

# Immagini e morte

Il tempo della fotografia\*

THOMAS MACHO\*\*

**ABSTRACT:** In the present contribution we analyze the photographic medium from the starting point of his relationship with death. Through a close examination of classic texts and authors (Barthes, Sontag, Ariès, Belting) who have analyzed the relationship between representation, image and death, we propose a theory of the thanatological value of representation through an aesthetic-artistic medium.

**KEYWORDS:** Death, Photography, Double, Cultural Studies, Culture.

## I. Premessa

La maggioranza delle teorie della fotografia ritengono sussista un nesso sostanziale tra la tecnica fotografica e la morte. In tal senso scriveva Roland Barthes:

Con la Fotografia entriamo nella *Morte piatta*. Un giorno, alla fine di una lezione, qualcuno mi disse con indignazione: 'Lei parla piattamente della Morte'. — Come se l'orrore della Morte non fosse precisamente la sua piattezza! L'orrore, è questo: nulla da dire sulla morte di chi amo di più, niente da dire sulla sua fotografia, che io contemplo senza mai poterla approfondire, trasformare. Il solo 'pensiero' che io possa avere, è che all'estremità di questa prima morte è iscritta la mia propria morte; fra le due morti, più niente: solo un'attesa; non ho altre risorse oltre a questa ironia: parlare del 'niente da dire'. (Barthes 1980: 93-4)

La morte è contingente quanto l'attimo a cui la foto concede una forma duratura: non a caso la fotografia di Robert Capa del soldato repubblicano ucciso da un proiettile durante la guerra civile spagnola, in cui lo

\* Il presente saggio è la prima traduzione italiana, a cura di Antonio Lucci, del testo *Bilder und Tod. Die Zeit der Fotografie*, apparso per la prima volta in lingua tedesca sulla rivista « Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie », Heft 78, Jonas-Verlag, Marburg 2000, pp. 5-13. Ringraziamo Thomas Macho per la concessione dei diritti di traduzione.

\*\* Direttore dell'Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaft (IFK), Wien (macho@ifk.ac.at).



**Figura 1.** Robert Capa: *Death of Loyalist Militiaman Frederico Borrell Garcia*, Cerro Muriano (Cordoba Front, 1936).

scatto è sincronizzato con l'impatto del proiettile, è assurda al rango di foto paradigmatica, *par excellence*.

L'attimo contingente della morte corrisponde al momento contingente della ripresa fotografica.

La fotografia è l'inventario della mortalità. Basta un movimento del dito per conferire a un momento un'ironia postuma. Le fotografie mostrano persone che sono irrefutabilmente *li* e a un'età specifica della loro vita; raggruppano individui e cose che un attimo dopo si sono già dispersi, sono cambiati, hanno continuato a seguire i loro singoli destini [...] Le fotografie proclamano l'innocenza e la vulnerabilità di vite che si avviano alla distruzione e questo legame tra fotografia e morte permea tutti i ritratti fotografici. (Sontag 1977: 62)

L'*ironia* specifica, di cui parlano sia Roland Barthes che Susan Sontag, scaturisce dalla *perdita di differenze* (*Differenzlosigkeit*) di vita e morte, che viene postulata con la fotografia — anche se non in favore di una visione di immortalità:

Sul mio muro sono appese, incorniciate, due foto, l'una accanto all'altra. Una foto ritrae mio padre, che è morto, e l'altra l'attore Alain Delon, che è ancora vivo: l'immagine proviene da un film in cui l'attore, alla fine, muore. Quando considero queste foto, non pongo tra le due nessuna differenza fondamentale.

Non mi viene in alcun modo trasmesso che questi due uomini sono divisi dall'evento più importante della nostra vita, la morte. Quando guardo questi due volti ottengo qualcosa di cui l'umanità sogna fin dalle sue origini: supero la morte, rendendola priva di significato, facendone una cosa che so non tangermi minimamente. Tramite il mio mero vedere [...] invero la conseguente utopia, che però in alcun modo procede in direzione contraria alla realtà [...], ma che, all'opposto, richiama una dimensione sconvolgente. (Zondergeld 1974: 86)

## 2. Le origini: la prima immagine

Lo statuto dei morti è un paradosso. L'incarnazione della presenza di un assente. Non è la morte, come sostiene Paul Ludwig Landsberg (rifacendosi a Scheler e Heidegger), "per noi *presente nell'assenza*" (Landsberg 1935: 23), quanto il morto, il cadavere. Il paradosso della "presenza nell'assenza" è stato rappresentato in maniera convincente da Erich Fried (nel suo racconto *Kopenhavs Amts Sygehus Gentofte*):

E se questo volto fosse ancora un volto? Nella semioscurità, un tizio vicino a un altro, che conosce uno con cui è venuto, dice piano, ma in maniera perfettamente chiara, in inglese: "I don't feel that is still her". Non ha la sensazione che questa sia ancora lei. Si odono queste parole e le si comprende, ed esse non toccano nessuno. [...] Questa persona, dunque, non può essere più una persona. Questo volto, dunque, non può più essere un volto. Ma questo volto è un volto. Questo volto è in tutto e per tutto un volto, che si conosce e si conoscerà, come mai lo si è conosciuto prima. Questo volto è, è, è. Non c'è nulla che sia come questo volto, nulla che duri come questo volto, anche se non si può sapere o dire se gli occhi sono aperti o chiusi. (Fried 1982: 75)

Ciò che si mostra è una persona, ma non è una persona, un volto, ma non è un volto. Un sembiante familiare e al contempo una smorfia pietrificata. Gli occhi sono privi di sguardo, eppure così minacciosi che li si deve chiudere, per sfuggire al loro effetto. Ogni morto è un doppio. Si differenzia dal suo gemello vivente senza diventare un altro. Il cadavere rende visibile un enigma. Non sappiamo cosa mostra. Un "uomo una volta in vita?" ma che cos'è un "uomo una volta in vita"? Una cosa, a cui la vita trascorsa aveva donato la sua aura, o una persona, la cui aura scaturisce dalla sua singolare "cosificazione"?

Hans Belting ha connesso, in un originale tentativo di interpretazione, il paradosso del morto — la sua "presente assenza" — con i più antichi impulsi delle arti plastiche. "L'immagine trova il suo vero senso nel rappresentare qualcosa che è assente e che può essere solo nell'immagine. Porta a manifestazione qualcosa che non è nell'immagine, ma che può *apparire* soltanto nell'immagine. Date queste circostanze l'immagine di un morto non è un'anomalia, anzi è proprio il significato originario (*Ursinn*) di ciò che in ogni caso è un'immagine. Il morto è sempre già un assente, la morte

un'assenza insopportabile, che si vuole rapidamente riempire con un'immagine, al fine di sopportarla." (Belting 1996: 94) Ma questa seconda immagine risponde solamente alla prima immagine, come Belting (ricollegandosi a Maurice Blanchot, cfr. Blanchot 1955: 340 ss.) commenta:

La morte stessa fa sempre già il proprio ingresso nell'immagine, perché anche la salma già è divenuta un'immagine, che ricorda solamente ancora il corpo del vivente. [...] Non è più corpo, ma solo l'immagine. Nessuno può vedere qualcosa di somigliante a se stesso. Lo si può solo o tramite l'immagine o come salma. (Belting 1996: 94)

Di conseguenza, morire significa: essere trasformati nella propria "copia" (*Abbild*)<sup>1</sup>.

L'orrore della morte consiste nel trasformarsi, di colpo, di fronte agli occhi di tutti, in un'immagine muta, di ciò che era poc'anzi un corpo che parlava e respirava. [...] Gli uomini erano consegnati indifesi all'esperienza del fatto che la vita, con la morte, si trasforma nella propria immagine. Essi perdevano il morto, che in vita aveva preso parte alla comunità, per avere una mera immagine. (Belting 1996: 95)

Solo quest'esperienza del contingente "divenire-immagine" degli esseri viventi avrebbe spinto gli uomini, così argomenta Belting, a produrre autonomamente immagini:

Ora c'era una immagine artificiale, da impiegare contro l'altra immagine, la salma. Nel fare immagini si diventò attivi, per non rimanere ancora a lungo consegnati all'esperienza della morte e ai suoi orrori. (Belting 1996: 95)

Ma la produzione di strumenti visivi non solo rese possibile l'inversione della subita passività in artistica attività; essa rispose pure alla manchevole inalterabilità, alla "inaffidabilità" di quell'immagine (secondo Belting e Blanchot), che il morto stesso porta a visibilità. Così la sofferenza viene convertita in fare, e il decadimento in durata. Il materiale delle prime immagini e statue proveniva dai morti, ad esempio nella Gerico neolitica (circa 6500 a.C.): durante degli scavi archeologici (Kenyon 1981) vennero ritrovati teschi umani lavorati artisticamente, a cui era stato dato, tramite l'applicazione di strati di calce e gesso, per così dire, un secondo volto, che eliminava le tracce della decomposizione della pelle e della carne.

Ogni volto è diverso e molto individuale, e ciascuno venne creato per un preciso scopo: la vita di un defunto doveva essere conservata oltre la morte, sostituendo la carne peritura con qualcosa di imperituro. (Landau 1993: 204)

1. In tedesco il termine "copia" (*Abbild*) è un costrutto contenente la parola "immagine" (*Bild*). Spesso Macho, in questo testo, gioca con i derivati di "Bild" come — appunto — "Abbild" e "Vorbild" (modello). NdT.

In scavi successivi (in Siria e Giordania) vennero ritrovati non solo crani, ma statue di corpi interi: esse sembrano confermare quello che, secondo Michel Serres, nella sua interpretazione della *Sarrasine* di Balzac, caratterizza l'origine della scultura.

Ma da dove provengono le statue? Dalla morte. Dalla tomba. Dal rito del funerale. Dal cadavere. Dallo scheletro rigido e dalla carne più flaccida. Dalla carogna. Dalla putrefazione. Da ciò che non ha nome in nessuna lingua. Da quel buco, da quella mancanza, da quell'assenza di lingua, da quella castrazione da cui scaturisce l'oggetto in generale = x. [...] Da dove ci arrivano le statue? Esse ritornano. Dei, eroi, uomini, grandi o presunti tali, resuscitano come spettri. Fantasma che si innalzano dai secondi funerali, a putrefazione consumata. Residui purificati della carne liquefatta. Esse ci vengono da questa prima tecnica macabra, esercitata su questo primo oggetto, pratica universale, propria di tutte le culture, e da ciò emerge l'origine di ogni tecnica del genere umano. (Serres 1987: 92–93)

Probabilmente la storia della tecnica (dalle amigdale alle incisioni sulle ossa, o alle pitture parietali) è più antica della storia dei rituali funebri. La retorica antropologica del matematico e filosofo francese cela la sua *pointe*: con i culti dei crani di Gerico potrebbe essere iniziata non tanto la storia della tecnica, quando la storia delle *rappresentazioni*, e questa storia delle rappresentazioni è sorta dalla materialità del morto (e non da una metafisica della morte, del nulla o del punto zero). L'enigma provocatorio della morte non consiste solo nel fatto che il morto “se ne va”, quanto che egli “rimane”: come un “materiale” non solo soggetto a mutamento, ma anche a permanere. Si impone, di conseguenza, il problema delle rappresentazioni verso la elementare *contraddittorietà* del “rimanente”: La carne marcisce, le ossa rimangono, è possibile conservare la pelle, ma non le viscere. Queste contraddizioni corrispondono alle proprietà dei diversi materiali: pietra, metallo, legno, argilla, gesso, cera.



**Figura 2.** Cranio di morto modellato (con conchiglie nelle orbite) dalla Gerico neolitica.



**Figura 3.** Maschera funeraria micenea in oro (circa 1500 a.C.), scoperta da Heinrich Schliemann ed erroneamente ritenuta la maschera di Agamennone.

E da queste qualità dipende come e in che misura la materialità della prima immagine (cioè del cadavere) può essere trasmutata in forma di una seconda immagine o statua. Così Georges Didi-Huberman nota che le famose maschere d'oro ritrovate nelle tombe regali micenee del XVI secolo a. C., che visibilmente vennero “lavorate direttamente sul volto”, producono, da un lato,

oltre alla volumetria della testa, anche una *somiglianza per contatto*, ma da un altro lato gli “elementi di modellato e di rilievo deviano la fragilità di questa somiglianza [...] verso un solido schematismo, che rivela la preminenza di un *pensiero ornamentale* della figura umana. (Didi-Huberman 2008: 55)

Al contempo sarebbe da tenere conto del fatto che questo

trattamento dialettico — contatto organico e ornamento — non sarebbe possibile senza la particolare duttilità, la malleabilità del supporto costituito dalla foglia d'oro; e neppure senza la reversibilità che è insita nel processo di impronta. La foglia d'oro, infatti, può essere lavorata da entrambi i lati. (Didi-Huberman 2008: 56)

La storia delle rappresentazioni — dei “rimpiazzi” (*Stellvertretungen*)<sup>2</sup> materiali — comincia probabilmente in consonanza con la storia dei culti dei morti. È possibile dimostrare questo nesso anche a livello storico-etimologico e concettuale, come ricorda Carlo Ginzburg richiamandosi al *Dictionnaire universel* di Furetières del 1690:

2. In tedesco la parola *Stellvertretung* indica per lo più una persona che sostituisce un'altra in una posizione lavorativa, a livello temporaneo. Macho utilizza nei passaggi che seguono molti sinonimi del termine, giocando sulle possibili sfumature del concetto. Non abbiamo sempre utilizzato la resa più automatica “sostituzione” perché Macho utilizza anche l'equivalente etimologico del termine, *Substitution*. NdT.

Nella voce *représentation* [...] si citano sia i manichini di cera, di legno o di cuoio che venivano deposti sopra il catafalco reale durante i funerali dei sovrani francesi o inglesi, sia il letto funebre vuoto ricoperto da un lenzuolo mortuario che più anticamente ‘rappresentava’ il sovrano defunto. (Ginzburg 1998: 82)

La differenza categoriale tra rappresentazione *mimetica* (nel caso delle bambole di cera, delle *effigies*) e della sostituzione *simbolica* (nel caso del letto del morto) viene superata tramite la *comunanza* dell’ancoraggio al culto dei morti. Già a partire da questo motivo sarebbe possibile mettere fine alla decennale disputa sulla continuità storica delle *effigies* — dalle prime pratiche funerarie romane fino a quelle altomedievali — in direzione di una comparatistica culturologica. Come argomenta Ginzburg: l’indebolimento delle immagini e dei culti delle reliquie (come rappresentazioni mimetiche) nel tardo medioevo è dovuto principalmente alla dogmatizzazione dell’eucarestia nel 1215.

La dottrina della transustanziazione sostiene la presenza reale di Cristo nell’ostia (come sostituzione simbolica, che ancora nega l’atto del “rimpiazzare”, *Stellvertretung*): di contro “ogni evocazione o manifestazione del sacro — reliquie, immagini — sbiadisce.” (Ginzburg 1998: 94) Ma il cambio di paradigma storico, dalla rappresentazione mimetica a quella simbolica, potrebbe anche essere illustrato tramite un esempio più antico. La perdita di valore delle immagini e delle statue nel culto dei morti greco o ebraico cominciò non da ultimo con l’imporsi dell’alfabeto scritto: le iscrizioni sugli ossari e sulle lapidi presero progressivamente in carico la funzione della rappresentazione dei morti. La materialità delle ossa e delle immagini venne contestualmente tradotta nella materialità delle lettere, delle *stoicheia* (Cfr. Svenbro 1988; Garland 1985: 104 ss.; Morris 1992: 156 ss.). Le “voci” materializzate dei morti presero il posto delle loro “seconde immagini”.

### 3. Crisi della rappresentazione

In un certo senso è possibile interpretare il processo di modernizzazione come un grandioso congedo dall’idea di rappresentazione, e dalle sue particolari pratiche e rituali. Questo processo aveva avuto luogo in prima battuta come crisi della sostituzione (*Stellvertretung*) nella religione cristiana: lo scisma protestante si sviluppò non per caso dalla polemica contro il commercio delle indulgenze, contro la dogmatizzazione della messa in “pasto totemico” eucaristico e contro la pretesa di rappresentanza del papato. Non a caso fu Lutero a postulare la divisione tra persona e ufficio (da una prospettiva di storia delle organizzazioni: il passaggio da una gerarchia sacrale a una funzionale). Ma certo egli non poteva ancora prevedere, agli

inizi del XVI secolo, come sarebbe stata espressa tre secoli dopo questa separazione: non più tramite la distinzione elisabettiana tra i due corpi del re, il *body politic* e il *body natural* del sovrano (Kantorowitz 1957), ma — in maniera al contempo molto più sobria e molto più imponente — come separazione della testa del re dal corpo del re. Al più tardi a partire dal 21 gennaio 1793, data di esecuzione di Luigi XVI, è possibile ormai mantenere solo in maniera residuale gli ideali rappresentativi monarchici o teologici: l'aura di una sostanziale incarnazione originaria (*Ursprungsverkörperung*) non poté essere sostituito né dagli alberi della libertà né da quelli di Natale, né dai memoriali di guerra, dagli autoincoronatisi “eroi” o da *Reichsführer*, e tanto meno dagli inni nazionali o dai certificati di nazionalità.

Anche dal punto di vista estetico e filosofico l'idea di rappresentazione fu oggetto di profonde critiche. La *Critica della ragion pura* di Kant contraddisse non solo l'empirismo — questa speranza nella rappresentabilità mentale di un mondo vero — ma anche il modello speculativo originario di ogni gerarchia sacrale, la “prova ontologica dell'esistenza di Dio”, che credeva di poter derivare dalla postulazione di un *arché* la sua esistenza. Ancora le tanto citate nostalgie dell'origine del Romanticismo sono una mera esecuzione di questa critica: esse riconducono l'“origine” alla sfera dell'estraneo, dell'ignoto, di un senso tematizzabile solo a condizione della sua assenza. La stessa “Lisa la veggente” (dall'omonima poesia di Matthias Claudius) rimase una fedele allieva di Kant:

E poi dice, al di sotto della tenda del cielo  
 il cuore mio nel petto:  
 ‘C'è qualcosa di meglio al mondo  
 di tutto il suo dolore e del suo desiderio’.  
 Mi lascio cadere sul mio giaciglio,  
 e giaccio a lungo sveglio  
 e lo cerco in me  
 e me ne struggo.

(Claudius 1803: 488)

Questa *Sehnsucht* non è più in grado di nominare lo scopo del compimento. In maniera simile le arti rinunciano gradualmente ai loro oggetti: come Foucault ha dimostrato sull'esempio de *Las Meninas* di Velasquez, l'idea di rappresentazione al contempo viene riflettuta, svincolata, e dal canto suo tematizzata (Foucault 1966: 30). Ancor più vale per le arti del Romanticismo e del XX secolo il volersi emancipare dalla pretesa di riprodurre o di musicare: la pittura astratta corrisponde alla cosiddetta musica “assoluta”.

Di fronte ai misteri del culto delle reliquie e delle icone, delle *Effigies* reali e dei *Castra doloris*, delle danze macabre presso le mura dei cimiteri tardomedievali (dipinte a partire dall'esperienza della “morte nera”), anche il culto dei morti della modernità perde il suo peso rappresentativo. Nell'anno 1793, che



si contraddistinse, oltre che per l'esecuzione del re, anche per l'abbozzo di un nuovo calendario, il delegato della convenzione Fouché dispose la decadenza di tutte le cerimonie funebri, la trasformazione dei cimiteri in "parchi" che dovevano essere contrassegnati da una targa su cui doveva essere scritto "la morte è un sonno eterno". (Fuchs 1973: 86) I cimiteri delle moderne metropoli vennero trasferiti fuori dalle città e durevolmente privati d'incanto, i morti, e le loro rappresentazioni, vennero esiliati.

Monotona, la critica culturale ripete da lungo tempo, che la modernità avrebbe rimosso la morte. Ritengo questa supposizione fuorviante. Non la morte — come tema dell'arte o della teoria — viene quasi da due secoli rimossa e cancellata, quanto i morti, e le loro rappresentazioni:

E nel corso del XIX secolo la società borghese, con istituti igienici e sociali, pubblici e privati, ha ottenuto un effetto secondario che è stato forse il suo principale scopo inconscio: quello di permettere agli uomini di evitare la vista dei morenti. La morte, un tempo evento pubblico e sommamente esemplare nella vita del singolo (si pensi ai quadri del Medioevo dove il letto di morte si trasforma in un trono, intorno a cui il popolo affluisce attraverso i battenti spalancati della casa del morto), la morte, nel corso dell'età moderna, viene progressivamente espulsa dal mondo percettivo dei viventi. Una volta non c'era casa, non c'era quasi stanza, dove, un tempo, non fosse morto qualcuno. [...] Mentre oggi, in vani ancora intatti dalla morte, i borghesi "asciugano le pareti" dell'eternità, e, avviandosi al termine della vita, sono cacciati dagli eredi in sanatori e ospedali. (Benjamin 1936: 329)

Il rapporto con i morti venne professionalizzato, il lutto privatizzato, e così scomparvero anche le immagini dei morti dalla scena pubblica:

ancora si trovano i mausolei funebri risalenti al gusto degli inizi del XX secolo, ci sono ancora alcuni scheletri nelle opere influenzate dal surrealismo e dall'impressionismo [...] ma nulla di realmente rimarchevole rispetto alla svolta radicale di cui bisogna comprendere l'imporsi a livello concettuale. Esso consiste nel fatto che, questa svolta, altro non è che la rimozione della morte dal campo di ciò che può essere visto in una dimensione pubblica e perciò dal campo dell'icona. Retrocessa nello spazio privato casalingo o nell'anonimità dell'ospedale, essa non fa più alcun cenno. (Ariès 1983: 280)

#### 4. *Revenants* fotografici

Nell'epoca della crisi degli ideali di rappresentazione classici — in politica, estetica, filosofia e prassi culturale — fu la fotografia che, in quanto medium più recente, prese l'eredità delle antiche rappresentazioni. Con la sua affermazione fu connesso un rapido entusiasmo per le forme visive magico-rappresentative (*bildmagischer Anschauungsformen*): venivano volentieri narrate leggende di "indigeni" presi da superstizioso terrore dopo aver visto le proprie foto — nella convinzione che queste "avrebbero loro

rubato l'anima", mentre invece fu Balzac che rifiutò ogni seduta fotografica da Nadar, nel timore che il procedimento fotografico gli sottraesse la sua "pelle luminosa" (*Lichthäute*) (Raulff 1984: 47). La fotografia si impose come tecnica di rappresentazione: al procedimento fotografico venne addossato al contempo un plusvalore di realismo, che solo lentamente — dopo la comparsa dei primi "falsi" fotografici — poté essere di nuovo smantellato. Vilém Flusser nota giustamente, nella sua *Filosofia della fotografia*, che il "carattere apparentemente non-simbolico e oggettivo" delle fotografie, di tutte le immagini tecniche, induce l'osservatore alla tentazione di considerarle "non come immagini, ma come finestre. Egli crede a esse come ai propri occhi. E, di conseguenza, non le critica in quanto immagini, ma in quanto visioni del mondo (se proprio ne fa oggetto di critica). La sua critica non è un'analisi della loro creazione, ma del mondo". (Flusser 1983: 12) Chi guarda le foto in maniera ingenua, non riconosce nessun proposito o programma, solo "stati di cose che, provenendo dal mondo, si sono riprodotti sulle superfici". Così

le foto presentano il mondo stesso. L'osservatore ingenuo ammetterà che gli stati di cose si rappresentano sulla superficie secondo angoli visivi specifici, ma ciò non gli darà certo molto da pensare. (Flusser 1983: 51)

Le fotografie risultavano — quanto meno all'inizio — media della rappresentazione *par excellence*: in questa misura non deve sorprendere il fatto che esse formarono rapidamente alleanze con il culto dei morti:

La morte [...] nella fotografia viene ritualizzata e civilizzata — viene preservata in una strategia civilizzatrice. [...] Così come la prospettiva fa irruzione nello spazio, così la fotografia dischiude la profondità del tempo — essa tramuta il tempo in spazio, nella misura in cui essa irrompe nel presente e fa posare le cose immobili, una accanto all'altra, di fronte a noi. In questo senso ogni riproduzione fotografica è un frammento conquistato al movimento della vita, una "piccola morte." (Busch 1989: 364)

Questa "piccola morte" — che Bernd Busch da un punto di vista tecnico associa allo sviluppo della macchina fotografica 24x36 — fu però, in prima battuta, al servizio della "grande" morte: un gran numero di fotografie della seconda metà del XIX secolo erano letteralmente fotografie di morti. Nelle metropoli europee, e soprattutto in Nord America, si stabilirono degli atelier fotografici che — spesso in cooperazione con istituti funebri — producevano la "seconda immagine" dei morti: come "fotografie memoriali" e più tardi anche come elementi delle lapidi. Albin Mutterer, il primo fotografo di Vienna, che — a Nußdorf — aprì un atelier a vetrata, era uno specialista di fotografie di cadaveri (*Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich* 1983: I 23, 79; II 158): a Monaco il fotografo Adolph Scheuerer cercava nuovi clienti tramite il seguente annuncio pubblicitario:

Realizzo anche ritratti di cadaveri della più grande somiglianza, e mi sia permesso di notare, che — su richiesta — sono pronto a dare a questi ritratti anche un aspetto amichevole. (*Neueste Nachrichten*: 19 dicembre 1858)

Nel cimitero a sud di Monaco vennero fotografati, ad esempio, nell'anno 1857, più di trecento defunti nella bara aperta.

Jay Ruby ha distinto, nel suo studio *Death and Photography in America*, più tipi di fotografie di morti nel XIX secolo: le immagini *Alive, yet dead*, che ritraevano i morti (come negli atelier europei di Mutterer o di Scheuerer) in piedi, spesso con occhi ritoccati, le immagini *Last Sleep*, che riproducevano i morti in uno stato apparente di sonno — su un divano-letto o in una culla — e, da ultimo, le fotografie nelle bare, che mostravano i morti nelle bare aperte (Ruby 1995: 60). In moltissime fotografie si vedono i congiunti dei morti, in alcuni casi persino i partecipanti al funerale al completo — cosa che ad ogni modo contrasta il cinico *aperçu*, secondo cui le fotografie più antiche (con i loro tempi di esposizione lunghi) avrebbero prediletto i ritratti funebri perché i cadaveri non fanno foto mosse. La maggior parte delle foto di morti che Jay Ruby, o Stanley B. Burns (1990), hanno raccolto, presentano peraltro bambini morti. Giustamente nota Philippe Ariès:

Nessun album fotografico rimane privo di foto di bambini morti [...] La morte del bambino è la prima morte insopportabile. I monumenti funerari dei bambini erano prima del XVI secolo inesistenti o straordinari, anche nel XVII secolo restano rari e sinistri. Nel XIX secolo i bambini conquistano i cimiteri. È possibile notare che si prestava attenzione a rappresentarli in tutte le maniere immaginabili, per portare ad espressione il forte dolore dei genitori e il bisogno emozionale di assicurare loro nel ricordo e nell'arte una vita postuma, ad esagerare con passione la loro innocenza, il loro charme e la loro bellezza. Proprio per questo gli impresari di pompe funebri non esitavano, per lo meno in America, a servirsi di bambini per le loro pubblicità. Non erano forse i loro migliori clienti? (Ariès 1983: 264)

La pratica della fotografia dei morti venne in Europa centrale — nel primo terzo del XX secolo — gradualmente scoraggiata o addirittura proibita. L'andare dal fotografo, scontato, integrato nel rituale funebre, venne reso sempre più complicato tramite misure di legge. Già nel 1891 il governo austriaco vietò la fotografia di bambini morti in atelier (fatto che venne giustificato col pericolo del propagarsi di malattie infettive, così come, in generale, con argomenti igienici) (Daxelmüller 1991: 249). Il 24 maggio 1928 venne rilasciata una proibizione generale per quanto concerneva le fotografie nei cimiteri a Monaco.



**Figura 4.** Fotografia *post-mortem* di bambino ignoto, risalente al periodo 1870-1890: gli occhi aperti sono stati dipinti successivamente (Ruby 1995: 73 immagine 28).



**Figura 5.** Fotografia *post-mortem* di bambino ignoto, risalente al periodo attorno al 1850, in stile *Last-Sleep-Photography* (gli occhi aperti sono stati dipinti successivamente, Ruby 1995: 53 immagine 17).



**Figura 6.** Fotografia di un corteo funebre non identificato di fronte a una bara per bambini, risalente al periodo tra 1920 e 1940 (Ruby 1995: 97 immagine 54).

Al più tardi a partire dalla fine della II Guerra Mondiale lo “scopo subconscio principale” delle società moderne dominò anche le pratiche della fotografia memoriale. Ora come in precedenza quasi ogni morto viene fotografato, ma al servizio della documentazione medica. Queste foto non fanno più la loro comparsa negli album fotografici di famiglia: esse sono depositate negli archivi delle cliniche degli istituti patologici, della polizia criminale e dei tribunali.

Tanto più degno di nota può sembrare che la fotografia, negli ultimi due decenni del XX secolo, abbia sferrato un attacco esemplare alle appena erette zone-tabù del rapporto coi morti. Arnulf Rainer presentò, con i suoi “volti di morti” (del 1979-’80) una serie di foto di obitorio sovradipinte (Rainer 1991), Jeffrey Silverthorne pubblicò un gran numero di impressionanti foto di cadaveri nei suoi cicli su *Morgue* (1972-’91) (Fuller 1994: 118 ss.), Hans Danuser si occupò, tra il 1980 e il 1989, degli spazi clinici e delle sterili manifestazioni della moderna patologia in *In vivo* (Danuser 1989), mentre Rudolf Schäfer, pure nel 1989, attualizzò nuovamente il pathos estetico della *Last-Sleep-Fotografie* (Schäfer 1989). Particolare attenzione hanno suscitato, infine, i lavori fotografici pubblicati su *Morgue* da Andres Serrano a partire dal 1992 (Serrano 1995). Ma la ricezione di tutti questi progetti artistici rimase però ambivalente: ai fotografi venne occasionalmente rinfacciata l’inammissibile “estetizzazione” della morte, una strategia della mancanza di gusto e di pietà, che utilizza la messa in scena della “rottura del tabù” per eccitare l’attenzione di un pubblico sensazionalistico. In questo senso, ad esempio, Gregory Fuller criticò i *Volti di morti* di Arnulf Rainer:

Quando l’artista ricopre i morti, sempre pazienti, con colori, con le sue iniziali marcate, questo significa pure: questa è la mia opera, questa è la mia arte, questo ora appartiene a me. Rainer disprezza l’individualità dei morti, ma gli dona attraverso la sua estetizzazione un nuovo ruolo, che non avrebbero mai potuto ottenere in vita. [...] Non rispetta la loro silenziosa dignità, essi vengono ignorati, cancellati per la seconda volta. Gli indifesi vengono estetizzati, senza averlo desiderato. (Fuller 1994: 117)

Provocò proteste e scandali duraturi anche il fotografo americano Joel-Peter Witkin. Nature morte da parti di cadaveri, messe in scena barocche della morte, portarono persino a temporanei divieti di esposizione. La controversa foto *Le Baiser* (del 1982), per cui l’artista tagliò in due la testa di un cadavere per unire le due parti in un bacio, non si lascia però squalificare come “estetizzazione”, ma come estrema forma di morbidity necrofila. Per questo proprio questa foto tematizza l’antico enigma dei morti: la qualità di immagine del cadavere, che si comporta come la propria (seconda) copia, come un *Doppelgänger*, come un “gemello”. Con la trattazione delle foto dei morti del XIX secolo incontriamo di nuovo questo paradosso. Vicino a una donna morta, orizzontale, siede la sorella, o la cugina, in vita, verticale. Ed entrambe le donne portano lo stesso abito funebre. . .



**Figura 7.** Joel-Peter Witkin: *Le Baiser* (New Mexico 1982).



**Figura 8.** Fotografia di donna ignota.

## Riferimenti bibliografici

- ARIÈS P., *Bilder zur Geschichte des Todes* (1983), trad. ted. di H.–H. Henschen, Carl Hanser, München/Wien 1984.
- BARTHES R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions du Seuil, Paris 1980; trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi Torino 2003.
- BELTING H., *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*, in C. von Barloewen (a cura di), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*. Eugen Diederichs, München 1996.
- BENJAMIN W., *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in *Orient und Occident* 1936; trad. it. di R. Solmi, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in *Opere complete. VI. Scritti 1934–1937*, Einaudi, Torino 2004, pp. 320–345.
- BLANCHOT M., *Les Deux Versions de l'Imaginaire*, in ID., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955.
- BURNS S.B., *Sleeping Beauty. Memorial Photography in America*, Twelvetrees–Press, Altadena (California) 1990.
- BUSCH B., *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Carl Hanser, München/Wien 1989.
- CLAUDIUS M., *Die Sternseherin Lise*, in ID., *Worauf es ankommt. Ausgewählte Werke* (1803), a cura di W. Freund, Lambert Schneider, Gerlingen 1995.
- DANUSER H., *In vivo*, Lars Müller, Baden (Schweiz) 1989.
- DAXELMÜLLER C., *Verdrängte Erinnerung. Sensationsfälle und ihre Verharmlosung auf Totenbildern und Totenandenken des späten 19. und 20. Jahrhunderts*, in B. Bönisch–Brednich, R.W. Brednich e H. Gerndt (a cura di), *Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses Göttingen 1989*, Volker Schmerse, Göttingen 1991.
- DIDI–HUBERMAN G., *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Éditions de Minuit, Paris 2008; trad. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- FLUSSER V., *Für eine Philosophie der Photographie*, Müller–Pohle, Göttingen 1983; trad. it. di C. Marazia, *Per una filosofia della fotografia*, Mondadori, Milano 2006.
- FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; trad. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.
- FRIED E., *Kobenhavns Amts Sygehus Gentofte*. In ID., *Das Unmaß aller Dinge. Erzählungen*, Wagenbach, Berlin 1982.
- FUCHS W., *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973; trad. it. di G. Dore, *Le immagini della morte nella società moderna*, Einaudi, Torino 1973.

- FULLER G., *Endzeitstimmung. Düstere Bilder in goldener Zeit*, DuMont, Köln 1994.
- GARLAND R., *The Greek Way of Death*, Cornell University Press, Ithaca/N.Y 1995.
- GINZBURG C., *Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa*, in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.
- KANTOROWICZ E.H., *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957; trad. it. di G. Rizzoni, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 2012.
- KENYON K.M., *Excavations at Jericho. vol III: The Architecture and Stratigraphy of the Tell*, British School of Archaeology in Jerusalem, London 1981.
- LANDAU T., *Von Angesicht zu Angesicht. Was Gesichter verraten und was sie verbergen*. Trad. ted. di B. Dittami, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg/Berlin/Oxford 1993.
- LANDSBERG P.L., *Essai sur l'expérience de la mort*, Éditions du Seuil, Paris 1935; trad. it. *L'esperienza della morte*, Il Margine, Trento 2011.
- MORRIS I., *Death—Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Neueste Nachrichten* del 19.12.1858.
- RAINER A., *Totengesichter*, Galerie Holtmann, Köln/Hannover 1991.
- RAULFF U., *Image oder Das öffentliche Gesicht*, in D. Kamper, C. Wulf (a cura di), *Das Schwinden der Sinne*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984.
- RUBY J., *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, MIT-Press, Cambridge (Massachusetts)/London 1995.
- SCHÄFER R., *Der Ewige Schlaf. Visages de morts*, Kellner, Hamburg 1989.
- SERRANO A., *Body and Soul*, Takarajima Books, New York 1995.
- SONTAG S., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New-York 1977; trad. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.
- Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich*, 1983, *Geschichte der Fotografie in Österreich*, II voll., Museum moderner Kunst, Wien.
- SERRES M., *L'hermaphrodite. Serrasine sculpteur*, Flammarion, Paris 1987; trad. it. di M. Marchetti, P. Tortonese, *L'ermafrodito: Sarrasine scultore. Col racconto «Sarrasine» di Balzac*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- SVENBRO J., *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris 1988.
- ZONDERGELD R.A., *Wege nach Sais. Gedanken zur phantastischen Literatur*, in Id. (a cura di), *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*, Insel, Frankfurt am Main 1974.