

L'IMMAGINE DEL CORPO HA AVUTO IN OGNI EPOCA E AD OGNI LATITUDINE
UN ALTO VALORE RAPPRESENTATIVO.

Corpi, immagini, segni

LUIGI TASSONI

COMUNEMENTE SI DICE CHE IL CORPO PARLA DA SÉ, OVVERO CHE È CAPACE DI PRODURRE UNA SEMIOSI DI TIPO INDIVIDUALE E DI TIPO CULTURALE: E QUESTO VUOL DIRE CHE PARLA ALL'INDIVIDUO E DELL'INDIVIDUALITÀ, CHE PARLA AD UN'EPOCA E DELLA CIVILTÀ DA CUI PROVIENE. A LA RAPPRESENTATIVITÀ DEL CORPO È QUALCOSA DI DIFFERENTE DALLA RAPPRESENTAZIONE. LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO È INFATTI UN INSIEME CHE COMBINA FRAMMENTI DI UN PRESENTE E RICHIAMI DI UNA MEMORIA. L'IMMAGINE DEL CORPO TRACCIA, DUNQUE, CONTEMPORANEAMENTE DUE TIPI DI SEMIOSI: quella individuale e quella culturale, là dove è possibile che un'immagine sia percepita come atto di trasformazione in un insieme di partenza.

Il corpo può essere considerato un oggetto semiotico privilegiato, giacché è l'immagine per eccellenza. Ma in questo suo essere un concentrato e un trasmettitore di informazioni, il corpo che è solo immagine, che è l'esterno, non può che confrontare la sua unicità con ciò che diverso, il suo essere presente e sotto gli occhi con ciò che non c'è. In questo senso l'immagine del corpo necessita delle immagini del corpo, rinvia ad altro, e di fronte a qualsiasi immagine del corpo entra in azione una metonimia, per chi guarda, di indicazioni di riferimento *in absentia*, una rete di riferimenti che fanno coesistere l'immagine sotto gli occhi con le immagini che stanno fuori di essa, sia perché essa deriva da altro sia semplicemente perché attraverso delle altre immagini noi la vediamo. Il corpo, in fondo, esiste nell'immagine, entra nel circuito della comunicazione, dà luogo a una semiosi, esiste come insieme di segni. Il corpo è la realtà.

Curiosamente Ferruccio Rossi-Landi in un suo libro del 1985 separa corpi e segni, considerando i due percorsi secondo lui differenziati che portano: 1. a considerare i segni come sottoclasse dei corpi (semiotica materialistica), oppure: 2. a

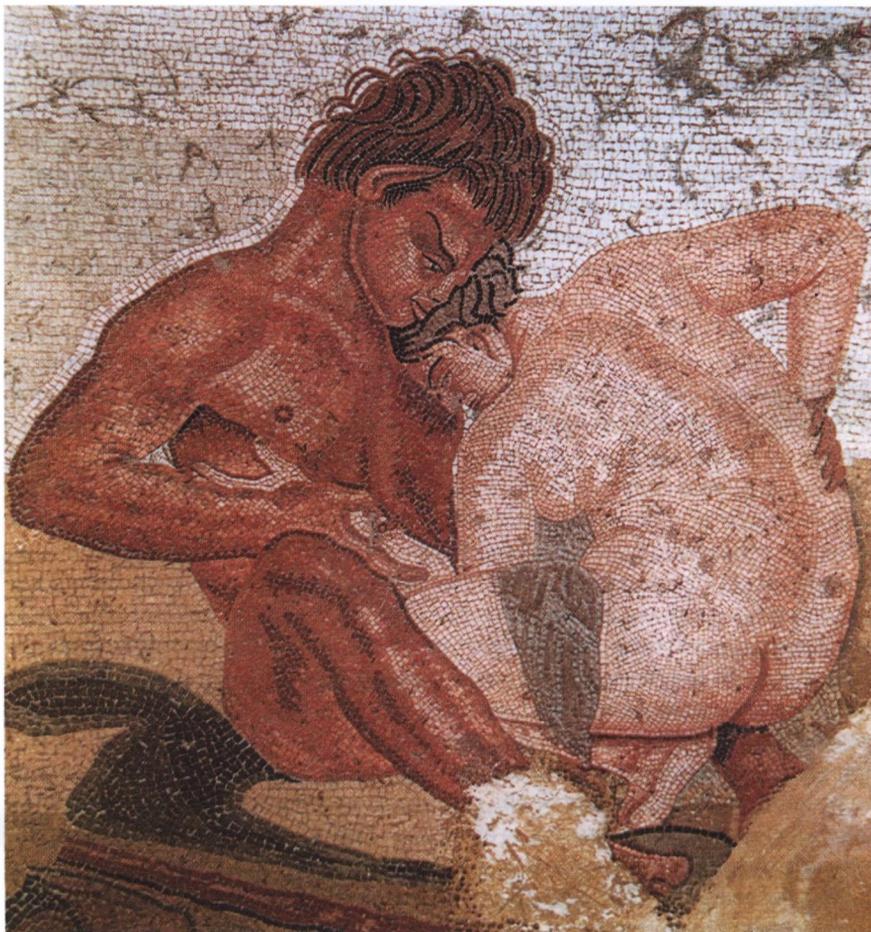
giungere alla conclusione opposta che tutti i corpi sono segni (semiotica idealistica). (Rossi-Landi, 1985, p.138). Ma è davvero necessaria questa separazione? A me pare che ci troviamo di fronte all'eterno problema dell'approccio al reale, a quel problema che attribuisce alla realtà tanto un valore di referente esterno quanto interno (ad un determinato oggetto, messaggio). In partenza noi vediamo corpi così come vediamo *la realtà*, ed essi per noi hanno una funzione di significante: il gioco si fa interessante quando inseriamo queste indicazioni (e non i corpi in sé) in una rete referenziale, ovvero di riferimento, orientandoci nel verso di una semiosi piuttosto che di un'altra.

Il corpo come immagine è realtà, ma è anche un insieme di segni e un referente, e proprio per questo un propulsore di informazioni dirette e indirette.

Merleau-Ponty, che ha studiato la spazialità del corpo nella dimensione percettiva, dice: «Il corpo è, per riprendere le parole di Leibnitz, la “legge efficace” dei suoi cambiamenti» (Merleau-Ponty, 1945, p.175). Questa semplice enunciazione ci ricorda che il corpo, considerato nella realtà mutevole, è un referente dinamico, sottoposto a cambiamenti e dimostrazione stessa dei cambiamenti, tanto come percepente quanto come percepito. E perciò, anche quando consideriamo l'immagine del corpo in quanto rappresentazione, non possiamo eliminare dal nostro orizzonte conoscitivo questa duplice informazione del corpo come agente, che ha il vantaggio di ricordarci che non è mai un oggetto statico, persino quando la rappresentazione che se ne dà risulterebbe statica. Questa non staticità di partenza la notiamo prima di tutto se teniamo conto dell'insieme polifunzionale e multiplo di informazioni che provengono da ogni possibile immagine del corpo.

Pensiamo, *lectio facillior*, alle testimonianze che ci arrivano dal passato nell'ampiezza degli elementi che ci portano a considerare la figura in quanto rappresentata non solo come referente di se stessa, non solo come copia del modello, ma come un insieme contenitore di tracce che connotano un «modo di vedere», e anche un «discorso», un «racconto», insomma un insieme di indizi intorno alla presenza e alla presentificazione del corpo che è in sé la forma della realtà, e persino la forma del mondo, per come è dato di guardarli da una certa angolazione culturale e individuale.

Un esempio per tutti: non possiamo guardare le scene di erotismo delle Ville di Pompei romana con gli stessi occhi con cui guarderemmo un film di Tinto Brass, anche se i due tipi di rappresentazione hanno importanti elementi in comune. Ecco ad esempio che le scene romane che comunicano il godimento non rappresentano il desiderio, che invece funziona come elemento trainante nel tipo di rappresentazione della nostra contemporaneità, messa in atto dalla letteratura al cinema, dalla pubblicità all'economia, dall'arte figurativa all'arte culinaria, dalla psicologia ai calendari delle dive. Le scene erotiche di Pompei funzionerebbero come svelamento del proibito che si fa pubblico e pro-memoria persino educativo (non è un caso che le scene degli accoppiamenti riguardino soprattutto le posizioni nell'atto della copula). In questi mosaici, pitture, e sculture, cogliamo prima di tutto una rappresentazione del corpo, che in epoca romana intende come attraenti elementi che in epoche successive non lo saranno più: qui si esige ad esempio di accentuare le caratteristiche maschili (i muscoli, il fallo) e alcune caratteristiche femminili (i fianchi, la rotondità del bacino, la pienezza delle forme), e in fin dei conti si disegna un



Satiro e Menade (già Pompei, Casa del Fauno)
Napoli, Museo Archeologico

prontuario dell'amore carnale, a volte in scene meno esplicite anche se evidenti, come nell'esempio del Satiro che cattura una Menade nel mosaico ritrovato nella casa del Fauno (oggi al Museo Archeologico di Napoli).

In ogni caso, in qualsiasi epoca l'immagine data del corpo determina e coinvolge contemporaneamente concetti estetici (per esempio «il bello»), fenomeni della percezione (la seduzione), formule di rappresentazione (il realismo, l'onirico, il simbolico), fenomeni psichici (l'abietto, la fascinazione).

Come ogni altra epoca, e con in più qualche aggravante, quella contrassegnata dai «culti» della contemporaneità sfugge ad una rappresentazione oggettiva attraverso le immagini che da essa provengono: paradossalmente la cosiddetta civiltà dell'immagine non potrà essere riassunta in un'immagine. E questo a causa della

molteplicità dei mezzi e dei generi di rappresentazione, oltre che alla promiscuità dei linguaggi che reciprocamente si influenzano (interdisciplinarietà e interculturalità), perché funziona anche un tipo particolare di memoria rispetto alle strategie del passato: una memoria che considera le immagini percepite a qualsiasi livello come degli ipotesti, una memoria che considera l'immagine (ri)elaborata come un insieme di relazioni possibili anche fra codici differenti.

Non è per caso che talvolta si sente qualche critico lamentare con costernazione una eccessiva influenza del linguaggio visivo del cinema, della televisione o addirittura del fumetto, sul romanzo contemporaneo (e forse meno se ne constata una influenza in senso contrario, che pure c'è), considerata una minaccia per la letteratura, mentre minaccia non è per nulla.

Gilles Deleuze, in altro senso, rileva una influenza diretta della fotografia sulla figura pittorica, e profila una «logica della sensazione» in quanto percezione e rappresentazione del corpo, che nella sua analisi corrisponde alla manipolazione del corpo secondo Francis Bacon. È interessante seguire il pensiero di Deleuze anche nel senso di quella riconquista, rivisitazione e riconsiderazione, che avvengono tutte insieme nella contemporaneità quando costantemente si confrontano linguaggi e codici creativi nell'interpretazione della Storia, e si fa implicitamente una storia dell'interpretazione:

Non si può certo dire che nella pittura antica fosse il sentimento religioso a sostenere la figurazione: viceversa, esso rendeva possibile la liberazione delle Figure al di là di ogni figurazione. Né si può dire che alla pittura moderna, in quanto gioco, sia più facile rinunciare alla figurazione. Anzi, la pittura moderna è invasa, assediata dalle foto e dai cliché che si collocano sulla tela prima ancora che il pittore abbia iniziato il suo lavoro. Si cadrebbe infatti in errore se si credesse che il pittore operi su una superficie bianca e incontaminata. L'intera superficie è fin da subito investita virtualmente da ogni genere di cliché con cui è necessario rompere. E Bacon intende appunto questo quando parla della foto: essa non è una figurazione di ciò che si vede, ma quanto l'uomo moderno vede. Essa non è dannosa semplicemente perché figurativa, ma perché pretende di *regnare sulla vista*, dunque sulla pittura. Così, avendo rinunciato al sentimento religioso, ma assediata dalla foto, la pittura moderna, suo malgrado, è in una situazione molto più difficile per rompere con la figurazione. (Deleuze, 1995, p. 31)

La riflessione di Deleuze intorno al rapporto di contaminazione tra modo di vedere della foto e della pittura, può secondo me essere allargata e se ne possono trarre conseguenze che non riguardano tanto il pericolo di questo o quel mezzo che pretende di «regnare sulla vista», quanto la capacità che i linguaggi hanno di influenzarsi reciprocamente (se pensiamo infatti alla fotografia intesa da Man Ray e non ad una concezione fotografica per famiglie, cogliamo la stessa potenzialità manipolatoria del corpo non-statico che interessava Bacon).

Direi che la più grande scoperta della contemporaneità sia la possibilità della *traduzione*, ovvero del travaso di Senso da un linguaggio ad un altro, da un codice a un altro, da un canale posto in relazione ad un altro canale. Di questa straordinaria

potenzialità creativa della comunicazione, di questo far comunicare universi di segni differenziati in partenza entro le strategie di produzione del Senso, ritengo che la semiotica dovrà in futuro occuparsi con più interesse, anche perché il suo sviluppo odierno le consente, sempre fuor dell'ortodossia, di proporsi non come super-metodo che polverizza gli altri metodi, super-disciplina che polverizza le altre discipline, super-teoria che fagocita le altre teorie, ma semplicemente e funzionalmente come connettore metodologico capace di dialogare con e mettere in relazione metodi, discipline, teorie, in un universo cognitivo della complessità.

Non desidero qui affrontare i presupposti teorici di un tale «funzionamento», e piuttosto intendo sottolineare, una volta di più, la eccezionale *chance* che la semiotica ha dal momento in cui rende tangibili alcune concretezze attraverso l'analisi di testi, fenomeni, oggetti, e così via. Diceva giustamente Charles Morris che la lingua quotidiana è troppo povera di mezzi per parlare del linguaggio, mentre la semiotica può farlo (Morris, 1999, p. 97). Potrei aggiungere, forse con un pizzico di giusta banalità, che in questa ipotesi cogliere i segni e *parlare dei linguaggi* vuol dire mettere in relazione insieme semiotici, e anche Senso, discorso, racconto, di certi «avvenimenti» (rimando a quanto con acutezza e sobrietà ha saputo spiegare Paolo Fabbri in un libro importante in questa direzione, qual è *La svolta semiotica*).

E vorrei partire proprio da un «avvenimento» che riguarda il tema dell'immagine del corpo, attraverso una notizia e una piccola foto. Entrambe circolavano sui giornali italiani nel giugno 1996. Nella piccola foto si vede una donna che in una discoteca di Rimini balla un po' svestita entro un cubo trasparente (si tratta di una «cubista» come viene definita molto impropriamente), mentre dieci mani hanno la possibilità di toccarla, suppongo per qualche secondo perché gli aspiranti si devono alternare, attraverso una serie di guanti appositamente inseriti nel cubo (un po' come i ricercatori per certi esperimenti in laboratorio). Quante altre immagini di *captatio* del corpo femminile richiama alla mente l'immagine della discoteca di Rimini? Davvero tante: oniriche, pittoriche, letterarie, del cinema, della televisione, e qualcuno ne ha forse tratto spunto per realizzare una innocente pubblicità a uno yogurt. Comunque, il referente comune di questa gamma di immagini del corpo potrebbe rispondere alla semplice enunciazione: il corpo assume il ruolo di oggetto «vero» messo a diretta portata di ognuno, toccato, anche accarezzato, in una percezione anonima e spersonalizzante. L'oggetto è a disposizione, si fa toccare, ma non è il corpo di una donna, è più esattamente il corpo di una donna prigioniero di un cubo, corpo che si offre a chi lo tocca (a pagamento) ma in modo mediato e innaturale, con dei guanti appositi. Ecco l'oggetto corpo entro questa immagine divenire ancora fonte di un modesto surrogato che vorrebbe corrispondere alla percezione di un contatto tattile, tanto più modesto di una normale carezza, data magari di sfuggita sul viso o sulla spalla, e più ambiguo della prostituzione. La prostituzione si basa sull'offerta di una prestazione sessuale che è in vendita in circostanze differenti, e si incentra sull'accettazione dell'atto sessuale come atto fisiologico per chi compra, meccanico per chi vende. Il palpeggiamento della discoteca di Rimini, invece, si offre in un insieme ambiguo di elementi: non dà l'illusione-possesso, seppure virtuale, del

corpo-oggetto, non dà una percezione tattile, non dà un rapporto esclusivo con la donna, non è privato ma pubblico, è un rito di egualità collettiva.

Ma dà, questo rito, qualcosa che né il cinema tridimensionale né i guardoni (non violenti) né, per dirne una, i villeggianti delle spiagge estive, possono attuare (secondo un istinto di frustrazione, d'accordo, ma un istinto che la civiltà dell'immagine scambia per desiderio): il rito di Rimini dà la possibilità di toccare, dà la possibilità di entrare in contatto virtualmente diretto e non solo visivo con l'immagine del corpo che si offre appunto alla vista, e in più mette al sicuro dal rischio di un ceffone, un urlo, o peggio, giacché è un palpeggiamento «autorizzato», per dir così. Insomma: ciò che si tocca a pagamento nel cubo di Rimini è l'immagine del corpo, e per di più un'immagine sublimata e nella mistificazione dell'ambiente discoteca.

Si può anche pensare che la figura del cubo-prigione non sia affatto casuale, e anzi risulti come una sorta di adattamento dell'icona corrispondente all'apparecchio televisivo, e spingersi ad una inversione dei ruoli: giacché in tante pubblicità si mostra la figura prigioniera del video che a un certo punto rompe il video per uscire fuori verso lo spettatore (in dimensione cinematografica e cinefila si pensi a *The purple rose of Cairo* di Woody Allen), qui, intendo nella discoteca riminese, al contrario è lo spettatore che rompe il video e tenta, come può, di catturare quell'animale in movimento.

Abbiamo creato, sin qui, una metonimia, perché, se ogni immagine ha il pregio di evocare e ricucire altre immagini in un *continuum*, dobbiamo tenere conto che ogni connotazione di questo tipo può nascondere un filo di collegamento di tipo metonimico. Nel nostro caso vi sono tipi differenti di metonimia visiva, associabili al nostro discorso. La prima è quella di un gruppo di bambini allo zoo. Cosa fa istintivamente ogni singolo bambino di fronte alla gabbia dei leoni o degli ippopotami? Tenta di allungare la mano al di là del limite consentito: non solo l'animale quanto anche l'immagine dell'animale attira per una conoscenza diretta, tattile, non mediata e non solo di tipo visivo.

La seconda associazione metonimica riguarda quello straordinario capitolo della *Pelle* di Curzio Malaparte, in cui si parla della vergine di Napoli che mostra ai soldati americani in fila l'oggetto raro della propria verginità: qualcosa che c'è fra le gambe ma che in effetti non si vede tanto che un soldato si avvicina per toccare con un dito.

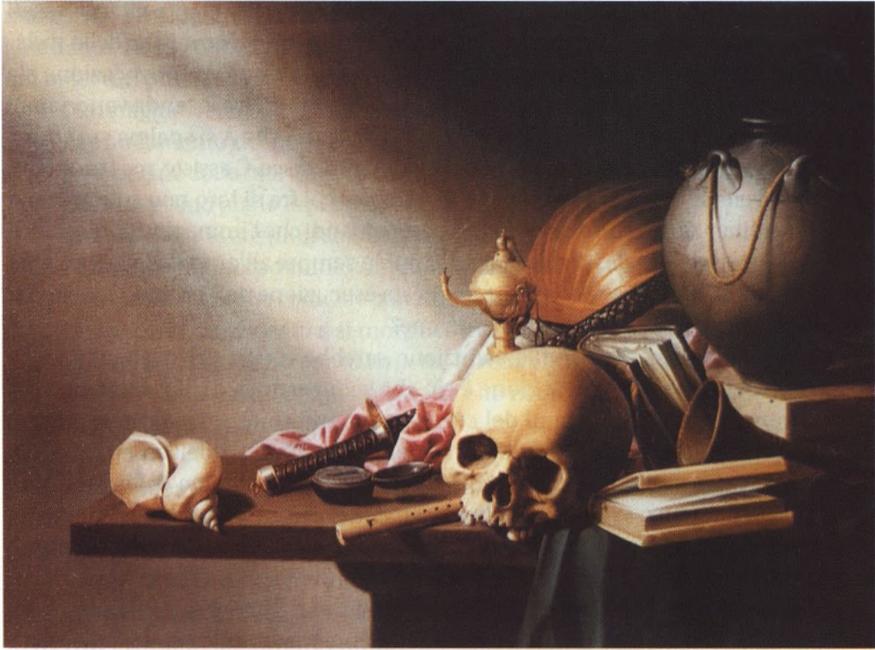
Ma che cosa ho fatto io qui puntando il mio dito su altre immagini-discorso metonimicamente? Ho sviluppato un racconto che l'immagine di partenza non conteneva così come probabilmente non lo contiene in sé ogni singolo punto chiamato in causa dalla mia memoria percepente, eppure desumibile dall'insieme degli spostamenti e dei riferimenti. Un'immagine non è forse anche questo? Un insieme di spostamenti e di riferimenti extra, che circolano intorno all'immagine-*exemplum*, che ne derivano o che la propiziano. Perciò in una foto non potremo mai riconoscere esclusivamente il *punctum* di quella foto, ovvero, secondo Barthes, l'elemento specifico che provoca l'attenzione dello spettatore (Barthes, 1980, p. 55): ciò che punge è l'insieme, la relazione, il riferimento, persino il racconto che stanno dentro una immagine fotografica e che potenziano il discorso della fotografia (a volte mi chiedo: perché Barthes implicitamente pensa ad una sorta di esclusività o addirittura isolamento semiotico di ogni singolo codice?).

Rimanendo sempre in tema di fotografia vorrei ricordare una famosa foto che Oliviero Toscani ha scelto qualche anno fa come mezzo per la pubblicità di Benetton. In questo caso dovremo considerare anche il contesto entro il quale l'immagine del corpo viene utilizzata.

Si tratta, come molti ricorderanno, della foto di un giovane ammalato di AIDS sul suo letto di morte, circondato dalla famiglia. Nella fotografia si mette in evidenza la magrezza del morente che è senza espressione visibile (in questo momento cito *a memoria*, in quanto non possiedo alcun esemplare di quella foto), e a lui vicino il padre e la madre seduti, e presumibilmente una sorella accanto al letto (tutti e tre sono piuttosto robusti, i genitori direi obesi). La tragicità della foto in bianco e nero sta in una scena che emblemizza visivamente una malattia che non perdona proprio nella sua invisibilità, ma l'effetto di mortificazione del corpo viene raddoppiato e forse moltiplicato dall'utilizzo di questa immagine. Contrariamente ai canoni della pubblicità commerciale, essa venne proposta al posto di una immagine seducente del corpo, e a tale scopo venne esposta in vetrina tra gli abiti colorati di Benetton. La contraddizione genera in partenza in chi guarda uno shock o una sorpresa (del tipo del perturbante psicologico): un'immagine che in sé respingerebbe per la sua tragicità, ma che contiene il sèma della vita associato a quello della morte, diventa un segno del nostro tempo, e il suo carattere semiotico (non la sua specificità) la inserisce, anche se in modo non realistico, fra maglioni e camicie, che sono un modo di vestire del nostro tempo. In più il dolore di quella fotografia non è falso, non è costruito, non si costituisce come indiretto sma pubblicitario, non passa e fa passare, ma ferma l'attenzione, è qualcosa che resta a chi guarda. Devo dire, anche se può sembrare paradossale, che la foto attrae, forse perché vi si produce un doppio effetto di senso: da un lato attualizza e umanizza il consumo, inserendolo nella tragicità del presente, dall'altro contraddice il senso della stessa operazione pubblicitaria, dell'illusione pubblicitaria di una vita in positivo. Da un lato vi è l'immagine del corpo negato, nella fotografia, dall'altro ci siamo noi osservatori, insieme ai corpi «ingombranti» della famiglia in lacrime, noi tutti che *dobbiamo* rimanere nel colore della vita.

In pari grado la foto nella vetrina colorata di Benetton funziona come rappresentazione contemporanea del canone della *vanitas* diffusosi nella storia dell'arte (il teschio posto fra gli oggetti d'uso quotidiano, il corpo di una donna giovane con alle spalle un volto rugoso, ecc.): qui i colori degli abiti si possono associare alla frutta generosa e fresca in un quadro che raffigura una *Vanitas* del Cinquecento o del Seicento, e la foto del morente ha la stessa funzione della mosca meticolosamente disegnata da un fiammingo, e posata sulla pesca dai colori invitanti.

Non si può, a questo punto, non sfiorare quell'enorme vivaio costituito dall'immagine del corpo nel cinema (Edgar Morin l'ha studiata in modo formidabile e sempre attuale nel suo *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, del 1956). Il caso è quello a dir poco paradigmatico del film *Nove settimane e mezzo*: da un lato la lei di turno dell'industria cinematografica, Kim Basinger, dall'altro il lui, Mickey Rourke, anche se non proprio due prototipi di bellezza, rappresentano i poli opposti di una dinamica che dovrebbe essere basata sulla seduzione del corpo. L'elemento di partenza è naturalmente lo



*Harmen Steenwyck: Allegoria della Vanità
Londra, National Gallery*

sguardo: lo sguardo del *voyeur* protagonista e contemporaneamente quello dello spettatore che guarda con gli occhi e con le orecchie di lui le immagini del corpo femminile portato sulla soglia dell'eccitazione. Ma avviene davvero seduzione?

Qui il filo connivente fra *voyeur* e spettatore si spezza irrimediabilmente: arriva un momento in cui lo spettatore ne sa più del *voyeur*, e cioè quando questi dà istruzioni per telefono alla donna-immagine del corpo su come raggiungere una originale, stravagante e perversa eccitazione (fra l'altro spalmandosi addosso le buone cose conservate nel frigorifero). Ciò che il *voyeur* non può vedere, dal momento in cui crea l'astuta regia secondo la propria immaginazione, lo può vedere lo spettatore del film che, a parte senape e *ketchup*, assapora con la mente un altro ingrediente spalmato sull'immagine del corpo: la sottomissione e l'obbedienza femminile, d'una donna tanto passiva da obbedire senza essere vista.

Eppure, in un certo qual modo, si realizza un tipo di seduzione. Non una seduzione diretta, frontale, basata sugli elementi tradizionali del soggetto, oggetto, attesa, rinvio, desiderio, possesso o possesso mancato. Si tratta di un vero e proprio *circuito del senso*, che è come un discorso muto realizzato fra gli attanti del racconto, dentro e fuori dello schermo. Ogni attante (i due protagonisti del film e ogni spettatore) occupa una posizione relativa al tipo di immagine da cui si sente provocato. Vediamo in che modo: ogni attante (la donna, l'uomo, lo spettatore) deve mettere in atto il meccanismo del vedere e far vedere, ma in posizioni differenti che determi-

nano un'immagine doppia del corpo. Chiameremo rispettivamente gli interessati A (la donna), B (l'uomo), C (lo spettatore). Allora B provoca il meccanismo dello svelamento del corpo di A: lo provoca, e C vede gli effetti di questa provocazione sia attraverso gli occhi di B (la famosa scena dello *striptease* dietro la tenda veneziana), sia separatamente da B (i giochi con lo yogurt e la frutta che A si spalma sul corpo, obbediente al telefono). B emette un messaggio, A obbedisce, C assiste, ma i tre attanti agiscono in effetti con una separazione di fatto per cui fra di loro non comunicano e anzi precipitano in un corto circuito: B dà dei comandi che l'immaginazione erotica di C in effetti si aspetta (anche se magari C non è sempre all'altezza delle modalità da esperto di B), e il gioco si consuma in questa esecuzione dell'ordine. Ogni figura sta chiusa in un cerchio. E dov'è la seduzione?

Jean Baudrillard dice che la seduzione sarebbe un «superficiale abisso», e afferma seccamente che la seduzione è ciò che seduce, nulla di più: «la seduzione come invenzione di stratagemmi del corpo, come trucco di sopravvivenza, come infinita dispersione di esche, come arte della sparizione e dell'assenza, come dissuasione». (Baudrillard, 1992, p. 44) E in effetti siamo nel tema del nostro film. Ma di questa dinamica seduttiva dell'immagine fa parte un elemento del racconto, presente anche se non narrato, e cioè ciò che sarebbe potuto accadere e non è accaduto, secondo la più naturale legge fisiologica di due corpi che si incontrano.

Queste immagini di corpi separati, e perciò seducenti (l'io, l'altro, e il terzo escluso, condannato a guardare), richiamano alla mia mente metonimica che ha memoria dell'immagine un'altra rappresentazione, e questa volta di autoesclusione che è quella rappresentata da Ugo Foscolo nella famosa scena di seduzione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. La scena, che ha un *analogon* differito nel *Werther* di Goethe e uno nel *Socrate delirante* di Wieland, comincia fuori dalla camera da letto, nel momento in cui il giovane Jacopo, introdotto dalla bella cameriera, attende di essere ricevuto, fra affreschi secenteschi di inseguimenti erotici e libri francesi. La signora veneta, chiamata dallo scrittore la moglie del patrizio M, riceve il giovane, dando inizio ad un preciso rituale di svelamenti, comandati questa volta dalla propria immaginazione (di sé vista attraverso sé), di apparizioni di un corpo ancora «rugiadoso» per il bagno recente, e coperto da un camicione che svela qua e là ciò che si deve e che si può vedere. Cosa avviene? Jacopo abbozza all'esca tesa verso di lui? Nient'affatto. Anche qui le figure restano chiuse nel proprio cerchio (Jacopo sparisce, la donna sparisce), un cerchio evidentemente troppo resistente perché Jacopo possa spezzarlo. Ecco, dunque, esattamente rovesciata la dinamica del nostro primo esempio, quello della discoteca: lì si propinava una illusione percettiva al fine di afferrare l'immagine del corpo, qui si consolida la barriera che isola le immagini del corpo, anche quella di uno Jacopo come emblema di se stesso, in cerca di una unità perduta (cfr. Tassoni, 1989, pp. 29-47).

Gli esempi associati in sequenze metonimiche ci aiutano a considerare l'immagine del corpo come un insieme di significanti che indicano referenti necessariamente posti in relazione: la percezione di quell'immagine, se legata al sèma specifico della seduzione naturalmente, dipende dalla relazione fra i significanti e i referenti indicati, chiamati in causa. Ovvero, non esiste in sé l'immagine del corpo della seduzione,

ma esiste l'insieme delle relazioni che produce un'immagine rispetto a un guardante. Il filo conduttore fra significanti e referenti è un Senso. Negli esempi fin qui osservati possiamo sintetizzare questo tipo di percorso:

1. l'immagine verso il referente ambiguo: la sua manipolazione coincide con l'annullamento del potere stesso dell'immagine
2. l'immagine della mortificazione della carne che, a differenza della precedente, porta in primo piano la persona, il suo esserci, il suo sopravvivere in uno spazio familiare che si costituisce intorno
3. l'immagine del corpo come continuo rinvio verso l'esterno della relazione duale della seduzione, che coincide con l'annullamento della dinamica del desiderio: qui il corpo viene usato e si mortifica in modo autoreferenziale, senza spazio contestuale, senza racconto rispetto al referente presunto.

In tutti e tre i casi il corpo dà un'immagine che risulta necessariamente inserita in un'altra immagine e non autosufficiente.

Pur senza rendercene conto abbiamo seguito sin qui il filo invisibile della relazione fra immagine (fotografata mentalmente) e realtà (visiva, mentale). In alcune pagine del 1961 Barthes aveva giustamente posto l'indice sul «paradosso fotografico» che io ritengo sia il paradosso a cui è sottoposta la nostra memoria della rappresentazione, quella qualità speciale della memoria umana che fotografa immagini (mentali, visive, percettive, virtuali) dal proprio punto di vista, ovvero assumendosi come punto di riferimento speciale del racconto che si mette in azione nell'atto dell'osservazione. Barthes ne deduce che il messaggio fotografico è un messaggio continuo. (Barthes, 1985, p. 7) Da parte nostra, estendendo come stiamo facendo il campo della ridefinizione, diremo che la memoria dell'immagine è un messaggio continuo.

E vorrei perciò concludere queste riflessioni con una fotografia che è per me memoria e messaggio continuo allo stesso tempo, foto nella quale le immagini del corpo rappresentano una sorta di castigazione del corpo, una sua immedesimazione mimetica nel genere *foto come ritratto di famiglia con l'ultimo nato*. Tuttavia questo esempio contiene il racconto di una trasgressione. La foto deve essere dei primi mesi del 1905, vi sono rappresentati un padre a sinistra, una madre con in braccio l'ultimo nato (che sappiamo essere una bambina) e, anche se la foto a questo punto per ossequio al genere avrebbe già i suoi protagonisti, in più un bambino con uno strano atteggiamento: non in posa, non mostrato o messo in evidenza, semplicemente presente. Quel bambino è mio nonno all'età di tre anni. Al di là di questo, che però riguardando il privato di chi analizza l'immagine, aggiunge senso ovvero racconto alla rappresentazione, prima di tutto la foto può interessarci perché il corpo si mostra come abito, come acconciatura, come disposizione nello spazio designato dal fotografo, cioè in particolari che lascerebbero poco spazio alla fantasia, così da influenzare in un certo senso tanto la positura del corpo quanto l'espressione dei soggetti, così da sminuire unicità e originalità per rientrare nel «genere» di foto che si deve realizzare (come accade anche oggi nelle foto per matrimoni, cerimonie, manifestazioni: cambiando l'ordine dei fattori il prodotto non cambia, nel senso che risulta tanto anonimo quanto noioso). Qui comunque l'indumento non solo è

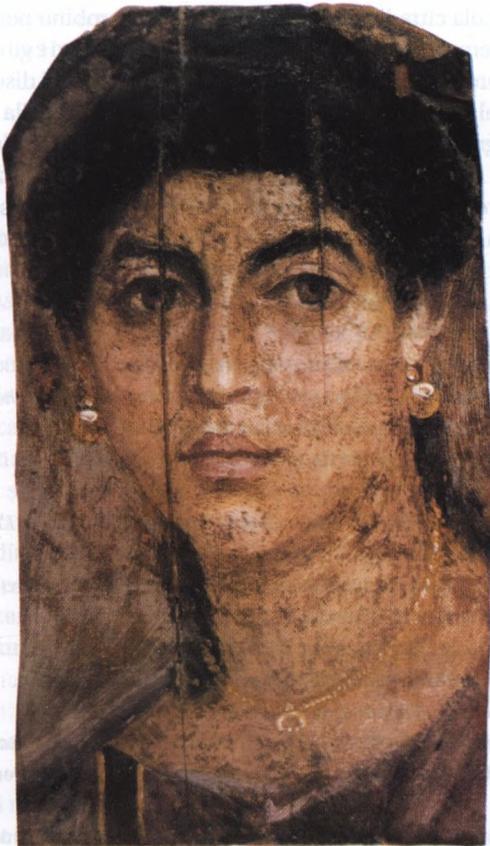


Foto di famiglia con neonata (1905)

un'immagine, rispetto all'indumento reale (Barthes, 1970, pp. 6-7), ma riassume l'insieme delle connotazioni visive in sostituzione dei corpi che veste, copre, nasconde, socializza, storicizza. L'indumento è insomma il corpo: un corpo più sociale e pubblico che privato e personale. Nel senso che questo tipo di indumenti dell'inizio del Novecento sono i nuovi indumenti della borghesia benestante di provincia. Notate le mani curate del *pater familias*, la pettinatura elegante e l'atteggiamento riservato e aristocratico della madre, volutamente senza anelli, senza gioielli (se si eccettuano dei piccoli orecchini), insomma senza desiderio di apparire, mostrare, e sembrerebbe senza desiderio o ambizione di rappresentare alcunché. Si vede bene che la famiglia qui rappresentata non è in posa al meglio, non indossa abiti particolari, anche se eleganti, e si limita ad una apparizione, simulando una fetta di quotidiano improvvisato dal fotografo per l'occasione. Lo dicono gli abiti, appunto, mentre lo contraddicono la positura e il brutto sfondo di finti palmizi dello studio fotografico: meglio sarebbe stato confessarla quella intimità familiare, giacché il motivo della foto è unicamente quello di testimoniare, come timidamente la madre fa ben vedere, la venuta al mondo della nuova nata. (Dirò per inciso che si tratta di un formidabile

ritratto femminile, essenziale, senza abbellimenti, eppure donna del suo tempo sorpresa in un momento di vita familiare, simile a uno di quei ritratti romani in cui la donna esprime con il suo contegno la sua presenza: ce ne è uno significativo al British Museum di Londra, proveniente da Howara in Egitto, del 55–70 d.C.).

E a questo punto si apre il racconto che fa da sfondo all'immagine fotografica: c'è qualcosa fuori posto, anzi qualcuno, e cioè mio nonno bambino che si è intrufolato prepotentemente nel campo fotografico, riservato in effetti, come da canone, solo alla nuova nata, tanto che non c'è una ragione effettiva perché proprio lui sia lì presente, dato che a casa o forse accanto all'apparecchio fotografico stanno altri cinque o sei fratellini di poco più grandi. Dall'espressione di curiosità per ciò che di miracoloso sta per accadere di fronte a lui e di trionfo per essere riuscito a rientrare indebitamente nel quadretto familiare (espressione in contrasto con quella rassegnata e stanca tanto del padre quanto della madre), siamo portati a spostare lo sguardo sullo spazio occupato dal bambino, uno spazio improvvisato che trasgredisce la regola della bella posa



Ritratto femminile (Egitto, Mummia di Hawara)
Londra, British Museum

dei genitori, e ruba parte della scena al corpicino di quella bambina dormiente che la madre cerca di tenere anche un po' accosta al padre. Il bambino sembra naturalmente a suo agio di fronte all'obbiettivo tanto che, trasgressione nella trasgressione, «osa» portare con sé qualcosa con cui giocava magari un attimo prima e lo tiene nella manina sinistra quel qualcosa che non riesco a decifrare, mentre solo un vezzo (di timidezza?) gli fa per un attimo sovrapporre i piedini con le belle scarpine dell'epoca. Ed è questo l'attimo di una foto che coglie dei corpi in posa, una posa in effetti statuaria, senza fine, continua e forse continuamente ripetuta, prima che l'intromissione del piccolo ribelle la rendesse una foto unica, prima che quel gesto innocente ci desse una parte del senso di familiarità che ci era stato sottratto dalle regole della posa fotografica, prima che quella dolce monelleria desse il senso della momentaneità e del tempo. Quel bambino che da comprimario leva la scena alla nuova nata ha gli occhi della curiosità del secolo, essi puntano direttamente al di qua dell'immagine, al mezzo che servirà a fissare l'immagine, al prodigio novecentesco che gli toccherà in sorte di vivere tutto fin oltre lo sbarco sulla luna, fino all'invenzione del computer e dei mezzi dell'elettronica. In una piccola cittadina del sud d'Italia quel bambino potrebbe raffigurare, con il suo corpo lievemente reclinato, il broncio del dopo pianto e gli occhi un po' lucidi, il desiderio di entrare nell'immagine e di rompere le regole del discorso, portando la rappresentazione al di là di se stessa, al di là degli schemi della rappresentatività dell'immagine fotografica. Questa figura di bambino dei primi anni del secolo, bambino dai piedini vezzosi e lo sguardo curioso, dice infine di una seduzione che lui solo percepisce al di qua dell'occhio che lo guarda, una seduzione, come scoprirà da grande, che aggiunge realtà al reale, che aggiunge al presente la creatività della memoria.

BIBLIOGRAFIA

- R. Barthes (1970), *Sistema della Moda*, Torino, Einaudi (ed. or. *Système de la Mode*, Paris, Seuil, 1967).
 Id. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi (ed. or. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard-Seuil, 1980).
 Id. (1982) *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi (ed. or. *L'obvie et l'obtu. Essais critiques III*, Paris, Seuil).
 J. Baudrillard (1992), *L'altro visto da sé*, Genova, Costa e Nolan (ed. or. *L'autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Galilée, 1987).
 G. Deleuze (1995), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata (ed. or. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981).
 P. Fabbri (1998), *La svolta semiotica*, Laterza, Bari.
 M. Merleau-Ponty (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
 E. Morin (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit (1978).
 C. Morris (1999), *Lineamenti di una teoria dei segni*, introduzione, traduzione e commento di F. Rossi-Landi, Lecce, Manni (ed. or. *Foundations of a Theory of Signs*, Chicago, The University Press of Chicago, 1938).
 F. Rossi-Landi (1985), *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Milano, Bompiani.
 L. Tassoni (1999), *Senso e discorso nel testo poetico*, Roma, Carocci.
 Id. (1989), *Finzione e conoscenza*, Bergamo, Lubrina.