

# Camera oscura

---

## La “macchina degli spettri” Note di lettura su *Fantasmì fuori posto*

GIANFRANCO SPITILLI

Ed era in vece il povero senno umano  
che cozzava co' fantasmi creati da sé.  
Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*.

### 1. L'irruzione visiva del contagio

Teramo, aprile 2020. Sotto i portici del Municipio, nel contrasto di luci e ombre di un tardo pomeriggio, la sagoma di un arco abbagliante, interrotta dalle scure proiezioni di macchie di fogliame degli alberi vicini, si staglia sul muro, sul frammento di lapide visibile al margine del portale d'ingresso. Sulla destra dell'inquadratura appare un volto bianco, immerso nel nero buio dello sfondo. Non c'è corpo, e neppure testa: mancano i capelli, appena intuibili, il collo è invisibile; si intravede una porzione di maschera sanitaria sopra una superficie bianca, dalle fattezze simili a quelle di un'ulteriore maschera, attraversata orizzontalmente dal duplice profilo circolare di un paio di occhiali da sole che, lungi dal conferire al viso parvenza umana, paiono piuttosto delineare due oscure cavità orbitali, prive di occhi, o i cui occhi sprofondano anch'essi nell'ombra più inaccessibile. Gianni Chiarini, l'autore dello scatto, la definisce un'immagine che sembra fuoriuscire “dall'inferno” (foto 18)<sup>1</sup>.

È un “apparizione” emblematica, cercata al culmine di un percorso di indagine intensivo, immersivo, quotidiano, iniziato il primo giorno di *lockdown*, quando il governo italiano impose per decreto restrizioni e divieti a tutta la popolazione al fine di arginare la diffusione del *coronavirus*<sup>2</sup>; condensato nello scatto, scaturisce

---

<sup>1</sup> Cfr.: *Gianni Chiarini: intervista. Roma 13 febbraio 2021*, in questo numero di “Voci”. Alla stessa intervista si faccia riferimento per un profilo biografico del fotografo; si veda, inoltre, il sito: <https://www.giannichiarinidop.com>.

<sup>2</sup> Il primo Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri (DPCM) – all'epoca Giuseppe

“quell’ esatto momento in cui la realtà va oltre”, atteso per una settimana in un’ esigua finestra temporale, mentre per pochi minuti al giorno un fascio di luce inondava come una lama un lembo del porticato, altrimenti avvolto in una permanente penombra<sup>3</sup>; come un bagliore rivelatore, esploso dall’ oscurità, giunto a sancire in via definitiva, chiara, ormai inequivocabile, una condizione di esclusione generalizzata, di sofferto isolamento e solitudine, un’ esperienza di separazione forzata e prolungata di cui non si custodiva memoria diretta in Europa e nelle società occidentali<sup>4</sup>.

Ed è in effetti propriamente a un’ immagine diaframmatica che Chiarini rivolge uno dei primi scatti del mese di marzo, quando ancora si cercava di orientarsi in uno scenario destabilizzante e improvviso, tutto ancora da decodificare (foto 1). Si tratta di un uomo colto in una postura che appare traballante, sebbene sia seduto, appoggiato all’ interno di uno spazio indistinto, forse un cortile davanti casa; dell’ uno e dell’ altro si intuiscono appena alcuni elementi visivamente raffatti, frammenti di una fisionomia, oggetti tratteggiati, l’ accesso buio di uno scantinato, schermati dietro la fitta trama di una rete che li pone tutti su un mede-

---

Conte – dal carattere fortemente restrittivo, in cui si adottavano severe misure di contenimento tramite una generalizzata chiusura delle principali attività commerciali, produttive, sociali, culturali del Paese dichiarando di fatto l’ intero territorio nazionale italiano “zona protetta”, il cosiddetto decreto “#iorestoacasa”, fu annunciato in conferenza stampa il 9 marzo del 2020, con operatività immediata a partire dal 10 marzo seguente. L’ indagine visiva di Gianni Chiarini si è in seguito sviluppata in partenariato con il Centro Studi Don Nicola Jobbi/Bambun (*Tramontana Network*), che ne ha co-finanziato una parte dei costi di realizzazione. Una prima riflessione su questo corpus di immagini si è avuta il 12 dicembre 2020 nel corso di un *webinar* della Facoltà di Scienze della Comunicazione dell’ Università degli Studi di Teramo in collaborazione con lo stesso Centro Studi Don Nicola Jobbi e coordinato dalla sociologa Angela M. Zocchi, dal titolo *La “distanza sociale” in un contesto di pandemia. Un dialogo interdisciplinare*; in tale circostanza fu mostrata una prima selezione di fotografie dallo stesso autore, intervistato da Gabriele D’ Autilia e Gianfranco Spitilli.

<sup>3</sup> La circostanza è dettagliatamente descritta dall’ autore in: *Gianni Chiarini: intervista*, in questo numero di “Voci”.

<sup>4</sup> Troppo lontana nel tempo è, ad esempio, l’ ultima grande pandemia della storia recente, quella di influenza “spagnola” del 1918-1919 intercorsa durante gli ultimi mesi e al termine della prima guerra mondiale, sulla quale agirono in seguito anche meccanismi di rimozione collettiva di elaborazione del lutto a causa dell’ elevatissimo numero di morti (Tognotti 2015: 19-20). Per il contenimento del contagio furono adottate misure non molto dissimili dalle attuali: isolamento o quarantena, chiusura delle scuole, delle chiese, dei teatri, dei cinema, divieto di adunanze, manifestazioni, riunioni pubbliche, orari di lavoro scaglionati, uso diffuso di mascherine; furono inoltre fortemente sconsigliate forme di contatto come abbracci, baci e strette di mano (Spinney 2018).

simo piano, privati di prospettiva. Una sensazione di prigionia, di soffocamento, di invalicabile limite, assale chi guarda la scena.

Un'inquietudine non troppo dissimile sopraggiunge osservando alcune immagini immediatamente successive, come la donna seduta alla pensilina dell'auto-bus, con guanti e maschera, che risponde allo sguardo fotografico con un'occhiata penetrante, inflessibile, al di là di una rete metallica, in un piazzale desertificato, centro nevralgico del traffico cittadino solo qualche giorno prima (foto 2); o come le "figure incerte", claudicanti, furtive, che si aggirano smarrite, percorse da uno stato percepibile di agitazione, di fremito (foto 4, 13, 14, 15, ad esempio); o l'uomo al centro di un visionario palcoscenico, inondato da un cerchio di luce simile a un faro di scena, che sembra intento a interpretare un muto soliloquio (foto 16)<sup>5</sup>.

Nessuna integrazione ci appare possibile, attraverso queste immagini. Sorge in esse, piuttosto, l'idea prepotente di una invisibile barriera in atto di concretizzarsi nella vita sociale e in quella interiore delle persone. Non più gli esclusi e gli ammessi, dunque, i diversi e gli "eguali", ma gli esclusi e i non integrati tutti, indistintamente, in una condizione di impotenza, di occulta interdizione, di inesorabile isolamento individuale, collettivo e globale<sup>6</sup>. La documentazione capillare di questo momento di emarginazione diventa così la messa a nudo di una più vasta condizione di esclusione, di disarticolazione di sicurezze relazionali forse più effimere di quanto si fosse disposti ad assumere e ad accogliere. In que-

---

<sup>5</sup> La sequenza visiva è stata individuata attraverso un lungo processo di negoziazione con l'autore, Gianni Chiarini, che ha focalizzato una prima selezione, da cui siamo partiti, ma con il quale abbiamo poi ripercorso, congiuntamente, tutta la successione delle immagini realizzate da marzo a giugno 2020: 1.320 fotogrammi in modalità analogica e in bianco e nero. La scelta delle 46 fotografie finali si articola su tre livelli intersecati: una concatenazione cronologica, che dalla prima procede verso l'ultima in un ordine grosso modo lineare, rispettando quasi sempre la reale sequenza temporale degli scatti; una concatenazione semantica e visuale interna, che associa, accoppiandole, immagini centrate su soggetti assimilabili per significato evocato, composizione, elementi ricorrenti; l'intrinseca qualità compositiva di ciascuna fotografia in rapporto agli obiettivi dell'indagine, anch'essa parte integrante di una lunga discussione fra autore delle immagini e autore del presente testo.

<sup>6</sup> Sembra in un certo senso naufragare, in queste immagini della pandemia, quel compito pedagogico assunto dalla fotografia nel rappresentare e mostrare la diversità come qualcosa di altro, di disgiunto e distante dal sé, dall'occhio, dalla cultura e dalla stessa condizione sociale ed esistenziale di chi osserva. A proposito della fotografia come pratica di sorveglianza e controllo della società borghese moderna, di attenzione per i non integrati e gli emarginati "al fine di ammonire e di educare" all'obbedienza, al consenso e all'integrazione, si veda: Faeta 2017: 292. Per un'etnografia degli interdetti nel primo periodo pandemico del Covid-19, si veda: Villa 2021, in particolare il capitolo VI, *Interdetti e pandemia in una stagione incerta dell'Italia*:141-172.

sto senso, il Covid-19 parrebbe aver amplificato un disagio sociale e territoriale latente ma diffuso, abissale ma pronto a salire alla superficie, più che generato nuove angosciose solitudini.

Al momento delle irruzioni contagiose, la paura dell'altro, come attestato da numerose fonti provenienti dai più diversificati contesti culturali, si trova del resto a essere fortemente esacerbata (Fabre 1993: 44)<sup>7</sup>. Serge Moscovici, che sviluppa le sue riflessioni a partire dal riferimento specifico all'insorgenza, nell'ultimo ventennio del XX secolo, di una paura del contatto fisico derivante dalla diffusione dell'AIDS, parla a questo proposito del contagio e della contaminazione nei termini di una forma di pensiero o di spiegazione estremamente ricorrente, "molto più comune dell'idea di causalità" (Moscovici 1993: 37), di un'avversione latente connessa a una fondamentale ripugnanza che gli uomini avrebbero a toccarsi tra di loro. In periodico riaffioramento e riemersione, l'interdetto culturale del contatto, il più antico dei tabù, torna a comparire come paura della vicinanza, della prossimità dei corpi, o dello stesso contatto visivo (Ivi: 35), come alcune immagini pandemiche di Chiarini, quasi "rapite", ci mostrano (foto 35, 36, 37, 45); paure stratificate, catapultate verso misteriose profondità ed estesi livelli della vita psichica e sociale, soggette a periodici spostamenti paragonabili a dei movimenti geologici, mosse da forze nascoste, repressе, immagazzinate in qualche luogo sotterraneo della coscienza, "allontanate dal pensiero", rese periferiche, "marginalizzate nelle credenze" (Ivi: 36). Qualcosa di non troppo dissimile da quel "sottosuolo" traumatico analizzato da Roberto Beneduce come "campo di lotta" fra la condivisione della memoria e l'amnesia culturale, fra il ricordo e l'oblio, in cui agiscono permanentemente, sotto la superficie, processi di metabolizzazione, di fermentazione, di decomposizione (Beneduce 2019: 13).

La proliferazione costante di nuove forme epidemiche riafferma l'evidenza "che il nostro organismo – scrive Edgar Morin – non sfuggirà mai a un universo brulicante di parassiti, di simbiosi, di aggressioni", riportandoci alla necessità, in un'era tecnologica "che pensava di aver sovrumannizzato o soprannaturalizzato l'uomo", di accettare "una condizione umana piena di incertezze, anche a livello biologico" (Morin 1993: 138)<sup>8</sup>. D'altra parte ogni cultura è di fatto, nel suo

---

<sup>7</sup> Cfr. anche: Delumeau 1979; Teti 2020.

<sup>8</sup> Sulla "complicità ontologica" tra umani e microbi si veda il recente, significativo lavoro di Roberta Raffaetà che esplora le interrelazioni – e le necessarie compenetrazioni – fra mondo umano e mondo microbico (2020). All'etnografia dell'incertezza, intesa quale tratto fondante, costante dell'esperienza umana, è dedicato un numero della rivista "EtnoAntropologia", a cura di Vincenzo Matera (*Etnografia dell'incertezza* 2017); si vedano in particolare, tra i vari contributi:

complesso o nelle sue componenti, costantemente minacciata dal rischio della dissoluzione; così come lo è l’esistenza di ciascuno degli individui che ne fanno parte, in ogni momento del loro arco biografico; la paura angosciata dello smarrimento prende corpo nella scala intima come in quella planetaria, manifestandosi attraverso forme e modalità diversificate, in una vasta gamma di reazioni, di comportamenti, di strategie storico-culturali di adattamento e di superamento (Jeudy-Ballini, Voisenat 2004; Appadurai 2014: 391-412).

Queste immagini di precarietà, di fragilità di fronte a un’oscura e intangibile minaccia di naufragio del mondo, di desertificazione potenziale di ogni memoria culturale (de Martino 2002), ci ripetono che lo *stato di emergenza* nel quale siamo proiettati è in realtà una regola storica di cui dovremmo assumerci il carico e le conseguenze in modo permanente e costitutivo (Benjamin 1995: 78-79), consapevoli che il “nostro” mondo, “notoriamente invulnerabile”, potrebbe precipitare nel baratro e non riemergere. E che lo sgomento, la paura e l’emarginazione interiore appartengono all’esistere umano e riguardano tutti, indistintamente.

## 2. Fotografare “fantasmi”

È alla metafora apocalittica incarnata dalla figura *zombie* e dal processo di *zombificazione* che Dalla Vigna si rivolge per interpretare l’emersione di una tale umanità spaesata dall’insorgenza del virus, colta sull’orlo di una possibile sciagura planetaria, nell’incerta attesa di un vaccino e di una immunizzazione; *zombie* come *iper-realtà* del “puro non essere”, “luogo virtuale del non-luogo presente” (Dalla Vigna 2020: 55) e “minaccia ontologica”, “rovescio del mondo”, “radicale opposizione a ogni principio di individuazione”<sup>9</sup>. La propagazione del *coronavirus* viene così descritta come estremo rischio di “implosione del valore”, di frantumazione della coesione sociale, di potenziale “regressione al primitivo”, alla ricerca maniacale dei segni del pericolo in ogni comportamento

---

Mancuso 2017; Matera 2017. A una riflessione sull’incertezza, la precarietà e la caducità, da una prospettiva di confronto sul tema del tempo e della temporalità nell’antropocene, si è rivolto l’VIII Convegno Nazionale della Società Italiana di Antropologia Applicata *Fare (in) tempo. Cosa dicono gli antropologi sulle società dell’incertezza*, svoltosi a Parma dal 3 al 6 dicembre 2020 (SIAA 2020).

<sup>9</sup> Dalla Vigna fa riferimento anche al lavoro di Rocco Ronchi sui morti viventi, intesi quale limite estremo, “prodotto di scarto del predominio definitivo del capitale” (Dalla Vigna 2020: 80), “pura istanza del fuori” (Ronchi 2015: 63). Per una storia sintetica della creatura mitica dello *zombie*, anche in contesti etnologici, vedi: Coulombe 2014: 14-22).

anomalo dei propri vicini, guardati con crescente sospetto e preoccupazione, in una “definitiva affermazione della spersonalizzazione, dell’automatismo psichico”, dell’“implosione del sentimento” come estremizzazione di un processo già in atto nel sociale (Ivi: 64-69), relegati a una condizione semi-larvale prossima a quella di una parvenza, letteralmente imposta dalla protezione e dai modelli di attribuzione della colpa in atto (Douglas 1996). Nello spazio pubblico è opportuno che l’affetto sia pertanto taciuto, controllato, represso, nella distanza corporea, nella fuga degli sguardi, nell’elusione del riconoscimento, nella soppressione dell’empatia; negli spazi della segregazione domestica nessuno o quasi, dall’esterno, può avere accesso, se non attraverso procedure di disinfezione, igienizzazione, purificazione, demarcazione, che si traducono anche in una limitazione del contatto, in una reciprocità della coercizione, nel tentativo di limitare il rischio del contagio (Douglas 1993; Ligi 2012; Boni 2020; Cordova 2020).

La città è lo scenario in cui, prevalentemente, il capovolgimento generato dalla pandemia si è manifestato e si è reso densamente percepibile; città intere che diventano luoghi minacciosi, veri e propri “ambienti-in-crisi” (Alliegro 2020), perdendo la loro dimensione rassicurante, protettiva, per guadagnare un aspetto orrifico, desolante<sup>10</sup>. Luogo emblematico dell’affermazione dell’Occidente, della costruzione artificiale del bisogno che nel moderno orizzonte metropolitano trova il suo contesto primario di soddisfacimento apparente (Dalla Vigna 2020: 68-70), è alla rappresentazione di intere città in rovina, sospese in una condizione di devastazione, che lo stesso cinema dell’apocalisse ha affidato l’esorcizzazione della paura di una costante minaccia di distruzione della propria civiltà (Coulombe 2014). Così come è alla cosiddetta “scuola italiana del paesaggio”, in riferimento alla dimensione fotografica, che si deve l’emersione di una “nuova visione” dello spazio urbano come scenario postmoderno recante in sé l’idea di una primaria artificialità di ogni paesaggio, in contrapposizione a una concezione di paesaggio naturale mitizzato e idealizzato dalla fotografia ottocentesca e primo-novecentesca e, omologamente, alla credenza in uno sguardo-dispositivo ancora “neutrale-naturale” ereditato dall’Ottocento; un progetto di indagine sul rapporto tra natura e artificio che proprio nella società post industriale della provincia prende forma, soffermandosi sulla straniante alterità che i segni e le sfumature di tale paesaggio rivelano<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Cfr. a questo proposito l’intero panel dedicato all’argomento dal convegno SIAA dal titolo *La città nella pandemia: assenze, presenze e visioni di cambiamento*, coordinato da Francesca Bianchi (Università di Siena) e Vincenza Pellegrino (Università di Parma), con le bibliografie specifiche in esso evidenziate nei vari interventi proposti (SIAA 2020: 69-76).

<sup>11</sup> Di tale scuola, anche in riferimento ad alcune coeve esperienze internazionali – ad esempio

All’habitat urbano periferico e in scala ridotta della città di Teramo, capoluogo di provincia abruzzese, con i suoi circa cinquantamila abitanti, il suo circoscritto centro storico, Gianni Chiarini ha rivolto attenzione trasfigurandolo in un campo astratto d’azione, delimitato, inquadrato all’interno di un perimetro di due piazze e poche vie contigue, divenute spazio assoluto di indagine. “Mi sono sentito solo tra i soli”, ha precisato riferendosi allo stato d’animo vissuto mentre iniziava a muoversi in strada nei giorni inaugurali delle restrizioni e degli interdetti (Villa 2021: 166-170), e a realizzare i primi scatti sprofondato in una condizione di inevitabile convivenza di concentrazione estrema e di abbandono, come uno fra i molti spaesati, ma con i sensi vigili e in tensione<sup>12</sup>. Accade così che in queste fotografie, a ben guardarle, rivivano quasi per osmosi, più che quelle di altre pandemie della storia, le immagini “della sofferenza umana patita nei luoghi di istituzione totale”, le proiezioni delle “ombre in chiaroscuro di quei corpi nelle solitudini contemporanee, nei non-luoghi istituzionali nei quali si sperimenta ancora oggi l’estrema impossibilità di conciliazione col mondo e con se stessi” di cui parla Laura Faranda (2017: 288), diventando le ombre, i corpi e le solitudini di ciascuno<sup>13</sup>.

Non è casuale che Chiarini dichiarò di prendere ispirazione proprio dal Mario Giacomelli della cruda e visionaria osservazione dello smarrimento umano,

---

americane e tedesche –, si vedano in particolare: i testi introduttivi in Ghirri, Leone, Velati (a cura di) 1984; Costantini, Fuso, Mescola (a cura di) 1987; il saggio di Adams 1995; la sintesi di quelle esperienze in Valtorta (a cura di) 2013.

<sup>12</sup> Gianni Chiarini, conversazione privata con Gianfranco Spitilli, 6 febbraio 2021.

<sup>13</sup> Una significativa raccolta di immagini sulla pandemia del 1918-1919, a titolo esemplificativo, è su *Influenza Encyclopedia*, un contenitore digitale di documenti a cura dell’University of Michigan Center for the History of Medicine: <https://www.influenzaarchive.org/cities/gallery.html>. Quali indicatori italiani di un panorama internazionale in costante fermento di immagini contemporanee sulla pandemia, sulla base di quanto utilmente suggerito dalle osservazioni di referaggio dell’articolo, si vedano inoltre: il progetto *Refocus*, a cura della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, pensato in due *open call* consecutive in cui la prima, in particolare, era espressamente dedicata all’indagine di “scenari urbani e psicologici in Italia durante i giorni del lockdown”; *The Covid-19 Visual Project. A Time of Distance*, un “archivio permanente in progress sulla pandemia da coronavirus” (<https://covid19visualproject.org/it>); su scala mondiale, i progetti fotografici dedicati agli scenari urbani del *coronavirus* sono innumerevoli; si veda, ad esempio, il *Corona Diary* di Reuben Radding a New York (<http://www.reubenradding.com/corona-diary>). In ambito specificamente antropologico è da segnalare anche una recente *call* (2020) per progetti fotografici legati al tema della temporalità nelle società dell’incertezza, a cura della Società Italiana di Antropologia Applicata (SIAA), in cui è risultato vincitore un diario fotografico personale sulla quarantena (*L’orchidea e la primula*, di Gianluca Ceccarini: <http://www.antropologiaapplicata.com/portfolio/lorchidea-e-la-primula/#progetto>).



da quella dimensione catastrofica della solitudine affettiva e dell'abbandono, della vecchiaia e della morte, della dissoluzione dell'individuo, non priva di una lacerante tenerezza, colta all'interno delle mura dell'ospizio di Senigallia<sup>14</sup>. La scelta della prospettiva di indagine è del resto esplicitata nel titolo attribuito a questa raccolta: *fantasmi fuori posto*. Una direttrice sorta anch'essa a partire dalle parole di Giacomelli – “il fotografo che inseguiva i fantasmi” (Mottarelli 2019) –, dalle sue considerazioni sui ‘fantasmi’ come personaggi che stanno nello sfondo, che si aggirano nell'inquadratura, a cui non è possibile avvicinarsi, impossibili da toccare, da afferrare, ma ai quali si tende, in una ossessione conoscitiva che trascende il reale, l'apparenza delle cose (Giacomelli 2008), perseguendo un'idea di fotografia intesa nei termini di “una grande e misteriosa esperienza” (Benjamin 1992: 63)<sup>15</sup>.

Di un mondo scompigliato di anime, di fantasmi, di duplicazioni spettrali di sé stessi nella distanza della comunicazione incorporea fra gli umani, parla Franz Kafka in una visionaria lettera a Milena Jesenská del 1922 (Kafka 1954). E non sono forse, queste fotografie, anche proiezioni di fantasmi intimi, apparizioni primitive dell'inconscio o immagini privilegiate di un possibile sogno pre-cosciente (Castel 2018: 347), di cui diventano rivelazione? Non intrattengono un rapporto potenzialmente stretto con l'allucinazione, l'immaginazione patologica, la nevrosi? (Ivi: 337-338). Basta osservare le sghembe figure che si muovono, la loro inquietante animazione (foto 11, 13, 14, 22, 34), talora incorporea, fluttuante, riflessa (foto 7, 8, 17, 19), per essere proiettati verso le immagini dei contesti manicomiali, dell'emarginazione sociale e dell'indigenza<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Cfr.: *Gianni Chiarini: intervista*, nota 2, in questo numero di “Voci”; Giacomelli dedicò all'ospizio una prima serie di immagini, *Vita d'ospizio* (1955-1957), poi raccolte, assieme alle successive, nella serie *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, ispirata all'omonima poesia di Cesare Pavese. Alcune immagini sono visibili nel sito dedicato all'Archivio Giacomelli: <https://www.archiviomariogiacomelli.it/verra-la-morte-e-avra-i-tuoi-occhi-1966-1968/>; vedi anche: Zanchi 2017.

<sup>15</sup> Sul dibattito relativo alle più recenti evoluzioni della fotografia e della “cultura visuale”, in via preliminare e certamente non esaustiva, si vedano: Mirzoeff 2002; Faeta, Fracapane (a cura di) 2013; Pinotti, Somaini 2016. Su alcune peculiarità fondanti del *medium* fotografico e sul rapporto tra fotografia e *media studies*, con specifico riferimento al pensiero di Benjamin, vedi: Fiorentino 2017. Un particolare stimolo proviene inoltre dal confronto delle riflessioni suscitate dalla sequenza visiva oggetto del presente studio con il tema delle “atmosfera mediali”, al centro di un recente volume monografico della rivista “Visual Culture Studies” (VCS), a cura di Eugeni e Raciti (*Atmosfera mediali* 2020).

<sup>16</sup> Per una prima panoramica sull'argomento si veda, in “Voci” 2017, l'intervista a Luciano D'Alessandro a cura di Laura Faranda e Antonello Ricci, e la relativa bibliografia (Faranda,



La città prende dunque le sembianze di un luogo decisamente angosciante, una sorta di Purgatorio, attraversato da ombre, da figure turbate, simili ad anime in pena (De Matteis, Niola 1993), a morti-viventi/non-morti (Dalla Vigna 2020): dei *fantasmi fuori posto*, come quelli che sembrano comparire dalle intercapedini di una dimensione parallela, mentre vagano nei pressi di una farmacia (foto 6); che si allontanano con un carrello, svanendo progressivamente dalla vista (foto 26), o che irrompono minacciosi, incombenti verso l'obiettivo, in uno scenario desolante e sospeso, quasi privo di vita ma sottilmente animato da una sinistra presenza (foto 25), affine a quel "provvidenziale" straniamento conferito a spazi ed elementi ordinari, "dimessi, spariti, svaniti", dalla solitaria e "incomparabile" ricognizione fotografica di Eugène Atget (Benjamin 1992: 70-71)<sup>17</sup>. Sono entità dall'aspetto cupo, lugubre, che lasciano sospettare una loro non piena appartenenza al mondo dei vivi attraverso segni inquietanti di un ipotetico regno intermedio, dove i cani si mostrano su tre gambe (foto 23); immagini spettrali, epifanie che paiono sopraggiungere da una dimensione "altra", come la figura rarefatta intravista nel riflesso di un gigantesco volto grafico (foto 30), o la creatura atterrita che irrompe dal margine di una balaustra in pietra, fissando all'improvviso chi la osserva di soppiatto (foto 31)<sup>18</sup>.

Una certa, costitutiva propensione "spettrale" della fotografia (Barthes 1980: 15; Sontag 2004: 8)<sup>19</sup>, anche intesa nei termini di potenziale *medium* con l'aldilà, di strumento di comunicazione e di registrazione *post-mortem* (Golsenne 2018) che lascerebbe affiorare la materia invisibile dei trapassati, emerge infine in un'al-

---

Ricci, a cura di, 2017); vedi anche: Faeta 2012; 2017 e il suo saggio in questo numero di "Voci". Agli stessi contributi è da riferirsi per un inquadramento della relazione tra fotografia e analisi dei fenomeni di degrado e devianza sociale, anche in connessione alle complesse esperienze di evoluzione del reportage e della "concerned photography" novecentesca.

<sup>17</sup> In riferimento al carattere rivelatorio (e quasi divinatorio) dell'esperienza fotografica di Atget, Walter Benjamin equipara le doti e le funzioni del fotografo a quelle degli auguri e degli aruspici, dei quali è chiamato a farsi successore (Benjamin 1992: 77).

<sup>18</sup> Le apparizioni di fantasmi intese come complessi *avvenimenti* percettivi e affettivi, in diversi contesti europei ed extra-europei, sono affrontate in un numero monografico di *Terrain* (Delaplace 2018). Al vasto tema del "ritorno dei morti" è dedicato un fascicolo monografico di *Études rurales* (Fabre 1987); sullo stesso argomento, con riferimento all'Italia meridionale, vedi anche: Lombardi Satriani, Meligrana 1996: 21-193.

<sup>19</sup> Roland Barthes parla della fotografia come "emanazione del reale passato", "risurrezione", accomunandola il tal senso a "una magia" (1980: 89), concreta "emanazione del referente" (Ivi: 81), riferendosi al processo chimico e al ruolo in essa svolto dalla luce, irradiata per riflesso dal soggetto, divenuto spettro, *spectrum*, e impressa sulla materia (Ivi: 15).

tra emblematica immagine “fantasmatica”<sup>20</sup>: l’“apparizione” di un uomo vestito di nero al centro di una piazza deserta, in piedi con le gambe invisibili, inghiottite nell’ombra, e una maschera bianca sul volto a dissimularne le fattezze; dietro di lui la cattedrale inondata da un’abbagliante luce solare, circondata da scuri cipressi che la fanno assomigliare all’onorica *Isola dei morti* di Arnold Böcklin, enigmatico luogo simbolico di sepoltura, trasfigurando la percezione della piazza in un vasto specchio d’acqua, limite di accesso e congiunzione tra i due regni (foto 21)<sup>21</sup>.

La scena porta con sé la suggestione inquieta di uno stato assoluto di silenzio, di vuoto, di assenza; quello stesso “profondo silenzio” regnante “su villaggi e borghi, prima pieni di uomini, nell’indomani, dopo che la gente se n’era fuggita”; “silenzio di ere lontanissime”, a cui il “mondo pareva ricondotto” durante la pandemia di peste bubbonica che travolse l’Europa tra il 541 e il 542 d.C., così efficacemente rievocato da Paolo Diacono nel secondo libro della *Storia dei Longobardi* (1991: L. II, 4-7). Città fantasma, come ricorda Procopio di Cesarea, che della stessa pestilenza riporta l’ecatombe dei diecimila morti giornalieri di Costantinopoli e la desolazione di Roma, quasi del tutto disabitata per alcuni mesi; e le visioni di fantasmi, “del tutto simili a uomini nell’aspetto”, che molti cittadini cominciarono ad avere, quasi fossero apparizione e anticipazione della stessa pestilenza dalla quale, subito dopo, “venivano colti”, cercando invano una difesa negli scongiuri e nell’isolamento<sup>22</sup>. *Fantasmata fuori posto* anch’essi, al pari di altre, molteplici manifestazioni

---

<sup>20</sup> Alla relazione fra fotografia e scienza dell’invisibile nella seconda metà del XIX secolo ha dedicato un circostanziato studio Giordana Charuty, enucleando, unitamente all’emersione di una pratica fotografica quale strumento cui è attribuita l’efficacia di oggettivare una vita *post-mortem*, l’affermarsi di una specifica figura di *medium* fotografico con funzione rituale di mediazione tra vivi e morti (1999). Sulla dimensione metafisica della fotografia e il suo rapporto con le apparizioni miracolose e l’universo degli antenati, quali “ricettacoli”, contenitori di una traccia materiale dell’essenza di ciò che ritraggono, si vedano, fra gli altri: Wojcik 1996; Faeta 2000 e 2011; Wright 2008. Con specifico riferimento alle pratiche fotografiche ottocentesche della fotografia mortuaria e spiritistica, vedi anche: Krauss 1990. Sul piano cinematografico e sonoro, funzioni analoghe di captazione e registrazione di sembianze o voci di trapassati, basate su fenomeni di “simpatia elettrica” tra gli esseri, sono attribuite al cinematografo e al fonografo, la cui invenzione ad opera di Thomas A. Edison fu perseguita a partire dall’esplicita intenzione di creare strumenti destinati a contattare l’aldilà (Baudouin, Berton 2015: 67).

<sup>21</sup> Il pittore svizzero dipinse la celebre opera in cinque versioni fra il 1880 e il 1886, in pieno orientamento simbolista; la misteriosa composizione è stata variamente interpretata come rappresentazione del lutto, visione del passaggio al regno dell’oltretomba, cimitero mistico, casa ultraterrena, palcoscenico dell’inconscio (Burroughs 1926; Burmeister 2001).

<sup>22</sup> “Da principio, chi vedeva i fantasmi cercava di cacciarli facendo scongiuri, come meglio poteva, ma senza ottenere assolutamente alcun risultato, tant’è vero che molti morirono persino

visionarie intercorse nelle pandemie del passato; come quei fantasmi della *sragione* descritti da Alessandro Manzoni, del “povero senno umano che cozzava co’ fantasmi creati da sé”, alla disperata ricerca degli untori, dei sinistri dispensatori di “polveri venefiche e malefiche” durante la pestilenza di Milano del 1630 (Manzoni 1992: 635). Fallimenti del soprannaturale, naufragi della psiche, dunque, forse espressioni del bisogno umano di materializzare in concrete fattezze l’invisibile minaccia, o anche possibili varchi verso piani sottili di esistenza, come la maschera bianca dell’immagine di apertura, assimilata da Chiarini a una scena infernale (foto 18), comunque ultraterrena, che trova così una sua più definita collocazione.

### 3. Le maschere dell’invisibile

La dimensione spettrale della fotografia pandemica viene a costituirsi proprio intorno a quell’elemento attrattivo, puntuale, specifico di condensazione visiva rappresentato dalla maschera, il dispositivo di protezione divenuto emblema, segno distintivo globale della nuova condizione sociale e sanitaria emersa a partire dai primi mesi del 2020. Nella fase iniziale del contagio – quella rappresentata da queste immagini – le conformazioni della maschera, affermatesi in seguito in fogge e materiali assai personalizzati, erano limitate ad alcune tipologie primarie: mascherine semplici, senza particolari requisiti sanitari e talvolta, soprattutto nel primo periodo, realizzate con materiali di fortuna (foto 12 e 13); la mascherina chirurgica, di forma rettangolare, composta da strati di *tessuto-non-tessuto*, certificata per proteggere soprattutto le altre persone (foto 15 e 20); la maschera in lattice, con tecnologia filtrante, con varie sagomature, più o meno aderenti al volto e alla bocca (foto 44); la maschera *FFP (Filtering Face Piece)*, di tre categorie con diverse percentuali di filtraggio degli agenti patogeni trasmessi per via aerea, le ultime due (FFP2 e FFP3) con o senza valvola in base ai modelli, generalmente a forma di coppa o conchiglia (foto 3 e 18), oppure a “becco d’anatra” (foto 9 e 10).

Sono queste, nell’insieme, le maschere che si pongono come ragione di interconnessione, di concatenazione, nella successione di fotografie qui esaminate. Un tratto primario le accomuna: il colore bianco; e il chiarore, talvolta irradiante, che pare animarle di luce propria, di un’aura accesa e vibrante. È “il punto lucen-

---

nelle chiese in cui si erano rifugiati; più tardi, per lo più, rifiutava persino di ricevere gli amici che venivano a fargli visita e si chiudeva nella propria stanza, fingendo di non sentire se qualcuno bussava alla porta, evidentemente perché temeva che a chiamarlo fosse uno di quei fantasmi” (Procopio di Cesarea 2017: 152).

te che oscilla davanti agli occhi” evocato da Roland Barthes (1980: 20), quello dei tre uomini in attesa davanti al supermercato, in un’atmosfera plumbea rischiarata dai “punti sensibili” delle maschere, quasi lattiginose, talmente bianche da sembrare fosforescenti (foto 5). Dell’uomo al centro, seduto, e della sagoma nera sulla destra, in piedi, ci resta l’immagine mentale di un mascheramento animalesco, dominato da un prominente “becco”, simile a un’anatra il primo, più vicino a un uccello rapace, il secondo; di quello a sinistra è la mano che si staglia sul bianco della maschera a colpirci, protezione su protezione, qualcosa che si imprime all’attenzione, una postura che rimane impregnata nella memoria di chi osserva, assieme ai punti luminosi dei dispositivi di protezione.

“Partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge”, dice Barthes identificando nel *punctum* la particolare “fatalità” di quell’elemento che nell’immagine “mi punge”, “mi ghermisce”: “le foto di cui parlo sono in effetti come punteggiate, talora addirittura maculate, di questi punti sensibili; quei segni, quelle ferite sono effettivamente dei punti” (Ivi: 28)<sup>23</sup>. Rivolgiamo allora la nostra attenzione all’uomo preoccupato, ripreso a ridosso di un imponente colonnato (foto 13). A prima vista sono le sue mani a generare attrazione, con il loro fragile movimento, la vibrazione che se ne avverte nell’aria; anche la maschera colpisce, contribuendo ad accentuare quell’espressione di agitazione nel volto e nello sguardo. Ma, ripensando alla fotografia, e riosservandola in un secondo tempo, identificherei in essa il *punctum* non tanto nella maschera come insieme indistinto, quanto, piuttosto, nella morsa esercitata dalla bocca che, simile a un sommesso ghigno, mostra tutta la precarietà della condizione esistenziale del soggetto assieme a quella dell’improvvisata mascherina, cadente, stracciata, stretta e serrata, trattenuta fra le labbra affinché si possa mantenere in posizione. Questo elemento, che sfugge a una subitanea messa a fuoco, espande impercettibilmente la sua impronta sul resto, connotando l’intera fotografia (Ivi: 47).

L’idea che la fotografia possa significare, “definire una generalità”, solo assumendo una maschera, intesa come affermazione, emersione di un’essenza, di un senso puro (Ivi: 35-36), diventa qui letterale e, al tempo stesso, radicalmente invertita: nel paradosso di queste fotografie di pandemia, più che volti-maschera quali

---

<sup>23</sup> Al tentativo di definizione del *punctum* fotografico Roland Barthes dedica alcune memorabili pagine del suo *La camera chiara*, fornendo numerosi esempi (1980: 27-61). Un’interessante esemplificazione del *punctum* è fornita da Francesco Faeta relativamente a una sua fotografia del poeta popolare e interprete di farse Pasquale Spina, identificandolo nella ruga che ne attraversa il volto come una cicatrice (Faeta 1996: 33-34). Per questo aspetto dell’approccio di Barthes vedi anche: D’Autilia 2005: 23-27.

emblematici di una condizione o di una categoria, di una tipologia umana, esistono soprattutto maschere in quanto tali, emblematici di sé, di ciò che non sono, di ciò che spesso manca, dell'apparente totale assenza del volto, del soggetto, della sua presenza contingente, percepibile, decifrabile, della sua "datità corporea" (Lombardi Satriani 1997)<sup>24</sup>. Una tale evidenza ci coglie particolarmente, fra gli altri casi catturati (ad esempio nelle foto 3, 9, 19), al cospetto dell'"uomo invisibile": una pura maschera, che pare fluttuare nell'aria priva di gravità senza neppure aderire al profilo del viso, con i lacci sciolti e pendenti, incastrata sotto scuri occhiali da sole persi nella penombra generata da un cappello nero a falde strette, che li sorregge (foto 17)<sup>25</sup>. Sono in tal caso proprio quei legacci, più della stessa maschera, a costituire il *punctum* barthesiano di questa immagine, l'elemento che "tormenta", il particolare che genera turbamento e si carica di "forza espansiva", riempiendo la fotografia (Ivi: 42, 47). Come lo è, di conseguenza, il pensiero insistente, persistente, che quest'uomo possa non avere un corpo, ed essere solo maschera di un sé irricognoscibile e inconoscibile; in definitiva, che possa non esistere.

Supporto necessario della trasfigurazione, come in ogni operazione di mascheramento, il corpo in taluni casi sembra dunque svanire, diventare evanescente, immateriale, e, con esso, smaterializzarsi l'identità dell'individuo. Al contrario, l'onnipresenza dei dispositivi di protezione nella scena pandemica rende visibile, percepibile, per difetto, ciò che non lo è; la maschera è dunque materia dell'invisibile, ci trasmette in ogni momento la coscienza della concreta presenza di qualcosa che è o potrebbe essere tra noi, ma che non possiamo vedere: il virus. In quanto simulacro, involucro della persona, non può che attirarci ancora una volta verso "un'alterità radicale e irrevocabile" (Delaplace 2018: 15), un regno larvale, popolato di creature ridotte a profili, sagome in controluce, o specchiate in transito nelle pozzanghere, come appaiono alcune figure che si aggirano nello spazio urbano della città di Teramo. L'anziana donna seduta in piazza, ad esempio, non può non ricordare uno strano e guardingo rapace (foto 10), al pari della bizzarra coppia di *silhouettes* zoomorfe dal becco puntuto (foto 9), dall'andatura solenne e greve, che proietta verso inquietanti reminiscenze di maschere sanitarie del passato come quelle dei "medici della peste", anch'esse di ispirazione e

---

<sup>24</sup> Sulla relazione – e la distinzione – tra "maschera" e "faccia", con particolare riferimento alle analisi percettive di Ernst H. Gombrich, vedi l'intero paragrafo dal titolo *Maschere e volti* in: D'Autilia 2005: 97-104

<sup>25</sup> Appare evidente la similitudine tra questa figura e la rappresentazione cinematografica del protagonista del romanzo fantascientifico *The Invisible Man* di H. G. Wells del 1897, come ad esempio quella datane nella trasposizione di James Whale nell'omonima pellicola del 1933.

fattura animalesca, complete di cappe e lunghe tuniche idrorepellenti in pelle o tela cerata, prominenti becchi ricurvi e lenti circolari protettive in vetro, simili a occhi di uccello, munite di guanti, cappello a tesa larga e bastone<sup>26</sup>.

È del resto anche alla *baùta*, la *larva* del carnevale veneziano e del teatro, che alcune di queste figure sembrano rassomigliare, nella configurazione complessiva conferita al volto quando la luce lo inonda o, inversamente, quando la penombra lo avvolge, confondendone i dettagli; una connotazione larvale della relazione fra *maschera* e *persona*, intesa come protezione integrale, come schermatura che conduce a un sostanziale anonimato e a uno svanimento del soggetto, che si pone in evidenza a partire dalla stessa interdipendenza etimologica fra i due termini (Boni 2020: 7). *Persona* “nel significato specifico di ‘maschera’” (Sacchi 2012: 189), dunque, nell’accezione derivata dalla cultura teatrale greco-romana e anticamente incarnata proprio dal vocabolo *larva*, “nel significato tecnico” di maschera attoriale, funzione che eredita “per estensione analogica del modo di designare la maschera sepolcrale” (Ivi: 190) e che porta all’indissolubile associazione fra le maschere e i morti, la larva e lo spettro, lo spirito, il demone, quale doppio minaccioso del defunto (Bronzini 1991; Schmitt 2007: 60-61)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Sui mascheramenti zoomorfi si vedano, in particolare: Grimaldi (a cura di) 2003; Kezich 2015. Per un approfondimento in merito all’evoluzione della maschera sanitaria si veda il contributo di Elisabetta Dall’Ò in questo numero di “Voci” e la bibliografia in esso contenuta. La maschera nacque in occasione delle epidemie di peste bubbonica che afflissero l’Europa tra il 1347 e il 1353, e fu in seguito perfezionata in una più evoluta divisa. Un’efficace raffigurazione dell’“abito dei medici che visitano gli appestati” è nel frontespizio del *Traité de la peste* di Jean-Jacques Manget (1721: 3), dove sono descritti in una breve didascalia gli accessori che lo compongono: “Il est de marroquin de Levant, le masque a les yeux de cristal, et un longue néz rempli de parfums”, confezionato quindi in pelle di capro sottoposta a una particolare procedura di conciatura; la fattura della cappa ricorda la testa di capro piccione o, più genericamente, di un grottesco columbide, come appare del tutto evidente anche nell’esemplare custodito presso il Deutsches Historisches Museum di Berlino (1650/1750 ca.), o dalla rappresentazione ad acquarello fornite da L. Sambon (Blanchard 1900: 649) relativa a una maschera proveniente dal Lazzaretto di Venezia, indossata dai medici veneziani alla fine del XVII o ai primi anni del XVIII secolo e definita da Blanchard dallo “strano aspetto di uccello spiumato” (Ivi: 596). La più nota variante con becco simile a quello di un tucano è attribuita al medico francese Charles Delorme (1584-1678) (Ivi: 591).

<sup>27</sup> Da tale convergenza deriva l’ostilità e la condanna che la Chiesa espresse nei confronti delle mascherate sin dall’epoca del Concilio di Nantes del 658 (Schmitt 2007: 60). A condurre verso questa interpretazione è la stessa dibattuta etimologia della parola *màschera*, *màscara*, da *màsca*, voce preindoeuropea che indica letteralmente “fuliggine”, “fantasma nero”, e poi dal latino tardo e medievale *màsca*, “strega”, ma anche “morto”; nel dialetto piemontese le “masche” sono le “ombre dei morti”, in provenzale *masc* è lo “stregone”. La derivazione fu sostenuta dallo

Torniamo pertanto ancora una volta, e in conclusione, alle connessioni fantasmatiche e visionarie che queste fotografie evocano. Alla fotografia come "macchina degli spettri"<sup>28</sup>, come dispositivo dello svelamento, che dà luce a presenze inattese e mostra lo scoordinamento affettivo in cui può incorrere il cammino degli umani. Alla vulnerabilità della condizione terrestre e al senso di potente emarginazione che i *fantasmi fuori posto* emanano, come una lucida e sorprendente scoperta di cui dovremmo forse cogliere l'aspetto trasformativo ed evolutivo<sup>29</sup>, la promessa e l'impegno di un planetario rito di passaggio.

## Bibliografia

Adams Robert

1995, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, Torino, Bollati Boringhieri.

Alliegro Enzo Vinicio

2020, *Out of Place Out of Control. Antropologia dell'ambiente-in-crisi*, Roma, CISU.

Appadurai Arjun

2014, *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Milano, Raffaello Cortina Editore (ed. or. 2013).

*Atmosfere mediali*

2020, *Atmosfere mediali*, a cura di R. Eugeni, G. Raciti, "Visual Culture Studies" (VCS), 1.

Baudouin Philippe, Berton Mireille

---

stesso Paolo Toschi, che identificava il significato originario di "maschera" in "essere infernale", "strega", "anima del morto" (1976: 169). La bibliografia sull'origine delle maschere e sulla pratica del mascheramento rituale, con particolare riferimento al contesto europeo e al carnevale, è decisamente ampia; si veda, tra gli altri: Testa 2014: 189-192, e la dettagliata bibliografia in esso contenuta.

<sup>28</sup> Prendo in prestito questa espressione da Gilles Deleuze, che ne attribuisce la paternità a Franz Kafka, il quale l'avrebbe formulata per definire il cinema e gli altri mezzi di comunicazione moderna nei termini di tecnologie spettrali; un concetto simile è in seguito espresso anche da Jacques Derrida. Si veda, a questo proposito: Baudouin, Berton 2015: 69 e ss.

<sup>29</sup> Sull'opportuna opzione di un non ritorno al mondo 'di prima' si vedano le considerazioni espresse in: Caporale, Pirmi (a cura di) 2020 (in particolare il capitolo collettivo di apertura: *Pandemia e resilienza. Persona, comunità e modelli di sviluppo dopo la Covid-19*, pp. 13-23); Faeta 2021. Faccio riferimento, in particolare, al concetto estensivo, radicale e politico di emarginazione elaborato da Fulvia Celommi in un'appassionata comunicazione del 1991, che precorreva, profeticamente, i tempi di questa globale estromissione: "di classe emarginata ce n'è una, ed è totale: siamo tutti noi, oggi, emarginati dalla cosa fondamentale, [...] emarginati dalla vita, qui è il punto focale; [...] ognuno di noi vuole essere, auguro di aver capito a fondo questo: [...] la vita nelle sue totalità è patrimonio di tutti", <http://www.radioradicale.it/soggetti/29936/fulvia-celommi>, consultato il 6 febbraio 2021.



2015, *Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes*, “1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze”, LXXVI, pp. 66-93.

Barthes Roland

1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.

Benjamin Walter

1992, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi (ed. or.1955).

1995, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi (prima ed. 1962).

Beneduce Roberto

2019, *Archeologie del trauma. Un'antropologia del sottosuolo*, Bari, Laterza (prima ed. 2010).

Blanchard Raphaël

1900, *Notes historiques sur la peste*, “Archives de Parasitologie”, III/3, pp. 589-643.

Boni Federico

2020, *Frammenti di un discorso virale. Le cornici del coronavirus*, “Mediascapes journal”, XV, *Shockdown: la ricerca dopo. Temi emergenti e sfide metodologiche per l'analisi di media, cultura e comunicazione nel post Covid-19*, pp. 3-12, <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/16754/16116>, consultato il 12 febbraio 2021.

Bronzini Giovanni Battista

1991, *Dalla larva alla maschera*, in M. Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Bari, Laterza, pp. 61-84.

Burmeister Joachim

2001, *L'Arcadia di Arnold Böcklin. Omaggio fiorentino*, Livorno, Sillabe.

Burroughs Bryson

1926, *The Island of the Dead by Arnold Böcklin*, “The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, XXI/6, pp. 146-148.

Caporale Cinzia, Pirni Alberto

2020, *Pandemia e resilienza. Persona, comunità e modelli di sviluppo dopo la Covid-19*, Consulta scientifica del Cortile dei Gentili, Roma, Cnr Edizioni.

Castel Robert

2018, *Immagini e fantasmi*, in P. Bourdieu, R. Castel, L. Boltanski, J.-C. Chamboredon, *Un'arte media. Saggio sugli usi sociali della fotografia*, Milano, Meltemi, pp. 319-365 (ed. or. 1965).

Charuty Giordana

1999, *La “boîte aux ancêtres”*. *Photographie et science de l'invisible*, “Terrain”, XXXIII, *Authentique?*, pp. 57-80.

Cordova Giovanni

2020, *Purezza e comunità. Considerazioni preliminari in tempo di quarantena*, “Dialoghi Mediterranei”, XLIII, maggio 2020, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/purezza-e-comunita-considerazioni-preliminari-in-tempo-di-quarantena/>, consultato il 14 febbraio 2021.

Costantini Paolo, Fuso Silvio, Mescola Sandro (a cura di)

1987, *Nuovo paesaggio americano. Dialectical landscapes*, Milano, Electa.

Coulombe Maxime

2014, *Piccola filosofia dello zombie. O come riflettere attraverso l'orrore*, Milano, Mimesis (ed. or. 2012).

Dalla Vigna Pierre

2020, *I non-luoghi del coronavirus. Il Covid-19, la filosofia e gli zombie*, Milano, Mimesis.

Delaplace Grégory

2018, *Les fantômes sont des choses qui arrivent. Surgissement des morts et apparitions spectrales*, "Terrain", LXIX, *Fantômes*, pp. 4-23.

Delumeau Jean

1979, *La paura in Occidente (secoli XIV-XVIII)*, Torino, SEI.

De Martino Ernesto

2002, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini e M. Massenzio, Einaudi, Torino (prima ed. 1977).

D'Autilia Gabriele

2005, *L'indizio e la prova. La storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori.

De Matteis Stefano, Niola Marino

1993, *Antropologia delle anime in pena. Il resto della storia: un culto del Purgatorio*, fotografie di Antonio Biasiucci, Lecce, Argo.

Douglas Mary

1993, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino (ed. or. 1966).

1996, *Rischio e colpa*, Bologna, Il Mulino (ed. or. 1992).

*Etnografia dell'incertezza*

2017, *Etnografia dell'incertezza*, a cura di V. Matera, "EtnoAntropologia", V/1.

Fabre Daniel

1987, *Le retour des morts*, "Études rurales", CV-CVI, *Retour des morts*, pp. 9-34.

Fabre Gérard

1993, *Conflits d'imaginaires en temps d'épidémie*, "Communications", LVII, *Peurs*, pp. 43-69.

Faeta Francesco

1996, *Nelle Indie di quaggiù. Fotografie 1970-1995*, Milano, Jaca Book.

2000, "Un mondo che continua in forma evanescente". *Fotografie e domini della morte*, in Id., *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*, Palermo, Sellerio, pp. 119-166.

2011, *Dietro il silenzio dei cimiteri. Imago mortis rivisitata*, in Id., *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 219-240.

2012, *Taccuino newyorchese*, "Voci", IX/1, pp. 231-271.

2017, *Psichiatria, antipsichiatria e dispositivo fotografico. Una nota a margine delle immagini di Luciano D'Alessandro*, "Voci", XIV/1, pp. 291-296.

2021, *Appunti per non ricominciare. La cultura*, "Dialoghi mediterranei", XLVII, gennaio 2021, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/appunti-per-non-ricominciare-la-cultura/>, consultato il 14 febbraio 2021.

Faeta Francesco, Fragapane Giacomo Daniele (a cura di)

2013, *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Atti del Convegno SISF, Roma-Messina, Corisco Edizioni.

Faranda Laura

2017, *La miseria del mondo e il grado zero della fotografia. Note di lettura su Gli esclusi*, "Voci", XIV/1, pp. 283-289.

Faranda Laura, Ricci Antonello (a cura di)

2017, *Luciano D'Alessandro: intervista. Napoli 7 giugno 2016*, "Voci", XIV, pp. 261-274.

Fiorentino Giovanni

2017, *La fotografia. L'immagine rimossa, tra mediologia e storia*, "Mediascapes journal", VIII, *Lo splendore dei media. I mezzi di comunicazione che hanno fatto la storia*, pp. 69-82, <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/13951/13721>, consultato il 25 maggio 2021.

Ghirri Luigi, Leone Gianni, Velati Enzo (a cura di)

1984, *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante.

Giacomelli Mario

2008, *La mia vita intera*, a cura di S. Guerra, Milano, Bruno Mondadori.

Golsenne Thomas

2018, *Artistes, savants, médiums. Art contemporain et communication avec l'invisible*, "Terrain", LXIX, *Fantômes*, pp. 152-171.

Grimaldi Piercarlo (a cura di)

2003, *Bestie, santi, divinità. Maschere animali dell'Europa tradizionale*, Torino, Museo Nazionale della Montagna.

Jeudy-Ballini Monique, Voisenat Claudie

2004, *Ethnographier la peur*, "Terrain", XLIII, *Peurs et menaces*, pp. 5-14.

Kafka Franz

1954, *Lettere a Milena*, Milano, Mondadori (ed. or. 1952).

Kezich Giovanni

2015, *Carnevale re d'Europa. Viaggio antropologico nelle mascherate d'inverno*, Scarmagno (TO), Priuli & Verlucca.

Krauss Rosalind

1996, *Sulle tracce di Nadar*, in R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 7-27 (ed. or. 1990).

Ligi Gianluca

2012, *Antropologia culturale e costruzione sociale del rischio*, "La Ricerca Folklorica", LXVI, *Antropologia del rischio*, pp. 3-17.

Lombardi Satriani Luigi Maria

1997, *Il corpo e il limite*, in F. Castelli, P. Grimaldi (a cura di), *Maschere e corpi. Tempi e luoghi del Carnevale*, Roma, Meltemi, pp. 33-46.

Lombardi Satriani Luigi Maria, Meligrana Mariano

1996, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Palermo, Sellerio editore.

Mancuso Alessandro

2017, *Incertezza, precarietà, capacità di immaginazione del futuro e modernità. Un confronto tra Appadurai e De Martino*, "EtnoAntropologia", V/1, *Etnografia dell'incertezza*, pp. 21-51.

Manget Jean-Jacques

1721, *Traité de la peste. Recueilli, des meilleurs auteurs anciens & modernes. Et enrichi de remarques & observations theoriques & pratiques*, Genève, chez Philippe Planche.

Manzoni Alessandro

1992, *I promessi sposi*, Milano, Mondadori (ed. or. 1840).

Matera Vincenzo

2017, *Etnografia dell'incertezza. L'incapacità di pensare il futuro come assenza (culturale)*, "EtnoAntropologia", V/1, *Etnografia dell'incertezza*, pp. 7-20.

- Mirzoeff Nicholas  
2002, *Introduzione alla cultura visuale*, a cura di A. Camaiti Hostert, Roma, Meltemi (ed. or. 1999).
- Morin Edgar  
1993, *Les anti-peurs*, "Communications", LVII, *Peurs*, pp. 131-139.
- Moscovici Serge  
1993, *La crainte du contact*, "Communications", LVII, *Peurs*, pp. 35-42.
- Mottarelli Gloria  
2019, *Il fotografo che inseguiva i fantasmi. Tra fiaba e astrazione, i paesaggi agresti di Mario Giacomelli a Milano*, "ArtsLife", 18 dicembre 2019, <https://artslife.com/2019/12/18/fotografia-mario-giacomelli-milano-maab-gallery/>, consultato il 10 febbraio 2021.
- Paolo Diacono  
1991, *Storia dei longobardi*, Milano, Rizzoli.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio  
2016, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Procopio di Cesarea  
2017, *Le guerre. Persiana, vandalica, gotica*, Milano, Res Gestae.
- Raffaetà Roberta  
2020, *Antropologia dei microbi. Come la metagenomica sta riconfigurando l'umano e la salute*, Roma, CISU.
- Ronchi Rocco  
2015, *Zombie outbreak. La filosofia e i morti viventi*, L'Aquila, Textus.
- Sacchi Osvaldo  
2012, *Persona: spettrografia di un etimo. L'età antica*, "Persona", II, pp. 179-205.
- Schmitt Jean-Claude  
2007, *Medioevo "superstizioso"*, Bari, Laterza (ed. or. 1988).
- SIAA  
2020, *Fare (in) tempo. Cosa dicono gli antropologi sulle società dell'incertezza*, VIII Convegno Nazionale, Società Italiana di Antropologia Applicata, *Book of abstract*, Prato, Società Italiana di Antropologia Applicata.
- Spinney Laura  
2018, 1918. *L'influenza spagnola. La pandemia che cambiò il mondo*, Venezia, Marsilio (ed. or. 2017).
- Sontag Susan  
2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi (ed. or. 1973).
- Testa Alessandro  
2014, *Il carnevale dell'uomo-animale. Le dimensioni storiche e socio-culturali di una festa appenninica*, Napoli, Loffredo Editore.
- Teti Vito  
2020, *Memorie, parole e simboli oltre la pandemia*, "Dialoghi Mediterranei", XLIV, luglio 2020, url: <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/memorie-parole-e-simboli-oltre-la-pandemia/>, consultato il 7 gennaio 2021.
- Tognotti Eugenia  
2015, *La "spagnola" in Italia. Storia dell'influenza che fece temere la fine del mondo (1918-19)*, Milano, FrancoAngeli (prima ed. 2002).

Toschi Paolo

1976, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Bollati Boringhieri.

Valtorta Roberta (a cura di)

2013, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi.

Villa Marta

2021, *L'interdetto. Saggi antropologici sul concetto di esclusione*, Roma, Aracne editrice.

Wojcik Daniel

1996, "Polaroids from Heaven". *Photography, folk religion, and the miraculous image tradition at a Marian apparition site*, "The Journal of American folklore", CIX, pp. 129-148.

Wright Christopher

2008, "A Devil's engine". *Photography and spirits in the Western Solomon Islands*, "Visual Anthropology", XXI, pp. 364-380.

Zanchi Mauro

2017, *Mario Giacomelli: verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, "Doppiozero", 20 aprile 2017, <https://www.archiviomariogiacomelli.it/verra-la-morte-e-avra-i-tuoi-occhi-1966-1968/>, consultato il 15 febbraio 2021.

### Abstract

In this paper I analyze a street photography series of a small provincial town during the first months of the spread of the Covid-19 pandemic in Europe, mainly between March and April 2020. The photographer Gianni Chiarini investigated his hometown Teramo as an abstract place but filtered through the relation of great familiarity that he has with the city. A picture of profound existential and territorial unease emerges, in which photography affirms itself as a device of unveiling – "machine of the spectres" –, giving light to unexpected presences and showing the emotional uncoordination that humans can run into. The photographic observation of this moment of forced social marginalization thus becomes the laying bare of a wider exclusion, of vulnerability of the terrestrial condition that the *misplaced ghosts* emanate, like a lucid and surprising discovery of which we should perhaps grasp the transformative and evolutionary aspect, the promise and commitment of a planetary rite of passage.

Analizzo in questo scritto un ciclo fotografico di strada relativo alla pandemia di Covid-19, realizzato nei primi mesi di diffusione del contagio in Europa, prevalentemente tra marzo e aprile del 2020, dalla prospettiva di una piccola città di provincia, resa in tal senso un luogo astratto di indagine ma filtrato anche attraverso la grande familiarità che l'autore, il fotografo Gianni Chiarini, intratteneva con il luogo, sua città natale. Ne emerge un quadro di profondo disagio esistenziale e territoriale, in cui la fotografia si afferma come dispositivo di svelamento – "macchina degli spettri" –, dando luce a presenze inattese e mostrando lo scoordinamento affettivo in cui può incorrere il cammino degli umani. L'osservazione fotografica di questo momento di forzata emarginazione sociale diventa così la messa a nudo di una più vasta esclusione, di vulnerabilità della condizione terrestre che i *fantasmi fuori posto* emanano, come una lucida e sorprendente scoperta di cui dovremmo forse cogliere l'aspetto trasformativo ed evolutivo, la promessa e l'impegno di un planetario rito di passaggio.

**Key words:** photography, unveiling, ghosts, pandemic, Covid-19.

**Parole chiave:** fotografia, svelamento, fantasmi, pandemia, Covid-19.