

Comunità dei cadaveri e reperti di luce Un fotografo nel Museo di Anatomia

di ENRICO POZZI

Nel Museo il corpo può esistere solo come Cadavere che cerca di farsi vivo.

L'ho pensato spesso in giro per musei. Me lo ricorda ora un libro che ho ricevuto per presentarlo.

La storia che sta dietro questo libro è banale, almeno per la sua prima parte. Tra il 1941 e il 1945, Eugenio Morelli, allora direttore dell'Ospedale Forlanini di Roma, crea un Museo di anatomia normale e patologica. Per la gestione tecnica dei reperti chiede aiuto ad un esperto tedesco, Rudolf Grützner, che li musealizza abilmente¹.

60 anni dopo il fotografo Simone Casetta pubblica un volume di immagini fotografiche che ha scattato nel Museo. Il titolo è potente: *Fanno finta di non esserci* (5 Continents Editions, Milano 2011).

Ho il volume davanti. Come lo affronto? Le scienze sociali mi offrono perfezionati bricolage di messa a distanza. Le scienze naturali in questo caso non servono. Faccio lo psicoanalista. Riesco sempre meno a pensare senza associare, devo associare per avvicinarmi a 'pensare'. Mi serve un metodo-ponte tra discorso logico e matrici inconscie: la paranoia come grimaldello euristico, forma logica costituita da fantasmi, Dalì, il metodo paranoico critico².

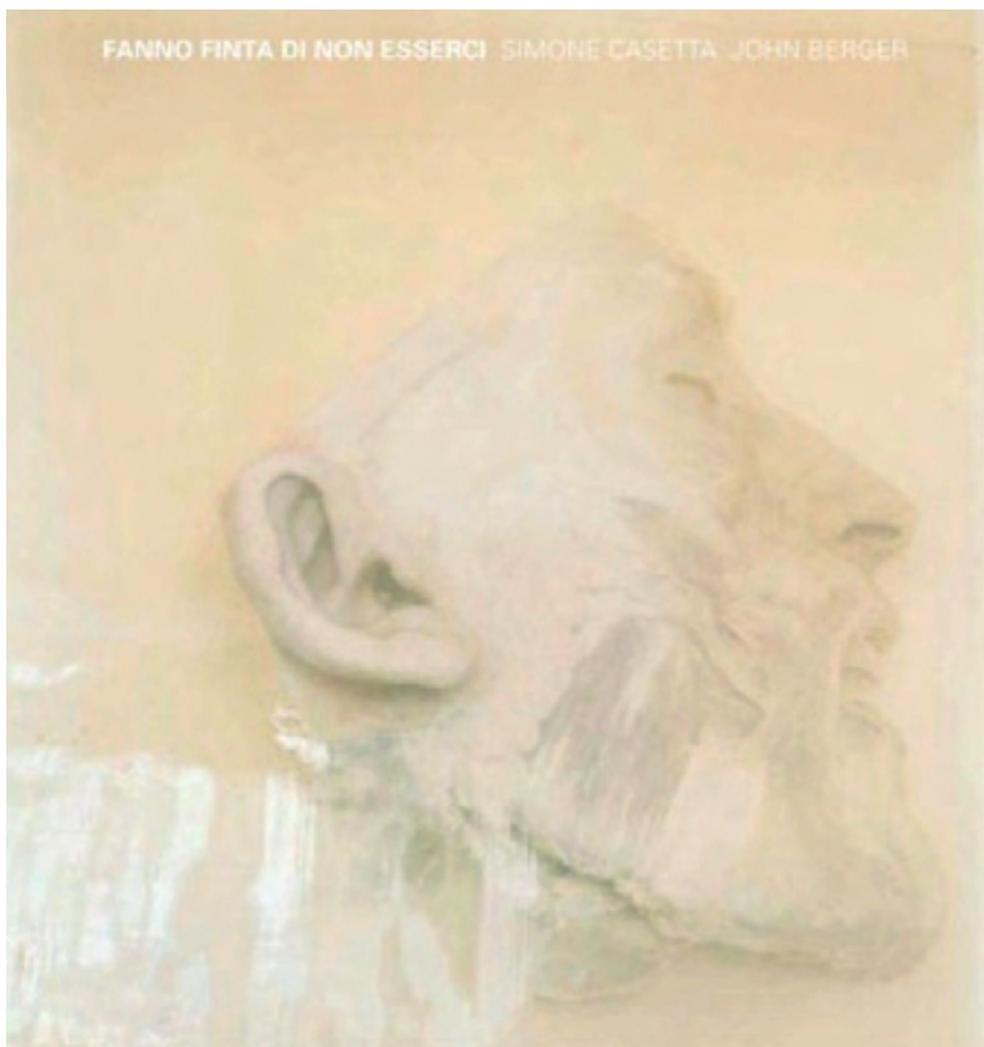


Fig. 1. Simone Casetta, *Fanno finta di non esserci*. Copertina

La luce

Apro il libro, guardo le immagini. Mi colpisce la luce, in principio solo la luce, quasi fossero luce translucida che esita a farsi forma. Cerco il riposo delle parole, quello che ha scritto in parole chi dovrebbe scrivere solo con la luce, il foto-grafo.

Casetta si scusa per quella luce. Lui quasi non c'entra, non ha manipolato o costruito la luce che vedo, si è solo messo lì nella sala e

ha aspettato pazientemente che da quegli oggetti emanasse ciò che doveva impressionare la pellicola, la loro essenza di luce. A volte per mezzora, senza intervenire, rendendo se stesso pellicola per fermare quella luce, lasciandole il tempo di diventare traccia.

Casetta lo scrive bene, ma le parole annoiano. La mente se ne va via. Una mostra alla Maison Européenne de la Photographie e al Metropolitan di New York, la prima e la migliore delle molte viste sulla tradizione delle foto di fantasmi e di spettri, e poi sulle foto durante le sedute medianiche, quando nella seduta si materializzano ectoplasmi che invadono la scena e il frame cognitivo della foto, a testimoniare della realtà luminosa di una non realtà³.

Casetta ha fotografato un *analogon* di ciò che accade quando si inventa l'ectoplasma in una seduta medianica: spettri trasparenti, mediatori trasparenti tra i morti e i vivi. Anche lui ha inventato fingendo la mimesi: come ogni foto, queste sue foto non sono foto, sono invenzioni di un oggetto transitorio – transizionale, è il gergo della mia corporazione –, ectoplasma evanescente trasformato da Casetta in una immagine che vuole essere immagine di ectoplasma evanescente.

La solita modestia recitata da chi si propone come semplice riproduttore della realtà, ed è invece inventore, traduttore e traditore. Un medium che inventa i suoi spettri fingendo di averli fotografati. Un fotografo che si propone per ciò che alla fin fine ogni fotografo è, un professionista della medianità e della mediazione, un costruttore di spazi intermedi che sono spaziali tra il là della morte e il qui della vita, e viceversa tra il qui della morte e il là della vita. Oppure spazi intermedi temporali, tra il presente della vita e il passato della vita morta, e di nuovo viceversa tra il presente morto della vita priva di senso e il passato vivo della morte piena di senso. Con tutta la sua modestia di chi si lascia solo imprimere dalla luce, Simone Casetta è l'immodesto mediatore arrogante del lutto, cioè della zona di confine tra i vivi e i morti. Scegliendo di fotografare in quel modo la morte sotto formaldeide – la morte arrestata, alla quale si impedisce sia di morire completamente nella dissoluzione della carne, sia di poter godere della resurrezione dei corpi, Casetta condensa con durezza la dialettica tra presenza e assenza – il lutto – che esprime l'intimo dell'atto fotografico.

Cantare

«L'incontro con queste persone non è stato cercato; è semplicemente accaduto [...]. Mi sono trovato tra queste persone perché stavo facendo dei ritratti ai medici dell'ospedale Carlo Forlanini di Roma. L'usciera che mi accompagnava mi disse: "Dotto' venga a vede', che ciavimo anche er museo". Io avevo fretta, ero in ritardo e l'ho seguito solo per cortesia. Appena entrato ho esclamato forte dentro di me: "Cantano"».

Leggo sfogliando, e penso: Cantano? Anche nei paranoici critici sopravvive una cisti positivista. Che si cantano? Sono morti, immersi nel liquido, non cantano ... Non riesco a liberarmi di questa parola insensata – cantano – una spina nella carne. Dal fondo della memoria, saranno passati 50 anni, ecco Gertrude nata cieca, *La Symphonie pastorale*, André Gide, la scoperta che si può *vedere* il mondo attraverso il discorso dei *suoni*, sonorità che dicono forme mai viste. Forse Casetta ha dovuto dire «cantano» perché ha potuto 'vedere' l'intollerabilità visiva che aveva di fronte solo ritraducendola in un linguaggio completamente altro da quello visivo. Accecato, ha solo potuto sentire che «cantano».

Il rapporto tra fotografia e cecità è lungo e complesso. A volte i ciechi fotografano (per es. Evgen Bavcar o Pete Eckert⁴). Ma perché i fotografi vedenti fotografano ciechi? Non si tratta di fotografare senza essere visti: di questo la fotografia è banalmente piena. Che senso ha invece fotografare apertamente – vorrei dire: visibilmente – qualcuno che non può vederci perché vede nulla? Non penso alle esercitazioni zuccherose di Sophie Calle in *Les aveugles* (1986). Penso piuttosto alla *Cieca* di Paul Strand giovane (1916). Non importa che Strand l'abbia fotografata di nascosto, usando una lente aggiuntiva con specchio a 90°. Tuttavia, strana manovra questo fotografare senza *eye contact* lo sguardo insostenibile di chi in ogni caso non può vederci, e per questa ragione ha uno sguardo insostenibile, brucia l'occhio che lo fissa direttamente, trasforma in statua di sale, lo sguardo di Gorgo/Medusa.



Importa altro: nella foto, la *Cieca* è vista da me che guardo la foto come una cieca che guarda senza vederlo il fotografo che la sta fotografando. Il fotografato è sempre cieco rispetto a chi guarda la sua foto perché lui, il fotografato, non può vedermi mai. Quello che Strand ha rappresentato con la torsione semantica del suo atto fotografico è lo sguardo sempre morto inerente a qualsiasi cosa – viva o morta – che venga fotografata; la cecità strutturale alla fotografia. Ma anche il rovescio della medaglia: lo sguardo necessariamente morto della ‘cosa’ fotografata ci guarda con una intensità ben maggiore di uno sguardo vivo. Intensità che si moltiplica se lo sguardo morto è per di più sguardo cieco. Nessuno che guardi la *Cieca* di Paul Strand riesce a non sentirsi intensamente guardato da quello sguardo doppiamente impossibilitato a vedere.

Cantano, per Casetta, prima che lui riesca a frapporre tra sé e quelle cecità insostenibili lo strumento che – macchina – non è mai accecato e può guardare sempre ogni cosa, per quanto accecante. Vi riuscirà, e piano piano smetteranno di cantare, ormai addomesticati, fotografati.

“Cantano”. Morti e annegati, doppiamente muti. Eppure cantano di luce. Un frammento di *The Waste Land*, l’indimenticabile capitolo postumo di *The Golden Bough*:

I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.

Né vivi né morti, che guardano nel cuore della luce, il silenzio. Ma la luce non ha cuore perché non ha centro, il cuore della luce non esiste, è il luogo geometrico del nulla. Il silenzio è una sonorità intensa fatta di nulla. Doppia metonimia per dire l’indicibile nulla – il non segno per eccellenza – tramite la tensione tra spazio, luce e suono. Per me la sintesi di senso di quel “cantano” impossibile e morto di luce che ci dice Casetta.

Perinde ac cadaver

«Tutte le immagini riprodotte in questo libro sono fotografie realizzate su pellicole a colori e stampate dall'autore direttamente dal negativo su carta fotografica. Non è stato effettuato nessun intervento di ritocco o di manipolazione delle immagini originali. [...] Solo una volta ho spostato un vaso. Tutti gli altri ritratti sono stati fatti nella identica posizione e nella stessa luce in cui li ho trovati».

Passivo. Cera vergine. Il fotografo che si fa quasi cadavere per quei frammenti di cadavere. Una strategia estrema di rispecchiamento, che esprime il delirio ontologico annidato nell'atto fotografico. Solo se mi rendo eguale all'oggetto, potrò assorbire in me la sua essenza e depositarla come mia traccia - di me che sono ora l'oggetto - in quella protesi di me che è l'apparecchio fotografico. Retorica e mistica dell'empatia come condizione e strumento della mimesi fotografica. L'oggetto da fotografare diventa a sua volta soggetto e si confonde con il soggetto che fotografa.

Come il significante aspira senza fine ad essere il suo referente, così l'immagine anela senza fine ad essere la cosa fotografata, vuole ripristinarla come cosa reale. Il lutto della parola poetica - lo scarto che continua ad esistere tra il segno e la cosa - equivale al lutto dell'immagine fotografica, con il suo oggetto sempre in qualche modo *décalé*, distante e perduto. Ma l'immagine non ha la protezione di un alfabeto. Chi può pensare veramente che quelle 26 lettere, sempre le stesse, che compongono le parole della mia lingua non compongano traduzioni delle cose, una crittografia via codice? L'immagine non ha codice, o 26 lettere, non ha segno o dizionario o fonemi o morfemi o lemmi. Non ha protezione, il suo è un corpo a corpo con l'oggetto, sempre tentato, asintotico, mai concluso in una ipseità riuscita. Per quanto faccia, nessuna immagine potrà mai essere l'indiscernibile della cosa 'rappresentata', evitando il lutto. La sua aderenza alla cosa è, come per le aderenze chirurgiche, la conseguenza di una cicatrice.

Farsi quasi cadavere per fotografare un cadavere nasconde una fallacia o una pigrizia euristica. Nella sua critica alla psicologia introspezionista, Auguste Comte scriveva: ci sono due modi per non

vedere, il primo è di mettersi a troppa distanza dall'oggetto, l'altro è di avvicinarlo troppo all'occhio che lo guarda. L'eccesso di vicinanza, il tentativo di fusione con l'oggetto rende ciechi, solo la distanza consente di vedere e di rappresentare. Casetta indulge nell'illusione empatica, ma come ogni fotografo sa bene che la partita è più complessa. C'è il *frame*, l'inquadratura, che incide con violenza la carne della realtà da fotografare e ne isola chirurgicamente un brandello – l'immagine fotografata. C'è la logica interattiva dell'atto fotografico.

«Le fotografie hanno avuto tempi di posa molto lunghi, da alcuni minuti a più di mezz'ora: per loro è stato meno che un istante. Per me invece ha rappresentato una contrazione del tempo, e le giornate finivano presto».

Fotografare facendo finta di aspettare che dall'oggetto emani la sua essenza sotto forma di immagine. Fotografare aspettando. Fotografare costringendo l'oggetto a pose lunghissime. La storia della fotografia è percorsa dalle seduzioni e dai paradossi concettuali di questa mistica eidetica, coltivata anche da chi avrebbe il dovere della lucidità.

Un esempio alle origini del mio mestiere. *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* viene pubblicato a Parigi in 3 volumi tra il 1876 e il 1880, a cura di D. M. Bourneville e P. Regnard. Quest'ultimo è anche il responsabile fotografico del progetto, con il cruciale supporto tecnico di Albert Londe. La Salpêtrière era già da 15 anni il regno del neurologo J.-B. Charcot, inventore dell'isteria come entità nosologica (Freud ne seguirà le lezioni per sei mesi). A Bourneville e a Regnard viene chiesto di rappresentare fotograficamente l'isteria. Avevano a portata di mano, tra le altre, una giovane paziente diagnosticata 'isterica' a 15 anni, Augustine (al secolo, Louise Augustine Gleizes). Sarà lei la principale 'figura' fotografica dell'isteria, l'immagine individualizzata e concreta di una categoria nosografica: decine di foto in cui Augustine viene colta nelle forme tipiche dei principali sintomi corporei dell'isteria secondo Charcot: l'arco isterico, l'estasi isterica ecc. C'è solo un problema: siamo nel 1877, e una foto decente in interni su lastra fotografica richiedeva una posa. Per essere fotograficamente isterica Augustine doveva 'fare' l'isterica. Le foto di Augustine sono l'esito di un negoziato e accordo cognitivo-emozionale in ogni

caso una interazione, una relazione – tra i fotografi Regnard e Londe da un lato, e la ragazza. L'isterica Augustine, diagnosticata isterica e dunque istituzionalmente tenuta ad esserlo, doveva farsi *isterica tipica* e mettere in scena il tipo dell'isterica a partire dalla modesta isterica individuale che forse essa era⁵.



Fig. 3. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, vol. 2, 1878



Planche XXV.

ATTITUDES PASSIONNELLES

CRUCIFIEMENT

Fig. 4. *Iconographie*, cit.

L'immobilità *perinde ac cadaver* del fotografo Casetta è una singolare *danse macabre* statica, una pantomima immobile che serve a far sì che, per Casetta, i morti decidano di fare i non-del-tutto-morti: congrui al loro *alter ego*, specchio ognuno dell'altro.

La forma fotografica del cadaverismo mimetico di Casetta è la posa lunga. Costretto all'immobilità della cosa morta, l'oggetto frana in se stesso. Il movimento interferisce con l'identità, la rende fluida e inafferrabile, apre ad ogni istante su una nuova possibile identità. Muovendosi, il corpo fotografato può mettere in scena altre configurazioni del Sé, dunque altri Sé. Il movimento introduce l'esistenza nell'esistenza, l'immobilità fa prevalere l'essenza sull'esistenza. Nel ritratto

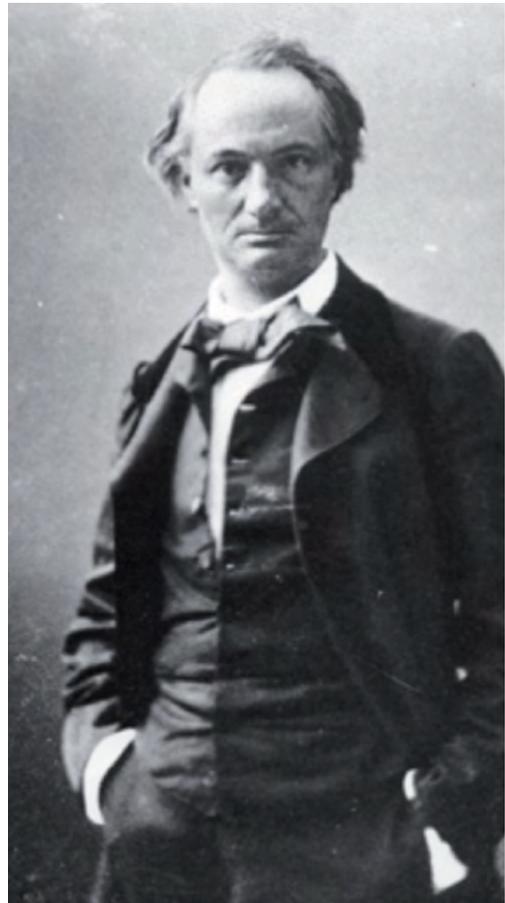
riuscito si realizza la condensazione puntiforme e stabile di una vita, che alcuni chiamano identità. «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change», secondo lo stupendo *incipit* di Mallarmé (*Le tombeau d'Edgar Allan Poe*). Walter Benjamin aveva colto la funzione maieutica e identitaria della posa lunga nei ritratti di Nadar, per esempio nel *Baudelaire*⁶. Io ne ho parlato a lungo a proposito dei ritratti di August Sander, dove l'essenza rappresentata era una categoria sociale⁷. Sullo sfondo il lettino psicoanalitico che paralizza il corpo per tentare la stessa *reductio ad unum* cadaverica in nome della identità impossibile. L'epitaffio è la forma retorica e narrativa della identità.



Planche XXII

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1878).

Fig. 5. *Iconographie*, cit.Fig. 6. Félix Nadar, *Charles Baudelaire*, 1860

Casetta emulsiona epitaffi. Con una torsione: sono epitaffi di cadaveri che non sono stati persone. La potenza del ritratto viene traslata: non il vivo trasformato in morto per renderlo se stesso, ma il morto riportato nella quasi-vita del ritratto, sospesa in un senza tempo che però non è senza vita, che è la funzione della maschera mortuaria.

Parlo di cadaveri. Più correttamente dovrei dire: *frammenti* di cadaveri. Ci sono pochi corpi interi nelle foto di Casetta, ma soprattutto reperti. Senza rendermene conto, sono collocato nello spazio euristico del *dettaglio. Pars pro toto*, che mi spinge a riempire il vuoto di materia con un pieno di storie. Guardo quelle *Viscere addominali in situ*, e mi ritrovo a completarle con un ventre, poi via via con un torso, con delle membra e con un volto e con degli occhi e con un sesso e con brandelli di una biografia, come in uno schermo proiettivo materico. Archeologo, inchiodato sotto il sole nero della metonimia, ripristino forme compiute e storie concluse là dove ho solo *opere aperte*, frammenti di corpi aperti e incompiuti in cerca di completezza (*figg. 7, 8 e 9*).

Anche le foto di cadaveri interi rientrano nella logica del frammento. I feti evocano immediatamente il ventre e la madre che li hanno contenuti, e si rappresentano come frammenti dell'unità duale simbiotica (*fig. 10*). Per capire bene la differenza percettiva tra il frammento di cadavere pseudo-intero e il cadavere intero, è utile il confronto con le immagini di cadaveri interi fisicamente e *socialmente*. Nel volume-culto *Wisconsin Death Trip* (1973), Michael Lesy organizza in una complessa narrazione visuale-sociologica una serie di immagini scattate da Charles Van Schaik, il fotografo di Black River Falls, tra il 1890 e il 1910, durante la disastrosa crisi sociale e economica del Midwest e del Wisconsin a cavallo del secolo. Tra queste molte foto di bambini morti, ad es. per difterite. Per quanto struggenti, queste immagini presentano cadaveri vestiti, predisposti per il funerale, con tracce di presenze umane e di interazioni funerarie. Non solo corpi morti, ma cadaveri sociali inseriti in pratiche di gruppo e reti di relazioni che trascendono la loro morte. Non la formaldeide ma il rito, non il boccale trasparente e in realtà cieco, ma la bara gestita dal gruppo. Cadaveri complessi e completi, anche perché, a differenza dai cadaveri di Casetta, avevano fatto in tempo a nascere e a diventare sociali, umani.



Fig. 7. Simone Casetta, *Viscere addominali in situ*, Forlanini

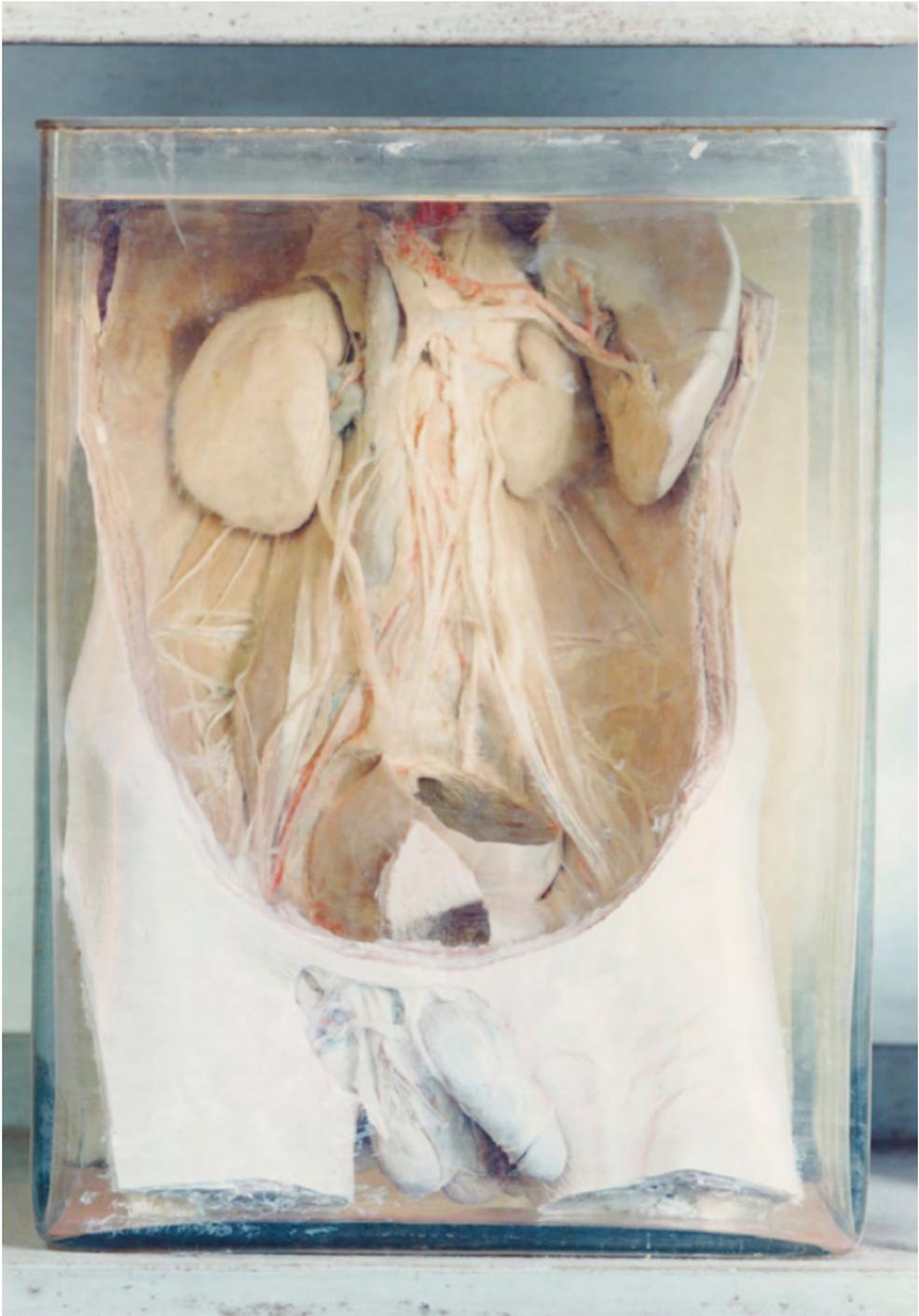


Fig. 8. Simone Casetta, Forlanini



Fig. 9. Simone Casetta, Forlanini



Fig. 10. Simone Casetta, Forlanini



Fig. 11. Michael Lesy, *Wisconsin Death Trip*, 1973



Fig. 12. Michael Lesy, *Wisconsin Death Trip*, 1973

Pelle/pellicola

I morti non hanno pelle. A cosa dovrebbe servirgli. La morte è perdita di forma, passaggio all'informe. La pelle è la forma del corpo, il suo 'sacco', il contenitore che lo tiene insieme, il confine che distingue l'interno dall'esterno. Che se ne fa della pelle un cadavere disfatto?

La pelle è interfaccia tra il dentro e il fuori, traduce il fuori nel dentro e viceversa. Il cadavere non ha un dentro, fuoriesce, non ha un fuori da percepire, tradurre e mettersi dentro, non ha caldo o freddo.

La pelle è l'organo del contatto, della socialità, della carezza e del rifiuto della carezza. È il luogo del piacere e del godimento, del sesso, dell'Altro. Per definizione il cadavere non ha vita sociale, non tocca e non viene toccato, non gode e non desidera. Che se ne fa della pelle?

La sorpresa della mummia sta nella sua pelle. Incongrua, sorda, cuoio raggrinzito, semblante di forma, parodia di contatto possibile, tenta di negare la morte nel mentre la mostra in tutta la sua evidenza. La mummia realizza il cadavere e lo tradisce, rendendogli impossibile il suo destino cadaverico, l'esito dalla forma.

La sorpresa delle foto di Casetta sta nella loro pelle all'opposto della mummia. Gli aggettivi che mi vengono hanno soprattutto a che fare con la luce e con il tatto: traslucida, diafana, aurorale, luminosa. Liscia, una pelle di neonato, prima del tempo e prima della socializzazione, verrebbe voglia di carezzarla se non la si sapesse morta, dico "sapesse" perché non la si 'vede' morta. È inutile che Casetta finga ancora una volta la mimesi, e la sua umile funzione di specchio della realtà. La pelle dei reperti non è affatto come emana dalle sue foto. Casetta l'ha costruita, l'ha inventata e prodotta. Quella pelle è roba sua, la *sua* visione della pelle-fantasma di morti cui non è stato permesso di completare la propria morte. È lui che l'ha tradotta, trascritta, come *apparizione*.

Per questo non bastava la semplice pelle di quei frammenti, o la pelle complessa della mancanza di pelle: la pelle che c'è in quanto visibilmente non c'è più. È stato necessario ricorrere a un sistema di pelli. La *pelle-vetro* dei boccali contiene il liquido che serve da esterno per la pelle del cadavere, e dunque la dimostra pelle autentica (per quanto diafana, il liquido non la attraversa) nel mentre ne moltiplica e diversifica la luminosità come opalescenza. Poi la *pelle-pellicola*, quella

che afferra l'oggetto tradotto in luce e lo incorpora in sé, la superficie sensibile che l'oggetto viene a sfiorare tracciandosi in essa. Seconda pelle protagonista del tocco fotografico con l'oggetto. Luogo del contatto che porta in sé la necessaria reciprocità del tatto. Non si può toccare senza essere toccati da ciò che si tocca. La pelle-pellicola e quelle altre pelli – il vetro, la pelle cadaverica – si sono toccate, la foto è stata in realtà una reciproca carezza. Da brava pelle-interfaccia, la pelle-pellicola ritradurrà a sua volta questa carezza verso l'occhio, del fotografo, nostro – tradendo ciò con cui si è toccata e reinterpretandolo per noi vivi. Casetta lo sa, e lo scrive, conferendo alla pelle/pellicola – da demiurgo resuscitante i morti – una potenza taumaturgica di vita:

«Tra me e loro c'era una pellicola fotosensibile a colori, che credo sia un mezzo insostituibile per tenere aperto il contatto. Attraverso quella reazione dei sali metallici alla luce, la pellicola fotografica trasmette la vibrazione dell'altro che incontriamo. Una magia provata scientificamente, l'anello mancante tra la materia inerte e la fotosintesi della clorofilla, che è stato il primo meccanismo della vita».

Le nostre culture sono abituate a gestire i morti con quell'inverso assoluto della pelle che è la pietra tombale. La nostra strategia funeraria mira a costruire una barriera invalicabile tra il morto e i vivi. Il morto va costretto tra i morti, eliminando quanto più possibile qualsiasi transittività della frontiera, qualsiasi reciprocità di contatto materico: il morto non si deve vedere, odorare, toccare o ascoltare, e può essere mangiato solo se è figlio di dio e si è dato la pena di tornare dal regno dei morti. In questo modo i vivi sperano di eludere l'invidia dei morti verso i sopravvissuti, la loro voglia di trascinare i vivi con loro tra i morti⁸. Ma i morti sono astuti. Escono dalle tombe, si insinuano tra i vivi, vanno a riprendersi il dovuto, parassitano le loro vite, li tormentano, si vendicano, li desiderano e amano, a volte li proteggono: i vampiri, i fantasmi, i *poltergeist*, le creature dei sogni, gli zombie, le streghe, i *goblin*, gli angeli, gli dei, i demoni, i mostri, l'inconscio fors'anche. Oppure evitano la cecità sorda della pietra tombale affidandosi alle carezze esperte di Rudolf Grützner, si fanno chiudere in trasparenti boccali di vetro dentro un museo ignoto ai più, e da questo cimitero atipico, silenziosi, prudenti, pronti ad aspettare per l'eternità, aspettano che uno scopofilo esponga pellicola alla loro pelle riportandoli tra noi.

Il Doppio e la società dei morti

Percorro le pagine con attenzione fluttuante. Davanti a un'immagine: "i soliti fratelli siamesi", penso con una punta di noia. I feti di fratelli siamesi non mancano mai nei repertori del mostruoso e nel *grand guignol* anatomico-patologico. Mi costringo a guardare con più attenzione. Non sono siamesi, li ha resi siamesi il fotografo usando lo spigolo del contenitore di vetro per creare l'effetto ottico di sdoppiamento aderente (figg. 13, 14,15).



Fig. 13. Simone Casetta, Forlanini



Fig. 14. Simone Casetta, Forlanini

Mi incuriosisco. Ce ne sono molti altri di questi quasi siamesi. Perché? Estetismi? Quando mai questa è una spiegazione sufficiente. L'estetica è sempre una operazione cognitiva, e l'estetismo è solo l'atto estetico di cui non si coglie il senso. Guardo la sequenza delle foto. In quasi tutte ci sono frammenti e lacerti che aspirano a ricongiungersi con una totalità perduta. In moltissime ciò che rimane di un individuo sta per proprio conto, esiste in sé. La sequenza dei boccali e contenitori rappresenta file di monadi impermeabili le une alle altre, ripiegate ciascuna su se stessa. Emana da tutto questo una insopportabile solitudine, il solipsismo della cosa morta.



Fig. 15. Simone Casetta, Forlanini

Con i suoi sdoppiamenti, il fotografo ha creato visivamente un sembiante di socialità. In una parte dei contenitori non si è più soli. La pelle pare toccare altra pelle. Le teste si guardano. Le monadi si risolvono in diadi. Viene di pensare che abbiano bisogno di linguaggio, che siano percorse da desideri reciproci e da emozioni incrociate. Forse sono oggetto di invidia dai solitari dei boccali limitrofi. O forse ci si parla da un contenitore all'altro in qualche codice silenzioso, tra carcerati o amanti (*fig. 16*).

«Due giovani, un ragazzo e una ragazza, stanno uno di fronte all'altra da quasi un secolo su due scaffali. Probabilmente non si erano mai incontrati prima: mi è venuto naturale rivolgermi a loro come a amanti».



Fig. 16. Simone Casetta, Forlanini

Oppure il *Doppelgänger* sdoppia il corpo/cadavere sull'asse del tempo: il corpo di prima e il corpo di poi si incontrano faccia a faccia, il primo che legge nel secondo il suo destino e il secondo che cerca nel primo la logica della sua origine:

«Quando Augusto, che si occupa di arte da una vita, ha visto questa fotografia, ha notato che lo spigolo del vaso ha proiettato lo stesso viso di uomo in due epoche distanti. A destra i lineamenti tipici della pittura rinascimentale, e a destra quello che immaginiamo potrà essere l'uomo del futuro».

Società e storia, Sé e biografia. Attraverso un gesto estetico Casetta ha trasformato il suo Museo fotografico nel luogo quasi umano di una comunità quasi vivente. Tardiano senza saperlo, fonda la sua società dei morti sulle interazioni elementari che secondo Tarde sono il mattone elementare del sociale. Impossibile lettore di Géza Róheim (che non ha mai letto e probabilmente non leggerà mai), mette al cuore di questa sua società cadaverica eppure umana l'atomo sociale dell'unità duale simbiotica⁹: due in uno, uno in due, madre/bambino separati e osmotici, qui nella forma trompe l'oeil dei fratelli quasi-siamesi fusi l'uno nell'altro eppure non tutt'uno. Oppure nella forma più diretta del bambino nell'utero, del feto ripiegato che evoca il fantasma di madre cui pertiene.

La seconde vie des bébés morts

Non ci sono nomi nelle foto di Casetta, o sotto ai contenitori dei reperti. Questi frammenti di individui non hanno avuto diritto ad una identità sociale piena. Il fotografo legge politicamente questo anonimato: «Erano povera gente vissuta durante il periodo dell'Italia fascista, quando una firma dell'autorità locale bastava a destinare i loro corpi agli studi anatomici». Poveri, dunque soggetti alla macelleria anatomo-patologica, alla negazione del nome, al probabile mancato funerale, alla musealizzazione.

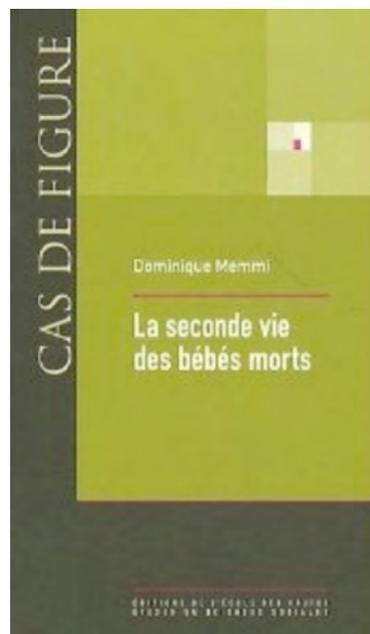
Troppo semplice. Il cadavere non si situa in un vacuum sociale e normativo. Lo avvolgono fitte reti di norme e regole. Ad es. di chi è il cadavere? Appartiene ancora alla rete relazionale del corpo vivo? La

famiglia, i parenti gli amici hanno ancora una qualche potestà sui suoi destini? Oppure è *res nullius*, possesso e proprietà della comunità che può farne ciò che vuole (accade per es. nelle legislazioni che consentono da tempo l'espianto forzoso di organi dal corpo morto, o il suo uso per fini sociali di ogni genere: scientifici, produttivi ecc)?

Peggio ancora se il corpo è smembrato, oppure non è mai nato. Chi ha diritti su un frammento di corpo? E su un frammento di cadavere? Nel 1993, Jean-Pierre Baud ha costruito un caso giuridico immaginario: in un incidente, la mano di un uomo viene mutilata. Un vicino la trova prima che altri se ne accorgano, la 'ruba' e la butta via, rendendo impossibile il reimpianto. Baud dimostra che, in base alla tradizione giustiniana, un pezzo di corpo separato dal corpo diventa *res nullius* e l'autore del furto non ha commesso in realtà alcun furto, ha solo 'trovato' una cosa senza padroni e ne ha fatto ciò che voleva¹⁰. Nei boccali del Museo anatomo-patologico del Forlanini stanno perciò solo cose trovate, prive di identità sociale, di cui ognuno può fare ciò che vuole, compreso il fotografarle.

Il feto mai nato o nato morto rientra nella stessa fattispecie. Si diventa individui con diritto a un nome quando si nasce. Ma se non si nasce vivi, non si è nati e si ricade nel *res nullius*. Problema antico, spesso al centro di complessi problemi dinastici e di eredità patrimoniale. Problema di questi anni. Se ne è occupata Dominique Memmi, una sociologa francese attenta alle vicissitudini sociali dei corpi, in *La seconde vie des bébés morts*, (Paris, EHESS, 2011).

Il punto di partenza è stato la sorpresa sociale di fronte alla scoperta giornalistica degli imponenti depositi di feti senza nome negli ospedali francesi. Memmi ricostruisce il dibattito pubblico e giuridico partendo da un problema psicologico: come si gestisce con i genitori coinvolti il lutto dei loro figli morti prima di nascere o immediatamente alla nascita?



Gestione dolorosa sul piano umano, ma spaventoso ginepraio sul piano delle norme sociali e dei regolamenti amministrativi. A chi appartiene chi è paradossalmente morto prima di nascere? Più in generale, è giuridicamente possibile morire prima di essere nati? Da quale stadio chi è morto prima di nascere ha diritto ad essere considerato quasi persona e ad avere magari, come in una legge uscita in Francia, un nome? Quale dignità giuridica e patrimoniale conferiscono questo nome e lo status di quasi-nato? Fino a quando, nell'arco di una vita biologica, ciò che non è ancora nato può essere considerato un semplice "*déchet*", un rifiuto anatomico che può esser gettato via? Più in generale quella immensa macchina immaginaria che è il diritto, come regola il crinale tra ciò che può avere un nome e ciò che non può averlo?

Ne è nato un appassionato dibattito abbastanza delirante – ma l'immaginario giuridico è spesso un sistema delirante organizzato. Punto d'arrivo, una prassi ormai comune alla maggior parte degli ospedali francesi. I bambini che muoiono anche nella pancia della madre o muoiono in aborti medicalmente prescritti o volontari, ricevono un nome e un'identità giuridica, vengono messi nello stato di famiglia della persona o della famiglia in cui quella 'cosa' lì è nata. Il mai nato è giuridicamente quasi vivo. L'unità duale madre-bambino che fonda il sociale sul fantasma simbiotico è almeno parzialmente salva.

Messo davanti alle immagini del Forlanini, vivo questa imposizione sociale di un quasi-nome per una quasi-vita come una variante sofisticata della pietra tombale che ci vuole preservare dall'invidia dei morti. Non mi servono nomi per questi frammenti di cadaveri. Non voglio toglier loro il dolore incompiuto e non dicibile che esprimono attraverso la narrazione visiva costruita da queste foto bellissime. Preferisco tenermi dentro la luce diafana della loro pelle, l'attesa senza fine di comunità umana espressa dalla serie dei loro contenitori.

NOTE

¹ Per qualche informazione generica sul Museo cfr <http://www.scamilloforlanini.rm.it/html/carica.php?pagina=alt&sub=mus>. A questo indirizzo si può anche scaricare una scarna presentazione in formato pdf.

² Cfr S. Dalí, *Le Mythe tragique de l'Angelus de Millet*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963 (tr. it., *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, Milano, Mazzotta, 1978). Per Dalí *il metodo paranoico-critico* è «une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes». Concorde, salvo per il presunto carattere «spontaneo». Il metodo paranoico-critico è rigorosa ascesi, duro lavoro sul confine dell'inconscio.

³ Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Sophie Schmit, *Le Troisième Oeil, La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

⁴ Per Evgen Bavcar cfr l'intervista rilasciata in occasione della sua retrospettiva romana presso il Museo di Roma nel 2012: <http://bit.ly/W0ejWk>. Per Pete Eckert utile il suo sito www.peteeckert.com, che comprende anche la serie delle foto per *Playboy*: voyeurismi di un cieco...

⁵ Ovvio il riferimento a Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula 1982. Sarebbe però ora di andare oltre questo testo e affrontare la vicenda fotografico-nosologica di Augustine e compagne attrici con strumenti più complessi. Utile anche Asti Hustvedt, *Medical Muses. The culture of hysteria in nineteenth century Paris*, London, Bloomsbury, 2011, che ricostituisce le tre grandi dive recitanti dell'isteria di Charcot con un ampio uso delle sue cartelle cliniche e appunti di lavoro.

⁶ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1933), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

⁷ E. Pozzi, *L'iconografia del nomotetico*, in «La Critica sociologica», 1980, n. 50, pp. 76-107.

⁸ La cremazione è la modalità estrema di questa pietra tombale, la riduzione immediata della forma all'informe, la compromissione dell'identità del morto – di chi sono quelle ceneri? di quale *persona mixta*? – la trasformazione della pelle in scigno-cosa, oppure la dispersione radicale del cadavere incenerito nel nulla dell'etere. Il trionfo della dialettica dell'Illuminismo applicata alla morte.

⁹ L'unità duale madre-bambino è stata proposta per la prima volta da Geza Róheim come concetto e come atomo psicologico del sociale. Successivamente altri l'hanno ripresa, ma senza la capacità di lettura multidimensionale (psicologica, sociale) di Róheim. Per citare un solo scritto tra i tanti, se ne veda la fecondità in Geza Róheim, *War, Crime and the Covenant*, «Journal of clinical psychopathology», Monograph series n. 1, pp.160, di prossima pubblicazione presso ilcorpoedizioni.

¹⁰ Jean-Pierre Baud, *L'affaire de la main volée. Une histoire juridique du corps*, Paris, Seuil, 1993 (tr. it., Roma, Giuffrè, 2003).

ENRICO POZZI è docente universitario, psicologo sociale e psicoanalista (SPI/IPA). Si occupa di tutto ciò che sta alla frontiera tra individuo e sociale. Ha diretto la 2a serie de IL CORPO. Sito: www.enricopozzi.eu