

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