.
- Magli, P.** (2004). *Semiotica: teoria, metodo, analisi*. Venezia: Marsilio.
— (2008). “Morfología de lo invisible: La vocación camaleónica de los objetos de uso” in *Revista de Occidente*, 330, 27-51.
— (2010). “La maschera elusiva. Pitture del corpo tra mimetismo e intimidazione” in C. Casarin e D. Fornari (a cura di), *Estetiche del camouflage*. Milano: et al. edizioni.
— (2023). *Senso e Materia: arte contemporanea, design, architettura*. Venezia: Marsilio.
— (2024). “Tra Vanitas e vanità. Marginalità e potere nell’autoritratto femminile” in *Carte Semiotiche*, Firenze-Lucca: la casa Usher.
- Mallgrave, H. F., Ikonomou, E.** (a cura di) (1994). *Empathy, form, and space: Problems in German aesthetics, 1873–1893*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Manetti, G.** (2013). “Fino a che punto soggettività ed enunciazione sono nozioni interconnesse e inscindibili?” in Massimo, L. e Pezzini, I. (a cura di), *Semiotica della soggettività, Lexia. Rivista internazionale di semiotica*, 11, Roma: Aracne, pp. 105-131.
— (2020). “L’enunciazione e l’immagine: il punto di vista di Benveniste”, in *E/C, Rivista dell’Associazione Italiana Studi Semiotici*, 29, Milano: Mimesis, pp. 17-30.
- Mangano, D.** (2018). *Che cos’ è la semiotica della fotografia* (Vol. 577). Roma: Carocci.
- Manovich, L.** (1998) “Towards an Archaeology of the Computer Screen” in Elsaesser, T. e Hoffmann, K. (a cura di), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the*

Digital Age, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 27-43.

— (2001). *The language of new media*. Cambridge: MIT Press.

Marin, F. (2004). *Engaños de guerra. La acciones de Decepción en los conflictos bélicos*. Barcelona: Inedita Editores.

Marin, L. (1973). *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Éditions de Minuit.

— (1975). “‘Le Neutre’ and philosophical discourse” in A. Montefiore, ed., *Neutrality and Impartiality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 86-127.

— (1976). “Remarques critiques sur l'énonciation : la question du présent dans le discours” in *Modern Language Notes*, 91, 5, pp. 939-951. (tr. it. “Note critiche sull'enunciazione: la questione del presente nel discorso” in Marin L., *Della rappresentazione*, pp. 32-48, 2001).

— (1977). *Détruire la peinture. Écritures/figures*. Paris: Éditions Galilée.

— (1978). *Le Récit est un piège*. Paris: Éditions de Minuit.

— (1979). “Le maintenant utopique” in Furter, P. e Raulet, G. (a cura di), *Stratégies de l'utopie: colloque*. Paris: Galilée.

— (1980). “Le pouvoir et ses représentations” in Cantillon, A., Careri, G., Cavallé, J.-P., Fabre, J.A. e Marin, F., (a cura di), *Politiques de la représentation*. (2005), (pp. 73-74). Paris: Collège International de Philosophie.

— ([1981a] 2001). *Le portrait du Roi*. Paris: Éditions de Minuit.

— ([1981b] 2001). “Masque et portrait. Documents du travail”, 3, 147-168. Ora in *Le Portrait du Roi*, Paris: Éditions de Minuit.

— (1982a). “Corpo: abbigliamento, canto, corpo, danza, maschera, moda, ornamento, scena” in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5, Torino: Einaudi, pp.143-151.

— (1982b). “R. B. par R. B. ou l'autobiographie au neutre” in *Critique*, 423-424, pp. 734-744.

— (1983a). “Variations sur un portrait absent : les autoportraits de Poussin, 1649-1650” in *Corps écrit*, 1983, 5: L'autoportrait, pp. 87-107.

— (1983b). “Masque et portrait : sur la signification d'une image et son illustration au XVIIe siècle”, in *Image et signification. Rencontres de l'École du Louvre*. Paris: La Documentation française, 1983, p. 163-180.

— (1984). “Un peintre sous influences: Notes sur De Kooning et la tradition flamande et hollandaise de peinture” in *Willem de Kooning* (pp. 95-114), mostra a cura di Claire Stoullig al Centre d'art Moderne Georges Pompidou. Ora in *Louis Marin: événements de contemporanéité et autres écrits sur l'art au XXe siècle*. Mengoni, A. e Vert, X. (a cura di). Dijon: Les presses du réel, 2021.

— (1986). “Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna” in *Carte Semiotiche*, 1986, 2: Semiotica della ricezione, pp. 23-35.

— (1987a). “Le corps-de-pouvoir et l'Incarnation à Port-Royal et dans Pascal, ou de la figurabilité de l'absolu politique” in *Revue de l'Université de Bruxelles*, n. 3-4: Le corps-spectacle, pp. 175-198.

— (1987b). “Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures” in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 24, pp. 62-81; (tr. it. “La cornice della rappresentazione e alcune sui figure”, in Marin L., *Della rappresentazione*, 2001, pp. 196-221).

— (1988a). “Mimesis et description”, in *Words&Images*, Special Issue, 4, 1, 1988, pp. 25-36;

ora in *De la représentation*, Paris: Seuil/Gallimard, 1994, pp. 251-266.

— (1988b). “La gestualité du monarque dans les Tapisseries dites de l’histoire du Roi” in Asmodeo, Ponte alle Grazie, Firenze, 1988, pp. 59-78. Ora in Marin L., *Politiques de la représentation*, pp. 233-245, 2005, Paris: Collège International de Philosophie.

— (1989a). “Le sexe ni vrai ni faux, ou Hermaphrodite saisi par le neutre” in *Traverses*, 47, pp. 90-98.

— (1989b). *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris: Éditions de L’EHESS. (tr. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*. Firenze-Lucca: La casa Usher, 2012).

— (1989c). “L’Angelo del Neutro” in *Sfera*, 8, pp. 6-7.

— (1990). “Le concept de la figurabilité, ou la rencontre entre l’histoire de l’art et la psychanalyse” in *Nervure*, 3, 1, pp. 53-57. Ora in *De la représentation*. Paris: Gallimard pp. 62-70, 1994.

— (1992a). “Le blanc ou l’espacement du présent” in Jean-François Lacalmontie, Musée des Beux-Arts, Nantes, 1992, pp. 27-38.

— (1992b). “Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture” in Rougé B. (a cura di), *Ellipses, blancs, silences*. p. 77-86. (tr. it. “Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica”, in Marin L., *Della rappresentazione*, pp. 191-203, 2001, 2014).

— (1993). “Transfiguration-Défiguration” in *Pouvoirs de l’image*, Paris: Seuil.

— (1994). *De la représentation*. Paris: Gallimard-Seuil “Hautes Études” (tr. it. parziale, *Della rappresentazione*, Corrain, L., (a cura di), Milano: Mimesis, 2001, 2014).

— (2021). *Événements de contemporanéité et autres écrits sur l’art au XXe siècle* in Mengoni, A. e Vert, X. (a cura di). Dijon: Les presses du réel, Œuvres en sociétés.

Marinetti, F. T. (1912). “Manifesto tecnico della letteratura futurista” ora in *La letteratura futurista. Manifesti e scritti vari*, 2018. Milano: Bruno Mondadori.

Marks, L.U. (1998). “Video haptics and erotics” in *Screen*, 39:4 (Inverno 1998), pp. 331-348.

— (2002). “Video Haptics” in *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minnesota: University of Minnesota Press.

— (2015). “Images in Motion, from Haptic Vision to Networked Space” in *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image*. Cambridge: The MIT Press.

— (2016). “The Skin and the Screen: A Dialogue” in J. Moure e D. Chateau (a cura di), *Screens: The Key Debates*, pp. 258-263. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Marra, C. (2001). *Le idee della fotografia: la riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*. Milano: Bruno Mondadori.

— (2006). *L’immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*. Milano: Bruno Mondadori.

Marrone, G. (1994). *Il sistema di Barthes*. Milano: Bompiani.

— (1995). “Barthes: il processo della moda” in Ceriani, G. e Grandi, R. (a cura di), *Moda: Regole e rappresentazioni*. Milano: Franco Angeli.

— (2011). *Introduzione alla semiotica del testo*. Roma: Editori Laterza.

- Marrow, D.** (1982). *The Art of Patronage of Maria de Medici*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Marsciani, F., e Zinna, A.** ([1991] 2022). *Elementi di semiotica generativa*. Bologna: Società Editrice Esculapio.
- Martin, P.** (2010). “Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe” in *Études photographiques*, 25 | 2010, 180-209.
— (2023). *Le flou et la photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Martinat, P.** (2000). *Marcel Bascouard, une biographie par Patrick Martinat*. Saint-Avertin: Arts & Photo Éditions.
— (2014). *Bascouard: Dessinateur virtuose, clochard magnifique, femme inventée*. Paris: Les Cahiers Dessinés.
- Martinat, P. e Voutay, D.** (2016). *Marcel Bascouard: Un autre monde*. Paris: Galerie Christophe Gaillard.
- Matlock, J.** (1993). *Masquerading Women, Pathologized Men: Cross-dressing, Fetishism, and the Theory of Perversion, 1882-1935*. In E. Apter e W. Pietz (a cura di). *Fetishism as cultural discourse: Gender, commodity, and vision*. Cornell University Press, Ithaca.
- Mazzucchelli, S.** (2013). *Oltre lo specchio: Claude Cahun e la pulsione fotografica*. Monza: Johan e Levi.
- McLaren, A.** ([1999] 2004). *Gentiluomini e canaglie: l'identità maschile tra Ottocento e Novecento*. Roma: Carocci.
- McLuhan, M.** (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Meek, Dimitri e et al.** (1971). *Génies, anges et démons: Égypte, Babylone, Israël, Islam, peuples altaïques, Inde, Birmanie, Asie du Sud-Est, Tibet, Chine, Seuil*, Paris.
- Méndez Baiges, M.** (2007). *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.
— (2010). “Camouflage nell’arte odierna: appropriazioni e *détournement*” in C. Casarin e D. Fornari (a cura di), *Estetiche del camouflage*. Milano: et al. edizioni.
— (2016). “Il camouflage mimetico e il problema della rappresentazione pittorica” in *Piano B. Arti E Culture Visive*, 1(2), 54–65. <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/6932>.
- Mengoni, A.** (2009). “Ostinazione dello sguardo. Closed Contact #8 di Jenny Saville” in S. Jacoviello, T. Lancioni, A. Mengoni e F. Polacci, *Texture: scritti seri e schizzi scherzosi per Omar Calabrese*. Siena: Protagon editori.
— (2012). *Ferite. Il corpo e la carne della tarda modernità*. Siena: Salvietti e Barbuffi.
— (2013a). “Euristica del senso. Iconic turn e semiotica dell’immagine” in *Lebenswelt*, 2, pp.

172-190.

— (2013b). “Anacronismi, tra semiotica e teoria delle immagini” in *Carte semiotiche*, Annali 1, pp. 12-18.

— (2016). “Figurabilità, montaggio, memoria. Su un atlante di lavoro di Berlinde De Bruyckere” in Borgherini M., Mengoni A. (a cura di), *Sul mostrare*, pp. 78-101.

— (2018). “Le tournant iconique et la sémiotique plastique de Greimas” in *La Part de l'œil*, 32, pp. 330-341.

— (2019). “Logiche iconiche? Semiotica plastica e Iconic Turn” in *E/C, Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, 25, pp. 73-81.

— (2021a). “Il sorriso del gatto del Cheshire. Arte contemporanea e anacronia secondo Louis Marin” in Corrain L. (a cura di), *Anacronie*, 2021, pp. 47-60.

— (2021b). “Maintenant utopique: le jeu du neutre” in L. Marin, *Événements de contemporanéité*, pp. 246-254.

— (2021c). “Visual semiotics” in *The Palgrave handbook of image studies*, pp. 641-654. Cham: Springer International Publishing.

Mengoni, A. (a cura di) (2013). “Anacronie. La temporalità plurale delle immagini” in *Carte Semiotiche*, Annale 1. Siena: La Casa Usher.

Mengoni, A. e Vert, X. (a cura di) (2021). *Louis Marin: événements de contemporanéité et autres écrits sur l'art au XXe siècle*. Dijon: Les presses du réel.

Merewether, C. (1991). “From inscription to dissolution: An essay on expenditure in the work of Ana Mendieta” in *Ana Mendieta* (catalogue). New York: Galerie Lelong.

Merleau-Ponty, M. ([1945] 2003). *Fenomenologia della percezione*, Milano: Bompiani.
— (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard. (tr. it. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1994).

Metz, C. (1980). *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*. Venezia: Marsilio.

Migliore, T. (2010). “Il camouflage come arte della litote. Ana Mendieta, *Earth Body*” in C. Casarin e D. Fornari (a cura di), *Estetiche del camouflage*. Milano: et al. edizioni.

Mirzoeff, N. (a cura) (1998). *The Visual culture reader*. London: Routledge.

— (2010). ed. *The Visual Culture Reader*. 2nd. ed., Reprinted 2010. London: Routledge.

Mitchell, W. J. T. (2008). *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Palermo: Duepunti.

— (2015). *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*. Monza: Johan e Levi.

Montani, P. (2022). *L'immaginazione intermediale*. Roma: Meltemi.

Montrelay, M. (1977). *L'ombra e il nome. Sulla femminilità*. Roma: Edizioni delle donne.

Moser, M. A. e MacLeod, D. (a cura di) (1996). *Immersed in technology: Art and virtual environments*. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Mulvey, L.** (1975). “Visual pleasure and narrative cinema” in *Screen*, 16 (3), 6–18.
<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Muñoz, J. -E.** ([1999] 2009). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Cultural Studies of the Americas. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Murat, L.** (2006). *La loi du genre. Une histoire culturelle du “troisième sexe”*. Paris: Fayard.
<https://doi.org/10.4000/clio.11112>
- Muzzarelli, F.** (2007). *Il corpo e l'azione: Donne e fotografia tra Ottocento e Novecento*. Bologna: Atlante.
- Nadar.** (1899). *Quando ero fotografo*. Rago, M. (a cura di), Milano: abscondita, 2004.
- Nagel, A.** (1993). “Leonardo and Sfumato” in *RES: Anthropology and Aesthetics, Autumn, 1993*, No. 24, 7-20.
- Nagel, A. e Wood, C.** (2010). *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books.
- Naldi, F.** (2003). *I'll be your mirror. Travestimenti fotografici*. Roma: Cooper e Castelvechi.
- Nancy, J. L.** (2000). *Le regard du portrait*. Paris: Éditions Galilée. (tr. it. di Kirchmayr, R., *Il ritratto e il suo sguardo*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2002).
 — (2003). *La pelle delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.
 — (2013). *L'altro ritratto*. Catalogo mostra MART, Museo di Arte di Trento e Rovereto
L'altro Ritratto. Milano: Electa.
 — (2014). *L'altro ritratto*. Calabrò, D. e Massimo, V. (a cura di). Roma: Castelvechi.
- Newark, T.** (2007). *Camouflage*. London: Brassey's.
- Newark, T., Newark, Q. e Borsarello, J. F.** (1996). *Brassey's book of camouflage*. London: Brassey's.
- Newton, K.** (1988). “History as usual? Feminism and the ‘New Historicism’” in *Cultural Critique*, 9, 87-121.
- Nietzsche, F.** ([1887] 1968, 2005). *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, Götzen-Dämmerung* (1889) (Vol. 656). Leipzig: Felix Meiner Verlag. (tr. it. *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, in Id., *Opere*, Adelphi, Milano, 1968) (tr. esp. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial, 2005).
- Nochlin, L.** (1970). “Why Are There No Great Women Artists?” in Gornick, Vivian; Moran, Barbara (a cura di), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books.
 — (1999). *Representing Women*. New York: Thames and Hudson.

- Nova, A.** (1997). *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*. Milano: Il Saggiatore.
- Omero.** *Iliade*, XVIII, 468-619 e XIX, 10-20 (tr. it. di R. Calzecchi Onesti, Torino: Einaudi, 1990).
— *Odissea*, VII, 14-17 (tr. it. di R. Calzecchi Onesti, Torino: Einaudi, 1977).
- Orenstein, G.** (1977). “Les femmes du surréalisme” in *Obliques*, 14-15, pp. 61-64.
- Owens, C.** (2014). “Il dibattito sull’Altro: femminismo e postmodernismo” in Foster, H. (a cura di), *L’antiestetica: Saggi sulla cultura postmoderna*. Milano: Postmedia books.
- Papapetros, S.** (2012). *On the animation of the inorganic*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Parikka, J.** (2010). *Insect media: An archaeology of animals and technology* (Vol. 11). Minneapolis: University of Minnesota Press.
— (2013). *What is media archaeology?*. John Wiley & Sons.
— (2015). *A geology of media* (Vol. 46). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Parker, R.** (1984). *The subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: Women’s Press.
- Parker, R., e Pollock, G.** (2020). *Old mistresses: Women, art and ideology*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Publishing.
- Pedicini, I.** (2012). *Francesca Woodman. Gli anni romani tra pelle e pellicola*. Milano, Italia: Contrasto.
- Peirce, C. S.** (1934). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (Vol. 5). Cambridge: Harvard University Press.
- Peluso, R.** (2022). “Contro il Principio Empatia. La critica all’Einfühlung nella ‘teoria della conoscenza storica’ di Walter Benjamin” in *Bollettino Filosofico*, 37, pp. 314-326.
<https://doi.org/10.6093/1593-7178/9683>
- Penrose, R.** (1941). *Home guard manual of camouflage*. London: Routledge.
- Perilli, V. e Ellena, E.** (2012). “Intersezionalità. La difficile articolazione” in S. Marchetti, J.M.H. Mascot, e V. Perilli (a cura di), *Femministe a parole. Grovigli da districare*, pp. 130-135. Roma: Ediesse.
- Pilcher, A.** (2019). *A queer little history of art*. London: Tate Publishing.
- Pinotti, A.** (1997). *Estetica ed empatia: antologia*. Milano: Guerini e Associati.
— (2001). *Memorie del neutro. Morfologia dell’immagine: Morfologia dell’immagine in Aby Warburg*. Milano: Mimesis.

— (2016). “Chi ha paura dello pseudomorfo?” in *Rivista di estetica, Omologia e analogia*, (62), 81-98. <https://doi.org/10.4000/estetica.1206>.

— (2021). *Alla soglia dell'immagine: da Narciso alla realtà virtuale*. Torino: Einaudi.

Pinotti, A. e Somaini, A. (2009). *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Raffaello Cortina Editore.

— (2016). *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

Pirandello, S. (2025). “Fascinated by technology: Augmented Reality, Artificial Intelligence and the Automatic” in P. Conte, A.C. Dalmasso, M.G. Dondero e A. Pinotti (a cura di), *Algomedia: The Image at the Time of Artificial Intelligence*. Cham: Springer.

Plessner, H. (1982). *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer “Ästhesiologie des Geistes”* in G. Dux, O. Marquard e E. Ströker (a cura di), *Gesammelte Schriften*, Vol. 3, pp. 1-315. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (tr. it. *L'antropologia dell'attore* in H. Plessner, *Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, a cura di A. Ruco, Bologna: Clueb, 2007).

Pollock, G. (1988). “Feminist interventions in the histories of art: an introduction” in *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, pp. 1-24. London: Routledge.

— (1992). “What’s wrong with ‘images of women’?” in *The sexual Subject*. London and New York: Routledge.

— (1999). *Differencing the Canon*. London and New York: Routledge.

— (2007). *Encounters in the virtual feminist museum: Time, space and the archive*. London: Routledge.

Pollock, G. e Bracha, E. (2013). *Art in the Time-Space of Memory and Migration: Sigmund Freud, Anna Freud and Bracha L Ettinger in the Freud Museum, Artwriting after the Event*. Leeds: Wild Pansy Press.

Pontevia, J. M. (1984). *Scritti sull'arte*. Milano: LanFranchi editore, 2001.

Poussin, N. (1639-1665). *Correspondance de Nicolas Poussin*. Jouanny, Ch. (a cura di), Paris: F. de Nobele, 1968.

Preciado, P. B. (2014). “The Phantom Limb: Carol Rama and the History of Art” in *The Passion According to Carol Rama*, pp. 27-28. (cat. mostra MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014).

— (2019). *Manifesto controsessuale*. Roma: Fandango Libri.

Premuda, L. (1993). *Storia dell'Iconografia anatomica*. Saronno: Ciba-Geigy Edizioni.

Pressly, W. L. (1973). *The Praying Mantis in Surrealist Art*. *The Art Bulletin*, 55(4), pp. 600-615. <https://doi.org/10.2307/3049166>

Prévost, B. (2016). “Camouflage élargi: Sur l'individuation esthétique” in *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'estetico*, 9(2), 7-15. <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-19412>.

- Pyhrr, S., W., Godoy, J.-A. e Leydi, S.** (1998). *Heroic armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and his contemporaries*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Quondam, A.** (2003). *Cavallo e Cavaliere: l'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*. Saggi Storia e scienze sociali. Roma: Donzelli.
- Rancière, J.** (1996). "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien" in *L'Inactuel: Psychanalyse et culture*, 6, pp. 53-68. Paris: Calmann-Lévy. (tr. esp. "El concepto de anacronismo y la verdad del historiador", *Cuadernos LIRICO*, 24, 2022, Publicado el 30 mayo 2022, consultado el 12 junio 2022. DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.12578>)
- Rennes, J.** (2016). *Encyclopédie critique du genre*. Paris: La Découverte.
- Rich, A.** (1984). "Notes toward a Politics of Location. Women, Feminist Identity and Society in the 1980's: Selected Papers" in *Critical Theory*, vol. 1, pp. 7-22.
- Riegl, A.** (1901). *Le prime cattedrali: l'industria artistica tardoromana*. Milano: Ghibli, 2013.
- Riviere, J.** (1929). "Womanliness as a masquerade" in *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 10, pp. 35-44, ora in V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan (a cura di), *Formations of Fantasy*, London: Methuen, 1986.
- Rogoff, I.** (2000). *Terra infirma: Geography's visual culture*. London and New York: Routledge.
- Romanelli, G.** (a cura di) (1994). *Tintoretto. La Scuola grande di San Rocco*. Milano: Electa.
- Roulet, L.** (2012). "Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba" in *American Art*, 26(2), pp. 21-27.
- Rosello, L. P.** (1552). *Il ritratto del vero governo del prencipe*. Ora in M. Salvetti (a cura di), Collana "Gioele Solari", 53. Milano: FrancoAngeli, 2008.
- Samaras, L.** (1988). *SAMARAS*. New York: Aperture.
- Sartre, J. P.** (1943). *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard. (tr. it. *L'essere e il nulla*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1958).
- Sawday, J.** (1995). *The body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London and New York: Routledge.
- Schaeffer, J. M.** (1987). *L'Image précaire: du dispositif photographique*. Paris: FeniXX.
- Schaffer, J.** (2008). "Das Untersuchungsfeld abstecken: Ambivalenzen der Sichtbarkeit" in *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 11-28. <https://doi.org/10.1515/9783839409930-intro>

- Schapiro, M.** (1969). *Semiotics of Visual Language*. New York: Braziller. (tr. it. *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi, 2002).
- Schelling, F. W. J.** (1798). *Von der Weltseele. Über die erste Kraft in der Natur*. Hamburg: Friedrich Christoph Perthes.
- Schultz, A.** (1505-1515). “Der Weißkunig” in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, 6, 1888.
- Sedgwick, E.** (1993). “Queer and now!” in E.A.G. Arfini e C. Lo Iacono (a cura di), *Canone inverso: Antologia di teoria queer*. Pisa: Edizioni ETS, 2012.
- Sekula, A.** (1989). “The body and the archive” in R. Bolton (a cura di), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge: The Mit Press.
- Shaw, J.** (2003). “Singular plural: Collaborative self-images in Claude Cahun’s *Aveux non Avenus*” in W. Chadwick e T. T. Latimer (a cura di), *The modern woman revisited: Paris between the wars*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.
— (2006). “Narcissus and the magic mirror” in L. Downie (a cura di), *Don’t kiss me: The art of Claude Cahun and Marcel Moore*, pp. 33-45.
- Shell, H. R.** (2012). *Hide and Seek. Camouflage, Photography, and the Media of Reconnaissance*. New York: Zone Books.
- Shelley, R., e Gumpert, L.** (a cura di) (1999). *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, and Cindy Sherman*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.
- Sherman, C. e Krauss, R.** (1993). *Cindy Sherman: 1975 - 1993*. New York: Rizzoli.
- Simmel, G.** (1997). “Bridge and door” in N. Leach (a cura di), *Rethinking architecture*. London: Routledge.
— (2020). *Stile Moderno* in B. Carnevali e A. Pinotti (a cura di). Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Soler del Campo, Á.** (a cura di) (2009). *The Art of Power: Royal Armor and Portraits from Imperial Spain / El arte del poder. Armaduras y retratos de la España Imperial* (Catalogo della mostra). Washington: National Gallery of Art e Madrid: Museo del Prado.
- Solmi, R., Tiedemann, R. e Ganni, E.,** (2007). *I “passages” di Paris*. Torino: Piccola biblioteca Einaudi.
- Solomon-Godeau, A.** (1999). “The equivocal I: Claude Cahun as lesbian subject” in S. Rice (a cura di), *Inverted odysseys: Claude Cahun, Maya Deren and Cindy Sherman*. Cambridge: The MIT Press.

Sontag, S. (1973). *Sur la photographie*, Paris: C. Bourgois. (tr. ing. *On Photography*. New York: FSG, 1977) (tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi, 2008).

Soto Calderon, A. (2023). *Imágenes que resisten: La genealogía como método crítico*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

Springer, C. (2013). *Armour and masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

Stamenov, M.I. e Gallese, V. (2002). *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Steinberg, L. (1983). *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago: The University of Chicago Press.

Stoichita, V. I. (1997). *The Self-Aware Image: An insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1998). *L'invenzione del quadro*. Milano: Il saggiatore, 2004.

— (2012). “La seconde peau. Quelques observations sur le symbolisme des armures au XVII^e siècle” in *Micrologus: Estremità del corpo / Extremities and Excrescences of the Body*, XX, pp. 451-464.

— (2016a). “Métamorphoses” in *Persona. Étrangement humain*. Catalogo della mostra, Musée du Quai Branly, 26 gennaio - 13 novembre 2016, Paris: Actes Sud.

— (2016b). “The perfectible Body: Splendor and Misery of Renaissance Armor” in *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*, Roma: Campisano Editori.

— (2019a). *Des Corps: Anatomies, Défenses, Fantômes*, Genève: Droz.

— (2019b). *L'immagine dell'Altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*. Firenze: La Casa Usher.

Stoichita, V. I. (a cura di) (2013). *Le corps transparent*, Roma: L'Erma Di Bretschneider.

Strauss, L. (1955). *Che cos'è la filosofia politica*. Urbino: Argalia.

Strauven, W. (2012). “Early cinema's touch(able) screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou” in *Necrus: European Journal of Media Studies*, 1(2), 63.

— (2021). *Touchscreen Archaeology: Tracing Histories of Hands-On Media Practices*. Lüneburg: Meson press.

— (2023). “Archeologia dei media. Il (possibile) punto di incontro fra storia del cinema, media art, e teorie dei nuovi media” in Dalmasso, A. e Grespi, B, *Mediaarcheologia*, Milano: Raffaello Cortina Editore.

Taccetta, N. (2019). “Dalla segnatura alla rovina. Agamben e Benjamin fra rovina e collezione” in *Enthymema*, XXIV, 155-170. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/12527>

Thayer, A. H. (1909). “An arraignment of the theories of mimicry and warning colors” in *Popular Science Monthly*, 75, pp. 1-12.

Thom, R. (1980). *Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli*. Torino: Einaudi.

Van Alphen, E. (1992). *Francis Bacon and the loss of self*. London: Reaktion books.
— (2023). *Productive Archiving: Artistic Strategies, Future Memories e Fluid Identities*. Amsterdam: Valiz.

Van den Oever, A., Fickers, A., Fidotta, G., e Mariani, A. (2018). “Per un’archeologia dei media sperimentale: Note epistemologiche e metodologiche sugli esperimenti con le tecnologie medialti del passato” in *Archeologia dei media: Temporalità, materia, tecnologia*, pp. 199-229. Milano: Meltemi.

Vernant, J.P. (1983). “De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence” in *Image et Signification: Rencontres de l'Ecole du Louvre*, Paris, pp. 25-37.
— (1996). “Frontières du mythe” in S. Georgoudi e J.-P. Vernant (a cura di), *Mythes grecs au figures: De l'Antiquité au Baroque*, pp. 25-42. Paris: Gallimard.

Violi, P. (1986). *L'infinito singolare: Considerazioni sulle differenze sessuali nel linguaggio*. Verona: Essedue Edizioni.
— (2022). “Puede la semiótica decir algo sensato sobre el feminismo?” in *DeSignis, Publicación de la Federación Latinoamericana de semiótica (FELS), Semiosis y feminismos*, 36, (a cura di) Peñamarín, C., Amman, B. e Parra, E., pp.15-16.
<http://dx.doi.org/10.35659/designis.i36p15-26>

Virilio, P. (1989). *War and cinema: The logistics of perception*. London: Verso. (tr. it. *Guerra e cinema*. Torino: Lindau, 1996).
— (1999). *Stratégie de la déception*. Paris: Galilée.

Virilio, P., e Collins, G. (1975). *Bunker archeology*. New York: Princeton Architectural Press.

Vischer, R. (1873). *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*. Leipzig: Hermann Credner. (tr. it. *Sul sentimento ottico della forma* in R. Vischer e F. T. Vischer, *Simbolo e forma*. Torino: Nino Aragno Editore, 2008).

Volket J. (1876). *Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik*. Jena: Hermann Dufft.
<https://doi.org/10.11588/diglit.23192>

Volli, U. (2023). *Prefazione* in Chiaia, E. *Moda e Trasparenza: Regimi discorsivi e dialettiche tra sguardi*. Milano: Mimesis.

Weemans, M., Gamboni, D. e Martin J.-H. (a cura di) (2016). *Voir Double: pièges et revelations du visible*. Paris: Éditions Hazan.

Wendell, O. (1859). “The Stereoscope and the Stereograph” in *The Atlantic*, Giugno. Ora in O. Wendell, *The stereoscope and the stereograph. Photographic Theory: An Historical Anthology*, 68, 2014.

West, C. e Zimmerman, D. H. (1987). “Doing gender” in *Gender e Society*, 1(2), pp. 125-151.

Wilson, E. (1985). *Adorned in dreams. Fashion and modernity*. London: Virago Press Limited. (tr. it. Giambò M. (a cura di) *Vestirsi di sogni: moda e modernità*, Milano: Franco Angeli, 2008).

Wittgenstein, L. (1953). *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971. (tr. it. *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi, 1999).

Wölfflin, H. (1888). *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia* (P. Fabbri, trad. it.). Firenze: Vallecchi, 1988.

Woodall, J. (1997). *Portraiture. Facing the subject*. Manchester: Manchester University Press.

Woodman, F. (2024). *Francesca Woodman: The artist's books*. London: Mack Books.

Zannier, I. (1982). *Storia e tecnica della fotografia*. Roma-Bari: Laterza.

Zapperi, G. (2012). *L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp*. Paris: Presses Universitaires de France. (tr. it. *L'artista è una donna. La modernità di Marcel Duchamp*. Verona: Ombre Corte, 2014).

Zappino, F. (a cura di) (2016). *Il genere tra neoliberalismo e neofondamentalismo*. Verona: Ombre corte.

Zielinski, S. (1996). “From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Notes Toward an Archeology of Media” in Druckrey, T. (a cura di), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York: Aperture.

— (1997). “Media Archaeology” in Kroker, A. e Kroker, M. (a cura di), *Digital Delirium*. New York: Griffin Press.

— (2006). *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge, MA: MIT Press.

— (2019). *Variations on media thinking*, Vol. 52. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Indice delle Figure

Figura 1. Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987 © Walker Art Center (Minneapolis).

Figura 2. Marcel Basculard, *Sans titre*, 3 maggio 1971, gelatina ai sali d'argento © Galerie Christophe Gaillard (Paris).

Figura 3. Marcel Basculard, *Pose 4*, 27 dicembre 1973, gelatina ai sali d'argento, 8.9 x 12.9 cm © Pinault Collection e Galerie Christophe Gaillard (Paris).

Figura 4. Max Beckmann, *Autoritratto da clown*, 1921, olio su tela, 100 x 59 cm, © Erich Lessing / Art Resource, NY / Beckmann, Max (1884-1950) e ARS, NY.

Figura 5. Raoul Ubac, *Portrait dans un miroir*, 1938, gelatina ai sali d'argento, 29.6 x 23.8 cm © Met Museum, The Horace W. Goldsmith Foundation Gift, through Joyce and Robert Menschel, 1987.

Figura 6. Francesca Woodman, *Untitled* (Providence, Rhode Island), 1976, 11.8 x 12.1 cm.

Figura 7. Agnolo Bronzino (Agnolo Di Cosimo), *Ritratto di Cosimo I de' Medici*, 1545, tempera su tavola, 74 x 58 cm © Galleria degli Uffizi (Firenze).

Figura 8. Marcel Basculard, *Pose 7*, 3 maggio 1971, gelatina ai sali d'argento © Galerie Christophe Gaillard (Paris).

Figura 9. Marcel Basculard, *Pose 3*, 29 maggio 1971, gelatina ai sali d'argento, 12.7 x 9 cm © Galerie Christophe Gaillard (Paris).

Figura 10. Jacopo Tintoretto (Jacopo Robusti), *Dipinto del doge Sebastiano Venier*, 1578, 104.5 x 83.5 cm © Kunsthistorisches Museum Wien (Vienna).

Figura 11. Pittore ignoto, *Ritratto di Guidobaldo II della Rovere con la sua armatura di Filippo Negroli*, ca. 1580 - 1585, olio su rame, 14 x 10.2 cm © The MET (New York).

Figura 12. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Francesco Maria della Rovere*, ca. 1537, olio su tela, 114 x 103 cm © Le Gallerie degli Uffizi (Firenze).

Figura 13. Justus Tiel, *Allegoria dell'istruzione di Filippo III*, ca. 1590, olio su tela, 158 x 105 cm © Museo del Prado (Madrid).

Figura 14. Luciano Castelli, *Selbstportrait*, 1973.

Figura 15. Puppies Puppies (Jade Guanaro Kuriki-Olivo), *Electric Dress (Atsuko Tanaka)*, 2023, Vestito LED di tessuto e plastica su manichino, 12 batterie di litio in tasche di tessuto,

Scheda micro SD programmata Madrix, performance (opzionale), dimensioni abito 81 x 66 x 63 cm.

Figura 16. Atsuko Tanaka, *Electric Dress*, 1956, gelatina ai sali d'argento.

Figura 17. Claude Cahun, *Le Diable in Le Mystère d'Adam*, 1929.

Figura 18. Pierre Molinier, *Le Chaman*, 1968-1970, gelatina ai sali d'argento, 17.5 x 12.5 cm © Centre Pompidou (Paris).

Figura 19. Francesca Woodman, *My House* (Providence, Rhode Island), 1976, stampa ai sali d'argento su carta Barite.

Figura 20. Jana Sterbak, *Distraction*, 1992, stampa a colori, 49 x 36 cm, edizione di 15 ©Barbara Gross Galerie (Munich).

Figura 21. Christian Schad, *Self-Portrait*, 1927 ©Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS (Londra).

Figura 22. Disegno anatomico, *De Humana corporis fabrica*, 1542.

Figura 23. Disegno anatomico, *De Humana corporis fabrica*, 1542.

Figura 24. Claude Cahun, *Studio for a Keepsake*, 1932, 10.8 x 8 cm © The Jersey Heritage Trust (Jersey).

Figura 25. Claude Cahun, *Untitled*, ca. 1925, gelatina ai sali d'argento © The Museum of Fine Arts (Houston).

Figura 26. Francesca Woodman, *Untitled* (Providence, Rhode Island), della serie *White Socks*, 1976, 13.3 x 13.3 cm © San Francisco Museum of Modern Art e Marian Goodman Gallery (New York, Paris, Los Angeles).

Figura 27. Katharina Sieverding, *Transformer*, 1973, slide © 2025 Katharina Sieverding.

Figura 28. Pierre Molinier, *Le chaman* (Atelier du Grenier St. Pierre, Bordeaux), ca. 1967, 17.6 x 12.5 cm.

Figura 29. Noritoshi Hirakawa, *The Pandora that Is Pandora's Box*, 1993, mixed media, dimensioni variabili.

Figura 30, 31, 32, 33. Félix González-Torres, *Go-Go Dancing Platform*, 1991, legno, lampadine, prese di corrente, cavo elettrico e vernice, 54 x 183 x 183 cm.

Figura 34. Luciano Castelli, *Goldene Schallplatte*, 1974, fotografia scattata con timer, C-Print, 100 x 68 cm.

Figura 35. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, *La deposizione dalla croce*, 1633, 89.5 x 65 cm © Monaco Alte Pinakothek (Monaco).

Figura 36. Peter Paul Rubens, *Deposizione*, ca. 1611-1614, olio su tavola, 421 x 153 cm, Cattedrale di Nostra Signora (Anversa).

- Figura 37, 38.** Raoul Ubac, *Ciclo della battaglia delle Pentesilee*, 1939, stampa ai sali d'argento, 29.8 x 39 cm © Centre Pompidou (Paris).
- Figura 39.** Erwin Blumenfeld, *MANINA*, 1936, gelatina ai sali d'argento, 33 x 26 cm ©Houk Gallery (New York).
- Figura 40.** Bottega di Tiziano, *Ammiraglio Vincenzo Capello in armatura*, ca. 1540-1542, olio su tela, 137.5 x 116.8 cm ©Chrysler Museum of Art (Norfolk).
- Figura 41.** Claude Cahun, *Untitled*, 1939, 113 x 73 mm, gelatina ai sali d'argento ©The Jersey Heritage Trust (Jersey).
- Figura 42.** Claude Cahun, ca. 1930, gelatina ai sali d'argento ©The Jersey Heritage Trust (Jersey).
- Figura 43.** Marcel Basculard, ca. 1968.
- Figura 44.** Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928, gelatina ai sali d'argento, 18 x 23 cm ©Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Paris).
- Figura 45.** Claude Cahun, *Têtes de Cristal*, *British Museum, London*, giugno-luglio 1936 ©The Jersey Heritage Trust (Jersey).
- Figura 46.** Luciano Castelli, *Wachsfigurenkabinett (self-portrait)*, 1976.
- Figura 47.** Claude Cahun, *Autoritratto*, 1947, gelatina ai sali d'argento, 85 x 60 mm ©The Jersey Heritage Trust (Jersey).
- Figura 48.** Claude Cahun, Collage in *Aveux non Avenus*, 1930, Editions du Carrefour, Paris.
- Figura 49.** Mari Katayama, *Bystander #023*, 2016, C-print e cornice decorata dall'artista, 43 x 32 cm.
- Figura 50.** Claude Cahun, *Je tends les bras*, 1932, gelatina ai sali d'argento, 119 x 94 mm ©The Jersey Heritage Trust (Jersey).
- Figura 51.** Francesca Woodman, *Untitled (MacDowell Colony Peterborough, New Hampshire)*, 1980, 11.4 x 11.4 cm, stampa ai sali d'argento su carta Barite.
- Figura 52.** Francesca Woodman, *Some disordered Interior Geometries*, 1980-1981. Pagine di libro d'artista con 16 stampe ai sali d'argento di 22.9 x 16.5 cm.
- Figura 53.** Valie Export, *Dreieckrundung II*, della serie *Körperkonfigurationen*, 1982.
- Figura 54.** Maya Deren, still da film, *Meshes of the Afternoon*, 1943.
- Figura 55.** Francesca Woodman, *Untitled (Boulder, Colorado)*, ca. 1972-1975.
- Figura 56.** Francesca Woodman, *House #4 (Providence, Rhode Island)*, 1976, 20.3 x 25.4 cm ©Marian Goodman Gallery (New York, Paris, Los Angeles).
- Figura 57.** Francesca Woodman, *Untitled (Providence, Rhode Island)*, 1975-1976, stampa ai sali d'argento su carta Barite.

- Figura 58.** Man Ray, *ritratto della Marchesa Casati*, 1922, ©CNAC/MNAM/Dist. RMN-Grand Palais / Art Resource, NY / Man Ray (1890-1976).
- Figura 59.** Francesca Woodman, *Space* (Providence, Rhode Island), 1975-1978, stampa ai sali d'argento su carta Barite.
- Figura 60, 61.** Desirée Palmen, *Camouflage series*, 1999-2000.
- Figura 62.** Ángeles Agrela, *Camuflaje*, 2000.
- Figura 63.** Liu Bolin, *Target - Migrants*, 2015, stampa a getto di inchiostro, 2015 ©Liu Bolin e Boxart (Verona).
- Figura 64.** Ana Mendieta, *Árbol de la vida - Tree of Life*, 1976, della serie *Siluetas Works in Iowa*, 1976-78 ©The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC e Galerie Lelong (New York).
- Figura 65.** Ana Mendieta, *Untitled* (Immagine da Yagul), della serie *Siluetas - Mexico*, 1973, C-print su carta Kodak, 50.8 x 33.6 cm ©Smith College Museum of Art (Massachusetts).
- Figura 66.** Fernand Léger, *Nus dans la forêt*, olio su tela, 120.5 x 170.5 cm, ca. 1909-1911 ©Kröller-Müller Museum (Otterlo, Paesi Bassi).
- Figura 67.** Lucas Samaras, *Photo-Transformation*, 1973, Dye diffusion transfer print (Polaroid), 10.8 x 8.9 cm ©Whitney Museum of American Art (New York).
- Figura 68.** Lucas Samaras, *Photo-Transformations* (1973-1976), Dye diffusion transfer print (Polaroid), 10.8 x 8.9 cm.
- Figura 69.** Lucas Samaras, *Photo-Transformations* (1973-1976), Dye diffusion transfer print (Polaroid), 10.8 x 8.9 cm.
- Figura 70.** Edouard Vuillard, *Interior, Mother and Sister of the Artist*, 1893, olio su tela, 46.3 x 56.5 cm ©The Museum of Modern Art (New York).
- Figura 71.** Cindy Sherman, *Untitled n.190*, 1989, 120.6 x 181.6 cm, stampa a colori cromogenica ©The Museum of Contemporary Art (Los Angeles).
- Figura 72.** Cindy Sherman, *Untitled #167*, 1986, 152.4 x 228.6 cm, stampa a colori cromogenica ©The Guggenheim Museum (New York).

SCHEMATURE
TAVOLA 1



1



15



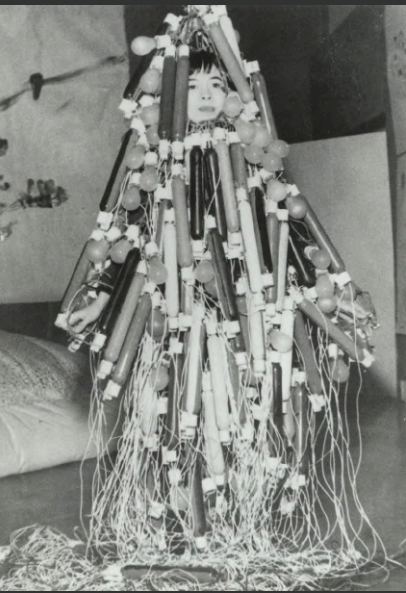
7



2



3



6



9



14



8



12



11



10



18



17

SCHEMATURE
TAVOLA 2



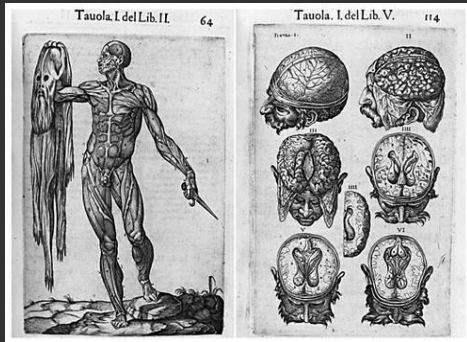
19



21



23



22

SCHEMATURE
TAVOLA 3



33



34



29



30



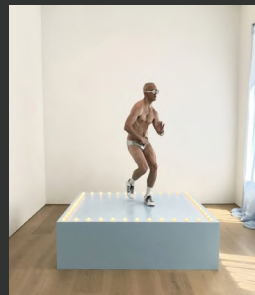
26



24



31



32



40



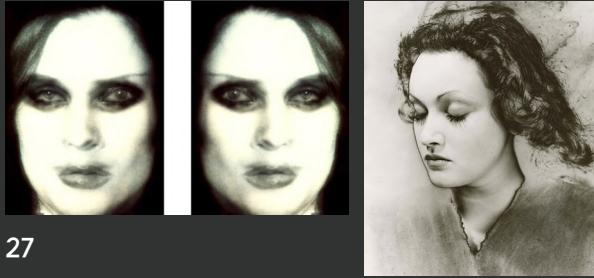
25



36



28



27

39



35



38

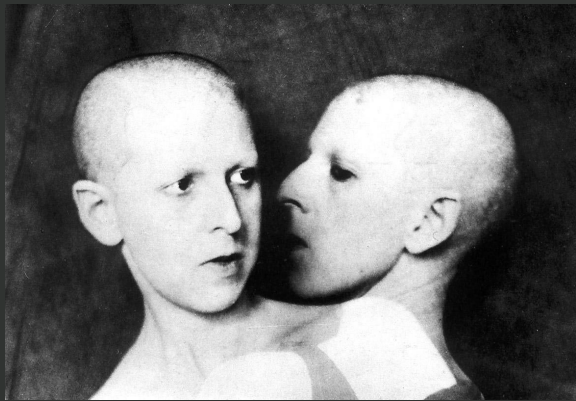


37

DISSIMULAZIONI
CORPI MULTIPLI (DISCONTINUITÀ FIGURA/SFONDO)



43



44



41



46



45



42



48



54



49



47



50



51



53



52

DISSIMULAZIONI
CORPI FLOU (CONTINUITÀ/DISCONTINUITÀ FIGURA/SFONDO)



58



57



55



56



DISSIMULAZIONI
IL CORPO-AMBIENTE (CONTINUITÀ FIGURA/SFONDO)



70



59



69



66



65



71



72



63



60



62



68



61



64

Ringraziamenti

Sono profondamente grata ad Angela Mengoni per il sostegno e i dialoghi degli ultimi sette anni. Prima di aver frequentato il suo corso durante la laurea magistrale (e quindi del mio arrivo in Italia), quel mio modo di guardare le immagini non aveva ancora un nome. Averla come guida è stato un dono prezioso. Eppure, la mia fortuna è stata doppia poiché a sostenere il mio percorso dottorale è stata anche Miriam de Rosa, che ha sempre diretto la mia ricerca con tenacia e gentilezza. A loro sono davvero riconoscente.

Un sentito ringraziamento va al gruppo di colleghi/e e amici/e del CEHTA (EHES), con cui ho avuto il piacere di condividere cinque mesi 'life changing'. Con Inés, Francesca, Simon, Mattia, Giorgio e Xiaojeng ci si può perdere in articolati discorsi filosofici e poi giocare a carte fino all'alba. Loro mi hanno fatto capire che la vita può essere profonda e leggera allo stesso tempo.

Un caldo ringraziamento va ai due docenti che mi hanno permesso di realizzare questa importante esperienza: alla professoressa Barbara Carnevali per la sua generosità e lungimiranza e per la sua empatia; e al professor Giovanni Careri perché mi ha ricordato che la teoria, così come il buon cibo (che sia dipinto o cucinato poco cambia) hanno bisogno di pazienza e dedizione. All'interno della parentesi parigina ci sono ancora tre persone che voglio ringraziare: Francesca e Doriane, la nostra amicizia è uno dei miei tesori più pregiati. Carlos, la tua curiosità non si esaurisce mai, grazie per essere stato il mio braccio destro.

Ringrazio sentitamente i membri del CROSS: Lucia Corrain, perché mi ha dato l'opportunità di mettermi in gioco; Tarcisio Lancioni e Francesco Zucconi, due grandi teorici di ancora più grande generosità e a Mirco Vannoni, compagno di esperienze. Con tutti loro ho un grande debito intellettuale.

Uno speciale ringraziamento va a Léon Diaz de Santillana per aver sempre creduto in me e per avermi spinto a superare i miei limiti. I miei debiti nei suoi confronti sono davvero tanti. La seconda figura che voglio ringraziare è il mio istruttore Fabrizio e la sua cavalla Ambra. Quando sali su un cavallo di 400 kg che prova a disarcionarti ripetutamente, le complessità della vita assumono una certa relatività. Queste due persone e un cavallo, con metodi antitetici, mi hanno spinto al di là di ciò che credevo di poter fare, e così, con loro sono cresciuta.

Tuttavia, il cuore non se ne intende di geografie. Ringrazio i/le miei/e più vecchie amichi/e, divisi/e tra molti luoghi del globo: Claudia Lavernia e Rocío Pons, Andrea Pitillas e Judit Cañelles, Katharina Huls-Valenti, Francesca Balsamo, Martina Gracis, Francesca Manni e Camilla Compagni, Simona Arillotta, Dianora Hollmann, Cecilia Bima, Barbara de Vivi e Gabriele Dian, Blerta Hoxha, Giulia Menegale, Laura Panchaud, Alessandro Olto e Carolina Baruffi, Giuseppe Di Liberto e Giulia Vaccari, Alessandra Maccari e Carlo Sala, Roberta Damiani e Davide Bellato, Eva Chiara Trevisan e Chiara Enzo, tra tanti altri. Ringrazio infine i miei compagni di follie, i membri di TBD Ultramagazine (Irene Sofia Comi, Roberto Malaspina, Sofia Pirandello e Iacopo Prinetti), con voi tutto è possibile.

Sono infine molto riconoscente alla mia famiglia naturale e a quella acquisita, che mi vede sempre per quello che sono, al di là di quello che faccio: ai miei genitori Eloisa e Jose Luis, a mia sorella Tanit, a mia nonna Eloisa e mio nonno Germán, agli zii e cugini, a Simonetta e Stefano. L'ultimo ringraziamento l'ho conservato per Giulio, fedele compagno di avventure. A lui va il mio più grande affetto.

Studente: Miriam Rejas Del Pino

Matricola: 956632

Dottorato: Dottorato in Storia delle Arti

Ciclo: XXXVII

Titolo della tesi: *Corpi-soglia: per una semiotica della costruzione identitaria in fotografia*

Abstract

ITA

La tesi si concentra sull'identificazione di strategie visive ed enunciative di costruzione dell'identità nelle fotografie del XX secolo per proporre nuove genealogie capaci di organizzare le fotografie attorno a questioni teoriche. Il progetto attinge alla metodologia semiotica, alla prospettiva di archeologia dei media e della teorica dell'arte per considerare i processi di produzione di senso nelle fotografie. L'obiettivo è stato indagare come le soggettività non binarie si siano emancipate dalla rappresentazione canonica attraverso varie strategie visive di costruzione dell'identità di genere, che implicano l'assunzione di molteplici posizioni del soggetto in diverse configurazioni medialità. Le nuove genealogie proposte, plurali e trans-storiche, attraversano molte tensioni interpretative legate alla contrapposizione tra storia e teoria e si discostano da un raggruppamento di tipo tematico o biografico per privilegiare la costruzione di oggetti-teorici.

ENG

The dissertation focuses on identifying visual strategies of identity construction in photographs of the Twentieth century and creating a new genealogy that organizes photographs around theoretical questions. The project's methodology is based on a semiotic, media-archaeological, and art-theoretical perspective in order to consider the processes of meaning production in these photographs. The aim is to investigate how non-binary subjectivities have emancipated themselves from canonical representation through various visual strategies of gender identity construction, which involve the assumption of multiple subject positions in different media configurations. The new genealogies proposed — plural and trans-historical — engage with many interpretative tensions linked to the opposition between history and theory. The corpora move away from a thematic or biographical grouping, privileging instead the construction of theoretical objects.