

Psichiatria, antipsichiatria e dispositivo fotografico. Una nota a margine delle immagini di Luciano D'Alessandro

FRANCESCO FAETA

Nulla si presta con maggiore chiarezza a significare la funzione di dispositivo che il mezzo assolve, in particolare rispetto alla formazione e al mantenimento delle culture nazionali, e dello stesso Stato-nazione, che la cosiddetta fotografia psichiatrica.

Questa riflessione scaturisce dall'osservazione delle fotografie di Luciano D'Alessandro cui la rivista "Voci", in questo numero, dedica un ampio spazio monografico curato e presentato da Antonello Ricci in collaborazione con Laura Faranda, tra le quali quelle della serie, cui è arrisa larga popolarità, dedicata al manicomio di Nocera Superiore, nota con il nome di *Gli esclusi* (D'Alessandro 1969). Gli esclusi, sostiene lucidamente il fotografo, recentemente scomparso, sono tali in realtà perché un lungo processo di emarginazione familiare, sociale, politica, li ha portati verso quella forma estrema di rifiuto che si traduce nel disturbo psichico, cui noi diamo nome (la follia) e spazio (il manicomio) definiti¹. Gli esclusi del manicomio, dunque, sono prima di tutto (e parte degli) esclusi della società: e senza questa seconda esclusione, con aderenza alle tesi basagliane, la prima non avrebbe ragione d'essere e luogo. David Forgacs (2015), del resto, attento studioso della realtà italiana, ha raccolto queste tesi e ha posto coloro che manifestano disagio psichico tra quanti sono il prodotto di una società, quale quella italiana (o quella capitalistica italiana), che pone al margine ogni forma non allineata e non allineabile.

Ma che cosa è la fotografia psichiatrica e perché essa, come ho affermato in apertura di questa nota, esplicita con nitidezza la funzione di dispositivo che la fotografia assolve?

Nel tentativo di fornire una sintetica risposta che dia conto dell'attenzione antropologica al problema, farò riferimento a una mostra degli inizi degli anni Ottanta, curata, per la Biennale di Venezia, da Franco Cagnetta (1981), la cui

¹ Vedi Luciano D'Alessandro: intervista. Napoli 7 giugno 2016, in questo numero di Voci.

sensibilità per i temi dell'emarginazione sociale e culturale è nota sin dai tempi delle sue inchieste sui pastori sardi di Orgosolo.

Quella mostra poneva con immediatezza il problema del rapporto tra immagine e potere.

La fotografia, sin dal suo nascere, si è iscritta tra le pratiche di sorveglianza e controllo della società borghese moderna; e controllo vuol dire essenzialmente attenzione per i non integrati, per gli emarginati. Nel rappresentarli, la fotografia assume su di sé un compito pedagogico: mostra la diversità, nel suo terribile profilo sociale e umano, al fine di ammonire ed educare. Bisogna essere "eguali", non diversi, e l'eguaglianza formale (nella sostanziale diseguaglianza sociale) si raggiunge attraverso l'obbedienza, il consenso e l'integrazione. Dunque la fotografia, com'è stato ben documentato da una letteratura vastissima, raffigura i diversi, i non integrati, gli emarginati. E tra questi i matti, ultimo gradino di una scala sociale che comprende i sottoproletari e i contadini, gli indigeni degli universi coloniali, i delinquenti, le prostitute. La logica di questa attenzione, di questo regime scopico, è stata ben descritta sia sul versante delle scienze sociali (penso ovviamente a Michel Foucault), sia sul versante delle pratiche di rappresentazione (penso a esempio, per il nostro Paese, allo studio curato da Giorgio Colombo (1975) su Cesare Lombroso² e, più in generale, alle intuizioni di Ando Gilardi (2000).

Quel che mi sembra non sia stato però sufficientemente posto in risalto è il carattere persuasivo e non repressivo della pratica fotografica. Una pratica che, non casualmente, era inaugurale rispetto a una condizione umana "sanzionata" e immessa in un registro canonico (all'ingresso in gattabuia, nel centro di detenzione per migranti – si ricordi l'ambiguo lavoro di Augustus F. Sherman, 2005, a Ellis Island –, tra i coscritti, nel manicomio). Inauguralmente si doveva segnalare al soggetto la sua nuova posizione nel contesto sociale, affinché se ne facesse in qualche misura carico. "Nell'atto di fotografare un oggetto o una persona – scrive Sisto Dalla Palma (1981: 9) – in effetti lo si nomina. Lo si istituisce cioè in un campo di relazioni e di significati dove [perde] la sua identità per piegarsi a una logica che può essere la logica stessa del dominio". E certamente questo piegarsi è ottenuto con la violenza e la repressione, ma anche attraverso il riconoscimento e il convincimento. Riconoscersi in immagine quale affiliato della nuova consor-

² La figura e l'opera di Lombroso hanno avuto vasta eco nella letteratura antropologica italiana, con una bibliografia assai estesa che non è possibile nel breve spazio di questa nota ricordare.

teria, significa barattare la propria personale identità con quella del gruppo in cui la società nazionale ci vuole iscrivere.

La persuasione, tuttavia, non deve agire soltanto nei confronti del singolo attore sociale da sottomettere e del suo stretto gruppo di riferimento. È la più ampia società che deve convincersi dell'esistenza perniciosa della diversità. Dunque la fotografia diviene segnaletica rispetto alla necessità di posizionamento sociale e d'integrazione. Deve essenzialmente convincere diminuendo la carica di aggressività del sistema nei confronti del singolo attraverso la creazione di un consenso vasto e generalizzato.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento e per circa un secolo, dunque, la fotografia psichiatrica ha avuto come suo compito quello di definire dal punto di vista fenomenologico la condizione convenzionalmente definita follia, affinché la gente ne stesse alla larga e interiorizzasse il proprio consenso vero le forme ordinate della gerarchia sociale dello Stato nazionale (nel nostro Paese come nei principali altri Paesi dell'Occidente, con assoluta coincidenza di forme e modelli). Non casualmente, come ricorda Michele Smargiassi in un suo scritto, in cui si sofferma sulle condizioni dell'ospedale psichiatrico "San Lazzaro" di Reggio Emilia, la resistenza all'integrazione nella nuova condizione sociale emarginata comportava anche il rifiuto all'esecuzione del proprio ritratto (e penso anche ai *restricted* di Ellis Island che rifiutavano, molto spesso, di essere fotografati, benché la fotografia potesse sancire, in qualche misura, una condizione nuova e tutto sommato desiderata, quella di immigrato).

A partire dalla seconda metà del Novecento, invece, più particolarmente tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, in concomitanza con i prodromi e la vicenda stessa della riforma di Franco Basaglia, la fotografia muta indirizzo e funzione, pur non perdendo la sua attitudine persuasiva e seduttiva.

Molti fotografi scoprono dall'esterno l'universo manicomiale, fortemente messo in discussione dalla sensibilità politica di una parte dei gruppi colti. E scoprono tale universo, correttamente, quale estrema appendice di un mondo, appunto, di esclusi. Il movimento di documentazione democratica degli universi concentrazionari della follia va a iscriversi, così, in quel più generale movimento di narrazione dell'emarginazione sociale e dell'indigenza che animerà il secondo dopoguerra, prolungandosi sino agli anni Ottanta, e che produrrà una delle più estese documentazioni della vicenda sociale di un Paese occidentale. Qualcosa che nascerà in modo del tutto spontaneo e disordinato, obbedendo a spinte e committenze differenti e difformi, strutturandosi attorno alla presenza politica dei partiti della Sinistra antagonista e particolarmente del PCI, producendo una descrizione di grandissimo rilievo e di notevole ampiezza. Qualcosa di simi-

le, pur nell'assoluta diversità degli assetti istituzionali, a quel che accadde nelle numerose esperienze di fotografia sociale militante negli Stati Uniti. Qualcosa, per altro, del tutto trascurata nei nostri studi specifici. Ho spesso avuto modo di criticare la produzione fotografica sviluppatasi in tale periodo per la sua tendenza a piegare il carattere indicale dell'immagine, verso l'icona e il simbolo, e per la sua conseguente tendenza allocronica e orientalista, ma occorre comunque dare atto di uno sforzo di conoscenza attraverso il mezzo, lucido, pertinace, ampio, generoso, che attende ancora di essere storiograficamente documentato.

I fotografi che affrontarono la condizione manicomiale furono molti e il fenomeno non fu certamente soltanto italiano, dal momento che, come D'Alessandro ricorda nella sua intervista concessa a Ricci e Faranda, un fotografo quale Richard Avedon, a esempio, aveva già lavorato nel 1963 sui ricoverati nell'East Louisiana State Hospital di Jackson, nel sud degli Stati Uniti, con particolare riferimento a quella categoria di reietti tra i reietti che erano i malati di mente omosessuali³. Ed esperienze documentarie legate al nostro argomento sono state effettuate in Francia, in Inghilterra, in Germania (dove il problema manicomiale andava a iscriversi nel fosco orizzonte del trattamento della follia e della diversità in epoca nazista).

L'interesse italiano per il fenomeno, però, ha caratteri di maggiore precocità, oltre che, sovente, quegli agganci con il grande movimento dell'antipsichiatria e quell'immediatezza dell'impegno politico che ho già rilevato. Forse la prima esperienza di visita fotografica a un manicomio nel nostro Paese, nella chiave rinnovata dell'impegno civile e politico, può essere considerata quella che Arturo Zavattini compì nel Mendicicomio di Aversa, nell'ottobre del 1957. Poche immagini, eseguite in una sola giornata di permanenza, inedite, conservate nel suo archivio, di grande intensità e forza poetica, di struggente malinconia, che testimoniano ancora una volta la diversità di Zavattini nel panorama della fotografia impegnata italiana di quegli anni, su cui in più occasioni mi sono soffermato. In seguito si occuparono dell'argomento Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin (nel 1969), Massimo Stefanetti, Luciano D'Alessandro (ancora nel 1969), Gian Butturini (1974-1976), Uliano Lucas (alla metà degli anni Settanta)⁴.

Non entro in questa sede nel merito dei singoli reportage realizzati da autori

³ Una serie di quelle fotografie sono state pubblicate in Avedon, James (1964).

⁴ Gli esclusi di D'Alessandro è stato qui già ricordato. Le fotografie di Aversa di Zavattini verranno presto pubblicate. Per gli altri si vedano Basaglia, Ongaro 1969; Butturini 1977; Lucas 2001; Stefanetti 2014.

di diversa sensibilità e diversa formazione culturale, e in condizioni d'impegno abbastanza differenti. Quel che mi interessa rilevare è la rinnovata funzione persuasiva della fotografia. Vi è certamente una qualche differenza tra una funzione persuasiva esercitata da una posizione di potere e di forza, e un'altra esercitata al fine di battere le posizioni di potere, agendo dalla parte dei subalterni e dei segregati. Ma resta il fatto che il grande movimento dell'antipsichiatria si serve in modo determinante della fotografia per vincere una battaglia, persuadendo e affascinando.

Si è molto insistito sul tratto "perverso" della fotografia psichiatrica, e più in generale della fotografia legata all'emarginazione sociale, sull'estetizzazione del disagio e della sofferenza che esse comportavano; al punto da provocare, nelle generazioni immediatamente successive dei fotografi e dei critici, una sorta di rigetto per l'estetica della sofferenza e, di conseguenza, per l'impegno stesso. In realtà l'estetica della sofferenza (al di là dei casi canaglieschi su cui non posso qui soffermarmi) è spia della funzione sociale del mezzo. Sempre impegnato in una strenua quanto sottile opera persuasiva, nell'ottica del consenso di massa propria degli Stati e delle comunità nazionali moderne. E, come nella fotografia manicomiale del secondo Ottocento, il destinatario è prima l'attore sociale portatore della sofferenza e il suo circolo ristretto, ma subito dopo l'intera comunità nazionale, così nella fotografia psichiatrica di un secolo dopo le immagini devono identificare una condizione, innanzitutto per coloro che ne sono protagonisti, per poi rendere pubblica tale condizione al fine di convincere circa l'inevitabilità di una battaglia civile.

Bibliografia

- Avedon Richard, Baldwin James
1964, *Nothing Personal*, New York, Atheneum.
- Basaglia Franco, Ongaro Franca
1969, *Morire di classe: la condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi.
- Butturini Gian
1977, *Tu interni... io libero. Dibattito fotografico assieme a Franco Basaglia e la sua équipe attraverso la distruzione dell'ospedale psichiatrico di Trieste*, Verona, Bellomi Editore.
- Cagnetta Franco (a cura di)
1981, *Nascita della fotografia psichiatrica*, Venezia, La Biennale di Venezia.
- Colombo Giorgio
1975, *La scienza infelice. Il Museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Torino, Boringhieri.

D'Alessandro Luciano

1969, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, Milano, Il Diaframma.

Dalla Palma Sisto

1981, *Nel labirinto della follia*, in F. Cagnetta (a cura di), *Nascita della fotografia psichiatrica*, Venezia, La Biennale di Venezia, pp. 9-10.

Forgacs David

2015, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari (ed. or. 2014).

Gilardi Ando, Laterza.

1976, *Storia sociale della fotografia*, Milano (riedizioni 1981 e Bruno Mondadori, Milano 2000).

Lucas Uliano, Feltrinelli,

2001, *Altri sguardi. Immagini della follia tra memoria e progetto*, Roma, T-scrivo.

Sherman Augustus F.

2005, *Ellis Island Portraits, 1905-1926* (with an historical essay by P. Mesenhöller), New York, Aperture.

Smargiassi Michele

2014, *C'è della fotografia in quella follia*, Blog "Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografo", "La Repubblica" edizione on line, 29 luglio, (<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2014/07/29/ce-della-fotografia-in-quella-follia/>, consultato il 19 luglio 2017).

Stefanetti Massimo

2014, *Fotografie 1969*, "Voci", XI, pp. 227-261.