

Dalle parole alle immagini. Fotografie di Massimo Stefanetti nel manicomio di Perugia (1969)

EMMA TRAMONTANA

In 1969 Massimo Stefanetti produced a photo feature at Perugia's Santa Margherita psychiatric hospital, appointed by the provincial administration. The struggle against mental institution began in 1964 with the establishment of a new administration. This generated sudden improvements within the hospital so the administration realized how necessary was using photographic images to entrench a new sensitivity and to broaden asylum's debate.

At first the article will examine the entire collection focusing on the way in which "observing and observed culture get in contact" (Faeta 2011: 107, trad. dell'autrice). The analysis takes several matters: the context of participant observation; the shooted places, people and contexts; composition's, shoot's and development's techniques. In the second part we will examine: the exhibition "Images and words: a dissertation about psychiatric hospital", the rhetorics of Perugia self-reform movement and the figurative choices on exhibition's installation. These choices returned uniquely the isolation and suffering patients dimensions as a indispensable way to lead public opinion to indignation and to its involvement in the fight against internment, but at the same time they reproduced an essentializing imaginary around psychiatric patient that walks away so much from the starting documentation: an unusual documentation, full of modesty, which preserve intimacy and human wealth in a two world's meeting.

Premessa

Sono venuta a contatto con le fotografie di Massimo Stefanetti¹ nel corso del

¹ Massimo Stefanetti è nato a Foligno il 21 luglio 1941. Laureato in Giurisprudenza presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", ha diretto le attività di comunicazione e di documentazione del Consiglio Regionale dell'Umbria dalla nascita della Regione al 30 giugno

mio tirocinio formativo svolto presso “L’Officina della memoria”, una realtà associativa che ha lo scopo di raccogliere e conservare la memoria del territorio. Mi era stato chiesto di realizzare una presentazione multimediale a scopo didattico sulla storia del manicomio in Umbria. Avevo a disposizione alcune pubblicazioni, interviste e articoli di giornale presenti all’interno dell’archivio dell’associazione² e il suo reportage fotografico realizzato alla fine degli anni Sessanta all’interno dell’Ospedale Psichiatrico di Perugia. È iniziato così nel 2013 un percorso di indagine intorno a una documentazione che successivamente è divenuta l’argomento della mia tesi di laurea triennale³. Il reportage è, infatti, di estremo interesse dal punto di vista visivo e antropologico: si tratta di una documentazione insolita, poco conosciuta, fuori dei canoni rappresentativi dei reportages antimanicomiali di quegli anni. È un modo di fare immagine – nel contesto della lotta antimanicomiale – a cui siamo disabituati: non “immagini-slogan” di forte impatto visivo, adatte alla denuncia, bensì immagini che, molto semplicemente, racchiudono vite.

Il mio interesse è stato inoltre alimentato dalla sensazione che esistesse un contrasto tra le motivazioni che erano alla base del reportage e il modo in cui è stato utilizzato: il servizio fotografico è stato commissionato a Stefanetti nel 1969 dall’amministrazione provinciale, che da quattro anni lavorava per migliorare le condizioni del manicomio di Perugia e che una volta giunta ai risultati sperati volle allargare agli abitanti della città e di tutta l’Umbria le proprie conquiste, at-

2001, realizzando manifesti, ricerche, cataloghi, repertori, bibliografie, pubblicazioni, audiovisivi, mostre e rassegne. Dagli anni Sessanta ha svolto un’articolata attività nell’ambito della fotografia sociale, dedicando particolare attenzione alla difesa dei valori storici, artistici, ambientali e umani. È stato: vice presidente del Comitato regionale umbro per il servizio radiotelevisivo; assessore alla cultura, turismo e patrimonio del Comune di Foligno; consigliere con incarico di coordinamento delle attività culturali dell’Associazione intercomunale Valle Umbra Sud; consigliere d’amministrazione dell’AUDAC, della Fondazione Teatro Stabile dell’Umbria e dell’Azienda di promozione turistica del folignate e di Nocera Umbra; membro della Giunta esecutiva del Comitato nazionale per le celebrazioni dell’VIII centenario della nascita di S. Francesco; membro del Comitato di coordinamento per le manifestazioni “Giuseppe Piermarini e il suo tempo”; membro del Comitato esecutivo per la realizzazione di una mostra sulle edizioni della *Divina Commedia* di Dante Alighieri; coordinatore della commissione fototeca dell’Istituto per la Storia dell’Umbria Contemporanea (ISUC). Ideatore e coordinatore, dal 1981 al 1990, di *Segni Barocchi*, dal 1997 è soprintendente artistico dell’Auditorium San Domenico e di *Segni Barocchi Festival*. Oggi è: presidente del Comitato di coordinamento “La città di Foligno e la Beata Angela”; membro del Comitato per la programmazione e la promozione delle attività del Museo Multimediale dei Tornei, delle Giostre e dei Giochi; membro del comitato scientifico del Parco per l’Arte in Cancelli.

² Archivio.officinadellamemoria.com.

³ La tesi dal titolo *Corpi messi in scena. Analisi di una documentazione fotografica all’interno del manicomio di Perugia* è stata discussa presso il Dipartimento di Storia, Culture, Religioni, Sapienza Università di Roma, anno accademico 2012/2013, relatore prof. Antonello Ricci.

traverso l'allestimento della mostra-dibattito *Immagini e parole. Discorso sull'ospedale psichiatrico*. Come ho evidenziato nella tesi, e come qui dirò in seguito, l'utilizzo che è stato fatto del reportage per la costruzione della mostra non appare molto coerente con quanto traspare dall'intero corpus fotografico: la selezione operata ha ricondotto le fotografie entro dei canoni rappresentativi più tradizionali, riproducendo un immaginario essenzializzante del degente dell'ospedale psichiatrico, pur dichiarando di volersi allontanare dagli stereotipi a esso legati: è dunque necessario crearne temporaneamente di nuovi per abolire quelli vecchi e giungere al consolidamento di nuovi valori e nuove sensibilità?

Ho creduto che tale fenomeno meritasse una riflessione e, nella prima tappa di questa indagine, la mia tesi di laurea, ho approfondito i vari aspetti e i diversi utilizzi della fotografia psichiatrica dal XIX secolo agli anni Settanta, analizzando nello specifico la situazione perugina. In questa sede riprenderò e approfondirò le problematiche appena accennate.

1. L'archivio

L'Officina della memoria è un'associazione culturale nata a Foligno nel 2004 con l'obiettivo di creare un archivio *online* servendosi dei contributi delle istituzioni e dei cittadini. Esso raccoglie principalmente materiale fotografico, ma anche molte testimonianze orali, contenute in "filmini" di famiglia o in interviste realizzate dalla stessa Officina e scannerizzazioni di materiale cartaceo come articoli di giornale, libri, quaderni di scuola, documenti istituzionali. Non privilegia un tema in particolare, ma si interessa di preservare la memoria dei luoghi, delle persone, degli eventi significativi, dei "principali nodi su cui si è misurata la memoria pubblica in Italia negli ultimi anni"⁴ e dei fenomeni socio-culturali passati e presenti del territorio folignate e umbro.

Il materiale archiviato è stato acquisito dall'associazione nel corso del tempo soprattutto grazie alla generosità e alla fiducia di singoli cittadini.

Le fotografie di Massimo Stefanetti fanno parte di questi "doni"; tuttavia sono state messe a disposizione solo in forma digitalizzata, mentre le stampe originali si trovano tuttora presso il fondo Benvenuti dell'Archivio Alinari e i negativi presso l'autore.

Nel sito sono conservate circa duecentocinquanta fotografie in bianco e nero di vario formato, compresi i tagli delle stampe originali operati in vista della mostra *Immagini e parole*. All'interno della busta sono incluse le fotografie dell'evento stesso e i documenti correlati – manifesti, volantini, articoli di giornali e riviste⁵. In questa sede ne sono state selezionate trentaquattro, il fondo è interamen-

⁴ Archivio.officinadellamemoria.com, cfr. voce "Mission" sulla "Home" dell'archivio.

⁵ Ivi, cfr. busta 4.2.1 Stefanetti.

te consultabile sul sito⁶. All'interno dell'archivio de L'Officina della memoria le foto sono state ordinate in varie raccolte seguendo quattro macrogruppi: mostra, donne, uomini, luoghi. La ramificazione del fondo parte dalla suddivisione delle foto in base ai contesti e ai luoghi ripresi, sia interni che esterni: laboratorio di vimini, falegnameria, fattoria del manicomio, lavanderia, parrucchieria, giardinaggio, le assemblee degli uomini, le assemblee delle donne, i momenti di svago nel cortile del manicomio, il padiglione Neri e il padiglione Adriani.

2. Immagini

Nel 1969, quando il nuovo Presidente della giunta provinciale Ilvano Rasi-melli commissiona il reportage all'interno dell'ospedale psichiatrico Santa Margherita di Perugia a Massimo Stefanetti – “un giovane laureato che si sta dando molto da fare per promuovere nuove e stimolanti iniziative grafiche e fotografiche in Umbria” (Crispoliti 2008: 49) –, molti cambiamenti erano già avvenuti⁷: il manicomio era diventato un altro luogo, un luogo più umano e vivibile; gli spazi erano curati, l'abbigliamento dei ricoverati era tornato a essere dignitoso, così come lo stile di vita. Grazie alle libere uscite, e allo svolgimento di attività agricole, artistiche, artigianali all'interno dell'ospedale, i pazienti avevano riacquisito una sana e salutare operosità

una vita normale, tra lavoro e tempo libero, ma si sentiva che la comunità era in movimento: politici, medici, infermieri e assistenti sociali stavano la-

⁶ Per la pubblicazione di questa selezione di fotografie vorrei ringraziare Massimo Stefanetti e L'Officina della memoria.

⁷ A partire dalla fine del 2002 è stato costituito un gruppo di ricerca coordinato da Ferruccio Giacanelli e Tullio Seppilli, nell'ambito delle attività della Fondazione Angelo Celli, con finanziamenti dalla Provincia di Perugia. Il progetto ha come titolo *Ricerca sui processi di auto-riforma e superamento dell'istituzione manicomiale nella Provincia di Perugia (1960-1980)* e come scopo la ricostruzione storico-antropologica del processo anti-istituzionale umbro, le sue peculiarità e il suo essere stato d'avanguardia nel quadro nazionale dell'epoca. Un'ampia descrizione del lavoro svolto e dei risultati conseguiti è reperibile sul sito internet della Fondazione Angelo Celli dove, in due pagine web, sono consultabili anche molti documenti prodotti nell'ambito d'incontri seminariali svoltisi nel corso della ricerca: www.antropologiamedica.it/ricerche.html. I risultati sono ora sistematicamente in corso di pubblicazione nei Quaderni della Fondazione (“SMAS. Studi e materiali di antropologia della salute”). Si veda il primo: Ferruccio Giacanelli, *Nascita del movimento antimanicomiale umbro*, 2014. A tali documentazioni si rinvia per una migliore messa a fuoco del processo di destrutturazione manicomiale in Umbria, prima della legge Basaglia, entro cui le fotografie e la mostra di cui si parla in questo articolo sono state realizzate. Un ringraziamento particolare al prof. Tullio Seppilli per l'attenta lettura dell'articolo e per le integrazioni proposte.

vorando per trasformare il manicomio della legge del 1904⁸ in una struttura aperta all'interno e all'esterno (Stefanetti 2008: 42).

A proposito della sua esperienza Stefanetti racconta:

nel 1969 sono entrato in un "manicomio aperto": dopo la prima faticosa e ansiosa giornata, di giorno in giorno, ero diventato un "visitatore familiare", uno "di casa" nel padiglione degli uomini, a contatto con i malati e infermieri nelle camerate, ma soprattutto nel cortile. I ricoverati "pericolosi a sé e agli altri e di pubblico scandalo"⁹ passeggiavano nei viali, si riposavano nel cortile-giardino, lavoravano, partecipavano alle riunioni interne e alle assemblee all'esterno. [...] Nel padiglione delle donne si respirava un'atmosfera diversa, non sembrava, almeno apparentemente, di stare in una struttura manicomiale: tutto era più curato. Anche le riunioni erano diverse, più pacate e meno animate, ma lo sguardo curioso, smarrito, a volte assente, rifletteva una sofferenza forte e profonda (Stefanetti 2008: 42).

In effetti dalle fotografie trapela la dimensione tragica e dolorosa dei ricoverati sebbene sia compresa in un contesto di condivisione umana, di integrazione in una quotidianità in cui si può intuire il recupero di una serenità, di quella tanto ricercata "dimensione umana e sociale"¹⁰. La vita rinnovata del manicomio aveva, infatti, restituito agli ospiti la possibilità di adoperarsi in qualsiasi tipo di attività – artigianale, artistica, agricola –, di frequentare le assemblee, di recuperare una capacità dialettica e relazionale e di abitare degli spazi più umani, arredati con tavoli, sedie, quadri, specchi:

ricordo nel manicomio di Maggiano, in provincia di Lucca, il direttore "osò" ripristinare gli specchi – rigorosamente proibiti in tutti i manicomi italiani da molti decenni perché da essi potevano ricavarsi armi pericolose – talché centinaia di degenti rividero finalmente il loro volto e la loro immagine corporea: ricordo cosa accadde e come balzò subito agli occhi che il "disinteresse per il proprio aspetto fisico", ritenuto allora un evidente sintomo della follia, fosse in realtà solo uno dei tanti effetti delle deprivazioni prodotte dall'internamento psichiatrico (Seppilli 2009: 93).

⁸ Cfr. legge n. 36/1904, "Disposizioni sui manicomi e sugli alienati. Custodia e cura degli alienati", Gazzetta Ufficiale n. 43, 22 Febbraio 1904.

⁹ Cfr. art.1, legge n. 36/1904.

¹⁰ La continuazione del sottotitolo alla mostra recita: "Ricerca della dimensione umana e sociale dei ricoverati e lotta all'internamento". Il volantino di presentazione alla mostra è presente nell'archivio online dell'Officina e nella pubblicazione edita dalla stessa "Oltre questo muro. Fotografie nell'ex manicomio di Foligno".

La neutralizzazione dell'individuo all'interno del manicomio dipendeva, quindi, anche da spazi neutrali: enormi saloni disadorni occupati tutt'al più da panche di legno o di marmo in cui l'unica interazione che si poteva instaurare era quella con il proprio corpo. L'isolamento fisico riduce lo spazio "a un'esperienza corporea posturale" (Schinaia 2001: 11) e contribuisce in quegli anni a creare le premesse spontanee per una messa in scena cruda e violenta della sofferenza dei ricoverati di molti ospedali, che nel 1969, a differenza di Perugia, sussistevano ancora con questi caratteri.

La stra-ordinarietà di queste fotografie, quindi, è data non solo dal pudore con cui sono stati colti tanti momenti quotidiani, ma anche dal particolare contesto in cui Stefanetti si è trovato a operare: un ambiente ripensato dal movimento di autoriforma, nel quale fu possibile il ridursi dello spazio apparentemente incolmabile che nel corso dei decenni si era instaurato fra il malato, il medico e il resto della società (Tartarini 2003, Bert 1977, Foucault 1998), permettendo lo schiudersi di vite costrette in corpi troppo a lungo oggettivati in supporti organici della malattia.

Particolarmente rilevante è la sua abilità nel coniugare l'armonia compositiva con l'indagine sull'oggetto, resa possibile dallo sguardo complice del fotografo che ha saputo carpire, in molti casi, "l'anima" dei soggetti ripresi.

Le sequenze che riprendono le attività del manicomio rinnovato hanno un carattere intimistico: uniscono lo stile documentaristico con il modulo del ritratto, sebbene quest'ultimo nelle fotografie di Stefanetti non sia quasi mai frontale, bensì colga nella relazione e nel fare l'essenza degli individui¹¹.

I soggetti sono spesso ripresi di spalle, a volto chino, in una leggera penombra o del tutto sfocati. Alcuni esempi di questi ritratti sono quelli delle donne impegnate nella preparazione delle galline, nella fattoria del manicomio o delle donne e dell'uomo che intrecciano grandi cesti di vimini, degli uomini indaffarati nelle attività di giardinaggio o di quello in penombra nella falegnameria dell'ospedale (foto 1, 2, 3, 4, 5, 6).

Tra le foto scattate nei laboratori artigianali spicca il ritratto di donna che tiene in mano un ramoscello di vimini (foto 6). Accenna un sorriso con lo sguardo sul ramoscello che tiene alle due estremità con entrambe le mani. È in primo piano, ma rimane in ombra, mentre il resto della scena dietro di lei è in luce: due grandi cesti non ancora terminati ai suoi lati, le asticelle tendono verso l'alto a formare una rete attraverso cui si intravedono i corpi leggermente sovraesposti degli altri due soggetti.

È probabile che una certa approssimazione tecnica del fotografo abbia lascia-

¹¹ Per "ritratto" mi sembra che si possa qui intendere quella capacità della fotografia di non fermarsi al dato oggettivo, di non esistere come strumento che rileva in modo sterile, ma come strumento capace di "attrarre a sé" il soggetto ripreso che viene "ri-tratto da sé" finendo per abitare la foto. Sul ritratto come modulo di ripresa privilegiato in etnografia si rimanda a Faeta 2011.

to ampie possibilità al sentimento di affiorare nella sua opera. I giochi di luce appaiono spesso inconsapevoli, ma il risultato esprime una grande sintonia con la realtà da lui frequentata. Se, come abbiamo detto, molto spesso il fotografo riesce a rendere tracciabile l'interiorità soprattutto ricorrendo al modulo del ritratto, in questo caso è la riservatezza con cui viene osservato il soggetto che pone quest'ultimo nella condizione di non doversi mettere in scena e quindi di essere colto nella sua autenticità. Anche quando viene ritratto frontalmente l'individuo entra in dialogo con l'autore e la macchina da presa, come se questa facesse parte dell'occhio umano. Un dialogo reso possibile dall'assenza di giudizio.

Alcuni ritratti sono commoventi: tanta è l'umanità che si può scorgere in quelle che possiamo finalmente riconoscere come persone, come quella dell'uomo che accarezza sorridendo il mento della pecora, o il volto anziano segnato dalle rughe di chi guarda l'obiettivo con estrema naturalezza, senza assumere pose, consapevole di essere ritratto (foto 7, 8, 9).

Stefanetti è capace di cogliere quella che Roland Barthes chiama "aria":

L'aria è quella cosa esorbitante che si trasmette dal corpo all'anima – *animula*, piccola anima individuale, buona nel tale, cattiva nel tal altro. [...] L'aria (chiamo così, in mancanza di meglio, l'espressione della verità) è come il supplemento intrattabile dell'identità, ciò che è presentato con garbo, privo di qualsiasi "importanza": l'aria esprime il soggetto, in quanto non si dà importanza. [...] Forse l'aria è in definitiva qualcosa di morale, che apporta misteriosamente al volto il riflesso di un valore di vita. [...] L'aria è dunque l'ombra luminosa che accompagna il corpo; e se la foto non riesce a palesare quest'aria, allora il corpo va avanti senz'ombra, e una volta che quest'ombra sia stata separata dal corpo [...] non resta altro che un corpo sterile. È per mezzo di questo sottile cordone ombelicale che il fotografo dà vita; se, per mancanza di talento o per disavventura, egli non sa dare all'anima trasparente la sua ombra chiara, il soggetto muore per sempre (Barthes 2003: 108-109).

Un altro aspetto caratteristico della fotografia di Stefanetti è il largo uso della sequenza, molto adatta ad articolare il movimento tipico di alcuni soggetti poco propensi all'immobilità e soprattutto adatta al racconto di mondi complessi, difficilmente racchiudibili in uno scatto. Come poter rappresentare l'inquietudine di un uomo se non soffermandosi sulle sue mani tutte impegnate a frantumare in pezzi sempre più piccoli un cartoncino? (foto 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16).

La seconda sequenza che merita, a mio avviso, attenzione è quella che riprende in tre scatti la solitudine silenziosa dell'uomo seduto sul letto di una camerata mentre legge un giornale. Le prime due fotografie ritraggono l'uomo di profilo, seduto ai bordi della branda rifatta con lenzuola bianche, accanto a lui ce n'è una identica, vuota. È circondato da una religiosa quiete e concentrato sul suo giornale; il terzo scatto riprende questa volta l'uomo di spalle e rivela che davanti a

lui, sugli ultimi letti sotto la finestra, dormono due degenti nudi, coperti dalle lenzuola bianche, bagnati dalla luce del sole (foto 17, 18, 19).

Di estrema rilevanza la sequenza che in dodici scatti (qui ridotta a sette) ritrae un ragazzo che sviene improvvisamente davanti al fotografo, il quale afferma, “io mi trovavo lì, ma soprattutto la macchina si trovava lì”¹². Il giovane viene fotografato dall’alto, sdraiato supino sul pavimento, vestito con una canottiera bianca e un paio di jeans, abbandonato a terra con braccia e gambe divaricate. I primi sei scatti riprendono da diverse angolazioni e distanze il movimento del giovane paziente, solo le braccia cambiano posizione: in alto, sopra la fronte, verso la cerniera dei pantaloni. Il settimo scatto introduce la presenza di un infermiere che afferra il ragazzo per un gomito; le fotografie restanti ritraggono il ragazzo in piedi e poi seduto in un’introversione e un abbandono posturale fortemente drammatico. In pochi scatti viene racchiusa tutta la difficoltà di stare dentro una sofferenza così lancinante. Una semplice sequenza sull’evoluzione di uno stato fisico, che parte da un’elevata apertura per finire gradualmente nella chiusura, apre di volta in volta, di scatto in scatto, piccoli squarci da diversi punti di vista su un mondo ignorato e sfaccettato. Intuiamo la necessità del fotografo di spostarsi nello spazio e nel tempo per seguire il movimento irrequieto del giovane ragazzo e la tempestività con cui ha catturato i momenti più significativi componendoli in una sequenza dal forte contenuto narrativo (foto 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26), quasi non bastasse mai al fotografo fermarsi all’evidenza di un dato visibile. Egli pone molta fiducia nella fotografia come mezzo autonomo di racconto e di trasmissione.

Avevo scattato un migliaio di fotografie senza flash, cogliendo i diversi aspetti della vita quotidiana dell’ospedale (riunioni, lavoro, tempo libero), ma l’attività fotografica ricominciava ogni sera con le prove di stampa, in camera oscura, per trovare soluzioni che, conservando la drammaticità della situazione rispettassero il malato come persona: particolari, profili, riquadri, immagini leggermente sfocate, stampe in negativo, sequenze diventavano strumenti per la ricerca della dimensione umana e sociale dei ricoverati (Stefanetti 2008: 42).

Anche i momenti di apparente staticità contengono una forte componente drammatica: un movimento interno, tutto dell’anima, l’anima insondabile di un’umanità travolta.

Spesso, infatti, sembra difficile per il fotografo avvicinare tanta sofferenza, ed egli preferisce riprendere da lontano o di nascosto alcuni momenti, restituendoci

¹² Intervista a Massimo Stefanetti del 28 aprile 2014. A proposito delle difficoltà tecniche dell’epoca legate alla messa a fuoco il fotografo afferma che in quel momento la macchina “si trovava lì”: come per un colpo di fortuna, aveva trovato la giusta messa a fuoco in pochi secondi.

solo i contorni, le sagome, le ombre della vita dei ricoverati. E allora ecco le inquadrature di spalle alle assemblee, da lontano le sagome di un corpo accovacciato su di una panchina e di altri due che si appoggiano a un albero come assorti nei loro pensieri, e ancora un volto di donna che compare dietro ad altri totalmente sfocato, o lo specchio in cui l'immagine di un'anziana signora è messa a fuoco di spalle, mentre frontalmente rimane sfocata, quasi a suggerire un'impossibilità ad affrontare direttamente il dolore di alcune persone (foto 27, 28, 29, 30, 31, 32). L'autore, in questi casi, preferisce rimandare alla potenza narrativa della scena, in cui ogni oggetto è disposto secondo un ordine che suggerisce una storia: lo specchio, i quadretti di belle donne appesi al muro ai due lati dello specchio, i vasetti con i fiori appoggiati sul comò sotto lo specchio che riflette e incornicia la schiena e la crocchia brizzolata della donna, la quale sembra abitare uno spazio domestico piuttosto che l'interno di un manicomio (foto 32).

Molte immagini di interni ed esterni riproducono da lontano, da dietro, di profilo o in controluce, gruppi e singoli individui: tra questi lo scatto che ritrae una figura di donna di spalle che si rivela attraverso la sagoma "bruciata" delle foglie di una pianta e anche quello di un gruppo di ricoverati che sono stati ripresi mentre in fila guardano fuori dalla rete del cortile (foto 33, 34).

Le scelte stilistiche – inquadrature, tecniche di sviluppo come stampe in negativo, ritagli, sfocature – dipendono certamente da un punto di vista particolare e sono di per sé rappresentazioni (di rappresentazioni) (Geertz 1990). Partendo dal presupposto che "le immagini sono un modo con il quale noi strutturiamo il mondo che ci circonda, non sono un ritratto di esso" (Worth 1981: 182) e che non potrà mai esistere un'immagine documentaria e oggettiva, poiché tra l'azione dell'occhio e l'inaudita ricchezza del visibile resterà sempre uno iato insuperabile (Affergan 1991: 136), possiamo allora considerare le immagini per quello che sono: il prodotto dell'incontro tra due mondi e della particolare interazione che si instaura fra di essi. Nella fotografia il rapporto fra chi osserva e chi è osservato è esplicito. Studiare la fotografia equivale a decifrare il modo in cui "cultura osservante e cultura osservata entrano in contatto" e i processi attraverso cui essa dialoga con l'alterità, traducendola in forma (Affergan 1991, Faeta 2011).

Perciò è opportuno condurre con le dovute cautele lo studio antropologico sulle immagini fotografiche, lasciando da parte con più facilità la pretesa che un'immagine debba essere "fedele" a una presunta "realtà", riuscendo a considerarla – paradossalmente – come strumento capace di "incrinare le rappresentazioni". Secondo Affergan lo sguardo – a differenza del linguaggio – non si caratterizza in termini definiti e proibisce ai dogmi e alle ideologie di attribuire un significato al visibile (Affergan 1991). Tuttavia nella fotografia si annida sempre il rischio di soggettivare l'elemento fotografato attraverso uno sguardo saturo di categorie culturali che impediscono al soggetto "di affiorare con una parte del suo senso sul negativo" (Affergan 1991: 135) compromettendo la sua immagine ai fini di una rappresentazione essenzializzante. Affergan afferma che "il simulacro confonde l'oggetto rappresentato. E quanto più esso tenta di abbracciare

da vicino la realtà osservata, tanto più quest'ultima sembra sfuggirgli" (Affergan 1991: 127). Partendo da questa affermazione possiamo dire che le fotografie di Massimo Stefanetti sono inconsapevolmente etnografiche. Egli è, infatti, capace di vivere sul campo della sua osservazione collocandosi proprio in quegli interstizi spaziali, temporali e relazionali privi di compiacimento voyeuristico e necessari alla comprensione di una realtà estranea, buia, da scoprire poco a poco:

l'occhio fa sì che il soggetto, riconoscendo il mondo come altro da sé, ponendolo fuori di sé e di fronte a sé, costruisca la propria presenza psicologica, la propria identità culturale, il proprio senso di appartenenza sociale. Attraverso l'occhio si attua quel processo di distinzione, di iniziazione al mistero dell'alterità (Faeta 2011: 109).

"La fotografia [...] svela, attraverso la sua finzione, la struttura della realtà che rappresenta, documenta lo scarto di realtà che l'osservazione comporta" (Faeta 2011: 108) e per questo è estremamente utile nell'indagine etnografica e antropologica, poiché si pone come menzogna necessaria allo svelamento:

attraverso una menzogna condivisa possiamo mettere in atto un dialogo fatto di occultamenti e (parziali) svelamenti, di dichiarazioni e reticenze, di limiti posti allo sguardo e di inviti al superamento. [...] Ho imparato col tempo che occorre aspettare, non pronunciarsi, fermarsi con loro sul confine. A questo punto l'interlocutore si palesa, esce dall'ombra (Palumbo 2009: 29-30).

La ricerca condotta da Stefanetti sulla realtà manicomiale si distingue dai numerosi e celebri reportage fotografici degli anni Settanta negli ospedali psichiatrici proprio per questa sua inconsapevole valenza etnografica, per la sua posizione liminare, la sua capacità di essere vicino ma di guardare da lontano e di abbracciare, in tal modo, la diversità senza plasmarla secondo le proprie categorie culturali, compiendo il compito affidatogli dall'amministrazione di restituire "la dimensione umana e sociale dei ricoverati" per poter procedere all'edificazione di una nuova sensibilità riguardo il malato mentale.

3. Parole

Lo scopo dichiarato dall'amministrazione di voler utilizzare le immagini per la mostra *Immagini e parole. Discorso sull'ospedale psichiatrico di Perugia* mi ha fatto pensare a quanto sia rischioso l'utilizzo delle immagini come strumento d'evidenza e come sostegno di un discorso. Analizzando il materiale a mia disposizione (alcune foto della mostra, volantini, riviste, articoli di giornale, interviste) ho potuto riscontrare che le immagini sono servite da corredo rafforzativo delle

parole stesse, che invece erano predominanti.

Confrontando il reportage sopra descritto con la restituzione che ne è stata fatta nella mostra si assiste a una sconcertante trasfigurazione della documentazione iniziale, sia nella forma che nei contenuti: la ricerca della dimensione umana e sociale dei ricoverati è stata occultata ai fini di una rappresentazione stereotipata del degente legata al solo aspetto della solitudine, della segregazione, della sofferenza.

Partiamo dal manifesto: una gigantografia in negativo del profilo di un malato che, abbandonando la testa all'indietro, guarda verso l'alto. La figura bianca – il cui volto viene leggermente sagomato da giochi di ombra dati dall'effetto del negativo – si staglia imponente e drammatica sullo sfondo nero del manifesto. Sopra vi sono impresse le scritte *Immagini e parole. Discorso sull'ospedale psichiatrico di Perugia*. Questa, insieme ad altre due immagini – quella che ritrae frontalmente un ragazzo in tuta bianca in piedi da solo in leggera penombra e quella delle sagome di uomini appoggiati all'albero accanto alla panchina in cortile – diventerà l'icona della protesta contro l'internamento psichiatrico. Il numero delle fotografie risulta esiguo rispetto a quello dei vari manifesti di denuncia e dei cartelloni con su scritti gli slogan *"No allo schedamento"*, *"No ai lager. No alla gabbia dorata"*. Le immagini sembrano essere servite più da supporto figurativo ai testi di protesta che a voler documentare la realtà rinnovata dell'Ospedale Psichiatrico di Perugia. Tra le fotografie esposte spiccano le due gigantografie di volti stampati in negativo collocate dietro a una grata, la foto in piccolo del ragazzo in tuta bianca è posta sotto la scritta: *"No all'isolamento"*, le foto restanti presentano gli scatti di spalle e le sagome dei ricoverati e alcuni anonimi interni della struttura (peraltro non appartenenti al reportage)¹³.

Avendo avuto la possibilità di parlare con l'autore delle foto, ho saputo che la scelta di servirsi delle stampe in negativo, delle sagome e delle riprese di spalle dei degenti derivò da due esigenze fondamentali: la prima era quella legata alla *privacy* dell'individuo, la seconda riguardava una consapevole presa di distanza dai codici figurativi dei reportage fotografici di quegli anni prodotti nei manicomi che mettevano in scena gli aspetti più crudi e violenti legati alla vita manicomiale. La decisione fu quindi unanime e fu presa insieme dall'amministrazione, dai medici e dagli psichiatri che produssero i testi della mostra e dallo stesso Stefanetti. Nonostante ciò i risultati dell'allestimento si allontanano molto sia dalla documentazione di partenza sia dallo scopo dichiarato di "restituire la dimensione umana e sociale" del ricoverato, avvicinandosi – invece che distaccarsene – a un'iconografia contemporanea del malato psichiatrico che esaltava gli aspetti tragici della vita manicomiale. Il reportage di Stefanetti non è quindi proposto come un autonomo percorso narrativo in cui la fotografia è sufficiente a illumina-

¹³ Le foto della mostra sono consultabili al seguente link: <http://archivio.officinadellamemoria.com/?q=taxonomy/term/617>.

re le diverse componenti del nuovo ambiente manicomiale offrendo all'esterno un'immagine sganciata da ogni paternalismo e da sentimenti compassionevoli. Solitudine, alienazione, dolore e malattia sembrano essere gli stereotipi figurativi necessari al successo del movimento anti-manicomiale e alla lotta per il recupero di una statura umana e degna di considerazione sociale del "folle": "si trattava di creare la società dell'accoglienza a partire dagli esclusi" (Stefanetti 2008: 42). Per cui, paradossalmente, per liberare il malato dalla sua condizione di alienazione fu necessario riproporre all'esterno un'immagine di alienato che veicolasse l'indignazione collettiva verso una lotta al sistema che aveva prodotto tutto ciò. Lo stesso Stefanetti, durante la nostra conversazione, afferma: "Non so in effetti quanto sia stato giusto... ma è servito". Infatti, se la nuova prassi che medici, infermieri e politici avevano iniziato ad applicare all'interno dell'ospedale aveva portato buoni risultati, nel 1969 si era comunque lontani dalla legge 180 e il resto delle strutture presenti in Umbria, come in molte parti del Paese, continuavano a esistere con i caratteri dell'"istituzione totale" (Goffman 2003) e la riflessione sulla nuova psichiatria e sui diritti del malato era appena cominciata.

La necessità ha dunque condotto i protagonisti del movimento anti-manicomiale perugino a servirsi di un reportage di più di mille fotografie, selezionando pochi scatti e ritagli consoni a restituire un'immagine negativa del degente da opporre alla proposta alternativa e positiva della sinistra perugina che stava andando incontro alle elezioni¹⁴ e si trovava nel pieno della contestazione del sistema politico e sociale che aveva permesso l'istituzione dei manicomi.

Comincia a risultare evidente che le immagini fotografiche siano state utilizzate a scopo illustrativo di un discorso politico e culturale che operava una critica e una denuncia degli strumenti di violenza, di contenzione e di discriminazione della società, la società del benessere e dell'abbondanza che misticava la "suddivisione fra il buono e il cattivo, il sano e il malato, il rispettabile e il non rispettabile" attraverso istituzioni preposte al mascheramento del "volto della violenza" (Basaglia 1968: 115). È pertanto utile indagare questo fenomeno per considerare con maggiore attenzione lo spessore politico delle immagini e capire come orientino il modo in cui una cultura si autodefinisce e agisce in società, capire le pratiche di rappresentazione e auto-rappresentazione autoctone che ne sono derivate e come questa mostra, che in poco tempo fece il giro di tutta la regione, abbia influenzato l'immaginario contemporaneo di allora intorno alla malattia mentale. La mostra si è rivelata uno dei principali veicoli attraverso cui poter creare, ovunque, spazi di aggregazione e discussione, fondamentali per il radicamento in Umbria di una coscienza civile e di una sensibilità nuove. Come osserva Tullio Seppilli (1981: 121) "una immagine fotografica è anzitutto una registrazione visiva della realtà [...] attraverso la quale a partire da una determina-

¹⁴ Intervista a Massimo Stefanetti del 28 aprile 2014: "La mostra doveva fare una corsa per tutta l'Umbria perché dopo pochi mesi ci sarebbero state le elezioni!"

ta realtà viene prodotta una sorta di ‘impronta’, di ‘matrice’”. È proprio nel suo precipuo carattere di testimonianza – il “rapporto di derivazione dalla realtà” – che si trova l’origine dell’impatto morale o, se vogliamo, etico della fotografia:

i sentimenti morali sono radicati nella storia, dove le persone sono sempre concrete e le situazioni sempre specifiche. [...] Le immagini che mobilitano le coscienze sono sempre legate a una determinata situazione storica. Quanto più sono generiche, tanto meno è probabile che risultino efficaci. [...] Le fotografie, dunque, non possono creare una posizione morale, ma possono rafforzarla, e anche contribuire a consolidarne una già in via di formazione. [...] Anche se un evento si definisce ormai esattamente come qualcosa che val la pena di fotografare, è ancora l’ideologia (nel senso più vasto del termine) a determinare che cosa costituisca evento. Non può esistere testimonianza, fotografica o no, di un evento che non abbia già avuto un nome e una definizione. E non è mai la documentazione fotografica che può costruire – o più esattamente identificare – gli eventi; essa dà sempre il proprio contributo solo quando l’evento ha già un nome. Ciò che determina la possibilità di un effetto morale delle fotografie è l’esistenza di una pertinente coscienza politica (Sontag 2004: 16, 17, 18).

Le fotografie della mostra scatenano la compassione dello spettatore già istruito dall’imperiosità degli slogan in merito all’ingiustizia che l’ospedale psichiatrico perpetrava nei confronti di quegli esseri umani; in tal modo le immagini consolidano la retorica del movimento, sostenuta e indirizzata dalle ideologie delle varie sinistre.

Se dunque “l’immaginazione è il lavoro che produce immagini per il pensiero” (Didi-Hubermann 2010: 39) – e di conseguenza essa assume valore politico – in questo caso si può davvero dire che “l’immaginazione andò al potere”.

Assistiamo, cioè, con questo evento, al refluire dell’azione politica nella produzione di immagini, che, grazie alla loro natura performativa e alla loro efficacia simbolica, finiscono per diventare stereotipi, ovvero “*median categories* utili per avere ragione ermeneuticamente di aspetti inquietanti della realtà” (Faeta 2003: 341). Il paradosso deriva dalla messa in scena di corpi che, lungi dall’essere riportati alla loro “dimensione umana e sociale”, finiscono per incarnare un’irriducibile diversità grazie alla quale poter dare un’“indicazione etica e morale nei confronti di una borghesia e di uno Stato che hanno abdicato alla loro funzione sociale e civile” (Faeta 2003: 360).

La fotografia si offre come lo strumento a partire dal quale sono state messe in discussione le categorie su cui si era basata da sempre la gestione sociale e scientifica della follia. Tuttavia essa, a partire dai corpi segnati dalla follia, non smette di essere lo strumento attraverso cui attuare pratiche identitarie, di inclusione ed esclusione, di demarcazione di confini e accentuazione di alterità.

Bibliografia

- Affergan Francis
1991, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia.
- Barthes Roland
2003, *La camera chiara. Piccola nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Basaglia Franco
1968, *L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi.
- Bert Giorgio
1977, *Il medico immaginario e il malato per forza*, Milano, Feltrinelli.
- Crispolti Francesco Carlo
2008, *Il fotografo e lo psichiatra*, in *L'Officina della memoria*, cit., p. 49.
- Didi-Huberman Georges
2010, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Faeta Francesco
2003, *Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di "orientalizzazione" interna*, "Lares", LXIX/2, pp. 333-366.
- 2011, *Strategie dell'occhio. Sul metodo nella fotografia etnografica*, Milano, Franco Angeli.
- Foucault Michel
1998, *Nascita della clinica. Un'archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi.
- Geertz Clifford
1990, *Opere e vite*, Bologna, Il Mulino.
- Giacanelli Ferruccio
2008, *Nuova psichiatria a Foligno*, in *L'Officina della memoria*, cit., pp. 19-20.
- Goffman Erving
2003, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi.
- L'Officina della memoria (a cura di)
2008, *Oltre questo muro. Fotografie nell'ex manicomio di Foligno*, Foligno, I quaderni dell'officina.
- Palumbo Bernardino
2009, *Politiche dell'inquietudine. Passioni, feste e poteri in Sicilia*, Firenze, Le Lettere.
- Pannacci Giuseppe
2002, *Una riforma dal basso. Il ruolo dell'Amministrazione Provinciale nell'autoriforma dei servizi psichiatrici di Perugia. 1964-1974*, documento inedito conservato nell'Archivio dell'Officina della memoria.
- Schinaia Cosimo
2001, *Altri sguardi. Immagini della follia tra memoria e progetto, 1975-2001*, in U. Lucas, *Altri sguardi*, Roma, T-scrivo, pp. 5-15.
- Seppilli Tullio
1981, *Documentazione fotografica e scienze umane*, "La Ricerca Folklorica", 4, pp. 121-123.
- 2009, *Per un breve profilo del movimento antimanicomiale italiano negli anni '60-'70*, in P. Luppattelli (a cura di), *I basagliati*, Perugia, Crace, pp. 91-95.
- Sontag Susan
2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi.
- Stefanetti Massimo
2008, *Immagini e parole. Discorso sull'ospedale psichiatrico di Perugia*, in *L'Officina della memoria*, cit., pp.42-43.
- Tartarini Chiara
2003, *Anatomie fantastiche. Indagine sui rapporti tra il cinema, le arti visive e l'iconografia medica*, Bologna, Clueb.
- Worth Sol
1981, *Studying visual communication*, cit. in P. Chiozzi, *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Unicopli, 2006, p.182.