

Fotografia e identità: *Dominique Lambert* di Stéphanie Solinas

LORENZO GHELARDINI

Fin dai suoi esordi la fotografia è stata interpretata come un mezzo certo per attestare il reale, uno strumento in grado di fissare porzioni del mondo in maniera attendibile, il testimone di un'esistenza materiale in quanto concretamente collegata al soggetto "testimoniato": «paragonabile a un innesto fisico, la fotografia è necessariamente in rapporto diretto con il suo referente» (Krauss, 2019, p. 11). Diversamente dalla pittura (o dalla scrittura) che è interpretazione, metafora, ricostruzione arbitraria del mondo, essa è una prova certa «che una data cosa è effettivamente accaduta» (Sontag, 2004, p. 5), è traccia di un avvenimento, è segno indicale¹.

A partire dal 1839, anno della sua nascita ufficiale, la fotografia, con il suo carico di autenticità, fu di buon grado accettata da tutte le discipline scientifiche² e, al contrario del campo delle Belle Arti, inizialmente chiuso al nuovo mezzo,³ immediatamente applicata a diverse branche della ricerca. Di particolare interesse in questa sede è l'utilizzo del procedimento fotografico nell'ambito della criminologia⁴, base di partenza per la successiva identificazione di ogni cittadino comune. La fotografia, in questo settore

¹ Il riferimento è alla nota tassonomia dei segni elaborata dal semiologo C.S. Peirce, per il quale la fotografia, fisicamente connessa al referente, è ascrivibile alla classe degli indici in quanto attestazione di presenza, come le orme, le impronte digitali, i sintomi clinici.

² Non è un caso che l'annuncio dell'invenzione dei primi procedimenti fotografici, dagherrotipo e calotipo, sia avvenuto in prima battuta proprio presso accreditate sedi scientifiche, rispettivamente l'Accademia delle Scienze di Parigi e la Royal Institution di Londra.

³ I contrasti furono soprattutto con l'altro mezzo di produzioni di immagini bidimensionali, la pittura. Per una lettura sul rapporto fotografia-pittura si rimanda a Marra, 2012.

⁴ Per un approfondimento sul tema si rimanda a Gilardi (2003).

chiamata segnaletica, divenne lo strumento privilegiato con cui validare l'identità di un fuorilegge, con cui dimostrare, grazie alla sua impersonalità e affidabilità, che il soggetto segnalato è proprio quello, con quelle precise caratteristiche. Rapidamente tutti i governi presero atto dell'utilità del nuovo procedimento per documentare delitti e controllare forme di devianza e ribellione⁵, dando «il volto a un nome, o il nome a un volto» (Gibaldi, 2003, p. 109). Il passaggio dall'utilizzo poliziesco del ritratto fotografico a quello più comune della certificazione per fini burocratici fu spontaneo: gli stati resero necessarie, poi obbligatorie, le fotografie come prova in grado di dimostrare l'identità delle persone comuni, da accompagnare a documenti ufficiali, quali i passaporti o le carte d'identità⁶. Grazie alla patente di oggettività e scientificità dovuta al suo statuto indicale, la fotografia si presenta come uno dei congegni più idonei per provare, senza dubbi, l'identità personale di ogni individuo.

Tuttavia, questa funzione certificante, questa capacità della fotografia di testimoniare l'esistenza di qualcuno, è stata sfruttata anche come mezzo per fini diametralmente opposti. Esistono numerosi esempi di utilizzo, più o meno consapevole, del mezzo fotografico come strumento in grado di attribuire patente di credibilità anche a ciò che normalmente viene conchiuso nella sfera dell'immaginario, secondo una pratica incentrata più sul piano concettuale ed estetico che su quello formale. Similmente al riflesso di uno specchio, ma in maniera più completa e definitiva, la fotografia offre infatti la possibilità di vedere se stessi effigiati, di osservarsi da un punto di vista esterno, ci permette una sorta di sdoppiamento, è capace di rivelare un *alter* da noi: «provocando degli sdoppiamenti, frantumando e moltiplicando la realtà, produce nuove e imprevedibili realtà: prime fra tutte, le nuove mille identità possibili e fluttuanti del soggetto» (Alinovi, Marra, 2006, p. 146). Fu la presa di coscienza di ciò a far scattare la molla per utilizzi del mezzo in senso concettuale, utilizzi riscontrabili nella pratica comune, prima ancora che nel mondo dell'arte. Se era possibile attestare un'identità reale, ufficiale, in quanto fotografata, ci si rese presto

⁵ Il più noto di questi sistemi, il *bertillonage*, ideato nel 1882 dal prefetto della polizia di Parigi Alphonse Bertillon e ricco di implicazioni future sia in campo sociale che artistico, consisteva in un cartellino composto da due fotoritratti accostati, uno di fronte e uno di profilo, del criminale o sospettato tale, associati alle sue misure antropometriche e a una descrizione dei segni particolari.

⁶ La fotografia sul passaporto divenne obbligatoria a partire dal 1920, dopo una conferenza internazionale tenutasi a Parigi. In Italia iniziò ad essere utilizzata per le carte d'identità dal 1931.

conto che lo sarebbe stato altrettanto con i sé nascosti, con gli alter ego, con le identità alternative. Sfruttando lo stesso *medium* che era sinonimo di realtà, si transitò, all'opposto, verso una dimensione di fantasia: «la fotografia, nata come strumento ideale per l'accertamento dell'identità, diventa subito occasione di fuga non solo dalla propria identità, ma dalla stessa realtà» (Alinovi, Marra, 2006, pp. 26-27). Nel panorama artistico contemporaneo un'artista che si muove seguendo questa poetica identitaria è la francese Stéphanie Solinas⁷, con l'opera *Dominique Lambert*, eseguita tra il 2004 e il 2010, in cui sono indagate le contraddizioni dei sistemi di identificazione per mezzo del ritratto fotografico e, al contempo, le possibilità di costruzione di identità alternative. Il lavoro di Solinas si avvale di un approccio di tipo pratico-teorico, di una sensibilità speculativa che conduce l'artista a interrogarsi sulla natura e sul significato dell'immagine fotografica, sulle sue ambiguità e i suoi limiti, con rigore e metodo: «sono rari i fotografi che come lei interrogano incessantemente il loro *medium*, si confrontano con le debolezze e con le impossibilità che si nascondono dietro alla fotografia» (Giannecchini, 2018, p. 40). In particolare, la riflessione sulla tematica identitaria ricopre un ruolo privilegiato nella produzione dell'artista⁸. Mediante una continua meditazione sul rapporto tra fotografia e identità Solinas mette alla prova la validità dell'oggettività fotografica, evidenzia i limiti di quelle tecniche identificative, come il *bertillonage*, finalizzate alla definizione univoca di un individuo. Con la fotografia, congegno garante di esistenza, riesce a concretizzare pensieri astratti, realtà e identità alternative, trasformando l'esperienza concettuale in prodotto materiale effettivo: «Solinas utilizza il mezzo della fotografia per avvicinarsi a concetti invisibili e immateriali come l'identità o la spiritualità» (Haest, 2017). L'opera *Dominique Lambert* si inserisce all'interno di un

⁷ Stéphanie Solinas, classe 1978, è un'artista visiva che lavora con una pluralità di tecniche e mezzi espressivi: il suo lavoro si sviluppa non solo attraverso la fotografia, comunque predominante, ma anche tramite l'installazione, il video, la scultura, la scrittura, ricorrendo sovente a molteplici modalità fruibili. Per la visione e l'approfondimento di altre opere, dei volumi e dei progetti si rinvia al sito dell'artista: [<http://www.stephaniesolinas.com>].

⁸ Riguardano l'argomento identità anche altri lavori di Solinas, come *Phénomènes*, del 2007, una serie composta da immagini di gemelli di fotografati in coppia di arbusiana memoria, o *Sans titre (M. Bertillon)*, del 2011-12, sorta di omaggio alla pratica del *bertillonage*.

filone preciso: oltre a precoci esperienze di non professionisti⁹, sono infatti molti gli esempi emblematici di utilizzo, da parte di celebri artisti, del ritratto fotografico come mezzo di transito identitario, soprattutto con il fine di contestare il concetto di identità monolitica e le varie pratiche di identificazione ufficiale. Tra i primi e più noti lavori in questo senso è la fotografia *Rose Sélavy*, di Marcel Duchamp, risalente al 1921, in cui l'artista si tramuta in una giovane donna dallo sguardo sensuale, certificandone la presenza e palesandone l'attendibilità in quanto soggetto fotografato, tanto che «senza la fotografia *Rose Sélavy* non sarebbe mai esistita» (Marra, 2012, p.50). Rappresentanti di una poetica incentrata sulla ridefinizione dell'identità sono stati, tra i molti, anche Lucy Schwob, meglio nota come Claude Cahun, con i suoi travestimenti fotografici tesi a ribaltare i generi tradizionali e con cui dichiarare e rendere reali i molteplici sé alternativi, Gertrude Arndt, Pierre Molinier o, in tempi più recenti, artisti come Urs Lüthi, Andy Warhol, Jürgen Klauke, Luigi Ontani, con le sue interpretazioni di divinità mitologiche e personalità storiche; oppure Cindy Sherman, che si mette in scena nei panni di ragazze della *middle class* americana o di personaggi di opere pittoriche, fino a Yasumasa Morimura, Mariko Mori e altri ancora¹⁰. Al di là di una disamina delle singole opere, ciò che qui preme sottolineare è che certe pratiche, invertendo le finalità meramente identificative di un ritratto fotografico, dimostrano in generale la possibilità di dare corpo e plausibilità al sogno, all'illusione, all'*alter*.

In *Dominique Lambert*, dunque, la fotografia (il ritratto fotografico) si configura quale dispositivo per riformulare e certificare nuove identità virtuali proprio grazie alla manipolazione delle tecniche ufficiali di registrazione dell'identità, mostrando quanto la definizione di qualcosa di così complesso possa prescindere dai sistemi tipici di identificazione. Seguendo le orme di illustri predecessori, con *Dominique Lambert Solinas* inverte il

⁹ Sono da menzionare i casi di alcuni clienti del fotografo parigino di metà Ottocento André-Adolphe-Eugène Disdéri, i quali, rifiutando di rispettare i canoni tradizionali della ritrattistica, presero a travestirsi e a truccarsi prima dello scatto, ridefinendo se stessi davanti all'obiettivo e mettendo in scena identità differenti, ma altrettanto ammissibili in virtù di una registrazione visiva. Esempio simile quello di Virginia Oldoini, contessa di Castiglione, che in occasioni di feste mondane durante il suo soggiorno parigino, nella seconda metà del XIX secolo, amava abbigliarsi e truccarsi per assumere diverse identità immaginarie, garantendone poi l'esistenza per mezzo del ritratto fotografico, in questo caso eseguito dal fotografo Pierre-Louis Pierson.

¹⁰ Su questi ed altri artisti si rinvia a contributi specifici tra cui Naldi (2003).

meccanismo, testa il grado di possibilità della rappresentazione (presentazione) dell'identità, focalizza l'indagine sul divario tra realtà e finzione. Come afferma l'artista:

volevo esplorare la dimensione creativa e creatrice degli strumenti ufficiali di rappresentazione dell'identità. Piuttosto che minimizzare, negare, eludere questo aspetto, come fanno i contesti ufficiali che li utilizzano, ho voluto al contrario partire da questa "debolezza" per farne uno strumento di creazione e rivelare così la soggettività che è contenuta all'interno delle nostre identità. In altri termini, una parte della nostra identità risiede nell'occhio di chi ci osserva (Solinas, 2021)¹¹.

Un lavoro, tuttavia, in cui l'operazione di ridefinizione dell'identità viene applicata non solo alla propria persona, ma anche agli altri, a individui qualsiasi, oltre la sfera intima, in una proiezione verso l'esterno, assumendo così ancor più pregnanza e significato: non solo fantasia concretizzata del singolo individuo, ma sistematica certificazione di una moltitudine di identità virtuali, una sorta di prassi metodologica, un criterio organico e programmatico. Suddiviso in tappe, in sezioni propedeutiche, per cui ogni *step* è collegato a quello precedente dal quale prende forma, *Dominique Lambert* si presenta come una sorta di esperimento partecipato sull'identità, o meglio, sull'ambiguità di quei sistemi di definizione dell'identità proposti dall'apparato burocratico. Come primo passo Solinas individua, tramite l'elenco telefonico, tutte le persone chiamate Dominique Lambert viventi in Francia al momento dell'avvio del lavoro, il 2004. Già la scelta del nome, in questa specie di censimento, sembra ricalcare l'ambiguità intrinseca del fotoritratto identificativo, essendo Dominique un nome neutro e di conseguenza funzionale a operazioni di slittamento identitario come questa¹². Dopo avere individuato tutti i centonovantuno Dominique Lambert del paese, Solinas scrive a ognuno di loro chiedendo di compilare un particolare test di personalità, conosciuto in Francia come *portrait chinoise*, simile al nostro "gioco del se fossi", in cui il soggetto si auto descrive per associazione paragonandosi a diversi elementi. Dei

¹¹ Le parole dell'artista, non pubblicate, sono tratte dall'intervista gentilmente concessami.

¹² La motivazione per cui è stato scelto è che Dominique risulta il più comune tra tutti i nomi neutri. Contemporaneamente Dominique si trova al ventisettesimo posto come nome più comune in generale e da questa cifra l'artista ricava il cognome Lambert, il ventisettesimo cognome più frequente. Da qui la ricerca di tutti i Dominique Lambert di Francia.

centonovantuno Dominique Lambert contattati, sessantacinque rispondono compilando il test che conseguentemente restituiscono all'artista; all'insieme dei moduli ricevuti ne viene aggiunto uno ulteriore basato sulle risposte più frequenti, una specie di Dominique Lambert medio, che raccoglie in sé un po' tutti gli altri, quasi come un soggetto archetipico¹³. Subito dopo, ai sessantacinque partecipanti, e solamente a questi, viene proposto di inviare per posta una loro fototessera, un comune ritratto adoperato per i documenti ufficiali, in modo da confermarne l'identità. Quest'ultima richiesta è accolta da un numero indicativamente minore di persone, solo venti¹⁴. Partendo da questi Dominique Lambert (più quello medio generico), vero nucleo originario del percorso, si sviluppa il passo successivo in cui Solinas, riconfermando esplicitamente come lo spirito partecipativo e co-operativo sia uno dei motori della sua ricerca, ricorre alla collaborazione di alcuni specialisti, veri e propri co-autori il cui apporto risulta determinante per il proseguimento di tutta l'iniziativa tanto quanto l'azione dell'artista¹⁵. Dopo aver ricevuto i diversi *portrait chinoise* viene organizzato un gruppo di studio, ironicamente denominato Comitato Consultivo per la Descrizione dei Dominique Lambert, composto da uno psicologo, uno statistico, un ispettore di polizia, un giurista e un consulente per l'immagine, il cui fine è quello di creare un profilo descrittivo di ogni soggetto. Basandosi sui *portrait chinoise* il gruppo elabora per ogni Dominique Lambert una breve descrizione verbale con indicazioni riferite all'aspetto fisico, età, forma del volto, taglio di capelli, segni particolari etc., interpolando l'immagine interiore e quella esteriore. Si delineano così vari

¹³ È facile riconoscere in questo tipo generico di Dominique Lambert l'eco di quegli esperimenti di fotocomposizione, maturati sulla scia della dottrina fisiognomica, utilizzati un tempo in ambito criminologico per l'individuazione del "criminale tipo". A tale proposito si ricorda l'inglese Francis Galton che, attorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, iniziò a produrre dei fotoritratti compositi ottenuti stampando su una stessa lastra più volti.

¹⁴ Nonostante il minor impiego di tempo che richiede l'invio di una fototessera rispetto alla compilazione di un questionario, è interessante notare come in molti rifiutino di inviare un'immagine di sé, quasi come se provassero timore, quasi a voler proteggere la propria *imago*, percepita come parte integrante dell'identità, da interventi indebiti da parte di estranei.

¹⁵ Il ruolo dei collaboratori è così definito da Solinas nell'intervista concessami: «Si tratta di chiamare la figura dell'esperto e questo sguardo esterno su di noi che ci definisce. L'identità di un individuo supera allora il suo corpo per arrivare fino agli esperti, che diventano una nuova frontiera dell'identità, che osservano, commentano, costruiscono» (Solinas, 2021).

profili sintetici, resoconti di poche righe, ciascuno dei quali funziona come iniziale modello, come primo indizio originario dei tratti dell'individuo. Una volta predisposte le descrizioni dei soggetti la tappa successiva è rappresentata dalla traduzione in immagine, dalla delicata fase di conversione da parola a figura. Anche in questo caso Solinas fa ricorso al contributo di un operatore esterno, il disegnatore francese Benoît Bonnemaïson-Fitte¹⁶, il quale, facendo riferimento alla descrizione fisica elaborata dal Comitato, produce una serie di piccoli ritratti eseguiti a mano di ognuno dei soggetti in questione. Il ritratto disegnato, pur eseguito con uno stile sintetico, rappresenta il momento in cui, per la prima volta, si delinea un volto, un'iniziale, germinale, ipotesi per una nuova identità visiva. Con questo passaggio ecco prendere lentamente forma tanti nuovi individui, ventuno personaggi immaginari che però ora godono di una prima fisionomia. Si giunge dunque alla quarta fase, premessa fondante per il risultato finale. Di nuovo Solinas si avvale di un collaboratore, l'investigatore Dominique Ledée, esperto di ritratti segnaletici presso il Dipartimento per l'identità giudiziaria della Polizia Scientifica di Parigi, chiedendogli di produrre attraverso la tecnica dell'*identikit* alcune immagini di volti aventi come riferimento i disegni di Bonnemaïson-Fitte. Ricalcando una prassi e una metodologia scientifiche, le caratteristiche somatiche dei ventuno Dominique Lambert vengono ricostruite in modo da giungere a una rassomiglianza più stretta possibile con i ritratti disegnati, ma anche, data la tecnica utilizzata, a un maggiore livello di verosimiglianza.

A questo livello di elaborazione le nuove identità sono ormai quasi una realtà effettiva; quasi, perché comunque ancora non siamo nel campo del fotografico, ancora è assente quella componente di connessione fisica tra soggetto e immagine, quel «legame iniziale con un referente materiale» (Krauss, 2019, p. 74) capace di garantire, come si è visto, una patente di realtà¹⁷. Si rende quindi necessario il passo definitivo, il suggello in grado di materializzare fisicamente e autenticare quelle identità altre. Presentandosi come «l'autenticazione stessa» (Barthes, 2003, p. 87), è la fotografia che permette, come nel caso della *Rrose Séla*vy di Duchamp, ai falsi Dominique di divenire veri, è la fotografia ad assicurare l'esistenza di

¹⁶ Per la visione delle opere dell'artista si rinvia al sito personale: [<http://bonne.frite.free.fr/>].

¹⁷ Le immagini prodotte dall'investigatore, infatti, non sono tratte dal reale, non provengono da elaborazioni di fotografie, ma sono totalmente virtuali, generate direttamente al computer, sono le cosiddette C.G.I., acronimo per Computer Generated Imagery.

quella fantasia, di quel sogno collettivo. Siamo al quinto *step*: Solinas si mette alla ricerca di persone reali dai tratti somatici corrispondenti a quelli dei personaggi degli *identikit*, rassomiglianti esclusivamente dal punto di vista fisionomico; rintracciati poi tali individui, tanti quanti sono i Dominique Lambert, li fotografa ottenendo altrettanti ritratti, sorta di catalogo visuale di identità fantastiche¹⁸. Ripresi secondo una posa frontale o leggermente di tre quarti, a mezzobusto, con il volto ben definito e lo sguardo fisso in macchina, stagliati su un fondo anonimo privo di indicazioni precise, i soggetti di ogni fotografia vengono presentati come l'oggettivazione, la prova conclusiva di una diversa identità alternativa a quella ufficiale. Dopo un lungo percorso di formazione, la credibilità garantita dal mezzo fotografico, la sua capacità di «porsi come costruttore di una seconda realtà» (Muzzarelli, 2014, p.86), consentono a questi Dominique Lambert di godere di una definitiva patente di verità, di essere certificati come nuovi soggetti reali, giacché «la fotografia, ogni volta che ritrae un volto e crea un'effigie, crea una realtà» (Alinovi – Marra, 2006, p. 146). E tutto avviene ricalcando proprio quelle pratiche finalizzate all'accertamento delle identità: Solinas «non fa altro che prendere e applicare i metodi messi a punto dagli Stati per definire le nostre identità» (Giannecchini, 2018, p. 40), evidenziandone parallelamente tutta la fallacità e l'ambiguità intrinseche. Questo passaggio, insomma, rappresenta una conferma ultima di esistenza, una sorta di sigillo validante e definitivo. Il segmento seguente dell'opera, proposto come sesto e ultimo, è costituito dall'insieme delle fototessere originali inviate all'artista dai reali Dominique Lambert, anello finale della catena che si ricongiunge allo stadio iniziale. Debitamente conservate dall'artista, quelle immagini ufficiali entrano in scena, con modalità che si vedranno a breve, assumendo il ruolo determinante di controprova e di verifica; grazie a queste fotografie si svela il segreto dell'operazione estetica, prendendo atto dello scarto che esiste tra le identità vere in senso legale e quelle immaginate, ma altrettanto plausibili in quanto registrate dall'occhio fotografico.

Usare un sistema votato all'identificazione e invertirne i fini per materializzare un immaginario, questo il senso complessivo del lavoro. Trasferire

¹⁸ Tra questi ritratti è presente anche quello dell'artista stessa, la quale, sottoponendosi alla procedura di migrazione identitaria, si ridefinisce come una Dominique Lambert virtuale assicurandosi, di fatto, una nuova identità visiva, attestata e verosimile.

l'identità altrui proiettandola al di fuori¹⁹, ridefinire l'altro per originare una pluralità di *alter*, come fosse una norma pseudo-burocratica, un procedimento standard a cui chiunque può potenzialmente essere sottoposto; con quest'opera sono le altre persone ad essere soggette all'operazione di traslazione e riassegnazione identitaria, sistematicamente, secondo una precisa prassi metodologica, un criterio organico e programmatico. Stéphanie Solinas, in definitiva, ribalta il senso delle comuni pratiche identificative, ne scova i punti deboli e allo stesso tempo sostanzia una fantasia, una realtà parallela percepita come condizione possibile e convincente: «il suo lavoro gioca sulla natura paradossale della fotografia sia come processo chimico scientifico che riproduce la natura, sia come strumento magico che può mostrarci una realtà alternativa» (Haest, 2017). Tramite un approccio scientifico e ordinato degno delle più tipiche prassi di schedatura burocratico-poliziesca, viene generato un archivio di nuove identità perfettamente credibili, materializzate proprio grazie all'uso della fotografia, la quale «nata e vissuta come indiscutibile sinonimo di verità e autenticità, ben si presta a interpretare l'esatto contrario di tutto ciò, o meglio, ben si presta al doppio gioco, perché poi, in effetti, la manipolazione intenzionale dei significati, i trucchi e le trasformazioni riescono e risultano accettabili proprio perché socialmente si continua a credere nella verità della fotografia» (Marra, 2001, p. 29).

Più in generale, è interessante anche osservare come in quest'opera co-costruita si riflettano e dialoghino tra loro tutte e tre le categorie di segni elaborate da Peirce nella sua tassonomia: da una iniziale fase in cui si manifesta il segno-simbolo, rappresentato dai *portrait chinoise* e dalle descrizioni del Comitato Consultivo, a una fase caratterizzata dall'icona, cioè i disegni di Bonnemaison-Fitte e gli *identikit* dell'investigatore Ledée, fino al definitivo suggello fotografico, il segno indicale che accerta e comprova, rappresentato dai ritratti eseguiti dall'artista e dalle fototessere, in entrambi i casi traccia di un'esistenza. L'impiego, tutto concettuale, della classificazione di Peirce in senso artistico trova alcuni antecedenti, per quanto pionieristici, già nel primo dopoguerra. Con il lavoro del 1921 *La veuve joyeuse*, «opera che appare come un perfetto anticipo di certe indagini

¹⁹ Una simile operazione di traslazione identitaria effettuata su un'altra persona è offerta ancora da Duchamp con *Ritratto di compensazione*: nel catalogo della mostra *First Paper of Surrealism*, tenutasi a New York nel 1942, al posto del proprio ritratto identificativo l'artista fa pubblicare un'altra immagine, quella del volto di una signora, un dettaglio di una fotografia di Ben Shahn, rassomigliante nei tratti somatici a un invecchiato Duchamp nella sua declinazione femminile.

sull'incrocio dei linguaggi sviluppate solo negli anni sessanta-settanta da Josef Kosuth» (Marra, 2012, p. 53), Francis Picabia riunisce e fa interagire fra loro le tre differenti tipologie di segni: su un'unica superficie l'artista presenta una fotografia di sé stesso al volante di un'auto, una sua trasposizione grafica (un disegno *sketch* molto vicino a quelli incontrati in *Dominique Lambert*) e una parte testuale rappresentata da due didascalie e dal metaforico titolo. Sempre nello stesso anno Picabia, degente in ospedale a causa di un'infezione oculare, realizza *L'oeil cacodylate*, un quadro collegiale in cui compaiono scritte e firme dei colleghi dadaisti in visita, intersecate a immagini iconiche dipinte e inserti fotografici. Come accennato, l'interpolazione dei segni all'interno di un'opera d'arte si fa poetica matura e pienamente consapevole in Joseph Kosuth, con i suoi accostamenti di oggetti reali, testi e riproduzioni fotografiche. Il noto lavoro *One and three chairs* del 1965, così come molti altri simili, è ben esemplificativo in questo senso: accanto a una vera sedia in legno, il referente, Kosuth espone sia la stampa della definizione scritta di sedia, cioè il segno simbolico che la rappresenta, sia l'immagine fotografica dello stesso oggetto reale, la sua traccia indicale, riflettendo così sul rapporto che intercorre tra i differenti linguaggi e tra realtà effettiva e "raffigurazione"²⁰.

Tornando a *Dominique Lambert*, di fondamentale importanza per la sua comprensione è poi l'aspetto della traduzione materiale, della messa in opera effettiva, del *display*. La versatilità e la pluralità di utilizzi del mezzo fotografico sembrano rispecchiarsi nella decisione, maturata fin da subito, di rendere fruibile il lavoro in modalità multiple, declinandolo sotto varie forme, dal prodotto editoriale all'installazione per una mostra. La prima versione è costituita da un minimale cofanetto rosa, esemplare unico, contenente ventuno volumi in formato leporello. Presentato per la prima

²⁰ All'interno del lavoro è tuttavia assente un qualsiasi segno appartenente alla categoria delle icone, di cui avrebbero potuto essere rappresentanti un disegno o un dipinto. L'artista sembra qui non considerare il divario che intercorre tra indice e icona, tra presentazione e rappresentazione, unificando i due segni in un più generale concetto di "raffigurazione", un'immagine di qualcosa, un *analogon* dell'oggetto reale. La questione si complica quando l'oggetto reale è esso stesso una fotografia, come accade in *One and three photograph*, del 1965, dove risulta più sfumata la distinzione del referente reale dal suo segno, finendo per rendere evidente la sostanziale differenza tra l'immagine-icona di qualcosa e l'immagine fotografica indicale e palesando, di conseguenza, la «perfetta interscambiabilità che nella fruizione si ha tra fotografia e reale» (Marra, 2012., p. 219).

volta nel novembre 2010 presso la Maison Rouge di Parigi²¹, il cofanetto rappresenta una sorta di schedario definitivo di tutte le nuove identità create negli anni precedenti. Ognuno dei volumi, al cui interno sono riportate, passo dopo passo, tutte le fasi che conducono alla nascita del nuovo soggetto, è infatti dedicato a uno specifico dei diversi Dominique Lambert. Per ciascun neo-individuo si trovano stampati, su pagine alterne intervallate da una didascalia esplicativa dello *step*, dapprima il *portrait chinoise*, successivamente il ritratto del disegnatore, poi la sua traduzione in immagine C.G.I. e infine le evidenze fotografiche, con il ritratto a colori del Dominique Lambert alternativo prodotto da Solinas, seguito, nella pagina immediatamente successiva, dalla fototessera di quello, o quella, reale. Da notare che in questa prima versione le fototessere non sono perfettamente visibili, ma sono chiuse all'interno di un piccolo involucro di carta opaca: incapaci di comprovare una qualsivoglia identità a causa di questa schermatura, i volti fissati in tali immagini impediscono la possibilità di un corretto raffronto con quelli dei personaggi fotografati dall'artista, alimentando il dubbio sulla reale identità dei soggetti e producendo un ambiguo effetto di indeterminatezza, di sospensione e attesa. *Dominique Lambert* si manifesta, insomma, come una specie di archivio di alter ego, una raccolta documentata di identità immaginarie che segue una logica, si potrebbe dire, di tipo scientifico: uno dopo l'altro, tutti i Dominique Lambert sono meticolosamente analizzati e rivelati nel loro percorso generativo, descritti, protocollati e infine custoditi in fascicoli dentro un apposito contenitore paragonabile per funzione a un vero e proprio faldone archivistico. Una sensibilità per la schedatura, per la serializzazione, che trova ampi riscontri nel lavoro di importanti fotografi novecenteschi, tra tutti August Sander, che ritrae delle figure tipo, dei modelli rappresentativi di svariate classi sociali e categorie professionali del suo tempo, sempre con una inquadratura rigidamente frontale, attraverso uno stile impassibile e neutro, da schedario, appunto; ma anche i coniugi Becher e la cosiddetta Scuola di Düsseldorf, noti per una resa asettica dell'immagine unita alla predilezione per la serie e la modellizzazione.

Nello stesso 2010 vede la luce una seconda versione di *Dominique Lambert*, un'edizione limitata di ventisette copie pubblicata da Alaska Editions, costituita ancora dagli stessi volumi, ma sottoforma di fascicoli rilegati in un unico blocco, alloggiati all'interno di una scatola-scrigno di colore

²¹ La Maison Rouge è stata una fondazione parigina, attiva dal 2004 al 2018, la cui attività era dedicata alla promozione dell'arte contemporanea.

rosso. Tuttavia, questo nuovo prodotto editoriale si distingue per la peculiarità di permettere quel raffronto, precedentemente negato, tra i soggetti reali e quelli immaginari: il volume, infatti, può essere “attivato”, quasi come un link digitale, rendendo possibile, su apposita richiesta di spedizione postale, l’acquisizione delle immagini fotografiche dei veri Dominique Lambert, esatte riproduzioni delle fototessere inviate all’artista. Le immagini ricevute²², di fondamentale importanza, possono così essere inserite nell’ultima pagina di ogni fascicolo, conservata vuota appositamente per lo scopo. Come in un evento dal sapore epifanico, si può prendere consapevolezza dello scarto effettivo tra le identità reali e quelle virtuali, ma un virtuale, ricordiamolo, perfettamente plausibile in quanto accertato dall’impiego della fotografia, «credibilissima autenticazione della realtà in genere» (Marra, 2012, p. 50), tanto da rendere opportuno e auspicabile un raffronto finale con l’originale. Contemporaneamente, quello stesso scarto evidenzia tutta la difficoltà della pratica fotografica medesima come strumento volto alla definizione esatta dell’identità di una persona. La seconda forma del volume, sorta di *upgrade* o di espansione concettuale e formale, permette quindi di comprendere il senso complessivo dell’esperimento, completa il mosaico e chiude il cerchio.

I due modelli in forma di libro restano le uniche versioni di *Dominique Lambert* fino al 2016, anno in cui, in occasione di una sua mostra personale presso il Musée Carré d’Art di Nîmes, Solinas progetta un ulteriore display per l’opera, conferendole questa volta la dimensione e la struttura non di un volume, ma di una vera e propria installazione espositiva. Tramite un’operazione di decostruzione, come si trattasse dell’esplosione di un disegno tecnico che visualizza i componenti interni, l’artista esibisce adesso tutti i segmenti che costituiscono il lavoro, svela i meccanismi grazie ai quali si è sviluppato: i materiali originali del processo, i documenti, i contributi, le immagini grafiche e fotografiche appartenenti a ogni *step*, vengono presentati come opere in quanto tali. Questa volta è il dispositivo generale ad essere mostrato, la struttura interna: i diversi elementi originali di ciascuna sezione sono ordinati e montati a parete, sempre distanziati in modo regolare seguendo schemi geometrici e simmetrici.

²² Oltre alle altre venti, Solinas fornisce anche la fototessera di un ventunesimo anonimo i cui tratti somatici sono il risultato di un montaggio di tutti gli altri volti, una sintesi, simile a quella operata dal menzionato Galton, che genera un Dominique Lambert “modello” del tutto immaginario. L’identità di questo personaggio rimane tuttavia sospesa perché il volto, costituito da una progressiva stratificazione di tutte le immagini, risulta illeggibile.

Nell'allestimento di questi pezzi originali Solinas ricalca l'assetto delle pagine del libro, ripercorrendone la successione; l'osservatore è accompagnato alla scoperta dei vari passaggi, è indirizzato verso una graduale comprensione del significato globale del progetto, ma allo stesso tempo è libero di ricostruire a piacimento la sequenza generativa. Il criterio di suddivisione, tuttavia, adesso non è, come nei fascicoli, definito per singoli individui, per distinti soggetti, bensì, si potrebbe dire, "per sezioni d'indagine", cioè le tappe stesse. Ogni tappa è proposta come un blocco unico, un'unità semantica autonoma distinta dalle altre, ma ad esse intimamente collegata. Proprio come fossero documenti di un archivio, i vari elementi di ciascuna sezione sono fisicamente ordinati per facilitarne la lettura, secondo una logica che ribadisce una spiccata sensibilità per la schedatura e per la metodologia scientifica. Una prima area comprende i fogli originali con i *portrait chinoise*, montati su un supporto rigido, installati a parete uno accanto all'altro e sistemati su più file in modo da comporre un grande rettangolo. Una seconda area è costituita dai ventuno profili descrittivi, stampati su fogli di carta e ordinati a formare un insieme rettangolare, mentre un'altra è occupata dalla sequenza dei disegni originali di Bonnemaison-Fitte, posizionati sul muro in successione lineare come una lunga banda orizzontale che sottolinea l'aspetto seriale dell'intervento. La quarta sezione è dedicata ai ventuno *identikit*, appesi alla parete con un del nastro adesivo, come *post-it* o appunti e disposti anch'essi in maniera regolare e uniforme. Infine, lo spettatore della mostra è accolto nella zona riservata alla fotografia, dove in un unico ambiente sono raggruppate tutte le testimonianze fotografiche, i ritratti e le fototessere. Fissati alla parete trovano posto i ritratti eseguiti da Solinas, presentati in serie l'uno accanto all'altro su un unico lungo asse orizzontale, mentre nel centro della stanza è collocata una sorta di bacheca espositiva, all'interno della quale sono esposte le originali fototessere dei veri Dominique Lambert; queste fotografie, posizionate capovolte, mostrano tuttavia solo il verso della stampa, impedendo, similmente alla prima edizione del volume, la comparazione tra identità reale e identità virtuale. Con uno spazio che ne esalta il ruolo, la fotografia assolve una funzione cardine nell'insieme, costituisce la chiave di lettura dell'intera opera e contemporaneamente il principio e la conclusione del percorso. Nella versione-mostra di *Dominique Lambert* si assiste, insomma, a uno svelamento graduale delle componenti dell'opera e delle fasi creative, ordinatamente archiviate per singole unità a loro volta costituite dalla successione degli elementi originali che l'artista esibisce assecondando un allestimento geometrico-razionale e

una modalità da schedatura basata sulla presentazione seriale che ricorda quella dei citati coniugi Becher. Lo stesso allestimento è presente anche nell'esposizione del 2017 presso il museo FOAM di Amsterdam dove, con alcune minime varianti, l'opera è riproposta nella sua decostruzione, con la stessa suddivisione per sezioni, dimostrando allo stesso tempo una certa versatilità nell'adattamento a spazi di volta in volta differenti.

Nel suo complesso, dunque, l'esperimento *Dominique Lambert* viene variamente declinato e reso fruibile in molteplici forme, secondo una logica che accosta Solinas a fotografi come la francese Sophie Calle, la quale spesso sviluppa un progetto su un duplice binario, con l'obiettivo di allestire una mostra fotografica e, nello stesso tempo, con la finalità di editare un volume attraverso un *display* equivalente²³. Sempre nel 2016, infine, un nuovo libro vede la luce, edito da RVB Books e non più limitato a pochi esemplari. Il volume, con una copertina rosa che ricorda il cofanetto della prima versione, ricomprende tutto il percorso di costruzione dei soggetti, con la riproduzione in bianco e nero dei documenti inerenti alle diverse fasi, cioè descrizioni, disegni e fotografie. La vera particolarità di questa edizione è però la presenza, all'interno della copertina, delle fototessere dei Dominique Lambert reali²⁴, rendendo fin da subito possibile quel momento epifanico di comparazione tra le identità dei protagonisti. Superando ogni altra stazione intermedia, in quest'ultimo prodotto è ora riunito il lavoro nella sua interezza.

Concludendo, l'opera *Dominique Lambert*, questo seducente esperimento di costruzione collettiva di individui alternativi, quest'indagine identitaria emblematicamente in bilico tra realtà e finzione, si presenta come un lavoro versatile, mobile, fluido, progettato per assumere forme differenti. Delle diverse materializzazioni e sostanzialmente dell'intero progetto si fa colonna portante la fotografia, in definitiva mezzo principe tra tutti quelli adoperati da Solinas, indispensabile e insostituibile nel suo ruolo di testimonianza attendibile e contemporaneamente strumento ambivalente se si tratta di indagare la questione identitaria. L'elemento fotografico è punto iniziale e punto finale, in grado di dire la "verità", di dimostrare

²³ Tra le opere di Sophie Calle esemplificative di questa modalità multi-fruitiva si ricordano *L'Hôtel* (1981), *Douleur exquise* (1984-2003), *Les Aveugles* (1986), *Fantômes* (1989-1991).

²⁴ Disposte in gruppi di quattro (eccetto la ventunesima) e ordinate verticalmente, le fototessere riproducono esattamente le strisce con i ritratti che fuoriescono dalla *Photomaton*, come a suggerire che ci troviamo davanti a identità sicuramente ufficiali anche in virtù di quel caratteristico aspetto formale.

l'identità visiva dei protagonisti reali, così come di definire e convalidare quella dei personaggi immaginati e costruiti. La descrizione verbale, il ritratto disegnato e quello generato al computer rappresentano passaggi costitutivi, ma non definitivi, in quanto segni filtrati e metafore di un referente; è esclusivamente l'intervento della fotografia, dispensando la sua caratteristica dose di credibilità, che realizza, cioè rende effettivamente reali, le diverse identità, ormai anch'esse nettamente plausibili agli occhi dell'osservatore, giacché con questo *medium* «il potere di autenticazione supera il potere di raffigurazione» (Barthes, 2003, p. 90).

Bibliografia

Albertazzi, S., Amigoni, F. (a cura di) (2008), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma.

Alfano Miglietti, F. (2008 [1997]), *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Bruno Mondadori, Milano.

Alinovi, F., Marra, C. (2006 [1981]), *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Quinlan, Bologna.

Barilli, R. (1981), *Tra presenza e assenza: due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano.

Barthes, R. (1980), *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Éditions Gallimard – Seuil, Paris; trad. it., (2003), *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W. (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it., (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*, Einaudi, Torino.

Bourdieu, P. (1965), *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les éditions de minuit, Paris; trad. it., (2004), *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini.

Caroli, F. (2012), *Storia della fisiognomica: arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Electa, Milano.

Celant, G. (1977), *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo, Bari.

Coignet, R. (2017), *Conversation 2*, Aman Iman Publishing, Paris.

De Cecco, E., Romano, G. (a cura di) (2002), *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia Books, Milano.

Di Ciaccia, A., Recalcati, M. (2000), *Jacques Lacan: un insegnamento sui saperi dell'inconscio*, Bruno Mondadori, Milano.

Fasola, C. (2005), *L'identità: l'altro come coscienza di sé*, UTET, Torino.

Ferrari, S. (2002), *Lo specchio dell'io: autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma.

Ferrari, S. (a cura di) (2004), *Autoritratto psicologia e dintorni*, CLUEB, Bologna.

Freund, G. (1974), *Photographie et société*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it. (2007), *Fotografia e società*, Einaudi, Torino.

Giannecchini, H. (2018), *Stéphanie Solinas photographe spéculative*, in «Art Press», n. 457.

Gilardi, A. (1976), *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano.

Gilardi, A. (2003 [1978]), *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Bruno Mondadori, Milano.

Grazioli, E. (2000 [1998]), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Grazioli, E. (2017), *Duchamp oltre la fotografia. Strategie dell'infrasottile*, Johan & Levi, Monza.

Haest, H. (2017), *Mind mapping*, [online]. Disponibile su: <https://www.stephaniesolinas.com/lpp-article-hinde-text> [Data di accesso: 4/09/2021].

Krauss, R. (1990), *Le photographique*, Éditions Macula, Paris; trad. it., (2019), *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Lugon, O. (2008 [2001]), *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, Electa, Milano.

Marra, C. (a cura di) (2000), *Il battito della fotografia*, CLUEB, Bologna.

Marra, C., (a cura di) (2001), *Le idee della fotografia: la riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano.

Marra, C. (2012 [1999]), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.

Marra, C. (2014), *Fotografia e arti visive*, Carocci, Roma.

Mauro, A. (a cura di) (2014), *Photoshow: le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, Contrasto, Roma.

Mazzucchelli, S. (2013), *Oltre lo specchio: Claude Cahun e la pulsione fotografica*, Johan & Levi, Milano.

McLuhan, M. (1964), *Understanding media: the extension of man*, The New American Library, New York; trad. it., (2015), *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano.

Menduni, E. (2008), *La fotografia. Dalla camera oscura al digitale*, Il Mulino, Bologna.

Muzzarelli, F. (2003), *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Bruno Mondadori, Milano.

Muzzarelli, F. (2004), *Dalla tela alla lastra: origini e sviluppi della fotografia nell'Ottocento*, Lo Scarabeo, Bologna.

Muzzarelli, F. (2007), *Il corpo e l'azione: donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Atlante, Monteveglio.

Muzzarelli, F. (2014), *L'invenzione del fotografico: storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Einaudi, Torino.

Naldi, F. (2003), *I'll be your mirror. Travestimenti fotografici*, Cooper & Castelvocchi, Roma.

Nancy, J.-L. (2000), *Le Regard du portrait*, Éditions Galilée, Paris; trad. it. (2002), *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano.

Peirce, C.S. (1980), *Semiotica*, Einaudi, Torino.

Piazza, P. (a cura di) (2011), *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Karthala, Paris.

Schwarz, H. (1992 [1987]), *Arte e fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino.

Scianna, F. (2014), *Lo specchio vuoto. Fotografia, identità e memoria*, Laterza, Roma.

Smargiassi, M. (2009), *Un'autentica bugia: la fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma.

Sontag, S. (1977), *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York; trad. it. (2004), *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Zannier, I. (2003 [1982]), *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari.