

DELLA MISTICA NELL'ARTE: PARALLELISMI TRA AUTOBIOGRAFIE E AUTORITRATTI SPIRITUALI⁽¹⁾

SILVIA BARBOTTO⁽²⁾

Engagement in creating is an act of manifesting
faithful devotion to an ultimate reality

Moon (2001, p. 29)

English title: *Of mysticism in art. Parallelisms between autobiographies and spiritual self-portraits.*

Abstract: the conjunction of semiotics as the philosophy of signs and signification, with spirituality as the attitude and practice of natural sensibility and the divine, constitutes our general field in which to reason about self-portraiture. The article starts with a philosophical excursus underlying the elaboration of thematic relevance and, hinting at the autobiographical genre as a narrative structure of reference, explores self-portrait composition in order to understand its proper function. In addition to pointing out proximities with and divergences from the selfie, we also examine the origins and affiliations of the macrocategory of the portrait, which began as *contrafatto al vivo*. Spiritual semantics runs through the central part, which is followed by a visual analysis of some case studies, modern art paintings and contemporary photographs. We conclude by establishing connections with expert authors, recapitulating the path we have travelled and invoking new epistemic and pragmatic glimpses.

Keywords: visual semiotic, spirituality, art, photography, self-portrait.

(1) Questa pubblicazione è parte del progetto FACETS (PI Massimo Leone) finanziato da ERC (European Research Council) del programma di ricerca e innovazione European Union's Horizon 2020. Una prima versione di questo testo è stata presentata il 25 maggio 2021 in occasione del Seminario "Autobiografie spirituali".

(2) Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione; CIRCE; FACETS.

Un excursus filosofico soggiace all'elaborazione di pertinenza tematica e, attraversando il genere autobiografico come struttura narrativa di riferimento, ci addentriamo nella composizione autoritrattistica capendone il funzionamento proprio. Il manoscritto è suddiviso in tre parti: nella prima, "Humus filosofico e superazione *antropocenica*" segnaliamo vicinanze e divergenze rispetto al *selfie*, e riportiamo origini e appartenenze alla macrocategoria del ritratto, avviato come *contraffatto al vivo*. Nella seconda "Ritratto, corporeità ed effetti di spiritualità" trattiamo la semantica spirituale incrociata alle manifestazioni del corpo e dell'arte; nella terza svolgiamo l'analisi visiva di alcuni casi studio appartenenti soprattutto al mezzo fotografico. Concludiamo poi tessendo reti con autori esperti, ricapitolando il percorso svolto ed invocando nuovi spiragli epistemici e pragmatici.

1. Humus filosofico e superazione *antropocenica*

La congiunzione della semiotica come filosofia dei segni e della significazione, con la spiritualità come attitudine e pratica della natura sensibile e del divino, costituisce il nostro campo generale in cui districarsi per ragionare su autobiografia e autoritratto. Il volto del sé che emerge da queste testualità, risultante da enunciazioni fattesi forma, implica una referenzialità propriocettiva nonché una riflessione *ipseica* evidenziata dallo stesso prefisso auto-.

L'antropocene, avvertendo il rischio di estremizzare le variabili e ridurre ad una sola categoria dove l'umano non vede altro che sé stesso ed eventualmente i propri simili, si schiude a collaborazione ed inclusione: la rivalutazione di prospettive in cui vivente e non vivente interagiscono nella costruzione di un'epistemologia coniugata e condivisa, permette, anche dal punto di vista dell'interpretazione segnica e discorsiva, di accogliere nel territorio prettamente scientifico questioni vicine all'alchimia, alla metafisica, alla spiritualità.

Il dialogo tra cultura e natura si accentua ulteriormente proprio alla luce delle nuove – nonché millenarie – consapevolezze legate a corporeità e materialità, ambiente tangibile e intangibile. La *situatività* del

corpo cosciente e l'enattivismo *autopoietico* sono approcci fondanti solamente se coniugati alla particolare attenzione verso l'alterità soggetto-oggetto, alla pertinenza vettoriale di condivisione sinergica, alla disposizione di un ascolto reciproco e multiversale: la concentrazione e la contemplazione integrata nello spazio sia interno che esterno, sia vivente che non vivente, sia corporeo che cosmico, sia terreno che divino, permette un'analisi olistica fondata su una semiotica compromessa, liminale, polifonica e transmediale.

In quanto costruttrici e costruttori di significato, compiamo un ruolo di mediazione tra il mondo e la materia formante, delineando e facendone emergere le zone tangenziali, di aderenza e attraversamento: così come l'artista, il semiota investe di senso anche laddove il senso non c'è, o non si vede. In questo processo conoscitivo, ci suggerisce Jean Marie Klinkenberg, avvengono un coinvolgimento e un cambiamento mutuo tanto della realtà come della persona che, tramite il linguaggio e i testi, si alimenta, si sublima, si evolve: "l'artiste est ainsi un médiateur. Car le monde, comme tel, ne signifie rien: il n'est qu'un désordre en attente de sens. Les substances non plus, ne signifient rien: pigments, liants, fonds, ondes lumineuses, attendent de se composer, d'être investis par la signification" (Klinkenberg 2010, p. 64).

La manovra antropologica necessaria a tale apertura richiede da un lato l'urgenza di un decentramento antropico egemonico a favore di una prospettiva spaziale trasversale e, dall'altro, lo sviluppo di una traiettoria mereologica costante: la mappa topografica risultante da tale suggestione dovrebbe dunque esplicitare l'allontanamento dalla rappresentazione egolatra sedimentata nell'espressione *il mondo che ci circonda* ed essere invece la rivelazione di un mondo che coabitiamo e co-costruiamo.

La spiritualità ha a che fare con questo mondo, scaturisce dai discorsi, produce ed è prodotta attraverso i linguaggi multiformi, includendo testi sacri e autoriali, testi visivi, orali e sonori. Ma la spiritualità è anche di accezione intrinseca e invisibile, composta di anelli mancanti e viscerale di primissimo ordine perché soggiacente ad ogni minimo spazio materico che percorriamo.

Focalizzandoci sulle autobiografie e soprattutto sugli autoritratti, risulta evidente e necessario il riferimento a figure specifiche che

raccontano di se attraverso scritte, dipinti, fotografie, ma il loro carattere spirituale è dato proprio dal fatto che non si tratta esclusivamente di autoreferenzialità: non ci si racconta in termini celebrativi ed individualisti, ma lo si fa con una particolare sensibilità e responsabilità che lascia posto ad altri esseri, alla trascendenza, alla fede, alla mistica, anche all'*insensatezza*.

L'accezione spirituale, diagonale ortogonale e rizomatica trasversale, incrocia latente e, incipiente inevitabile, attraversa mari e monti, culture di ogni genere e forma. Le si attribuiscono le più variopinte accezioni e, nonostante la sua indole estremamente complessa, anche un tema monocromatico o un *semplice* silenzio saprebbero comunque trattarla, accoglierla, propizziarla.

2. Ritratto, corporeità ed effetti di spiritualità

Presente nella compenetrazione di corpo e natura, di umano e divino, qualsiasi pezzo di vita assume una sfaccettatura ubiqua e ambigua, ritrovandosi nell'immanenza fatta di carne e ossa pur dimorando, contemporaneamente, in etere e *inframondi*. In *Vie Végétale*, Emanuele Coccia, approfondisce questa intuizione e si sofferma sulla vita strutturale delle piante, sui segreti e le latenze intrinseche alla vita vegetale e naturale spesso paragonata alla vita umana anche in termini corporei ed estetici: "La terre et le ciel ne sont que l'extension infinie de notre peau" (Coccia 2018, p. 189).

Nella pelle dimora dunque l'infinito e, sommergendovici ritroviamo e riscopriamo, a ritroso, le falde epidermiche: è lo strato più superficiale e transitorio, carico di valore simbolico e stipulazioni culturali; è capace di provocare guerre per il sol dettame del livello corneo apparente, per la sola intensità e gradazione del pigmento che lo colora. Le sottili lamine di cheratina decadono alle poche settimane dall'essersi formate emergendo dalle zone più profonde e, nel rigenerarsi, ricompongono la propria formula vivente col passar degli anni sempre più raggrinzita, rugosa, vissuta.

Se anche in questi segni ritroviamo il passaggio della natura, allora nei materiali longevi risiede più vita: la sintassi della pelle esprime una

certa profondità paradigmatica. Talvolta, negli animi mistici delle culture karmiche, i sensi e la vita vissuta esulano dalla propria sequenzialità racchiusa tra vita e morte e si inseriscono, invece, nell'immaginario di un ciclo più ampio dove intervengono forze appartenenti a vite precedenti e genealogie ataviche.

Nella cultura indiana si parla di *Samsara*, come il ciclo nel quale si è inseriti e da cui, possibilmente, si evade. In questi casi l'epidermide, così come tutti gli strati a lei sommersi, è sia risultato di tempi lontani sia il sostrato esteriore di un passaggio effimero e vorace: l'*indessicalità* apre, qui, i propri confini e suggerisce che la relazione indicante e proveniente dal contatto e dalla concatenazione sintattica, può coinvolgere relazioni intangibili e inintelligibili, le quali originano tuttavia segni e significazioni che possono essere studiate e analizzate.

Nell'*aspettualità* del sé ritrattato, possiamo quindi elaborare costrutti narrativi a partire dagli elementi intrinseci alla pelle e a tutti i tratti somatici ed estetici corrispondenti, disquisiamo sulle materie di cui è composto, la gradazione iconica o simbolica a cui si presta o da cui sorge ed esaminiamo il linguaggio esplicativo che eventualmente accompagna l'immagine, la posa, il primo piano, lo sfondo, il riquadro, la prospettiva.

L'attente posizionato ed i contributi della semiotica del corpo, sovengono in tributo alle analisi degli autoritratti in quanto testi artistici: ogni linea si riferisce, *in qualche modo*, a una dinamica interna rappresentata, che dirompe nel gesto d'iscrizione e che sfocia in una materia manifesta.

Tale passaggio, dalla coscienza al gesto rappresentato, dall'ascolto propriocettivo al racconto di sé, si inserisce creativamente in una reinvenzione del corpo come veicolo messaggero e, contemporaneamente, co-costruttore di significati: l'elaborazione e destrutturazione progressiva dell'ordine dei sensi e delle sensazioni investe le proprietà isotopiche del corpo vissuto e delineato.

Nell'incessante transitorietà sopracitata, quella che va dal corpo al mondo, dalla minuziosità all'immensità, dal respiro millimetrico a quello oceanico, ogni micro particella dell'essere vivente traspare nell'essere mondo e, in ogni transizione, la potenzialità terapeutica sia dell'arte che della spiritualità emerge e si attualizza: il contributo terapeutico,

particolarmente illuminante nell'affrontare la pratica dell'autobiografia e dell'autoritratto spirituale, è stato a lungo dibattuto. Se ne parla nel libro *Spirituality and art therapy* e Marek (2001, p. 54), una delle autrici, esplicita:

Art is spiritual. Art is about our world, our sacred world, inside and out, and our world is alive. Each breath is a new breath, a fresh breath, totally awake and intimate before being encumbered with the weight of conceptualizing, labeling, and judging. We breathe in through our sense. In fact, we take in through our skin, a very sensitive membrane, which is in continuous exchange with the seen and unseen, with the physical and the non-physical.

Tra la redenzione curativa e la dannazione alla malattia vi è una soglia latente a lungo discussa tra i critici e gli/le amanti dell'arte. Anche tra il tentativo di conoscere l'infinito e il dominio dell'esistenza vi è un varco dove la coscienza naviga e si perde, dove la spiritualità aleggia nonostante lo smarrimento divampante tenda ad esser riportato sulla volontà *modalizzante* che percuotere e detta. In forma epistolare, nel racconto "Lettera a una veggente" Antonin Artaud, artista al tempo stesso geniale e folle, spiega come la sola presenza e magnificenza assoluta di una donna, chissà carnale chissà metaforica, gli permetta di attingere a sopraelevazioni spirituali.

[...] apriva altri varchi nelle cellule del mio spirito. Questo stato attivo di scambi spirituali, questa conflagrazione di mondi immediati e minuscoli, questa imminenza di vite infinite di cui questa donna mi apriva la prospettiva, mi indicavano infine uno sbocco d'esistenza e una ragion d'essere al mondo. Giacché non si può accettare la Vita che a condizione d'esser *grande*, di sentirsi all'origine dei fenomeni, almeno d'un certo numero di essi. Senza forza d'espansione, senza un qualche dominio sulle cose, la vita è indifendibile. Una cosa sola è esaltante al mondo: il contatto con le forze dello spirito. Tuttavia davanti a questa veggente si produce un fenomeno abbastanza paradossale. Io non provo più alcun bisogno d'esser potente, né smisurato [...] Parlo d'una penetrazione sovente a lunga scadenza, che non ha bisogno di materializzarsi per trovare soddisfazione e che sta a indicare profonde vedute di spirito. (Artaud 2003, p. 19)

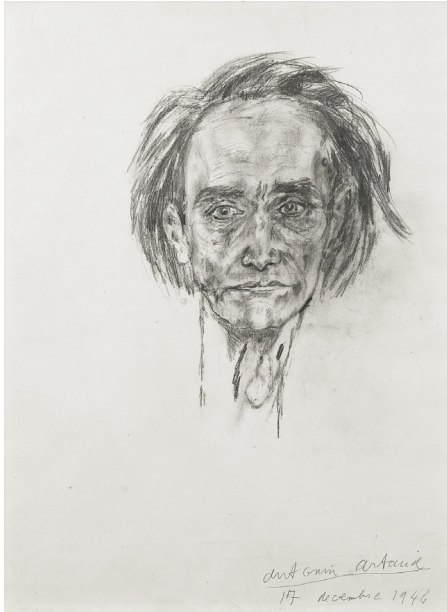


Figura 1. Antonin Artaud. *Autoritratto*, 1946. Dominio pubblico digitale.

Tra le prime manifestazioni genealogiche dei ritratti, troviamo i cosiddetti *contraffatti al vivo* del 1220, rinvenuti tra gli appunti dell'architetto francese Villard de Honnecourt e descritti essere così simili al vero da istigare scopi fraudolenti, Coen (2001). Inizialmente pittorico, il primo ritratto, poi perduto, sembra risalire al 1336 e ricopre la sfera pubblica dei personaggi influenti ed illustri; posteriormente includerà anche ambiti più privati. La posa assume il ruolo preponderante e, se all'inizio si riduce ad un *close up* in cui emerge quasi esclusivamente il volto, poco per volta si apre a caratteri nuovi e progressivamente il riquadro include parti del corpo prima escluse: braccia, mani e busto intero. Anche il contesto, dapprima appena accennato o quasi assente, diventa ora uno sfondo ricco di materia e contenuto, impiegando maggior rilevanza e consapevolezza nel ruolo iconografico rappresentato e invitando alla sperimentazione e apertura nella scelta di cosa mostrare e di come costruirsi scenograficamente. Assistiamo a una sorta di *Democratizzazione del ritratto*, la circoscrivono così Brike and Peter (1988) in Coen (2001, p. 20).

Perché vi sia un autoritratto, inoltre, vi deve essere una cognizione di autorialità imbricata nella strategia narrativa, un posizionamento

espletivo endogeno, una focalizzazione interna (nei termini *genettiani* sottolineati da Ugo Volli⁽³⁾, il quale poi la distingue dalla focalizzazione intima).

L'attributo spirituale o mistico va ritrovato invece nell'esposizione di alcuni elementi plastici riconoscibili o riconducibili alla categoria idiosincratica di riferimento.

Idiosincrasia, dall'etimologia proveniente dal greco antico, è un tro-po composto da *idios* (proprio) e *synkrasis* (che starebbe per inclinazione spirituale o carattere).

I temperamenti idiosincratici degli autoritratti spirituali possono essere:

- pertinenti all'autoritrattato/a: come accezione riconosciuta e riconoscibile
- tematicamente presentati e dichiarati (attraverso la presenza di simboli, icone, effetti)
- isotopicamente stabiliti dalla relazione titolo–opera

Tali punti rientrerebbero poi nella lettura complessiva di una testualità la cui affermazione è sempre relazionale, intersoggettiva, transoggettiva. Si costruisce dunque un *campo mistico* il cui formarsi processuale è in continua stabilizzazione tra le soggettività ascriventi: l'autoritrattato/a, l'opera d'arte e i contemplanti. Mistica risulta dunque essere tale circolazione semiotica nel suo insieme.

Il parallelismo tra autobiografia e autoritratto non è così diffuso: se da un lato le specificità espressive del linguaggio visivo e di quello scritto conservano proprietà grammaticali, dall'altro la sperimentazione permette di districarsi alla ricerca del sincretismo di fondo, che inevitabilmente include in sé la potenzialità di tutte le lingue e tutte le forme, nella transmedialità che gli è propria.

L'oggetto di valore internamente stabilito, ossia la conoscenza del sé, permette l'apertura dell'attante che si mostra in un programma semiotico caleidoscopico.

In *Essential letters*, ricopilazione a cura di Grant, van Gogh fa emergere la sua storia di vita attraverso gli scritti epistolari con famigliari e

(3) Si veda il contributo di Ugo Volli in questo volume.



Figura 2. Vincent van Gogh. *Selfportrait*, 1988. Dominio pubblico digitale.

amici, soprattutto con il fratello Theo. Il tema della sensibilità dell'anima e del rapporto con Dio affiora abbondantemente, “My soul thirsteth for the living God” (Grant 2014, p. 80), ed è la fede che lo spinge a superare le difficoltà nelle quali spesso si trova: “If we let ourselves be taught by the experience of life and led by godly sorrow, then new vitality may spring from the tired heart” (*Ivi*, p. 83).

Nel tentativo di approfondire l'autoconsapevolezza, l'artista prova anche a trattare con parole un proprio autoritratto: “Since I'm now so occupied with myself, I'd also like to see if I can't make my own portrait in writing. First I start by saying that to my mind the same person supplies material for very diverse portraits. Here's an impression of mine, which is the result of a portrait that I painted in the mirror” (*Ivi*, p. 534).

Ne segue una descrizione minuziosa dei colori utilizzati associata alle parti di riferimento del volto (*green eyes, pink-grey face, ash-coloured hair*), dello stato emotivo (*unkempt and sad*), dei segni espressivi (*wrinkles in forehead and around mouth, red beard*), delle fibre e *textures* dei dettagli carnosì e materici (*red beard, blue smock of coarse linen*), oltre che del fondo (*grey-white wall*).

Egon Schiele (1999, p. 71), emblematico e spirituale, è un altro artista di riferimento, ed il suo scritto ‘Schizzo per un autoritratto’

In me scorre antico sangue tedesco e sento in me la natura degli avi. [...] Da paesaggi pianeggianti con viali primaverili e da furiose tempeste ho assorbito le impressioni dell’infanzia che si perpetuano nell’immaginario. In quei primi giorni era come se già sentissi e odorassi i fiori prodigiosi, i giardini muti, gli uccelli, nei cui occhi lucenti mi vedevo rispecchiato in sfumature rosa. Spesso mi si umidivano gli occhi all’arrivo dell’autunno. Quand’era primavera sognavo la musica universale della vita [...] Il sentimento più alto è quello della religione e dell’arte. La natura è funzione; ma Dio è là, e io lo sento intensamente, molto intensamente, con la massima intensità. Credo che non esista un’arte “moderna”; c’è solo un’arte, che non conosce interruzioni. [...] Parlo la lingua del creatore e offro. — Demoni! Spezzate la violenza! — La vostra lingua, – il vostro segno — il vostro potere. (Schiele 1999, pp. 71–72)

è importante su vari fronti: intanto perché isotopico sin dal titolo rispetto ai propri contenuti biografici e ritrattistici e poi perché esplicito e carico di atti enunciativi afferenti alla sfera spirituale. In questo estratto del suo diario, l’artista prega, ricorda, sogna ed empatizza con le forze della natura fino a *personificarle* o, in altre parole, fino a confondersi e diluirsi in esse.

Il suo linguaggio visivo si integra con quello narrativo tratto da quaderni e lettere in gran parte provenienti dal diario di Neulengbach, cittadina austriaca nella quale si trova il carcere in cui trascorse 3 settimane nel 1912. Il motivo di tale imprigionamento sembra fondarsi sul carattere eccessivamente erotico delle figure umane contrassegnanti il suo lavoro di quel periodo: figure che lui adula e sommerge di valore estetico, che trascende e compara alle più sublimi forme supreme.

Nell’estratto di Anarchico scrive “Dio era privo di tutto. Io corsi là, lo sentii, lo fiutai. Così sei tu – orecchio, vento, bocca, così è per Te ciò che è forma” Schiele (1999, pp. 71,72) e stabilisce, con l’entità divina, un dialogo basato sulla figura della similitudine: metafore di Dio, il vento così come l’orecchio e la bocca diventano termini comparativi e fondativi di una pratica percettiva profonda.

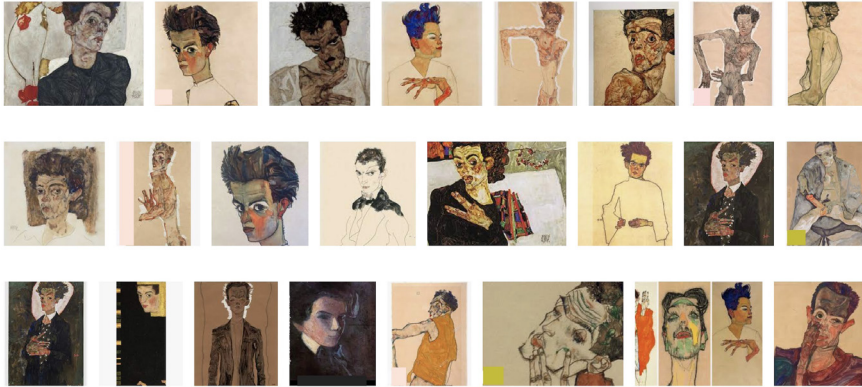


Figura 3. Egon Schiele. *Selfportraits*. Schermata Google, maggio 2021.

Il 27 aprile 1912, “Amo la vita. Amo immergermi nelle profondità di ogni essere vivente; ma aborrisco la costrizione che mi lega ostilmente, che vuole obbligarmi a una vita che non è la mia, bassamente opportunistica, di puro profitto, priva dell’arte — priva di Dio” (*Ivi*, p. 104), esplicita una specie di *attitudine immersiva* rispetto alla vita e agli esseri, una necessità incisiva di sentire e di sentirsi raccontandosi: lui, che dice di parlare la lingua del creatore, suggerisce ancora una volta il sincretismo ontologico tra Arte e Dio, entità la cui negazione in vita lo obbligherebbe a vivere una *vita non sua*.

Quando i suoi autoritratti a corpo nudo e su fondo neutro sono accompagnati anche da una mutilazione parziale degli arti, sembrano invece avvicinarsi ad una sorta di alienazione, piuttosto che di immersione: “si evidenzia la scarsa relazione che esiste tra visione di sé stesso, il suo autoritratto e l’esterno, la percezione ottica della superficie” (Steiner 2011, p. 12)⁽⁴⁾.

Lo stesso autore, nel capitolo intitolato *Paisajes espirituales* e denotando alcuni frammenti in cui l’artista esplicita la tendenza ad associare le visioni del paesaggio ai movimenti del corpo umano, ricollega l’indole spirituale di Schiele ai suoi dipinti paesaggistici corrispondenti agli anni della guerra.

Se, *grosso modo*, siamo soliti associare alla spiritualità la sfera del sacro, ecco che nel caso di Schiele vediamo come la dimensione profana è

(4) Citazione originale: “se pone de manifesto la escasa relación que existe entre la visión de sí mismo, su autorretrato, y lo externo, la percepción óptica de la superficie.”

anch'essa intrisa di attributi inerenti alla spiritualità, nonostante la dottrina dominante a lui contemporanea l'avesse considerata, invece, altamente provocatrice e pertanto denunciabile.

Così come nei suoi diari, anche negli autoritratti, il carattere spirituale è paradigmaticamente intriso alle nervature del quadro stesso: i netti tratti patemici e fisici sono innalzati dalle sfumature acquerellate la cui associazione e complementarietà sfociano, estendendosi plasticamente ed evocativamente, nell'ascensione mistica oltre che materica.

È la stessa materia artefatta, intervenuta dall'intuizione e dalla profonda coscienza della grandezza cosmica a rendersi mistica; è la linea del tempo, spesso ostile nella sincronia vissuta dall'artista quanto prodiga a posteriori, distribuita in una dimensione diacronica. E Schiele lo sapeva, tant'è che in punto di morte sembra aver affermato che nonostante lui stesse morendo, i suoi dipinti sarebbero durati per sempre.

Secondo Susan Sontag (1967, p. 1) l'arte sarebbe

an expression of human consciousness, consciousness seeking to know itself. [...] The later version of the myth posits a more complex, tragic relation of art to consciousness. Denying that art is mere expression, the newer myth, ours, rather relates art to the mind's need or capacity for self-estrangement. Art is no longer understood as consciousness expressing and therefore, implicitly, affirming itself. Art is not consciousness per se, but rather its antidote — evolved from within consciousness itself.

L'esclusività della manifestazione artistica come ricerca ed espressione della coscienza sembrerebbe dunque perdere la postazione univoca nel pulpito sacro, per lasciare invece spazio ad un percorso compiuto a ritroso, un antidoto alla coscienza stessa.

Così come accennato da Artaud nella prima parte, l'epifania spirituale non verrebbe da una ricerca incessante di risposte ed illuminazioni, di espressioni descrittive e rappresentative di una coscienza che emerge, ma da ascrizioni e assenze, stasi e silenzi, *figuralità*, neutralità e a-autorialità che eludono la propria rivelazione per ricomporsi lentamente in nuove configurazioni semiotiche.

As the activity of the mystic must end in a via negative, a theology of God's absence, a craving for the cloud of unknowingness beyond knowledge and for the silence beyond speech, so art must tend toward anti-art, the elimination of the 'subject' (the 'object', the 'image'), the substitution of chance for intention, and the pursuit of silence. (*Ibidem*)

3. Modalizzazione auto-ritrattistica e semio-etnografia fotografica

Prima di addentrarci nel corpus fotografico di due artisti contemporanei vediamo che nella costituzione e formulazione dei quadri come opere d'arte, la *modalizzazione* attualizzante del divenire autoritratto si fossilizza in seno all'interazione di materialità, tecniche e *performatività* i cui risultati variano a seconda dell'indole costitutiva degli stessi, esplicitandosi attraverso vari media: "Il tema dei rapporti tra pittura e fotografia, all'interno del più vasto campo dell'arte visiva, è [...] di particolare attualità nei giorni nostri che rivelano la tendenza sempre più diffusa alla sostituzione, nell'opera d'arte, del materiale visivo prodotto meccanicamente a quello creato dalle mani" (Poppi 2001, p. 46).

Inizialmente proveniente dalla grafica (in quanto disegno, incisione), dalla scultura e dalla pittura, il ritratto diviene poi pratica diffusa nella e con la fotografia artistica, documentale, antropologica, etnografica. Questo fare fotografico implica, nell'autoritratto, anche uno scostamento spaziale e vettoriale; la direzione dell'obiettivo infatti prevede, nel suo raggio di cattura, anche il fotografante: nell'antropologia visiva, questo giro orizzontale assume un ruolo fondamentale nella concezione e rappresentazione non solamente dell'*ipseità*, ma anche dell'alterità.

E se da una parte pensiamo all'origine dell'auto-ritratto, al tempo stesso dobbiamo riflettere sulla sua evoluzione prossima, la quale sfocia, talvolta, in pratiche che quasi esulano dalle fondamenta dell'autoritratto stesso e che si concretizzano sia nella consuetudine dei *selfies*, sia negli automatismi dei ritratti artificiali (tra biometria e sorveglianza).

The practice of taking selfies and the images thus produced, then, result in meanings that can be distributed according to Umberto Eco's famous hermeneutic trichotomy. In selfies there is, first, an *intentio auctoris*, [...] an *intentio lectoris* [...] and, third, an *intentio operis* [...] The existence

of such *intentio operis* implies that, beside the individual psychology that motivates the creation of selfies, and next to the sociology of their reception that attributes to selfies a certain connotation of meaning as they are published, a semiotic structure is intrinsic to this form of self-representation and produces meaning independently of any individual psychology or collective sociology, because it essentially depends on the place that the selfie occupies in the history of the culture of representation and self-representation of the body and, above all, the face. (Leone 2018, p. 34)

Sembrano esserci dunque parziali divergenze tra selfies e autoritratti riguardanti soprattutto la specificità dei media, l'intenzionalità pregressa e lo *status* dell'immagine creata. O, secondo alcuni, sarebbe l'uso adibito all'uno o all'altro a farne la differenza.

Selfies are images shared as part of a conversation, a series of contextual interactions and are connected to the selfie-maker in an intimate, embodied and felt way. We are allowed to leave these elements out of our reading of artist's self-portraits selfies are a personal form of chatting rather than a permanent starting point for a larger narrative.⁽⁵⁾

In "Self-Portraiture and Self Performance", l'autrice argomenta che nel presente le differenze hanno poco a che fare con composizioni formali specifiche, ma sono invece legate al cambiamento degli atteggiamenti verso l'autenticità della performance e al legame tra un'immagine e il suo referente, riguardando più da vicino la storia e il contesto della ricezione, della critica e della canonizzazione delle opere d'arte. (Guinness 2022, p. 41).

Proviamo dunque a compiere una specie di virata epistemica, ci posizioniamo nella performatività di due artisti contemporanei e ci immergiamo nelle loro immagini di auto-ritratto in una sorta di approssimazione semio-etnografica.

Joan Fontcuberta articola una proposta critica rispetto a quelli che lui chiama essere i falsi profeti. Si impegna infatti, tramite le sue fotografie, a far emergere le discrepanze sorte durante la residenza compiuta nel monastero ortodosso di Valhamönde, in Karelia, la regione finlandese a confine con la Russia.

(5) Ref. <https://blogs.getty.edu/iris/whats-the-difference-between-a-selfie-and-a-self-portrait/>



Figura 4. Joan Fontcuberta. *Milagro de la cefalopodización*. Parte del progetto “Milagros & co”, 2002. Su gentile concessione dell’artista.

El ocultismo, la astrología y la parapsicología están cobrando una vigencia inusitada. La atracción por lo extraño y lo paranormal ratifica por derroteros alternativos las urgencias de unos fervores religiosos que siguen impregnando la ética de nuestra conducta, los valores morales de la sociedad, las leyes y su ordenamiento jurídico, su organización política y sus relaciones internacionales. No hay argumentos más convincentes ni más seductores que aquellos que dan razones a la existencia, sanan la desazón del espíritu y proporcionan esperanzas de una vida mejor. De ahí que la religión siga siendo un arma cargada de futuro: el control de las almas predispone al dominio del mundo, y muchos embaucadores y falsos profetas han intentado sacar tajada de la fuerza irracional de los sentimientos religiosos para su mercantilización económica y su instrumentalización política. (Fontcuberta 2020)

L’autoritratto mostrato, facente parte della serie *Milagros & co* si intitola *Milagro de la cefalopodización*: è un fotomontaggio dove una specie di minotauro, con un polipo al posto del toro, occupa il centro di un paesaggio selvatico e acquifero. Il cotesto del titolo determina la processualità di un termine che non si è fermato in sé

consolidandosi, ma che è invece parte di un processo attraverso il quale l'oggetto polipo si antropomorfizza diventando il volto della figura ritrattata e sfociando nella risultante etimologica del termine coniato: *cefalopodizzazione*.

I cefalopodi (testa e piedi) sono molluschi dove la testa è munita di tentacoli e sono riconosciuti per essere dotati di caratteristiche molto avanzate. Risultato del miracolo rappresentato dall'autoritratto, sarebbe dunque l'assunzione, per osmosi, di queste caratteristiche.

Soprattutto, il polipo ha:

- capacità mimetica: non ha colore e consistenza stabile ma cambia a piacimento, a seconda dell'ambiente
- sistema nervoso centralizzato: non esiste una distinzione netta tra cervello e corpo
- malleabilità corporea: massa di tessuti molli senza ossa capace di ridursi in pochi centimetri
- forza: le ventose hanno forza e potere di sorreggere pesi enormi
- capacità di trovare soluzioni complesse a problemi
- capacità di usare strumenti e di mentire
- mezzo miliardo di neuroni, più o meno come un cane
- un elevato rapporto tra volume cerebrale e massa corporea, un segno di quanto un animale investe nelle proprie capacità cognitive
- sistema nervoso diffuso su tutto il corpo: non è una cosa controllata dalla parte pensante dell'animale, è di per sé pensante
- proprietà proteiforme

Tutto ciò che viene mostrato in questa serie *Milagros & co* è risultato di un inganno o, in altri termini, di un minuzioso lavoro di ricerca partecipata e di fotografia documentale: Fontcuberta, fingendo di essere un apprendista papa ortodosso, realizza fotografie della vita quotidiana nel monastero kareliano e delle attività “soprannaturali” svolte al suo interno. Per l'artista “la deriva a la que nos abocan estos fanatismos (fanum = templo), más o menos disimulados, y la voráGINE actual de cultos, ritos, sectas, credos, supersticiones y fes, lejos de conducir al amor y a la paz, constituyen la principal semilla de confrontaciones a niveles nacionales y planetarios”. Fontcuberta (2000).



Figura 5. Joan Fontcuberta. *Milagro de la Carroll Lewis*. Parte del progetto “Milagros & co”, 2002. Su gentile concessione dell’artista.



Figura 6. Valeria Secchi. *The Madonna of likes*, 2019. Su gentile concessione dell’artista.

Un’ulteriore chiave interpretativa di questo autoritratto è dettata dalla lettura intertestuale: la *clavícula de Salomón*, (la chiave di Salomone), grimorio sulla conoscenza magica europea del basso medioevo attribuito al re Salomone, è il mezzo principale con il quale raggiungere il miracolo, ossia l’oggetto di valore. Lo specchio invece, portale d’illusione e verità, sembra compiere una funzione contraria a quella originale: non riflette infatti il volto del ritrattato, ma ciò che lo spettatore vede di lui, ossia il capo e non il volto.

Nell’impossibilità di osservare la zona retrostante del suo corpo, Fontcuberta decide di mostrarla tramite una strategia oculare inverosimile e, metaforicamente, allude alla magnificenza del vedere l’invisibile, del guardare e guardarsi alle spalle. Questa immagine risulta un pezzo miliare anche nello studio del volto il quale, trattando quasi esclusivamente ciò che sta alla vista, trascura solitamente le zone più oscure.

L’altra artista di cui ci occupiamo qui è Valeria Secchi: i suoi autoritratti trattano una spiritualità ultra-contemporanea, tra il pop e il kitch, ironica e simbolica, i suoi lavori “rielaborano i trend e i canoni

del mondo dei social attraverso figure iper-caratterizzate, alle prese con le ambizioni e le paure del nostro tempo. Queste figure vivono in un mondo-pubblicità di cui sono prodotti e acquirenti; il loro agire si fonda sulla base di tutorial che consigliano come raggiungere un certo obiettivo, dal lifting perfetto e a basso costo alla popolarità online in cambio di preghiere e like.” L’abbiamo intervistata e, oltre ad aver mostrato uno dei suoi lavori sul tema dell’autoritratto spirituale, riportiamo qui parte delle sue risposte, come registrazione manifesta della pratica etnosemiotica dell’intervista diretta qualitativa:

Nei miei autoritratti il volto è lo spazio di esposizione di un messaggio: questo significa che il volto che mostro non è più il mio. Non sono io nelle foto. Il viso ritratto mette in scena un’isteria collettiva, qualcosa che l’osservatore riconosce come proprio. I vizi dei social, la malattia dei selfie, il culto dell’icona sono processi che ci riguardano in quanto soggetti in relazione col virtuale. Credo che il ruolo che il virtuale ha nella formazione e influenza delle nostre identità sia indiscutibile, soprattutto tra i più giovani, al punto che non mi sembra azzardato affermare che il virtuale abbia sfondato la realtà.

L’oppressione nasce nel momento in cui l’utente si trova costretto a relazionarsi con un modello artificiale, irraggiungibile. [...] Così allo specchio mi sento sempre insoddisfatta: ‘eppure la ragazza del tutorial ce l’ha fatta, perché io no?’ Ci si lecca le ferite con Photoshop e filtri con la frustrazione di voler essere quel volto e quel corpo al naturale, nella vita di tutti i giorni. Ed ecco quello che per me è l’artificio vero e proprio: una collezione di caricature, di radicalizzazioni estetiche e comportamentali, mostrate all’utente web come naturali, possibili, vicine. Tutto questo mi colpisce, lo voglio analizzare. Lo faccio attraverso la fotografia, mi sembra il mezzo più adatto. Mi trucco, mi pettino e mi vesto a seconda del momento che voglio interpretare, poso, scatto, postproduco. La post produzione è un momento fondamentale del mio lavoro: Photoshop è lo strumento col quale ricreo l’artificio del modello ma lo faccio smascherandolo, mostrandone il dietro le quinte. [...] Sono le immagini a suggerirmi delle letture su alcune mie esperienze. Una volta compiute e stabilita una relazione tra me e loro, mi capita di scoprire una mappa, le cui coordinate mi aiutano a capire e muovermi nel mio quotidiano. Sono spesso coordinate che lontanamente intuivo, di cui non ero pienamente consapevole. L’immagine, in altre parole,

mi offre un'altra prospettiva sull'interpretazione del mio vissuto.

Riflettendo invece sul rapporto tra fede e spiritualità l'artista fa riferimento ad alcuni episodi d'infanzia:

Frequentavo spesso la casa di mia nonna: prima di arrivare al salone (dove eravamo soliti riunirci), passavo di fronte ad una stanza, quella della preghiera, arredata di soli santini, statuette, ceri e icone. Mia nonna faceva il rosario in quella stanza (ne regalò uno anche a me, rosa), pregava la Madonna guardandola in un dipinto. La Madonna era bellissima. Quando iniziai il catechismo ci dissero dell'angelo custode. Non presi bene il fatto che qualcuno mi vedesse senza essere visto. Iniziai a sentire Dio e i suoi angeli come presenze invadenti dalle quali cercavo di nascondermi con vari escamotage. Molti anni dopo, incontrai Dio all'Università, nei testi di Heidegger, Spinoza, Descartes, Agostino, Derrida. Lo vidi più chiaramente nel cinema di Bergman. Mi capita spesso di sognare la chiesa della mia città natale, mi appare vuota con delle volte molto alte, come a sottolinearmi una distanza incolmabile. Piango sempre di fronte al Cristo in croce. È volutamente deforme, il volto è lo stereotipo della tristezza ma c'è un taglio sul costato che mi fa rabbrivire e provo dolore. Ricordo che sul quaderno delle scuole elementari feci un disegno del Cristo in croce, lo sfondo era nero. In quel disegno vedo l'inizio del mio debito. Il mio lavoro prende molto da queste esperienze. In molte delle mie immagini leggo una verticalità, un soggetto schiacciato, un meccanismo di imposizione e invadenza. La Madonna dei like è apparentemente più confortevole ma sostanzialmente più amara della Madonna che vedevo a casa di mia nonna. So che molti trovano la mia Madonna un'immagine divertente, per me non lo è. Non c'è misericordia nella Madonna adorata in cambio di un like.⁽⁶⁾

Nelle fotografie di Secchi vediamo come la performance trasformativa diventata testo e l'assunzione dell'alterità/santità si fa paradigma imbricante per l'assoluzione del sé.

Seppur la semiotica non si fondi, come invece fa l'ontologia, sui caratteri vivenziali dello stare nel mondo, risulta però notevole per la stessa disciplina riverberare tra i dispositivi, le strategie e le norme che tale stare sottende.

(6) Da un'intervista risalente a dicembre 2019.

4. Riepilogo catacretico

Il coinvolgimento dell'alterità nel sé, l'apertura dialogante con gli altri esseri, la trascendenza divenuta simbolo ed icona, ma anche indice trasmigrato e rivelato, sono alcune strategie emerse in questo studio per trattare il tema dell'autoritratto spirituale. Abbiamo cercato di dar seguito a quello che molti studiosi e studiose hanno già compiuto, contribuendo a colmare lacune già sollevate: Maria Giulia Dondero, per esempio, nel suo libro *Fotografare il sacro* approfondisce la relazione tra il sacro e la fotografia.

[...] dobbiamo ricordare che la letteratura mistica, religiosa, filosofica e sociologica ha stabilizzato la descrizione della dimensione sacra come afferente a un'esperienza indicibile, indescrivibile, a un avvenimento inespriabile e intrattabile. Per questa ragione ci proponiamo come sfida quella di studiare la dimensione sacra in quanto processo narrativo, come testualizzazione e discorsivizzazione della trascendenza. Se si è indagata la testualizzazione pittorica e letteraria dell'esperienza trascendente, così non è stato della relazione tra fotografia e discorso sacro. Se l'esperienza del sacro è sempre stata considerata legata a un "attimo" di massima intensità esperienziale intrattabile e indicibile, anche una certa letteratura sulla fotografia, che discende essenzialmente da Barthes, ha voluto legare all'immagine fotografica la capacità intrinseca di rivelare all'osservatore una Verità definitiva, "insviluppabile". (Dondero 2007, pp. 19-20)

Se nell'autoritratto è la componente corporale a prevalere all'interno della sintassi testuale, nell'autoritratto spirituale lo è invece l'aura da essa emanata e dalla quale essa sorge: la sua composizione non è solamente eterea e insolubile, ma è tessuta e ricamata da segni virtualmente evocati, talvolta attualizzati.

Nel sincretismo dell'immagine che crea miraggi e abbaglia ma al tempo stesso materializza facendosi forma, si fondono tormenti e meraviglie dell'introspezione autoriale. Nella scissione e aggregazione materica, dove la diluizione e propagazione dell'energia avviene sfiorando i canali dell'anima incorporata, allora si concilia un sillogismo spirituale condiviso, una forma asintotica trans-personale inapprensibile la cui tensione, seppur alterata e alternata, verte da e verso la *[co(no)]scienza*.

Il frangente differenziale che fa dell'autoritratto un'opera spirituale è ambiguo e scorgibile nel *campo* che da essa propaga, più che negli elementi raffiguranti e nelle tematiche scelte. Il processo intrapreso, insigne di una panoramica ben più vasta, ha transitato nella dimensione inizialmente pittorica e posteriormente fotografica, per cristallizzare l'apparato spirituale di una specifica forma autorappresentativa nel mondo dell'arte. Dopo aver stabilito caratteristiche idiosincratice appartenenti a tale genere, abbiamo poi lasciato spazio a due artisti contemporanei che utilizzano l'autoritratto come mezzo espressivo di una mistica ludica eppur sfuggente.

Riferimenti bibliografici

- ARTAUD A. (2003 [1976]) *L'arte e la morte*, il Melangolo, Genova.
- COCCIA E. (2018) *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, il Mulino, Bologna.
- DONDERO M.G. (2007) *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Meltemi, Roma.
- FIETTA J. (2015) *Como piensan los artistas*, Fondo de cultura económica, Malaga.
- FONTCUBERTA J. (2002) *Milagros & Co*, Fundación Telefonica, España.
- GRANT P. (2014) *The letters of Vincent van Gogh*, Au press, Alberta.
- GUINNESS K. (2022) "Self-Portraiture and Self Performance" in D. Murray (a cura di), *Visual Culture approaches to the selfie*, Routledge, New York, 40–59.
- KLINKENBERG J.M. (2010) *Voir faire faire voir*, Les impressions Nouvelles, Bruxelles.
- LEONE M. (2018) *Semiotics of the Selfie: The Glorification of the Present*, "Punctum", 4(2): 33–48.
- MAREK B. (2001) "Each Tima a New Breath. Buddhism, Art and Healing" in Farrelly–Hansen M. (a cura di) *Spirituality and Art Therapy. Living the Connection*, Jessica Kingsley Publishers London–Philadelphia, 29–50.
- MOON C. (2001) "Prayer, Sacraments, Grace" in Farrelly–Hansen M. (a cura di) *Spirituality and Art Therapy. Living the Connection*, Jessica Kingsley Publishers London–Philadelphia, 52–75.
- RICCIONI S., G.M. FARA, N. STRINGA (2017) *La 'firma' nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti*, in Venezia Arti n. 26. Dicembre 2017, Venezia.

STEINER R. (2011) *Egon Schiele. 1890–1918. El alma de medianoche del artista*, Tashen, Köln.

SCHIELE E. (1999) *Ritratto d'artista. Lettere, liriche, prose. Diario di Neulengbach* (Groff Claudio trad.), SE, Milano.

SONTAG S. (1967) *The aesthetics of silence*, "Aspen" 5+6, item 3, UBU.com/aspens.