

Camera Stylo

Immagini dissepolte. Louise Bourque tra diagnosi e sopravvivenza

Questo intervento nasce come costola di uno studio più ampio¹ condotto, nell'ambito della nostra ricerca di dottorato e del lavoro di un gruppo di ricerca interuniversitario attivo dal 2009, sui fenomeni autoritrattistici contemporanei. Nel tempo abbiamo isolato un *corpus* di studi di caso legato alle forme ricorsive di scrittura femminile: di qui la scelta di occuparci in questa sede dell'opera controversa (e molto poco conosciuta in Europa, ma anche negli Stati Uniti) di una cineasta canadese, Louise Bourque², che da sempre, esprimendosi attraverso la pratica del *found footage*, interroga e mette in forte questione il problema dell'espressione soggettiva.

Il caso Bourque, tuttavia, non servirà qui che da esempio: per quanto dunque il nostro titolo richiami quello scelto da Didi-Huberman per descrivere l'opera di Aby Warburg³ (suggerendo forse l'individuazione di un percorso di migrazione di forme e figure ricorrenti in alcuni film di *found footage*), la nostra intenzione è innanzitutto quella di delineare un altro percorso, che chiarisca l'aspetto fondativo del nostro interesse per le pratiche di auto rappresentazione nel loro mettere in gioco il rapporto che s'intrattiene tra immagine, morte e ricordo di sé.

Che la fotografia si apparenti con la morte è infatti un *Leitmotiv* di tutti gli studi che si sono concentrati sull'argomento⁴. Philippe Dubois parla per esempio di "tanatografia" e "medusazione":

Ogni essere vivente che si mette nel campo cieco (della Medusa) [...] non può fare a meno di esserne attraversato, molto esattamente, cioè di essere egli stesso, di un sol colpo (d'occhio) e una volta per tutte, trasformato ad *immagine della Medusa*, in ciò che sono i morti: fissato, paralizzato, impietrito per essere stato visto come "altro". La medusazione fotografica non è altro che questo passaggio, infernale speculare (...). Nella morte questa testa a cui ci si trova ridotti, questa testa ormai inconsistente e senza forza, è simile all'*ombra* di un uomo o al suo *riflesso in uno specchio*⁵.

Anche Roland Barthes affronta ne *La camera chiara*, com'è noto, il tema della morte descrivendo la fotografia come uno sguardo pietrificante che però uccide due volte: la prima quando il soggetto si pone di fronte all'obiettivo patendo una sofferenza da "operazione chirurgica"⁶ determinata dalla sua metamorfosi in "statua"; la seconda quando il soggetto, posto questa volta nella posizione dello *spectator*, viene colto dall'"insopportabile compiutezza" di un oggetto che appare inservibile: "il cerchio è chiuso" dice Barthes di fronte alla famosa *Photo du Jardin d'Hiver* "non vi è soluzione di continuità. Io soffro, immobile. Carezza sterile, crudele: non posso

trasformare il mio dolore [...] nulla, in lei, può trasformare l'afflizione in lutto”⁷.

Il senso d'impotenza che coglie lo studioso risiede dunque in una doppia constatazione: da una parte quella della mortalità della fotografia (che, tramite lo scatto, blocca la vita in una forma chiusa, inaccessibile, “mortale” di per sé) e dall'altra quella della mortalità di uno sguardo che, una volta posatosi sull'immagine, non riesce a trasformarla in un ricordo eterno, non riesce a farla “avvenire” perpetuamente. Secondo questa lettura, e procedendo nella nostra riflessione, sembrerebbe così che “immortalarsi”, fotografarsi o farsi fotografare in un'immagine destinata alla futura memoria, segni paradossalmente il primo passo verso la dimenticanza, l'oblio. Che rivolgere su di sé lo sguardo del ricordo, invece di assicurare la sopravvivenza eterna, finisca per rappresentare il soggetto attraverso quello che lo studioso chiama un . “controricordo”, qualcosa che “come un organismo vivente, nasce dai granuli d'argento che germinano, fiorisce in un attimo, poi subito invecchia. Attaccata dalla luce, dall'umidità essa impallidisce, si attenua, svanisce; non resta altro che buttarla via”⁸.

L'analisi di Barthes ci autorizza dunque a pensare l'auto rappresentazione come un processo in cui il desiderio del soggetto di guardarsi coincide con il desiderio di vedere la morte, di vedersi morire, o quantomeno (parafrasando Cocteau) di vedere “la morte al lavoro” su di sé. Eppure, ed è la tesi che offre Roberto Esposito in *Fata Morgana*⁹, pur dimostrandosi l'uomo in questo senso un “essere per la morte” (Heidegger), egli non può né vederla, né tantomeno pensarla. “Tra il soggetto e la morte”, dice Esposito “c'è una congiunzione fortissima, il soggetto è per la morte ma ha anche uno schermo che ne blocca la visibilità”¹⁰.

L'immagine della morte, della propria morte, immagine del sé che Bazin equipara all'immagine pornografica¹¹, non può che restare appunto o-scena, rappresa in uno spazio del “fuori”¹², spazio dell'attesa, che separa la “posa iniziale” dal “rettangolo di carta finale”¹³.

È proprio qui, in queste feritoie tra le immagini, che l'occhio dell'autoritrattista cerca la morte per trovarsi, ed è qui che la cineasta canadese Louise Bourque, a partire da uno sguardo particolare rivolto alle proprie immagini personali, attende la manifestazione dell'Immagine, quella definitiva che dovrebbe “immortalarla” nel momento del trapasso.

Intraprenderemo dunque due percorsi, il primo intorno alla nozione di “diagnosi” legato agli studi sulle immagini medico-scientifiche ed il secondo, che abbiamo chiamato “sopravvivenza” in cui, facendo riferimento agli studi sull'arte votiva, affronteremo una breve analisi delle opere della cineasta per tentare di spiegare la posta in gioco del nostro ragionamento.

Diagnosi

L'occhio che cerca la morte è innanzitutto un occhio clinico, occhio che scandaglia, indaga, taglia, che si arresta sull'osservazione di un corpo malato, la pellicola, alla ricerca dei segni della degenerazione patologica, dei sintomi che constatino la morte in corso d'opera.

È a partire da questa considerazione che facciamo riferimento ad un testo affascinante intitolato, *Anatomie Fantastiche*¹⁴ in cui Chiara Tartarini ricostruisce la storia delle illustrazioni anatomiche e scientifiche a partire da un'epoca, il Rinascimento, in cui la tecnica della “dissezione” ha permesso “un contatto moderno con il corpo”. Attraverso l'anatomia cioè, che già etimologicamente rinvia all'idea del taglio e della separazione delle varie componenti del corpo umano, si è reso possibile quello “sguardo oltre la superficie” che ha stimolato la nascita della medicina specialistica. La dissezione infatti, continua la Tartarini, “riordina l'organismo o le sue malattie e rende visibile l'invisibile, permettendo una delineazione cartografica del corpo”¹⁵. Essa inaugura così “il regno pervasivo dell'occhio, organo che comincia a frugare nel corpo e fa della sua analisi un'*autopsia*”¹⁶.

Di fronte ai film di Louise Bourque non abbiamo resistito dunque alla tentazione di pensare

ad un processo per cui la pellicola, come in seguito ad una sorta di “magia per contatto” (Frazer), sembra fare le veci di una superficie morta, morente o malata, da porre sul tavolo autoptico della post-produzione per essere analizzato con perizia tecnica ed interesse diagnostico.

Le immagini della sua memoria, sottoposte a diversi processi di rilavorazione fotografica, aggredite con la lama del bisturi in *Imprint* (1997), seppellite nelle viscere della terra in *Self-Portrait Post Mortem* (2002), imbibito nei propri flussi organici in *Jours en Fleurs* (2003) ci sembrano cioè assumere il valore di prove documentali, lembi di un “corpo-oggetto sfogliabile” attraverso il quale, come le *flap anatomies* su cui gli allievi anatomisti si esercitavano nel Cinquecento, la cineasta canadese penetra la propria interiorità per tentativi, archiviando e abbandonando il già visto alla ricerca di sintomi, in un gioco di continui ingrandimenti, sovrapposizioni e rimandi.

Guardando *Jours en Fleurs* si ha in questo senso l'impressione di osservare un vetrino, rappresentazione animata di una serie di particelle invisibili a occhio nudo, rivelate dall'esperimento chimico, invadente, aggressivo cui la Bourque sottopone i propri ricordi. Allo stesso modo, guardando *Fissures* (1999), , si avverte la necessità di esporre nuovamente le immagini alla luce, così come accade di fronte a quei negativi che si osservano appoggiati alla lavagna luminosa quando si assiste all'illustrazione degli esiti degli esami radiografici.

Non potendo dare conto in questa sede della ricchezza di esempi e riferimenti che la Tartarini fornisce, e che ci sarebbero tuttavia molto utili per trovare in alcuni dei film della Bourque un repertorio di analogie affascinanti, ci preme tuttavia trattenere un punto nodale della sua riflessione.

Attraverso la disamina della serie di tecniche sofisticatesi nell'ambito dell'illustrazione scientifica fin dall'epoca di Leonardo da Vinci, la studiosa arriva a dimostrarne un duplice effetto culturale. Da una parte la fiducia nelle capacità dell'occhio di penetrare la superficie della pelle, di osservare l'interno del corpo e di mostrarlo “aperto” fin nelle viscere, avrebbe sviluppato un entusiasmo di stampo positivista nei confronti della medicina, in grado, da allora in avanti, di fornire una visione completamente realistica dell'umano, ormai privo d'epidermide e dunque privo di misteri. Dall'altra parte questa stessa fiducia avrebbe, però, parallelamente stimolato la formazione di un immaginario fantastico, incoraggiando rappresentazioni dell'interiorità via via sempre più astratte e simboliche. In sostanza, secondo la Tartarini, la medicina moderna, forte della possibilità di svelare un “corpo nascosto” ogni qual volta accostasse il proprio occhio clinico su un “corpo manifesto”, sembrerebbe cioè aver affinato l'analisi disponendola contemporaneamente sul terreno della scienza e della fantasia. *Anatomie fantastiche*, per l'appunto.

Un caso esemplare di questa biforcazione, su cui oltre alla Tartarini si è concentrato anche Clément Cheroux nel suo *L'errore fotografico*¹⁷, è rappresentato dalla scoperta dei cosiddetti Raggi Röntgen, divulgata tra l'altro nel 1895, a pochi giorni dalla prima proiezione pubblica del cinematografo Lumière.

L'attendibilità di questi raggi, che permettevano di fotografare l'interno del corpo senza ricorrere alla dissezione, viene utilizzata ben presto, secondo la ricostruzione dei due studiosi, per legittimare antiche credenze. Arti divinatorie come la chiaroveggenza, o la capacità di vedere attraverso corpi opachi, sembrano infatti assumere una spiegazione razionale, generando contemporaneamente nuove speranze. “In effetti, di fronte al prodigio di un'ossatura umana radiografata attraverso l'epidermide”, sostiene Cheroux, “come non prendere in considerazione la possibilità di fotografare il cervello e perchè no, i pensieri che contiene?”¹⁸.

Hippolyte Baraduc, specialista in malattie nervose, e Louis Darget elaborarono dunque nel 1896 il radiografo portatile, un dispositivo che prometteva di fotografare i pensieri attraverso il semplice accostamento alla fronte di una lastra sensibile. Così, mentre Darget disponeva il radiografo sulla fronte del signor H. durante la sua interpretazione al pianoforte di una partitura di Beethoven, il ritratto di quest'ultimo veniva riflesso dal cervello e stampato sul documento fotografico. (Fig. 5) E mentre Madame A. contemplava una carta celeste, Darget otteneva

l'immagine di due sfere: un pianeta ed il suo satellite.

Attraverso la stessa tecnica radiografica si tentò in seguito di fornire una rappresentazione fotografica del fluido vitale: in un primo tempo si seguì il principio dell'elettrificazione, per cui una delle due mani del soggetto fungeva da bobina, trasmettendo poi il flusso alla seconda, che l'avrebbe a sua volta impresso sulla lastra sensibile su cui era appoggiata. Successivamente si soppresse addirittura l'uso della bobina, nell'idea che il medium sprigionasse un'energia sufficiente ad evitare l'uso dell'elettricità.

Nello stesso periodo in cui la psicanalisi cominciava ad evidenziare le stratificazioni successive della storia psichica del paziente, la radioscopia permetteva dunque di fornirne un'illustrazione realistica, che "lasciava intravedere ciò che prima era solo intuibile: particelle sospese, strutture, strati traslucidi", insomma "lo spirituale in quanto concrezione"¹⁹.

L'audacia della sperimentazione scientifica avrebbe così condotto alle recentissime tecnologie della telechirurgia che oggi permettono addirittura di seguire i processi fisiologici in atto, in una prospettiva autodiagnostica, in cui l'immagine scientifica, sempre più astratta e lontana da rappresentazioni riconoscibili, si sostituisce all'immagine del nostro corpo.

L'ipotesi avanzata dalla Tartarini ci spinge dunque a riconsiderare il lavoro della Bourque in una prospettiva che, a partire da quest'immagine che abbiamo chiamato "diagnostica", sembra prospettare la possibilità di una rivitalizzazione di una materia (la pellicola) in corso di degenerazione. Da una parte, in altre parole, l'occhio clinico della cineasta ci sembra contribuire a corrompere ulteriormente un oggetto già compromesso, già condannato alla rigidità, alla morte, da quei granuli d'argento che, come diceva Barthes, non possono che subire l'attacco del tempo; dall'altra è questo stesso sguardo intrusivo, chirurgico, asettico a sembrarci permettere alla cineasta di aprire le viscere del proprio mondo interiore per poterne ricavare una nuova lettura, adatta all'elaborazione di un'immagine del sé che, al contrario, appare molto più simbolica, intima e soggettiva.

Così, mentre guardando le immagini di *Jours en Fleurs* si assiste alla dimostrazione microscopica del movimento di forme che ricordano globuli e cellule, allo stesso tempo si ha l'impressione di vedere affiorare lo scorrimento di una sorta di "flusso vitale" sgorgato da un luogo recondito, uterino, da cui si affacciano germogli, lembi di ricordi e rappresentazioni più o meno riconoscibili del suo universo immaginario.

Allo stesso modo in *Fissures*, mentre si osserva la superficie bluastra di un corpo pellicolare che sembra stampato in seguito all'esposizione ai raggi X, si affaccia il volto sfocato della madre – così simile a quello della stessa Bourque – e quelli delle sorelle, piccole tracce elettrificate, macchie palpitanti impresse nella memoria e depositate come fantasmi sulle immagini del pensiero.

Innanzitutto operatore di morte, il cinema in seconda istanza si rivela dunque come strumento taumaturgico: al contempo tomba e grembo (sottolineiamo qui l'assonanza in inglese dei due termini *tomb/womb*) la pellicola si offre come luogo di morte e di rinascita.

Sopravvivenza

Riprendiamo dunque le fila del nostro discorso a partire dal film più noto, e forse più affascinante, di Louise Bourque: *Self-Portrait Post Mortem* (Figg. 10-11).

Finora abbiamo cercato di dimostrare quanto il desiderio autoritrattistico esprima una necessità paradossale: quello di prodursi in una forma destinata al ricordo e alla sopravvivenza eterna che tuttavia passa per la morte, o quantomeno, per il bisogno di vedere su di sé la morte in corso d'opera. Visione cui la Bourque sembra finalmente giungere attraverso il rinvenimento del corpo pellicolare, ormai decaduto, su cui sono impresse immagini che ritraggono il suo volto inquadrato tra gli stipiti di una porta come dentro ad una bara.

Philippe Dubois, citando i diari di colui che inventò la famosa pratica della *Carte de Visite*, Adolphe-Eugène Disdéri, sottolinea l'imbarazzo del fotografo alla prese con la realizzazione di ritratti *post mortem*:

Ogni volta che siamo stati chiamati a fare un ritratto dopo la morte abbiamo vestito il morto degli abiti che vestiva abitualmente. Abbiamo raccomandato che gli fossero lasciati aperti gli occhi, lo abbiamo seduto ad un tavolo e, per operare, abbiamo atteso sette o otto ore. In questo modo abbiamo potuto cogliere il momento in cui le contrazioni dell'agonia sparivano e ci era dato così riprodurre un'apparenza di vita²⁰.

Attraverso queste parole Disdéri confessa di non potere guardare la morte, o meglio, di non poterlo fare senza restituire alla "cosa morta" una parvenza di vita. Allo stesso modo Louise Bourque, realizzando il proprio ritratto *post mortem*, invece che constatare un "decesso avvenuto", e dunque la fine del proprio sforzo autoritrattistico, in un certo senso si restituisce alla vita: alla fine del film lentamente gli occhi si riaprono, dall'oscenità della morte si materializza la possibilità della rinascita.

È ancora una volta Roberto Esposito a venirci in soccorso, parlando appunto di degenerazione nei termini di una rinascita:

La degenerazione è la malattia che, da un lato, attira l'artista e dall'altro non è inscrivibile solo in un ciclo della morte, perché da quella morte inevitabilmente rinasce la vita. In un doppio senso la degenerazione ha poi un elemento di rilancio sul futuro: intanto perché la degenerazione è comunque innovazione, cioè si oppone alla conservazione [...] e poi, perché, anche sotto il profilo dei fenomeni organici, la decomposizione rientra nel ciclo della vita²¹.

Sotterrando per cinque anni le proprie immagini, la cineasta canadese non solo progetta il fallimento del proprio progetto autoritrattistico (anticipando il gesto che, cinque anni dopo, "riesumerà" il *footage* perduto) ma anzi fa della sepoltura la condizione necessaria alla resurrezione: solo degenerandosi, trasformandosi in "cosa morta" l'immagine pellicolare potrà in futuro rivelarsi ancora una volta e liberare l'immagine plastica di un essere altrimenti sfuggente.

È proprio a questo proposito che, come preannunciato nell'esergo di questo articolo, abbiamo scelto di concentrare la nostra attenzione sullo studio delle forme votive. Con il termine "sopravvivenza", infatti, abbiamo voluto riferirci ad un'idea di "sopravvivenza delle forme" che, invece di essere basata sul "ritorno" di determinati motivi, pose o formule (ciò su cui si fonda la nozione di *Nachleben* warburghiana), si giustifica proprio in base alla loro capacità di trasformazione, cioè alla loro plasticità intrinseca, cosa che – come spiega Didi-Huberman²² – caratterizza appunto gli *ex voto*, ponendosi addirittura come fondamento del rito votivo stesso.

Lo studioso descrive infatti gli *ex voto* come forme immobili perché, attraversando rigidamente la storia delle arti, esse hanno resistito ad ogni «cronologia evolutiva o di progresso»²³, mantenendo quell'aspetto primitivo, volgare ed organico che ha regolarmente messo in crisi gli storici di fronte all'impossibilità di includerle in ogni tentativo di classificazione o di periodizzazione storica. Eppure egli le descrive allo stesso tempo come forme plastiche perché, come viene rilevato anche da von Schlosser in *Storia del ritratto in cera*²⁴, il materiale che s'impone a partire dal Medio Evo nella fabbricazione di questi oggetti è duttile: la cera ma, in modo più accessorio la cartapesta, l'argilla, il legno tenero e le lamine d'argento lavorate a sbalzo²⁵. Questa plasticità del materiale rappresenta, secondo Didi-Huberman, l'altra faccia dell'immobilità atemporale delle forme votive: qualcosa che converte l'oggetto in un'"immagine" trasformabile, il cui valore d'uso permette al devoto un "risparmio di tempo psichico" nel voto. Solo attraverso la

reificazione della propria carne, gesto che implica il riconoscimento della propria cosalità, della propria “mortalità” al cospetto del divino, il devoto può così letteralmente “mettersi nelle sue mani”, allestendo il rito in cui è richiesta la “grazia”, ovvero la promessa della metamorfosi e dunque della somiglianza ad un’immagine sempre più astratta e simbolica, sempre più vicina al divino: l’immagine del Neutro, una sorta di grado zero dell’uomo.

È dunque nella dialettica tra cosalità e plasticità, che si schiude, a nostro avviso, la possibilità di votare alla redenzione la dimensione mortuaria che ogni immagine autoritrattistica nondimeno implica. L’autoritratto come abbiamo detto, in un certo senso, passa necessariamente per la morte. Esso infatti, in quanto reificazione di sé, è intrinsecamente un’immagine *post mortem*: la fotografia di una salma in posa. Eppure, in *Self Portrait Post Mortem*, la corruzione subita in seguito alla sepoltura – come un secondo sviluppo della pellicola – e la sua successiva riesumazione, esplicitano il carattere mortuario dell’autoritratto ed allo stesso tempo ne invocano la redenzione, restituendo all’immagine impressa la plasticità che deriva dalla sua decomposizione. Il momento in cui lo sguardo riesumato di e da Bourque si riapre per rivolgersi a chi la contempla è dunque per noi quello della consegna votiva, dell’ostensione di questa stessa immagine. Essa, nella propria cosalità plastica, stabilisce così in rapporto a sé stessa e al proprio referente una relazione che si avvicina vertiginosamente a quella che per Blanchot²⁶ si stabilisce tra il soggetto e le sue spoglie.

Blanchot, le cui riflessioni chiudono questo nostro intervento, descrive in effetti il processo di ostensione delle spoglie cadaveriche come una situazione esemplare in cui vedere emergere l’immagine che si definisce della “pura *somiglianza*”. L’immagine del volto del defunto, presa tra la presenza (c’è ancora, è qui, è visto) e l’assenza dell’uomo a sé stesso (non è più qui, sta per passare altrove), si fissa cioè nel momento in cui egli comincia a “*somigliare a sé stesso*”²⁷, ad essere eminentemente sé stesso: “Il sé stesso designa l’essere impersonale. [...] Questo essere di grande formato [...] impressiona i vivi come l’apparizione dell’originale [...]. Il cadavere è la sua propria immagine”²⁸.

Jean-Luc Nancy, citando a sua volta Blanchot, definisce proprio la ricerca della “*somiglianza*” come il punto di partenza dell’autoritratto. Di più. Essa sarebbe il suo principio costitutivo, perché esprime il tentativo (vano) del soggetto di colmare lo scarto tra il piano soggettivo e quello della rappresentazione esteriore, oggettivata. In sostanza, ciò che vediamo in un (auto)ritratto, secondo Nancy, è la rappresentazione di un’assenza, un volto che non c’è e «che appare solo a partire da quell’assenza che è la *somiglianza*»²⁹.

Il processo autoritrattistico che riconosciamo al cuore dell’opera della Bourque, analisi clinica e poi seppellimento della salma da cui si attende la rivelazione, ci sembra dunque corrispondere alla volontà di allestire un rito di trasformazione in cui la cineasta richiede per sé la “grazia”, cioè la somiglianza ad un’immagine perennemente assente, astratta, l’immagine di sé ormai accolta nella beatitudine deleuziana secondo cui il soggetto, spogliato di sé stesso, si riduce alla pura immanenza di una vita: la condizione impersonale di *Homo Tantum*³⁰.

Martina Panelli

¹ Nella fattispecie, dobbiamo l’elaborazione di questo intervento ad un prezioso momento di studio, tenutosi a Bologna nell’aprile del 2011 e curato da Monica Dall’Asta, sul *found footage* femminile (“Film che producono Film. Verifiche incerte sul cinema senza macchina da presa”). Approfittiamo dunque di questa occasione per ringraziare ulteriormente gli organizzatori e gli altri relatori del convegno per gli stimoli, i suggerimenti e le riflessioni condivise.

² Su Louise Bourque rimandiamo alla breve, seppur affascinante, analisi di *Self-Portrait Post Mortem*, di cui ci occuperemo più diffusamente nel seguito di questo aricolo, fatta da André Habib (*Aura, Destruction et Reproductibilité numérique*, Hors Champ, Juillet 2008) <http://www.cfmdc.org>

³ Si veda Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002 (trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).

⁴ In questa sede, ci occuperemo principalmente delle tesi elaborate da Roland Barthes (*La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980) e Philippe Dubois (*L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990; trad. it. *L'Atto fotografico*, Urbino, Quattro Venti, 1996). Vanno però quantomeno ricordati gli studi fondamentali sul tema elaborati da Walter Benjamin e raccolti in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966); Susan Sontag (*On photography*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1973; trad. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978), Robert Castel ("Images et fantasmes", dans Pierre Bordieu (éd.), *Un art moyen, Essai sur les usage sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965 (trad. it. "Immagini e fantasmi", in Pierre Bourdieu (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972); Leo Longanesi ("Il cadavere e il bello fotografico", in Diego Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma, Ed. Riuniti, 1988). Questi ultimi sono riportati anche nel bell'articolo di Stefano Ferrari, "Alcuni rilievi sul rapporto tra fotografia e morte", *Aracne*, n. 1, "La camera ibrida", 2011 <http://www.aracne-rivista.it/La%20vita%20nel%20ritratto.html>.

⁵ P. Dubois, *op. cit.*, p. 141.

⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 15

⁷ *Ivi*, p. 91

⁸ *Ivi*, p. 94

⁹ Si veda Roberto De Gaetano, Daniele Dottorini, Bruno Roberti (a cura di), "Aprire un orizzonte su ciò che è negato", Conversazione con Roberto Esposito, *Fata Morgana*, n. 0, "Bios", 2006, *passim*.

¹⁰

¹¹ André Bazin, "Mort tous les après-midi", in Idem, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tome I, II, III, IV, Editions du Cerf, 1958 (trad. it. "Morte ogni pomeriggio", in *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, 1986, 1999, pp. 27-33, per questo riferimento si veda p. 37).

¹² Attraverso la formula "spazio del fuori", intendiamo evocare il famoso testo di Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1966 (trad. it., *Il pensiero del fuori*, Milano, SE, 1999), scritto dal filosofo francese come commento all'opera di Maurice Blanchot, sulla quale ci concentreremo brevemente alla fine di questo articolo.

¹³ Riportiamo qui una formula di Roland Barthes: "*La Vita/la Morte*: il paradigma si riduce ad un semplice scatto: quello che separa la posa iniziale dal rettangolo di carta finale" (*op. cit.*, p. 91).

¹⁴ Chiara Tartarini, *Anatomie Fantastiche. Cinema, arti visive e iconografia medica*, Bologna, CLUEB, 2010.

¹⁵ C. Tartarini, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Clement Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur*, Crisnée, Yellow Now, 2003 (trad. it. *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino, Einaudi, 2009, p. 111).

¹⁸ *Ivi*, p. 110.

¹⁹ Qui Chiara Tartarini cita Günter Metken, *Dietro lo specchio* (a sua volta in Manlio Brusatin, Jean Clair, *Identità e alterità*, Catalogo Mostra 46 Biennale D'Arte Contemporanea, Venezia, Marsilio, 1995): "la pelle pergamenacea del soggetto rappresentato lascia intravedere particelle sospese, strutture, strati traslucidi, lo spirituale in quanto concrezione". (C. Tartarini, *op. cit.*, p. 82).

²⁰ P. Dubois, *op. cit.*, p. 158.

²¹ Si veda R. De Gaetano, D. Dottorini, B. Roberti (a cura di), *op. cit.*, *passim*.

²² Georges Didi-Huberman, *Ex voto. Image, organe, temps*, Paris, Fayard, 1970 (trad. it. *Ex voto*, Milano, Raffaello Cortina, 2007).

²³ *Ivi*, p. 7.

²⁴ Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997, citato in *Ivi*, p. 19.

²⁵ G. Didi-Huberman, *Ex voto...*, cit., p. 34.

²⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 341-359 (trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 222-231).

²⁷ *Ivi*, p. 225.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000 (trad. it. *Il ritratto ed il suo sguardo*, Milano,

Raffaello Cortina, 2002, pp. 37-52; per questa citazione si veda p. 41).

³⁰ Si veda Gilles Deleuze, “L'immanenza: una vita...”, *Aut Aut*, nn. 271-272, 1996, p. 5.