

Paradigmi— del fotografico



a cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

Paradigmi— del fotografico

a cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

 Pendragon

Paradigmi del fotografico

A cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

Il presente volume viene pubblicato con un contributo
del Dipartimento delle Arti
dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

ISBN 9788833644639

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

© 2022, Edizioni Pendragon

Via Borgonuovo, 21/a – 40125 Bologna

www.pendragon.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Indice

Premessa di Claudio Marra 9

Arte come fotografia

Ugo Mulas. Il menabò originale di New York: arte e persone, di Francesca Pola 11

«La fotografia ha spinto la pittura dentro i problemi sociali»: la ricerca fotografica di Franco Angeli 1967-1972, di Raffaella Perna 20

Opera o documento? La discussione interna alla Land Art sul ruolo e sull'uso dell'immagine fotografica, di Federica Stevanin 29

Il fascino (in)discreto dell'indizio. Adams, Beckley e Collins tra sorpresa, suspense e seduzione, di Pasquale Fameli 38

Dal mondo in bianco e nero all'universo cromatico: estetiche e poetiche della fotografia a colori di paesaggio in Italia negli anni Settanta e Ottanta, di Adele Milozzi 47

Il territorio immaginato. Ricerca concettuale e fotografia lungo la Via Emilia: Ghirri e gli altri, fino al 1980, di Paolo Barbaro 56

La fotografia come luogo di possibilità drammaturgica: il fotolibro Scena e fuori scena di Carla Cerati (1991), di Cristiana Sorrentino 65

Tracce dell'immediato e miti illustrati. Autoritratto dell'artista come fotoreporter, di Filippo Fimiani 75

Estetiche e pratiche sociali

Stili del reportage fotografico delle vacanze estive degli italiani nelle riviste illustrate degli anni Trenta, di Raffaele De Berti 84

Il ruolo della popolarizzazione dell'astratto nella cultura visuale contemporanea: evoluzione e ricezione del concetto di New Abstract Vision in fotografia, di Alessandro Ferraro 93

Interpretare la fotografia: il laboratorio di comunicazione militante e il caso Luciano Re Cecconi, di Andrea Capriolo 102

<i>Inter-zona arte-moda. Riviste di nicchia e fotografia alle soglie del nuovo millennio</i> , di Chiara Pompa	111
<i>Moda estro-versa e moda intro-versa</i> , di Fabriano Fabbri	120
<i>Gender Photography: riflessioni su genere e identità nella fotografia italiana tra i due secoli</i> , di Greta Boldorini	129
<i>Narcisi e Vampiri. Frontiere identitarie e fotografia digitale</i> , di Giacomo Ravesi	138

Display: esposizioni fotografiche

<i>Fotografia per la storia dell'arte nelle mostre d'arte antica tra Otto e Novecento</i> , di Elisa Camporeale	147
<i>L'Exposition internationale de la photographie di Bruxelles (1932): l'immagine fotografica tra avanguardia, scienza e tecnica</i> , di Caterina Caputo	156
<i>Pratiche di allestimento. Il display come dispositivo di messa in scena della fotografia</i> , di Chiara Rubessi	165
<i>Un quadro per una foto: il Padiglione del Libro di Carlo Scarpa visto attraverso l'occhio fotografico</i> , di Giovanni Bianchi	174
<i>I quattro gradi di intimità di Giorgio Casali. Atmosfere nello spazio d'esposizione in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta</i> , di Andrea Nalesso	184
<i>La Galleria 291 Milano, 1973-1975. Meteora nel mondo della fotografia</i> , di Irene Caravita	192

Relazioni con lo spazio

<i>San Pietro di Antonia Mulas: forme di display e di femminismo</i> , di Ilaria Sgaravatto	202
<i>Atlanti, autobiografie, inventari: la fotografia tra pratiche installative e scritture espositive nelle ricerche di Richter, Boltanski e LeWitt</i> , di Massimo Maiorino	211
<i>Barbara Kruger, Picture/Readings. Fotografia, testi e architettura</i> , di Bianca Trevisan	220
<i>Framing the Future. Year 3 di Steve McQueen e la fotografia nello spazio pubblico</i> , di Daniel Borselli	230
<i>Fotografata ed esposta: architettura in mostra come immagine, opera, critica e progetto</i> , di Arianna Casarini	239

La forma continua delle teorie

- Sic transit imago mundi. Sulla carica teorica delle fotografie di Abbas Kiarostami*, di Marco Dalla Gassa 249
- Il discorso fotografico e la "forma del mondo"*, di Guido Ferraro 258
- An attempt at a text-critical and phenomenological analysis of Roland Barthes' book La Chambre Claire*, di Gerhard Glüher 265
- Osservazioni sullo sguardo fotografico. Yves Bonnefoy interprete della fotografia*, di Stefania Zuliani 275
- Fotografia, dataviz, photoviz. Immagini ibride tra rappresentazione e visualizzazione*, di Valentina Manchia 285

Archivio e pratiche documentarie

- Doppio scacco. Lo statuto dell'immagine fotografica e gli archivi digitali interoperabili*, di Maria Giovanna Mancini 293
- La fotografia tra machine vision e keywording: le origini pre-digitali della nuova archival art*, di Giorgia Ravaioli 302
- La fotografia etnografica tra scienza, arte e documento*, di Agnese Ghezzi 311
- Per una «documentazione poetica» del paesaggio. Tra pittorialismo e documentarismo nella fotografia friulana del dopoguerra*, di Paolo Villa 321

Narcisi e Vampiri. Frontiere identitarie e fotografia digitale

Giacomo Ravesi

Indagare il discrimine fra identità e alterità nelle forme della soggettività fotografica contemporanea vuol dire concentrarsi sulle rappresentazioni eccentriche del corpo umano. Oggetto centrale e privilegiato della storia dell'arte tradizionale, la figura umana subisce, infatti, nella pratica digitale una modificazione iconica e culturale, riconfigurandosi spesso attraverso la relazione corpo-tecnologia, che diviene in molti casi una contaminazione – talvolta estrema – di pratiche espressive, scientifiche e formali.

Prendendo a prestito la dicotomia concettuale fra «narcisi e vampiri» avanzata da Joan Fontcuberta come forma caratteristica dello scenario digitale, si vuole analizzare le frontiere identitarie e le mutazioni figurative prevalenti presenti nei corpi ritratti dalla fotografia degli ultimi decenni. Secondo il teorico e artista lo scenario fotografico digitale vede una netta contrapposizione fra la figura mitologica di Narciso e quella letteraria del Vampiro.

Per estensione “narcisi” e “vampiri” designerebbero dunque categorie opposte nel mondo della rappresentazione. Presso gli uni prevale la seduzione del reale; presso gli altri la frustrazione del desiderio, la presenza nascosta, la sparizione. [...] In un certo senso, un'eventuale diagnosi della fotografia contemporanea potrebbe essere l'annuncio dell'irruzione improvvisa dei vampiri, la loro proliferazione, la loro coesistenza con i narcisi e spesso una metamorfosi progressiva degli uni negli altri (Fontcuberta, 1996, p. 5).

La figura di Narciso può essere delineata mediante esperienze ritrattistiche e auto-ritrattistiche (Janine Antoni, Luigi Ontani, Cindy Sherman, Señor Cifrián, Laurence Demaison) che si confrontano con il motivo dello specchio e delle sue estensioni concettuali (l'acqua, il doppio, l'alter-ego, il feticcio).

Il motivo dell'acqua inteso come specchio metaforico della rappresentazione emerge in maniera emblematica nelle serie fotografiche dell'artista francese Laurence Demaison: *Les eautres* (1998) e *Les bulles* (1998). Si tratta di autoritratti dell'artista, ottenuti fotografandosi attraverso una superficie di acqua in movimento che si frappone fra l'autrice e la macchina fotografica (*Les bulles*) oppure focalizzandosi esclusivamente sui riflessi del viso nell'acqua (*Les eautres*). Come un moderno Narciso, l'autrice si specchia nella superficie d'acqua e ne traduce le deformazioni iconiche sulla lastra fotografica. A proposito di queste fotografie Giorgio Bonomi parla di «pratica sperimentale, anche senza tecnologie», poiché

l'artista «si riprende sempre in situazioni che rendono non naturalistico il suo volto o il suo corpo, per esempio se è immersa nell'acqua in movimento la foto verrà con “effetti speciali”, oppure se l'acqua è sul suo volto questo appare “cubista”, con i vari piani sfalsati» (Bonomi, 2011, pp. 313-314).

È interessante ricordare che Gilles Deleuze nel suo studio sull'«immagine-movimento» ha proposto una contestualizzazione affascinante della «scuola francese tra le due guerre» (individuata in registi, quali Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Jean Renoir, Jean Grémillon, Jean Vigo) e accomunati proprio intorno al motivo dell'acqua. Secondo il filosofo francese «ciò che la scuola francese trovava nell'acqua», era «la promessa o l'indicazione di un altro stato di percezione» che produce un'evoluzione linguistica e concettuale dell'«immagine-azione» in direzione di un'«immagine-percezione». Il passaggio conseguente, da una «meccanica dei solidi» a una «meccanica dei liquidi», accosta l'acqua all'ottica e attesta una nuova centralità costitutiva dell'esperienza filmica, insita nella soggettivizzazione della visione cinematografica, a discapito dei processi di linearizzazione narrativi (Deleuze, 1983, p. 100). Come dimostrano le opere di Demaison, è evidente che lo stravolgimento percettivo e rappresentativo derivato dalla visione liquida e acquatica interessa, ancora significativamente, la cultura visuale digitale.

Ugualmente emblematico, in tal senso, è il percorso estetico compiuto dal duo Señor Cifrián, composto dalle artiste spagnole: Carmen Cifrián Pérez e Esther Señor García. Le loro ricerche vertono proprio sull'elaborazione e ristrutturazione di concetti legati all'individualità e alla comunità, al fine di trascendere le acquisizioni assodate e aprire nuove prospettive di significazione e interpretazione. In particolar modo, nella serie fotografica *Una* (2005) si confrontano con la loro identità individuale e condivisa di artiste. Si tratta di “autoritratti ibridi” in cui le fattezze fisiche e fisiognomiche delle singole autrici sono miscelate insieme in una fisicità unica.

The project we present – affermano le artiste – originates in a fortuitous, almost playful manner. our portraits are individually mixed to create a new one, a stranger who is many times placed on a limit line, on some kind of a threshold between the beautiful and the monstrous. It surprise us and at the same time in a more intimate way gets us closer to the understanding of our individual “I” and our shared “I”. It is a result of a personal and plural search, a deepening in the creative process where ideas, bodies and minds unite to convert two entities into only one. Our own bodies convert into new materials to generate a series of shared portraits in which by self-contemplating we discover ourselves, our appearances, our image, returning the glance back to us (Señor Cifrián, 2005).

Lo *shooting* fotografico prevede l'impiego combinato della macchina fotografica e di un proiettore che "veste" con le immagini di un'artista il corpo e il viso dell'altra. L'effetto è chiaramente schizofrenico e si frammenta in forme mostruose e conturbanti che richiamano la scissione identitaria e il suo immaginario anomalo e patologico.

Se, come abbiamo visto, – osserva Bonomi – Narciso si proietta fuori di sé e, per conoscersi, va incontro alla morte, così chi ha scelto una vita identitaria (lavorando due artiste ad un'opera sola) deve pure, in qualche modo e, certamente, con qualche sforzo, rappresentare questa raggiunta identità e fusione. Ancora una volta la fantasia della creazione artistica supera le difficoltà della "banale" realtà e rende possibile e visibile l'impossibile (Bonomi, 2011, p. 70).

In epoca contemporanea la pratica fotografica rappresenta sicuramente una frontiera concettuale e tecnologica con la quale interpretare il polimorfismo identitario del nostro tempo. Janine Antoni è un'artista statunitense che realizza principalmente performance, sculture e fotografie, lavorando in maniera incontrovertibile sulla messa in crisi del legame fra corpo, volto e riconoscimento sociale. In particolar modo l'opera fotografica *Mom & Dad* (1994) si compone di tre scatti che ritraggono insieme la madre e il padre dell'artista. In ogni immagine, tuttavia, il padre e la madre sono reciprocamente e opportunamente truccati per impersonare il coniuge. È così che la tripartizione diviene una saga familiare del travestitismo che si colloca nel cuore del perturbante: rendendo straniante e irricognoscibile ciò che c'è di più familiare e identificabile come il volto di un genitore.

Janine Antoni – sottolinea Alfano Miglietti – modificando totalmente l'applicazione e lo statuto delle rigidità identitarie, realizza uno spostamento in cui il rapporto uomo/donna, uomo/bambino, madre/padre, genitori/figlia, stabilisce una serie immaginaria di traslazioni di identità; le tre figure divengono interscambiabili, facendo saltare il gioco dei ruoli e le conseguenti applicazioni psicologiche. Il processo si sposta dall'evoluzione al *divenire*, alla molteplicità (Alfano Miglietti, 2008, p. 87).

L'attraversamento identitario implica anche un'ibridazione dei linguaggi espressivi. Ad esempio, l'artista Luigi Ontani accompagna le proprie performance e i propri travestimenti fotografici (Naldi, 2003; Bright, 2010) – nei quali assume le sembianze di personaggi storici, religiosi o della storia dell'arte (da Dante a San Sebastiano, da Shiva a Garibaldi) – con delle statue di ceramica policroma che riproducono lo stesso artista travestito. In *ErmEstetica del*

PavonDante (1995) l'autore ottiene una scultura a partire dalla sua interpretazione della figura dantesca che viene a sua volta mescolata con quella di un animale. Il trasformismo identitario di Ontani supera così i confini del corpo riprodotto e della scultura-simulacro, riproducendosi serialmente in tanti autoritratti-feticcio. Del resto, sia Jacques Derrida (1990) sia Jean-Luc Nancy (2000) nei loro studi sul ritratto e l'autoritratto riconoscono un rapporto di reciproca dipendenza tra il motivo del volto e quello della maschera, dal momento che – come osserva Raoul Kirchmayr – in questi casi «il volto smette di essere la verità della maschera perché la maschera si svela come verità del volto» (Kirchmayr, 2002, p. 82).

In questi casi, il corpo disperde anche la componente plastico-volumetrica della statua per farsi irrimediabilmente oggetto inorganico: maschera, bambola o manichino. Non è, forse, un caso, che proprio negli anni Novanta, l'artista Cindy Sherman abbia realizzato una delle sue serie più controverse e radicali, come *Sex Pictures* (1992). Si tratta di fotografie di bambole scomposte e protesi mediche, che ricompongono figure umane ostentatamente ritratte in pose pornografiche e sconvenienti. Escludendo la sua presenza dalle immagini, l'artista annulla l'idea di autoritratto multiplo, sulla quale ha basato la propria ricerca espressiva (*Untitled Film Stills*, 1977-1980; *Untitled*, 1976-2005) e porta a compimento la condotta artificiale della corporeità umana in epoca contemporanea.

Il motivo del Vampiro può essere invece declinato nelle formule della mutazione digitale (Nancy Burson, Keith Cottingham, Phillip Toledano) e *post human* (Aziz+Cucher, Inez van Lamsweerde, Floria Sigismondi, Laurie Simmons).

Nancy Burson è un'artista e fotografa americana, pioniera nell'impiego di tecnologie di manipolazione digitale e informatica dell'immagine. Negli anni Ottanta è, in particolar modo, l'applicazione della tecnica del *morphing* alla modificazione del volto umano a segnalare l'artista in ambito artistico e comunitario. Se da un lato, infatti, le sue creazioni vengono impiegate dalle forze dell'ordine per creare degli identikit che simulano un invecchiamento del viso permettendo così di ritrovare numerosi individui scomparsi o latitanti, dall'altro le sue opere fotografiche riflettono problematicamente sull'identità corporea, svelando tensioni universali, stereotipi condivisi e contraddizioni socialmente accettate: il concetto di razza, la dialettica maschile-femminile, la relazione fra bellezza e deformità.

Abbinando grafica e informatica, le sue fotografie combinano in una singola figura tratti fisici e fisiognomici di persone differenti, che vengono elaborati e assemblati insieme mediante algoritmi statistici che producono delle identità fittizie e ricostruite. *Androgyny* (1982), ad esempio, unisce sembianze di sei uomini e sei donne, mentre *Beauty Composites* (1982) compara modelli di bellezza femminile di epoche differenti attraverso la commistione di immagini d'attrici (da una parte: Bette Davis, Audrey Hepburn,

Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe; dall'altra: Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields, Meryl Streep). È invece dedicata alla distribuzione delle razze sulla terra *Mankind* (1985) che fonde i caratteri razziali maschili in base alle proporzioni demografiche presenti sul pianeta. Sempre consacrata alla rappresentazione della razza è l'installazione interattiva *Human Race Machine* (2000) che permette al fruitore di visionare il proprio volto mutato secondo le pertinenze tipologiche delle varie razze (asiatica, nera, ispanica, indiana, mediorientale e bianca). Inutile dire, che tali software sono oggi tecnologie ordinarie e abituali in applicazioni per smartphone e tablet come *FaceApp* che consentono tramite il fotoritocco di trasformare il proprio viso cambiandone sesso, razza, età, acconciatura. Come nota Barbara Grespi, del resto, tutto l'immaginario digitale rilancia «il volto come superficie mappabile e interpretabile sul piano psicologico» e tramite il metodo di classificazioni delle espressioni umane (si pensi al popolarissimo Facial Action Coding System) «trasforma il viso in segno da usarsi nella comunicazione, e fornisce il materiale di base con cui nutrire le macchine progettate per il riconoscimento facciale» (Grespi, 2019, p. 449).

Del resto che cos'è il corpo quando è l'immagine? E dov'è l'identità? – si domanda Grazioli – I ritratti di Nancy Burson sono dei ritratti di esseri inesistenti, [...] sorta di “ritratto medio”, quasi archetipo di ogni ritratto e insieme possibile futuro prossimo dell'umanità, risultato della mescolanza completa delle razze. Ritratto comunque impossibile, perché non individuale, non corrispondente a un individuo di cui sarebbe l'effigie; eppure ritratto totale, dell'umanità intera, come fosse una sola “umanità” (Grazioli, 2000, pp. 312-313).

Approfondisce, in maniera ancora più radicale, le opacità identitarie dei corpi digitali contemporanei l'artista statunitense Keith Cottingham. Le sue opere fotografiche si costituiscono intorno al principio del *collage* digitale, reso con assoluta trasparenza e iperrealismo verosimiglianza. *Fictitious Portraits* (1992) è una serie che ritrae degli adolescenti in posa a torso nudo in uno spazio nero neutro. I ritratti sono ottenuti con progressive ricostruzioni (disegni anatomici, sculture di cera, procedimenti informatici) che riuniscono in un'unica corporeità particolari anatomici di soggetti diversi. «L'effetto reale – rileva Elio Grazioli – è perfetto, ma gli adolescenti si somigliano stranamente tutti, perfetti fantasmi di un ideale immaginario, cloni o figli di un superartificio, di una manipolazione qui non tanto genetica ma digitale» (Grazioli, 2000, p. 313). Il carattere disgregato, sterile e alienante della fisicità umana ritorna anche nella serie *Future Pre-Purposed* (2004) in cui l'artista riproduce dei modelli digitali di interni architettonici e figure femminili. Anche in questo caso, il fotografo utilizza disegni e strutture di cera come modelli da ricomporre in una confor-

mazione a puzzle tramite software di *compositing* digitale, intrecciando luoghi, corpi, età, razze e generi eterogenei. Come ha giustamente osservato Hans Belting, le fotografie di Cottingham proclamano che «tra il corpo e l'immagine esiste una crisi: quella della referenza» (Belting, 2002, p. 134). Nel suo metodo di lavoro ciò che viene riformulato, infatti, è proprio la pratica della posa fotografica: non più esclusivamente adagiata su di un modello reale, bensì su di un'operazione composita e consecutiva di assemblaggi.

La compresenza caotica e grottesca di volti umani, corpi nudi e maschere identitarie è il motore espressivo delle fotografie dell'artista inglese Phillip Toldano. In particolar modo nella serie *Hope & Fear* (2004) il fotografo ritrae un'organicità abnorme e iperbolica che vuole denunciare i desideri nascosti e paranoici alla base della società americana contemporanea. L'artista immortalata, con l'ausilio di costumi eccessivi e particolari processi di messa in scena e manipolazione fotografica, delle figure che innestano sulla fisicità umana un'alterazione oggettuale, originando una ieratica e sarcastica critica sociale. Desideri insani e insoddisfatti vengono incarnati nelle raffigurazioni fotografiche, traducendo l'alterazione psichica di una comunità mediante la rappresentazione di un corpo patologico e mutante, nel quale emerge, in maniera, di volta in volta, allegorica, sarcastica e traumatica, la passione per le armi, la smania di bellezza, la voglia di essere ascoltati, protetti e amati. A partire dalle fotografie, i suoi lavori prevedono anche la realizzazione di installazioni scultoree e di mixed-media che trascodificano le figure bidimensionali in forme volumetriche. Del resto, le fisicità ritratte in *Hope & Fear* immaginano già una disposizione spaziale nella logica del *collage* e dell'assemblaggio tridimensionale.

Nelle arti visive contemporanee il predominio del multiplo genera un mostro, che decreta la morte del modello umano e il trionfo di un corpo modificato tecnologicamente e biologicamente. I corpi rappresentati nelle fotografie della coppia di artisti Aziz+Cucher (Anthony Aziz, statunitense e Sammy Cucher, sudamericano) sono manipolati digitalmente e perdono gli organi della comunicazione, dell'espressione e della riproduzione. Nelle serie *Faith, Honor and Beauty* (1992) e *Dystopia* (1994-1995) i due artisti privano i loro modelli di occhi, bocche e sesso, consegnandoli all'inorganicità di una condizione scultorea prossima a quella di un manichino: perfetto, lucido e funzionale nella sua artificialità d'arredo. In quegli stessi anni, giunge a configurazioni formali e concettuali simili anche la fotografa di moda olandese Inez van Lamsweerde, che nella serie *Thank You Thighmaster* (1993) ritrae dei nudi maschili e femminili privati delle connotazioni sessuali e organiche (organi riproduttivi, peli, pieghe della pelle, capezzoli). Per la fotografa, i corpi diventano – osserva Francesca Alfano Miglietti – «statue di carne sintetica, fusi e tras-fusi nella con-fusione di generi, senza identità, senza calore, senza vita, nell'ossessione della bellezza e in un'operazione di mutilazione cosmetica che sfuma gli attributi sessuali, trasferendoli, annullandoli, eliminandoli» (Alfano Miglietti, 2008, p. 95).

L'esaltazione di un antropomorfismo eclettico e deforme basato su una corporeità alterata e mutata da innesti biotecnologici è alla base della produzione artistica di Floria Sigismondi. Nota prevalentemente come regista di video musicali (per cantanti e band come Sigur Rós, Marilyn Manson, Leonard Cohen, Christina Aguilera, David Bowie), l'artista italo-canadese nel suo percorso interdisciplinare – che comprende anche film di lungometraggio, fotografie e sculture – restituisce un universo espressivo autoriale e dalla chiara cifra stilistica che ricompone un «mondo poetico fatto di immagini tetre e orrorifiche, con uno stile secco, sempre irrealista» (Arcagni, 2008, p. 191). I suoi lavori sono governati da una visionarietà disturbante ed eccessiva in cui la dimensione terrena collima spesso con quella fantascientifica: un paesaggio apocalittico coabitato da esseri umani torturati, presenze aliene, figure mutanti, androidi, marionette e manichini.

È in particolare nei video musicali per Marilyn Manson (*The Beautiful People*, 1996; *Tourniquet*, 1996) che Sigismondi, confrontandosi con una delle figure più note del *metal* contemporaneo, può radicalizzare all'estremo la propria visione del corpo contemporaneo. I video sono, difatti, dominati da figure perturbanti, i cui corpi sono attorniti da insetti, animali martoriati, manichini scomposti, titani giganteschi. Lo stesso cantante-performer è continuamente costretto in involucri metallici che ostacolano il naturale movimento della bocca, della testa e delle gambe. Le scelte stilistiche accentuano inoltre la sproporzione figurativa della fisicità per rivelare una corporeità anomala e informe. L'impiego di ottiche deformanti, effetti *flou* e di una fotografia livida virata su tonalità fredde allestisce un senso artificiale e contraffatto all'universo filmato. Il montaggio sincopato e il ricorso sistematico al passo-uno disarticola ulteriormente il movimento naturale dei protagonisti, assimilando l'umano all'artificiale. Infine, la ricorrente alternanza fra colori saturi e bianco e nero preserva la scioccante contrapposizione e l'inconciliabilità fra esistenza umana, animale e tecnologica.

Tuttavia è nella mostra *Come Part Mental* (2001) che l'artista riflette in maniera esplicita sull'identità corporea come entità ibrida e inquietante attraverso installazioni, oggetti scultorei, video e fotografie. Le opere ritraggono prevalentemente figure femminili ridotte a manichini inermi e dalla anatomia anomala. I corpi presentano fisicità mutanti con artigli di animali, capezzoli multipli, protrusioni sull'epidermide simili a quelle di creature fantastiche, innesti tecnologici di schermi e monitor a ricomporre un'integrità extra-umana. Per Sigismondi il futuro della stirpe umana è un incubo di atrocità e malformazioni corporee, ma reso attraverso un'estetica glamour ed estetizzante a simulare una compostezza formale e un ideale di bellezza sterile e inorganico, prodotto da un incontrollato progresso della scienza medica, genetica e biotecnologica. La contaminazione fra arti e media differenti implica inoltre l'attestazione di un vincolo di dipendenza perverso fra natu-

ra, scienza e tecnologia, che spinge la corporeità contemporanea oltre i limiti dell'umano.

Laurie Simmons è una fotografa newyorkese che fin dalla fine degli anni Settanta ha sempre immortalato bambole in miniatura, fotografandole all'interno di una scenografia ricostruita. In particolar modo, sul finire degli anni Duemila si è, sempre di più, concentrata sui legami e i vincoli che apparentano la figura umana con la corporeità artificiale. *The Love Doll* (2009-2011) è una serie dedicata a una bambola a grandezza naturale giapponese, di cui viene documentata la vita, come se fosse una donna contemporanea. Viceversa in *Kigurumi, Dollers, and How We See* (2014), l'artista si interessa del *kigurumi*: il gioco giapponese delle cosiddette "bambole viventi", nel quale le persone indossano dei costumi composti da una calzamaglia completa e da una maschera di gomma o resina con le fattezze di un personaggio dei manga. In questa serie l'ossessione sociale per il doppio e l'artificiale si esprime anche in alcuni ritratti femminili fotografati a mezzo busto in cui gli occhi sono dipinti con il trucco sulle palpebre chiuse. Il chiaro riferimento al motivo surrealista dell'occhio-onirico si carica, in questo caso, di un ulteriore senso perturbante, testimoniando la sproporzione grottesca e deformante della maschera incarnata, come una "seconda pelle", nella fisicità umana.

Utilizzando una metodologia interdisciplinare e intermediale che coniuga gli studi visuali e culturali con le teorie fotografiche, dei media e delle arti plastiche contemporanee, l'analisi ha delineato un catalogo iconografico, versatile ed eterogeneo, della ritrattistica del corpo umano contemporaneo, frutto di travestimenti, ibridazioni e alterazioni. La prospettiva analitica impiegata ha concepito la fotografia come un oggetto teorico e culturale, che scandaglia tanto gli ambiti artistici e mediali (le relazioni tra natura e tecnica, le ambiguità teoriche della tecnologia digitale, le nuove frontiere della rappresentazione), quanto le prerogative antropologiche e sociologiche della riproduzione del corpo (le politiche identitarie e sociali, il nesso tra organicità e artificialità, la questione del *gender* e del travestitismo, la valorizzazione del tabù, il motivo della maschera). Dal *compositing* fotografico al *cross-dressing*, dalle animazioni digitali al motivo del cyborg e del mutante, i corpi della fotografia digitale degli ultimi decenni decretano l'ascesa di un corpo biotecnologico, ibridato con innesti e protesi: frontiera fisica e simbolica in cui l'identità e l'alterità sembrano condividere un immaginario comune che attraversa le pratiche e le culture visuali, estetiche e tecnologiche e ne rilancia le contaminazioni e gli sconfinamenti teorici ed epistemologici.

Bibliografia

- Alfano Miglietti, F. (2008), *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Bruno Mondadori, Milano.
- Arcagni, S. (2008), *Modi e forme di assunzione del cinema nel videoclip*, in De Giusti, L. (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia.
- Belting, H. (2002), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn; trad. it. (2011), *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma.
- Bonomi, G. (2011), *Il corpo solitario. L'autoscatto nella fotografia contemporanea*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Bright, S. (2010), *Autofocus. L'autoritratto nella fotografia contemporanea*, Contrasto, Roma.
- Deleuze, G. (1983), *L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris; trad. it., (1984) *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano.
- Derrida, J. (1990), *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris; trad. it. (2003) *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, a cura di F. Ferrari, Abscondita, Milano, 2003.
- Fontcuberta, J. (1996), *Le baiser de Judas. Photographie et vérité*, Actes Sud, Arles; trad. it., (2010) *Il bacio di Giuda. Fotografia e verità*, EdUP, Roma.
- Grazioli, E. (2000 [1998]), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Grespi, B. (2019), *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Meltemi, Milano.
- Kirchmayr, R. (2002) *Jean-Luc Nancy e l'“esposizione” del soggetto* in Nancy, J.-L., *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Naldi, F. (2003), *I'll be your mirror. Travestimenti fotografici*, Castelvecchi, Roma.
- Nancy, J.-L. (2000), *Le Regard du portrait*, Éditions Galilée, Paris, 2000; trad. it. (2002), *Il ritratto e il suo sguardo*, a cura di R. Kirchmayr, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Señor Cifrián, (2005), *Una*, <<https://www.senorcifrian.com/One>> (ultimo accesso: 27 Dicembre 2021).

Giacomo Ravesi è Ricercatore presso il Dipartimento Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre. È autore dei volumi: *Le maschere di Dioniso. Figure del corpo tra arti visive, media e tecnologia* (Armando, 2021), *L'Atalante. Immagini del desiderio* (Mimesis, 2016) e *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive* (Rubbettino, 2011).