

Descrivere e narrare. Due stagioni della fotografia psichiatrica in Italia*

FRANCESCO FAETA

1. Vorrei soffermarmi in questo scritto sulle rappresentazioni fotografiche del disturbo mentale, con l'intenzione di apportare, attraverso alcune considerazioni sul mezzo e sulle sue modalità espressive, un contributo alla comprensione antropologica delle vicende legate all'istituzione psichiatrica, con particolare riferimento alla situazione italiana. Sono prese in considerazione, comparativamente, due stagioni significative della rappresentazione, quelle della seconda metà del XIX e del XX secolo, ritenendole indicative di trasformazioni profonde, pur all'interno della comune funzione di dispositivo propria della fotografia¹. Nella prima di tali stagioni, il tratto antropometrico e classificatorio della fotografia, la sua vocazione descrittiva, maturata nel contesto di un preciso indirizzo di elaborazione dei paradigmi visivi, sostengono con decisione l'approccio segregante e medicalizzante della psichiatria, ponendo il disturbo, con un rapporto di netta funzionalità rispetto alle politiche identitarie della borghesia nazionale, sullo sfondo di un esteso universo marginale e alieno; nella seconda, nel quadro di un mutato atteggiamento della borghesia, di una profonda rimediazione dei tratti dell'istituzione manicomiale, anche la fotografia, attraverso una radicale modificazione dei suoi paradig-

*Il saggio sviluppa in modo esteso alcuni appunti preliminari pubblicati nel 2017 su questa rivista. Cfr. Faeta 2017.

¹ Il dispositivo fotografico, nella mia prospettiva, è essenzialmente uno strumento di creazione del consenso, di persuasione e di mediazione della contraddizione sociale. In questa prospettiva, sia la funzione segregazionista e discriminatoria della fotografia ottocentesca, sia la funzione progressista e liberatoria che essa avrà nel Novecento, rispondono a un'analogia *ratio* politico-sociale. Il mutamento delle forme espressive, delle logiche enunciativie e degli spazi discorsivi, si colloca all'interno della sostanziale uniformità strutturale e funzionale del mezzo. Cfr. Faeta 2019.

mi rappresentativi, offre sostegno a una decisa azione di decostruzione della follia e della sua istituzione fondante. Descrizione o narrazione fotografica del disagio e del disturbo psichiatrico segnalano, dunque, due stagioni di politica culturale e sociale, due atteggiamenti diversi al cospetto dell'alterità.

2. Nella seconda metà dell'Ottocento, come la letteratura italiana e internazionale non ha mancato di rilevare, la fotografia ha avuto, tra molte altre, la funzione di contribuire a costruire l'alterità per rafforzare l'identità (e di costruire l'identità enfatizzando l'alterità)². Lo ha fatto attraverso la rappresentazione dei nativi dei Paesi non occidentali e delle colonie (divenendo, assieme con la letteratura esotica, uno dei principali serbatoi di alimentazione dell'orientalismo contemporaneo), dei soggetti socialmente svantaggiati e territorialmente marginali (i contadini, i meridionali), dei diversi (Rom e nomadi, disabili e deformati, *homeless* e *freak*), delle prostitute, dei devianti (criminali, ribelli, briganti, militanti politici, *in primis* anarchici), dei vecchi, dei folli³.

Lo ha fatto con l'obiettivo, più o meno consapevole, di creare una sorta di doppio che aiutasse ad affrontare la contraddizione sociale, spostandola dal soggetto alla sua rappresentazione ideale e convenzionale⁴. L'alterità, nella società borghese dell'Ottocento (ma, pur se in misura diversa, anche del Novecento) deve essere fisicamente allocata in luoghi lontani dallo sguardo, in recinti deputati alla cecità collettiva. L'invisibilità dell'alterità *reale*, è un obiettivo fondamentale, mentre allocronia e allotopia distinguono le sue narrazioni.

Ma accanto a quest'opera di occultamento materiale si afferma un processo di costruzione immaginifica dell'alterità; attraverso la sua rappresentazione, l'ese-

² Le questioni d'identità sono state, e sono, al centro di un dibattito antropologico che non può essere qui affrontato, ma che condizionano anche le riflessioni sulle immagini e, segnatamente, sulla fotografia. Voglio ricordare un solo testo cardine, che raccoglie gli atti del seminario interdisciplinare svoltosi presso il *Collège de France*, nel 1974-75, diretto da Claude Lévi-Strauss, sul tema dell'identità (che presuppone il suo termine contrapposto); testo che fornisce molte indicazioni rispetto ai problemi della rappresentazione. Cfr. Lévi-Strauss 1980. Nella lunga e variegata tradizione di studi relativi al rapporto tra antropologia e fotografie, rinvio riassuntivamente a Spini 1980; Edwards 1992; Pinney, Peterson, 2003; Pinney 2011; Baldi 2017; "Gradhiva" 2018.

³ Ho tentato di ricostruire l'intreccio tra quadri ideologici e politici, processi tecnici e prammatica della fotografia nell'approccio scientifico del XIX secolo (Faeta 2003). Giacomo Daniele Fragapane ha indagato la complessità delle "formazioni di compromesso", come egli le definisce, che agivano alle spalle di tale intreccio e gli esiti linguistici nell'organizzazione del mezzo; si veda Fragapane 2012, in particolare 107 e segg.

⁴ Sulla tematica psicoanalitica del doppio rinvio essenzialmente a Rank 1979.

crazione dell'immagine del dissimile, composta dentro un modello stereotipico, si promuove un'identificazione collettiva. Con solo apparente paradosso, si facilitano così regimi di relativa tolleranza sociale, garantiti comunque da pratiche di marginalizzazione e reclusione (medicalizzazione, segregazione, detenzione). Dal momento, infatti, che è possibile *osservare in immagine* l'alterità, più pericolosa se senza volto, e la rappresentazione del diverso può così venire riconosciuta e additata alla pubblica riprovazione, le persone fisiche portatrici della diversità e dell'alterità possono essere tollerate e avviate verso, più o meno radicali ed efficaci, processi di ghettizzazione e di messa in sicurezza.

L'obiettivo finale è quello dell'ampliamento della base del consenso, in società in cui esso non è più imposto, ma deve essere negoziato. Sentirsi parte di una comunità maggioritaria orienta i processi di costruzione dell'identità, li potenzia; le minoranze a vario titolo devianti, affacciate all'attenzione collettiva con il superamento dell'organizzazione di antico regime e con l'aurorale affermazione del concetto di diritto sociale, rafforzano l'idea della legittimità individuale e collettiva del proprio percorso di costruzione identitaria. Vi è una macchina iconografica che *costruisce* la diversità, assolvendo a una funzione culturale, sociale, politica imprescindibile nell'ambito delle società nazionali occidentali; se è vero che le loro maggioranze sono spesso silenziose, tengono la bocca chiusa, hanno tuttavia gli occhi aperti, sono attente a percepire quell'ontologica tara sociale costituita dall'alterità⁵.

Nel polimorfo universo sociale degli altri, i malati di mente hanno occupato l'ultimo posto. La loro diversità, renitente all'ordine del discorso, è stata irriducibile. Benché la scienza medica ottocentesca abbia preteso di dotare la follia di una tassonomia e di una casistica, di sottoporla al criterio ordinativo del linguaggio, essa, come la morte, si è sottratta alla quotidianità del dicibile. Relegata nelle narrazioni mediche o nella dimensione romanzesca, è bandita dal discorso di ogni giorno ed è mediata da quelle che Michel Foucault chiamava "le armature del sapere", le uniche autorizzate a rinvenire le parole che la definiscono e ne offrono ragione; disturbante e perturbante essa ha postulato esclusione e silenzio⁶.

⁵ Anche in questo caso la letteratura antropologica è vasta; ricordo soltanto due testi chiave: Fabian 2000, in particolare il capitolo *L'altro e l'occhio. Il tempo e la retorica dello sguardo*, e Affergan 1991, in particolare la parte seconda, *Vedere*.

⁶ Il riferimento a Foucault è d'obbligo; cfr. Foucault 1969; 1972; 1976; 1981 e, infine, le più tarde trascrizioni dei celebri corsi al Collège de France, degli anni 1973-1975; 2004a e 2004b. Per una più recente individuazione antropologica, che rintraccia le radici del paradigma medicale della follia in Occidente nell'orizzonte cristiano e in quello della "psichiatrizzazione delle credenze" popolari, si vedano Charuty 1985; 1997.

Questo silenzio apre, tuttavia, la strada alla raffigurazione. Per quel principio apotropaico che ho delineato in prospettiva più estesa, una fisionomia del malato di mente *deve* essere restituita; una nosografia articolata, contro quel modello unico della malattia mentale che non regge alla più complessa percezione scientifica della modernità nonché alla verifica del senso comune, deve essere, attraverso le immagini, esperita. E la fotografia inizia, così, il suo lungo viaggio nei territori della follia, contribuendo in modo determinante, in concorso con le pratiche mediche, a costruirla (e poi, lo vedremo più avanti, a decostruirla) socialmente e culturalmente. Non a caso anche la fotografia, come la medicina, è qualcosa che presuppone una competenza specialistica (circonfusa, soprattutto nell'Ottocento, da un'aura sulfurea e influente), un innalzamento delle soglie di conoscenza per *trattare* l'argomento, un sapere esoterico non alla portata di tutti, che consente di mediare la conoscenza di un ambito "compromettente", la possibilità di accesso a un contesto che ancora Foucault definiva "carico di terribili poteri".

Dal quinto decennio del XIX secolo, dunque, i folli vengono rappresentati in fotografia, sia pur con logiche per alcuni versi differenti (medico-nosografiche, antropologiche, criminologiche, tassonomiche, giudiziarie)⁷. Logiche riconducibili tuttavia a un tratto comune, quello di delegare alla fotografia un compito pedagogico: essa *indica* la difformità, nel suo temibile profilo sociale e umano, al fine di ammonire ed educare. Con una prassi che, non casualmente, era inaugurale rispetto a ogni condizione umana sanzionata e segregata (l'ingresso in carcere, nel centro di custodia per migranti – si rammenti l'ambiguo lavoro di Augustus F. Sherman a Ellis Island – Sherman 2005⁸ -, tra i coscritti, in manicomio). Inauguralmente si doveva segnare colui cui si rivolgeva attenzione: "nell'atto di fotografare un oggetto o una persona 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" (Dalla Palma 1981: 9).

La nuova posizione nel contesto sociale deve essere innanzitutto partecipata al soggetto ritratto affinché egli vi si riconosca. Riconoscersi in immagine quale membro della nuova filiera umana, significa dissolvere la propria identità personale (per altro malferma, vacillante, bisognosa di sostegno o conferma) in quella

⁷ Non è compito di questo saggio ricostruire in dettaglio un percorso battuto dalla storiografia e dalla critica fotografica, sia in Italia che all'estero, ma soltanto evidenziare alcuni episodi suscettibili d'interpretazione. Per uno sguardo generale sulla fotografia psichiatrica in Italia, sia nella prima stagione che sto ora evocando, sia nel proseguo, si veda Parmeggiani 2005, catalogo della mostra allestita a Palazzo Magnani, Reggio Emilia e a Palazzo dei Principi, Correggio, 12 novembre 2005 – 22 gennaio 2006.

⁸ Su Sherman si veda Faeta 2019b.

del gruppo in cui la società ha deliberato di iscriverci. Ma la nuova posizione è segnalata soprattutto alla società stessa che deve, a sua volta, riconoscere, identificare una delle concrete forme significative dell'alterità. Dunque, la fotografia diviene segnaletica (nel senso proprio individuato da Alphonse Bertillon⁹) rispetto alla necessità di posizionamento sociale e d'integrazione. Essa opera per definire dal punto di vista fenomenologico la condizione psichiatrica, affinché le istituzioni provvedano e la gente ne stia alla larga e interiorizzi la propria adesione alle forme ordinate della gerarchia sociale dello Stato¹⁰. La fotografia promuove, dunque, un teatro ottico, concreta manifestazione e prosecuzione dell'approccio medicalizzante, che ha per protagonista ciò che in modo conclamato viene definita follia, come ogni forma, pur blanda, di alterazione neuropsichica, al fine di consentire il controllo culturale del regime perturbante (Ernst Jentsch, Sigmund Freud) che da queste scaturisce e, in ultima istanza, il dominio culturale *tout court*.

Naturalmente, colgo qui, in ottica foucaultiana, linee dominanti di politica culturale, linee che ebbero un amplissimo consenso a livello di gestione delle istituzioni manicomiali, d'indirizzo politico generale e di opinione pubblica, consapevole del fatto che, sia il processo di medicalizzazione, sia quello di rappresentazione del disturbo psichico, videro, nella seconda metà dell'Ottocento, una certa diversità di approcci; alcuni dei quali furono meno autoritari e contentivi, meno stigmatizzanti e stereotipanti. Medici e psichiatri iniziarono a lavorare, in alcuni casi, per un'istituzione che non fosse semplice luogo di custodia, ma si avviasse a essere centro di cura e riabilitazione; fotografi s'interrogarono sulla *verità* etica e deontologica di quanto emergeva dal loro lavoro. Medici e psichiatri, a volte, provarono a piegare la fotografia a un uso diverso da quello dominante, facendo affidamento sulla sua (supposta) veridicità, sulla sua democraticità, sulla sua capacità di sollecitare modalità conoscitive utili nella cura del disturbo mentale. In qualche caso, facendo ricorso alle teorie di John Locke relative all'analogia tra occhio e camera oscura e tra immagine fotografica e rappresentazione mentale, provarono a sperimentare regimi terapeutici innovativi che fa-

⁹ È opportuno ricordare qui, per la sua importanza nell'orientare e fissare le pratiche cui dedico attenzione, il testo chiave di Bertillon 1890.

¹⁰ Quanto la fotografia "manicomiale" dell'Ottocento contribuisca a creare e rafforzare le istanze del moderno *Nation State* è stato rilevato da David Forgacs, con concreto riferimento all'Italia (si veda Forgacs 2015). Sul rapporto tra fotografia e costruzioni dell'identità nazionale, oltre al classico Bollati, Bertelli 1979, si vedano Pellizzari 2011; Valtorta 2014; Faeta 2019.

cevano largo uso del mezzo¹¹. In altri casi, come quello della clinica Bellevue di Kreuzlingen in Svizzera, gestita per 124 anni dall'illuminata famiglia Binswanger, alla particolare cura per i pazienti, si aggiungeva il progressivo impiego delle nuove terapie psicoanalitiche, a modificare il fosco quadro dominante, benché gli utenti di questo privilegiato sanatorio fossero soltanto gli appartenenti a un'élite europea facoltosa¹². Il dominante orizzonte evoluzionista e positivista, tuttavia, rese tali tentativi sporadici e minoritari rispetto al quadro egemone della ghettizzazione e della rappresentazione conseguente.

Tutti i Paesi occidentali, all'interno dei quali si afferma in modo stabile l'egemonia borghese e si struttura l'idea di *Nation-State*, vissero dunque una vicenda caratterizzante; la progressiva medicalizzazione della diversità, la sua progressiva stigmatizzazione fotografica¹³.

In Inghilterra, a esempio, Hugh Welch Diamond, fondatore e primo segretario della Royal Photographic Society of London, ma anche Resident Superintendent of the Female Department presso il Surrey County Lunatic Asylum di Springfield, fu pioniere nell'impiego del mezzo in campo psichiatrico, promotore del laboratorio fotografico manicomiale in cui furono eseguiti centinaia di ritratti di ricoverati, estensore della prima relazione scientifica sistematica sull'impiego della fotocamera nello studio dell'insanità mentale¹⁴. Già con lui le figure di chi cura

¹¹ Non posso dedicare lo spazio che meriterebbero a queste esperienze, alcune delle quali ebbero luogo anche nel nostro Paese. Voglio ricordare soltanto quella che, a mio avviso, riveste un preminente interesse nei confronti del legame tra psichiatria e fotografia e del rapporto visione, immagine, organizzazione delle conoscenze, disturbo, realizzata da Thomas S. Kirkbride presso il "Pennsylvania Hospital for the Insane" di Philadelphia (PA). Si veda in proposito Godbey 2000.

¹² La clinica accolse via via personalità quali Berta Pappenheim, Ernst Kirchner, Vaclav Nižinskij, Semën Frank, Gustaf Gründgens e Aby Warburg, che vi soggiornò, tardi, dal 1918 al 1923. Significativamente la guarigione dell'iconologo fu sancita, per volere di Ludwig Binswanger, da una conferenza con proiezione di fotografie attorno al cosiddetto rituale del serpente che egli aveva iniziato a studiare sullo scorcio del secolo precedente in America. Cfr. Warburg 1939.

¹³ Non entro qui nel merito di una dimensione, quella architettonica, complementare rispetto al binomio medicalizzazione-rappresentazione, essenziale nella realizzazione del sistema di costruzione delle alterità, nel creare quella cecità collettiva e quel regime di occhiuta sorveglianza a garanzia delle maggioranze di cui sopra scrivo. Con riferimento alle strutture carcerarie, ospedaliere, concentrazionarie, a partire dal *Panopticon* di Jeremy Bentham, tale dimensione è stata oggetto di studi pregevoli che in questa sede, anche per la loro specificità, non posso neppur lontanamente richiamare. Mi si consenta il solo, doveroso, rinvio a Bentham 1983 e a Foucault 1976.

¹⁴ Relazione dal titolo *On the Application of Photography to the physiognomic and mental Phenomena of Insanity*, letta alla Royal Photographic Society of London il 22 novembre 1853, data che segna la nascita ufficiale della fotografia psichiatrica. Cfr. Diamond 1857.

la malattia e di chi la rappresenta sono ricomposte. Come sarà per Mantegazza (medico, antropologo e fotografo, primo presidente della Società Fotografica Italiana¹⁵), o per Charles Darwin (amico, oltre che stretto collaboratore, di un fotografo quale Oscar Gustave Rejlander¹⁶), la distanza si riduce; lo spirito scientifico rinnovato avvicina la terapia (segregativa) e la raffigurazione dei corpi.

Ho appena richiamato due antropologi. Non soltanto per la loro vicinanza con la fotografia, ma anche perché nella costruzione della follia vanno a convergere molte delle acquisizioni che l'antropologia andava facendo. Una volta stabilita la familiarità, in senso wittgensteiniano, delle diversità, una volta statuito il loro comune tratto di devianza da un modello eletto di umanità, gli antropologi, che studiano le razze inferiori, e i medici, che studiano forme inferiori d'umanità, possono collaborare e scambiare informazioni, documenti, teorie e metodi. Nella costruzione del modello esemplare del disturbo mentale, anzi, i materiali di base provengono dall'antropologia, dalla sua capacità di definire il profilo scientifico dell'alterità, la sostanza psichiatrica proviene dalla medicina. E la fotografia, che permea le pratiche degli uni e degli altri, può divenire, come ha sostenuto Lello Mazzacane, la forma paradigmatica della scienza, il suo massimo livello di espressione positivista (Mazzacane 1997)¹⁷. Così, spesso gli ambiti divengono indistinguibili e persino le concrete figure degli studiosi sono sovrapponibili all'interno di una sorta di *scienza generale della diversità* che ha alle spalle il comune denominatore del positivismo; gli antropologi sono medici, i medici freno-

¹⁵ Personaggio cui è stata dedicata un'attenzione, anche internazionale, notevole e che necessiterebbe tuttavia, per il suo ruolo cardine in Italia, di ulteriori approfondimenti. Introduttivamente si vedano Paolo Mantegazza 1986; Chiozzi 1987: 56-61; Chiarelli, Pasini, 2002; 2010; Taylor, Marino, 2019; quest'ultimo offre un'aggiornata rassegna della fortuna internazionale dell'antropologo.

¹⁶ *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali* (così nella seconda edizione italiana, tratta dalla seconda edizione inglese) di Darwin farà, com'è noto, ricorso alle fotografie, partendo da quelle usate dal fisiologo francese Guillaume-Benjamin Duchenne, medico a La Salpêtrière, nel suo *Mecanisme de la Physionomie Humaine*, realizzate anche da Adrian Tournachon, fratello di Nadar, per giungere a quelle di Rejlander, determinando una sorta di rappresentazione stereotipica di un certo tipo di fotografia "scientifica", ripresa ed imitata un po' ovunque, riprodotta su giornali e riviste, mostrata in innumerevoli convegni scientifici, esposta nei musei, esibita nelle aule universitarie. Ciò che è meno noto è l'interesse che il libro di Darwin suscitò in Warburg, tanto da essere alla radice, come ricorda Carlo Ginzburg, delle sue riflessioni sulla nozione di *Pathosformeln*; riflessioni che vertono su un nucleo di turbamento emotivo e passionale, prossimo all'alterazione psichiatrica. Si veda Ginzburg, 2015: particolarmente 14 e segg.

¹⁷ Su alcuni temi di cui qui ci interessiamo, lo studioso è ritornato recentemente: cfr. Mazzacane 2019.

logi, gli psichiatri antropologi criminali. Che studiano la follia, vera o presunta, assimilandola alla devianza (si resta stupiti nell'osservare la casistica psichiatrica e criminale, così comprensibile e, persino, condivisibile, nelle sue elementari ragioni umane, pur se trasmessa attraverso il linguaggio razzista e autoritario delle scienze dell'epoca). E ciascuno di questi studiosi è fotografo o si affida con fiducia alla fotografia.

Il laboratorio di antropologia criminale di Cesare Lombroso, cui arrise un successo internazionale ignoto a ogni altro studioso italiano di scienze sociali di ogni tempo, appare esemplare di questo *shifting* delle pratiche, dei significati, degli episteme, delle deontologie¹⁸. Benché anche in questo caso, al suo interno e al suo intorno, è possibile percepire voci e sguardi diversi, misurare i corpi, studiare i teschi, analizzare i volti, fotografare sono state pratiche diffuse, contigue e condivise. E il rapporto con le istituzioni manicomiali è stato intenso e fondante. Dentro un contesto scientifico in fondo coincidente, pur se puntigliosamente attento a rimarcare distinzioni e confini per meri interessi accademici, si osservavano le immagini dei ricoverati in manicomio, s'interrogavano i crani dei vivi, si collezionavano i teschi (o le teste custodite sotto formalina) dei morti, si producevano fotografie degli uni e degli altri; il cranio era interpretato come *imago corporis*, così come la fotografia era vista come *imago animi*. Entrambe svelano verità, quelle verità, impermeabili per altro alle evidenze dei successivi esami autoptici, nascoste all'interno del cervello di chi, per essere deviante è folle, e per essere folle non può che avere tendenze devianti. Il doppio sistema di rappresentazione dell'alterità costruisce realtà inoppugnabili. Se è vero, come è stato a volte documentato (Leonardi 2016; 2018), che istanze diverse rispetto al contesto psichiatrico e a quello della funzione della fotografia nei confronti della patologia e dei pazienti, si riscontrarono all'interno dell'ambiente torinese in cui Lombroso esercitava la sua indiscussa signoria, è anche vero che l'inequivocabile messaggio razzista che promanava dalla sua ricerca, e che equivocamente ammanterà di un'aura progressista il successivo razzismo italiano di dichiarato stampo destrorso, poggiò in modo determinante sull'uso dei dati psichiatrici e dell'immagine della follia.

Naturalmente questi due modelli identificativi dell'alterità (devianza e follia) poggiano su una pregressa definizione stereotipica (la cui costruzione inizia da lontano, con le mitopoiesi cannibaliche rinascimentali). Il tipo del criminale, il

¹⁸ L'opera di Lombroso ha avuto vasta eco nella letteratura antropologica italiana e internazionale, con una bibliografia che non è possibile qui ricordare. Si vedano, indicativamente, Lombroso 1995; Frigessi 2003. Con particolare riferimento alla produzione iconografica e alla fotografia si vedano almeno Colombo 1975 e Gilardi 2003.

tipo del folle sono, anche in questo caso, prosecuzione del tipo razziale (indiano, ottentotto, caucasico, lappone, sardo o calabrese). Ciò comporta l'eliminazione dell'individualità personale, di quel concetto responsabile di esistenza nel mondo, inaugurato in Occidente dallo stoicismo e transitato nel pensiero classico ciceroniano e poi, attraverso complesse vicende esegetiche, nel pensiero cristiano. E in questo la fotografia offre uno strumento prezioso. La sua declinazione antropometrica e fisiognomica, imperante per buona parte dell'Ottocento, cancella l'individualità personale a favore dell'individuazione tipologica.

Esemplare, in tal senso, la vicenda di Sir Francis Galton, *polymath* inglese, fondatore dell'eugenetica, sociologo, psicologo, antropologo, esploratore, studioso di medicina e di matematica, cugino di Darwin (esemplare sintesi di quella scienza generale della diversità di cui si è detto). Tra le sue svariate attività scientifiche egli ideò, anche sulla base di indicazioni teoriche e pratiche provenienti da Herbert Spencer e di suggestioni matematiche, la tecnica della *composite photography*, prodotta attraverso la sovrapposizione di molteplici visi diversi, con centratura sugli occhi, al fine di costruire, sulla lastra, un'unica figura. Mediante un attento dosaggio dei tempi d'esposizione si poteva ottenere l'impressione dei tratti dominanti di ciascuna fisionomia, in modo da comporre un tipo medio del particolare spaccato di umanità che si voleva rappresentare: "the portrait of a type and not of an individual", come affermava Galton; il tipo medio del nativo Apache o dell'assassino o del folle con una particolare forma di disturbo, a esempio (nel concreto la prima sperimentazione, che avvenne nel 1877-'78, prendeva esemplarmente in considerazione, con il dichiarato intento di essere utile alla diagnosi medica e alla criminologia, due classi di soggetti problematici, i vegetari e i criminali)¹⁹. Scrive Galton, nella relazione di presentazione del suo metodo all'Anthropological Institute di Londra, dopo aver fornito una descrizione del procedimento tecnico e aver reso riconoscimento a Spencer,

the uses of composite portraits are many. They give us typical pictures of different races of men, if derived from a large number of individuals of those races taken at random. An assurance of the truth of any of our pictorial deductions is to be looked for in their substantial agreement when different batches of components have been dealt with, this being a perfect

¹⁹ Galton ha avuto poca attenzione nell'ambito degli studi storico-fotografici italiani, così come delle scienze sociali nazionali contemporanee. Unico studio di rilievo quello, già ricordato, di Mazzacane (1997). Un accenno anche in D'Amico 2017. A livello internazionale si vedano Forrest 1974; Poignant 1992: specialmente 60-61; Pinney 2011: 86-89.

test of truth in all statistical conclusions. Again, we may select prevalent or strongly-marked types from among the men of the same race; just as I have done with two of the types of criminals by which this memoir is illustrated (Galton 1878:140).

Qualche anno più tardi, in effetti, nel suo *Inquiries into Human Faculty and its Development*, tra le tavole di presentazione a sostegno delle sue teorie, troviamo immagini rubricate sotto i soggetti di *Personal and Family, Health, Disease, Crimilality, Consumption and others maladies* (Galton 1883). E a riprova di quella *koinè* occidentale di cui ho scritto, il metodo Galton, oltre ad aver avuto pronta accoglienza in Francia e negli Stati Uniti, fu tempestivamente presentato in Italia, da Enrico Giglioli, presso la Società di Antropologia ed Etnologia di Firenze, già nel 1878, ottenendo notevoli riconoscimenti (Giglioli 1878).

Se tuttavia, come si è cercato sin qui di sostenere, la fotografia ebbe un ruolo importante nella creazione del discorso borghese e positivista relativo alla follia, non si deve dimenticare la complessità dell'intreccio che si realizzò tra pratiche e rappresentazioni e l'esistenza di un più vasto apparato di teatralizzazione della malattia al cui interno la fotografia andava a inserirsi.

Niente si presta meglio a illustrare questo passaggio che il lavoro sull'isteria quale veniva svolto da Jean-Martin Charcot nell'ospedale parigino della Salpêtrière, di cui assunse la direzione nel 1862. Qui, architettura e istituzione manicomiali, come insieme di luoghi e pratiche rispondenti all'orientamento dell'opinione pubblica e della società dell'epoca, e rappresentazioni centrate sull'uso fotografico, portarono al più alto livello di efficacia la costruzione sociale della malattia²⁰. E, quel che occorre sottolineare è che, a dispetto della continua oscillazione tra un *surplus di identità* delle pazienti, in particolare di Louise Augustine Gleizes, ricordata come Augustine, che divenne il personaggio esemplare della più complessiva iconografia, e l'assoluta *negazione di ogni identità* individuale, sepolta nel tentativo di costruire il genere e individuare il tipo assoluto portatore del suo stigma, la fotografia continua ad avere un ruolo determinante e ad aderire a un modello descrittivo e di mera individuazione di superficie (tornerò immediatamente su questo punto), comune alle altre esperienze sin qui richiamate. Sono, in questo caso concreto, il bisogno infantile di teatro

²⁰ Lo studio di Georges Didi-Huberman guida nei meandri della creazione iconografica della follia, nel suo inestricabile intreccio con la necessità medica, con il biopotere esercitato sui corpi, con l'ineludibile questione di genera (*le malate, i medici*), con le tensioni di sguardo e di desiderio, con la generale aspettativa sociale di vedere rappresentato il male e avere formalmente riconosciuto un mezzo elettivo per il suo controllo. Cfr. Didi-Huberman 2008.

di Charcot, quale può essere ricostruito dalla sua vicenda biografica (Bannour 1992), finalmente soddisfatto nell'età adulta e all'interno della professione, la sua passione per l'arte figurativa, la sua cultura semeiotica e iconografica, che creano le premesse per un superamento della staticità descrittiva della fotografia. E, in particolare, la sua comprensione che quanto veniva descritto nelle forme asettiche e stereotipate della fotografia manicomiale, quanto veniva fermato nella convenzione iconografica dell'epoca, aveva invece a che fare con l'universo mobile del rito, del teatro, della *performance* e necessitava di un contesto deittico²¹. È il grande teatro che, pescando nell'immenso bacino delle sue "quattro o cinquemila donne infernali" (Charcot), ricoverate nell'istituzione e sottoposte al suo arbitrio, il medico plasma attorno all'immagine e alla sua esecuzione; quel suo creare, come egli stesso scrive, il «museo patologico vivente»; quel suo animare la fotografia nell'ambito delle sue celebri lezioni-spettacolo del martedì, che le consente, significativamente, un approdo narrativo²².

Ho evocato sin qui diverse esperienze che, pur all'interno di comuni approcci di tipo antropometrico e fisiognomico, comportano modalità della rappresentazione e linguaggi differenti; unificati, tuttavia, da un tratto comune che proporrei come identificativo della fotografia psichiatrica dell'Ottocento, e come elemento critico centrale nel pensare la rivoluzione fotografica stessa nel contesto delle pratiche rappresentative dell'epoca, quello della sospensione della narrazione a favore della descrizione. Su questo aspetto occorre soffermarsi brevemente.

Si deve a Svetlana Alpers, in un saggio cui è arrisa vasta fortuna internazionale, che esamina la pittura olandese del secolo XVI (Alpers 1984), l'esplicita contrapposizione tra forme di rappresentazione narrative e descrittive, tra il quadro-finestra (nel senso albertiano del termine) e quello non-finestra, o superficie, una contrapposizione, come annota Louis Marin, tra due modi fondamentali della rappresentazione pittorica. Alpers ricorda come l'opera d'arte vada inserita

²¹ Credo sia impossibile comprendere l'esperimento della *Salpêtrière*, senza esplorare gli aspetti della personalità di Charcot che richiamo nel testo (gli unici lasciati un po' in ombra da Didi-Huberman, probabilmente per guardarsi da un approccio cripto-determinista). Significativo, in questa prospettiva, il rinvio al libro da lui scritto assieme a Paul Richer, suo stretto collaboratore, sulle raffigurazioni artistiche e religiose, dal quinto secolo fino a Bruegel, Rubens e Goya, sul tema delle indemoniate, con particolare attenzione per il Rinascimento italiano (Andrea del Sarto, Domenichino). La sottostante traccia warburghiana che caratterizza molte delle esperienze sin qui ricordate, è apprezzabile anche in questa occasione. Cfr. Charcot et Richer 1980.

²² Del repertorio completo di immagini su cui Didi-Huberman ha basato la propria riflessione, *Iconographie* 1876-80, presente presso la Bibliothèque Charcot a Parigi, sono stati pubblicati, nel corso del tempo, registri più o meno esaurienti, nessuno dei quali, a quel che mi costa, in Italia.

nel suo contesto, in ciò allineandosi a una solida tradizione baxandalliana, ma come il contesto non debba essere soltanto quello sociale, ma quello relativo alle immagini stesse e al ruolo che svolgono nell'ambito più vasto della vita culturale. La costruzione delle immagini nei Paesi Bassi dell'epoca rispondeva a una precisa necessità di visione, che produceva immagini conseguenti. E questa necessità veniva dalla cultura kepleriana, dal retroterra scientifico, dalle logiche di un nuovo mercato dell'arte, dalla necessità di trovare forme espressive rinnovate nelle quali il quadro divenisse un luogo dove il mondo si riproducesse per proiezione. Per Alpers questo nuovo modello di traduzione della realtà era in opposizione con quello classico, albertiano, rinascimentale, italiano; esso non era, per giunta, dipendente da precedenti fonti scritte che ne autorizzassero il discorso, né s'inscriveva, in funzione deittica, necessariamente nella cornice.

Il mezzo privilegiato che guida verso questo ribaltamento delle forme immaginifiche era la camera oscura; oggetto che costruisce la realtà da sé senza l'intervento dell'uomo, deantropomorfizzando la visione. Una visione che diviene semplice restituzione meccanica della luce con un'opzione positiva, anzi positivista, che allude alla natura stessa della fotografia. In una sua lettura del saggio di Alpers, Marin scrive:

come per la pittura olandese, le condizioni di produzione e di fabbricazione dell'immagine fotografica [...] la situano in quello che Alpers chiama il "modo kepleriano" (in opposizione al modo albertiano) di rappresentazione. Per condizioni di produzione bisognerà intendere, naturalmente, non tanto le determinazioni storiche, sociali e culturali di fabbricazione, quanto piuttosto i presupposti teorici ed epistemologici di produzione, la cui categoria fondamentale non è affatto l'icona o il simbolo nel senso di Peirce, ma l'indice, cioè la traccia, l'impronta, il segno lasciato dalla cosa stessa (Marin 2014: 99).

Ora, questa nuova forma della rappresentazione, proprio perché crea quadri non-finestra, instaura il predominio della superficie, qualcosa su cui la narrazione scivola e si annulla a favore della descrizione, una capacità analitica dettagliata della cosa in sé, esente, da un lato, dalla tensione temporale che soggiace alla narrazione, dall'altro, dalle mille ipoteche, o dipendenze, dei racconti testuali, iconici, inerenti la tradizione popolare, cerimoniale e rituale, religiosa. La nuova forma di rappresentazione, insomma, postula un ritorno alla superficie "come luogo ambivalente, al tempo stesso opera di pittura e manifestazione del mondo, immagine e cosa, in breve lo spazio degli indici, delle tracce, delle marche" (ivi: 100). In breve, la fotografia, come la si è a lungo pensata.

L'esegesi più recente ci ha messi in guardia circa forme di rappresentazione meramente descrittive e ha restituito alla narrazione, alle espressioni autoriali capaci di affermare la loro *auctoritas* nelle forme più impensate, la propria importanza.

Ma la svolta rappresentativa della fotografia dell'Ottocento, e segnatamente di quella di cui qui ci occupiamo, è simile a (e probabilmente storicamente dipendente da) quella che Alpers ipotizza per l'Olanda del XVI secolo – e proprio la camera oscura, che entra anche nella tradizione pittorica italiana, determinando esiti anticlassici, e che permea la storia del mezzo, ci guida in questa direzione. Con l'eccezione, forse, degli esperimenti di Charcot che, come si è visto, tentano di creare una cornice scenica complessa alla fotografia, introducendo in qualche misura il termine narrativo, e poggiando sull'uso deittico della cornice (su cui dovrò tornare più avanti), la fotografia di questa parte dell'Ottocento non narra la diversità, la *describe* in forma meticolose e tipizzate, la fa scivolare sulla sua superficie irriflessiva. Il malato di mente che essa ci restituisce, è iscritto dentro una non-finestra, in una rappresentazione che è meramente indicale e sommaria, che affossa le capacità empatiche per produrre il mero rifiuto dell'identificazione. Un rifiuto che riguarda tutte le ulteriori realtà della diversità antropologica, relegate, in genere, nel loro duro e afasico universo descrittivo.

Nella infastidita reazione dei pittori e degli intellettuali della prima metà del secolo nei confronti della fotografia vi era, com'è noto, anche la consapevolezza di questo attentato alla capacità narrativa, alla funzione autoriale, al recupero delle fonti della rappresentazione e delle sue temporalità (ciò che consente un continuo lavoro di risemantizzazione del fare e dell'opera, a prescindere dalle loro strette identità cronologiche). La presuntuosa pretesa di oggettività dei medici e degli antropologi della seconda metà del secolo sembra dar loro ragione, andando a consolidare l'epoca del trionfo della descrizione e delle certezze che da essa promanano.

3. Attorno alla metà del secolo seguente, quando sta per inaugurarsi una nuova stagione della fotografia avente per soggetto il disturbo psichico, l'età positivista è ovviamente, tramontata. L'antropologia ha abbandonato al loro destino medici, frenologi, criminologi, acquisendo uno statuto autonomo, basato su quella particolare strategia conoscitiva che va sotto il nome di etnografia. E ha del tutto perso fiducia nella funzione catalografica e classificatoria della fotografia, che è divenuta *artistica*, come si diceva nel tardo Ottocento, ovvero più propriamente, anch'essa etnografica. Su di un piano più generale, se ancora, nell'ambito neorealista italiano, si continua ad attestare strumentalmente una considerazione indicale del mezzo, l'effettivo criterio d'uso delle immagini si è volto verso l'i-

cona e il simbolo. Gli spazi discorsivi della fotografia psichiatrica sono mutati e all'interno di una società che ha dovuto abbandonare ogni certezza, comprese quelle che sulle rappresentazioni del diverso e della diversità si fondavano, altri ordini del discorso, più complessi, si vanno affermando²³. La narrazione si riaffaccia sulla scena fotografica in modo diversificato ma deciso.

È oltremodo indicativo che l'iniziale contatto con il disagio psichico, nel secondo dopoguerra, avvenga all'interno di un contesto eminentemente narrativo che ha abbandonato l'approccio antropometrico e fisiognomico, per guadagnare quella postura etnografica di cui sopra scrivevo. Le prime immagini riguardano, infatti, le tarantate del Salento²⁴. Donne afflitte da una sindrome di tipo isterico, con convergenza di disturbi depressivi e melanconici, di alterazioni neuropsicologiche e neuropsichiatriche morfologicamente difformi, sottoposte a una duplice terapia popolarmente connotata, domiciliare ed *extra moenia*, presso la cappella di san Paolo a Galatina, in provincia di Lecce. Donne sofferenti, ma libere, non rinchiusi in null'altro che nel recinto, certamente vincolante, della struttura sociale e della "tradizione".

Com'è noto, è l'etnologo Ernesto de Martino che studia il fenomeno, ed è Franco Pinna il fotografo che l'accompagna sul terreno e che documenta l'intero ciclo terapeutico, nella sua fase coreutico-musicale e nei suoi esiti del pellegrinaggio a san Paolo, nell'estate del 1959²⁵.

La rilevazione di Pinna si attiene a un modulo di osservazione "scientifica" largamente imposto dallo studioso, ma non è certo la prima (e questo improvviso e diffuso bisogno, alla ripresa della vita democratica nel Paese, di fare i conti con il disturbo o l'alterazione psichica *sul terreno*, nel vivo del suo manifestarsi, deve

²³ Per la nozione di spazio discorsivo sono debitore, è opportuno precisarlo, essenzialmente a Foucault e alle sue teorie relative alle formazioni discorsive; in modo più ristretto e peculiare all'applicazione, in vero semplificata ed eclettica, di Rosalind Krauss. Cfr. Foucault 1971; Krauss 1996.

²⁴ La consapevolezza che la fotografia che riguarda il tarantismo rappresenti prosecuzione e svolta del discorso della fotografia psichiatrica è, a quel che mi consta, assente nella letteratura nazionale. Per il contesto internazionale ciò è stato invece notato da alcuni studiosi, a esempio da Michaela Schäuble, in un suo saggio. Cfr. Schäuble 2016.

²⁵ È bene sottolineare come l'intera vicenda delle tarantate s'inserisca in un orizzonte interpretativo, legato all'etnografia e all'etnologia del Mezzogiorno d'Italia, che esula dagli obiettivi conoscitivi di questo scritto. Ho tentato di restituire le linee essenziali di una stagione di ricerca scientifica e di attività fotografica in alcuni saggi cui rinvio; qui vorrei ricordare soprattutto Galini, Faeta 1999 e Faeta 2003. Il libro demartiniano sul fenomeno è de Martino 1961, più volte ristampato con qualche variante significativa.

iniziare a farci riflettere sul mutamento del mezzo, pur nelle continuità prima richiamate, rispetto al periodo che ho rievocato).

Già nel 1954 si era recata a Galatina e nei dintorni Chiara Samugheo e le sue tarantate erano state pubblicamente condivise un anno dopo²⁶. Al 1956 può essere ascritta, con sufficiente attendibilità, l'esplorazione del fotografo francese, attento frequentatore dell'Italia, André Martin²⁷. Sovrapponendosi e distinguendosi dal lavoro di de Martino e Pinna, in un brevissimo lasso di tempo (1959-1964), si recano in Salento ancora, fotografando e filmando le tarantate, Diego Carpitella, Annabella Rossi, Sebastiana Papa, Cecilia Mangini e Lino Del Fra, Gianfranco Mingozzi²⁸; più tardi, ma con sostanziale adesione all'impianto ideologico e ai modelli formali delle precedenti esplorazioni, fermando la sua attenzione sul rito presso la cappella di san Paolo, agli inizi degli anni Settanta, Mazzacane (Mazzacane 1971). Anche in questo caso, le intenzioni documentarie prossime e i codici linguistici con cui i diversi autori si esprimono non possono essere analizzati in dettaglio. Prenderò, esemplarmente, in considerazione il modello di Pinna, anche perché ebbe un carattere performativo elevato. Non prima di aver rilevato, però, quanto isteria charcottiana, iconografia delle emozioni, intreccio tra prospettiva funebre e dionisiaca, teatralizzazione del dolore e del disturbo, *Phatosformeln* warburghiano, andassero a costituire ancora, nell'ambito di un approccio e di regimi di discorso certamente

²⁶ Cfr. Samugheo 1955. 14 fotografie relative all'argomento sono depositate presso l'Archivio Fotografico Contemporaneo del Museo Nazionale delle Arti e tradizioni Popolari – Museo delle Civiltà (AFC-MNATP) in Roma.

²⁷ Alcune delle cui immagini furono pubblicate, anni più tardi, in volume. Si veda Martin 1975, [poi, 2000]: 110-123. È utile ricordare che il libro presenta un testo di François Laplantine, (*Pathologie et thérapeutique collective en Italie méridionale*), docente di Etnopsichiatria presso la Facoltà di Medicina dell'Università di Lyon, che si sofferma sugli aspetti legati alla psicopatologia nei contesti popolari del Mezzogiorno italiano; e che, per attestazione dello stesso de Martino, le fotografie di Martin costituirono per lui la prima finestra aperta sul mondo delle tarantate. Cfr. de Martino 1961: 30.

²⁸ Le fotografie di Carpitella non sono mai state pubblicate e sono disseminate in numerosi archivi; di lui si conserva un raro documentario afferente alla ricerca demartiniana, Carpitella 1960. Le fotografie di Rossi, scattate a partire dal 1960 e sino al 1976, sono custodite presso l'AFC-MNATP; per un regesto della loro consistenza archivistica, si veda Faeta 2006: 154-156; per una loro esemplificazione si veda MNATP 2003: 139-176. Le fotografie di Papa sono custodite presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – Gabinetto Fotografico Nazionale, in Roma; per un loro saggio si ricordi la mostra *Santi Pietro e Paolo, il tarantismo negli archivi fotografici e video del Museo Nazionale delle Arti e TradizioniP popolari*, MNATP, Roma, 28 giugno – 15 novembre 2015. Il film di Mangini e Del Fra non è stato realizzato. Per Mingozzi, si veda Mingozzi 1962.

rinnovati, le basi archeologiche dell'interesse novecentesco.

Ciò che emerge dalle fotografie di Pinna²⁹ è, da un lato, la prepotente riaffermazione della narrazione, dall'altro la costruzione di un sistema diaframmatico che svolge una funzione portante rispetto alla narrazione stessa. In una delle fotografie che mettono in scena il ciclo coreutico domiciliare di una delle tarantate, Rosaria di Nardò, la donna danza all'interno di un emiciclo composto da astanti a vario titolo interessati alla sua *performance*, tra cui siede de Martino. Pinna, pur essendo dal punto di vista prospettico in opposizione con lui, assume su di sé la posizione dell'etnologo; le sue fotografie raccontano ciò che lui racconterà ai suoi lettori. Si pongono, rispetto al loro enunciato, già in forma di enunciazione. E traducono in immagini un insieme di *récit* eruditi, filosofici, medici, antropologici, che il fotografo ha assimilato prima di andare sul campo, leggendo e partecipando alle riunioni preparatorie della spedizione etnologica. La sua narrazione recupera testualità disperse, e si rivolge in forma deittica a una precisa platea di ascoltatori. Per questo le sue immagini rinunciano a quella descrittività di superficie, che sembrava la più idonea a oggettivare il fenomeno, per penetrare nel singolo vissuto della persona raffigurata. Questa non è più il *tipo* sofferente, ma è un concreto soggetto storico, Rosaria o Maria, donne di Nardò, di cui conosciamo aspetti plurimi dell'esistenza e della malattia, prese nelle spire della sofferenza causata da un morso immaginario – e non a caso sia Pinna, sia a esempio l'antropologa Annabella Rossi, penetreranno nel vissuto quotidiano delle donne sofferenti, con la documentazione fotografica delle loro condizioni esistenziali e, poi, con una diuturna frequentazione (Rossi 1970).

E, al fine di rafforzare la narrazione intesa a restituire storia al soggetto e storicità al fenomeno indagato, ricorrendo a un vocabolo che Marin ha individuato come costitutivo della rappresentazione pittorica moderna (ma che ben si adatta alla fotografia contemporanea) e della costruzione stessa dello spettatore (o del lettore), ogni singola immagine, con metodicità, è inscritta in una cornice. Ne avevamo visti i prodromi trattando di Alpers; in alcuni suoi saggi, Marin definisce la cornice come elemento indispensabile, in quanto istituisce ciò che consente alla rappresentazione stessa di costituirsi come tale e a chi guarda di ergersi a spettatore (Marin 1986; 1988). Se si osservano tutte le immagini da me e Clara Gallini scelte per comporre antologicamente il reportage sulle tarantate (tratte a ragion veduta

²⁹ Nel suo archivio in Roma, sono custodite 464 fotografie relative all'argomento (404 35mm b/n, 49 6X6, b/n, 11 6X6 diacolor, realizzate con le fotocamere Leica F2 e Rolleiflex dal 20 giugno al 10 luglio 1959. Per un loro saggio significativo e filologicamente inquadrato si veda Gallini, Faeta 1999: 297-353; 364-366.

dall'archivio di Pinna), si deve prender atto dell'esistenza permanente delle cornici: il riquadro dei finestrini dell'automobile che porta l'etnologo e la sua compagna, addormentati, verso il teatro della loro ricerca; la porta che delimita e prelude all'occhio non autorizzato l'evento terapeutico e rituale; la cerchia dei suonatori e, poi, degli astanti inseriti al limite del fotogramma; il lenzuolo bianco steso a terra per delimitare lo spazio d'azione della paziente, al cui interno s'inscrive la sua figura alterata; le figure poste ai margini che l'incalzano; l'icona incorniciata di san Paolo accanto al letto in cui giace, sul limite basso del fotogramma; la porta della cappella di Galatina, contro cui si staglia l'implorante; le arcate dell'altare al cui interno i pazienti inscrivono il loro delirio; le ali di folla che li attorniano. Tutte le fotografie acquisiscono la loro inderogabilità comunicativa attraverso il reiterato espediente della cornice (Gallini, Faeta 1999: 287-353; 364-366).

Che sembra introdurre alla costruzione di nuove regole visive per la rappresentazione del disagio psichico³⁰. Regole che si vanno delineando, dunque, ben prima della stagione dell'antipsichiatria, costruendo le premesse di un discorso che si sarebbe, negli anni a venire, modificato ed evoluto. Certamente, anche in questa fase, si potrebbero individuare i rapporti tra le pratiche mediche, sociali e politiche che presiedono al trattamento del disagio e della follia, e che ispirano le sue istituzioni delegate, e le nuove sensibilità che la rappresentazione consente di porre in scena. Ma resta l'evidenza di una fase in cui i manicomi esistono, la loro fatiscenza e la loro funzione costrittiva permangono, la follia continua a esser vista con occhio diffidente ed escludente, ma una percezione nuova serpeggia e, in ambito fotografico, si affermano forme del discorso differenti, anche per quel che riguarda il campo fondamentale d'esercizio dell'esperienza rappresentato dai luoghi di segregazione e dai manicomi. È certo, sul piano della valutazione politico-culturale, che tali forme sono tutt'altro che esenti da atteggiamenti contraddittori, da nuovi profili d'uso strumentale delle immagini, da processi di rappresentazione contraddistinti da vistosi margini di ambiguità. Ma è altrettanto certo che, come le immagini ottocentesche hanno per decenni alimentato l'impunità del discorso manicomiale, quelle novecentesche tendono a divenire un formidabile strumento di sua confutazione³¹.

³⁰ Su questo mutamento, in un'ottica critica differente dalla mia, ma con attenzione alla comparazione tra Ottocento e Novecento, si veda Manzoli 2004, consultazione del 13.01.2021.

³¹ Per una critica severa della fotografia novecentesca legata alla condizione manicomiale, si veda Forgacs, 2015, con particolare riferimento alle pagine 211-289. Forgacs si sofferma, con buone ragioni, sul tratto voyeuristico e sulla sostanziale continuità di approccio autoritario ed escludente della fotografia e della cinematografia legate al movimento antipsichiatrico in Italia, con riferimento particolare ad autori, su cui più avanti ci soffermeremo, quali Piero Berengo Gardin, Luciano D'Alessandro, Raymond Depardon. Pur condividendo in parte le sue osservazioni,

Il primo fotografo, nel nostro Paese, a recarsi, nell'ottobre del 1957, in uno dei recinti di contenzione del disagio, il mendicicomio di Aversa, in provincia di Caserta, luogo di confine tra ospizio di mendicITÀ e spazio manicomiale o, comunque, dedicato alla custodia dei disturbi cognitivi e delle demenze senili, è Arturo Zavattini. Che realizza 102 fotografie 6X6 e 148 35 mm, durante una visita durata soltanto alcune ore, sulla strada per Napoli, dove avrebbe sostato e ulteriormente fotografato per due giorni (Zavattini 2017).

Così descrive il fotografo, in un'appunto scarno presente nel suo archivio che indica coordinate importanti del suo approccio, la genesi del reportage:

avevo detto all'amico Paolo Nuzzi (ci eravamo conosciuti nel 1954 sul set de' *La strada* di Federico Fellini, lui aiuto regista e io assistente operatore) che volevo andare a Napoli per una camminata in quella città che ho sempre amato, con le mie macchine fotografiche. Paolo, napoletano, mi propose: "venendo a Napoli, potrebbe sicuramente interessarti fare una sosta ad Aversa, dove ti raggiungerei per accompagnarti al mendicicomio della città. Lì, durante la guerra, siamo stati sfollati con la famiglia e mio padre dirigeva un reparto di traumatologia in un ospedale poco distante". Ci andammo e mi trovai di fronte a una realtà che non conoscevo, che mi metteva in un grande imbarazzo, insieme a tristezza e commozione. Ormai ero lì e cominciai a fotografare. Restammo in questo mendicicomio quasi tre ore, poi, sempre con Paolo, andammo a Napoli a conoscere i suoi genitori. La mattina dopo cominciai la mia camminata in quella città, senza mete e senza mai fermarmi. La mia vacanza napoletana è finita al tramonto del giorno successivo, quando nelle edicole i giornali davano in grande la notizia del lancio dello Sputnik 1³².

Dunque, qualcosa che nasce in modo occasionale, scaturendo da una curiosità indiretta, direi sollecitata, che trova però immediato riscontro nel ventisettenne cineasta e fotografo, nella sua volontà di guardare e vedere e nella rapidità di traduzione dello sguardo in immagine che costituisce una delle sue caratteristiche di fondo. Nel momento in cui realizza il suo reportage, Zavattini, per sua esplicita ammissione, non sa nulla della cosiddetta fotografia psichiatrica, quella dell'Ot-

ritengo che la natura di dispositivo della fotografia non poteva non generare questo tipo di approccio, al di là delle personali inclinazioni e declinazioni dei singoli autori.

³² Archivio Zavattini Roma, fondo fotografico Arturo Zavattini, cartella *Aversa*.

tocento per intenderci³³, e non può sapere nulla, ovviamente, di quella che verrà negli anni successivi, sull'onda di una presa di coscienza montante. Questa stessa presa di coscienza è piuttosto lontana da lui; di fronte alla condizione umana che trova tra le mura aversane, una condizione cui non era preparato, egli prova, come abbiamo sentito, imbarazzo, tristezza e commozione. Qualcosa, però, evidentemente comincia a mutare nel rapporto tra disturbo psichiatrico, coscienza collettiva, idee della rappresentazione³⁴.

Che tipo di immagini realizza Zavattini nel breve periodo della sua permanenza *in loco*?

Immagini caratterizzate da un atteggiamento empatico rispetto alla realtà che, in modo abbastanza impreveduto, è venuta incontro. Il fotografo affronta una situazione di radicale disagio, ma non la traduce, secondo consuetudine, in termini di estraneità, non visualizza qualcosa di cui avere pietà ma da cui prendere le distanze, non costruisce quelle rappresentazioni dell'alterità, cui pure la condizione che osservava, in quel momento storico, rinviava. E, soprattutto, egli recupera, nel recinto del luogo di segregazione, una postura simile a quella dei fotografi che avevano osservato o andavano osservando le tarantate, una postura etnografica, connotata da una sicura attitudine narrativa. Come è consueto nello stile delle sue immagini³⁵, ciascuna costituisce una storia, con una potente negazione, dunque, dell'istanza descrittiva. E ciò che appare notevole, soprattutto se raffrontato al canone visivo tardo ottocentesco, è che la narrazione si realizza non soltanto nelle immagini che comprendono molteplici soggetti, ciascuno intento a seguire il proprio orizzonte di senso, all'interno dei vasti e fatiscenti spazi del mendicicomicio, ma anche quando l'obiettivo, attraverso ritratti-istantanee, si serra su un singolo personaggio. Personaggio di cui viene raccontato il mondo attraverso lo sguardo, il volto, il corpo, il vestito, le mani, un dettaglio come il libretto di preghiera che ha in palmo su cui possiamo leggere, parola per parola, il testo. Come per una rivolta inconsapevole, attraverso il ritratto, rientra tutta la storia della persona, reintegrata in un proprio universo identitario, pur all'interno dell'alienante spazio in cui è colta.

Ricordano, queste immagini, quelle realizzate, soltanto due anni dopo, nel

³³ Comunicazione personale di Zavattini; marzo 2021.

³⁴ Giova ricordare come 5 anni prima, nel 1952, Zavattini avesse fatto la sua prima importante esperienza di lavoro al seguito di de Martino in Lucania e avesse poi continuato a nutrire interesse per fenomeni di cultura popolare caratterizzati da liminarietà e condizioni di disagio fisico o psichico. Si veda, a esempio, il reportage inedito realizzato sul mago di Pico, in Ciociaria, e sulla sua clientela nel 1952. Cfr. Archivio Zavattini Roma, fondo fotografico Arturo Zavattini, cartella *Il mago di Pico*.

³⁵ Per un confronto si vedano Faeta 2003; Faeta, Fragapane 2015; Zavattini 2017.

1959, da John Phillips presso il manicomio di San Giacomo della Tomba a Verona e il suo *atelier* terapeutico di pittura gestito dal cognato Michael Noble (benché lì l'esperienza fosse condotta per circa un mese e in condizioni di maggiore condivisione e partecipazione al lavoro del fotografo): un'analoga capacità di raccontare la diversità con la convinzione che una narrazione partecipe fosse il modo precipuo di restituire esistenza agli inesistenti ("what emerges from my pictures is a dreadful sense of loneliness and a profound sense of waste" – Cairone 2010: 50)³⁶. Phillips mette molta cura nel mostrare un ospedale che sta aprendo i suoi battenti, nel cucire, con affettuosa partecipazione, il mondo di fuori e il mondo di dentro, pur non prescindendo affatto dall'impetosa descrizione della condizione coatta. Ma ricordano anche, le immagini di Zavattini, non sembri fuori luogo un *excursus* all'esterno del territorio nazionale, le fotografie che Richard Avedon realizzerà ancor poco più tardi, nel 1963, sui ricoverati nell'East Louisiana State Hospital di Jackson, nel sud degli Stati Uniti, con particolare riferimento a quella categoria di rifiutati tra i rifiutati che erano i malati di mente omosessuali. Anche in questo caso la capacità di restituire vite e storie attraverso l'immagine; anche in questo caso, nella descrizione dell'universo concentrazionario e dei suoi abitanti, la crudele *pietas* che sappiamo essere caratteristica dello stila narrativo dell'autore (Avedon 1964; 1993)³⁷.

Negli anni postbellici, dunque, e prima dell'affermarsi della fotografia militante, nella diversità di stile narrativo, di approccio al mezzo, di soluzioni formali adottate, ciò che si apprezza è la volontà di restituire soggettività ai segregati, pur all'interno della loro condizione dimidiata, e di costruire storie, di andare al di là del modello descrittivo, di infrangere la superficie come mero riflesso di una condizione essente ed entrare nel meccanismo processuale, quello che è alle spalle dei pazienti ritratti e quello che s'instaura nel momento del contatto. Ciò che ancora mi sembra accomuni queste narrazioni è, per ricordare Pierre Bourdieu, la rottura dell'isomorfismo che unisce l'idea di obiettività legata alle immagini con le più complessive definizioni sociali dell'obiettività e con le sue regole di traduzione politica (Bourdieu 2018); Zavattini, Phillips (anche Avedon), hanno in questa prospettiva un'avvertibile consapevolezza.

Ciò che è invece assente, nella fase che definisco empatica della fotografia psichiatrica, è quell'imperioso spazio discorsivo creato dalla tensione militante. Quella che invaderà la scena a partire dal finire degli anni Sessanta.

³⁶ In un suo appunto autobiografico, contenuto in Cairone 2010: 50-51, Phillips annovera a cinquecento le immagini realizzate nell'occasione.

³⁷ "My sister – ricorda Avedon – withdrew, and died in a mental institution" (Avedon 1993: 2).

Non posso evocare il profilo di una delle rivoluzioni culturali più radicali e complesse del Novecento in Occidente (originata, tra l'altro, a mio avviso, anche dalla diffusa ripulsa antinazista promossa dalla conoscenza della fotografia relativa ai campi di sterminio); ho già ricordato le lezioni tenute da Foucault al Collège de France tra il 1973 e il 1975, ma il dibattito antipsichiatrico si ramifica, si radicalizza e si rovescia in una fitta serie di esperienze concrete. Dalla rivoluzione manicomiale di Franco Basaglia e dagli esperimenti di Thomas Szasz, di David Cooper e della londinese Kingsley Hall, uno dei primissimi centri di accoglienza non segregativi, origina un immediato aggancio al contesto fotografico³⁸. Sono i fotografi che cercano la situazione manicomiale, ma sono i medici che spalancano le porte, è il caso di dire, alla fotografia e ai suoi operatori; per quel che concerne l'Italia, non soltanto nei centri d'avanguardia di Gorizia o Trieste.

Per restare al decennio 1969-1979, si occupano dell'argomento Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin (1969), Luciano D'Alessandro, Massimo Stefanetti, (ancora 1969), Mauro Vallinotto (1968-1970), Gian Butturini (1974-1976), Uliano Lucas (alla metà degli anni Settanta), Raymond Depardon (1977-1979)³⁹.

Non entro nel merito dei singoli *reportage* realizzati da autori di diversa sensibilità e diversa formazione culturale, e in condizioni d'impegno abbastanza differenti. A volte la fotografia, al di là dei tratti negativi rilevati da Forgacs, ebbe il merito immediato di scompaginare assetti istituzionali che sembravano immarcescibili, pur sotto l'onda d'urto di un'opinione pubblica sempre più ricettiva verso le istanze riformiste. Penso, a esempio, al già ricordato lavoro di Vallinotto,

³⁸ Il libro inaugurale di questa stagione, che esprime sensibilità legate alle scienze sociali che diverranno diffuse nella società civile e nel discorso pubblico, anche se in Italia tradotto con ritardo, è quello di Erwin Goffman, del 1961. Cfr. Goffman 1968. Il testo guida della rivoluzione basagliana è Basaglia 1968. Il documentario che meglio espresse le sue istanze di fondo è Zavoli 1968.

³⁹ Si vedano Basaglia, Ongaro 1969; D'Alessandro 1969 (a partire dalle fotografie di D'Alessandro, Michele Gandin ha firmato un documentario; cfr. Gandin 1969); Butturini 1977; Lucas 2001; Stefanetti 2014; Depardon, 1984 e 2014. Depardon, che ha anche lui iniziato a lavorare su sollecitazione di Basaglia, è stato in Veneto, Campania, Piemonte e Friuli ed ha realizzato un documentario sul manicomio veneziano posto sull'isola di san Clemente; cfr. Depardon 1982. Le fotografie di Vallinotto sono state riproposte in una mostra dal titolo *Matti. Dall'emarginazione all'integrazione a 40 anni dalla Legge Basaglia*, esposta nell'aprile-maggio 2018 al Castello degli Orsini di Rivalta di Torino, introdotta da A. Pupazzi. Non posso occuparmi qui, con l'attenzione che merita, della straordinaria esperienza figurativa rappresentata dall'opera pittorica di Gino Covili, dal suo ciclo di 140 dipinti e disegni realizzati tra il 1973 e il 1977 presso l'Ospedale Psichiatrico di Gaiato, in provincia di Modena, opera incoraggiata anch'essa da Basaglia, che richiederebbe un'analisi specifica, assai perspicua dal punto di vista figurativo e iconografico. Sull'esperienza si veda Tarantino 2007.

condotto prima nei manicomi torinesi di Collegno e di Via Giulia, e poi a Villa Azzurra, manicomio-lagher per bambini dove, tra tante altre terribili, la fotografia di una bambina nuda legata in croce al suo lettino, pubblicata nel luglio del 1970 sull'”Espresso”, accompagnata da un articolo di Giorgio Invernizzi, innescò il processo di chiusura della struttura e di smantellamento degli istituti per minori (Invernizzi, Vallinotto 1970).

Per ulteriormente definire, tuttavia, la svolta che vado ipotizzando vorrei soffermarmi su due volumi fotografici, esiti di inchieste di terreno, entrambe del 1969, fondamentali rispetto alla nuova stagione. Volumi che pongono l'accento sulla natura classista della medicalizzazione e della follia stessa (e la memoria non può non tornare, in proposito, alla clinica Bellevue). Il primo è quello di Cerati e Berengo Gardin, il secondo di D'Alessandro, che possiedono la qualità di istituire lo spazio discorsivo della nuova fotografia dedicata ai luoghi di restrizione psichiatrica⁴⁰. Questo spazio è quella dell'antipsichiatria militante, fatto di presentazioni pubbliche, di concitati dibattiti, di occupazioni e azioni dimostrative, di mostre, di striscioni cianografati, di comizi volanti.

Le fotografie di Cerati e Berengo Gardin significano all'interno di un insieme di testi di denuncia, ispirati e concertati da quello iniziale di Basaglia e Ongaro (significativamente, lo vedremo subito, non firmato), che fanno interagire brani teatrali e letterari, estratti di saggistica scientifica, con testi di pubblicità o relativi a bandi per forniture ospedaliere, raccomandazioni terapeutiche o di comportamento per il personale, e con rare voci di testimonianza e protesta degli internati. È questa la trama significativa per le immagini, potenziata da una grafica, scelta da Basaglia in collaborazione con il responsabile dell'edizione Giulio Bollati, di marcata ispirazione steineriana, nella sua voluta e scabra povertà e nel suo nitore. Delle fotografie, attraverso il libro (che presenta pagine non numerate), non sappiamo nulla, né il luogo dove sono state riprese, né le date, né gli autori (Cerati, Berengo Gardin?)⁴¹. E, sia l'ambito significativo, sia la loro modalità di ripresa, ci riportano con veemenza dentro il contesto della fotografia descrittiva del secondo Ottocento. Se è vero che qualche tratto evenemenziale affiora sulla superficie del fotogramma, qualche lacerto sfilacciato di storia e di narrazione, è

⁴⁰ Per l'analisi e la critica, di questi volumi, da lui considerati di strategica importanza nell'ambito della cultura politica e figurativa italiana coeva, ancora rinvio a Forgacs 2015, al capitolo *Manicomi*.

⁴¹ In realtà le immagini sono state riprese negli ospedali di Gorizia, Trieste, Colorno, Firenze, Siena, anche se non tutte furono poi incluse nel libro. La vicenda completa della realizzazione di quei reportage è oggi accessibile attraverso Berengo Gardin 2015 (testo che non presenta il contributo di Celati).

soprattutto vero che gli uomini e le donne, in preda ad alterazione o delirio, stretti nelle camicie di forza o nei letti di contenzione, hanno la stessa rilevanza dei muri, delle latrine, delle vasche di punizione e dei fetidi cortili. Si tratta, ovviamente, di una scelta ponderata, tesa a ricreare, anche attraverso espedienti d'impaginazione del testo, quell'universo spersonalizzato e de-umanizzato che s'intende denunciare. Con un riavvicinamento marcato alla fotografia del passato, lo si vuole evocare, mettendolo sotto gli occhi di chi non ha avuto la possibilità di osservare i demoni provenienti dagli inferni concentrazionari ottocenteschi e di chi vuole restare cieco rispetto alla condizione di classe che fa di questi uomini dei reietti. La trama di significazione verbale e le negazioni dell'autorialità, della temporalità, della località delle immagini possiedono l'ambizione di instaurare un discorso da cui non si potrà più prescindere; e da cui in effetti, nella stagione della militanza antipsichiatrica, poco si prescinderà⁴².

Con la sola eccezione del lavoro di D'Alessandro. Il quale mantiene lo spazio discorsivo del contesto dell'antipsichiatria, ma adopera mezzi espressivi diversi. Anche in questo caso il perimetro è tracciato attraverso la scrittura. Un singolo testo, di notevole rigore intellettuale e morale. Il testo di uno psichiatra *pentito*, Sergio Piro, direttore del nosocomio Materdomini di Nocera Superiore, in cui il fotografo lavorò, a partire dal 1964. Attraverso un'intervista rilasciata da D'Alessandro poco prima della sua morte, sappiamo qualcosa di Piro; delle sue origini piccolo-borghesi, della sua adesione al modello terapeutico basato sulla restrizione (benché esercitato con spirito illuminato), della sua onestà intellettuale, della sua presa di coscienza e politicizzazione, del valore epifanico che la fotografia, quella realizzata, per suo invito, presso il *suo* manicomio, ebbe per lui (D'Alessandro 2017)⁴³.

Lo scritto di Piro stabilisce la cornice di lettura per le fotografie. Che ricompongono, dentro un orizzonte di preciso impegno civile e politico, la tensione empatica che era stata, come abbiamo visto, di altri visitatori. Se è vero, con Forgacs, che lo sguardo resta uno sguardo dal di fuori, i pazienti sono visti come portatori di storie e sono narrati come soggetti in attesa di una possibile liberazione. La crudezza della loro condizione è raccontata dal profondo di uno spazio della rappresentazione che si va costruendo attraverso sguardi, corpi, gesti,

⁴² Come evidenza un saggio che, oltre a ricostruire la vicenda del libro, si sofferma sulla sua eredità, sui suoi effetti e sulle sue *after-lives*, sia rispetto alla società italiana, sia rispetto alla fotografia e al suo impegno. Si veda Foot 2015.

⁴³ Oltre l'intervista al fotografo, il numero della rivista "Voci" conteneva l'inserto *Camera oscura* a lui dedicato, curato da Laura Faranda e Antonello Ricci, con loro interventi critici sul suo lavoro e sul rapporto tra fotografia e condizione psichiatrica, oltre che la mia nota ricordata in apertura di questo scritto.

pose, fogge, comportamenti, dettagli. Sono soprattutto le mani che assolvono alla funzione di introdurre nello spazio della rappresentazione (un po' come le mani del Cristo antonelliano analizzate da Didi-Huberman, che si fanno carico di immettere in argomento, di introdurre le logiche dell'enunciazione), di alludere ai tremendi effetti della scotomizzazione e della de-umanizzazione⁴⁴. Se lo spazio manicomiale di Cerati e Berengo Gardin è *visto* dall'esterno, come attraverso una superficie vitrea e diaframmatica, quello di D'Alessandro è *creato* dall'esterno, con una sapiente plasmazione di espedienti visivi (le quinte prospettiche generate dagli abiti; le ampie vedute affollate di gente che vaga senza meta o che sosta senza ragione; i gesti e le espressioni in apparenza privi di una loro causa logica; le monadiche solitudini ospitate nella folla coatta e smarrita).

Ho prima ricordato lo scritto epigrafico di Piro. Esso delinea le coordinate di leggibilità del testo fotografico, ma possiede anche una capacità di autonoma individuazione storica, con la consapevolezza del tragitto effettuato dalla fotografia, dal suo essere forma paradigmatica della scienza positivista al suo divenire mezzo che aiuta a metterla tra parentesi, dal suo farsi creatrice di alterità e alienazione, al suo farsi strumento di critica e liberazione. Credo sia giusto chiudere il mio scritto riportando le sue parole:

Il documento fotografico del trattato di psichiatria presenta in effetti una mostruosità etichettata nosograficamente: congelata per sempre nella fissità dell'immagine, la posa statuaria del catatonico presenta al lettore l'immagine stessa dell'incomprensibile, dell'alieno, del mutante, del diverso. Così ancora, la fotografia documentaristica di tipo medico-psichiatrico si mette al servizio del principio di esclusione. Ma se la fotografia si pone lo scopo di negare e contestare questo limite, essa diviene interpretazione e diviene arte, perdendo così (almeno in apparenza) ogni carattere di obiettività quale sarebbe desiderato da una scienza cosificante e disumanizzante. Ma se prescinde dagli obiettivi propri della ricerca scientifica, se la psichiatria è messa tra parentesi e la fotografia è vista solo nella prospettiva dell'uomo che vive nella sua alienità, allora il discorso cambia completamente. Esso è un discorso che non può essere fatto di parole. Misteriosamente, nella mediazione fredda della carta fotografica, le immagini

⁴⁴ Nella sua intervista, D'Alessandro ricorda un lapidario commento di Berengo Gardin, a lui legato da amicizia e da rapporti di collaborazione, sul lavoro de' *Gli Esclusi*: "troppe mani!"; cui egli replicò, riferendosi al reportage dell'amico: "troppi cessi!". Una ironica e sintetica rappresentazione della differenza tra i due approcci. Cfr. D'Alessandro 2017: 274.

si animano e ci parlano di tutto quello che, occultamente ma fortemente, è passato e costantemente si ritrova tra l'uomo che vive nel mondo della sua alienità e l'uomo che vive con lo sguardo nel mirino della sua macchina fotografica (Piro 1969: s.i.p.)⁴⁵.

Bibliografia

Affergan Francis

1991, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, trad. di E. Turbiani, Milano, Mursia.

Alpers Svetlana

1984, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, trad. di F. Cuniberto, Torino, Bollati-Boringhieri.

Avedon Richard

1964, *Nothing Personal*, with an essay by J. Baldwin, New York, Atheneum Publishers

1993, *An Autobiography*, New York, Random House, 1993.

Baldi Alberto

2017, *Miscuglio figurale. Alle origini della ritrattistica antropologica ottocentesca*, "ANUAC", VI/1, pp. 271-300.

Bannour Wanda

1992, W., *Jean- Marie Charcot et l'hystérie*, Paris, Édition Métailié.

Basaglia Franco

1968, *L'istituzione negata*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.

Basaglia Franco, Ongaro Franca

1969, *Morire di classe: la condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi.

Bentham Jeremy

1983, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione* (a cura di M. Foucault e M. Pierrot), Venezia, Marsilio (ed. or. 1791).

Berengo Gardin Gianni

2015, *Manicomi. Psichiatria e antipsichiatria nelle immagini degli anni settanta*, Roma, Contrasto.

Bertillon Alphonse

1890, *La photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométrique*, Paris, Gauthier-Villars et fils.

Bollati Giulio, Bertelli Carlo

1979 (a cura di), *Storia d'Italia, Annali, II/1, 2, L'immagine fotografica. 1845 1945*, Torino, Einaudi.

Bourdieu Pierre

2018, *Un'arte media. Saggio sugli usi sociali della fotografia*, trad. di M. Buonanno, Milano, Meltemi.

⁴⁵ Per un migliore inquadramento della figura di Piro, si vedano Piro, Carrino 2010; *Sergio Piro* 2014.

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.

Cairone Andrea (a cura di)

2010, *John Phillips fotografo*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale.

Charcot Jean-Martin, Richter Paul (a cura di)

1980, *Le indemoniate nell'arte*, trad. di G. Sangalli, Milano, Spirali Edizioni.

Charuty Giordana

1977, *Folie, mariage et mort. Pratique chrétienne de la folie en Europe occidentale*, Paris, Seuil.

1985, *Le couvant des fous*, Paris, Flammarion.

Chiarelli Cosimo, Pasini Willy

2002, *Paolo Mantegazza. Medico, antropologo, viaggiatore. Selezione di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lerici*, Firenze, Firenze University Press

2010, *Paolo Mantegazza e l'evoluzionismo in Italia*, Firenze, Firenze University Press.

Chiozzi Paolo

1987, *Fotografia e antropologia nell'opera di Paolo Mantegazza (1831-1910)*, "AFT", VI.

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.

2017, *Luciano D'Alessandro: intervista. Napoli 7 giugno 2016*, a cura di L. Faranda e A. Ricci, "Voci", XIV, pp. 261-274.

Dalla Palma Sisto

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

D'Amico Flavia Dalila

2017, *L'occhio performante: la fotografia come strumento di costruzione del freak ottocentesco*, "RSF – Rivista di studi di fotografia", VI, pp. 94-115.

Darwin Charles

1890, *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*, Torino, Unione Tipografico-Editrice.

De Martino Ernesto

1961, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, il Saggiatore.

Depardon Raymond

1984, *San Clemente*, Paris, Centre National de la Photographie.

2014, *Manicomio. Selected Madness: Secluded Madness*, Göttingen, Steidl ed.

Diamond Hugh Welch

1857, *On the Application of Photography to the physiognomic and mental Phenomena of Insanity*, in "Proceedings of the Royal Society of London", VIII, December, pp. 117-127.

Didi-Huberman Georges

2008, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, trad. di E. Manfredotti, Bologna, Marietti.

- Edward Elisabeth (ed.)
1992, *Anthropology and Photography, 1860-1920*, New Haven-London, Yale University Press.
- Fabian Johannes
2000, *Il tempo e gli altri*, trad. di L. Rodeghiero, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- Faeta Francesco
2003a, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli.
2003b (a cura di), *Arturo Zavattini fotografo in Lucania*, Milano, Federico Motta Editore.
2006, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, Franco Angeli.
2017, *Psichiatria, antipsichiatria e dispositivo fotografico. Una nota a margine delle fotografie di Luciano D'Alessandro*, "Voci", XIV, pp. 291-296.
2019a, *Il nascosto carattere politico. Fotografie e culture nazionali nel secolo Ventesimo*, Milano, Franco Angeli.
2019b, *Cinque mostre americane*, in 2019a, pp. 165-191.
- Faeta Francesco, Fragapane Giacomo Daniele
2015 (a cura di), *AZ – Arturo Zavattini fotografo. Viaggi e cinema 1950-1960*, Roma, Contrasto.
- Foot John
2015, *Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s. The case of the photobook Morire di Classe (1969)*, "History of Psychiatry", XXVI/1, pp. 19-35.
- Forgacs David
2015, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza.
- Forrest Derek William
1974, *Francis Galton: the life and work of a Victorian Genius*, New York, Taplinger.
- Foucault Michel
1969, *Nascita della clinica*, trad. di A. Fontana, Torino, Einaudi.
1971, *L'archeologia del sapere*, trad. di G. Bogliolo, Milano, Rizzoli.
1972, *L'ordine del discorso*, trad. di A. Fontana, Torino, Einaudi.
1976 *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, trad. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi
1981, *Storia della follia nell'età classica*, s.i.t., Milano, Rizzoli.
2004a, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Milano, Feltrinelli.
2004b, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, trad. di V. Marchetti e A. Salomoni, Milano, Feltrinelli.
- Fragapane Giacomo Daniele
2012, *Realtà della fotografia. Il visibile e i suoi processi storici*, Milano, Franco Angeli.
- Frigessi Delia
2003, *Cesare Lombroso*, Torino, Einaudi.
- Gallini Clara, Faeta Francesco
1999 (a cura di), *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Torino, Bollati-Boringhieri.
- Galton Francis
1878, *Composite Portraits made by combining those of many different persons into a single resultant figure*, "Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland", VII, pp. 132-142.
1883, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, Macmillan.
- Giglioli Enrico Hillyer
1878, *I ritratti col metodo Galton*, segretario A. Zanetti, "Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia", VIII/3-4, p. 538.

Gilardi Ando

2003, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Milano, Bruno Mondadori.

Ginzburg Carlo

2015, *Paura, reverenza, terrore*, Milano, Adelphi.

Godbey Emily

2000, *Picture Me Sane: Photography and the Magic Lantern in a Nineteenth-Century Asylum*, "American Studies", XLI/1, pp. 31-69.

Goffman Erwin

1968, *Asylum. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, trad. di F. Ongaro Basaglia, Torino, Einaudi.

Gradhiva

2018, C. Josph et A. Mauuarin (coords), *Sur le vif. Photographie et anthropologie*, "Gradhiva", XXVII.

Iconographie

1876-80, *Iconographie photographique de la Salpêtrière, service de M. Charcot par Bourneville et P. Regnard*, Paris, Bibliothèque Charcot.

Invernizzi Gabriele, Vallinotto Mauro

1970, *Ma è per il suo bene!*, "L'Espresso", 26 luglio.

Krauss Rosalind

1996, *Teoria e storia della fotografia* (a cura di E. Grazioli), Milano, Bruno Mondadori.

Lapalantine François

1975, *Pathologie et thérapeutique collective en Italie méridionale*, in Martin 1975, pp. 7-19.

Leonardi Nicoletta

2016, *Il metodo lombrosiano e le fotografie come oggetti sociali*, in S. Montaldo, S. e C. Cilli (a cura di), *Il Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, pp. 36-51.

2018, *Le fotografie come oggetti scientifici negli istituti psichiatrici dell'Italia post unitaria. Ritratti di alienati dalla collezione del Museo Lombroso*, in D. Scala (a cura di), *Fotografia e scienze della mente fra storia, rappresentazione e terapia*, Canterano (RM), Aracne, pp. 87-114.

Lévi-Strauss Claude

1980, *L'identità*, trad. di L. Melazzo e N. La Fauci, Palermo, Sellerio.

Lombroso Cesare

1995 Frigessi D., Giacanelli F., Mangoni L. (a cura di), *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, Torino Bollati Boringhieri.

Lucas Uliano

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

Manzoli Federica

2004, *Images of madness. The end of mental hospitals illustrated through photographs*, "Journal of Science Communication", III/2, June, pp. 1-7, on line edition, <http://jcom.sissa.it>.

Marin Louis

1986, *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna*, "Carte Semiotiche", II, pp. 23-35.

1988, *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, "Cahiers du Musée national d'art moderne", 24, Art de voir, art de décrire II, pp. 62-81.

2014, *Elogio dell'apparenza*, trad. di E. Gigante, in *Della rappresentazione* (a cura di L. Corrain), Milano-Udine, Mimesis Edizioni, pp. 91-107.

Martin André

1975, *Les noires vallées du repentir. Contribution à l'étude de la mentalité magico-religieuse en Italie méridionale*, Paris, Editions Entente.

2000, *Les noires vallées du repentir. Contribution à l'étude de la mentalité magico-religieuse en Italie méridionale*, Paris, Nathan/HER.

Mazzacane Lello

1971, *Miseria e follia*, con un testo di A. Rossi, Milano, Editphoto.

1997, *Il mostro di Galton. Fotografia e dato vivo nell'apparato delle scienze antropologiche di fine Ottocento*, in F. Faeta, A. Ricci (a cura di), *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, pp. 239-257.

2019, *In giro al Mondo. Viaggi, diari e fotografia sul finire dell'Ottocento*, "Voci", XVI, pp. 206-235.

MNATP (Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari)

2003, *Annabella Rossi e la fotografia. Vent'anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania* (a cura di V. Esposito), Napoli, Liguori.

Paolo Mantegazza

1986, *Paolo Mantegazza e il suo tempo: l'origine e lo sviluppo delle Scienze antropologiche in Italia*, Milano, Ars Medica Antiqua ed.

Parmeggiani Sandro (a cura di)

2005, *Il volto della follia: cent'anni di immagini del dolore*, Milano, Skirà.

Pellizzari Maria Antonietta

2011, *Photography and Italy*, London, Reaktion Books.

Pinney Christopher

2011, *Photography and Anthropology*, London, Reaktion Books.

Pinney Christopher, Peterson Nicolas (eds.)

2003, *Photography's Other Histories*, Durham – London, Duke University Press.

Piro Sergio

1969, *Presentazione*, in D'Alessandro 1969, s.i.p.

Piro Sergio, Carrino Candida

2010, *Quando ho i soldi mi compro un pianoforte. Conversazioni con un protagonista della psichiatria del '900*, Napoli, Liguori Editore.

Poignant Roslyn

1992, *Surveying the Field of View. The Making of the RAI Photographic Collection*, in E. Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, New Haven – London, Yale University Press: 42-74.

Rank Otto

1979, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, Sugarco Ed.

Rossi Annabella

1970, *Lettere da una tarantata*, Bari, Dedalo.

Samugheo Chiara

1955, *Le invasate*, con un testo di E. Tadini, I Fotodocumentari di "Cinema Nuovo", 50, gennaio, pp. 17-24.

Schäuble Michaela

2016, *Images of Ecstasy and Affliction. The Camera as Instrument for Researching and Reproducing Choreographies of Deviance in a Southern Italian Spider Possession Cult*, "Anthrovision", on line edition, IV/2, pp. 1-28, <http://anthrovision.revues.org>.

Sergio Piro

2014, *Sergio Piro. Maestri e allievi*, Napoli, Editoriale Scientifica.

Sherman Augustus F.

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

Spini Sandro (a cura di)

1980, *Antropologia visiva. La fotografia*, "La ricerca folklorica", 2, ottobre.

Stefanetti Massimo

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

Taylor Paul Michael, Marino Cesare

2019, *The Science of Man behind the World's First Museum of Anthropology (Florence, Italy, 1869)*, "Museum Anthropology", XLII/2, pp. 109-124.

Tarantino Ciro (a cura di)

2007, *Gino Covili. Gli esclusi, 1973-1977*, Macerata, Quodlibet.

Valtorta Roberta

2014, *Photography and the Construction of Italian National Identity*, in R. Valtorta, G. Minghelli (eds.), *Stillness in Motion. Italy, Photography and the Meanings of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 38-81.

Zavattini Arturo

2017, *Passeggiata napoletana* (a cura di F. Faeta e G. D. Fragapane), Roma, Postcart.

Warburg Aby

1939, *A lecture on Serpent Ritual*, "Journal of the Warburg Institute", II, pp. 277-292.

Filmografia

Carpitella Diego

1960, *Meloterapia del tarantismo*, 3', b/n, autoprod. Italia.

Depardon Raymond

1982, *San Clemente*, 98', prod. indip., France.

Gandin Michele

1969, *Gli esclusi*, 14' 47", b/n, Nexus Film, Italia.

Mingozzi Gianfranco

1962, *La taranta*, 20', b/n, 35mm, consul. E. De Martino, musiche registrate da D. Carpitella, comm. S. Quasimodo, Pantheon Film, Italia.

Zavoli Sergio

1968, *I giardini di Abele*, 23' 23", RAI, TV7, Italia.

Abstract

This essay focuses on photographic representations of mental disease, in order to give a contribution, through some considerations on the medium and its expressive means, to the anthropological understanding of the events related to the psychiatric institution, with particular reference to the Italian situation. Comparatively, two significant seasons of photographic representation are considered, those of the second half of the Nineteenth and Twentieth, thinking of them as indicative of a deep transformations, albeit within the common function, typical of the medium, of device (*dispositif*, Foucault). In the first of these seasons, the anthropometric and classificatory character of photography, its descriptive vocation, matured in the context of a precise elaboration of visual paradigms, firmly support the segregating and medical approach of psychiatry, posing the disorder, in a relationship of clear functionality with respect to the identity policies of the national bourgeoisie, on the backdrop of an extended marginal and alien universe; in the second one, in the context of a changed attitude of the bourgeoisie, of a profound revisiting of the asylum's features, even photography, through a radical modification of its representative paradigms, offers support to a decisive action of deconstruction of madness and its institution. Photographic description, therefore, or photographic narration of the discomfort and psychiatric disease categorize two seasons of cultural and social policy, two different attitudes in front of otherness.

Il saggio si sofferma sulle rappresentazioni fotografiche del disturbo mentale, con l'intenzione di apportare, attraverso alcune considerazioni sul mezzo e sulle sue modalità espressive, un contributo alla comprensione antropologica delle vicende legate all'istituzione psichiatrica, con particolare riferimento alla situazione italiana. Sono prese in considerazione, comparativamente, due stagioni significative della rappresentazione, quelle della seconda metà del XIX e del XX secolo, ritenendole indicative di trasformazioni profonde, pur all'interno della comune funzione di dispositivo propria della fotografia. Nella prima di tali stagioni, il tratto antropometrico e classificatorio della fotografia, la sua vocazione descrittiva, maturata nel contesto di un preciso indirizzo di elaborazione dei paradigmi visivi, sostengono con decisione l'approccio segregante e medicalizzante della psichiatria, ponendo il disturbo, con un rapporto di netta funzionalità rispetto alle politiche identitarie della borghesia nazionale, sullo sfondo di un esteso universo marginale e alieno; nella seconda, nel quadro di un mutato atteggiamento della borghesia, di una profonda rimediazione dei tratti dell'istituzione manicomiale, anche la fotografia, attraverso una radicale modificazione dei suoi paradigmi rappresentativi, offre sostegno a una decisa azione di decostruzione della follia e della sua istituzione fondante. Descrizione o narrazione fotografica del disagio e del disturbo psichiatrico segnalano, dunque, due stagioni di politica culturale e sociale, due atteggiamenti diversi al cospetto dell'alterità.

Key words: Otherness, Photography, Mental disease, Description, Narration.

Parole chiave: Alterità, fotografia, Disturbo mentale, descrizione, narrazione.