

Il dispositivo indisposto. La fotografia e la questione della specificità mediale nell'opera di P.Gioli

Prof. Ruggero Eugeni Università Cattolica del S. Cuore - Milano e Brescia
relazione svolta nel XXXVIII Convegno AISS – Roma , 8-10 ottobre 2010
sul tema *La fotografia, oggetto teorico e pratica sociale*

Filmarilyn, o del discorso fotografico

Qualche volta ho l'impressione che il mestiere del semiologo si avvicini sempre più a quello del museologo: il compito dello studioso sta diventando quello di salvare attraverso la teoria alcune pratiche medialità ormai scomparse. La riflessione teorica non interviene più su una pratica diffusa, ma ne rimpiazza (e ne occulta) la sparizione: in tal modo essa ne tiene vivo il ricordo sociale e quindi ne costruisce una sorta di presenza spettrale. Una situazione del genere si verifica a proposito della fotografia. Certo, la fotografia non è scomparsa: le foto si fanno, si mostrano, si guardano, si vendono e si comprano. Tuttavia è evidente che la *specificità* del mezzo fotografico è oggi difficile da rintracciare: l'avvento del digitale ha inglobato la fotografia all'interno di un magma mediale che rende difficile fissarne i confini rispetto ad altre forme e modi di *presenza delle immagini*. Si tratta, è evidente, di un fenomeno che non riguarda solo la fotografia, ma tutte le forme del discorso: il perdersi della specificità del mezzo fotografico implica e richiama una complessiva difficoltà se non impossibilità di individuare attualmente criteri di individuazione dei diversi media: si parla non a caso (seguendo una indicazione di Rosalind Krauss) di una "condizione postmediale"¹.

All'interno di un simile contesto la teoria – compresa la teoria semiotica – ha differenti scelte. Una prima scelta è quella molto semplice di rinunciare a definire i singoli media e spostare il proprio interesse su altri fuochi, lasciando sul vago il problema dei criteri di individuazione dei media. Una seconda scelta è quella di riaffermare i criteri di definizione dei media predigitali, insistendo per esempio nel caso della fotografia sulla questione dell'impronta, del congelamento dell'istante, ecc. Questa seconda scelta coincide con l'atteggiamento "museale" cui accennavo sopra e, di fatto, si allea con alcune pratiche di recupero, preservazione, restauro della fotografia. Una terza scelta consiste invece nel non dismettere l'idea di una specificità dei singoli media, ma nel ritenere che tale specificità

¹ Rosalind Krauss, «Reinventing the medium», in *Critical Inquiry*, n. 25, Winter 1999, pp. 289-305 e Ead., «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 1999. Contro il determinismo che lega le espressioni artistiche ai media utilizzati, tipico della posizione di Clement Greenberg, la Krauss propone una concezione non specifica, o a specificità variabile di ciascun medium: «The specificity of mediums, even modernists ones, must be understood as differential, self-differing, and thus as layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support» (R. Krauss, *A Voyage...*, cit., p. 53). A partire dal saggio della Krauss è in atto un dibattito riguardante soprattutto il mezzo cinematografico: cfr. Noël Carroll, «Defining the moving image», in Id. (a cura di), *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, New York 1996, pp. 49-74, ora in Noël Carroll, Jinhee Choi (a cura di), *Philosophy of Film and Motion Pictures. An anthology*, Blackwell, Malden (MA) 2006, pp. 113-133; David N. Rodowick, *The Virtual Life of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2007 (*Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano 2008); Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Picture*, Wiley – Blackwell, Malden (MA) 2008; Paisley Livingston, Carl Plantinga (a cura di), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, London – New York 2009.

(e i criteri di individuazione che sono ad essa legati) siano legati alle forme dell'esperienza concreta e (anche culturalmente) situata che le manifestazioni medialità producono².

In questo intervento adotto la terza prospettiva delineata: intendo porre la questione della specificità della fotografia all'interno di una teoria semiotica dell'esperienza. Non intendo tuttavia svolgere un discorso teorico in senso stretto: più che parlare di fotografia vorrei far parlare alcune fotografie, o meglio un film su alcune fotografie. Analizzerò dunque brevemente *Filmarilyn* di Paolo Gioli (1992) con l'intento di indagare quali figure di pensiero circa la fotografia e la sua specificità esperienziale vengono espresse da Gioli all'interno di questa sua opera³.

Filmarilyn, o del guardar morire

Filmarilyn è un film girato in 16 mm., in bianco e nero e muto, della durata di 11' e 12" (ma la trascrizione video dura 9' e 15"), realizzato da Paolo Gioli nel 1992. Lo stesso Gioli lo introduce con queste parole:

Questo breve film, mi sembra, alla fine, come (se lo) avessi ritrovato in qualche parte completamente dimenticato, come fosse stato un provino pre-cinematografico non riuscito. Tutte le animazioni costruite da fotografie di un unico grosso libro. Al termine lei muore e nella simulazione viene trovata così come nella simulazione [sic: ma leggasi "realità"]; come fossi stato io con la mia cinepresa a entrare per primo nella sua stanza di morte⁴.

Di fatto il film si basa su una serie di fotografie realizzate dal fotografo Bert Stern per un servizio di moda per la rivista *Vogue*: le tre sessioni del servizio si svolsero all'Hotel Bel Air di Los Angeles alla fine del giugno 1962, sei settimane prima la morte di Marilyn. Il fotografo realizzò circa 2600 immagini, ma ne furono pubblicate su *Vogue* solo 20. Nel 1982 Stern decise di pubblicare in volume alcune foto di quel servizio (*The Last Sitting*, con testi di Annie Gottlieb, New York, Morrow); nel 1992 Stern fece seguire un volume comprensivo di 357 fotografie (*Marilyn Monroe. The Complete Last Sitting*, Munich – London, Schirmer Art Books), inserendo anche alcuni studi di nudo realizzati in quell'occasione; in alcune di tali foto di nudo si vede con chiarezza il segno di una ferita dovuta a una recente operazione di calcoli alla cistifellea di Marilyn, che erano state scartate: le foto sono segnate con una vistosa X rossa e titolate "Crucifix I, II," ecc. [il riferimento cristologico è molto presente].

Il film si apre con tre cartelli scritti a mano in bianco su fondo scuro: il titolo "Filmarilyn", la dedica "a Paolo Vampa", la dizione "di Paolo Gioli". I cartelli sono separati da dissolvenze in nero (00:26). Immediatamente dopo l'ultima dissolvenza iniziano a presentarsi alcune immagini fotografiche di Marilyn Monroe che si succedono molto velocemente. Le immagini sono verticali e occupano solo la

² Nel parlare di "esperienza" e di "esperienza mediale", della sua articolazione e delle sue forme, faccio riferimento alle categorie che ho introdotto in Ruggero Eugeni, *Semiotica dei media*. Le forme dell'esperienza, Carocci, Roma 2010.

³ Ho già instaurato questo particolare tipo di dialogo tra cinema e fotografia in Ruggero Eugeni, *Una teoria della fotografia nel cinema moderno*. Blow-up di Michelangelo Antonioni, in Aa. Vv., *Semiotica e fotografia 2*, atti del convegno "Semiotica e fotografia", Urbino, C.I.S.eL, 13-15 luglio 2006, Documenti di lavoro e prepubblicazioni, Università di Urbino, serie F, n. 360-362, gennaio – marzo 2007, pp. 1-16.

⁴ Paolo Gioli, *I film: le schede*, in Paolo Vampa (a cura di), Paolo Gioli, *Rarovideo*, Roma 2005, p. 10, ora in Sergio Toffetti, Annamaria Licciardello (a cura di), Paolo Gioli. *Un cinema dell'impronta*, Centro Sperimentale di cinematografia – Kiwido Federico Carra editore, Roma 2009, p. 212. Sull'opera di Gioli nel suo complesso si veda Roberta Valtorta, Paolo Gioli. *Fotografie, dipinti, grafica, film*, Art&t, Udine, 1996. Ringrazio di cuore Marco Senaldi per le utilissime indicazioni in merito all'opera di Gioli e per i materiali bibliografici che mi ha gentilmente fornito.

parte centrale dello schermo: sui bordi sono visibili le indicazioni relative alla pellicola fotografica, in particolare il numero della posa sul rullino. L'effetto dell'animazione cinematografica produce un'illusione di movimento, per quanto spezzato e a scatti: Marilyn è nuda, inquadrata dal pube in su, e gioca con due grandi fiori artificiali coprendosi il seno e portandoli sul collo⁵. Le stesse immagini vengono poi esplorate più da vicino: scompaiono le bande laterali del rullino, l'immagine insiste sui due grossi fiori sui seni con leggeri movimenti spezzati e talvolta frenetici prodotti dallo spostamento di posa da una fotografia all'altra. Infine al centro dell'immagine passano per due secondi le sole bande nere dei bordi della pellicola fotografica con i numeri delle pose e, ai bordi, le linee di separazione dei frames fotografici (Segmento 1: 00:26-00:38).

Al centro dell'immagine torna la figura di Marilyn, questa volta vestita con un velo trasparente a strisce scure, inquadrata a figura intera, silhouette sfuocata su un fondo chiaro; ai bordi dell'immagine tornano le strisce scure del fotogramma. La silhouette si esibisce in una serie di movimenti con il solito stile a scatti. La ripresa cinematografica delle immagini fotografiche stringe sul corpo della donna e se ne allontana, inquadra ora il busto ora le gambe, a simulare una serie di movimenti di macchina in avanti e all'indietro e dall'alto in basso e viceversa; la ripetizione delle stesse fotografie dona l'impressione del ripetersi meccanico e ossessivo degli stessi gesti del busto e delle gambe, una sorta di balletto meccanico. Inoltre per alcuni secondi vediamo al centro dell'immagine la linea di separazione tra due provini fotografici e l'ombrello che al margine orienta la luce sulla donna. Infine, la velocità frenetica dei cambi di immagine rallenta e si ferma per circa 4" su due immagini (Segmento 2: 00:39 - 1:20).

Una lenta dissolvenza porta su una nuova serie di immagini: Marilyn è vestita con un grosso vestito scuro (ma le spalle, scopriamo poco dopo, sono nude), seduta e inquadrata dal busto in su; ai bordi sono sempre presenti le strisce della pellicola fotografica. Come nel caso precedente il passaggio da una posa all'altra simula dei movimenti spezzati; inoltre la differente distanza tra la macchina da presa cinematografica e la fotografia rifotografata o le sue dislocazioni produce l'effetto di una serie di movimenti di macchina. Sono evidenti sia trasformazioni del corpo della donna, sia quelli del suo viso che producono una serie di sorrisi e di smorfie. Il contrasto tra il corpo vestito di scuro e lo sfondo chiaro è molto forte e produce talvolta immagini quasi astratte. In alcuni casi è evidente il presentarsi di stereotipi forti, per esempio nella posa a reni inarcate con la mano alla vita, o nelle pose del volto con la mano che sostiene il mento mentre la bocca sorride (Segmento 3: 1:20-2:19). La sequenza successiva inquadra Marilyn in piedi, vestita con un cappotto scuro e con un cappello sempre su fondo chiaro; tutte le inquadrature evidenziano i bordi laterali del negativo fotografico; alcune immagini sono ora sottoesposte per cui si produce un effetto ricorrente di dissolvenza e assolvenza del corpo della donna e in genere una sorta di lotta con il buio e di effetto stroboscopico (Segmento 4: 2:19 - 2:39).

Si passa quindi a immagini di Marilyn con una parrucca nera e un finto neo sulla guancia sinistra, una camicia chiara e una gonna scura, una grossa collana, sempre su fondo chiaro. Alcune inquadrature isolano alcuni dettagli, soprattutto delle mani o delle spalle (Segmento 5: 2:40-3:06). Successivamente vengono rifotografati provini di Marilyn con un cappotto scuro, senza parrucca e su fondo scuro (i bordi scuri del negativo si confondono con tale sfondo). Il volto, i capelli e le mani, bianchi, emergono dall'impasto luministico scuro e vengono talvolta isolati dal lavoro di ri-fotografia (Segmento 6: 3:06-3:15). Nella successiva sequenza Marilyn è vestita di chiaro, con una pelliccia con cui gioca, su fondo chiaro; ai bordi si intravedono attrezzi dello studio fotografico; come sempre il lavoro di ri-fotografia isola mani, gomiti e anche particolari dei vestiti che nascondono la pelle. (Segmento 7: 3:16-3:41). Una

⁵ Da un punto di vista tecnico Gioli rifotografa sulla pellicola cinematografica a 16 mm. le immagini fotografiche di Stern per tre o quattro fotogrammi ciascuna, inserendo delle immagini a doppia esposizione (quasi delle rapidissime e impercettibili dissolvenze) come passaggio da un'immagine all'altra. In alcuni rari casi, che segnaliamo più avanti, l'inquadratura è più lunga e la camera panoramica sull'immagine.

pelliccia si ritrova anche nella sequenza successiva, ma stavolta la donna è nuda e la indossa come una sorta di tunica che talvolta lascia scoperti i fianchi (Segmento 8: 3:41-4:14). Quindi, Marilyn appare vestita di un tubino nero su fondo chiaro; i provini lasciano il volto scuro creando un effetto di silhouette; il montaggio delle immagini produce un effetto di movimento sinuoso del corpo fasciato di nero, sempre senza la possibilità di vedere il volto della donna. Nella seconda parte della stessa sequenza il volto appare e ritornano i sorrisi molto evidenti e un gioco di mani sul volto a coprire la metà destra; appaiono varie pose stereotipate, come per esempio quella del ridere con la mano sinistra portata al petto e la destra appoggiata lungo la coscia sinistra (Segmento 9: 4:14-5:01).

La sequenza successiva inquadra a tutto schermo Marilyn con un grosso cappello nero in primissimo piano; è molto evidente la mimica del viso con il passaggio ripetuto da un fare distante e misterioso al sorriso seduttivo; il gioco di sovra o sottoesposizione porta a una serie di passaggi luminosi; in alcuni casi viene esibito il bordo della pellicola con delle lettere e numeri annotati. (Segmento 10: 5:01-5:15).

Subentra a questo punto un'immagine astratta come di una cellula esagonale; l'immagine colpisce per il suo restare costante, al contrario del rapido mutare delle immagini. In sovrimpressione appare la stessa immagine più piccola mentre sullo sfondo si intravedono delle labbra. Quindi appare un velo bianco traforato a celle, che copre la bozza di Marilyn semiaperta. La camera effettua una panoramica verso l'orecchio, quindi in dissolvenza appare un occhio truccato di scuro, immobile (la perla dell'orecchino diviene la pupilla dell'occhio): la velocità è sempre lenta; in particolare l'immagine dell'occhio dura ben 5". Allargando e con una panoramica, la camera scopre il volto di Marilyn con un cappello bianco e una veletta, in primissimo piano e con uno sguardo in macchina. Il viso compie piccoli movimenti laterali e la bocca si atteggia talvolta a un leggero sorriso. Il contrasto tra il bianco di capelli, cappello e veletta e lo scuro di sopracciglia, occhi e bocca truccati è molto forte. Nella seconda parte l'inquadratura allarga e mostra un gioco di braccia e di mani. (Segmento 11: 5:15-6:00).

Torna una Marilyn vestita di scuro, con una collana chiara a figura in nero su fondo chiaro e con evidenziati i bordi del fotogramma. Oltre ai giochi già visti con il vestito, si introducono in un caso i truccatori a ritoccare il viso della donna. Subentrano immagini dello stesso tipo ma con un tailleur e una macchina fotografica con cui la donna gioca. L'inquadratura conserva l'immagine completa del negativo fotografico. (Segmento 12: 6:00-6:36).

La sequenza successiva mostra un primissimo piano di Marilyn molto classico; il passaggio rispetto al segmento successivo crea una sorta di curioso effetto come se la donna fotografasse sé stessa. In questa sequenza risalta molto la mimica del viso, piuttosto cangiante in una gamma di sguardi, sorrisi, ammiccamenti. Inoltre i movimenti delle labbra sembrano articolare parole di un discorso inesistente. Le immagini successive allargano verso il corpo della donna, coperto da un velo trasparente, che gioca a nascondere e rivelare i seni. In alcuni casi torna una sottoesposizione che nasconde il volto e rende il gioco del velo simile a una nebbia lattiginosa. Tornano inoltre i bordi segnati da numeri e lettere della pellicola fotografica.

Sulle immagini del corpo di Marilyn si sovrappone l'immagine di un filo o una corda che attraversa in basso e in orizzontale; quindi si sovrappongono segni a X di pennarello, a rinviare al fatto che tali provini erano stati cancellati e cassati. Le X di vario tipo si sovrappongono al corpo di Marilyn con vari effetti più o meno astratti (Segmento 13: 6:36 – 7:17).

Nella sequenza successiva Marilyn è distesa e inquadrata dall'alto, in primissimo piano e con una collana con cui gioca sul volto. Colpiscono i capelli sparsi e il gioco della mimica del volto, dato il primissimo piano. Quindi è la volta di una Marilyn su un letto bianco in immagini sovraesposte o male illuminate che mostrano il corpo ma nascondono il viso

lasciandolo in ombra. Le immagini insistono sul volto di Marilyn addormentata su un fianco, ripresa da dietro le spalle: su questa immagine si colloca il procedimento fin qui inusuale di una dissolvenza in nero (Segmento 14: 7:17-7:35).

La successiva assolverenza apre su alcune immagini della donna discinta sdraiata sul letto con un bicchiere in mano: sono relativamente lunghe in quanto durano circa 1" l'una. Questo ritmo rallentato ritorna nelle immagini successive, con il volto della donna addormentato, a occhi chiusi, sul fianco destro, in primissimo piano; le immagini sono separate da dissolvenze incrociate. (Segmento 15: 7:35 – 7:53).

A questo punto ritornano le immagini del provino iniziale, con il corpo nudo e il fiore artificiale a coprire il seno. La fotografia inquadra dal pube al seno, escludendo quindi il volto. Questa volta la camera panoramica lentamente sull'immagine fotografica e alcune dissolvenze passano dall'una all'altra immagine della serie (tutte molto simili). Sul ventre di Marilyn si intravede una ferita: da essa escono due gocce di liquido scuro che scivolano lentamente verso il basso. L'effetto di questo sanguinamento è particolare perché la goccia sembra muoversi su una superficie bidimensionale quale quella della pellicola stessa. La sequenza viene conclusa da una nuova dissolvenza in nero (Segmento 16: 7:53 – 8:10). Tornano le immagini di Marilyn sul letto bianco, il corpo nudo: immagini lunghe e separate da dissolvenze molto lente; è presente una nuova dissolvenza in nero e una nuova assolverenza sulle stesse immagini: dopo tale assolverenza una lunga inquadratura fissa (ben 7") mostra il corpo scuro della donna riverso sul letto bianco, massa inerte ma vaporosa che attraversa l'immagine con un'onda obliqua orizzontale. Una lentissima dissolvenza incrociata mostra nuovamente l'immagine del volto a occhi chiusi, disteso e ripreso dall'alto, per chiudere con una dissolvenza in nero (Segmento 17: 8:10-8:35).

Il film si conclude con una serie di immagini delle mani della donna. Una prima inquadratura mostra la mano di Marilyn ripresa dal basso, e dura circa 10"; quindi in dissolvenza appare un dettaglio delle sue mani incrociate seminascoste da un velo bianco (16") e quindi un altro dettaglio delle mani sempre incrociate ma su fondo scuro (10") che va in dissolvenza in nero. (8:35-9:10).

Sul finale appaiono due cartelli scritti in bianco su fondo nero: "1992" e "Vampa Productions" (9:10-9:15).

Film Marilyn, o della fotografia esposta

Come accennato nella premessa intendo proporre una lettura di *Film Marilyn* in quanto *discorso sulla fotografia*: discorso "teorico", per quanto condotto con mezzi visuali – dinamici piuttosto che verbali. Parto in altri termini dall'idea che in questo breve film Paolo Gioli, artista che spesso si esprime attraverso la fotografia, usi lo strumento del cinema e lo stesso fare cinema quale mezzo e percorso per ragionare sulla fotografia. Vorrei dire di più: il film rappresenta la trascrizione di una esperienza vivente e vissuta di visione di una serie di fotografie, un tentativo di mettere sotto gli occhi del proprio spettatore l'esperienza vivente e vissuta che la fotografia attiva⁶.

Se affrontato da questo punto di vista, *Film Marilyn* permette di mettere in evidenza quattro nuclei dell'esperienza fotografica.

In primo luogo l'esperienza fotografica è inevitabilmente un'esperienza *tecnica*; essa implica necessariamente un dispositivo e dei materiali: macchina fotografica, studio di posa, accessori per la luce, pellicola, negativi, stampe positive. Questi materiali e queste operazioni sono "inevitabili" non solo nel senso che senza di essi l'immagine fotografica non si può avere, ma soprattutto nel senso che ogni operazione di visione di una fotografia richiama inevitabilmente la consapevolezza di tali

⁶ L'idea che i film di Paolo Gioli costituiscano la trascrizione "metonimica" di processi mentali è presente nella critica: "[Paolo Gioli] recherche une vision inédite dans laquelle l'image n'est plus l'analogon de la chose représentée mais bien la métonymie (un trope visuel) d'un processus mental" (Jean-Michel Bouhours, *Les filtres de Gioli*, in P. Vampa (a cura di), Paolo Gioli, cit., p. 11). Sul film come "racconto" di una personale esperienza di visione delle fotografie di Stern cfr. infra.

materiali e operazioni. La consapevolezza dell'*arché* della fotografia⁷ o con altra terminologia i suoi automatismi, attraversano e qualificano da un capo all'altro l'atto della visione e quest'ultimo è inconcepibile senza di essi. Né si tratta di un sapere "neutro": la colorazione epistemica e quella affettiva dell'atto di visione sono mossi e articolati dalla consapevolezza del processo di produzione dell'immagine fotografica. La costante intermissione più o meno esibita dei bordi del rullino fotografico, le imperfezioni tecniche di alcune immagini, l'intromissione dei fotografi e truccatori in alcune parti, il segmento di Marilyn che gioca con la macchina fotografica, la sovrapposizione dei segni di cancellazione di alcune immagini (fatte probabilmente dalla stessa Marilyn Monroe che non voleva che fossero diffuse le foto in cui appariva con una cicatrice conseguente a un'operazione ancora fresca⁸) sono altrettanti elementi che rinviano a una storia di visione di immagini che non salta né oblitera ma al contrario esibisce l'origine tecnologica dell'immagine fotografica⁹.

⁷ Jean Marie Schaeffer, *L'image precaria. Du dispositif photographique*, Seuil, Paris 1987 (*L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologna, Clueb, 2006). Lo studio di Schaeffer, che oggi definiremmo di taglio sociosemiotico, è oggi al centro di una nuova valorizzazione soprattutto in Italia (cfr. per esempio Maria Giulia Dondero, *Geografia della ricerca semiotica sulla fotografia*, in M. G. Dondero e P. Basso Fossali, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini 2006. Al lavoro di Schaeffer si affiancano negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso altri saggi che con tagli differenti affermano la rilevanza dell'origine tecnologica della fotografia per la sua definizione in termini teorici e specificatamente semiotici (lavori dunque di ispirazione più o meno direttamente peirciana): Roland Barthes, con la sua idea di noema (*La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, Paris 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980); René Lindekens con la sua idea di iconizzazione quale processo produttore di senso iconico opposto alla significazione "referenziale" (*Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Aimav-Didier, Bruxelles-Paris 1971; trad. it. *Semiotica della fotografia*, Il Laboratorio, Napoli 1980); Philippe Dubois e la valorizzazione dell'idea di impronta luminosa (*L'acte photographique et autres essais*, Nathan, Paris 1990 (1a edizione 1983), trad. it. *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1990. Naturalmente tale comune denominatore non deve far dimenticare le differenze tra queste differenti posizioni, sia per i diversi aspetti del dispositivo messi in luce (aspetti tecnologici, chimici, temporali, affettivi, ecc.) sia epr il diverso taglio (fenomenologico, ontologico, analitico, sociologico, ecc.).

Alla fine degli anni Novanta, l'idea che una definizione della fotografia non possa prescindere da (e si esaurisca di fatto in) la sua radice tecnologica (e che dunque l'immagine fotografica vada spiegata a partire da una definizione della tecnologia fotografica) è stata ripresa da Patrick Maynard, *The Engine of Visualization. Thinking Through Photography*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1997: «We can [...] define photography as a [...] technological family comprising ways of doing thinks. We can characterize photography in terms of technologies for accomplishing or guiding the production of images on sensitized surfaces by means of light (broadly understood) without necessarily understanding such images as "photographs" [...]. Putting "photography" before "photographs" in the order of inquiry means that photographs in the ordinary sense are themselves photographic because they are pictorial images produced by such processes» (pp. 19-20).

⁸ Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged edition, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) - London 1990 (ed. orig. 1979).

«Marilyn Monroe agreed to pose nude for Vogue, with no make-up on her body, as long as the session could take place in LA. Rather than work in a studio, Stern decided to take a suite (No. 261) at the Bel-Air Hotel, Monroe had not been photographed in the nude since the Tom Kelley calendar pix. "I waited for her like a lover, like a bridegroom before his wedding, pacing the floor checking the ice in the Dom Pérignon 1953 vintage champagne, spraying the suite with Chanel No. 5." Monroe arrived with Vicky, her hairdresser, five hours late. For 12 hours Stern snapped away, draping Monroe with necklaces, veils and two large roses, supplied by Vogue. [...] The Crucifix, one of the photos that Monroe hated and put a red pen through in the form of a thick cross. After the shooting, Marilyn Monroe rejected herself some of the pictures, marking them with a red pen (not lipstick), directly on the film. [...] She hated the scar on her midriff from a recent gall-bladder operation, I told

In secondo luogo *Filmarilyn* esibisce la fotografia in quanto superficie bidimensionale, spazio visuale da percorrere e su cui effettuare ravvicinamenti e prelievi: la macchina da presa mima in tal senso il movimento dell'occhio e il processo enaptico di visione sensomotoria, con i suoi gesti di avvicinamento e di arretramento, i suoi spostamenti, il suo isolare parti ecc. Un lavoro che può giungere fino a una sorta di astrazione, a dimenticare gli oggetti e i soggetti che l'immagine presenta per vivere la relazione con l'immagine come un puro percorrere masse di forme rade o compatte, solide o vaporose¹⁰.

In terzo luogo il breve film di Paolo Gioli parla della fotografia come frammento o scheggia di visione, risultato del fermare l'istante sottraendolo al suo scorrimento e alla fluidità dell'esperienza ordinaria. Di qui una serie di conseguenze importanti: la fotografia si oppone (ma al tempo stesso tende) al cinema¹¹, che riconnette gli istanti in una illusoria fluidità¹². Ma essa è strettamente legata

her it was beautiful. She was at a time in her life when she needed to re-invent herself, I think that's why she accepted to pose for me, she drank gallons of Dom Pérignon, got drunk and fell asleep.” (Bert Stern)

⁹ Una simile esibizione / esposizione dell'origine tecnologica è un elemento ricorrente nel cinema di Gioli: la sua prima pellicola, *Commutazioni con mutazione* (1969) incolla su una pellicola da 16 mm. pellicole di differenti formati (Super 8, 16 e 35 mm.) variamente sovrapposte, con un effetto di forte esibizione del supporto; ne *l'Operatore perforato* (1979) l'artista rilavora una vecchia pellicola Pathé Baby a perforazione centrale giocando con il foro di trascinamento che, posto al centro dell'immagine, attrae e inghiotte le figure.

¹⁰ Come è noto è stato soprattutto Jean – Marie Floch a rivendicare la dimensione formale e plastica dell'oggetto fotografico rispetto alla tendenza a valorizzare la sua natura di impronta : cfr. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Hades – Benjamins, Paris – Amsterdam 1985, trad. it. parz. *Semiotica plastica e comunicazione pubblicitaria* in Andrea Semprini, *L'occhio semiotico*, Angeli, Milano 1990, pp. 37-77; *Les formes de l'empreinte*, Pierre Farlac, Périgueux 1986; trad. it. *Forme dell'impronta*, Meltemi, Roma 2003. Cfr. l'ampio commento circa l'attualità del lavoro di Floch e la possibilità di contaminarlo con altre teorie più attente alle pratiche di produzione e ricezione della fotografia in M.G. Dondero, *Geografie...*, cit. Dondero invita opportunamente a distinguere con Floch tra un approccio “genetico” e un approccio “generativo” alla fotografia, segnando con chiarezza il distacco tra un'attenzione “ontologizzante” per il medium e le modalità di produzione tecnica dell'immagine da un lato, e lo studio dell'immagine in quanto testo plastico / figurativo produttore di senso dall'altro: «in questo caso si contrappongono due concezioni dell'immagine fotografica: una la studia come totalità intrattabile, monolitica, l'altra come configurazione discorsiva, modulazione di valori e narrazione» (p. 37). Nell'ottica del discorso che stiamo svolgendo tale articolazione produttrice di senso avviene attraverso i nodi, gli incroci e le ibridazioni dei differenti saperi / affetti che si compie all'interno delle differenti esperienze dell'immagine fotografica (cfr. infra).

¹¹ Questa tensione è stata ed è al centro delle riflessioni sulla relazione tra fotografia e cinema: cfr. per esempio Peter Wollen, “Fire and Ice”, in John Berger and Olivier Richon (eds.), *Other than itself*, Cornerhouse, Manchester 1984, ora in Liz Wells (ed.), *The photography reader*, Routledge, London - New York 2003, pp. 76-80; Christian Metz, “Photography and Fetish”, in *October*, n. 34 , Fall 1985, pp. 81-90, ora in Liz Wells (ed.), *The photography reader* cit., pp. 138-145; Gianfranco Bettetini, “Cinema e fotografia”, in Id., *Il segno dell'informatica. I nuovi strumenti del comunicare: dal videogioco all'intelligenza artificiale*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 60-70. A partire dagli anni Novanta, tali riflessioni hanno preso una decisa direzione fenomenologica: la relazione tra l'immagine fotografica e quella cinematografica è stata ripensata all'interno di una complessiva teoria dei differenti regimi di stasi, movimento e velocità delle immagini, e in riferimento a “insiemi visuali” (B. Le Maître) in cui immagini dal differente statuto di movimento si mescolano, si allacciano o collidono - da *La Jetée* di Chris Marker (1962) a *24 hours Psycho* di Douglas Gordon (1993), dagli esperimenti video di Michael Snow o Thierry Kuntzel a *La marcia dell'uomo* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (2004), che riprende e anima gli esperimenti “precinematografici” sulla fotografia del movimento di Etienne Marey - : cfr. Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo, cinema, vidéo, nouvelle édition revue et corrigée*, Paris, Éditions de la

all'ossessione della morte come sospensione, traduzione del corpo in cadavere – immagine; e ancora: la fotografia in quanto istante fermato e sottratto all'esperienza tende al racconto, alla mitopoiesi¹³. Il film è anche una sorta di fantasia funebre sulla morte di Marilyn a partire da alcune fotografie di provini scartate.

Différence, 2002, (éd. or. 1990), pp. 75-133 (Fra le immagini. Fotografia, cinema, video, Bruno Mondadori, Milano 2007); Philippe Dubois, «Les métissages de l'image (photographie, vidéo, cinéma)», in *La recherche photographique*, n. 13, Europe 1970-1990, automne 1992, pp. 24-35; Barbara Le Maître, *Entre film et photographie: Essai sur l'empreinte*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2004 (Tra film e fotografia. Saggio sull'impronta, Kaplan, Torino 2010) ; Karen Beckman, Jean Ma (a cura di), *Still moving. Between Cinema and Photography*, Duke University Press, Durham – London 2008.

¹² Il lavoro di Gioli vuole in questo senso ripercorrere il gesto iniziale e fondativo del cinema, la connessione di immagini fotografiche sul nastro della pellicola cinematografica. La critica ha insistito molto sulle valenze di questo ritorno del cinema di Gioli alle origini stesse del dispositivo cinematografico, che lo stesso Gioli ha esplicitato in alcuni film (ri)animando le fotografie di Muybridge (*L'assassino nudo*, del 1984 e *Piccolo film decomposto*, del 1986), o girando un film senza macchina da presa ma usando un'"asta stenopeica" (*Filmstenopeico. L'uomo senza macchina da presa*, 1973-1981-1989). Da parte sua Gioli ha messo in guardia contro le interpretazioni in chiave di "nostalgia" di queste operazioni: "Io guardo sempre alla storia, e alla protostoria soprattutto, perché voglio capire quanto di attuale e di valido ancora ci possa essere di essa. E trovo che rileggendo la storia, magari a distanza di due secoli o più, spesso ci siano ritorni impensabili. Vedo che le cose tornano sempre ad accadere" (Giacomo Daniele Frangipane, "Se voglio svagarmi non vado al cinema". Conversazione con Paolo Gioli, in S. Toffetti, A. Licciardello (a cura di), *Un cinema...*, cit., p. 15)

Gioli si connette a mio avviso sotto questo aspetto a una linea di azione artistica segnalata da Rosalind Krauss: linea che, senza ritornare verso le forme tradizionali di arte, cerca di "redimere" i media mediante una loro reinvenzione e riarticolazione (in particolare la Krauss cita James Coleman e William Kentridge); essi recuperano così l'atteggiamento di quegli artisti che (come Marcel Broodthaers, l'artista al centro del saggio della Krauss) partendo dall'idea della complessità differenziale della specificità mediale avevano adottato un atteggiamento archeologico risalendo alle origini pre-istituzionali di media quali cinema e fotografia: «It is precisely the onset of higher orders of technology – "robot, computers" – which allows us, by rendering older techniques outmoded, to grasp the inner complexity of the mediums those techniques support» (R. Krauss, *A Voyage...*, cit., p. 53).

Sulle conseguenze di questo lavoro di "rianimazione" delle fotografie di Stern in chiave (anti)bergsoniana ha insistito Jean Michel Bouhours:

(J.-M. Bouhours, *Les filtres...*, cit., p. 12)

¹³ "Non sembra ma nei miei film c'è sempre un racconto. Non nel senso di racconto tradizionale, evidentemente, perché vorrei metterci dentro anche un po' di ironia. Prendi *Film Marilyn*, ad esempio, dove si vede che Marilyn Monroe ha una ferita perché si era operata di calcoli alla cistifellea, e sappiamo bene che non voleva che Bert Stern, il fotografo che ha scattato le fotografie da cui poi io ho fatto il film, la riprendesse. Se non fosse morta prima non gli avrebbe mai consentito di pubblicare quelle fotografie. Quello che io ho fatto è stato far uscire del pus da quella ferita, e poi l'ho fatta morire, anche se in quelle immagini è viva, gioca a rotolarsi sul letto: io l'ho inquadrata come probabilmente l'ha trovata il coroner, con la faccia in giù e la mano rivolta verso il telefono. Le mie immagini insomma vanno a cercare la posizione esatta in cui è stata trovata morta, nuda, con gli occhi chiusi e la bocca spalancata. Io in fondo ho solo legato quei fotogrammi, come se si trovasse di un film trovato ma che non è mai stato girato [...]. Ho interpretato a modo mio quelle fotografie, che furono fatte per un servizio di moda, osservandole come se fossero le immagini di quando Marilyn è stata trovata morta. Ho chiuso il diaframma in maniera che si scarnificassero un po' di più le mani, ho fatto una dissolvenza molto lunga, che si spegne lentamente. Se lei fosse stata viva ovviamente non avrei mai fatto una cosa del genere. Insomma: il racconto è un po' una parabola [...]" (Paolo Gioli in G. D. Fragapane, "Se voglio svagarmi...", cit., pp. 20-22).

In quarto e ultimo luogo, la fotografia appare anche come il luogo di fissazione di alcune pose sociali, luogo dunque di costruzione celebrazione della stereotipia: lepose di Marilyn rinviano spesso a questo fissarsi del corpo in atteggiamenti su cui pesa l'immediata riconoscibilità (seduzione, eleganza, ecc.) e quindi sulle quali si fa più densa e più dura la convergenza di saperi sociali: veri e propri nodi di *sociabilità*, celebrazione di un universo di apparenze che è pure essenziale per legare effettivamente i soggetti nel legame sociale¹⁴. A questo proposito non solo le immagini stereotipate, ma anche quelle della "passione" e della morte di Marilyn contribuiscono alla costruzione di forme mitopoietiche collettivi e condivise, percepibili in quanto tali nell'esperienza di visione¹⁵.

Una volta individuati i quattro nuclei dell'esperienza di visione della fotografia esposti (sia nel senso di raccontati che nel senso di mostrati) in *Film Marilyn*, occorre immediatamente aggiungere che essi non si presentano isolati, per due ordini di ragioni. Anzitutto essi sono compresenti, anche se non sempre contemporaneamente: l'esperienza di visione della fotografia appare come un'esperienza complessa, i cui registri agiscono simultaneamente. In secondo luogo tali nuclei interagiscono reciprocamente: l'esperienza di visione è una esperienza interpretativa che incessantemente produce configurazioni e le incrocia per produrre nuove configurazioni. I punti snodo dell'esperienza sono anche i punti o gli aspetti salienti del film. Faccio a tale proposito alcuni esempi che mi sembrano cruciali. Anzitutto esempio l'aspetto fondamentale dell'animazione delle fotografie in sequenze di gesti meccanici ripetuti a scatti, come in una sorta di ossessivo *ballet mécanique*¹⁶, richiama la natura fissa della fotografia in quanto opposta e completa al movimento cinematografico ma, al tempo stesso, si presta a essere letta come collegato metaforicamente alla meccanizzazione dell'individuo nel sociale e attraverso l'esposizione mediale, e soprattutto al nucleo esperienziale della morte (e del cinema come rianimatore di cadaveri).

Oppure: la goccia che scende dalla ferita sul costato di Marilyn – Cristo e percorre la superficie dell'immagine rinvia non solo al tema della morte, ma altresì al processo fotografico del bagno della pellicola negli acidi, nonché alla suggestione della sdrucitura del corpo – immagine liscio, chiaro e compatto e quindi al corpo di Marilyn come luogo in cui si celebra non solo la costruzione dell'immagine sociale ma anche la sua crisi, il suo sfaldarsi sottola pressione della vita e dei suoi movimenti¹⁷.

¹⁴ Questo aspetto è stato messo in rilievo dalla primissima riflessione semiotica sulla fotografia, tesa a ricostruire le "mitografie" sottese alla fotografia soprattutto di moda o pubblicitaria (quali erano in origine le fotografie di Marilyn riprese da Gioli): cfr. Roland Barthes, "Le message photographique", in *Communications*, n.1, 1961, ora in Id., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, trad. it. "Il messaggio fotografico" in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, pp.5-21; Id., "Rhétorique de l'image", in *Communications*, n. 4, 1964, pp.40-51, ora in Barthes, *L'obvie...*, cit., trad. it. "Retorica dell'immagine" in *L'ovvio...*, cit., pp. 22-41.

¹⁵ Anche questo procedimento non è isolato nel cinema di Gioli: in *Children* (2008) l'artista lavora tra l'altro sulle foto di John Kennedy e dei suoi bambini fatte da Richard Avedon poco prima dell'assassinio del padre.

¹⁶

Il richiamo a Leger nel trattamento del corpo umano è di Dominique Païni, Paolo Gioli: un cinema "a fresco", in S. Tofferri, A. Licciardiello (a cura di), Paolo Gioli..., cit., pp. 31-32

¹⁷ Jean Michel Bouhours legge tutto il film come una riattivazione della vita che Stern aveva sottratto alle immagini: (Jean-Michel Bouhours, *Notices des films*, in P. Vampa (a cura di), Paolo Gioli, cit., p. 18)

Filmarilyn, o della fine della fotografia

In questo intervento ho cercato di leggere *Filmarilyn* come la trascrizione di un'esperienza vivente e vissuta di visione di alcune serie fotografiche e dunque come un discorso riflessivo sull'esperienza fotografica. Tale esperienza è apparsa essere articolata in differenti livelli di saperi: tra questi gioca un ruolo fondamentale quello di tipo tecnico circa l'origine dell'immagine, benché intervengano poi altri saperi relativi alla natura oggettuale del supporto, alla relazione con il mondo indiretto che viene fotografato e in particolare con i suoi aspetti temporali e infine un tipo di sapere relazionale che concerne la stereotipia di quanto viene raffigurato. Nei termini di una teoria dell'esperienza mediale possiamo dire che il primo e il secondo di questi saperi riguardano il *formato* del discorso, mentre il terzo e il quarto riguardano il discorso in quanto *intreccio*.

Possiamo tornare a questo punto alla questione posta nel primo paragrafo: come è possibile oggi (se è possibile) porre la questione della specificità della fotografia all'interno della condizione postmediale? La risposta che deriva dall'esperienza di analisi del film di Gioli è la seguente. Anzitutto una definizione della fotografia emerge non più e non tanto a livello di semplice pratica tecnologica e quindi di "ontologia" dell'immagine, ma piuttosto a livello esperienziale e fenomenologico: il termine "fotografia" individua e viene individuato da una specifica forma dell'esperienza mediale. Non si tratta sotto questo aspetto di privilegiare l'uno o l'altro nucleo, come ha spesso fatto la teoria compresa la teoria semiotica; si tratta invece di studiare le forme di possibile connessione (e dunque di produzione di senso) dei differenti ma comunque pertinenti nuclei esperienziali.

In secondo luogo ciò che caratterizza questa forma di esperienza è una forte focalizzazione sulle componenti discorsive, soprattutto il formato (origine tecnologica e modalità di esistenza materiale dell'immagine) e l'intreccio (articolazione temporale e portati ideologici dell'immagine). Per quanto non possa sviluppare questo punto si tratta di un elemento di forte distinzione dell'esperienza fotografica da quella cinematografica e audiovisiva, che in molti casi privilegia l'aspetto della produzione discorsiva e soprattutto si concentra sull'esperienza del mondo indiretto.

Si potrebbe a questo punto obiettare che la distinzione e lo spostamento attuati da una definizione ontologica a una fenomenologica siano oziosi in quanto a livello fenomenologico ritorna il punto chiave dell'origine dell'immagine; tuttavia non è così, per tre ordini di ragioni che ci introducono al terzo punto della nostra risposta. Anzitutto, all'interno dell'esperienza, il sapere circa l'origine dell'immagine non è isolato e neppure per certi aspetti dominante ma compresente insieme ad altri streams di saperi e tale da interagire con essi (in base alla dinamica interpretativa dell'esperienza) per produrre effetti di senso. Poi (e di conseguenza) l'origine tecnica non si fissa in una "essenza" ontologica né è riducibile a una lista di proprietà analitiche necessarie e/o sufficienti per definire l'esperienza: essa delinea un *campo di possibilità* per l'esperienza e i suoi svolgimenti¹⁸. Infine, quelli

¹⁸ Si possono applicare alla fotografia le considerazioni che David Rodovick avanza a proposito del cinema all'interno della discussione sulla specificità mediale: «[...] Il concetto di automatismo di Cavell ci incoraggia a ripensare la nozione di medium come a un orizzonte di potenzialità. Un medium non potrebbe apparire né come essenza, né come materia o come strumento, definiti come suoi automatismi, in risposta a un processo tecnologico e in questo senso esserne condizionati. Ma secondo la mia nuova definizione, nella loro vita virtuale gli automatismi sono ugualmente sensibili alla variabilità storica dei loro elementi tecnologici e alla capacità di risposta di tali elementi per scopi estetici spesso imprevisi. Ogni forma d'arte può essere caratterizzata da automatismi multipli, anche se per determinati periodi di breve o lunga durata alcuni automatismi potrebbero predominare e diventare così primari. [...] Un medium, allora, non è né più né meno che una serie di potenzialità i cui atti creativi possono evolversi. Queste potenzialità, i poteri del medium, sono condizionate da elementi multipli, da componenti che possono essere materiali, strumentali e/o formali. Questi elementi, inoltre, possono variare, individualmente e in combinazione l'uno con l'altro, così che un medium può essere definito senza che

che abbiamo chiamato “saperi” non sono riducibili alla dimensione cognitiva in senso stretto, ma coinvolgono aspetti sensibili, affettivi, epistemici complessi.

La fotografia dunque si dissolve dal punto di vista tecnologico e ontologico nell’universo digitale ma sopravvive come forma dell’esperienza. Il che rilancia conclusivamente una serie di questioni più generali: come nascono e come si modificano le forme dell’esperienza e in modo particolare dell’esperienza mediale o mediata da dispositivi tecnologici? Fino a che punto e per quali ragioni una forma esperienziale sopravvive alle condizioni tecnologiche che l’hanno costituita? Ed è possibile costruire con strumenti smiotici una storia culturale delle forme dell’esperienza?