CORA Cork Open Research Archive
Cartlann Taighde Oscailte Chorcaí

Title	Visual glossolalia. The spiritistic photography between science and religion
Authors	Padoan, Tatsuma
Publication date	2020-12-01
Original Citation	Padoan, T. (2020) 'Glossolalie visive. La fotografia spiritica tra scienza e religione', E|C Rivista dellâ Associazione Italiana di Studi Semiotici, XIV (30), pp. 329-344.
Type of publication	Article (peer-reviewed)
Link to publisher's version	https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/774
Rights	© 2020 MIM EDIZIONI SRL. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0) - https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Download date	2026-10-13 13:42:32
Item downloaded from	https://hdl.handle.net/10468/11032

UCC
University College Cork, Ireland
Coláiste na hOllscoile Corcaigh

Glossolalie visive. La fotografia spiritica tra scienza e religione[1]

Tatsuma Padoan

Abstract

In 1895 Ferdinand de Saussure, the father of *sémiologie* and modern linguistics, was called by his colleague Théodore Flournoy, Professor of Psychology at Geneva University, to examine a curious case of spirit possession. The case regarded a lady, known with the pseudonym of Hélène Smith (1861-1929), who had attracted attention from several scholars thanks to her paranormal activities, manifested under a state of trance and somnambulism, which were examined under the label of "glossolalia". A few years later, in 1905, another group of scientists and scholars of international fame which included Pierre and Marie Curie, and three other future Nobel Prizes like physicist Jean Baptiste Perrin, physiologist Charles Richet and philosopher Henri Bergson, were gathering in a flat in Boulevard Saint-Germain, in Paris, to study a famous medium of Italian origins, Eusapia Palladino (1854-1918), whose possessions and paranormal activities had captured attention from the scientific world. For all these researchers, spirit mediumship needed to be studied not to unmask any *magic* or tricks, but as possible paranormal exploration *of the boundaries of science itself*. In this paper, we will explore these themes through the semiotic analysis of a photographic corpus including these and other analogous cases, then examining more closely the work of William Mumler (1832-1884), first example of spirit photographer. By drawing on de Certeau's definition of glossolalia, based on Saussure's analysis, as transition from *silence* to *speech*, and construction of a vocal place of circulation of meaning, we will examine this corpus as a form of *visual glossolalia* – in which spirit photography inaugurates a space suspended between non-life and non-death, marking a passage between *visible* and *invisible*, between the *here* and the *beyond* of world and representation. A space in which ghosts with indefinite contours, portrayed next to the living, show the movement of visual enunciation itself and of its realisation, both questioning and founding at the same time the status of the image.

1. Introduzione

Nello spazio concessomi in questo saggio, desidero tracciare possibili omologie e istanze comuni di produzione discorsiva, tra il fenomeno linguistico della glossolalia come particolare dispositivo di enunciazione, e la fotografia spiritica, in particolare nel periodo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Come vedremo tali omologazioni, che tenterò di compiere a livello meta-enunciativo, ovvero enunciazionale, mi permetteranno di mettere in gioco e ridiscutere la relazione tra scienza e religione, attraverso un'analisi di come questa singolare intrusione 'ispirata' di un'alterità, riscontrabile nel fenomeno glossolalico e nella fotografia spiritica, sia stata diversamente articolata e significata.

Se da un lato questo mi porterà a prendere in considerazione nel mio corpus, oltre che testi fotografici, anche documenti scritti prodotti all'epoca (trattati scientifici, corrispondenze epistolari, resoconti di sedute sperimentali, articoli di quotidiani, ecc...), dall'altro mi spingerà a considerare la fotografia spiritica come 'oggetto teorico'. In questo senso, farò più volte riferimento all'idea di Omar Calabrese, esposta in *Macchina della pittura* (1985), di considerare oggetti che "contengono una teoria immanente

[1] Dedico questo articolo alla memoria di Paolo Fabbri (1939-2020), la riconoscenza nei confronti del quale si estende ben al di là dei generosi commenti che anche in questa occasione ha saputo darmi.

E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, XIV, n. 30, 2020 • Mimesis Edizioni, Milano-Udine
ISSN: 1970-7452, ISBN: 9788857575711 © 2020 – MIM EDIZIONI SRL
This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

della propria rappresentazione". La fotografia spiritica cioè, parafrasando Calabrese, conterrebbe in un certo senso "le teorie che la fondano". Tali documenti si presenteranno come luogo di "riflessione sui fondamenti della loro stessa costruzione" o della costruzione dell'immagine in generale (1985, p. 7). Per capire ciò sarà necessario riprendere l'idea di de Certeau (1980) di glossolalia come *spazio intermedio*, o di transizione, *tra silenzio e parola*. Come vedremo, la glossolalia aprirebbe uno spazio di enunciazione e riflessione sul linguaggio stesso, fondato su un 'tu' di alterità (lo spirito che prende parola), in cui l'articolazione linguistica viene esplorata in un luogo neutro di circolazione del senso (non qui e non lì, né questa né quella lingua). In altre parole, rintracciando a livello visivo i meccanismi che sottendono tale transizione glossolalica dal silenzio alla parola, si analizzerà una forma di *glossolalia visiva* – in cui la fotografia spiritica inaugura uno spazio sospeso tra non-vita e non-morte, segnando il passaggio tra l'invisibile e il visibile, l'aldilà e l'aldiquà del mondo e della rappresentazione, e in cui le figure spettrali dai contorni indefiniti, ritratte assieme ai vivi, marcano il movimento stesso dell'enunciazione visiva e del suo far-essere, mettendo in crisi e al contempo fondando lo statuto dell'immagine.

2. Glossolalia come spazio di enunciazione

Cominciamo dunque dalla glossolalia, e in particolare dal primo tentativo di studiare tale fenomeno sotto il profilo della moderna scienza del linguaggio e della psicologia. Qui ritroviamo, accanto allo psicologo Théodore Flournoy, proprio la figura di Ferdinand de Saussure. Correva l'anno 1895, quando Saussure, allora già professore a Ginevra, venne chiamato dal collega Flournoy, docente di psicologia presso la stessa università, per esaminare un curioso caso di possessione spiritica. Il caso in questione riguardava una ragazza, nota con lo pseudonimo di Hélène Smith (1861-1929), che aveva attirato l'attenzione di vari studiosi a causa delle sue attività paranormali, che si manifestavano in stato di trance e di sonnambulismo, e che vennero al tempo esaminate sotto l'etichetta della "glossolalia" (Pozzo 2013).

Il motivo di tale richiesta, risiedeva nel fatto che durante le sue sedute la medium Smith, oltre ad affermare di trasmettere parole, grafie e immagini provenienti dal pianeta Marte, era anche in grado di parlare in una lingua molto simile al sanscrito, a lei sconosciuta ma di cui il fondatore della semiologia era riconosciuto esperto. Il coinvolgimento di Saussure in tale caso di possessione, oltre a essere stato ben documentato dallo stesso Flournoy (1900) e dal contemporaneo Victor Henry (1901), divenne oggetto di numerosi commenti, da Roman Jakobson (1979) a Tzvetan Todorov (1977), e da Michel de Certeau (2015) a Paolo Fabbri (2017). In particolare de Certeau (1980), come anticipato, riprendendo le analisi di Saussure, arriva a definire più in generale il fenomeno della glossolalia come la costruzione di un luogo vocale di circolazione del senso[2].

La lingua parlata dalla medium Smith mentre, in stato di trance, veniva posseduta dallo spirito di un'antica principessa indiana, non era, secondo la diagnosi di Saussure, il sanscrito parlato in India. Ma non era neanche una lingua dalle caratteristiche contrarie a quelle del sanscrito. Anzi, condivideva con esso una grande frequenza della vocale 'a' (nel sistema fonologico sanscrito vi è sempre una 'a' implicita, in ogni consonante) e l'assenza della consonante 'f'. La sintassi della lingua della Smith rivela invece, secondo Saussure, una straordinaria somiglianza con il francese, con cui eviterà però ogni somiglianza a livello fonico. Così sarà anche per la lingua marziana, analizzata di lì a poco da un altro linguista come Victor Henry. Secondo Henry, in un commento poi ripreso da Todorov (1977) nel suo *Teorie del simbolo*, sarà proprio l'assenza simbolica della lettera 'f' (la 'f' di France) a caratterizzare la produzione glossolalica della Smith (secondo altri, in realtà una xenoglossia, cfr. Amara 2015; Pozzo 2013), come una sorta di non-francese, negazione esotizzante del francese stesso. È per questo motivo che de Certeau parlerà poi di glossolalia come di un *neutro* linguistico. Una forma creativa di comunicazione (come d'altronde riconosciuto anche da Jakobson 1979)[3], che nega la lingua 'qui', ma

[2] Riprendendo un intervento di André Roch-Lecours a Urbino (11 luglio 1978), de Certeau definisce la glossolalia come "una classe di comportamenti linguistici devianti correlati caratterizzati da un discorso che è fluido e mobile, divisibile in unità fonemiche, e interamente o quasi interamente costituito da neologismi" (1980, p. 26).

[3] Ricordiamo come Jakobson (1979, trad. it. pp. 226-7) definisce la glossolalia: "Col termine *glossolalia* si intende un tipo particolare di attività creativa, verbale o quasi verbale, in cui i suoni del linguaggio non svolgono un

non è ancora la lingua 'di laggiù' – sospesa tra un 'non-francese' e un 'non-sanscrito' ("non è una tra le lingue reali, né una né l'altra", de Certeau 1980) – e che è al tempo stesso una transizione tra un "non poter" e un "poter dire", mossa da un desiderio di "voler dire" (Fig. 1).

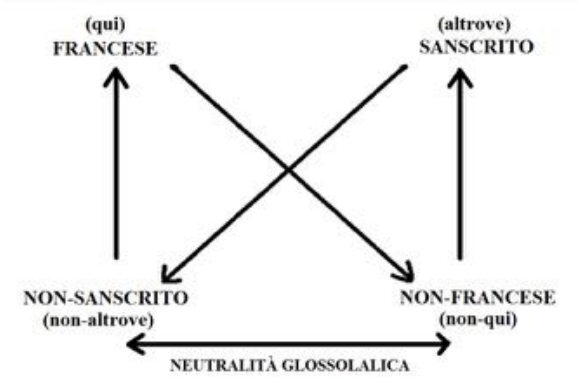

Fig. 1 - Posizione neutra della glossolalia

La glossolalia gioca in questo luogo di transizione, a partire dall'intrusione di un'alterità spiritica, in cui un io glossolalico "si articola e si smussa in un 'tu'" (Amara 2015, p. 42). La sua funzione è infatti "istituire uno spazio di enunciazione" a partire dall'altro. Si tratta di una soglia tra l'assenza di parola e il dire, estesa e percorsa dalla glossolalia alla stregua di una "terra di nessuno", una parola senza fissa dimora, uno spazio di manipolazioni e gioia vocale, già libero dal silenzio ma non ancora soggetto ad alcuna lingua in particolare.
Da una parte, ciò rispecchia uno stato incoativo del linguaggio. I rumori del corpo, balbettamenti, borbottii, raschiamenti di voce, colpi di tosse, o usando le parole di de Certeau:

> La glossolalia concerne una forma particolare del voler dire: la sua fondazione. Essa mette in scena ciò che permette di dire. Questa scena è dapprima fisica. I glossolali lo raccontano: è "un avvenimento nella mia gola" e sovente, all'inizio, senza fonazione; un movimento glosso-labiale, "un calore della mia lingua e delle labbra"; ecc... Un colpo di glottide abbozza un parlare. Poco a poco giungono delle fonazioni grezze, poi un'articolazione più strutturata. Il cominciamento si modula nel corso di un apprendistato progressivo, fino a diventare una "glossopoiesi". Il "miracolo vocale" si narrativizza (1980; in Amara 2015, a cura, p. 30).

Dall'altra parte invece, la glossolalia è anche terminativa, post-linguistica, caratterizzata da un eccesso e tracimazione della lingua, che ha però efficacia pragmatica per un nuovo inizio, ovvero spinge poi a proseguirne nuovamente la traiettoria modale attraverso un fare interpretativo. Ogni flusso glossolalico infatti si accompagna sempre a una traduzione da parte di un'autorità destinante (religiosa, scientifica, politica, ecc.), che cerca di articolarne il senso per la comunità (spesso in riferimento a un corpus accettato e a un tentativo di legittimazione di potere), senza tuttavia mai esaurirne completamente la riserva semantica[4].

---

ruolo discriminatore del significato, ma che è tuttavia destinata a una qualche specie di comunicazione e si rivolge a un pubblico umano reale, o aspira ad essere ricevuta e compresa da uno spirito divino".

[4] Per studi sulla glossolalia in relazione a specifiche comunità religiose, si vedano Samarin (1972), Goodman (1972), Harkness (2017) e Ponzo (2019). A differenza però di tutti gli altri studi qui citati, ma proseguendo l'intuizione di de Certeau, in questo saggio considererò la glossolalia non come fenomeno puramente linguistico, bensì al contempo: 1) *metasemiotico immanente* (una semiotica che parla di se stessa esplicitando i propri meccanismi

Saussure, come Flournoy del resto, non metterà mai in discussione la sincerità di Mlle Smith. Produrrà invece alcuni ingegnosi versi in pseudo-latino (in anticipazione del suo lavoro successivo sugli anagrammi, cfr. Starobinski 1971), come possibile ausilio per comprendere il tipo di invenzione vocale e inganno dell'orecchio (*trompe-l'oreille*) messo in moto dalla glossolalia. Lo studio della comunicazione spiritica sarà dunque per lui occasione per approfondire le scienze del linguaggio, come investigazione all'interno di alcuni dei meccanismi di costruzione del linguaggio stesso. Ma vediamo in che altro modo il fenomeno della comunicazione spiritica si inserisce e riarticola in quegli anni il dibattito tra scienza e religione.

3. La comunicazione spiritica tra scienza e religione

Pochi anni più tardi, nel 1905, un altro gruppo di scienziati e studiosi di fama internazionale, come i coniugi Pierre e Marie Curie, assieme ad altri tre futuri premi Nobel come il fisico Jean Baptiste Perrin, il fisiologo Charles Richet e il filosofo Henri Bergson, cominciavano a riunirsi in un appartamento in Boulevard Saint-Germain, a Parigi, per studiare una famosa medium di origini italiane, Eusapia Palladino (1854-1918), le cui possessioni e attività paranormali avevano attirato l'attenzione del mondo scientifico. Cosa interessante, per tali ricercatori, il caso Palladino andava studiato non tanto per smascherarne un eventuale aspetto di *magia* o trucco, ma come possibile esplorazione paranormale *dei confini della scienza stessa*. Così, rispetto all'opposizione moderna tra Scienza e Religione, vista nei termini di contrarietà, si profilava per alcuni dei massimi esponenti del pensiero scientifico di quegli anni una posizione complementare alla Scienza, giocata dal paranormale o più precisamente dallo Spiritismo, e una ad essa contraddittoria, ricoperta invece dalla Magia (Fig. 2).

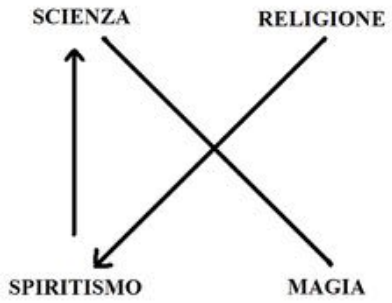

Fig. 2 - Lo Spiritismo tra Religione e Scienza nel caso Palladino

Rimangono del caso Palladino, oltre che le lettere dei Nobel Pierre e Marie Curie, convinti sostenitori della genuinità del fenomeno, anche alcune foto, che ritraggono le sedute spiritiche compiute sotto stretta osservazione e monitoraggio degli scienziati dell'Institute Général Psychologique di Parigi (Fig. 3)[5]. Le sedute comprendevano la levitazione di oggetti, apparizioni di luci, rumori e ticchettii, calchi prodotti da proiezioni psichiche del volto e le mani della medium (il padre della criminologia Lombroso, che studiò anch'egli più volte la Palladino, classificò questa grande diversità di fenomeni in quarantasei diverse categorie, Chéroux et al. 2005, p. 235).

e architetture, Calabrese 1985, p. 105); e 2) *metacomunicativo* (il cui obiettivo è definire e modificare le relazioni tra le istanze di enunciatori ed enunciatari, Hammad 2003, p. 316; Bateson 1987 pp. 183-5) – dunque come un particolare "spazio di enunciazione" che *sottende* diversi tipi di forme espressive, incluse quelle visive.

[5] Per il ruolo della fotografia nel sacro, tema affine a quello qui affrontato, cfr. Dondero (2007).

Fig. 3 - Jules Courtier, séance con Eusapia Palladino (a sin.), nov. 1907- gen. 1908, Institute Général Psychologique di Parigi, Francia, stampa alla gelatina d'argento, 7.2 x 7.4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Gilman Collection

Altre foto scattate in quegli anni mostrano la grande popolarità del fenomeno, anche tra folle di curiosi che assistevano a casi di questo tipo in forma di intrattenimento. Come le sedute del medium inglese Colin Evans, fotografato nel buio con l'uso di raggi infrarossi verso la fine degli anni Trenta, nell'atto di levitare nel mezzo di una stanza pullulante di gente (Fig. 4). Per tale pubblico scienza e religione stavano certamente in senso contrario rispetto al fenomeno dello spiritismo, visto invece in funzione di un modo di intrattenimento complementare alla magia (Fig. 5).

Fig. 4 - Anonimo, levitazione del medium Colin Evans fotografata ai raggi infrarossi, 1938, Regno Unito, stampa alla gelatina d'argento, 18.5 x 13 cm circa, Society for Psychical Research, Londra

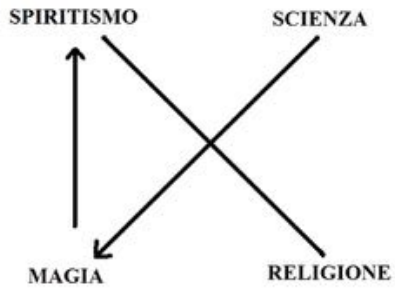

Fig. 5 - Lo Spiritismo come forma di intrattenimento complementare alla Magia

Si hanno dunque nuove riarticolazioni semantiche del rapporto tra scienza e religione, all'interno di altri generi e organizzazioni discorsive (Chéroux et al. 2005, pp. 242-3). In tali foto tuttavia non compare mai lo spirito o attore non-umano convocato dai medium. Per poter vedere tale fenomeno impresso sulle pellicole fotografiche, faremo un piccolo salto indietro, nella Boston degli inizi del 1860, quando fa la sua apparizione William Howard Mumler (1832-1884), primo esempio di fotografo spiritico, la cui produzione tenteremo ora di analizzare più nel dettaglio.

4. William Mumler e la fotografia spiritica

Erano i primi anni del movimento spiritico, che nasce negli Stati Uniti si può dire alla fine degli anni Quaranta, quando le due giovani sorelle Fox cominciano ad attirare l'attenzione di giornalisti e curiosi presso la loro fattoria a Hydesville, nello Stato di New York, per via di misteriosi rumori attribuiti a spiriti di defunti, che desideravano mettersi in contatto con loro. Il caso, riferito da alcuni come forma di "telegrafia spiritica", venne presto ripreso da Andrew Jackson Davis (1826-1910), fondatore dello spiritismo statunitense. Egli sosterrà in seguito la validità anche scientifica delle fotografie spiritiche di Mumler, concependo la fotografia come ponte tra religione e moderna scienza, ovvero come mezzo empirico e nuova tecnologia capace di catturare le profonde verità spirituali provenienti dall'Aldilà (Kaplan 2008, p. 8).

Mumler aveva cominciato, proprio in uno dei periodi più terribili della storia americana, durante la Guerra di Secessione (1861-5), a produrre ritratti in posa di persone a lutto, che presentavano alle loro spalle la sagoma spettrale dei loro parenti deceduti (Harvey 2007). Grazie alla collaborazione della moglie Hannah, medium professionista che aveva il compito di attirare magneticamente gli spiriti dei defunti sulla scena fotografica, Mumler aveva prodotto una grande quantità di fotografie spiritiche, primo esempio del genere, con personaggi anche molto famosi, come la vedova di Abraham Lincoln, oppure Henry Wilson, braccio destro del Presidente degli Stati Uniti Ulysses Grant. In altre parole, troviamo nella fotografia spiritica un'altra riorganizzazione semantica del rapporto tra scienza e religione, che vedeva nello spiritismo proprio il supporto di passaggio tra i due (Fig. 6). L'opera di Mumler infatti operava una sorta di riconciliazione e ricongiungimento famigliare tra vivi e morti, attraverso un nuovo medium al contempo *tecnologico e spiritico*, in un periodo in cui moltissimi americani avevano perso i propri cari nel corso della guerra civile.

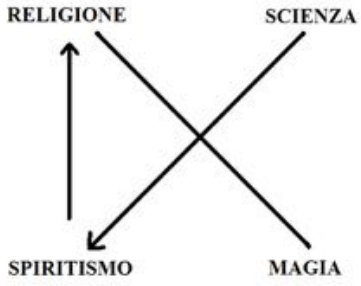

Fig. 6 - Riarticolazione del rapporto tra Religione e Scienza nella fotografia spiritica

Tali articolazioni semantiche erano, come si è detto, riorganizzate di volta in volta a seconda non solo di generi e organizzazioni discorsive di riferimento, ma anche di punti di vista, e dunque assiologie e ideologie inscritte. Ciò divenne presto chiaro nel caso di Mumler, quando questi venne arrestato con l'accusa di frode e furto, e messo sotto processo dal 21 aprile al 5 maggio 1869, presso il tribunale di New York. Grazie al successo della sua attività, Mumler era infatti riuscito poco tempo prima a rilevare un grosso studio fotografico a Broadway. A quanto pare però, uno dei suoi clienti aveva scoperto che uno degli spiriti ritratti, rassomigliava un po' troppo a un individuo che – secondo l'accusa – era di fatto ancora vivo quando la foto era stata scattata (Chéroux et al. 2005, pp. 20-3; Kaplan 2008). Durante un'udienza preliminare incredibilmente seguita e discussa sui media e i quotidiani, i dettagli della vita privata e professionale di Mumler, ma soprattutto i procedimenti tecnici da lui usati per sviluppare i suoi lavori, vennero messi sotto esame dal procuratore Elbridge T. Gerry e da tutta l'opinione pubblica americana. In particolare i tabloid giornalistici, furono tra i più accaniti detrattori dell'opera di Mumler, stigmatizzata per essere *contraria* ai valori morali americani fondati sulla fede cristiana, e *contraddittoria* rispetto ai risultati della scienza odierna (Fig. 7). Una linea analoga venne seguita dal procuratore Gerry, secondo cui la dottrina dello spiritismo fondata da Andrew Jackson Davis, e resa popolare grazie anche alle stampe di Mumler, era da considerarsi come "diretta antagonista della religione cristiana" (Kaplan 2008, p. 157).

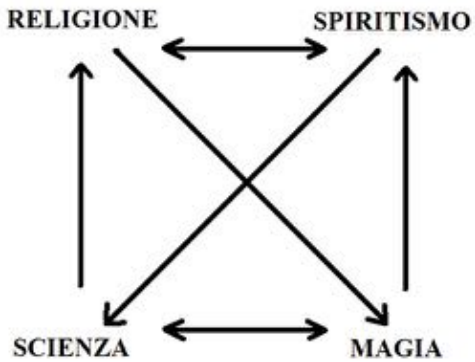

Fig. 7 - Antagonismo tra Religione e Spiritismo secondo il discorso dell'accusa

Sul banco degli imputati infatti c'era ben più di Mumler e le sue foto, c'era l'intero movimento spiritista, accusato di essere moralmente sovversivo e trarre in inganno la gente – una delle critiche mosse dal procuratore fu che si trattava di una forma mascherata di panteismo pagano, in cui Dio veniva assorbito e omologato alla Natura e all'Universo. I testimoni che vennero chiamati a difendere il fotografo erano però noti sostenitori dello spiritismo nonché personaggi in vista dell'élite locale, come il senatore ed ex giudice della corte suprema John W. Edmunds, o il banchiere newyorkese

Charles F. Livermore. Alla fine Mumler venne prosciolto da tutte le accuse, in quanto né il procuratore né il giudice, anch'egli decisamente critico del movimento spiritista, riuscirono a capire come il fotografo riuscisse a sviluppare le sue immagini spettrali, e non furono quindi in grado di dimostrare la colpevolezza dell'imputato, che venne immediatamente rilasciato. Tuttavia Mumler, pur essendo stato dichiarato innocente, non si riprese mai dalla cattiva pubblicità creata dai quotidiani, e da lì a pochi anni smise di esercitare la sua professione di fotografo spiritico. Morì solo e in povertà, dimenticato dai sostenitori e ricordato solo dai detrattori. Eppure le sue foto sono ancora in grado di parlarci di quello straordinario periodo, di esercitare la loro efficacia, e insegnarci qualcosa di più sul senso. Vediamo come.

5. Glossolalie visive nell'enunciazione fotografica

Passiamo ora all'esame più dettagliato di questi documenti visivi, le fotografie di Mumler, analizzandone le forme comunicative e i particolari meccanismi di enunciazione inscritti (Figg. 8-11).

Fig. 8 - William H. Mumler, *La sig.ra Tinkman con lo spirito della figlia*, 1862-75, Stati Uniti, stampa all'albume, 10 x 6 cm, The J. Paul Getty Museum, 84.XD.760.1.7, Los Angeles

Fig. 9 - William H. Mumler, *John J. Glover con lo spirito della madre*, 1871 circa, Stati Uniti, stampa all'albume, 10 x 6 cm, The J. Paul Getty Museum, 84.XD.760.1.6, Los Angeles

Fig. 10 - William H. Mumler, *Robert Bonner con lo spirito della moglie Ella Bonner*, 1872, Stati Uniti, stampa all'albume, 10 x 6 cm, The J. Paul Getty Museum, 84.XD.760.1.1, Los Angeles

Fig. 11 - William H. Mumler, *Fanny Conant con lo spirito del fratello Charles Crowell*, 1870-75, Stati Uniti, stampa all'albume, 10 x 6 cm, The J. Paul Getty Museum, 84.XD.760.1.29, Los Angeles

Dal punto di vista plastico abbiamo *chiari e scuri* abbastanza marcati, *linee nette* caratterizzanti la figura in posa, di contro ai *contorni sfuocati* delle figure spettrali, e una particolare *organizzazione topologica* ricorrente in tutte le foto, con il committente seduto e davanti, e lo spirito in piedi e dietro:

figure sedute, scure e definite (primo piano) vs *figure in piedi, chiare e sfuocate (sfondo)*

Le foto, come vedremo, sono organizzate secondo un *sistema semisimbolico* ben preciso, che in ultima analisi rimanda ai valori di vita e morte. La figura seduta davanti, il parente vivo, perlopiù in posizione statica, viene quasi sempre *toccata* da una figura in movimento che sembra emergere dallo sfondo, lo spirito del morto, in un *punto di congiunzione*, la mano spettrale, che è spesso sfuocato, indefinito[6]. Se osserviamo le *forme di enunciazione inscritte*, cogliamo gli sguardi dei soggetti in posa, quasi mai frontali ma débrayati in *profilo parziale*, di contro agli spiriti che il più delle volte guardano direttamente nell'obiettivo, *dando del tu* allo spettatore. Notiamo qui la differenza benvenistiana tra *storia e discorso*, articolata in profilo e frontalità dello sguardo, che rimanda a sua volta a un *effetto di realtà* – ovvero la fotografia come evidenza documentaria riguardante la biografia del soggetto in posa di profilo (cfr. l'importante studio sul ritratto in Calabrese 1985) – di contro alla frontalità dello spettro come *effetto di presenza*[7]:

[6] La connessione tra la fotografia e la morte era già stata esplorata a fondo da Roland Barthes in diversi passaggi de *La camera chiara* (1980, trad. it. p. 93): "*Vita/morte*: il paradigma è ridotto a un semplice scatto, quello che separa la posa iniziale dallo sviluppo finale. Con la fotografia, entriamo nella *morte piatta*". Gianfranco Marrone (1994, p. 209-10) spiega come la morte stessa arrivi a diventare poi il tema portante del libro: "L'oggetto principale della ricerca de *La camera chiara* è mutato: non è più la fotografia, come apparentemente continua a sembrare, ma qualcosa che solo attraverso la fotografia è possibile discutere: in modo quasi heideggeriano, la morte". Ma l'isotopia della morte irrompe prepotentemente, non a caso, anche nella discussione di de Certeau sulla glossolalia, nei dialoghi con Paolo Fabbri e William Samarin, e in particolare sul rapporto con il corpo e la voce: "E questo rapporto tra la morte e la voce è qualcosa di assai fondamentale e ci si potrà anche chiedere, allora, in quale misura c'è, da qualche parte, una morte da pagare perché ci sia la voce" (de Certeau 2015, p. 60).

[7] Sempre in *Macchina della pittura*, Calabrese ha infatti esplorato in maniera convincente queste due forme del ritratto, i due poli che vanno dal *profilo* alla *frontalità*, omologati alle due configurazioni della *mappa* e dello *specchio* teorizzate da Ernst Gombrich (1975). L'opposizione pronominale *egli/io-tu*, correlata in Benveniste (1959) a

profilo statico : frontalità dinamica :: biografia persona ritratta : presenza dello spettro

Queste foto sembrerebbero quasi richiamare il *memento mori* classico, o addirittura la vanitas anamorfica degli *Ambasciatori* di Holbein, proprio per la presenza sfuocata di morte (Calabrese 1985, pp. 53-77), ma in realtà sono l'esatto contrario, sono un *memento vixi*, "ricordati che sono vissuto".
In realtà ciò che avviene all'interno delle foto non è tanto un incontro tra |vita| e |morte|, ma tra una |non-morte| (i fantasmi), e una |non-vita| ovvero le figure ritratte in posa[8]. Un incontro che si realizza *solo all'interno dello spazio fotografico*, dal momento che gli spiriti non venivano mai visti durante la scena viva delle sedute, ma solamente nel *luogo utopico* della fotografia spiritica, e dunque guardando la propria immagine stampata in qualità di osservatori esterni. Notiamo in sostanza *quattro forme di temporalità diverse nella fotografia*: il tempo passato del defunto, il tempo del ritratto che coincide con il tempo della cattura, il tempo dello sviluppo fotografico, e infine il tempo presente della visione. L'immagine spettrale presenta il *momento della cattura* da parte della macchina fotografica, ma la si può vedere *solo dal di fuori*, è un aldilà che si può osservare solo nell'aldiquà del prodotto fotografico *già sviluppato*. È dunque un'*istanza di enunciazione* inscritta nell'immagine, sulla sua *superficie*, come una *firma* di un autore, un attore non-umano, lo spettro stesso che ha lasciato la sua *impronta* come *marca visiva enunciazionale*.[9]
Si verifica qui una straordinaria conversione visiva di quanto descritto da de Certeau nei confronti della glossolalia: un *neutro visivo*, tra non-vita e non-morte, che si agita e gioca nello spazio di una fotografia (Fig. 12).

quella tra *storia* e *discorso* (cfr. Manetti 2008), è stata ampiamente ripresa a livello di enunciazione visiva e omologata alla coppia profilo/frontalità da Fabbri (2005, pp. 52-8), Marin (1978), e Schapiro (1973). Per l'opposizione effetto di realtà/effetto di presenza in relazione allo sguardo nella macchina da presa, si vedano invece Marrone (2001) e Casetti (1996, 1983).

[8] Che la messa in posa sia una *non-vita*, quasi una morte, era già stato osservato da Barthes (1980), in un modo davvero rilevante per la nostra discussione: "La Fotografia (quella che io assumo) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, un soggetto si sente di diventare un oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente uno spettro". D'altronde questo sembra confermato anche dal fatto che, tra gli scatti di Mumler, alcuni ritraevano non tanto i committenti in posa, ma una *loro foto* affiancata dagli spiriti dei defunti, che fungeva da *sostituta* per le persone in carne ed ossa. Quando i clienti infatti erano impossibilitati a recarsi nello studio di persona, inviavano le loro foto per posta, le quali venivano tranquillamente usate e inserite nella stessa organizzazione topologica che abbiamo visto essere adottata per le foto 'dal vivo'. Una foto dentro l'altra dunque, débrayata in *mise en abyme*, in cui un soggetto in carne ed ossa aveva lo stesso valore, ed era dunque perfettamente sostituibile con, un soggetto su stampa, in quanto entrambi *trasfigurati in una non-vita* durante la *posa fotografica*.

[9] Per il concetto di *impronta* in fotografia, come effetto di senso costruito da forme significanti (e non condizione a priori), si veda Floch (1986). Pierluigi Basso Fossali e Maria Giulia Dondero (2006, p. 59) notano come la sintassi sensomotoria, di solito attribuita alla pittura, possa venire presa in carico anche dalla fotografia. Tale considerazione può forse aiutarci a capire l'effetto di senso dato dall'immagine del fantasma percepito come impronta sfuggente, che continua a manifestare la propria sensomotricità evanescente attraverso il sistema semisimbolico qui analizzato. Sulla distinzione tra topologia planare di superficie e spazio simulato interno all'immagine, cfr. Thürlemann (1981).

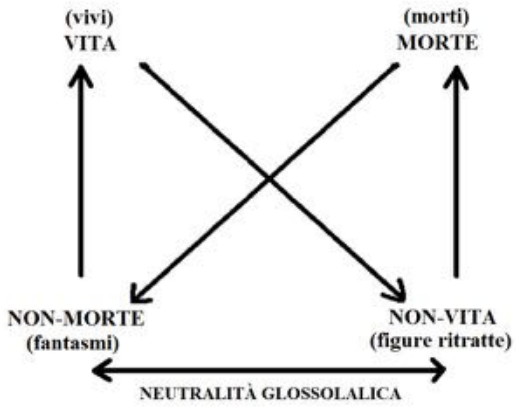

Fig. 12 - La fotografia spiritica come neutro glossolalico

6. Conclusione, tra *fade in* e *fade out*

La glossolalia, abbiamo visto, stabiliva un teatro di operazioni linguistiche a venire. Al contrario la glossolalia visiva della fotografia spiritica si rivolge a un passato e soprattutto, a un presente altro, l'aldilà dell'immagine. Tuttavia, al pari della glossolalia vocale, essa stabilisce le *condizioni di un passaggio*: passaggio dalla morte alla vita, dall'irrappresentabile al rappresentabile, dall'aldilà all'aldiquà, dall'invisibile al visibile, dal silenzio alla sonorità dell'immagine. Come *invenzione dello spazio visivo*, tale glossolalia fotografica moltiplica le possibilità dell'immagine. Una figura altra si insinua nelle crepe e spaccature dell'immagine, come la glossolalia fa nel linguaggio verbale, ma allo stesso tempo ne fonda i principi. Troviamo qui un'interessante risonanza con quanto detto da Jacques Derrida (1993) a proposito della *hantologie* nel suo lavoro *Spettri di Marx*:

> Che cos'è un fantasma? Che cos'è l'effettività o la presenza di uno spettro, cioè di ciò che sembra altrettanto ineffettuale, virtuale e inconsistente di un simulacro? C'è qui, tra la cosa stessa e il suo simulacro, una opposizione che tenga? Ripetizione e prima volta, ma anche ripetizione e ultima volta, giacché la singolarità di ogni prima volta ne fa anche un'ultima volta. Ogni volta, questo è l'evento, una prima volta è l'ultima volta. Tutt'altra. Messa in scena per una fine della storia. La chiamiamo *hantologie*. Questa logica della *hantise* non solo sarebbe più ampia e più potente di un'ontologia o di un pensiero dell'Essere (del "to be", supponendo che ci sia Essere nel "to be or not to be", e nulla è meno certo), ma celerebbe in sé, seppur come luoghi circoscritti o effetti particolari, persino l'escatologia e la teleologia. Le comprenderebbe, ma incomprensibilmente. Come comprendere infatti il discorso della fine o il discorso sulla fine? L'estremità dell'estremo può essere mai compresa? (Derrida 1993, pp. 18-19).

O ancora, in riferimento questa volta all'uso dei media e della tecnologia (quindi anche in connessione con il medium fotografico): "Un tale elemento non è né vivo né morto, né presente né assente: esso si spettralizza" (*ivi*, trad. it. p. 73). Di contro all'ideologia della rappresentazione e all'ontologia dell'essere che la sottende, la glossolalia visiva "spettralizza" l'immagine e le sue certezze, rendendola profondamente *instabile*, ma anche profondamente produttrice e *creativa* (come abbiamo visto più sopra in Jakobson 1979). Espandendo i *confini figurali* posti sotto il figurativo e le sue griglie di lettura stabili, nello spazio situato tra l'astratto che si sottrae ai sensi e l'iconico con i suoi effetti di realtà, la glossolalia visiva dà voce alla *possibilità di ogni particolare soggetto* di manifestarsi ed essere ritratto. Come la "testa di

medusa" nel cuore del linguaggio, con cui Émile Benveniste usava definire la produzione del senso[10], anche gli spettri di Mumler irretiscono e affascinano i loro enunciatari, e quanti sono disposti a incrociare il loro sguardo. Così la fotografia spiritica, questo *luogo visivo di circolazione del senso*, mette in moto meccanismi enunciazionali che 'bucano' la rappresentazione e la fanno vacillare, risonare, moltiplicare. E ciò accade mentre le immagini transitano lentamente tra un "non poter" e un "poter essere viste", nel *confronto modale* con il "voler vedere" (e "voler credere") dei loro spettatori. Si tratta solo di giochi ottici proibiti (Landowski 1989) in quanto fuori dalla giurisdizione della rappresentazione (si ricordi il processo a Mumler), o dell'attesa di un messaggio, di un segno?
É interessante notare che proprio una delle fotografie più famose di Mumler, quella che ritrae la vedova del presidente Lincoln assieme allo spettro del marito, è anche una delle poche a *invertire* la relazione sopra descritta tra profilo e frontalità dello sguardo (Fig. 13)

Fig. 13 - William H. Mumler, *Mary Todd Lincoln con lo spirito del marito il presidente Abraham Lincoln e il figlio Thaddeus*, 1872, Stati Uniti, stampa all'albume, 10 x 6 cm, The College of Psychic Studies, London

In essa lo spettro del presidente Abraham Lincoln (1809-1865) morto assassinato sette anni prima, in piedi accanto alla figura appena riconoscibile del figlio Thaddeus (Thomas Tad Lincoln III, 1853-1871) anch'egli da poco scomparso, guarda infatti altrove, con il volto di mezzo profilo, mentre è la moglie Mary Todd Lincoln (1818-1882) a essere ritratta frontalmente, puntando con gli occhi l'enunciatario. Che cosa comporta questa improvvisa inversione della sintassi dello sguardo, per di più compiuta in uno degli scatti più noti e più ampiamente circolati, tra quelli prodotti da Mumler?
Forse potremmo associare tale inversione sul piano dell'espressione, a un *rovesciamento temporale* sul piano del contenuto. Abbiamo visto come la fotografia spiritica fosse orientata soprattutto verso il *passato*. Si trattava di un *memento vixi*, rivolto dallo spirito del defunto al proprio parente vivo, il quale vedeva la propria immagine e quella del caro estinto congiunte nello spazio utopico (Marin 1977) della stampa fotografica. Unite dal tocco effimero di una mano sfuocata, vita e morte, nella loro trasfigurazione e negazione fotografica di ritratto in posa (non-vita) e fantasma (non-morte), potevano finalmente trovare posto assieme. Una congiunzione mitica degli opposti che permetteva di riattualizzare il ricordo affettivo e il vissuto del defunto, alleviando il dolore della sua perdita con una catarsi emotiva che si verificava quando i clienti ricevevano la foto. Ciò avveniva spesso in

[10] "Che cosa non si è fatto per evitare, ignorare o espellere il senso! Tutto inutile, questa testa di Medusa è sempre là, nel cuore della lingua, ad affascinare quanti la contemplano" (Benveniste 1962, trad. it. p. 52).

concomitanza con una séance, che veniva effettuata dalla moglie di Mumler assieme ai parenti del defunto, attorno alla fotografia spiritica. Un rito dunque di memoria e consolazione, che connetteva passato e presente, in seguito ai traumatici eventi e gli innumerevoli lutti che segnarono la Guerra di Secessione americana.
Tuttavia è possibile che la fotografia spiritica inscrivesse al suo interno anche una *temporalità futura*. E che la vedova Lincoln, ritratta non di profilo ma frontalmente, esprimesse con la sua posa proprio questo concetto. La sua inversione del rapporto profilo/frontalità segna infatti un cambio enunciazionale da parte della figura in posa, un embrayage dello sguardo, dalla non-persona alla persona, dall'egli al tu. Anzichè tendere verso la propria biografia storica, la vedova Lincoln interroga direttamente chi contempla la foto. Ella infatti guarda nell'obiettivo identificandosi con lo spettatore, ovvero *se stessa* che osserverà la foto nel tempo della visione, una volta che lo scatto verrà sviluppato e apparirà d'incanto anche il profilo del congiunto. La vedova opera dunque un *embrayage enunciazionale* rivolgendosi a se stessa come in un discorso interiore (cfr. l'enunciato "Hai lavorato bene, ragazzo mio", in Greimas, Courtés 1979, trad. it. pp. 99-100), nella *promessa di un futuro ricongiungimento*: "Anche tu potrai essere forse qui, un giorno". All'inversione della sintassi enunciazionale degli sguardi inscritti nella foto, corrisponderebbe dunque un cambio temporale dal passato al futuro.
Tale analisi non risulta poi tanto strana se andiamo a vedere i documenti dell'epoca. Una volta assolto dalle accuse e tornato a Boston, Mumler pubblica nel 1875 le sue memorie, intitolate *The Personal Experiences of William H. Mumler in Spirit-Photography*, cercando di fornire al pubblico la propria versione dei fatti, dopo che la sua immagine era stata pesantemente attaccata sui vari tabloid giornalistici. In tale autobiografia, Mumler descrive la seduta fotografica che portò al famoso scatto della vedova Lincoln, e la successiva séance avuta dalla moglie, la medium Hannah Mumler, in compagnia di questa, una volta consegnata la stampa. Nel corso di tale séance, attraverso la medium prese parola proprio lo spirito del figlio Thaddeus, chiarendo così la propria identità nella fotografia. In seguito allo scambio e interazione tra madre e figlio, e la successiva forte reazione emotiva da parte di Mary Todd Lincoln, quest'ultima chiese alla medium, ormai tornata in sé, quando avrebbe potuto di nuovo abbracciare i propri cari nella casa degli spiriti, collocata nell'aldilà (Mumler 1875, p. 30; Kaplan 2008, p. 93). A questa richiesta di informazioni riguardante il proprio destino la medium non fu in grado di rispondere, ma la stessa domanda posta dalla vedova dimostra come costei si rivolgesse alla fotografia spiritica con la speranza di un futuro ricongiungimento famigliare – la promessa di un'esistenza eterna futura sotto forma di spiriti, così come predicato nella corrente dello spiritismo. D'altronde lo stesso Mumler aveva sempre nelle sue memorie sostenuto che le sue fotografie offrissero "prove di un'esistenza futura" (Mumler 1875, p. 3; Kaplan 2008, pp. 69, 232-4). Come sottolinea Derrida, "il futuro appartiene ai fantasmi" (cit. in Kaplan 2008, p. 215).

Per concludere, ricollegandoci infine al tema della glossolalia e la sua matrice rituale, potremmo forse porci la seguente domanda: che cosa succederebbe se cominciassimo a interrogarci sulla teoria dell'immagine non a partire da rappresentazioni stabili, ma da un'indagine antropologica della visione, apparizioni, sogni, reverie? Dovremmo allora prendere in considerazione tutto ciò che *precede* la rappresentazione stessa. Ciò che proviene da un "tu" di alterità, ma che all'interno di molte culture segna il passaggio tra morte e vita, *tra invisibile e visibile*, arrivando a fondare e dare un senso all'immagine all'interno di un discorso non tanto artistico, ma appunto rituale, del sacro. Ma forse questo può essere lavoro per una teoria dell'immagine a venire, antropologicamente e semioticamente fondata.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Amara, L., 2015, "Utopie vocali. Un luogo da cui parlare", in M. De Certeau, 2015, pp. 13-45.

Barthes, R., 1980, *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980.

Basso Fossali, P., Dondero, M. G., a cura, 2006, *Semiotica della fotografia*, Rimini, Guaraldi.

Bateson, G., 1987, *Steps to an Ecology of Mind*, Northvale, NJ, Jason Aronson Inc.

Benveniste, É., 1959, "Les relations de temps dans le verbe français", in É. Benveniste, 1966, pp. 237-50.

Benveniste, É., 1962, "Les niveaux de l'analyse linguistique", in Benveniste, 1966, pp. 251-57.

Benveniste, É., 1966, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard; trad. it. *Problemi di linguistica generale I*, Milano, Il Saggiatore 1971.

Calabrese, O., 1985, *Macchina della pittura*, Roma-Bari, Laterza.

Casetti, F., 1983, "A tu per tu. Il film e il suo spettatore", in *Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni*, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, 123-124, F, pp. 1-35.

Casetti, F., 1996, *Dentro lo sguardo*, Milano, Bompiani.

Chéroux, C. *et al.*, 2005, *The Perfect Medium*, New Haven and London, Yale UP.

De Certeau, M., 1980, "Utopies vocale. Glossolalies", in *Traverses*, 20, pp. 26-37.

De Certeau, M., 2015, *Utopie vocali. Dialoghi con Paolo Fabbri e William J. Samarin*, L. Amara, a cura, Milano, Mimesis.

Derrida, J., 1993, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée; trad. it. *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina Editore 1994.

Dondero, M. G., 2007, *Fotografare il sacro*, Roma, Meltemi.

Fabbri, P., 2005, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.

Fabbri, P., 2017, "Glossolalie. A futura memoria", *E/C*, rivista on line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, www.ec-aiss.it, pp. 1-5.

Floch, J.-M., 1986, *Les formes de l'empreinte*, Périguex, Pierre Fanlac; trad. it. *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi 2005.

Flournoy, T., 1900, *De Indes à la planète Mars*, Genève, C. Eggimann.

Gombrich, E., 1975, "Mirror and Map", in *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B*, 270, 903, pp. 119-149; trad. it. in *Semiotica della pittura*, O. Calabrese, a cura, Milano, Il Saggiatore 1980.

Goodman, F., 1972, *Speaking in Tongues*, Chicago, University of Chicago Press.

Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, I*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, P. Fabbri, a cura, Milano, Bruno Mondadori 2007.

Hammad, M., 2003, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi.

Harkness, N., 2017, "Glossolalia and Cacophony in South Korea", in "American Ethnologist", n. 44, 3, pp. 476-89.

Harvey, J., 2007, *Photography and Spirit*, London, Reaktion Books.

Henry, V., 1901, *Le langage martien*, Paris, J. Maison-Neuve.

Jakobson, R., 1979, *The Sound Shape of Language*, with L. Waugh, Bloomington (IN), Indiana UP; trad. it. *La forma fonica della lingua*, con L. Waugh, Milano, Il Saggiatore 1984.

Kaplan, L., 2008, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press.

Landowski, E., 1989, *La société réfléchie*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi 2003.

Manetti, G., 2008, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori.

Marin, L., 1977, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Minuit.

Marin, L., 1978, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée.

Marrone, G., 1994, *Il sistema Barthes*, Milano, Bompiani.

Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.

Mumler, W. H., 1875, *The Personal Experiences of William H. Mumler in Spirit-Photography*, Boston, Colby and Rich.

Ponzo, J., 2019, "The Debate over Glossolalia between Conservative Evangelicals and Charismatics: A Question of Semiotic Style", in R. Yelle *et al.*, a cura, *Language and Religion*, Boston-Berlin, De Gruyter, pp. 276-303.

Pozzo, A., 2013, *La glossolalie en Occident*, Paris, Les Belles Lettres.

Samarin, W., 1972, *Tongues of Men and Angels*, New York, Macmillan.

Schapiro, M., 1973, *Words and Pictures*, The Hague, Mouton; trad. it. "Parole e immagini", in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi 2002, pp. 120-91.
Starobinski, J., 1971, *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard.
Thürlemann, F., 1981, "La double spatialité en peinture", in "Actes sémiotiques", n. 20; trad. it. "La doppia spazialità in pittura", in L. Corrain, M. Valenti, a cura, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio 1991, pp. 55-64.
Todorov, T., 1977, *Théories du symbole*, Paris, Seuil; trad. it. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti 2008.