

# << ILLUMINAZIONI >>

Rivista di  
Lingua, Letteratura e Comunicazione



Supplemento N.1  
N. 13 Luglio – Settembre 2010



[compu.unime.it](http://compu.unime.it)

## TITOLO

<<Illuminazioni>> – Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione

*Direttore responsabile:* **Luigi Rossi**

*Comitato scientifico:* **Raimondo De Capua, Luigi Rossi, Carlo Violi**

Telefono mobile: 3406070014

E-mail: [lrossi@unime.it](mailto:lrossi@unime.it)

Sito web: <http://ww2.unime.it/compu>

Gli autori sono legalmente responsabili degli articoli. I diritti relativi ai saggi, agli articoli e alle recensioni pubblicati in questa rivista sono protetti da Copyright ©. I diritti relativi ai testi firmati sono dei rispettivi autori. La rivista non detiene il Copyright e gli autori possono anche pubblicare altrove i contributi in essa apparsi, a condizione che menzionino il fatto che provengono da «Illuminazioni». È consentita la copia per uso esclusivamente personale. Sono consentite le citazioni purché accompagnate dal riferimento bibliografico con l'indicazione della fonte e dell'indirizzo del sito web: <http://ww2.unime.it/compu>. La riproduzione con qualsiasi mezzo analogico o digitale non è consentita senza il consenso scritto dell'autore. Sono consentite citazioni a titolo di cronaca, critica o recensione, purché accompagnate dal nome dell'autore e dall'indicazione della fonte «Illuminazioni», compreso l'indirizzo web: <http://ww2.unime.it/compu>.

Le collaborazioni a «Illuminazioni» sono a titolo gratuito e volontario e quindi non sono retribuite. Possono consistere nell'invio di testi e/o di documentazione. Gli scritti e quant'altro inviato, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. Le proposte di collaborazione possono essere sottoposte, insieme a un *curriculum vitae*, al Direttore della Rivista a questo indirizzo e-mail: [lrossi@unime.it](mailto:lrossi@unime.it). I contributi vengono accettati o rifiutati per la pubblicazione a insindacabile giudizio del comitato scientifico, che può avvalersi della consulenza di referees da esso scelti. I contributi accettati dal comitato scientifico vengono successivamente messi in rete sulla Rivista. Gli articoli proposti per la pubblicazione vanno inviati, in formato RTF (rich text format), a Luigi Rossi: [lrossi@unime.it](mailto:lrossi@unime.it). Per ogni articolo o saggio originale pubblicato, «Illuminazioni» spedisce all'autore una dichiarazione, firmata dal Direttore Responsabile, con gli estremi della pubblicazione.

©2007 - Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria al n. 10/07 R. Stampa in data 11 maggio 2007

Primo Supplemento: Tredicesima Edizione Luglio - Settembre 2010

ISBN ISSN: 2037-609X

*Copertina e Impaginazione:* WebTour - Messina

## INDICE

<b>Paola Pennisi -</b>	<b><i>COSÌ PARLÒ LÀSZLÓ MOHOL-NAGY. OSSERVAZIONI TECNICO-CRITICHE SULLA FOTOGRAFIA DIGITALE.....</i></b>	<b>3</b>
<b>Paola Pennisi -</b>	<b>IL PITTORIALISMO FOTOGRAFICO. LE RAGIONI DI UN FRAINTENDIMENTO.....</b>	<b>25</b>
<b>Paola Pennisi -</b>	<b>LA RAPPRESENTAZIONE FOTOGRAFICA DELLA PSICOPATOLOGIA: IL CASO MANDALARI (1880- 1980).....</b>	<b>37</b>

**Paola Pennisi**

*COSÌ PARLÒ LÀSZLÓ MOHOL-NAGY.*

**OSSERVAZIONI TECNICO-CRITICHE SULLA FOTOGRAFIA DIGITALE**

1. In quella potente sintesi profetica che è *Pittura, Fotografia, Film (1925-7)*, László Mohol-Nagy – uno dei padri del neocostruttivismo e fondatore del “New Bauhaus” e della “School of Design di Chicago” – si lanciò nel 1925 in una serie di predizioni tecniche sul futuro delle arti visuali, e, in particolare, della fotografia e del cinema (considerato una variante della fotografia), che meritano oggi di essere attentamente riconsiderate alla luce del tumultuoso periodo di trasformazione tecnologica che i nuovi media stanno vivendo grazie all’introduzione del digitale e della telematica.

Né l’uno né l’altra, per la verità, erano anche solamente immaginabili quasi cento anni fa e, ovviamente, tranne qualche piccolo cenno alla trasmissione di immagini col telegrafo senza fili, nessuna profezia del genere è contenuta nel libro di László Mohol-Nagy. Siamo in un periodo in cui il rapporto tecnologico tra le arti visive contemplava il passaggio dalla pittura alla fotografia e al cinema chimico-analogici, mentre oggi riflettiamo sul trapasso dalla fotografia e dal cinema analogici alla fotografia e al video digitali. Nonostante ciò resta intatto il clima di entusiasmo tecnologico per i nuovi mezzi espressivi che si affacciavano allora e si affacciano ora nel

mondo dell'informazione, dell'arte e della conoscenza. Un entusiasmo non scevro, naturalmente, da problemi etico-estetici e da dubbi ma anche dalle speranze sul futuro delle tecnologie visuali che è tra i pochi punti fermi della storia dell'arte contemporanea.

Un primo aspetto che occorre far rilevare è che le osservazioni di László Moholy-Nagy partono proprio dalla distinzione fra la natura tecnico-tecnologica della rivoluzione fotografico-cinematografica del tempo e i temi o contenuti della storia dell'arte. Ciò che egli vuol prendere in seria considerazione sono le potenzialità dei nuovi mezzi e non le possibili applicazioni tematiche:

“ciò che è degno di nota [nell'arte della rappresentazione] risiede nel fatto che noi (dopo una prolungata cultura della visione) rintracciamo infallibilmente, con istinto sicuro, le fotografie 'eccellenti', indipendentemente dalla novità del 'tema' o dal fatto che esso sia ignoto. Sta per sorgere una nuova sensibilità per la qualità del chiaroscuro, del bianco brillante, dei passaggi nero-grigio riempiti di fluida luce, dell'esatta magia dei più delicati valori della superficie: nelle strutture delle costruzioni metalliche così come nella schiuma del mare – e tutto questo fissato nella centesima o millesima parte di un secondo” (Moholy-Nagy, 1925-7:31).

La nuova qualità del prodotto visuale si riferisce ai diversi aspetti della fotografia chimico-ottica e coinvolge, come principio generale, l'idea di un potenziamento im-

prevedibile della nostra strumentazione biologica specie-specifica: “la presa di coscienza di questa possibilità avrebbe, infatti, indotto a rendere visibili, per mezzo dell’apparecchio fotografico, fenomeni che sfuggono alla percezione o alla ricezione del nostro strumento ottico, l’occhio: cioè l’apparecchio fotografico è in grado di perfezionare, e in particolare di integrare, il nostro strumento ottico, l’occhio” (id.:26).

Questa proprietà della fotografia è considerata una delle più esaltanti, soprattutto in direzione dell’obiettività e neutralità della percezione visiva che il nuovo mezzo introdurrebbe in qualità di protesi della nostra limitatezza biologica. L’occhio umano, infatti, è troppo *intelligente* per ricostruire la realtà esterna così com’è:

“il segreto della loro efficacia (delle inquadrature fotografiche provenienti da tutte le possibili angolazioni di ripresa) risiede nel fatto che l’apparecchio fotografico riproduce la pura immagine ottica, mostrando così le distorsioni, le deformazioni, gli scorci, etc., otticamente reali, mentre il nostro occhio integra l’immagine ottica con la nostra esperienza intellettuale, mediante legami associativi formali e spaziali, in una *rappresentazione mentale (sic)*. Per questo motivo noi possediamo con l’apparecchio fotografico il mezzo più sicuro per dare inizio a una visione obiettiva. Ciascuno sarà costretto a vedere ciò che è otticamente reale, di per sé significativo, oggettivo, prima di poter attingere a una possibile presa di posizione soggettiva. Viene così rimossa la suggestione di immagine e di rappresentazione impressa alla nostra visione

da alcuni eccellenti pittori e rimasta intramontabile per secoli. Cento anni di fotografia e due decenni di film ci hanno incredibilmente arricchiti sotto questo profilo. *Si può dire che noi vediamo il mondo con tutt'altri occhi (sic)*. Nonostante ciò, finora il risultato complessivo non va molto più in là di una produzione visiva enciclopedica. Questo non ci basta. Noi vogliamo *produrre (sic)* secondo un piano, in quanto per la vita è importante la creazione di nuove relazioni” (id.:27).

Nuove potenzialità percettive richiedono quindi nuove possibilità espressive: compito delle arti visuali dovrà essere quello di penetrare nelle nostre protesi, incorporarle e farne naturali strumenti di una rinnovata creatività.

La portata di questo rinnovamento è l'ultimo punto su cui si sofferma László Moholy-Nagy. Si tratta di un processo molto più lento di quello che ci si potrebbe aspettare. Il problema, secondo lui, sta certamente nella tradizionale conservatività degli artisti, ma questa colpa costituisce, in realtà, una modalità comune, un atteggiamento standardizzato nella storia evolutiva delle tecnologie:

“gli uomini inventano nuovi strumenti, nuovi procedimenti, che comportano uno sconvolgimento del loro modo di lavoro abituale. Spesso, tuttavia, il nuovo non viene utilizzato in modo corretto per lungo tempo: l'antico ha un'azione inibitoria e fa sì che la nuova funzione venga avvolta in forme tradizionali. Le possibilità creative del nuovo si rivelano, di solito, lentamente

attraverso queste vecchie forme, questi vecchi strumenti e modi di composizione che l'apparizione del nuovo, in gestazione, porta ad un'euforica fioritura" (id.:25).

Ogni nuova tecnologia, insomma, sembra attraversare una lunga fase di latenza che viene neutralizzata dal progressivo affinarsi delle vecchie tecnologie, che raggiungono il massimo della loro efficacia quando sono ormai prossime al tramonto. Questa regola è certamente valida, almeno sino all'era della meccanica o dell'elettromeccanica. Resta vera, ma in un contesto complessivo di una maggiore rapidità, anche nell'era dell'elettronica analogica. Comincia, forse a vacillare, nell'età del digitale (ma forse è l'effetto generale della repentinità dei cambiamenti che sconfinata nella impercettibilità temporale dei cambiamenti). Ciò che conta, tuttavia, in questa osservazione è che questa fase di latenza delle nuove tecnologie, disponibili ma ancora in lotta con i vecchi concorrenti, è sempre un periodo di sperimentazione in cui non emerge chiaramente la portata rivoluzionaria di ciò che sta accadendo nel nuovo resetarsi dell'ergonomia cognitiva di una data cultura:

“quando la fotografia riconoscerà in pieno le leggi che le sono proprie, la creazione rappresentativa verrà portata ad un'altezza e perfezione irraggiungibile con mezzi artigianali (manuali)” (id.:32).

A quel punto, tuttavia, gli esiti sono completamente imprevedibili. Si entra in una nuova fase dell'elaborazione culturale di una specie. Il vecchio diventa incomparabile

col nuovo. Si descrive quella che biologi ed evolucionisti chiamano il sorgere di una nuova “proprietà emergente”:

“sarebbe rischioso all’attuale stadio iniziale (della fotografia...) sottovalutare le possibilità di una sintesi futura, che avrà di certo un aspetto ben diverso da quello prevedibile oggi (...). Della sentimentalità di un colorismo kitsch connessa a questa volontà di soggiogare la natura, non rimarrà (...) nessuna traccia. La fotografia a colori come pure l’immagine sonora e la composizione opto-fonetica si porranno allora su di una base completamente nuova” (id.:33).

Sul piano pratico le previsioni possibili riguardano soprattutto le possibilità di modulazione fine della luminanza e della crominanza, ma anche la diversa gestione della temporalità e della spazialità. La profezia di László Mohol-Nagy si chiude quindi con una serie di presagi di eventi reali quali: registrazioni di nuove realtà; associazioni e proiezioni di immagini sovrapposte o accostate con elementi surreali e ironici; ritrattistica più aderente al vero ma anche più espressiva; allargamento del mezzo alla pubblicità e alla propaganda politica; creazione di libri di fotografia “vale a dire con fotografie al posto del testo”; proiezioni luminose assolute, cinema simultaneo, etc.

Sintetizzando le osservazioni profetiche di László Mohol-Nagy sul futuro della fotografia si può dire che:

- a) i contenuti tecnologico-formali saranno sempre più importanti delle possibili

applicazioni tematico-contenutistiche per definire l'ontologia della fotografia;

- b) le tecnologie fotografiche forniranno una base sempre più oggettiva delle proprietà ottico-visive della realtà così come viene percepita dai nostri sostrati biologici della visione: queste nuove protesi bio-visive permetteranno nuovi tipi di rappresentazioni mentali;
- c) il progresso nella fotografia non si limiterà alla percezione (e alla fruizione) ma si estenderà alle nuove prassi fotografiche: il nuovo "fare" fotografico favorirà la creazione di nuove relazioni;
- d) la transizione dalle vecchie alle nuove tecnologie sarà lunga e non indolore perché prima di ritrovarsi all'interno di una fase dominata dall'emergere di una nuova proprietà conoscitiva occorrerà affrontare lo scontro con le vecchie tecnologie pervenute al loro stato di massimo splendore;
- e) sul piano concreto ci dobbiamo aspettare nuovi strumenti capaci di modulazione infinita della luminanza e della cromaticità e di una sofisticata gestione del tempo e dello spazio.

**2.** Sappiamo tutti dell'esito di queste previsioni nella storia della fotografia del XX secolo: per certi aspetti il capitolo della fotografia chimico-meccanico-analogica ha rappresentato una grande delusione tecnologica, anche se non ha impedito la prepotente ascesa dell'immagine fotografica ai vertici dell'estetica e della storia

dell'arte. Da questo punto di vista proprio la prima profezia non si è assolutamente avverata e se la fotografia è oggi così importante lo dobbiamo esclusivamente alle sue capacità contenutistico-culturali e non alla portata della sua rivoluzione tecnologica.

Niente di più rigido, ad es., dei sistemi di modulazione dell'esposizione delle pellicole nel corso del secolo appena trascorso: il sistema tempo-diaframmi ha ormai abbondantemente superato il secolo di vita. I progressi introdotti dall'elettro-meccanica hanno reso "automatica" (ma il termine è assolutamente discutibile) la selezione della coppia quantità di luce-quantità di tempo per ogni scatto, ma è tutto l'impianto del controllo della luce che si mostra completamente inadatto a fronteggiare l'eccessiva "intelligenza" dell'occhio umano: di fatto – qualunque sia la scelta operata – la coppia tempo-diaframma cristallizza la selezione di un solo elemento della scena fotografata, è "perfetto" solo per uno degli innumerevoli piani di cui è composta un'immagine presente ai nostri occhi.

Analoghe considerazioni si possono fare per la modulazione spaziale: la fotografia analogica ci ha lasciati in questo campo schiavi dell'ottica. La separazione dei campi, l'estensione della profondità, è sempre connessa alla lunghezza focale, alla luminosità massima dell'obiettivo, all'apertura del diaframma. Tutte variabili soggette all'esposizione tramite la coppia tempo-diaframma di cui abbiamo appena citato i limiti invalicati. Di fatto scala dei diaframmi, scala dei tempi e, quindi, scala delle profondità di campo, lasciano ingessata la procedura fotografica per tutto il corso del

Novecento.

Anche lo sviluppo dell'ottica sembra seguire questi ritmi da "scienza normale" (Khun, 1962). Certo gli obbiettivi della fine di questo secolo sono incomparabilmente più corretti, contrastati e capaci di fornire risoluzioni maggiori dei vecchi tripletti di fine Ottocento. E altrettanto certamente gli attuali zoom con escursione focale 12-24 mm. e luminosità f. 2,8, o escursione focale 24-200 mm. e luminosità f. 2,8, o escursione focale 300-800 mm. e luminosità f. 3,5-4,5, sarebbero stati davvero impensabili sino a venti o trenta anni fa. Ma anche in questo caso i miglioramenti non hanno favorito una rivoluzione cognitiva che, a sua volta, può essere indotta solamente da una rivoluzione corporea. Le dimensioni del cerchio di copertura di un obiettivo, infatti, sono sempre condizionate dal formato della pellicola che si proietta sul piano di esposizione: uno zoom (ma anche, più in generale, un qualunque obiettivo) con le focali che abbiamo detto e con le luminosità massime che abbiamo enunciato per una comune reflex analogica (ma, anche digitale attuale) 24x36 mm. avranno una lente frontale e, di conseguenza, delle lenti interne adeguatamente proporzionate, così grandi da pesare molto più di quello che servirebbe per affrontare in maniera fisiopsichicamente e ergonomicamente adattata gli eventi fotografici. Anche per questo aspetto dell'ottica tra la fine del XIX secolo e quella del XX non c'è, praticamente, alcuna differenza. È, insomma, come se le risorse chimico-elettro-meccaniche della fotografia analogica avessero raggiunto un grado di incomprimibilità entropica, aves-

sero sbattuto contro il tetto delle possibilità fisiche della materia.

Caduta la prima profezia consegue la rovinosa fallacia di tutte le altre: nessuna base maggiormente “oggettiva” messi a disposizione dell’ottica; nessuna scoperta di “nuove relazioni” rivelateci da imprevedute possibilità percettive indotte dalla tecnologia; nessuna emersione di nuove “proprietà emergenti”; nessuna o pochissima capacità di modulazione infinita di luce, colore, spazio e tempo. La fotografia analogica continua (ha continuato per tutto il Novecento) a far bene quello che ha sempre fatto, ma non ci ha mai permesso di intravedere quei presupposti per la rivoluzione culturale dei media quale oggi noi conosciamo e viviamo. In termini biologici diremmo che la comparsa della fotografia e del video digitali, assieme alla telematica, costituisce più un “salto evolutivo” che un’evoluzione graduale. I nuovi media digitali sono un mezzo completamente nuovo di rappresentare e costruire il mondo.

**3.** In realtà László Mohol-Nagy ha forse solo sbagliato i tempi e le etichette delle sue previsioni. È vero, infatti, che quello che non si è verificato per tutto il Novecento con la fotografia e il cinema analogici si verifica oggi – coprendo una fase di latenza molto più breve di quella immaginata – con la fotografia e il video digitali. È, per certi aspetti, la stessa sorte toccata alla profezia di un altro grande profeta della fotografia (e della cultura) contemporanea: Walter Benjamin. Il tema della riproducibilità infinita dell’opera d’arte – da lui interpretato come perdita della sua autenticità e autori-

tà (1955:9-10) – è diventato un vero nodo cruciale della cultura contemporanea (e non della “sola” storia dell’arte) solo nel momento in cui la defisicizzazione dell’immagine digitale ha favorito la sua dis-locazione totale attraverso la telematica. Nell’un caso, come nell’altro, le rivoluzioni tecnologiche digitali-telematiche non hanno solo cambiato l’espressione artistica ma l’intera dimensione antropologico-evolutiva della cultura visuale, ridisegnando non un modo nuovo di percepire o di far arte ma un modo nuovo di “pensare”.

Torniamo, per il momento, alla questione centrale di questo lavoro, e cioè, in primo luogo, alla valutazione tecnica della rivoluzione digitale nell’ambito delle arti visive e della fotografia in particolare.

Il primo cambiamento tecnico irreversibile è il superamento della rigidità dei sistemi analogici nel trattare esposizione, luminanza, cromaticità, spazialità e temporalità fotografica. Ciò è dovuto a molti elementi modulari della fotografia digitale suddivisi nelle due fasi: la produzione e la post-produzione, corrispondenti, a loro volta, alle due fasi della ripresa e del trattamento in camera oscura della fotografia analogico-chimica. C’è subito da osservare che nella fotografia digitale queste due fasi tendono sempre più a unificarsi, concentrando nell’apparecchio di ripresa e nel momento in cui si riprende le operazioni che sino ad ora si erano svolte in tempi separati. Questa nuova evoluzione – che sta correndo a velocità inimmaginabili – consente di prevedere la fine della nozione di esposizione e il superamento definitivo dei limiti della

selezione di coppie tempo-diaframma.

È bene specificare subito che per arrivare a questo scopo si è dovuta abbandonare del tutto l'idea degli automatismi di esposizione che, come abbiamo visto, non fanno altro che postulare una normatività intrinseca allo scatto: quando scattiamo dobbiamo scegliere il punto su cui calcolare l'esposizione per poi decidere se, a partire da questo punto, dobbiamo salire o scendere o mediare, ma lasciando, comunque, fermo il punto di fuga privilegiato. La strategia cognitiva per aggirare questo vicolo cieco ereditato dalla tecnologia ottico-meccanico-analogica è stata quella di moltiplicare i piani su cui esercitare la misurazione della luce e poi riunirli in un'unica immagine. Questo si è reso possibile grazie alla rapidità della ripresa continua e alla possibilità praticamente infinita di calcolo che la "numerizzazione" digitale ha introdotto. C'è subito da osservare che entrambe le due proprietà tecnologiche (rapidità di ripresa e rapidità di calcolo) sono richieste, laddove una sola sarebbe tecnologicamente insufficiente. Di fatto anche nell'era analogica esistevano fotocamere capaci di moltiplicare i punti di esposizione scelti uno dopo l'altro (la Olympus OM4 ad esempio fu la prima reflex 24x36 mm. che permise questa *performance* che simulava il sistema zonale di Ansel Adams): ma, alla fine, la fotocamera applicava sempre o una media o una specifica selezione di coppia ad un solo fotogramma, continuando a perpetrare la rigidità del sistema espositivo. La filosofia digitale, invece, capovolge "filosoficamente" il problema: moltiplica i piani di misurazione della luce e li sovrappone, o

scattando più pose a velocità inimmaginabile e calcolando per ognuna una diversa esposizione, oppure applicando ad un'unica immagine ripetuta i calcoli di esposizione per diversi punti-luce. Il risultato finale sarà quella che oggi viene chiamata una immagine HDR (High Dinamic Range), praticamente uguale o superiore alla capacità dell'occhio umano di conservare in un'unica immagine l'effetto di tutti i punti luce di cui essa è composta. Nella pagina che segue viene mostrato un esempio didascalico che illustra questa tecnologia digitale (fonte Nikon inc.).

Lo stratagemma filosofico reso possibile dalla tecnologia digitale permette finalmente il superamento della rigidità meccanica e, contemporaneamente, proietta su tutte le altre caratteristiche lo stesso potere di controllo fine dell'immagine. Per esempio la tecnologia digitale della sovrapposizione praticamente infinita dei piani può essere applicata anche al livello della profondità di campo: nozione che, in tal modo, diventa di colpo obsoleta. Se si immagina l'insieme dei piani di fuoco come una matrice di punti (la cui fittezza dipende dalla risoluzione del sensore) praticamente infinita, sarà facile raffigurarsi un'immagine dal fuoco variabile all'infinito: per esempio un paesaggio che sovrapponga tutti i piani di fuoco campionati ogni dieci o cento o mille metri (!), oppure un ritratto con un solo sottilissimo e secco piano di fuoco (!): entrambi risorse formali pronte a spalancare altrettante infinite forme contenutistiche espressivo-creative.

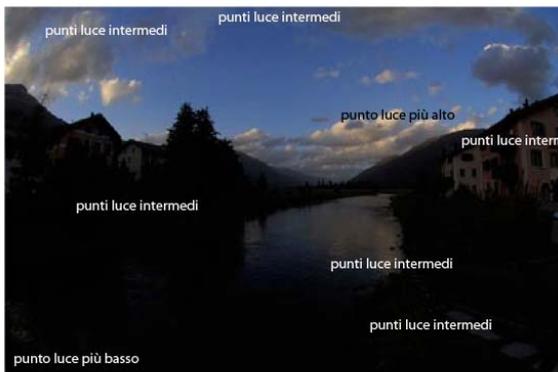


foto 1: esposta f.8 -1 s.



foto 2: esposta f.8 1/2 s.



foto 3: esposta f.8 1/4 s.



foto 4: esposta f.8 1/8 s.



foto 5: esposta f.8 1/10 s.



foto finale

La scena è ripresa con un obiettivo fish-eye da 10,5 mm. di focale. Il diaframma prescelto è f.8. La variazione dell'esposizione è a scalare per tempi: si parte da 1 secondo per esporre i punti-luce più in ombra e si arriva a 1/10 di secondo per i punti luce più alti. Il risultato finale sovrappone tutti i livelli precedenti salvando sia le ombre più basse che le luci più alte. Il sistema può prevedere un numero virtualmente infinito di variazioni (Fonte: Nikon inc.).

Stessa strategia si applica poi ai difetti di “rumore” che sono paragonabili a quelli che nella fotografia analogica causava una pellicola ad alta sensibilità: la cosiddetta “grana grossa”. L’inconveniente è in entrambi i casi di natura fisico-materiale. Nel caso della pellicola la grana grossa è dovuta ai cristalli di alogenuro d’argento che crescono di dimensioni con il crescere della sensibilità: il controllo di questo inconveniente era scarsissimo e sempre di natura chimica: si utilizzavano per lo sviluppo dei negativi rivelatori poco energici e si poteva così evitare la formazione di grana inaccettabile. Il corrispondente problema del “rumore” nei sensori digitali deriva dalla dimensione del singolo fotodiodo all’interno della matrice in cui è suddiviso il sensore in relazione alle sue dimensioni fisiche e alla sua risoluzione. Le dimensioni degli attuali sensori delle reflex digitali variano dal “vecchio” 24x36 mm. (il cosiddetto *full-frame*, ma esistono anche sensori più grandi relativi e comparabili al medio formato analogico) a 7,176 mm x 5,319 (il cosiddetto APS-C che può variare di poco da macchina a macchina) sino al cosiddetto 4/3 che misura 5,371 mm x 4,035. In queste tre misure “fisiche” va distribuito il numero di pixel di cui è capace la risoluzione del sensore. Nell’attuale situazione la risoluzione varia dai 3-4 Mpixel ai 22-25 Mpixel (cioè milioni di pixel). Questo significa che a parità di dimensioni fisiche ciò che varierà con la risoluzione sarà la dimensione del Mpixel (cioè del fotodiodo). Il rumore viene generato dai fenomeni di interferenza che aumentano con la vicinanza dei fotodiodi. Le scariche elettriche che sono causate da queste interferenze provocano di-

sturbi nella registrazione della luce nel sensore, e, quindi, l'effetto-grana (ma è una metafora) sull'immagine finale. Ora dal punto di vista dei progressi tecnologici sulla fisica dei fotodiodi e sugli accorgimenti per minimizzare questi effetti con strumentazione di controllo hardware si è giocata – e si sta giocando – una partita rilevante sul mercato delle apparecchiature fotodigitali. Tuttavia la solita arma in più che si ritrova l'era digitale è il software che gestisce le fotocamere “numeriche”. Ecco quindi intervenire ancora una volta la tecnologia delle sovrapposizioni multiple che individuano i pixel “divergenti” in più riprese e li eliminano riducendo enormemente il rumore alle basse sensibilità in una maniera del tutto incomparabile con i sistemi chimico-analogici.

Per non annegare in un mare di altre questioni tecniche diremmo in sintesi che la rivoluzione digitale è intervenuta in maniera decisiva anche:

- a) nel controllo a posteriori dei difetti ottici delle lenti: distorsione geometrica (curvatura di campo a cuscinetto o a barilotto), vignettatura, aberrazione cromatica, addirittura con una piena personalizzazione obiettivo per obiettivo (tramite una banca-dati che scheda le formule ottiche, i pregi e i difetti di ogni lente prodotta parametrizzandola una volta per tutte);
- b) nel controllo a posteriori dei difetti prospettici di ripresa (parallelismo, distorsione, alterazione, linee cadenti, basculaggio, decentramento, etc.);
- c) nel controllo completo a posteriori della luminanza (luminosità, macrocontrasto,

livelli, curve, esposizione, controllo di basse e alte luci, etc.);

- d) nel controllo completo a posteriori della gamma tonale (numero di sfumature di grigi, possibilità di distinzione tra i grigi adiacenti, livelli di soglia e posterizzazione, etc.);
- e) nel controllo completo a posteriori della cromaticità (vividezza, tonalità, saturazione, bilanciamento e miscelazione o isolamento dei colori, etc.);
- f) nel controllo completo a posteriori del microcontrasto, dell'acutanza, della riduzione dei disturbi, del ritocco e di tante altre caratteristiche di perfezionamento dell'immagine.

Per completezza di ragguagli sarà bene ricordare anche che tutte queste caratteristiche – come già detto per l'esposizione – vanno trasferendosi dalla fase del controllo a posteriori alla fase di ripresa incorporando nelle fotocamere ciò che prima si faceva nella camera oscura in analogico (ma è solo una metafora) e nella camera chiara (cioè in fase di post-produzione) nei primi anni dell'era digitale.

Inoltre, con un'impressionante velocità di sviluppo, tutto l'insieme di queste filosofie visive pensate per le fotocamere digitali è stato applicato al video digitale. Da qualche anno a questa parte l'autonomia della ripresa video-digitale è stata attaccata duramente dalle reflex che realizzano filmati in altissima qualità. Grazie alle nanotecnologie i progressi di miniaturizzazione hanno condotto alla fabbricazione e alla collocazione sul mercato di piccolissime macchine fotografiche e video-fotografiche

che surclassano non solo le Leica a pellicola, ma anche le “mitiche” bolex da 16 mm. e cominciano seriamente ad attaccare la pellicola cinematografica analogica basata ancora sul 24x36 mm. Alcune di queste macchine hanno già messo a disposizione il loro “negativo elettronico” full-frame (cioè in pieno formato 24x36 mm.) per le riprese videocinematografiche e numerosi cineasti hanno già sperimentato con grande soddisfazione i nuovi manufatti. Nei prossimi anni è atteso un certo accomodamento ergonomico (attualmente la forma di queste reflex da cinema è quella delle tradizionali reflex analogiche), reso possibile dall’abolizione dello specchio all’interno delle apparecchiature. Queste useranno (anzi, nelle EVIL-camera qui sotto illustrate, già usano) al solo scopo di visione un secondo sensore, eliminando del tutto gli ingombri e la macchinosità della meccanica di sollevamento dello specchio.

Un dispositivo digitale per tutto, quindi: che fotografa l’immagine statica e il movimento, che espone e sviluppa al proprio interno (macinando una inimmaginabile quantità di calcoli per simulare le proprietà ottiche, fisiche e chimiche dei prodotti finali), che ricorre autonomamente a imponenti banche-dati auto-incrementate sulle situazioni di esposizione ed elaborazione di dati già disponibili, che trasmette a distanza le immagini prodotte indipendentemente dal loro “peso” elettronico, che geolocalizza le riprese e permette di ritrovare i punti esatti in cui sono state rilevate.

È questo l'apparecchio che immaginava László Moholy-Nagy?



4. Ha certamente ragione il nostro profeta quando sostiene che le tecnologie non sono mai sviluppi vuoti, e che, dopo essersi per lungo tempo avviluppate su sé stesse, esplodono poi tutte in una volta generando vere e proprie rivoluzioni cognitive. Non tutti percepiscono adesso che lo sviluppo delle nuove tecnologie visive ha già cambiato l'antropologia visuale, il modo stesso di pensare le immagini e che fra poco potremo solo gestire ciò che abbiamo seminato e sta nel frattempo germogliando.

Questo genere di mutamenti sono, infatti, molto più silenziosi di quanto la portata delle trasformazioni che coinvolgono farebbe supporre. La storia sociale delle immagini negli ultimi dieci anni ci fa, tuttavia, intravedere i contorni di una nuova generazione di visuali digitali già espertissima.

Il punto cruciale di questa rivoluzione silenziosa è la nuova disponibilità corporea dei digitali visivi e la "leggerezza" dei loro contenitori comunicativi: cioè la diffusione massiccia dei dispositivi digitali per l'immagine e la loro caratteristica "rilocalizzazione" (Casetti, 2008) resa possibile dalla plasticità e trasferibilità dei contenuti nei nuo-

vi media. A. Pennisi ne parla come di una “de-sacralizzazione dello scatto dovuta all’imprevista disponibilità di un esercito di compatte e cellulari sempre pronte nelle tasche dei jeans di milioni di giovani che fotografano qualsiasi momento delle loro mutevoli e flessibili vite: la gioia e l’amore, il sesso e la violenza, la routine e l’imprevisto, il costume e la deriva, l’ovvio e la noia, il silenzio e l’esaltazione, ogni attimo di forme di vita non altrimenti documentabili” (2007:3).

A queste nuove forme “popolari” si accompagnano i nuovi usi “colti” e avvertiti dei media digitali: le installazioni-video di una quantità continuamente crescente di artisti presso i maggiori musei di fotografia del mondo; la diffusione capillare di una rete di siti web e di blog spesso sorprendenti che rendono sempre più diffusa l’esposizione alla “buona immagine” finalmente veicolata da dispositivi di visione che valorizzano la qualità; la totale trasformazione del mercato galleristico; la valorizzazione degli archivi storici preservati dalla corruzione attraverso la scannerizzazione di milioni di fotogrammi conservati in Atlanti e Musei *on-line*; il nuovo fotogiornalismo; etc. Anche in questo caso la profezia si è avverata.

Ma c’è qualcosa di ancor più profondo e che va ricercato in quella intuizione che folgorò László Mohol-Nagy parlando dell’evoluzione delle tecnologie, della struttura ciclica della loro incubazione e del loro successo finale. Ciò che di più importante sembra emergere dalla fase “digitale” della conoscenza è proprio questa consapevolezza che l’arte è una parte biologica delle nostre tecnologie del simbolico: è la nostra

*exaptation simbolica*. Già Marshall Mac Luhan aveva intravisto il problema individuando nell'ecologia dei media il punto di equilibrio fra cultura e natura. Ma il suo approccio ci appare oggi troppo datato, immerso com'è in un sociologismo militante privo di respiro naturalistico. Il passaggio teorico dall'ecologia dei media all'etologia dei media potrebbe costituire un programma di ricerca decisivo per gli sviluppi ulteriori della cultura visuale nell'era del digitale. Ma questo è già un altro saggio.

### Abbreviazioni bibliografiche

- Benjamin, W., 1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (tr. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966-1998).
- Casetti, F., 2008, *L'esperienza filmica e la rilocalizzazione del cinema*, "Fata Morgana", n. 4, gennaio-aprile, 23-40.
- Khun, T., 1962, *The structure of scientific revolutions*, Chicago (tr. it. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, 1969).
- McLuhan, M., 1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Mc Graw Hill, New York (tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 2008
- Mohol-Nagy, L., 1925-7, *Malerei Fotografie Film*, Mann Verlag, Berlin, 1986 (tr. it. a cura di A. Somaini, *Pittura, fotografia film*, Einaudi, Torino, 2010).
- Pennisi, A., 2007, *Introduzione a F. Parisi, Indici mimetici, teorie e usi sociali della fotografia digitale*, Lussografica, Caltanissetta.

**Paola Pennisi**

***IL PITTORIALISMO FOTOGRAFICO.***  
**LE RAGIONI DI UN FRAINTENDIMENTO**

1. Il Pittorialismo fotografico

Tra tutte le questioni storiche che riguardano la fotografia, certamente il rapporto tra questa e l'arte pittorica costituisce uno dei più affascinanti intrecci di pratiche, intelletti e circostanze da aver meritato – e meritare evidentemente ancor oggi – una speciale attenzione.

Le ragioni di tale ostinata sensibilità analitica sono fondamentalmente riconducibili, a nostro avviso, a quattro fattori:

- (a) in primo luogo quella che potremmo definire una analogia percettiva: le fotografie sono oggetti che, percettivamente, funzionano come i quadri, ossia sono bidimensionali, racchiusi in una cornice e veicolano un contenuto figurativo;
- (b) in secondo luogo, gli agenti legati alla produzione delle immagini fotografiche non erano altro che ex-pittori o appassionati di tecnica e tecnologia inizialmente interessati al principio della *camera obscura*, che permetteva

di ottenere immagini prospettiche perfettamente definite senza l'intervento della mano;

- (c) come diretta conseguenza di ciò, la fotografia delle origini non somigliava affatto al genere di fotografia a cui siamo abituati noi oggi, era piuttosto una sorta di trasposizione stilistica intermediale che promuoveva la mutua-zione di stilemi formali da parte della pittura;
- (d) infine, da un punto di vista prettamente socio-economico, la fotografia si innestava all'interno di un segmento di pratiche culturali storicamente appartenuto alla pittura. Non dovrebbe sorprendere allora l'intima connessione, sia pratico-oggettuale sia filosofico-stilistica, della fotografia con l'arte figurativa, connessione che, lungo i primi settanta-ottanta anni di storia del medium, ha prodotto, sfociando in esso e nello stesso tempo costituendolo, un movimento artistico-fotografico che è al centro della nostra analisi: il Pittorialismo.

Possiamo ricondurre la nascita del Pittorialismo alla prima mostra del Camera Club di Vienna del 1891<sup>1</sup>, mostra che formalizzò e legittimò un atteggiamento esteti-

---

<sup>1</sup> A. Madesani, *Storia della fotografia*, Mondadori, Milano 2005.

co già presente nella costruzione delle immagini fotografiche e che contribuì alla diffusione di un'idea per la quale la fotografia doveva essere concepita come una pratica artistica completamente assoggettabile alla pratica pittorica.

Il motore concettuale responsabile di questo processo di schiacciamento della fotografia sulla pittura fa capo ad un atteggiamento – promosso da quegli stessi ex-pittori ora prestatati alla pratica fotografica e più in generale dai neo-fotografi – volto a legittimare artisticamente la fotografia, a riconoscerle uno statuto autonomo che le permettesse di assurgere al rango di arte. In altre parole, si cercò di trovare degli espedienti formali che garantissero al nuovo medium di trovare spazio e legittimità all'interno di un sistema storicamente arroccato su principi estetico-formali appartenenti alla pittura.

Figlia meticcica di scienza e arte, la fotografia deficitava, agli occhi degli agenti sociali dell'epoca, di un elemento decisivo: la manualità. Quello che oggi si considera un pregio, un tratto distintivo di una poetica squisitamente fotografica che trova nell'istantanea la sua massima espressione estetica, costituiva un problema non da poco in un panorama artistico in cui l'intervento della mano sembrava l'unico in grado di giustificare un atto creativo. Le immagini fotografiche, per certi versi, continuavano a funzionare logicamente come delle copie senza vita della realtà, alla stessa stregua delle fotoincisioni o di qualunque altro prodotto meccanico-industriale.

---

Ma come legittimare la fotografia al cospetto della tradizione pittorica? Le scelte si riducevano a due: trovare una propria identità stilistico-formale, nella convinzione che la fotografia disponesse dell'autonomia concettuale e pratica per offrire un'alternativa poetica alla pittura; oppure percorrere il solco già tracciato dalla pittura, nella speranza di ritagliarsi uno spazio di consenso all'interno di un sistema che, per definizione, faceva della manualità e del processo pittorici un punto essenziale per la creazione estetica. Il Pittorialismo è il risultato di questa seconda opzione di scelta, un tentativo filosoficamente mal posto di prendere parte ad uno *status quo* attraverso l'abbandono di una tecnica – quella acheiropoietica e genuina del dispositivo fotografico – a vantaggio di un'altra, quella manipolativa e simbolica della pittura: “è proprio con questo concetto feticistico e radicalmente antitecnico dell'arte che i teorici della fotografia hanno cercato di fare i conti, naturalmente senza pervenire al minimo risultato. Poiché non facevano null'altro che tentare di accreditare l'attività del fotografo davanti a quel seggio di giudice che il fotografo stava rovesciando.”<sup>2</sup>.

Questa sorta di svuotamento stilistico messo in atto non fu solo causato da fattori prettamente artistici. In realtà, questo procedette di pari passo con un atteggiamento analogo sul versante sociale: la fotografia non poteva promuovere dei contenuti aulici o allegorici, poteva in qualche modo ri-presentare un fatto del mondo, nella sua bana-

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pag. 60.

le esistenza, si limitava a catturare delle circostanze finite, non accedendo alla sofisticata ampiezza tematica della pittura. Anche questo fu considerato un limite. La fotografia aveva innescato un processo di democratizzazione del visibile<sup>3</sup> per cui, per la prima volta, lo spazio del raccontabile non era più definito da persone istruite e genericamente mosse da un'attitudine creativa, ma da tutti: *tutti* potevano, a patto di avere con sé un dispositivo fotografico, eleggere a tema un frammento del mondo, progettare e sintetizzare una storia in un'immagine. Il Pittorialismo come movimento tentò di arginare questo fenomeno, mettendo in atto una controdemocratizzazione del visibile come garanzia di qualità artistica e creativa.

## 2. Diffusione di un'idea

In realtà, il movimento pittorialista non fu così omogeneo e compatto. Anche se la sua nascita è perlopiù sincronica, la dislocazione territoriale tra Europa e Stati Uniti d'America ha favorito un variegato mosaico di stili differenti, talvolta antitetici.

I campioni dell'“illusionismo fotografico”<sup>4</sup> furono Oscar Gustav Rejlander e Henry Peach Robinson i quali, attraverso vari procedimenti di altissima fattura tecnica, pro-

---

<sup>3</sup> A tal proposito cfr. Heinrich Schwarz, *Arte e fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

<sup>4</sup> Francesca Alinovi, *I padri dell'illusionismo fotografico: Rejlander e Robinson*, in F. Alinovi & C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?* Quinlan, Bologna 2006.

dussero delle immagini allegoriche dal forte valore simbolico. Nel loro caso, la legittimazione artistica passava attraverso il doppio gioco della raffinatezza manuale e della ricercatezza tematica dei soggetti rappresentati.

Scrive Robinson: “Il mio intendimento nell’introdurre incisioni da dipinti di forme complesse non è quello di offrire ai fotografi esempi per una esatta imitazione, ma di mostrare come esistano leggi immutabili in tutti i buoni lavori artistici [...] Il mezzo attraverso il quale si possono realizzare composizioni più complesse è la stampa combinata, un metodo che permette al fotografo di rappresentare oggetti su piani diversi correttamente a fuoco”<sup>5</sup> (in foto un esempio del 1861).



Robinson, *The Lady of Shalott*, 1861

---

<sup>5</sup> H.P. Robinson, *Combination Printing*, in *Pictorial Effect in Photography*, 1869, tratto da Roberta Valtorta, *Il pensiero dei fotografi*, Mondadori, Milano 2008.

Contenuti elevati e raffinata modalità di esecuzione sembrano essere i due ingredienti essenziali per una buona produzione fotografica artisticamente intesa, quanto meno nell'ottica dei due fotografi appena citati.

Siamo negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, la fotografia pittorica per circa un ventennio trova i tanto agognati consensi presso le corti e i salotti. Ma verso il 1880, proprio quando il pittoricismo raggiunge la sua massima teorizzazione attraverso gli scritti e le opere dei due fotografi, si assiste ad un fenomeno sociale che influenzerà gli sviluppi della giovane fotografia pittorica: in seguito alla industrializzazione del processo fotografico portata avanti non solo sul piano tecnico – nel 1888 l'americano George Eastman inventa il Kodak, un dispositivo in grado di produrre cento fotografie facilmente sviluppabili a basso costo – ma anche sul piano dei costumi – si pensi a fotografi come André-Adolphe-Eugène Disdéri che di fatto ha attuato un processo di mercificazione immaginifica del volto attraverso la sua *carte de visite* – si assiste alla nascita di nuove posizioni teoriche sul mezzo fotografico.

Peter Henry Emerson, nel suo *Naturalistic Photography for Students of Art* sostiene l'idea che la fotografia sia l'unico dispositivo in grado di rendere naturalmente l'effetto che la natura produce sull'occhio umano. In questa sua estetica che si fonda su dati percettivi più che formali, Emerson ritiene che la tecnica dello sfuocato sia l'unica a far coincidere la rappresentazione formale con la realtà della percezione

umana<sup>6</sup>. Un tentativo, il suo, di restituire legittimità al dispositivo fotografico non attraverso la declinazione di stilemi formali, ma attraverso il riconoscimento di una specificità tecnica del mezzo capace di giustificare una legittimità ontologica.



Peter Henry Emerson, *Cutting the Gladdon*, from *Life and Landscape on the Norfolk Broads*, 1886

In Italia il movimento pittorialista nacque di fatto contestualmente ad una rivista dal titolo emblematico: “La fotografia artistica. Rivista internazionale illustrata” nel

---

<sup>6</sup> Marina Miraglia, *Fotografia pittorica*, in AA.VV., *Fotografia pittorica 1889-1911*, Electa, Milano 1979.

1904. In realtà, il maggiore apporto offerto dalla rivista fu quello di promuovere un circuito di collaborazione e di scambio tra fotografi e artisti, all'interno di un clima moderno e internazionale.<sup>7</sup>

Ma fu senza dubbio la rivista newyorkese "Camera Work", diretta da Alfred Stieglitz a rivestire un ruolo cruciale, prima nell'affermazione e poi nell'inesorabile metamorfosi, della parabola pittorialista. La rivista nacque con l'intento di pubblicare le mostre che si tenevano presso la Galleria 291 di New York, mostre che ospitavano indistintamente artisti come Picasso e Matisse, e fotografi del calibro di Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand, oltre che lo stesso Rejlander, David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, il barone Adolphe De Meyer e tantissimi altri illustri artisti e fotografi dell'epoca<sup>8</sup>.

Fu sicuramente la concentrazione di artisti più florida e variegata che avesse promosso le istanze pittorialiste, ma fu anche il centro in cui tali istanze videro il tramonto definitivo. Questo fu dovuto al progressivo traghettamento da un'arte votata al bello verso un'arte votata al vero che fotografi come Strand e lo stesso Stieglitz misero in atto nei confronti della fotografia. La fotografia diretta sostituì l'approccio estetizzante dell'epoca pittorialista e il tutto si consumò progressivamente all'interno della

---

<sup>7</sup> Paolo Costantini, *La fotografia artistica. 1904-1917*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

<sup>8</sup> Pamela Roberts (a cura di), *Camera Work. L'opera fotografica di Stieglitz, Steichen e Strand tra Europa e America*, Alinari, Firenze 2009.

rivista, che nel 1917, dopo quattordici anni di evoluzione, chiuse i battenti promuovendo una nuova idea di fotografia, più moderna e incentrata sulla tecnica. Da lì in poi il corso fu breve. Il Bauhaus da una parte e la rivoluzione Dada dall'altra, mostrarono rispettivamente l'importanza della tecnica e della progettazione nell'arte<sup>9</sup> e la totale inessenzialità della manualità per ottenere la creazione di un oggetto artistico<sup>10</sup>.

### 3. La necessità storica del movimento

Il Pittorialismo è considerato in modo ambivalente dalla storia della fotografia e confidiamo che le ragioni di questa ambivalenza siano emerse nel corso della trattazione: da un lato rappresenta il più sistematico, accurato e pionieristico tentativo di legittimare la pratica fotografica conferendole un'aura di artisticità; dall'altro lato, invece, appare come il più anti-fotografico tra tutti i modi di intendere la fotografia stessa.

In un clima di novità e di profonde modificazioni storico-sociali, la fotografia prosperò come modo nuovo di concepire l'immagine, ma la mancanza di norme e di tradizioni che la accreditassero e le permettessero di sviluppare una poetica propria finì

---

<sup>9</sup> László Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, Einaudi, Torino 1987.

<sup>10</sup> Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia senza combattimento*. Mondadori, Milano 1999.

con l'allinearla alla ben più familiare pratica pittorica. Non sembrava esserci margine di artisticità per un dispositivo la cui caratteristica principale consisteva nel registrare su un supporto fotosensibile l'immagine speculare della realtà: troppo ottuso, troppo poco margine per l'intervento umano. Bisognava che la fotografia trovasse un ampio margine di creatività, grazie al quale poter competere con la pittura, anche a costo di stravolgere l'essenza di un dispositivo che faceva dell'automatismo meccanico la sua vera forza comunicativa.

Come considerare allora l'ampia parentesi pittorialista? La nostra posizione al riguardo vorrebbe offrire una lettura positiva. È vero che il pittorialismo può essere considerato *in sé* un progetto creativo che allontana la fotografia dalla sua stessa natura, favorendo gli aspetti iconico-simbolici dell'immagine pittorica rispetto a quelli indicativi tipici dell'immagine fotografica e invocando l'intervento manipolatore, più che l'intuizione intellettuale del fotografo. È altrettanto vero, però, che il pittorialismo fu un movimento promosso da fotografi che amavano la pratica fotografica e che volevano a tutti i costi che essa venisse accolta.

Il problema dell'artisticità della fotografia poteva essere affrontato solo attraverso un confronto diretto con il modello dominante, non si poteva non sintonizzarsi su di una frequenza storica che favorisse il mutuo riconoscimento (o meglio, la mutua esclusione) di due pratiche apparentemente simili ma ontologicamente distanti. Per noi il pittorialismo costituì una sorta di *necessità storica* senza la quale il percorso

che ha portato alla grande fotografia moderna non si sarebbe potuto compiere. La riflessione che ha condotto a concentrarsi sulla ricerca dello “specifico fotografico”<sup>11</sup> scaturisce proprio dall’insoddisfazione derivante dal modello pittoricista applicato alla fotografia.

Non è tutto. Il rapporto tra arte e fotografia, che solo attraverso il Pittorialismo ha avuto modo di articolarsi completamente, non ha solamente condizionato le sorti della neonata pratica tecnoartistica, ma ha letteralmente sconvolto gli orizzonti creativi dell’arte pittorica, anzi, potremmo azzardare, ha ucciso l’arte pittorica, che, da quel momento in poi, verrà rimpiazzata (anche se non completamente) dai *ready-made* duchampiani e dalla nuova ondata di contemporaneità che questi causarono.

---

<sup>11</sup> Roland Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.

**Paola Pennisi**

**LA RAPPRESENTAZIONE FOTOGRAFICA DELLA PSICOPATOLOGIA:  
IL CASO MANDALARI (1880-1980)**

**0.** Il tema della rappresentazione riveste un ruolo fondamentale nell'ambito degli studi estetologici, soprattutto per le ripercussioni concrete che tale nozione ha avuto e continua a manifestare tutt'oggi sulle riflessioni teoriche. Rappresentare un oggetto, una situazione, un individuo tramite una forma d'arte assumeva un significato particolare a seconda dell'intenzione dell'artista, del clima culturale e sociale in cui lavorava e cui voleva dare risalto, dei vincoli materiali che la tecnica impiegata gli imponeva. La rappresentazione, dunque, se ad un primo sguardo potrebbe essere intesa semplicemente come una descrizione tramite tecniche varie di ciò che si è visto, acquista significato se declinata nel contesto in cui l'artista opera, divenendo essa stessa oggetto di riflessione.

Nelle considerazioni che qui proponiamo si cerca proprio di mettere in evidenza come la modalità di rappresentazione del mondo esterno è soggetta a continua variazione e questo non a causa della mera varietà delle intenzioni dell'artista, ma soprattutto a causa delle tecnologie impiegate. La rappresentazione infatti, a nostro avviso, raggiunge la più ampia flessibilità con l'uso della tecnologia fotografica, che consente di ottenere un'immagine istantanea della realtà, senza la mediazione di una tecnica pittorica o scultorea che richiede una progettazione e tempi di realizzazione di

gran lunga più ampi. Questo non significa, però, che la fotografia offra meno spunti di riflessione circa la natura stessa della rappresentazione che consente.

Come vedremo nel corso del presente saggio, la tecnologia fotografica non implica necessariamente una rappresentazione oggettiva della realtà, anzi, le intenzioni del fotografo (che, vedremo, sono spesso di natura estetizzante anche nel caso specifico delle immagini che ritraggono soggetti psicopatologici) si concretizzano materialmente nella scelta, ad esempio, dell'inquadratura, dei soggetti e dei luoghi. È proprio tale scelta a produrre una certa visione della “parzialità” della rappresentazione fotografica, dell'influenza che le conoscenze (o la mancata conoscenza, nel caso della psicopatologia qui esaminato) determinano sullo scatto fotografico. La fotografia, allora, lungi dall'essere considerata lo strumento dell'oggettività nella rappresentazione visiva, mostra tutta la sua parzialità e dipendenza: si tratta, anche in questo caso, di una “tecnologia applicata ai bisogni simbolici” e come tale viene piegata alle esigenze espressive del singolo fotografo.

Il caso della rappresentazione fotografica della psicopatologia è emblematico per comprendere tale concetto: a nostro avviso, la psicopatologia, però, necessita di una rappresentazione che esprima a pieno gli aspetti conoscitivi della patologia mentale, senza lasciare che “l'estetica dell'orrendo”, la rappresentazione estetizzante del “diverso”, prenda il sopravvento e dalla foto emergano solo le forme del “mostruoso”. In questo saggio si propone un approccio alla rappresentazione

fotografica della psicopatologia che tenga conto delle conoscenze che tale disciplina ha prodotto sulla malattia mentale e sulle modalità attraverso cui chi ne soffre è in grado di costruire e strutturare una propria forma di esistenza che possiede canoni di adeguatezza alla realtà differenti da quelli normalmente condivisi e per questo all'apparenza incoerenti, strambi. Per chiarire questo approccio daremo una definizione del significato di rappresentazione e delle possibili applicazioni di tale nozione alla fotografia per poi passare subito al caso concreto di analisi: la rappresentazione fotografica degli internati presso il Mandalari, un ospedale psichiatrico gestito, per tradizione scientifica, seguendo i criteri riabilitativo-diagnostici della psichiatria filosofica e dell'antropoanalisi che assegna al vissuto dei pazienti un ruolo decisivo per la comprensione e la rappresentazione della malattia mentale.

### **1. Sul significato della rappresentazione**

Per comprendere come la rappresentazione sia una nozione da problematizzare soprattutto in relazione alla fotografia è utile fornire una breve descrizione storica del suo significato, scusandoci fin dal principio per le carenze filologiche cui necessariamente tale ricostruzione incorrerà per concentrare l'attenzione solo sui passaggi, a nostro avviso, salienti relativi a tale nozione in riferimento alla

produzione fotografica. La nozione di rappresentazione, infatti, è sempre stata oggetto di riflessioni filosofiche nel pensiero occidentale. Il motivo di tali attenzioni è da ricercare nell'intrinseca complessità del concetto.

Rappresentare deriva dal latino *repraesentare*, i cui principali significati sono: render presente, metter sotto gli occhi, rievocare, riprodurre, ripetere, presentare. *Repraesentare* era un termine composto dal verbo *presento* – ‘presentare, mostrare’– e dal prefisso *re-*, ‘di nuovo, indietro’. Quindi l’accezione generale che il termine assumeva in passato era quella di una rievocazione di qualcosa che già era stata, ‘rappresentare’ significava “rendere presente qualcosa che era passato”. Il sostantivo corrispondente *repraesentatio*, invece, assume il significato di ‘rappresentazione, descrizione, immagine evidente’. ‘Metter sotto gli occhi, rendere visibile’ in greco corrisponde a φαivτάζω che ha anche il significato di “immaginarsi, figurarsi, mostrare”.

Fin qui tutto sommato il termine non presenta sostanziali ambiguità; tuttavia descrivere qualcosa, presentarla, renderla evidente sono tutti processi propedeutici alla conoscenza. L’intima connessione tra ‘rappresentare’ e ‘conoscere’ era già stata avvertita, come è noto, dai filosofi greci. Platone nella *Repubblica* spiega come l’anima giunga a conoscenza attraverso “delle immagini” che assomigliano alle cose, dei simulacri, degli archetipi che rappresentano gli enti del mondo sensibile e hanno un’esistenza però che

prescinde da essi. Per Aristotele, si apprende attraverso le sensazioni e si pensa con le immagini. *Immaginare sarà opinare l'oggetto della sensazione* (Aristotele, *Dell'anima*, 428b). Le immagini condizionano molto il nostro modo di muoverci nel mondo e anche quello degli animali:

*l'immaginazione sarà un movimento prodotto dalla sensazione in atto. E poiché la vista è il senso per eccellenza, l'immaginazione [φαντασία] anche il nome ha mutuato dalla luce [φάος], giacché senza luce non si può vedere. E per il fatto che le immagini persistono e sono simili alle sensazioni, molte azioni compiono gli animali regolandosi su loro, gli uni perché privi di intelletto [...] gli altri perché l'hanno a volte oscurato da passioni, da malattie o dal sonno [...]*

[Aristotele, *Dell'anima*, 429a]

Insomma la φαντασία è ciò che media tra la sensazione e l'oggetto della sensazione. Le immagini (rappresentazioni) si configurano come lo strumento attraverso il quale pensiamo alle cose, quasi come un linguaggio, un codice con cui il

cervello iconizza gli enti sensibili. Per Aristotele l'atto del conoscere è un processo di astrazione, ma comincia dai sensi.

Nel *De veritate* San Tommaso riprende questo concetto, il processo attraverso il quale il soggetto conoscente riceve l'oggetto della conoscenza è l'*astrazione*, ma l'astrazione ha inizio dalle singole immagini. L'uomo, infatti, dalle singole immagini astrae l'idea generale, dal particolare ricava l'universale. L'intelletto nulla può conoscere se non volgendosi alle immagini (*convertendo se ad phantasmata*), quindi la rappresentazione è sì un'immagine per somiglianza della cosa, ma è anche contenuto dell'atto intenzionale della mente di rendere presenti alla coscienza anche le cose assenti.

In opposizione ai tomisti, i nominalisti medievali considerarono invece la rappresentazione come semplice segno della cosa reale.

La nozione di rappresentazione torna ad assumere un ruolo importante nel dibattito filosofico con Cartesio. Il quale scrive:

*Tra i miei pensieri, alcuni sono come l'immagine delle cose, ed a questi soli conviene propriamente il nome di idee: come quando mi rappresento un uomo, una chimera, un angelo o Dio stesso. Altri invece hanno*

*forme diverse, così come quando io voglio, affermo, nego, [...]*

[Cartesio, *Meditazioni metafisiche*, (Terza Meditazione)]

Quindi a quelle *immagini delle cose* Cartesio conferisce il nome di *idee*.

È proprio nella terza meditazione metafisica che egli pone un problema che presto diverrà centrale nel dibattito filosofico moderno. C'è corrispondenza tra la rappresentazione del mondo come fatto psichico interno e la realtà esterna?

*Il principale e più comune errore in cui si può cadere consiste nel giudicare le idee che sono in me simili o conformi a cose esterne a me [...]*

[ivi]

Subito si svilupperanno due fazioni: il razionalismo di Hume e l'empirismo di Leibniz. Per Hume:

*Tutte le percezioni della mente umana si possono dividere in due classi, che chiamerò IMPRESSIONI e IDEE. La differenza fra esse consiste nel grado diverso*

*di forza e vivacità con cui colpiscono la nostra mente e penetrano nel pensiero ovvero nella coscienza. Le percezioni che si presentano con maggior forza e violenza, possiamo chiamarle 'impressioni': e sotto questa denominazione io comprendo tutte le sensazioni, passioni ed emozioni, quando fanno la loro prima apparizione nella nostra anima. Per 'idee', invece, intendo le immagini illanguidite delle impressioni, sia nel pensare che nel ragionare: ad esempio le percezioni suscitate dal presente discorso, eccettuate quelle dipendenti dalla vista o dal tatto e il piacere o dolore immediato ch'esso può causare.*

[Hume, *Trattato sulla natura umana*, I, 1]

Quelle *rappresentazioni* che da Cartesio venivano chiamate idee e si configuravano come delle *immagini delle cose*, in Hume diventano delle impressioni smorzate in *phatos*, che si differenziano dalle percezioni immediate soltanto per la loro intensità: la differenza è quantitativa, non qualitativa.

Per Leibniz invece tutto nell'anima può essere considerato una *rappresentazione*, così vi troviamo:

1. Sensazioni (rappresentazioni oscure e confuse)
2. Immagini (rappresentazioni chiare e confuse)
3. Concetti (rappresentazioni chiare e distinte)

Le idee distinte sono una rappresentazione di Dio, quelle confuse lo sono dell'universo. L'anima pensa sempre, dunque in essa vi sono sempre rappresentazioni, anche se di diversa natura (*Nuovi saggi sull'intelletto umano*, Libro II).

Questo concetto venne a disegnare la natura rappresentativa della coscienza in generale, da Wolff si diffuse alla filosofia tedesca di Ottocento e Novecento, quindi venne adottato da Kant, Reinhold, Schopenhauer, Herbart.

Per Hegel la rappresentazione è ogni cosa che sia data entro la coscienza. La coscienza ordinariamente rappresenta, ovvero considera estraneo il contenuto delle rappresentazioni stesse:

*[...] la rappresentazione, (è) [...] legame sintetico dell'immediatezza sensibile con la sua universalità, cioè con il pensiero [...]*

[Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Cap. VII, par. c, bb]

*Ciò che ESISTE è come il Semplice e Immediato non ancora sviluppato, è l'oggetto della coscienza RAPPRESENTATIVA in generale.*

[*ivi*, Cap. VIII, par. 2a]

Per Croce la rappresentazione è intuizione e espressione.

*Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo. Chi separa intuizione da espressione, non riuscirà mai più a ricongiungerle.*

*L'attività intuitiva tanto intuisce quanto esprime. [...]*

*[...] l'intuizione o rappresentazione si distingue da ciò che si sente e subisce, dall'onda o flusso sensitivo, dalla materia psichica, come forma; e questa forma, questa presa di possesso, è l'espressione. Intuire è esprimere; e nient'altro (niente di più, ma niente di meno) che esprimere.*

[Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cap. 1, Laterza, Roma- Bari, 1973, pag. 11 e pag. 14 (ed. originale 1902)]

Alle porte del Novecento il concetto di 'rappresentazione' vedeva due fazioni opposte combattere per la sua definizione: la psicologia associazionistica sperimentale di Wundt e la scuola fenomenologica di Husserl. Per Wundt, la psiche umana andrebbe studiata prescindendo da ogni pretesa sostanza spirituale; i fenomeni psichici devono essere strettamente correlati ai fattori fisiologici. Tutti i fenomeni possono essere studiati da un punto di vista interno all'individuo (psichico) e da un punto di vista esterno ad esso, tutti i fenomeni sono rappresentazioni, ovvero atti autonomi e immediati in grado di dar senso ai dati empirici originari.

Per la scuola fenomenologica la realtà è uno dei vari modi in cui gli oggetti possono presentarsi alla coscienza, la quale assume nei confronti del mondo un atteggiamento quasi da spettatore disinteressato. La coscienza per Hume non è una semplice facoltà riproduttiva, ma una corrente di esperienze vissute: nel rappresentarsi qualcosa, la coscienza coglie direttamente l'oggetto; l'oggetto è il senso unitario della rappresentazione, non una copia imperfetta di quest'ultima.

Sartre riprese l'intera questione negli scritti *L'immaginazione* (1936) e *L'immaginario* (1940). La coscienza non è una «scena» in cui appaiono e scompaiono «cose» come immagini e rappresentazioni: il rappresentare non è un riprodurre dentro la coscienza ciò che sarebbe fuori da essa, ma è un volgersi intenzionale della coscienza all'oggetto reale ponendolo nel contempo come non esistente. Per rendere presente un oggetto assente la coscienza necessita di un *analogon*, cioè qualcosa di simile all'oggetto richiamato che possa sostituirsi ad esso. L'immaginazione si protende verso un oggetto assente per cercare di renderlo presente: l'immaginazione realizza la libertà della coscienza. In questo senso la rappresentazione, a differenza della sensazione e della percezione, che esigono l'esistenza reale dell'oggetto, manifesta la libertà immaginativa e creativa dello spirito umano e nello stesso tempo presuppone la capacità della stessa di porre una distanza tra sé e gli oggetti presenti.

Insomma la rappresentazione è un semplice segno dell'oggetto ritratto? È una sua interpretazione? È uno strumento da adoperare per la sua conoscenza? È un atto di estraniamento rispetto ad esso? È una reazione immediata della coscienza al mondo esterno o è frutto di una rielaborazione più profonda dei dati sensibili? Pensiamo solo attraverso rappresentazioni? Possiamo pensare qualcosa senza rappresentarcela?

Non è facile rispondere a queste domande. Certo è che l'atto del *rappresentare* lascia una traccia del rappresentato e del rappresentante; e quando una rappresentazione da mentale – quale quella presa in considerazione nel dibattito sopra citato – diventa materiale (assume cioè le forme concrete della rappresentazione pittorica o letteraria, etc.) queste impronte dell'autore e del soggetto diventano di dominio pubblico e si trasformano in un messaggio per quest'ultimo. L'autore di una rappresentazione offre una lente attraverso la quale osservare il soggetto ritratto e questo, in qualche modo, gli conferisce il potere di influenzare – positivamente o negativamente – la prospettiva di chi incontra l'oggetto della rappresentazione per la prima volta nella vita reale. Chi costruisce la rappresentazione di qualcuno o di qualcosa, sottrae a chi ha precedentemente fruito della sua opera la possibilità di guardare con occhi vergini l'oggetto della rappresentazione.

## **2. Sulla particolarità della rappresentazione fotografica**

Ogni forma di rappresentazione ha una sua peculiarità, qualcosa che la rende unica. L'unicità della rappresentazione fotografica consiste nella possibilità di riprodurre una scena (un soggetto, una situazione) in maniera immediata su un supporto che, dopo aver subito un trattamento chimico o informatico, consente di

rivederla esattamente come è stata fissata. È questa immediatezza che ha consentito di attribuire alla fotografia un ruolo di “garante della veridicità”: la fotografia sarebbe una sorta di icona, nel senso che ciò che essa rappresenta assomiglia (o meglio corrisponde) a ciò che è nella realtà. A differenza della rappresentazione pittorica, scultorea o letteraria, infatti, la fotografia compatterebbe la dimensione temporale della realizzazione dell’immagine: una specie di “stampo” immediato della realtà.

Ovviamente si tratta di una semplificazione della nozione di rappresentazione fotografica, ma la fortuna del mezzo fotografico, soprattutto oggi con la tecnologia digitale che ne ha consentito una diffusione pressoché capillare in tutti i livelli sociali, è per la maggior parte dovuta proprio a questa garanzia di oggettività dell’immagine. In realtà la forza che la fotografia ha in più rispetto alla pittura non riguarda solo la precisione maggiore nel ritrarre il soggetto; o per lo meno, si tratta di questo, ma non in maniera diretta. Su questo tema si è dibattuto fin dalle origini della storia della fotografia che, seppur recente, ha provocato le ipotesi più antitetiche sulla natura della fotografia stessa: da strumento per il rilevamento delle entità fantasmatiche (cfr. Coates, 1911) a specchio fedele delle scene di vita quotidiane o registro esclusivo dei luoghi di guerra.

È comprensibile come proprio l'immediatezza della rappresentazione visiva che consente la fotografia faccia di primo acchito assegnare il valore di oggettiva descrizione all'immagine prodotta, ma la riflessione estetologica e in parte semiotica (cfr. Barthes 1980) ci ha consegnato numerosi dubbi sulla possibilità che la fotografia sia una icona della realtà. Dubbi oggi confermati da diversi studi neuroscientifici che segnalano la partecipazione attiva dell'autore alla "creazione" dell'immagine fotografica. Si tratterebbe, in sostanza, di un processo in cui alla "naturalità" della percezione visiva che viene attivata da "indizi" – percettivamente o "composizionalmente" salienti – presenti nella scena, si associa una rielaborazione (tramite l'intervento di memoria e conoscenze sul mondo pregresse) della scena affinché si avvicini quanto più possibile alla rappresentazione visivo-cognitiva che il fotografo ha di ciò che ha visto.

Una serie di mediazioni che impediscono di guardare alla fotografia come ad una immagine specchiata della realtà. La rappresentazione fotografica è non solo il frutto di un processo di selezione della scena, dell'inquadratura, dell'esposizione, della luce, ma soprattutto l'esito concreto di un progetto, di un'idea, che l'autore vuole realizzare nell'esatto momento in cui, colpito da "cue" attentivi e percettivi, scatta la foto. È una funzione di funzioni (A. Pennisi, 2002), una mediazione di mediazioni: gli automatismi della percezione visiva vengono condizionati da ciò che l'autore vuole esprimere mettendo, ad esempio,

a fuoco un soggetto invece di un altro, oppure, in post-produzione, sfocando i contorni degli oggetti dello sfondo e contrastando il soggetto per risaltarne il ruolo all'interno della scena.

Eppure il valore documentario che la fotografia ha assunto le ha di fatto assegnato un compito di raffigurazione diretta, immediata e “veritiera” della realtà (si pensi, ad esempio, alle pratiche del reportage di guerra che per la prima volta hanno rappresentato scene di violenza più o meno efferata portando a conoscenza del vasto pubblico situazioni fino a quel momento esclusivamente immaginabili).

È sulla base di questa teorizzazione del significato della rappresentazione fotografica – continuamente altalenante tra riproduzione fedele di una data situazione e risultato di scelte individuali operate dal fotografo inevitabilmente influenzato dalle sue esperienze culturali pregresse – che trova giustificazione la tipica rappresentazione estetizzante delle cosiddette “immagini della follia”. In questo caso il ruolo sociale della fotografia consisteva proprio nella forma di denuncia che essa assumeva: bisognava fotografare i folli, le condizioni tremende in cui venivano costretti all'interno dei manicomi, per sensibilizzare i governi al tema e spingere alla chiusura i manicomi. E non è un caso che la stragrande maggioranza dei lavori fotografici sui manicomi in Italia si distribuisca temporalmente intorno agli anni Settanta del secolo scorso, anni in cui la legge

Basaglia era già nell'aria. La discussione politica sulla necessità di abolire le strutture che si prendevano carico completo dei soggetti con patologie psichiche, infatti, era basata sia sullo stato di abbandono in cui versavano tali soggetti in alcune strutture psichiatriche, sia sulla convinzione che l'internamento dei “folli” in strutture chiuse impedisse loro di recuperare la dimensione delle relazioni sociali, soprattutto con i familiari.

La fotografia era un mezzo eccezionale per mettere sotto gli occhi dell'opinione pubblica sia le condizioni di abbandono e costrizione fisica che caratterizzavano alcune strutture manicomiali sia la “carenza di affetti” e la solitudine dei degenti dei manicomi. E in questo la fotografia aveva un vantaggio rispetto alla pittura: era ritenuta dai più un documento affidabile; era più di impatto. Il critico d'arte Sandro Parmiggiani a questo proposito scrive:

Le tre esperienze pionieristiche di D'Alessandro, Cerati e Berengo Gardin nascono, non casualmente, mentre si prepara il grande vento della contestazione, quando luoghi comuni e certezze s'incrinano, veli che occultavano la verità cominciano a cadere, sensibilità per le condizioni concrete di vita delle persone e per le tante forme di violenza diffusa si diffondono, rompono gli argini dell'indifferenza e dell'apatia:

possiamo dire, quarant'anni dopo, che quelle immagini contribuirono alla maturazione della coscienza civile degli italiani.

Il problema della rappresentazione della malattia mentale è molto più complesso di quanto non possa apparire ad uno sguardo superficiale. La fotografia era schierata in prima linea nella battaglia per la chiusura dei manicomi: prendiamo in considerazione le esperienze pionieristiche di tre fotografi che contribuirono in maniera determinante alla maturazione della coscienza civile degli italiani sull'argomento: Luciano D'Alessandro, Carla Cerati e Giovanni Berengo Gardin.

Negli anni Sessanta, quando il vento Basaglia cominciava ad animare le foglie, queste foto avevano il loro senso. Era fondamentale mostrare le atrocità dei manicomi, le costrizioni a cui venivano sottoposti i pazienti, la loro disperazione, la loro solitudine. Ma la malattia mentale non è solo questo.

Chi rappresenta qualcuno o qualcosa ha il potere di condizionare il modo in cui il suo pubblico in futuro vedrà l'oggetto della rappresentazione, insomma l'autore dà a chi fruisce della sua opera una lente che filtrerà la percezione dell'oggetto rappresentato. Proprio per questo motivo, chi offre una

rappresentazione di qualsiasi oggetto deve conoscere a fondo ciò che sta rappresentando.

Ciò che colpisce nella stragrande maggioranza delle rappresentazioni fotografiche della follia, infatti, è la dimensione estetizzante dell'immagine: il soggetto viene scelto perché particolarmente estraniato, oppure perché raffigura una condizione di dolore, di abbandono, di degrado, di costrizione fisica. E tutto questo, però, non viene reso in una fotografia che “scientificamente” descrive queste condizioni, ma secondo i parametri dell'estetica del brutto, l'estetica del truce: l'immagine del folle costretto nella camicia di forza, sporco, isolato, colpisce chi la percepisce non per i contenuti, ma per le forme e le modalità della rappresentazione. Le foto della follia sono una costruzione esasperata che cerca di rendere quanto più alieno dalla normalità il soggetto rappresentato: non si tratta di documenti oggettivi, ma di prodotti artistici. Ma chi fotografa la malattia mentale può prescindere dalla conoscenza di quest'ultima?

Proprio questa dimensione estetizzante, proprio la costruzione artificiosa delle raffigurazioni fotografiche della follia, infatti, sembrano inappropriate per fornire una rappresentazione reale – fondata cioè sulla conoscenza di cosa sia e quali caratteristiche abbia la psicopatologia – della malattia mentale. In questa prospettiva, la risposta alla domanda che abbiamo posto: a nostro avviso, la conoscenza della malattia mentale, delle procedure mentali che questa comporta,

è essenziale per fornire a chi scatta la foto il background di nozioni che gli consentono di interpretare la vera condizione esistenziale in cui si trova un soggetto psicopatologico al momento dello scatto. È questo che dovrebbe emergere, a nostro avviso, dalle fotografie della malattia mentale, non meramente ciò che l'occhio del fotografo prevede come affascinante, suggestivo, ma l'essenza ontologica del soggetto.

Le foto “estetizzanti” della follia potrebbero essere paragonate a quelle immagini “rubate” per strada a barboni, che magari della loro condizione hanno fatto una scelta di vita. Per questo, soprattutto nel caso della malattia mentale, che è caratterizzata da una dimensione esistenziale non condivisa socialmente ma assolutamente razionale e comprensibile, proponiamo di sostituire all'estetica del truce, un'estetica del reale che ritrae i soggetti solo nelle situazioni in cui essi stessi si considerano adeguati alla realtà. Non si tratta di una filosofia dello scatto fotografico nuova: diversi fotografi hanno teorizzato la necessità di conoscere i soggetti prima di fotografarli, per cogliere l'essenza reale della loro vita e non rubare loro scatti che non li avrebbero rappresentati (cfr. P. Pennisi, 2010). Tra questi, i lavori di Diane Arbus – trattando di individui alienati, reietti – si avvicinano molto a ciò che proponiamo.

### 3. L'estetica del truce e l'estetica del reale

L'estetica del truce presenta un aspetto della rappresentazione psicopatologica che può essere compreso se inserito nel clima culturale italiano in cui si è sviluppato. Se negli anni Sessanta, infatti, poteva avere senso presentare principalmente tale aspetto della malattia mentale, oggi per una piena comprensione della follia, è necessario adottare un'etica della rappresentazione in cui la conoscenza approfondita del soggetto preceda la sua concreta rappresentazione. Un fotografo può essere un *voyeur* e cogliere alcuni aspetti di ciò che ritrae "al volo", ma chi pretenda di dare una visione complessiva del fenomeno ritratto non può prescindere dallo studio approfondito dei materiali d'archivio o – ancora meglio – dalla conoscenza personale di colui che ritrae.

Già Diane Arbus aveva affrontato la tematica giungendo a queste stesse conclusioni. Lei volontariamente attendeva di conoscere in maniera approfondita un potenziale soggetto prima di ritrarlo in un'immagine. Non era un caso che i suoi soggetti preferiti fossero i cosiddetti *freaks*, coloro che erano emarginati dalla società. Questi soggetti erano sempre rappresentati attraverso la lente dello scandalismo, di loro venivano sempre accentuati gli esotismi e le stranezze. Era proprio contro questa stigmatizzazione, contro la continua estremizzazione di queste piccole differenze che la Arbus si schierava, era il modello borghese

aristocratico a cui apparteneva ciò che intimamente combatteva. La Arbus visse la prima metà della sua vita tentando di addomesticare se stessa, ma era sempre forte in lei il sentimento di estraneità nei confronti del mondo in cui viveva. Questa estraneità indusse in lei il bisogno di esprimersi nella ricerca di qualcuno che le assomigliasse di più, così entrò nel giro dei *freaks*. Non si trattava semplicemente di una ricerca spinta da curiosità o piacere voyeuristico, ma la convinzione che la macchina fotografica potesse costituire un modo per inserirsi in un mondo che la società non conosceva:

Se io fossi semplicemente curiosa, mi sarebbe assai difficile dire a qualcuno: voglio venire a casa tua, farti parlare e indurti a raccontare la storia della tua vita. Mi direbbero: tu sei matta. E in più starebbero molto sulle loro. Ma la macchina fotografica dà una specie di licenza. Tanta gente vuole che le si presti molta attenzione, e questo è un tipo ragionevole di attenzione da prestare. (da *Diane Arbus* di Doon Arbus e Marvin Israel, Allen Lane, Londra, 1974)

Il profilo della Arbus va collocato su una linea di confine inesistente che separa i *freaks* dai non *freaks*, una linea di confine artificialmente creata dai non

*freaks* e che la Arbus cavalcherà per tutto il corso della sua vita. A lei non importava abbellire le foto, non importava della composizione, della luce, della qualità dell'immagine: la bellezza delle sue rappresentazioni deriva proprio dalla conoscenza di aspetti che altri fotografi ignoravano, aspetti che non potevano essere colti da chi andava alla ricerca dello scandalo. La Arbus lasciava che i soggetti si acconciassero e si raccontassero come credevano, a rendere opere d'arte le sue fotografie era l'emergere dirompente della verità, una verità finalmente affrontata non con occhi che andassero alla ricerca di fenomeni da circo per stupire.

Le foto della Arbus stupiscono, ma non per il dolore provato dagli emarginati o per l'orrore che potrebbero suscitare in un contesto borghese come quello che la fotografa viveva, bensì per la serenità di questi soggetti. La Arbus, infatti, considerava i *freaks* i veri aristocratici, coloro che erano riusciti a ritagliarsi il loro angolo di esistenza felice in una società che non lo prevedeva. Le sue foto non offrono una visione unilaterale del soggetto rappresentato, il soggetto non è ritratto in momenti in cui non vorrebbe, o in momenti di umiliazione, è ritratto quando pensa di dare e di raccontare il meglio di sé, nel pieno rispetto della sua dignità, per dimostrare che emarginazione non è solo sofferenza.

L'estetica del truce viene, così, sostituita con quella del reale, cioè della autorappresentazione del soggetto rappresentato. La Arbus cerca proprio di

dimostrare l'unicità delle esperienze di vita e la necessità di farle emergere nella rappresentazione fotografica. La Arbus stessa scrive:

Quello che cerco di descrivere è che è impossibile uscire dalla propria pelle ed entrare in quella altrui. La tragedia di qualcun altro non è mai la tua stessa. (da *Diane Arbus* di Doon Arbus e Marvin Israel, Allen Lane, Londra, 1974)

Per questo motivo la Arbus tenta di rappresentare i soggetti non imponendo la sua interpretazione di ciò che vede, ma chiede loro di mostrarsi a loro agio senza mascherare il loro trauma o il loro malessere:

Quasi tutti attraversano la vita temendo le esperienze traumatiche. I mostri sono nati insieme al loro trauma. Hanno superato il loro esame nella vita, sono degli aristocratici. Io mi adatto alle cose malmesse. Non mi piace metter ordine alle cose. Se qualcosa non è a posto di fronte a me, io non la metto a posto. Mi metto a posto io. (da *Diane Arbus* di Doon Arbus e Marvin Israel, Allen Lane, Londra, 1974)

Le sue foto cercano di manifestare l'espressione più alta della diversità dei soggetti: l'individuo è al centro della composizione, è il perno della rappresentazione, è ciò che conta realmente. Così l'eccentricità dei *freaks* passa in secondo piano rispetto alla "normalità" della persona, che – sebbene vesta in modo particolare o abbia malformazioni fisiche e per questo è isolata socialmente – è fotografabile e suggestiva al pari degli individui ordinari.

### **3. L'estetica del reale nella rappresentazione fotografica della follia.**

La rappresentazione fotografica della follia, a nostro avviso, assume un valore conoscitivo rilevante se si adotta la prospettiva che la Arbus ha utilizzato per raffigurare i *freaks*: è necessario conoscere il vissuto psicopatologico dei soggetti per ritrarli al meglio di se stessi. Per questo motivo abbiamo condotto uno studio sul materiale fotografico ritrovato in un archivio di cartelle cliniche presenti nell'ex-ospedale psichiatrico Mandalari di Messina.

Il Mandalari è stato il più grande manicomio meridionale del Novecento, fu costruito alla fine del XIX secolo e da allora, per oltre un secolo, accolse prevalentemente pazienti provenienti da tutte le zone della Sicilia e della Calabria. Superò indenne il terremoto del 1908. La chiusura è avvenuta soltanto il 26 aprile 1998 nonostante la legge 180 del 1978 (comunemente e

impropriamente conosciuta come legge Basaglia) imponesse la chiusura dei manicomi intesi come luoghi di permanenza dei malati. L'ultimo direttore della struttura, Camillo Martelli – con il quale cessò l'attività – già nel 1994 pensava ad una razionalizzazione del materiale d'archivio, considerato oggi una fonte preziosa di dati per le ricerche epidemiologiche, per la storia della psichiatria e della rappresentazione del malato mentale.

Oggi il Mandalari non esiste più. I suoi locali sono parte della “Cittadella della salute”. La grande sala della mensa del manicomio è diventata, ad opera del dott. Matteo Allone, il primo centro diurno a norma della regione Sicilia: il Camelot. Si tratta di un centro frequentato soltanto da pazienti volontari in maniera semiresidenziale in cui viene loro offerta la possibilità di esprimersi attraverso l'esercizio di una forma d'arte. Dal 1998 sono diverse le iniziative sorte a Messina in questa direzione.

Per quanto riguarda, invece, l'archivio di cui Carlo Martelli aveva proposto una razionalizzazione, esso nel tempo ha subito gravi perdite. Il gruppo di ricerca di Semiotica e di Storia e tecnica della fotografia della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Messina ha dato luogo ad uno spoglio sistematico delle circa 40 mila cartelle stimate nel 1993. Purtroppo, qualche tempo dopo l'inizio delle ricerche, un incendio accidentale ha distrutto gran parte del materiale. Oggi siamo in possesso di circa 2000 cartelle cliniche selezionate,

molte delle quali contenenti reperti iconografici di vario genere. Di queste cartelle i ricercatori del gruppo hanno trascritto i documenti testuali autografi dei pazienti (lettere, racconti, romanzi, saggi, appunti e una gran quantità di altri generi di scrittura), l'anamnesi dei pazienti, il diario clinico dettagliato, i referti e le relazioni dei medici e tutti i documenti utili a ricostruire i diversi casi.

Il lavoro, tutt'oggi *in fieri*, ha come scopo indagare in che modo il soggetto psicopatologico sia stato generalmente descritto e rappresentato nel particolare ambiente del Mandalari. L'aspetto interessante del materiale fotografico su cui stiamo lavorando, infatti, è costituito dalla ricca descrizione della malattia mentale e del vissuto del soggetto internato. Molte cartelle cliniche, infatti, oltre ad una accurata anamnesi, contengono gli scritti autografi, i disegni, e in generale le produzioni cartacee dei soggetti psicopatologici, i colloqui trascritti del medico curante con i parenti, i materiali contenenti informazioni ritenute utili per comprendere la natura della psicopatologia di cui soffre il paziente (ad esempio, articoli di giornale o report giornalistici su di lui) ma anche le fotografie scattate prima del ricovero, durante il periodo d'internamento (in alcuni casi più d'una). Il caso delle cartelle del Mandalari è pressoché unico nell'ambito della letteratura psichiatrica, perché raramente si sono riscontrate descrizioni così dettagliate e costantemente aggiornate sull'evoluzione della patologia mentale del paziente e soprattutto sul suo vissuto personale. Ciò si

deve, molto probabilmente, alla storia della gestione dell'ex-ospedale psichiatrico, caratterizzata soprattutto da dirigenti che provenivano da una formazione psicopatologica e non solo clinico-psichiatrica. E questo si poteva evincere anche dai libri (a disposizione per la formazione continua dei medici interni) presenti nella biblioteca del Mandalari (purtroppo andata completamente distrutta con l'incendio del 1998).

La descrizione psicopatologica, a differenza di quella psichiatrica, non si basa esclusivamente sulla individuazione dei sintomi attraverso cui assegnare un'etichetta nosografica precisa al paziente, ma si fonda sulla descrizione del vissuto individuale. L'idea di fondo è che i “folli” non sono tali perché non ragionano più o hanno deficit funzionali: sono persone che hanno costruito una loro “modalità di esistenza” (Binswanger 1956) diversa e difficilmente condivisibile con gli altri. I comportamenti strambi, irrazionali, deliranti risultano tali solo se li si analizza impiegando la logica comunemente condivisa. Se invece si cercano nel vissuto del singolo paziente le motivazioni che lo spingono ad assumere certi atteggiamenti, probabilmente sarà possibile comprenderne la logica motivazionale.

Spesso, soprattutto per alcune tipologie di malattie mentali come la schizofrenia e la paranoia, l'impressione immediata di irrazionalità che si può avere di primo acchito viene meno una volta esaminate la storia di vita e i

significati spesso del tutto personali che il soggetto che soffre di tali patologie ha attribuito a certe espressioni verbali e a certe situazioni contestuali. La malattia mentale, allora, diventa la realizzazione concreta di come attraverso l'analisi del vissuto individuale (costruito attraverso la funzione rappresentazionale del linguaggio) sia possibile recuperare i significati reali che i soggetti assegnano alle proprie esperienze. La considerazione del malato mentale non come complesso di sintomi da individuare ed etichettare secondo canoni clinici, ma come generatore di mondi esperienziali e linguistici differenti, capovolge la concezione positivista che, agli estremi, annulla completamente il soggetto, rendendolo quasi insignificante nell'analisi psicopatologica.

Ciò che a noi spesso sembra illogico e incomprensibile, in realtà avrebbe bisogno delle chiavi di decodificazione giuste. Ogni fotografia, ogni caso clinico, ogni lettera, ogni pagina di diario raccolti in questo archivio non costituiscono soltanto materiale storico attraverso cui conoscere il passato di questo antico manicomio, ma sono anche possibili chiavi per decodificare i diversi linguaggi della malattia mentale.

Per questo motivo, l'archivio del Mandalari si è dimostrato una fonte di informazioni davvero unica, in quanto esso permette l'osservazione della psicopatologia da diversi punti di vista e in modalità multimediale: dagli scritti dei pazienti desumiamo il loro punto di vista, dalle cartelle cliniche e dalle varie

annotazioni il punto di vista dei medici, dalla corrispondenza tra i familiari e il personale di servizio o tra i familiari e i pazienti traiamo un giudizio su tali rapporti e grazie alle testimonianze fotografiche giungiamo anche alla conoscenza del modo in cui il paziente si presentava al mondo del nosocomio.

Le fotografie ritrovate nelle cartelle cliniche spesso ritraevano il soggetto nelle posizioni o negli atteggiamenti tipici della sua modalità esistenziale, delle sue tendenze caratteriali. In alcuni casi è possibile rintracciare una omomorfia tra i contenuti delle descrizioni dei medici e il modo in cui i pazienti venivano “immortalati” all’interno del manicomio. Ad esempio, il paziente 1, ricoverato con una diagnosi di “frenosi sensoria” si presenta con un tipico atteggiamento fiero e vigile, con un’espressione del viso che sembra contemporaneamente non curante e imbarazzata. Proprio quest’atteggiamento di fronte alla macchina fotografica potrebbe essere indice della sua predisposizione alle relazioni sociali e potrebbe riflettere le caratteristiche tipiche della sua *bouffée* delirante, descritta come segue in cartella:

Durante la notte grida e canta e riproduce vocalmente tratti di spartiti musicali. Trascorre lungo tempo ad imitare il suono della gran cassa. Presenta agitazione psichica con verbigerazioni, grida intercalate da riproduzioni musicali. È preda di allucinazioni visive (dalla cartella clinica).



Paziente 1, cartella nosografica n. 97

Un altro esempio di possibile corrispondenza tra la componente sintomatologica e la rappresentazione fotografica del paziente è rintracciabile nel paziente 2. La fotografia presente in cartella ha immortalato, infatti, la particolare modalità esistenziale del soggetto:

“al momento del ricovero si presenta tranquillo, ordinato, rispettoso. È chino sul capo e non piglia parte attiva all’ambiente. Non manifesta affetti per alcuno” (dalla cartella clinica).

Ciò che infatti appare già ad un primo sguardo è la perdita da parte del soggetto del contatto vitale con la realtà (Bergson 1907): lo sguardo sfuggente, la posa estremamente composta, l'espressione del viso atteggiata ad una serietà eccessiva sono tutti segni di una chiusura autistica a livello comportamentale.



Paziente 2, cartella nosografica n. 65

Questi appena descritti sono solo alcuni esempi di come il passaggio ad una estetica del reale nella rappresentazione fotografica della follia, costituisca uno strumento conoscitivo indispensabile per fornire una raffigurazione del soggetto psicopatologico quanto più possibile affine al suo vissuto. Si tratta, nel caso dell'archivio Mandalari, di fotografie spesso non di ottima qualità, ma che rispecchiano il clima teorico che si respirava al suo interno: la malattia mentale

può essere compresa solo in relazione alla modalità di esistenza che il paziente esprime. Senza questa cautela nello scatto fotografico si perde la relazione tra l'immagine che il paziente dà di sé e il motivo per cui vuole rappresentarsi in questo modo, si perde la comprensione del nucleo principale della malattia mentale di cui soffre. Per questo, a nostro avviso, le fotografie del Mandalari sono interessanti: non sono "belle", non rispecchiano i canoni dell'estetica del truce, ma descrivono il vissuto psicopatologico senza la pretesa di far rientrare i soggetti fotografati nei cliché della costrizione fisica con le camicie di forza, della sporcizia, dell'abbandono.

Si può rappresentare la follia in una forma estetizzante lasciando che emerga l'idea personale del fotografo sulla malattia mentale e ciò che di "suggestivo" essa possiede nella rappresentazione, oppure si può raffigurarla sulla base della conoscenza dei criteri psicopatologici, lasciando comparire il modo in cui il malato di mente vuole essere visto.

### Bibliografia

Arbus D., Israel M., *Diane Arbus*, Allen Lane, Londra, 1974.

Aristotele, *Opere* (vol. 4: *Della generazione e della corruzione, Dell'anima, Piccoli trattati di storia naturale*), Laterza, Roma-Bari, 1973

Audry C., *Sartre. La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Giani, G. D. (trad. a cura di), Sansoni, Milano, 1970

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

Bergson H. *L'Évolution créatrice* (tr. Umberto Segre, Athena, Milano 1925 e Corbaccio-Dall'Oglio, Milano 1965), 1907.

Binswanger L., *Drei Formen missglückten Daseins: Verstiegtheit, Verschrobenheit, Manieriertheit*, Tübingen (trad. it. *Tre forme di esistenza mancata*, Milano, 1992), 1956.

Coates J., *Photographing the Invisible*, Advanced Thought Publishing Co., Chicago Illinois, 1911.

Croce B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 1973 (ed. originale 1902).

De Ruggiero G., *Storia della filosofia. L'età cartesiana*, Laterza, Bari, 1972

Descartes R., *Opere filosofiche*, a cura di B. Widmar, UTET, Torino, 1981

Hegel G. W. F., *Fenomenologia dello spirito*, a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano, 2000

Hume D., *Trattato sulla natura umana*, trad. a cura di E. Lecaldano, Laterza, Roma-Bari, 1975

Leibniz G. W., *Scritti filosofici*, a cura di D. O. Bianca, UTET, Torino, 1979

Pennisi A., *Segni di luce*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002.

Pennisi P., *Imagines Mundi*, Edas, Messina, 2010.

Platone, *La Repubblica*, trad. a cura di F. Gabrielli, Fabbri Editori, Milano, 1994



# <<ILLUMINAZIONI>>

**Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione**

Supplemento N.1

N. 13 Luglio – Settembre 2010

ISSN: 2037-609X



[compu.unime.it](http://compu.unime.it)