

Collana del Comitato Pari Opportunità
Università degli Studi di Bari

*Il volume è stato realizzato con il contributo del Dipartimento di Linguistica Letteratura e
Filologia moderna dell'Università degli Studi di Bari.*

Realizzazione: Servizio Editoriale Universitario con la collaborazione della dott.ssa Liana Gasparro
Immagine di copertina concessa gentilmente da Silvana Donno
Progettazione grafica di copertina di Letizia Guglielmi

ISBN 978-88-88793-22-1

Stampa: Arti Grafiche Favia srl



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI
DIPARTIMENTO LINGUISTICA LETTERATURA E FILOLOGIA MODERNA
COMITATO PARI OPPORTUNITÀ

in collaborazione con la

SOCIETÀ ITALIANA DELLE LETTERATE

Atti del Convegno
“Scritture di donne fra letteratura e giornalismo”
Bari, 29 novembre - 1 dicembre 2007

I

SCRITTURE DELLO SGUARDO
Narrazioni visive femminili
tra fotografia cinema reportage

a cura di

Maria Rosaria Dagostino e Maria Vinella

Servizio Editoriale Universitario
2009

INDICE

Presentazione	pag.	7
<i>Maria Pagliara</i>		
Introduzione	“	11
<i>Maria Rosaria Dagostino e Maria Vinella</i>		
Nello sguardo della fotografia femminile	“	17
<i>Maria Vinella</i>		
La realtà amara dei fotoreportage di Dorothea Lange	“	43
<i>Loredana Rea</i>		
Empatia e fotografia	“	61
<i>Anna D'Elia</i>		
Il giubbotto e il foulard: Marjane Satrapi o la storia a fumetti	“	75
<i>Patrizia Calefato</i>		
‘Donne al seguito’: le giornaliste embedded e lo sguardo del potere	“	83
<i>Maria Rosaria Dagostino</i>		

Scritture filmiche improprie	“	95
<i>Francesca De Ruggieri</i>		
Raccontare la morte. Cronache intime tra narrativa e fotografia	“	105
<i>Giuliana Misserville</i>		
Poesia in bianco/nero. Percorsi visivi di Marialba Russo...	“	117
<i>Lucia Anelli</i>		
Parola/immagine. Il grande angolo di Giulia Niccolai	“	129
<i>Fiammetta Cirilli</i>		
Bibliografia generale.....	“	138
Autrici degli interventi	“	144

Presentazione

Maria Pagliara

Il tema “Scritture di donne fra letteratura e giornalismo”, attorno al quale si è incentrato il Convegno internazionale svoltosi a Bari nei giorni 29 novembre - 1 dicembre 2007, si è rivelato molto proficuo in quanto resoconto, per un verso, dello stato delle ricerche sull’argomento e, per l’altro, presentazione di prospettive.

Così com’era nelle speranze delle docenti del Dipartimento di Linguistica Letteratura e Filologia Moderna della Facoltà di Scienze della Formazione dell’Università degli Studi di Bari, ideatrici e organizzatrici dell’evento in collaborazione con la Società Italiana delle Letterate (SIL), l’argomento proposto ha suscitato un confronto di opinioni di largo interesse che ha coinvolto un pubblico proveniente non solo dall’Accademia, ma anche dalle Associazioni locali che promuovono la lettura, da docenti delle scuole superiori, da esponenti della città.

I due campi della letteratura e del giornalismo a firma femminile che sono stati oggetto dell’incontro hanno comportato la messa a fuoco di alcune questioni relative al complessivo rapporto donna-scrittura, al suo percorso di scrittrice e/o giornalista, all’impegno richiesto dalla pluralità dei ruoli e dalle conseguenti modalità di intervento nella scrittura.

Sebbene le indagini sulla pubblicistica femminile siano ormai sostenute da sostanziose ricerche a riguardo e sebbene da più parti ormai si considerino non più discriminanti i tratti che contraddistinguono la scrittura giornalistica da quelle letteraria, l’argomento sembra offrire ancora materia su cui indugiare.

L’analisi degli aspetti stimolanti che un tema siffatto sollecita non solo si è rivelata ricca di suggestioni e di proposte, ma ha permesso di elaborare la composizione di una mappa ampia e aggiornata delle scritture anfibie/contaminate, quelle che il confine non sempre netto

tra letteratura e giornalismo generalmente produce. Le problematiche relative all'intersezione o alla distanza dei due ambiti di scrittura si sono poi "complicate" per il fatto di essere attraversate dallo sguardo di donna, incline per natura a testimoniare di un modo differente di abitare e leggere il mondo.

Il punto di vista delle donne di fronte al binomio *letteratura-giornalismo* invita a riflettere sulle modalità di contaminazione tra i due tipi di scrittura e sollecita a chiedersi se l'esercitarsi quotidianamente, dopo che la donna è approdata alle pagine dei giornali sui quotidiani, abbia favorito l'agilità della scrittura o non sia stata, invece, la capacità dell'introspezione acquisita nella composizione della scrittura letteraria a rendere originali gli articoli "leggeri", spesso di natura pubblicistica. Soffermarsi su tali intrecci ha anche permesso di ripercorrere la storia della scrittura femminile nelle sue varie forme e di approfondire il rapporto del cammino relativo alla collaborazione alla stampa quotidiana, determinata, molto spesso, da motivazioni economiche ma non scevra da finalità meno materiali, come quelle derivate dalla notorietà che la presenza in un giornale poteva dare, dalla soddisfazione sia per la ricaduta di tale notorietà sulla pubblicizzazione/commercializzazione delle proprie opere, sia per il prestigio legato al fatto di occupare un posto da sempre di dominio maschile. Le cause di un tale approdo possono ancora essere molte: per scelta politica, per contestare la spettacolarizzazione di certe notizie specie da parte di un certo giornalismo ufficiale e contro un certo modo di rappresentare la donna, per rivolgersi ad un destinatario collettivo. Insomma, la donna giornalista spesso si presenta come protagonista incline a una scrittura che rompe gli schemi e si offre come luogo di autonomia dai modelli in auge. Lo dimostrano le tante riviste dirette e scritte da donne, testimonianza anche dello spazio di azione da parte della donna nel sistema culturale italiano.

Il rapporto tra letteratura e giornalismo visto da quest'ottica segna presenze e percorsi di una storia di genere evolutasi attraverso dinamiche quanto mai complesse, in cui è necessario tener conto soprattutto del ruolo della donna affacciata alla "dimensione pubblica".

Le questioni emerse dalle relazioni sono state molteplici, ma la ricchezza delle suggestioni e l'approfondimento di tematiche centrali per il Convegno hanno delineato un quadro in cui il percorso che la donna ha dovuto affrontare per raggiungere posizioni di un certo rilievo nei due campi della letteratura e del giornalismo è stato molto arduo.

Il Convegno ha messo a punto diversi itinerari strutturati secondo criteri di omogeneità di temi, al fine di rendere più agevoli i lavori che sono stati avviati con la riflessione su un argomento centrale: *Raccontare la realtà. Una questione di stile.*

Il primo itinerario che aveva come filo conduttore il tema "Essere nel mondo per leggere il mondo" ha messo a confronto le due modalità per raccontare la realtà: quella delle giornaliste e quella delle scrittrici. Le prime in bilico tra tenuta informativa e disposizione alla narrazione (con un'analisi delle varie tipologie: cronaca, inchiesta, reportage ecc.); le seconde seguite nella doppia attività tra giornalismo e impegno politico. Dall'indagine è emerso il particolare sguardo – quello della donna – con cui in generale vengono raccontati i fatti del mondo, uno sguardo che esclude qualsiasi segno di neutralità e che si carica, specie quando si tratta di narrare della violenza sulle donne, della consapevolezza di offrire una scrittura non più modellata sui bisogni dell'uomo, sulla violenza anche delle sue stesse parole, sull'inganno di una scrittura propagandata come universale.

Molto seguito è stato il secondo itinerario che verteva sulle "Scritture di frontiera". La sua attualità, dati i vari conflitti di questi ultimi anni verificatisi in diversi stati e la presenza di numerose giornaliste in qualità di inviate speciali sui luoghi di guerra, ha sostanziato il dibattito da cui è emersa la mutazione del genere reportage sganciato dai canoni dello sguardo maschile. Il teatro di guerra ha portato alla ribalta il coraggio di queste protagoniste nel testimoniare di episodi e di situazioni tragici, raccontati con il ricorso a una scrittura carica di profonda sensibilità, di emozioni, di sentimenti, definita da alcune relatrici "frammentaria, fra commento politico, diario, *pamphlet*", ma non per questo meno creativa o priva di qualità letterarie, in cui risalta il bisogno di ricorrere ad una lingua diversa che mira soprattutto al superamento delle frontiere di

qualsiasi natura esse siano e che riesce ancora a farci sperare in un progetto condiviso da più parti ma ancora arduo da realizzare: quello delle identità plurime.

L'insistenza di uno sguardo particolare con cui guardare il mondo ha costituito il *Leitmotiv* dei seminari sulle scritture fotografiche femminili e le nuove frontiere, il blog, le scritture filmiche improprie, tutti di estrema attualità. La conclusiva tavola rotonda "Come i media raccontano l'Italia: conflitti, stereotipi sessuali e non, allarmi sociali" ha aperto il dibattito sulle riflessioni delle relatrici, tutte di livello nazionale e internazionale, seguito da un folto pubblico. È emersa l'esigenza di approcci metodologici più adeguati per descrivere la attuale realtà italiana (e non solo italiana), trasmessa dai media soprattutto quando a riprenderla è appunto lo sguardo della donna.

I lavori del Convegno si sono conclusi con una esposizione di riviste femminili dagli anni Settanta in poi, realizzata presso la libreria Laterza, molto apprezzata dal pubblico.

Come si può notare da queste brevi note, molteplici sono state le problematiche affrontate, complicate spesso dalle pluridirezioni, dalle intersezioni, dalle contaminazioni della scrittura, dalle mutazioni dei generi, specie quelli giornalistici praticati dalle donne (nei vari comparti della moda, del costume, della cronaca, della recensione letteraria, della scrittura "dal fronte" ecc.).

La ricchezza del dibattito e il materiale di cui si è venuti a conoscenza ha messo a nudo intoppi e progetti che la donna ha incontrato nel corso del suo cammino di intellettuale /scrittrice/giornalista, ma ha rilevato anche la volontà e la forza della stessa a voler e poter superare il varco che la cultura di una sola parte dell'umanità ha voluto imporre.

La pubblicazione degli Atti raggruppati, grosso modo, intorno ai nodi centrali del Convegno cerca di fotografare il quadro su tratteggiato e risponde all'intenzione di fornire una mappa delle scritture anfibie/contaminate; queste costituiscono un punto di partenza per ulteriori percorsi e attraversamenti che, ci si augura, potranno essere sempre più guidati dallo sguardo di donna.

Introduzione

Maria Rosaria Dagostino e Maria Vinella

Sguardi di donne, visioni della realtà, rappresentazioni di corpi, ombre della storia, scatti sulla vita e i suoi sensi plurimi animano le scritture raccolte in questo volume che ospita alcuni degli interventi presentati in occasione del Convegno “Scritture di donne fra letteratura e giornalismo”, organizzato dalla Società Italiana delle Letterate a Bari dal 29 novembre al 1 dicembre 2007.

Preziose occasioni di incontro e di collaborazione, di relazione e di condivisione, le giornate di studio hanno permesso a tutte le partecipanti di interrogarsi sulla complessità delle forme femminili della narrazione contemporanea.

Tra i temi proposti alla riflessione collettiva, quello sulla molteplicità delle scritture visive ha indotto alcune delle studiose autrici di relazioni e di interventi per il Convegno ad accettare di essere *foto-grafate*, rappresentate nelle loro grafie, sotto l’unico ‘obiettivo’ di questo volume. Alcune di loro, come Maria Vinella, Anna D’Elia, Giuliana Misserville, Fiammetta Cirilli, Maria Rosaria Dagostino, Lucia Anelli e Loredana Rea hanno partecipato al Seminario sulle “Scritture fotografiche femminili”; altre, come Patrizia Calefato, hanno portato il proprio contributo all’interno della sessione dedicata a “Generi e linguaggi”; altre ancora, come Francesca De Ruggieri, hanno testimoniato la personale esperienza nella cinematografia mediante la rassegna “Scritture filmiche improprie”.

Il volume che qui le accoglie ha unito testi che, pur spazialmente dislocati nel Convegno, si sono ritrovati insieme non solo per la coerenza tematica delle singole ricerche ma perché tutte le autrici appaiono accomunate dalla medesima volontà di essere nello ‘scatto’. Le relatrici non solo hanno scelto di parlare di immagini al femminile, immagini in cui l’‘obiettivo’ del genere è il *focus* delle scritture, ma hanno espresso il desiderio di collaborare ognuna nella propria specificità per agire come ‘punti di vista’ privilegiati del pensiero sulle ‘inquadrature’ di una

storia vissuta e guardata dalle donne, come ‘mirini’ puntati sulle visioni delle donne fotografe, registe, disegnatrici ecc., donne il cui lavoro non vuole unicamente ‘rappresentare’, piuttosto intende costruire nuove storie, nuovi immaginari, nuovi corpi, nuovi spazi, nuovi sé.

Per questo, i contributi del volume hanno una duplice finalità. Da una parte mirano a dimostrare la potenza dello sguardo in rapporto dialogante con la realtà del mondo, dall’altra parte dimostrano l’impressione presentificante che le immagini suggellano, quella impossibilità di riconoscimento ‘attendibile’ che fa diventare la fotografia un *fotografismo*, possibilità di stile personale, traccia, disegno, arte, poesia, visione.

‘Fissare lo sguardo’ su ciascuna delle autrici significa esplorare eventi epistemici scelti dalle intellettuali come nuovi campi del sapere.

È questo il fine dell’intervento di Maria Vinella *Nello sguardo della fotografia femminile*, che ripercorre la storia del pensiero e della politica della visione delle donne dal primo Novecento ai giorni nostri. A metà tra documentarismo, fotogiornalismo, sperimentazione linguistica e quotidianità del vivere, i racconti scritti ‘dietro l’obiettivo’ sono racconti visionari come in Julia Margaret Cameron, realistici in Berenice Abbott, o esistenziali nelle foto di Diane Arbus, per arrivare al reportage sociale di Tina Modotti o di Gerda Taro, di Chiara Samugheo o di Lisetta Carmi. Sino al desiderio narrativo, quasi cinematografico, di Cindy Sherman o di Nan Goldin o di tante artiste/fotografe neo-concettuali.

È infatti la consapevolezza di questi nuovi campi-obiettivo che permetterà ad alcune donne, come Dorothea Lange, di indossare la macchina fotografica come protesi del proprio corpo per ‘fissare’ le difficoltà della vita reale. Loredana Rea in *La realtà amara dei fotoreportage di Dorothea Lange* affonda lo sguardo sulla forza dell’isolamento del reale che le fotografie apparentemente documentariste di Dorothea Lange evidenziano. L’ossessione per la precisione e per il dettaglio, nonché il profondo rispetto che la Lange dimostrava per i soggetti fotografati, svelano le caratteristiche di uno sguardo fotografico sempre più empatico e relazionale.

Su questa tematica ‘punta’ Anna D’Elia in *Empatia e Fotografia*. Per l’autrice, la fotografia ‘inattendibile’ che nega ‘l’istantaneità dello scatto’ preferisce rappresentare il sé, come fa Letizia Battaglia nelle note immagini di donne, figli e morti delle tormentate storie di mafia della Sicilia. Le fotografie fanno rivivere i corpi in altri spazi, non più solo quelli della cronaca, ma della denuncia attraverso l’autobiografia come fa Francesca Woodman, riprendendo corpi di donne allo specchio in un gioco di finzioni e inganni.

Se l’autobiografia e l’autoritratto riescono a svelare i ‘difetti’ della macchina da presa è forse partendo da questo trauma della rappresentanza che le grafie possono diventare grafismi e gli obiettivi spazi della partecipazione e non dell’inclusione. I dispositivi ottici ampliano i loro diametri e il fumetto ridisegna la forma umana.

Patrizia Calefato propone, ne *Il giubbotto e il foulard: Marjane Satrapi o la storia a fumetti*, nuove visioni dei corpi che scrivono la storia privata e pubblica nel romanzo a fumetti o *graphic novel* di *Persepolis*. Il corpo si svincola dalla sua corpo-realtà e vive gli spazi della lettura, dell’esperienza come orizzonte d’attesa di una giovane donna, Marjane, protagonista di una nuova frontiera dell’autobiografia visiva.

Se il mirino nell’autobiografia visiva crea nuove inquadrature, può però anche rivelarsi un vero e proprio congegno di mira che come un’arma da fuoco può mostrare il suo potere o essere usato solo come dispositivo per un nuovo tipo di sorveglianza di genere. *‘Donne al seguito’: le giornaliste embedded e lo sguardo del potere* di Maria Rosaria Dagostino guarda al ruolo delle giornaliste *embedded*, al seguito delle forze armate, con lo sguardo aperto su nuove implicazioni del biopotere, in cui sulla tradizionale opposizione tra pubblico e privato delle immagini fotografiche delle giornaliste *embedded*, prevale l’assenza dei corpi per nuove super-visioni, non più gerarchizzate ma di genere.

Nuove super-visioni per il riposizionamento dei corpi si aprono anche nella scrittura cinematografica in *Scritture filmiche improprie* di Francesca De Ruggieri, che rintraccia nelle scritture filmiche al femminile, come quella di *Processo per stupro* (documentario di un

gruppo di femministe militanti negli anni Settanta, come Maria Grazia Belmonti, Anna Carini, Roni Daopoulo, Paola de Mortiiis, Loredana Dordi, Annabella Miscuglio e Loredana Rotondo) presenze di ‘collettivi’ di significati, di scritture che debordano dall’ordine delle cose e nella differenza evitano l’indifferenza.

Le sequenze e le inquadrature che non temono di raccontare la morte sono al centro dello studio di Giuliana Misserville: *Raccontare la morte. Cronache intime tra narrativa e fotografia*. L’agonia di corpi straziati dalla malattia raccontati da Simone de Beauvoir in *Una morte dolcissima* non è più racconto intimo. Fotografare corpi invalidi non è più scandalo, come sosterrà Susan Sontag. Nuovi album fotografici attraversano il confine della fisicità e rendono possibile la visione come poesia e arte della transitorietà.

Lucia Anelli in *Poesia in Bianco/Nero. Percorsi visivi di Marialba Russo* colloca la fotografia tra ‘verso e scatto’, tra incanto della visione e realtà del movimento. La lente dell’obiettivo diventa in-visibile, percettivamente assente ma vivente nella semplicità del bianco/nero (del passato come del presente) che Marialba Russo fotografa.

L’ultimo scatto, allora, non può che avere come suo obiettivo un grande angolo che, come dimostra Fiammetta Cirilli in *Parola/immagine*. ‘*Il grande angolo*’ di Giulia Niccolai, dimostra non solo la fallibilità dell’angolo di visuale che è anche lo sguardo narrante del romanzo di Giulia Niccolai, ma la presenza di sguardi che sono sempre più problematici e mai definitivi. Sguardi che, contaminando la narrazione con la fotografia e le immagini con le parole, generano nuove scritture.

Le riprese telescopiche dei contributi raccolti in questo volume contribuiscono a chiarire il senso degli obiettivi sia tematici, che accomunano le autrici, sia del loro impegno affinché i soggetti da ritrarre non siano mai *subjectum*¹ ma segni mobili, in continuo movimento, perennemente dislocati, liberi e mai definiti come gli stessi occhi delle donne che li osservano.

Note

¹ Il termine *subjectum* è usato nell'accezione metafisica della trasformazione dell'uomo in soggetto-fondamento del mondo secondo Heidegger. In particolare, come sostiene Rey Chow, ciò comporta la trasformazione dell'uomo in fondamento di tutte le immagini che esso ha del mondo, con la conseguenza che il mondo si trasforma in un obiettivo da distruggere. Il *subjectum* di cui si parlerà nelle grafie visive delle autrici riporterà il fondamento umano dell'immagine del mondo non ad una chiusura, ad una conoscenza esaustiva e definitiva, ma all'ente come soggetto aperto ad infinite letture. Cfr. M. HEIDEGGER, *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann Verlag, vol. 5, 1950; trad. it. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 71-101; R. CHOW, *The Age of the World Target*, Duke University Press, Durham and London 2006; trad. it. *Il mondo nel mirino*, Meltemi, Roma 2007.

Nello sguardo della fotografia femminile

Maria Vinella

*Quanto più pensavo a che cosa sono
le fotografie, tanto più (esse)
diventavano complesse e suggestive.*

Susan Sontag

Politiche della visione tra narrazione e rappresentazione

La riflessione sulla definizione/analisi della differenza mediante la rappresentazione/raffigurazione visiva ci induce a considerare punti di vista dislocati e nuove metodologie interpretative, senza dimenticare la necessità di una ricostruzione storica inclusiva del lavoro delle donne – in questo caso delle fotografe – sia in termini di qualità linguistica, che in termini di potenza progettuale. Oltre la messa in rilievo dell'opera femminile, dobbiamo chiederci: le donne sono state (e sono) attratte dagli stessi temi dei loro colleghi uomini? Oppure prediligono soggetti d'interesse di genere? Esiste uno stile specificatamente femminile? Quali sono i legami, le relazioni tra fotografia e pensiero della differenza? E quali sono i meccanismi e le politiche della visione adottate?

Il contributo delle donne nel campo della fotografia – per quanto poco conosciuto e mai apprezzato – è stato storicamente rilevante anche se fortemente limitato da convinzioni stereotipate e pregiudizi circa le potenzialità creative femminili.

In realtà, l'apporto delle fotografe ha arricchito in modo sostanziale l'evoluzione commerciale e artistico/espressiva del linguaggio fotografico. E, sebbene le donne siano state attive nel settore della fotografia sin dalle origini, per lungo tempo il loro lavoro è stato ignorato. Scrive la storica della fotografia Naomi Rosenblum:

La grande quantità di fotografie da esse prodotte è rimasta a lungo tempo poco conosciuta e raramente considerata in relazione alla storia del mezzo nel suo complesso. Fino a tempi piuttosto recenti, le donne fotografe hanno avuto poco spazio nelle principali esposizioni museali. Esse sono state inoltre

praticamente ignorate dai maggiori storici della fotografia e, a causa della convinzione che fossero meno impegnate degli uomini in fotografia, hanno ricevuto minore attenzione da parte dei critici e dei collezionisti.¹

Eppure, le figure femminili diventano evidenti nella storia della fotografia con un crescendo lento ma inarrestabile. Dietro l'obiettivo, lo sguardo femminile si fa proiezione del pensiero e il sentimento si combina alla realtà tanto da rendere qualsiasi immagine un fatto da interpretare, un frammento di un lungo reportage della mente.²

Il percorso delle donne fotografe dopo una fase che possiamo definire 'preparatoria' che va dai primi momenti di diffusione del linguaggio sino a metà Novecento (ritrattiste e prime documentariste), conduce alla fase di 'consolidamento' che coinvolge le fotografe operanti dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta del XX secolo (fra reportage, fotogiornalismo e prime sperimentazioni), per giungere infine alla fase contemporanea dei nostri ultimi trenta/quarant'anni (accelerazione delle soluzioni linguistiche e ingresso nel mondo dell'arte).

Se Susan Sontag ha scritto che le fotografie sono al tempo stesso una registrazione obiettiva e una testimonianza personale, una copia o una trascrizione fedele del reale e, contemporaneamente, una interpretazione della realtà, noi possiamo aggiungere che le ricerche sulle immagini sono servite alle donne fotografe per costruire il proprio personale racconto – fedele eppure interpretativo, empatico eppure dissociato – più che sulla realtà, sulle esistenze.

Racconto sui desideri e i sogni, sulle paure e i dolori di donne, uomini, bambini/e, le cui immagini le fotografe hanno fissato sulla carta fotografica, consapevoli che «una fotografia è un segreto su un segreto. Quanto più ti dice, tanto meno tu sai», come diceva Diane Arbus³.

Racconto sulle relazioni che, ad esempio, la Cameron cerca in «tutte le cose belle che mi si presentano davanti», la Arbus insegue nel fotografare tutta la gente che «vuole che le si presti molta attenzione», e la Bourke-White scopre azionando «un comando a distanza per fissare, di nascosto, i visi e i gesti degli uomini e delle donne».

Raccogliere immagini dalla realtà: dal ritratto al fotogiornalismo

Negli anni Quaranta dell'Ottocento, la possibilità di produrre immagini mediante l'azione della luce apre ad inaspettate scoperte. Alcune donne cominciano a scattare fotografie e a raccogliere immagini della realtà. Sono le prime *ritrattiste*, divenute, in seguito, *documentariste* e *foto-giornaliste*. Presto, alcune impiegheranno la fotografia come mezzo d'espressione artistica e come strumento di ricerca e di sperimentazione visiva, nonché come mezzo di indagine etica ed estetica.

Tra le molteplici immagini della realtà, le prime fotografe dilettanti o professioniste prediligono il ritratto. Fotografare occasionalmente amiche o bambini, affascina fortemente le signore della buona società, e non sono poche le donne professioniste che realizzano dagherrotipi e ambrotipi a fini commerciali. Difatti, appena si diffonde l'uso dei ritratti su carta all'albumina, molte giovani entrano a far parte di studi che producono migliaia di immagini facciali, riproduzioni convenzionali fatte di pose rigide e sguardi spenti. In aperto contrasto con tali prodotti banali e scadenti, la fotografa Julia Margaret Cameron avvia una ricerca sensibile e attenta verso un'indagine più profonda capace di cogliere – del soggetto ritratto – non la superficie esteriore ma l'interiorità.⁴ Nascono produzioni raffinate che cercano di rivelare il carattere dei soggetti attraverso pose e illuminazioni, sguardi e ombre. Sarà la Cameron, una degli “antichi maestri” come la definisce la Sontag, ad influenzare con il proprio desiderio di catturare l'essenza di un volto e di una figura il genere artistico del ritratto. Con il fine di assegnare espressione visiva al pensiero e alla sensibilità femminile, la fotografa esplorerà anche il racconto di storie immaginarie, ricostruendo scenari e travestendo modelle e inventando, in tal modo, immagini idealizzate della realtà.

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, negli Stati Uniti sono numerose le ritrattiste che vengono ricercate per la singolare capacità di entrare empaticamente sin dentro l'immagine del soggetto e non di passargli accanto rapidamente, per la cura nell'esplorare i segni connotanti la posizione sociale della persona ritratta, per l'interesse a costruire un livello di rappresentazione in grado di dare evidenza ai

pregi del soggetto in posa. Per raggiungere tali obiettivi, le fotografe sfruttano con maestria l'illuminazione e gestiscono con attenzione la posa, realizzando opere di ottima qualità. Lo testimoniano i ritratti fotografici di autrici come Mathilde Weil, Eva Watson-Schutze, Gertrude Kasebier, Elizabeth Buehrmann.

In Europa, nello stesso periodo, le donne non trovano spazi per esprimersi. In Italia, ad esempio, se si esclude la città di Torino che ospita il maggior numero di fotografe, la presenza femminile è estremamente esigua.⁵ In epoca precedente alla prima grande guerra, le ritrattiste sono poche e non trovano commissioni. Se alcune entrano in prestigiosi studi fotografici di famiglia o si associano ai parenti in noti laboratori – pensiamo a Wanda Wulz a Trieste – si devono aspettare gli anni Venti per assistere al successo dell'attiva *suffragette* e ritrattista inglese Yevonde Cumbers che apre un proprio studio a Londra e passa, quasi naturalmente, ad occuparsi di immagini pubblicitarie. Negli stessi anni, a Berlino, Lotte Jacobi conduce una ricerca esteticamente innovativa dedicata all'immagine femminile.⁶

Progressivamente, le autrici dotate di consapevole motivazione e linguaggio competente abbandonano la pratica della foto amatoriale per percorrere territori più professionali.

Nel campo del ritratto, l'americana Berenice Abbott persegue le proprie sperimentazioni su un genere vicino ai gusti dell'estetica modernista, lavorando a Parigi e poi a New York. Scrive la fotografa: «Il fotografo è l'essere contemporaneo per eccellenza; attraverso i suoi occhi l'oggi diventa passato».⁷

Contraria alla fotografia pittorica, la Abbott si interessa alla «incessante sostituzione del nuovo» e insiste sul realismo, considerato essenza stessa della fotografia. Definisce 'fotodocumenti' le immagini dal forte impegno realistico che realizza, anche se ritiene necessario, in ogni caso, esercitare l'occhio selettivo della macchina per scegliere e svelare la realtà da documentare: «Oggi, abbiamo di fronte una realtà sulla scala più vasta che mai l'umanità abbia conosciuto e questo pone al fotografo una responsabilità maggiore»⁸.

Proprio in conseguenza di tale responsabilità, la lente della camera

fotografica della Abbott non è mai fredda né distaccata, e il suo racconto per immagini si snoda tra pellicole e lastre in bianco e nero mediante visioni che si affacciano sempre sulla memoria.

E, se le fotografe francesi, come Gisèle Freund⁹ o Denise Colomb, realizzano ritratti di noti personaggi dell'arte e della cultura, cercando di coglierne l'espressività e contrastando le tipologie rappresentative ovvie e stereotipate, altre autrici (come Dora Maar) utilizzano il ritratto quale eccellente occasione per approfondire le sperimentazioni linguistiche.

Oltre i luoghi comuni del reportage di costume, molte professioniste trasformano questo genere artistico in strumento critico antiborghese, dissociandosi dalla rigida estetica classista. Accade a Diane Arbus, che afferma: «Ho sempre considerato la fotografia una cosa sconveniente»¹⁰. «La fotografia era una licenza di andare dove volevo e di fare quel che volevo»¹¹.

Nell'analisi approfondita che Susan Sontag propone del particolare tipo di sguardo della Arbus emergono le caratteristiche inusuali dell'autrice che, senza aver aderito ad alcuna delle più stravaganti iniziative della fotografia d'arte, si concentra sulle vittime, sugli sventurati, sui diseredati, sui pazzi, sui malati o sui normalissimi abitanti della quotidianità, colti in maniera brusca ed eccentrica, spaesata e strana.

Invece di mostrare persone dall'aspetto gradevole, individui rappresentativi che facevano il loro mestiere di uomini, Arbus allineava un assortimento di mostri e di casi limite – in maggioranza brutti, infagottati in abiti grotteschi o antiestetici, collocati in ambienti tristi o squallidi – che si erano fermati per mettersi in posa e, spesso, per guardare con franchezza e senza complimenti il visitatore.¹²

Il prestigio di tali fotografie deriva – con evidenza – da una tipologia di visione estremamente personale, basata sul contrasto tra la tematica lacerante e lo sguardo pacato dell'obiettivo. Consapevolmente, la Arbus «s'avventurava nel mondo per raccogliere immagini cariche di sofferenza»¹³ e per abituare l'osservatore alla violenza della quotidianità e agli orrori della vita.

Nella prima metà del Novecento il genere fotografico del ritratto femminile realizzato da donne genera un interessante fenomeno: la nascita dell'autorappresentazione come strumento di indagine sull'identità personale. Anche l'atteggiamento del mascheramento e il ruolo recitato indossando costumi che celano l'identità contribuiscono a focalizzare l'attenzione sulle relazioni tra identità e alterità, tra vero e verosimile, tra realtà e simulazione.

Questa direzione di ricerca è ripresa da molte autrici che realizzano lavori assai complessi con uno sguardo dissociato dall'estetica fotografica dominante. I collage, i montaggi, le immagini composite mutano radicalmente il modo delle donne di pensare la fotografia e molte delle pratiche più sperimentali vengono utilizzate per esprimere idee sul genere e sulle relazioni sociali tra i generi.

In particolare, il collage fotografico è una tecnica che incontra rapido successo.¹⁴ Veicolo di espressione culturale delle avanguardie storiche, il fotomontaggio ottenuto sia incollando insieme le stampe, che sovrapponendo più negativi nell'ingranditore, è utilizzato soprattutto da autrici come Marienne Brandt, Nusch Eluard, Hannah Höch¹⁵.

Spesso le loro opere sfruttano le illustrazioni proposte dalle immagini pubblicitarie e focalizzano l'attenzione sul ruolo della donna nella società, sommando e fondendo visione fenomenica e visione introspettiva. Ne sono esempio il lavoro di Wanda Wulz *Io + Gatto* o quello di Hannah Höch *Tamer* che, mettendo insieme in un'unica stampa fotografica parti di negativi diversi, riescono a conferire alle immagini profonda risonanza psicologica forzando gli stereotipi legati alla rappresentazione della femminilità.¹⁶

Dal reportage storico-sociale al reportage esistenziale

La fotografia di documentazione sociale costituisce per le professioniste un'ottima occasione lavorativa. I soggetti di interesse femminile si diversificano, anche se costante appare l'interesse per i temi degli umili e degli emarginati, dei lavoratori e delle lavoratrici sfruttati e dell'infanzia indifesa. Autrici di dolorosi viaggi fotografici tra inumano degrado ed estrema povertà, le donne usano la realtà quasi

come una “terapia d’urto” (così direbbe la Sontag) contro la negazione della vita, come difesa dall’angoscia collettiva generata dalla paura dell’ignoto.¹⁷

Per questo, la newyorkese Alice Austen ritrae nei sobborghi di Manhattan le misere condizioni degli immigrati.¹⁸ Sempre a New York, Doris Ulmann documenta i penosi disagi degli abitanti delle periferie. Altre fotografe si occupano delle situazioni lavorative degli operai, delle lotte delle donne per la conquista del voto, di manifestazioni ed episodi di agitazione sociale.

Paradigma della fotografia di impegno sociale è l’opera di Tina Modotti che negli anni Trenta – operaia, emigrante, fotografa nel Messico post-rivoluzionario, combattente per le libertà politico-sociali, antifascista, esule e perseguitata – si interroga sui drammi della povertà degli esseri umani, sulla tragedia dei bambini abbandonati, sulla fatica dell’essere donna. Nei suoi noti scatti fotografici (*Donna con bandiera* o *Lavoratori*) e nei sofferti reportage (*Donna di Tehuantepec*), la fotografa mescola arte e vita in un tumultuoso modo di vivere improntato alla libertà. In lei, l’ansiosa esperienza esistenziale e l’acuta curiosità intellettuale si fondono in uno sguardo appassionato e coraggioso. Scrive nel ’25 e nel ’26 in alcune lettere all’amico e maestro Edward Weston:

Non posso accettare la vita così com’è, troppo caotica, troppo inconscia; da qui la mia resistenza, la mia guerra con lei. Sono sempre in lotta per piegare la vita al mio temperamento e ai miei bisogni, in altre parole metto troppa arte nella mia vita. Accetto il tragico conflitto tra la vita che cambia continuamente e la forma che la fissa immutabile.¹⁹

Negli stessi anni, la vertiginosa crescita di riviste illustrate in Europa e negli Stati Uniti permette a innumerevoli donne di divenire fotogiornaliste di professione e di accrescere la propria visibilità pubblica sulle pagine dei giornali di massa.

«Grazie ai miglioramenti apportati dalla stampa a mezzatinta, le riviste utilizzano fotografie con sempre maggiore frequenza, creando

opportunità per le donne nel settore e permettendo loro di raffigurare soggetti reputati, prima di allora, non adatti ad una signora!».²⁰

Soprattutto in America, le varie commissioni degli enti governativi e delle industrie offrono ampie possibilità operative. Sono emblematiche, in tal senso, le immagini celebrative della diga di Fort Peck Dam in Montana, scattate da Margaret Bourke-White e pubblicate sul primo numero della rivista «Life» nel 1936.

Alla ricerca di un nuovo rapporto tra verità storica e forma espressiva, la scrittura fotografica della Bourke-White appare intrepida e dolente. Autrice di numerosi reportage sugli avvenimenti storici dei quali è testimone, adopera la fotografia come un occhio indiscreto, uno sguardo che altera le apparenze del reale ed elude le attese della buona visione. Nei reportage sugli effetti della Grande Depressione Usa, racconta le condizioni dei bambini scalzi in Georgia, dei vecchi abbandonati nell'Arkansas, degli sventurati raccoglitori di tabacco del Connecticut. Nel '41 è a Mosca e riprende il bombardamento nazista sulla capitale. Inviata di guerra di «Life», vola sui bombardieri sopra il Nord Africa, l'Italia, l'Inghilterra. Nel '45 entra con le truppe di Patton nel lager di Buchenwald e riprende nel modo più crudo e realistico possibile le atroci sequenze che scorrono davanti ai suoi occhi. Scrive: «Fu quasi un sollievo poter usare la macchina fotografica, interponeva una sottile barriera fra me e l'orrore che avevo davanti agli occhi»²¹.

Di orrore, in periodo bellico, il fotogiornalismo è costretto a testimoniare anche troppo, e, con temerarietà, decidono di raccontare il proprio tempo numerose donne che diventano corrispondenti di guerra.

Prima reporter sul fronte in Spagna, pioniera del fotogiornalismo firmato da donne è la giovanissima Gerda Taro. Compagna di Robert Capa, con i suoi scatti racconta la guerra civile spagnola: i combattenti morti accovacciati nei buchi nella terra, gli aerei che sganciano le bombe, le esplosioni e il fumo; esponendosi in prima linea, vuol testimoniare i massacri, le imboscate, gli incidenti. E di incidente muore a 27 anni, schiacciata da un carro armato, dal ritorno dal fronte.

Realizza i suoi scatti sull'Europa distrutta ed entra con le truppe alleate nei campi di Buchenwald e Dachau la corrispondente di guerra

Lee Miller, che nel '44 lavora con l'esercito statunitense. Puntando l'obiettivo sulle operaie nelle fabbriche tessili, sulle infermiere della US Army, sulle donne-soldato che sostituiscono i caduti, sulle addette alla contraerea e anche sulle collaborazioniste rapate, dedica alle donne protagoniste del periodo bellico i suoi servizi.²²

Invece, con le truppe sovietiche viaggiano Galina Sankova e Olga Ignatovič; sull'invasione nazista in Francia realizzano tormentate documentazioni fotografiche Thérèse Bonney e Julia Pirotte; a Dorothea Lange è affidato il compito di documentare il tragico trasferimento della popolazione nippo-americana nei campi di lavoro forzato, avvenuto nel 1942.

Tra le fotografe maggiormente impegnate sui temi del sociale, la Lange, negli anni Trenta, immortala, su commissione della Farm Security Administration, gli appartenenti alle fasce sociali gettate sul lastrico dalla recessione e il mondo dei disoccupati in California. Documentando gli strati più bisognosi della società nelle zone rurali del Paese, la fotografa incontra povertà e miseria, migrazione e disperazione.²³

La realtà catturata dalla Lange è quotidiana e precaria, lontana da ogni sensazionalismo, fatta di concretezza e tangibilità, anonimato e spaesamento. Una realtà colta in totale autonomia espressiva e restituita all'osservatore nel completo rispetto del contesto spaziale e temporale nonché dell'integrità dei soggetti. Ne è esempio *Migrant Mother*, paradigma del dignitoso coraggio necessario a suscitare nel pubblico coinvolgimento e sgomento.

Allo stesso modo, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la fotografia di documentazione sociale prodotta dalle donne vede la realizzazione di reportage significativi che diventano spesso immagini-simbolo. Le fotografe documentano la varietà delle relazioni umane riferite a situazioni di *pathos*, di solitudine, di alienazione e – pur lavorando molto su commissione – fotografano spesso per esigenze espressive proprie.

I tumulti civili attraggono lo sguardo femminile anche dopo la chiusura della parentesi bellica: autrici, come Mary Ellen Mark,

fotografano le manifestazioni per i diritti in Sud America; Janine Niepce realizza significativi lavori sulla rivolta studentesca parigina del 1968.²⁴

In Italia, soprattutto nel ventennio che corre tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta – anni di grande cambiamento – lo sguardo femminile nel reportage storico-sociale diventa un fenomeno ben visibile che fiancheggia l'espansione del fotogiornalismo.

L'industrializzazione accelerata e la crescente urbanizzazione, gli stridori di classe, l'emigrazione, i primi mutamenti dell'identità della famiglia italiana, i più frequenti contatti con il contesto internazionale, cambiano il volto sociale dell'Italia. In coincidenza con il mutamento della posizione della donna, molte sono le fotografe che iniziano ad operare.²⁵

L'attenzione per la documentazione di cerimonie e rituali, per l'osservazione e l'interpretazione della varietà dei costumi e dei comportamenti affascina numerose autrici: Chiara Samugheo coniuga antropologia e rappresentazione visiva nei noti reportage sulle 'tarantate' delle regioni meridionali del Paese; Marialba Russo narra le pratiche devozionali e i rituali festivi dell'Italia del Sud; Letizia Battaglia documenta gli anni di piombo di Palermo scattando foto dei delitti di mafia in un vivido e nitido bianco/nero che racconta – specie attraverso gli sguardi dei bambini e delle donne, soggetti privilegiati dall'autrice – lo squallore e lo splendore di una città contraddittoria alimentata da feste e lutti, generosità e avidità di potere, tragicità e vitalità. Alla fotografia documentaria dedicano i propri scatti fotografici anche Elisabetta Catalano, Antonia Mulas, Paola Mattioli, Maria Mulas, Marcella Campagnano, Paola Agosti, e poi ancora Giovanna Borghese, Giovanna Nuvoletti, Cristina Omenetto, Bruna Biamino.

Come scrive Roberta Valtorta:

Nel lavoro di queste fotografe vi è uno sviluppo piuttosto chiaro: l'attenzione iniziale è intensamente rivolta al sociale, il linguaggio è quello del reportage storico; segue una fase di analisi del privato, dei rapporti fra individui, dell'intimità, del corpo proprio e altrui e della identità che si ritrova nella

fisicità; si assiste infine ad un graduale spostamento della ricerca sui meccanismi espressivi della fotografia stessa e, più propriamente, sui suoi codici.²⁶

Difatti, autrici come Giulia Niccolai, Lisetta Carmi e Carla Cerati sono tra le prime a produrre opere fotografiche che pian piano si discostano dal reportage tradizionale per usare l'immagine come strumento di indagine esistenziale.²⁷

Verso gli anni Ottanta, quando le apparecchiature fotografiche diventano ancora meno ingombranti e appaiono sul mercato le prime macchine portatili e le pellicole flessibili ad emulsione secca, aumentano le sperimentazioni dedicate all'evento quotidiano e all'anonimato della vita reale. Sia in Europa che in America, respingendo lo sguardo idealizzato ed addomesticato delle riviste patinate, le donne fissano sulla pellicola, con rinnovata energia e perizia tecnica, gli aspetti della vita reale. Una vita quotidiana fatta di normalità più che di avvenimenti, di sguardi di amiche e conoscenti, di angoli casalinghi e gesti banali, di abbigliamenti casuali e fatti comuni.

Così come accade nelle foto dell'americana Nan Goldin, per la quale il lavoro di fotografa e la vita sono legati in un unico, simbolico abbraccio. Attraverso il caratteristico sguardo fotografico fatto di colore e uso costante del flash, Goldin realizza reportage sulla propria vita e sulla vita degli amici più vicini, proiettando le fotografie in *slide show*. Il successo della seconda metà degli anni Ottanta e i numerosi viaggi degli anni Novanta la portano a sperimentare prima la fotografia di paesaggio e, dal Duemila, i reportage di vita quotidiana. In essi, con l'"estetica dell'istantanea", documenta empaticamente scene di vita comune prive di una particolare storia dove sono protagonisti solo gli estranei e gli sconosciuti.

Sicuramente, possiamo considerare il suo lavoro un'opera aperta, infinita e organica, sensuale e informale, per certi versi paragonabile a quello di Diane Arbus.²⁸

Accanto al geniale percorso di Nan Goldin, si sviluppano – negli stessi anni – le riflessioni sulla rappresentazione della femminilità, registrate mediante nuove tipologie di fotoritratto e fotoreportage.

Specie in area anglo-americana, nel periodo di fervore creativo in cui la fotografia entra nel sistema dell'arte contemporanea, sono numerose le ricerche alimentate dalle teorie femministe e indirizzate all'analisi delle problematiche della rappresentazione di genere e delle relazioni identità/corpo/memoria.²⁹

Il passaggio dalla lunga fase di documentazione alla nuova fase di creazione sottolinea lo scollamento tra realtà e immagine e concentra l'attenzione sull'emozione piuttosto che sull'idea, facendo tesoro – in tal modo – delle esperienze estetiche concentrate sulle pulsioni del desiderio e sull'indeterminatezza iconica (*Body Art, Narrative Art, Figurazione Libera* ecc.).³⁰

Negli anni Ottanta/Novanta, grazie all'uso del ritratto fotografico inteso come strumento di interpretazione dei simboli connessi alle lotte per il diritto alla differenza e ai ruoli recitati dalle donne, le opere dell'artista Cindy Sherman evidenziano esplicitamente le subdole problematiche della contemporaneità. Utilizzando se stessa come modella, Sherman ricusa la presa diretta e affida il proprio sguardo alle strategie simulatorie del set. Seguendo tracce narrative quasi cinematografiche, allestisce scene basate su immagini stereotipate del mondo della pubblicità consumista, interrogandosi sull'identità delle donne in generale.³¹ Nelle sue foto (prima in bianco e nero e poi a colori), interpreta i diversi ruoli femminili in una sorta di reportage senza storia, costruito per mettere in discussione il gioco di sguardi esercitato dallo spettatore maschile sul tradizionale immaginario femminile.

Una bionda ben vestita è appoggiata ad una porta (probabilmente in un hotel). Sospesa tra la tensione e il distacco, i suoi occhi sono semichiusi, è in attesa di un eventuale segno da un altro mondo, forse dall'altra parte della porta. Una brunetta appena tornata a casa dallo shopping, inginocchiata sul pavimento della cucina (forse la borsa della spesa si è rotta), scarta alcune confezioni delle uova, del latte e dei fagioli in scatola. Gambe allargate. Un impermeabile ancora buttato sulle spalle: sotto l'orlo del soprabito vediamo il cavo dell'autoscatto che finisce verso il margine della foto. Una bionda con una blusa dal colletto tigrato, davanti ad un bicchiere, una sigaretta accesa

in mano, il viso in lacrime, il trucco che si rovina, il suo sguardo prevenuto. Suppongo che la mia sofferenza non sia condivisibile. Oppure quella bellezza mezza nuda, sdraiata in un lungo pomeriggio di riposo, per non far nulla, con un romanzo leggero al suo fianco (perché la vita non può essere leggera?), con la parola ‘amare’ facilmente leggibile sulla copertina. Lei schiaccia il tasto dell’autoscatto.³²

Come Cindy Sherman, anche altre autrici (Laurie Simmons, Barbara Kruger, Sherrie Levine ecc.) realizzano opere e producono ricerche nei territori della fotografia, esprimendo *in primis* l’esigenza irrinunciabile a stabilire il proprio punto di vista sul mondo.³³ Il proprio differente sguardo.

Note

¹ N. ROSENBLUM, *Storia delle donne fotografe*, in *L'altra metà dello sguardo*, a cura di N. Leonardi, Agorà, Torino 2001, p. 115.

² Gombrich ci ha insegnato che l’occhio non è innocente e che l’atto di guardare modifica la realtà. La rappresentazione stessa della realtà è un prodotto non dell’occhio ma del pensiero. Non vediamo quello che crediamo di vedere, ma quello che ci aspettiamo di vedere e il nostro occhio con il passare del tempo diventa sempre meno innocente. Cfr. E.H. GOMBRICH, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, National Gallery, London 1995; trad. it. *Ombre*, Einaudi, Torino 1996. Inoltre: J. BERGER, *Ways of Seeing*, Penguin, Harmondsworth 1972; trad. it. *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano 1998.

³ S. SONTAG, *On Photography*, Farrar Straus & Giroux, New York 1973; trad. it. *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978, p. 98.

⁴ La pioniera della fotografia inglese Julia Margaret Cameron (Calcutta 1815 - Kalutara 1879), esponente del ‘pittorialismo’, visse in Francia, in India e in Inghilterra, praticando principalmente il genere del ritratto e la rappresentazione allegorica di romanzi e racconti. Le sue fotografie, mediante un leggero ‘fuori fuoco’, creano immagini eteree e visioni sognanti. La sua opera completa è composta da circa 3000 lastre fotografiche.

⁵ Cfr. M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Allemandi, Torino 1990. Nel libro sono segnalate con attenzione le donne che lavoravano come operatrici alla macchina, come stampatrici, come ritoccatrici negli studi, nelle aziende fotografiche e, più tardi, nei giornali e nelle agenzie.

⁶ Wanda Wulz, triestina (1903-1984), fece le prime esperienze in campo fotografico nello studio fondato dal nonno. Autrice di innumerevoli ritratti, dedicò le sue ricerche sperimentali al ritratto multiplo e al fotomontaggio, lavorando in area futurista e surrealista e realizzando ‘fotoplastiche’ e ‘fotodinamiche’. Grande sperimentatrice fu anche l’inglese Yevonde Cumbers (1893-1975) che, formatasi in Belgio e a Parigi, aprì il primo studio a Londra nel 1914 e destinò le sue ricerche ai molteplici aspetti della condizione femminile dell’epoca, indagando il ruolo dei sessi, nonché il mondo delle donne visto in tutti i suoi aspetti. Lotte Jacobi (1896-1990) studiò arte e letteratura e lavorò come *freelance* per numerosi giornali a Berlino, poi a Londra e New York. Qui avviò uno studio personale occupandosi di sperimentazione visiva.

⁷ S. SONTAG, cit., p. 60.

⁸ Ivi, p. 104. Berenice Abbott, nata nel 1898 nell’Ohio e morta nel Maine nel 1991, studia scultura in Europa con Brancusi e fotografia con Man Ray. Apre un proprio studio a Parigi e si dedica al ritratto fotografico prima di tornare a New York nel ’29 per interessarsi alla fotografia sociale.

⁹ Gisèle Freund (Berlino 1912 - Parigi 2000), studiosa di sociologia ed arte a Francoforte, amica di Walter Benjamin e laureata alla Sorbona con una tesi sulla storia della fotografia, pubblica come ritrattista su «Life» e dal ’47 al ’54 è componente del gruppo “Foto-Magnum”. Dedicò le sue energie anche alla riflessione teorica sul linguaggio, cfr. G. FREUND, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1974.

¹⁰ S. SONTAG, cit., p. 14.

¹¹ Ivi, p. 37. Diane Arbus (nata a New York nel 1932 e morta suicida sempre a New York nel 1971) sino agli anni Sessanta lavorò per la fotografia di moda. Successivamente, rivolse il suo interesse ai reportage sulla sottocultura urbana emarginata dalla società americana.

¹² Ivi, pp. 29-30.

¹³ Ivi, p. 36. Sull’intensità dello sguardo di Diane Arbus, chiarificante appare la lettura interpretativa di Elisabeth Bronfen. Cfr. E. BRONFEN, *Women Seeing Women*, Schirmere Art Book, Mosel, München 1992; trad. it. *Donne viste dalle donne*, Contrasto, Roma 2002.

¹⁴ A metà XIX secolo, le donne dell'alta borghesia inglese, già esperte di *découpage*, incollano insieme immagini scattate in luoghi e tempi diversi. Talora vengono aggiunte figure disegnate e dipinte. Fine di questa attività è la decorazione della casa.

¹⁵ Sui fotomontaggi della Höch e sugli intrecci tra pensiero corporeo e sperimentazione del *cut-in*, interessante è la ricerca di A. D'ELIA, *La terza dimensione dello sguardo*, in *Transcodificazioni*, a cura di P. Zaccaria, Meltemi, Roma 2005. Su fotografia e fotomontaggio cfr. anche P. TAUSK, *Storia della fotografia del 20° secolo*, Mazzotta, Milano 1980, pp. 85-91.

¹⁶ In riferimento alla rappresentazione della femminilità, tra gli anni Venti e Trenta, alcune fotografe si dedicano alla raffigurazione di nudi femminili. Ricordiamo le bellissime immagini di Germaine Krull o quelle di Imogen Cunningham. Echi simbolici ed emotivi affiancati ad un interesse per le qualità puramente formali di oggetti e figure connotano anche le fotografie di Tina Modotti.

¹⁷ Cfr. S. SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, Farrar Straus & Giroux, New York 2003, trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003; e A. D'ELIA, *Per non voltare pagina*, Meltemi, Roma 2007.

¹⁸ Sulla fotografia dell'emigrazione cfr. M. VINELLA, *La memoria dell'emigrazione nelle immagini*, in *Europa ieri e oggi. Terre di esodi e di approdi*, a cura di P. Guaragnella e F. Pinto Minerva, Progedit, Bari 2005.

¹⁹ Tina Modotti (Udine 1896 - Città del Messico 1942) è stata per anni ignorata dalla storiografia ufficiale. Oggi le sue opere fotografiche la collocano tra le fotografe e le intellettuali più significative del Novecento. Cfr. R. TOFFOLETTI, *Tina Modotti. Perché non muore il fuoco*, Arti Grafiche Friulane, Udine 1992. Inoltre, P. ALBERS, *Vita di Tina Modotti. Fuoco, neve e ombre*, Postmedia books, Milano 2003.

²⁰ N. ROSENBLUM, cit., p. 122.

²¹ Margaret Bourke-White (New York 1904 - Stanford nel Connecticut 1971) lavora come fotografa industriale di architettura sino a metà degli anni Trenta, quando inizia ad occuparsi di fotografia di reportage su temi sociali e politici. Dal '42 è reporter di guerra. Autrice anche di reportage in India e in Africa, realizzò numerosi e commoventi ritratti di Gandhi. Cfr. M. BOURKE-WHITE, *Margaret Bourke-White fotografa*, Contrasto Due, Roma 2001.

²² Lee Miller (New York 1907 - 1977) sin da piccola impara ad amare la fotografia da suo padre. Studia pittura e scenografia; fu una delle migliori foto-

grafe surrealiste e scopri casualmente il processo di solarizzazione. Sino al '45 lavora come fotografa *freelance* per «Vogue». Cfr. R. CALVORESSI, *Lee Miller. Ritratti di una vita*, Olivares, Milano 2003.

²³ Dorothea Lange (Hoboken nel New Jersey 1895 - San Francisco 1965) compie studi di pedagogia e fotografia. Inizialmente ritrattista, è poi autrice di reportage per «Life» ed altre riviste. Fa parte (con Walker Evans, Russell Lee, Ben Shahn ed altri) del leggendario gruppo fotografico della FSA che documentò le condizioni di vita dei contadini negli anni Trenta. Cfr. P.F. FRILLICI, *Sulle strade del reportage*, Quinlan, Bologna 2007.

²⁴ In questo periodo, vive nuovo interesse anche il fotoritratto dedicato agli importanti personaggi della politica, dello spettacolo e della cultura. Spesso, la scelta delle fotografe cade su soggetti femminili che testimoniano il nuovo ruolo delle donne nella società: Gisèle Freund ritrae Simone de Beauvoir intenta a scrivere; Louise Dahl-Wolfe ritrae Coco Chanel nella sua casa; Marilyn Silverstone fotografa Indira Gandhi durante la campagna elettorale indiana e Madre Teresa che cura i poveri.

²⁵ R. VALTORTA, *Il contributo delle donne alla fotografia in Italia*, in N. LEONARDI, cit., p. 14.

²⁶ *Ibidem*. Cfr. anche I. ZANNIER, *Breve storia della fotografia*, Del Castello, Milano 1962 e A. MADESANI, *Storia della fotografia*, Mondadori, Milano 2008.

²⁷ Cfr. L. VERGINE, *Artista fa rima con femminista*, in «Il Manifesto», 8 marzo 1977, in *Post scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, a cura di A.M. Fioravanti e M. Bentivoglio (cat. VIII Biennale Donna), Ferrara 1998.

²⁸ Cfr. M. FINEMAN, *La storia di Nan Goldin*, in «Art Net», dicembre 1996.

²⁹ Cfr. E. DE CECCO, G. ROMANO (a cura di), *Contemporanee*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 2000.

³⁰ Cfr. M. MIRAGLIA, *L'immagine e il corpo nella fotografia torinese*, in *L'arte delle donne*, a cura di L. Iamurri e S. Spinazzè, Meltemi, Roma 2001.

³¹ Sul lavoro della Sherman e su quello di numerose autrici del secolo scorso, cfr. M. CORGNATI, *Artiste*, Mondadori, Milano 2004.

³² U.P. JAUCH, *Io sono sempre l'altro*, in E. DE CECCO e G. ROMANO, cit., pp. 70-71.

³³ In Italia, negli anni Novanta, importanti ricerche fotografiche sono condotte da Paola De Pietri, Daniela Tartaglia, Raffaella Mariniello, Mara Piccini, Bruna Orlandi. Mentre sul versante neoconcettuale si afferma il lavoro di

Paola Di Bello, Luisa Lambri, Alessandra Tesi, Giulia Caira, Marzia Migliora. Una fotografia sensibilmente attenta alla realtà umana e ambientale è praticata da Cristina Zamagni, Gloria Salvatori, Agnese Purgatorio. Cfr. M. VINELLA, *Raffigurazioni al femminile*, in *Donne tra arte, tradizione, cultura*, a cura di F. Pinto Minerva e I. Loiodice, Il Poligrafo, Padova 2006.



Julia Margaret Cameron, *The Kiss of Peace*, 1869



Germaine Krull, *Autoritratto con sigaretta*, 1925



Claude Cahun, *Autoritratto*, 1929



Hannah Höch, *Autoritratto con taglio*, 1930



Wanda Wulz, *Io + gatto*, 1930 ca.



Dora Maar, *Doppio ritratto*, 1930 ca.



Margaret Bourke-White, *Madre che allatta*, 1936



Meret Oppenheim, *Fotografia a raggi X del mio cranio*, 1964

La realtà amara dei fotoreportage di Dorothea Lange

Loredana Rea

*Di questi tempi bisogna che ci si ricordi
cosa sono le donne e cosa possono essere;
si tratta del loro posto nella società.
Quel profondo e fondamentale posto nella società.*
Dorothea Lange 1964

Quando Dorothea Lange decide di scendere in strada con la macchina fotografica al collo, l'idea che la guida è la possibilità di cogliere attraverso l'obiettivo meccanico la complessa realtà del mondo che la circonda, di quel mondo che palpita sotto le finestre del suo studio nel cuore di San Francisco.

È il 1933 ed ha alle spalle una consolidata esperienza di ritrattista, supportata da un discreto successo. Malgrado sia accompagnata da un amico che le offre sostegno e protezione, in strada non è a proprio agio, eppure è inesorabilmente attratta dai cortei degli operai, dalle file dei disoccupati, da quei volti segnati profondamente dalle quotidiane preoccupazioni, che non avrebbe potuto fotografare nella tranquillità dello studio.

Sono questi gli anni in cui, dopo il crollo della Borsa nel 1929, l'America deve fare i conti con i limiti del proprio sistema socio-economico e prendere atto di una crisi senza precedenti, che sta coinvolgendo una parte molto ampia della popolazione e investendo anche le componenti più solide dell'apparato produttivo, per spingere oltre le soglie dell'indigenza milioni di persone.¹

Dalle pagine di *The Masses*, John Dos Passos ricostruisce uno spaccato delle lotte dei lavoratori per lanciare un inesorabile atto di accusa contro le misere condizioni di troppi, accompagnando i testi con vignette e disegni, in cui chiara è l'influenza dello stile inconfondibilmente corrosivo di George Grosz e, più in generale, della spietata denuncia sociale legata alla lezione della *Neue Sachlichkeit*. Contemporaneamente, alle soglie del terzo decennio, Alfred Stieglitz,

negli ultimi numeri di «Camera Work», rimprovera agli artisti di aver dimenticato l'America vera, in cui la fatica e la povertà sono tragicamente legate l'una all'altra, tracciando, quindi, una linea di tendenza che nell'attenzione alle istanze sociali e nell'impegno civile vede la strada per superare l'estetismo fine a se stesso. Su questa linea si pongono Ben Shahn che aveva compreso la lezione di Orozco e Rivera, con cui nel '32 collabora alla realizzazione del murale *Man at the Crossroad* per il Rockefeller Center di New York e, con accenti ed esiti diversi, Edward Hopper, Charles Burchfield e Charles Sheeler.

Vincendo l'impaccio dovuto all'andatura claudicante, segno indelebile della poliomielite che l'ha colpita nell'infanzia e le inevitabili paure ad essa collegate, Lange comincia a scattare una lunga serie di immagini da cui emerge l'assoluto disinteresse per il sensazionalismo, concretizzato nei tagli minimali e quasi decontestualizzanti, nello straordinario nitore che semplifica la costruzione, nel ritmo fratto che caratterizza analogamente le esperienze narrative contemporanee. Nello stesso tempo, affiora rafforzandosi quella sensibilità squisitamente femminile, ma non per questo convenzionalmente sentimentale che qualifica in maniera specifica il suo lungo percorso di ricerca, materializzandosi in un'intensa partecipazione empatica che abbatte ogni barriera per creare un continuo e straripante dialogo, fatto di sguardi e gesti, talvolta quasi impercettibili, tra lei e i soggetti scelti.

*White Angel Breadline*², realizzata quel primo giorno nelle strade affollate della città, è certo l'immagine emblematica di un cambiamento importante che rende manifesta la volontà di superare le precedenti esperienze, le cui radici affondavano nella poetica di estetizzante pittorialismo della *Photo Secession*, di cui Clarence H. White, maestro e mentore, era membro attivo.

La svolta, maturata mentre gli effetti della Depressione marcano indelebilmente la società americana, appare improvvisa, anche se è impossibile pensare che Lange non abbia meditato a lungo la necessità di abbandonare definitivamente tutti quei compiacimenti formali, utilizzati con malcelata maestria nel decennio precedente e certamente senza alcun ripensamento, come traspare da tutti i fotogrammi realizzati

in quello e nell'anno successivo, in cui si legge l'influenza del lavoro di Edward Weston e del Group f. 64, osservati con grande interesse alla mostra apertasi nel 1932 al Michael H. de Young Memorial Museum di San Francisco.

A questa svolta non sono estranei gli esiti della contemporanea cinematografia documentaria: *Que viva Mexico* di Ejzenštein è del 1931-32, mentre le esperienze di Strand e Flaherty sono di poco successive. Nel territorio impervio delle lotte civili e delle riforme giunge a maturazione una differente struttura narrativa, in cui esigenze drammatiche e istanze sociali si intrecciano l'una all'altra per gettare le basi di un nuovo modo di utilizzare la macchina da presa.

In *White Angel Breadline*, al di là della scelta di usare un titolo fortemente intriso di sentimentalismo, che bene esprime la composita realtà culturale del mondo da cui stava allontanandosi definitivamente, appaiono in nuce tutti i motivi che saranno sviluppati nella successiva esperienza della *Farm Security Administration*.

Resistendo all'impulso di avvicinarsi troppo, nel timore di invadere con l'imbarazzante fisicità dell'obiettivo uno spazio intimo, in cui dolore e rassegnazione si fronteggiano, impone a sé e ad ogni altro osservatore un punto di vista dall'alto verso il basso, come a rispettare la pudica riservatezza del ricercato isolamento. Dalla folla senza volto in fila per il pane emerge con inaspettata prepotenza plastica la figura di un uomo anziano poggiato alla transenna, chiuso nel cappotto logoro, il cappello a falda, consunto e sformato, calato sugli occhi a coprire gran parte del viso, il contenitore metallico per il cibo tra le braccia, le mani serrate protese in avanti in un gesto di rassegnata attesa. È curvo su di sé con lo sguardo perso, volta le spalle agli altri e nella sua disarmante fragilità assurge a simbolo dell'amara realtà della crisi economica che stava squassando le certezze di tutti. È l'efficace materializzazione dell'"uomo dimenticato", lo slogan più pregnante della campagna presidenziale di Franklin Delano Roosevelt che, il 7 aprile del 1932, in un discorso pronunciato in vista del Congresso del partito, aveva dichiarato: «Questi tempi infelici reclamano la costruzione di progetti che ripongano nuovamente fiducia nell'uomo dimenticato al fondo della piramide economica»³. Ma *White*

Angel Breadline non è una semplice figura retorica, piuttosto rappresenta l'intima essenza di quell'America che nell'azione politica di Roosevelt riconosce la possibilità di una redenzione.

Questa, come altre fotografie realizzate in quello stesso anno fatte come afferma l'autrice «mentre stavo appena cominciando a mettere a punto la mia visione e mi ci volle un po' perché non ero abituata a farmi largo con la macchina fotografica fra gruppi di uomini in difficoltà, depressi e incolleriti»⁴, sono parte integrante della mostra che l'anno seguente Willard Van Dyke organizza per lei nel suo studio di Oakland. Paul Schuster Taylor, economista alla University of California di Berkeley, visita l'esposizione e chiede di poter utilizzare una delle immagini a commento dell'articolo che sta preparando sullo sciopero generale di San Francisco per «Survey Graphic»: la foto ritrae l'oratore di un comizio che arringa con fervore un folto gruppo di gente e la redazione della rivista la intitola *Workers Unite!*

Nasce così quel sodalizio fatto di stima reciproca e di amore, destinato a influenzare intensamente lo sviluppo dell'esperienza fotografica di Dorothea Lange, in cui la realtà è l'imprescindibile punto di partenza, mentre la finalità è andare oltre per arrivare alla creazione di un linguaggio che porti all'attenzione dei più le inesplicabili incoerenze su cui si fonda la società americana. L'intento è penetrare nella spietata realtà di esistenze strappate alla loro anonima quotidianità e restituirla in una visione di assoluta intangibilità, in cui le immagini e le parole che ad esse si accompagnano come estrema sintesi di un'analisi sociologica condotta sul campo sono gli elementi di un sistema narrativo che lega indissolubilmente il suo lavoro a quello di scrittori come Faulkner, Caldwell e Steinbeck, creatori di un'epica americana i cui protagonisti sono gli eroi di un'inquietante e amara prosaicità. Medesimi sono i temi, medesima è la struttura narrativa, limpida, scarna, disincantata e fortemente ritmata e, soprattutto, medesimo è il fine: costringere l'America a comprendere le sue profonde contraddizioni e le vere motivazioni della complessa realtà di quegli anni critici a cavallo tra la grande depressione e la seconda guerra mondiale.

L'incontro con Taylor, che considera la macchina fotografica un

importante strumento di indagine, le offre l'opportunità di ampliare gli orizzonti dei propri interessi culturali, superando le istanze di ricerca legate esclusivamente all'arte e soprattutto di entrare in contatto con le problematiche della storia *in fieri*, di cui la fotografia diviene insostituibile opportunità di analisi e contemporaneamente di sintesi.

Dall'autunno del 1934 lo staff di Taylor lavorava a raccogliere informazioni e dati sullo sciopero dei braccianti più vasto e cruento mai verificatosi negli Stati Uniti, quello dei raccoglitori di cotone della San Joaquin Valley, e Dorothea è inviata sul posto per documentare con le fotografie gli accadimenti dell'ordinaria straordinarietà. L'America sta precipitando in uno dei momenti più bui di quegli anni difficili senza rendersi conto che nulla sarebbe tornato come prima. La cronaca realizzata in un potente bianco e nero racconta il cambiamento inesorabile e la durezza inaspettata delle sue conseguenze sulla quotidianità di individui, loro malgrado segnati da eventi naturali ed umani superiori alle loro forze.

In seguito, il centro di interesse delle ricerche sul campo in collaborazione con Taylor la condurrà in Oklahoma, Arkansas, Texas e poi nuovamente in California, sfociando nel 1939 nella realizzazione del libro *An american exodus: a record of human erosion* che, attraverso scritti ed immagini, racconta il cambiamento profondo di una società duramente provata nella sua più intima sostanza. Il libro esce a New York per l'editore Reynal & Hitchcock ed è suddiviso in cinque grandi argomenti sotto forma di capitoli: *Old South; Plantation under the machine; Midcontinent; Plains; Dust bowl* e *Last West*. Le fotografie sono allineate in alto sul bordo della pagina, mentre in basso, alla base delle immagini, trovano spazio appunti, interviste e riferimenti ad esse strettamente correlate. Il tutto montato con esemplare minimalismo, per seguire il ritmo di una narrazione volta a mettere in luce scampoli di vita con il loro inesorabile bagaglio di quotidiana durezza e talvolta insospettata levità anche nelle amarezze delle singole esistenze, interamente ignorate dai più.

Il progetto editoriale, elaborato a quattro mani, nasce dall'assoluta armonia tra il testo redatto da Taylor e le fotografie realizzate da Lange⁵,

e propone una lettura economico-sociologica completamente nuova, cui è preclusa ogni possibilità di successo dallo scoppio della seconda guerra mondiale. La totale complementarità tra le immagini e le parole lascia trasparire la particolare combinazione di due personalità forti e determinate: l'obiettivo della macchina fotografica cattura il reale, imprigionandolo in tagli inusuali e spaesanti, in immagini emblematiche, in tracce che custodiscono nel tempo i segni inequivocabili di esistenze fatte di difficoltà, dolore, povertà di cui il linguaggio fotografico con i suoi calibrati rapporti di luce e di ombra, di bianco e di nero è unico possibile interprete, mentre le parole contestualizzano, puntualizzano, rendono noti i risultati eclatanti di uno studio svolto con professionale e rivoluzionaria metodologia.

Nel 1935 Taylor invita Dorothea a far parte della State Emergency Relief Administration con il compito di documentare l'attività dei lavoratori agricoli della California, nell'intento di allestire dei campi per ospitare tutti coloro che emigravano spinti dalla necessità di sopravvivenza. Da questa esperienza nascono le premesse per la collaborazione con Roy Stryker della Resettlement Administration (RA) che le offre un incarico come fotografo per l'Historical Section, la sezione documentaria dell'archivio storico dell'ente di nuova istituzione alle dipendenze del Ministero dell'Agricoltura. Taylor è nominato consigliere, così che non solo la loro collaborazione si intensifica, ma arrivano alla decisione di divorziare dai rispettivi compagni e sposarsi durante una missione in New Mexico.

Nel 1937 la RA si trasforma nella più nota Farm Security Administration (FSA) che, come la precedente organizzazione, ha il compito di studiare soluzioni per i problemi legati alla radicalizzazione della povertà, diretta conseguenza della recessione economica che ha investito l'intero Paese, ma aggravata dalla durissima siccità che a più riprese colpisce la *corn-belt* (la striscia del granturco), compresa tra Texas, North e South Dakota.

Nell'arco di tempo compreso tra il 1932 e il 1936, le fertili colline del centro e Midwest si trasformano nelle cosiddette *dust-bowls* (tazze di polvere), costringendo i contadini, già fortemente indebitati per gli

alti costi della meccanicizzazione del lavoro dei campi, all'abbandono delle terre inaridite e sferzate dalle continue e disastrose tempeste di polvere per cercare altrove nuove possibilità di vita. Le più colpite sono le popolazioni degli stati del Sud e del Sud Ovest, dove il 75% dei lavoratori agricoli vivevano in una situazione di mezzadria e bracciantato, tanto che la migrazione verso la terra della speranza, la California, diventava inevitabile.

Interi famiglie stipano su furgoni e carretti masserizie ed animali ed invadono le strade statali US61 e US80, dando vita al più drammatico e silenzioso esodo della storia americana del XX secolo. Richiamando alla memoria la rude eroicità dei pionieri, diventano la materializzazione di un viaggio liberatorio per inseguire *on the road* una nuova possibilità di vita.

L'Historical Section, cui collabora un team di trenta fotografi, tra gli altri, oltre Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Carl Mydans, Russell Lee, John Vachon, Teodor Jung, Paul Carter, Jack Delano e Marion Post Wolcott, per sette anni documenta, con specifiche campagne di rilevamento, le drammatiche situazioni di vita di oltre un quinto della popolazione, costringendo l'America a guardarsi addosso. Il fondo, composto di più di 130.000 immagini, che offrono con accenti e linguaggi diversi uno spaccato della società rurale tra la metà degli anni Trenta e il biennio del decennio successivo, è custodito presso la National Library of Congress di Washington.

Pur nella totale autonomia espressiva, i fotografi devono attenersi ad alcune linee direttive indicate da Stryker, che programma le campagne di rilevamento, esige dai collaboratori la completa conoscenza del materiale da sottoporre ad analisi, prende in custodia il lavoro realizzato, non permettendo, talvolta, neppure la verifica della sua qualità e, inevitabilmente, conserva i diritti di riproduzione.⁶ Gli obiettivi sono fissati da Stryker, ma ad ognuno è lasciata la libertà di scegliere le soluzioni più adatte alle differenti situazioni che, di volta in volta, si trovano ad affrontare, permettendo così l'emersione di caratteri stilistici individuali che segnano in maniera riconoscibile le esperienze di tutti.

In Dorothea Lange affiora prepotente la tendenza a presentare i personaggi ritratti entro un arco di inquadrature, che spazia dal piano

medio al primo piano, scelta che senza mai escludere completamente l'ambiente tende a bloccare le immagini in uno schema centrico, sottolineato dall'uso del *panfocus*. La Rolleiflex che, a differenza di una 35 mm è tenuta all'altezza della vita e utilizzata chinando il capo così da diminuire l'effetto inibitorio di un obiettivo puntato addosso con prepotenza indagatrice, le consente di cogliere i soggetti dal basso verso l'alto, finendo con accrescere quella sensazione di disperata eroicità di chi combatte contro avversità troppo più grandi delle proprie forze. Il taglio, non sempre realizzato in ripresa, ma talvolta trovato lavorando direttamente sui negativi, motivo questo che la spinge spesso a sviluppare da sé le pellicole per poi inviare all'Agenzia la stampa di ogni fotogramma come ideale indicazione, le permette di affermare con maggiore decisione il senso di una visione costruita immagine dopo immagine, a creare un racconto per frammenti di grande rigore documentario e allo stesso tempo profondamente evocativo. Capacità narrativa e sensibilità documentaria si mescolano indissolubilmente per dare vita ad un linguaggio capace di esprimere in maniera semplice e diretta il farsi drammatico delle cose: la disoccupazione, il sottosviluppo, la povertà, la fame che stringe lo stomaco e annebbia la mente e, infine, la serpeggiante incertezza che contamina il presente senza spegnere la speranza di una vita diversa.

Lange intraprende il nuovo impegno con una determinazione e un'energia davvero straordinarie, tali da infonderle una carica di creativo entusiasmo e farle superare gli impedimenti legati alla sua situazione familiare che deve fare i conti con la presenza di due figli ancora piccoli e a quella fisica, contrassegnata da momenti di acuto dolore e soverchianti stanchezze. Un fervore e una passione che traspaiono nella mole delle immagini realizzate in quegli anni a raccontare, attraverso la fotografia, un'America fatta di mezzadri, fittavoli e piccoli proprietari terrieri, che ha perso tutto ma non la propria dignità per la quale è pronta a combattere nella speranza che il futuro porti alla ricostruzione di una quotidianità in cui le piccole cose possano riconquistare il loro posto.

Il rapporto con Stryker si presenta fin da principio pieno di difficoltà e frustrazioni dovute principalmente al carattere indomito, alla

mancanza di diplomazia e alla necessità di voler sempre verificare la qualità del lavoro realizzato spesso in situazioni estreme, come traspare dai ripetuti scambi epistolari. Sotto l'apparente cortesia e cordialità si nascondono tensioni insanabili e conflitti inconciliabili che portano ad allontanamenti e reintegrazioni, a congedi e riavvicinamenti, fino alla definitiva rottura nel 1940. L'accesso limitato ai negativi, l'impossibilità ripetuta di verificare attraverso la stampa l'esito delle riprese, spesso realizzate in condizioni proibitive che rischiavano di deteriorare le pellicole impresse, compromettendone l'integrità, oltre ad impedirle di esercitare il necessario controllo artistico, finisce con innescare una dinamica di lavoro completamente squilibrata, costringendola a passare dalle reiterate e legittime richieste ad una necessaria ma fastidiosa insistenza.

Del continuo braccio di ferro tra i due i risultati del lavoro, portato avanti tra enormi e oggettive difficoltà, sembrano non risentirne, offrendo anzi l'opportunità di cogliere la forza prepotente di una sequenza narrativa costruita con un'acuta sensibilità e un'intelligenza profonda che tanti spunti darà alla cinematografia contemporanea: basti pensare a *Furore*, film che Ford realizza nel 1940 dall'omonimo romanzo di Steinbeck. Alcune pagine della sceneggiatura sono inequivocabilmente ispirate al materiale realizzato per l'FSA, che già cominciava a circolare nei canali dell'informazione, mentre i piani sequenza dei carovanieri sono una citazione letterale delle immagini scattate da Lange lungo le strade della California nel 1936. Anche per *La via del tabacco*, tratto dall'omonimo romanzo di Caldwell, Ford utilizza un analogo impianto ambientale, a confermare quanta influenza hanno esercitato i suoi fotogrammi nell'immaginario di quegli anni.

Nel 1935, Dorothea parte, risalendo dalla California fino allo Stato di Washington e dell'Oregon e andando a Sud fino al Mississippi e all'Alabama e poi ancora attraverso Arizona, New Mexico, Texas e Oklahoma, per seguire le stagioni del raccolto e i flussi migratori ad esse legati. Quando arriva nei luoghi prescelti si intrattiene a lungo a parlare con le persone prima di iniziare a fotografare; raccoglie appunti, annotando brani delle conversazioni e notizie utili alla

contestualizzazione, che spesso compaiono come didascalie delle singole immagini, a rinsaldare il connubio, efficace nella sua totale originalità, tra parola e immagine.

Seguendo la sua sensibilità e il suo istinto, entrambi certo di un'innegabile eccezionalità, sembra trovarsi sempre al posto giusto nel momento giusto, pronta a cogliere la prosaica straordinarietà di esistenze, a cui la fatica e la povertà conferiscono un'insospettata eroicità e in cui orgoglio e umiltà si mescolano indissolubilmente. Certamente, le circostanze fortuite la conducono nel 1936 nel campo di raccoglitori di piselli dove incontra quella madre con i suoi bambini che le permetteranno di realizzare la fotografia più celebre, *Migrant Mother*: un'immagine complessa nella sua perfetta costruzione che ha finito per rappresentare emblematicamente il volto di quell'America in cui fame, miseria, furore e disperazione hanno costruito le basi per una nuova rinascita.⁷

L'obiettivo stringe sulla donna e i suoi figli, concedendo nulla all'autocompiacimento. Lo spazio è claustrofobico, al punto che nessun elemento compare a caratterizzare il luogo. La luce e le ombre calibratissime contribuiscono ad esaltare l'iniziale sensazione di frammento, totalmente scollegato dal contesto. Solo la nota dell'autrice ci permette di collocare questa *mater dolorosa* nella difficile realtà di un fangoso campo di braccianti disperati alla ricerca di momentaneo lavoro. A dominare è quel volto giovane, eppure segnato da rughe profonde e quello sguardo limpido che guarda oltre. Oltre l'oggettiva difficoltà del momento, verso un futuro prossimo carico di piccole e grandi aspettative, come se il dolore e la sofferenza potessero esaurirsi nel contatto forzato dei corpi, per cancellare in un rinnovato *horror vacui* i segni inequivocabili della miseria.

La fotografia realizzata è considerata l'immagine simbolo della FSA e certamente la più celebre di quel periodo di storia americana. Nel settembre del 1936 è pubblicata su «Survey Graphic», offrendo a Dorothea Lange e all'intera impresa della FSA attenzioni e riconoscimenti di critica e pubblico.

Forte è la componente emotiva, ma cogliere unicamente questa non

solo sarebbe riduttivo, quanto piuttosto equivarrebbe a fraintendere le intenzioni originarie che mai si indirizzano verso la semplice ricerca di situazioni capaci di suscitare facili e scontati effetti drammatici. Ciò che le interessa è fare emergere l'umanità del soggetto, capace di esprimere una diversa visione della realtà, in cui si intrecciano a formare ordito e trama segmenti di esistenze inconsuete nella loro assoluta ordinarietà.

Note

¹ Cfr. M.N. ROTHBARD, *La grande depressione*, Rubbettino, Cosenza 2006.

² Che suona *Angelo bianco in fila per il pane*, lasciando trasparire senza alcun dubbio la necessità di interpretazione metaforica, in cui l'accentuata canizie del soggetto ritratto diventa immagine dell'innocente candore dei più deboli.

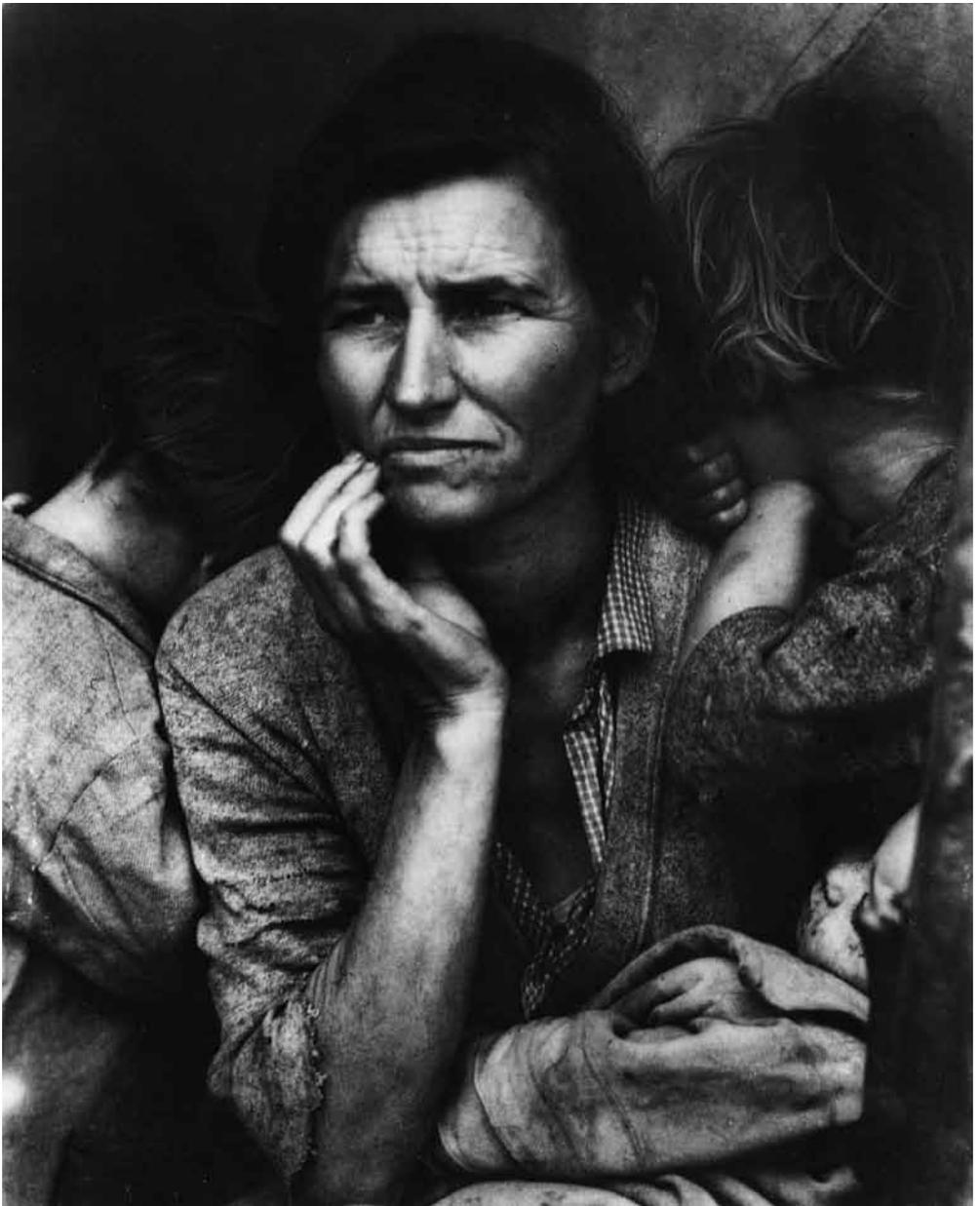
³ S. STEIN, *La testimonianza del corpo*, in *Dorothea Lange. La vita come visione*, a cura di E. Partridge, SEI, Torino 1996, p. 88.

⁴ L.A. MORRIS, *Una donna della nostra generazione*, ivi, p. 37.

⁵ Cfr. D. LANGE, P.S. TAYLOR, *An American Exodus: a Record of Human Erosion in the Thirties*, Yale University Press, New Haven 1969, p. 6.

⁶ Cfr. R.E. STRYKER, *Documentary Photography*, in *Storia della fotografia*, a cura di B. Newhall, Einaudi, Torino 1984, p. 337.

⁷ In proposito Lange racconta: «Seguivo l'istinto, non la ragione; entrai con l'auto nel campo fradicio e molle e parcheggiai come un uccello che ritorna al nido. Vidi quella madre affamata e disperata e mi avvicinai a lei, come attratta da una calamita. Non ricordo come le spiegai la mia presenza o la macchina fotografica, ma ricordo perfettamente che non mi fece domande. Scattai cinque foto, avvicinandomi nella stessa direzione. Non le chiesi come si chiamava, né di raccontarmi la sua storia. Mi disse la sua età, trentadue anni, mi disse che vivevano di verdura abbandonata al gelo nei campi intorno e di uccelli presi dai bambini. Per comprare cibo aveva appena venduto i pneumatici della sua auto. Sedeva lì, sotto quella tenda, con i figli accalcati intorno, sembrava che sapesse che le mie foto avrebbero potuto aiutarla, così lei aiutò me. C'era una sorta di rapporto di parità tra noi», in E. PARTRIDGE, cit., p. 138.



Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936



Dorothea Lange, *In attesa del sussidio quindicinale*, 1937



Dorothea Lange, *Contadino presso il Campo Emigranti di Marysv*, 1937



Dorothea Lange, *In cerca di lavoro nei campi di piselli*, 1936



Dorothea Lange, *White Angel Breadline*, 1933



Dorothea Lange, *Vagabondo*, 1938

Empatia e fotografia

Anna D'Elia

Letizia Battaglia: dal reportage allo spaesamento

Se l'empatia è capacità di attivare sguardi relazionali, coinvolgendo nel comune discorso autore, personaggi e lettore,¹ come si manifesta nelle fotografie delle stragi di mafia a Palermo?

Letizia Battaglia nei suoi reportage ci sintonizza col punto di vista delle donne cui uccidono i mariti, delle madri cui uccidono i figli, dei figli cui uccidono i genitori.²

Questa scelta ci spinge nelle case, a ridosso delle abitazioni, a contatto con coloro sui quali ricadranno le conseguenze dell'omicidio.

Agli effetti della violenza si sommano quelli della miseria. Perché non ci siano equivoci, l'autrice accompagna le immagini con didascalie: *La bambina non è mai andata a scuola* (Palermo 1981). *La notte il neonato piangeva, ma lei era troppo stanca e il topo potè mangiargli indisturbato tutto il dito* (Palermo 1977).

La relazione tra parola e figura mette in moto il racconto, la foto diventa il *frame* di una sequenza che allude a un prima e a un poi. Le domande si susseguono, al fenomeno mafioso si giunge attraverso una catena di cause ed effetti che collocano la strage all'interno di una vicenda più ampia e complessa.

Dalla rappresentazione il fuoco si sposta sulla percezione, sollecitando analogie. L'empatia diventa strumento di partecipazione emotiva e avvicinamento ai personaggi, le fotografie coinvolgono il lettore nel ruolo di testimone non solo dell'evento eccezionale, ma della quotidianità. Il lettore è dentro lo stesso meccanismo di violenza e nel medesimo stato di "nuda vita" al di là di leggi, garanzie e diritti.

Trentacinque anni dopo questi reportage degli anni Settanta, l'autrice riprende alcune immagini e le rielabora. La tecnica potrebbe essere quella surrealista ma gli intenti sono più prossimi a ciò che si definisce fotografia concettuale.

Le *Rielaborazioni* gettano nuova luce sui fatti. Negata l'istantaneità

dello scatto, la sovrimpressione e la didascalia orientano lo sguardo del lettore e ne suggeriscono possibili interpretazioni.

Se l'oggettività non esiste, la ricerca della verità si lega ad un movimento continuo di rilettura tra le cui variabili un ruolo non indifferente ha l'inconscio. La fotografa adotta l'inganno enfatizzando l'inattendibilità di ciò che mostra.

In molte delle *Rielaborazioni*, Letizia Battaglia colloca una donna nuda: nei bassi di Palermo, nella casa che sta per crollare, ai funerali del signor Ria.

L'effetto è provocatorio, talvolta blasfemo; due mondi entrano in collisione: la miseria dei tuguri e la ricchezza del nudo cui allude il mondo dell'erotismo patinato.

La dissonanza crea scandalo, l'immagine si carica di trasgressività. Lo scarto visivo risveglia l'attenzione, sposta lo sguardo dall'evento alla sua messa in scena. Finito il mito della oggettività e della verosimiglianza, superata ogni funzione documentaristica, la fotoreporter assume uno sguardo critico. La fotografia diventa dispositivo del pensiero.

Ancora più scandalosa la presenza che il corpo della donna nuda provoca in: *Via Castro. Il figlio veglia il padre nell'androne della casa povera* (Palermo 1986).

La *pin-up* accovacciata accanto al letto del morto, di fronte al figlio della vittima, diventa male assoluto. La *Rielaborazione* ci parla non solo della morte ma della sua banalizzazione, rimandandoci al più generale processo di perdita di senso del reale.³

Svincolatasi, dunque, dall'obbligo della cronaca, la foto visualizza i processi interiori, psichici e conoscitivi che può scatenare nello spettatore: paura, emozioni, desideri.

Il dovere di cronaca cede al diritto del sogno.⁴ Ma se tutta la realtà è partecipe di questo processo, l'illusorietà della fotografia non è che l'equivalente dell'illusorietà del reale.

Ciò che è sotto gli occhi di tutti, ma che nonostante ciò è invisibile, viene illuminato come per la prima volta. La mafia non è mostrata solo nei momenti che rimbalzano dalle pagine dei giornali agli schermi televisivi: stragi, attentati, funerali, ma nelle abitazioni miserabili, nei

volti devastati, nello sfruttamento minorile, nella delinquenza ordinaria, nella costante violazione della dignità.

Lo sconfinamento iconografico, reso possibile dal fotomontaggio, fonde la dimensione politica e personale, lo spazio pubblico e privato.⁵

Dalla cronaca al ritratto

La fotografia diventa tramite per una esplorazione dell'autrice su se stessa. La fotoreporter, la lettrice, la compagna di lotte si sommano in immagini *borderline*.

Lo statuto ibrido dell'opera rimanda all'identità complessa di chi l'ha pensata e realizzata.

Parlando dei delitti di mafia, Letizia Battaglia parla della sua scelta, della difficoltà di operare in un contesto. La storia di mogli, madri, figlie delle vittime di mafia e quella dell'autrice, donna, testimone degli eventi, appartengono alla stessa trama: uguale il luogo, il tempo, la passione, il rischio.

Così la fotoreporter riannoda arte e vita.

A questo punto, corre l'obbligo di un confronto con Hanna Höch, la dadaista berlinese che configura nei suoi fotomontaggi il possibile, prefigurando un mondo diverso oltre le strettoie del quotidiano.⁶

Per esempio: fare a pezzi il corpo, scomporlo con le forbici, separare la faccia dalle gambe, il busto dagli arti, le consente di rimettere i pezzi insieme con un ordine e una logica diversi; nel nuovo ritratto la sproporzione sostituisce l'armonia e l'enfasi del sorriso carica l'immagine di un tratto idiota, mentre i dettagli abnormi conferiscono al volto un'espressione grottesca. Hanna Höch guarda il mondo, riflette sulle sue rappresentazioni, le analizza, le smonta, le ricompone in nuove narrazioni. In questo percorso, i suoi principali strumenti sono forbici, colla, riviste dell'epoca e album sui quali ricompone in nuove sequenze le foto che ritaglia.

Le figure della "donna nuova" sono tra le immagini più ricorrenti dei suoi album: le mitiche ginnaste che incarnano l'ideale di una comunione tra natura e artificio, donne indigene fotografate nel corso di spedizioni etnologiche, paesaggi naturali e agresti, manager perfette inneggianti il

progresso, seduttive *mannequin*, dive dello *star system*.

Ognuna rappresenta un pezzo dell'ingranaggio che, nella Repubblica di Weimar (1919-1933), mira alla costruzione dell'opinione pubblica, fabbricando gli stereotipi della modernità contro i quali l'artista punta la sua feroce *verve* dissacratoria. Il rischio è di cancellare dietro gli stereotipi della 'donna nuova' la vita reale delle tante figure che popolano gli scenari quotidiani.

La nuova soggettività si colloca nel *between*, l'io occupa lo spazio che nasce dalla messa in relazione dei diversi frammenti, non è un dato ma il risultato di un processo. Lo spettatore è chiamato a ricucire i vari pezzi. L'atto del guardare non può prescindere dalla creazione di relazioni tra luoghi, persone ed eventi. La terza dimensione dello sguardo è la restituzione nell'immagine della trama invisibile dei suoi nessi, di ciò che non si vede: è lo scarto tra l'immagine empirica e la sua proiezione simbolica.⁷

Dal ritratto all'autobiografia

Un percorso simile ha accomunato, nell'ultimo secolo, il lavoro di molte fotografe che, sganciandosi dall'obbligo della verosimiglianza, hanno trasformato l'autoritratto in autobiografia, la certezza in aleatorietà, la fissità in divenire.

Il loro lavoro si pone, dunque, come una sfida ai canoni della ritrattistica ufficiale.

A muoverle è la volontà di far corrispondere all'immagine fotografica una percezione più autentica di sé.

Le autrici si trovano, infatti, strette da una doppia tenaglia: pur rifiutando gli stereotipi della rappresentazione di genere non possono prescindere; è perciò in maniera obliqua che sono costrette a procedere, operando slittamenti di senso rispetto ai canoni precedenti.

La conquista di una nuova rappresentazione è connessa ad una concezione fluida della propria identità, frutto di una relazionalità di sguardi. Il primato non va più pertanto alla visione introspettiva, né a quella fenomenica, ma all'interazione di entrambe.

Si impone l'immagine di un sé frammentato, instabile e plurimo.

Guardarsi e mostrarsi in una fotografia diventa una tappa essenziale lungo il percorso che conduce alla scoperta e alla costruzione identitaria.

Molti gli espedienti cui ricorrono per restituire all'immagine la sua carica polisemica sia perlustrando lo specifico del mezzo fotografico (luci, ombre, cornice, contesto, composizione), sia servendosi di stratagemmi retorici.

La rappresentazione del sé, infatti, non prescinde mai dalle figure del doppio: maschere e travestimenti⁸ attraverso l'uso di specchi sia reali che metaforici: appunti, schizzi, disegni, lettere, pagine di diario, racconti, disegni, dipinti. All'immagine diretta e a quella riflessa si aggiungono le immagini del sogno, del ricordo, del desiderio. Negli autoritratti di Diane Arbus, ad esempio, lo specchio diventa il tramite verso l'ignoto.⁹

Il corpo dell'autrice si costruisce sommando vari corpi: quello della figura ritratta (corpo dell'oggetto), di chi guarda la fotografia (corpo del lettore), corpo fenomenico (corpo realmente esistente), corpo come testo (corpo che oltre il soggetto rappresentato comunica in quanto simbolo di donna, di icona, di modello dello sguardo).

Come intrecciare poetica e piacere narcisistico? Come fondere gli stereotipi di genere propri del nudo fotografico ai canoni della ritrattistica?¹⁰

Diane Arbus, collocando la macchina fotografica alla stessa altezza del seno nudo, mette in evidenza il suo essere creatrice della propria immagine. Inoltre, il bordo dello specchio, non coincidendo con la cornice della foto, crea uno spazio che svela al lettore la presenza della fotografia e la sua funzione duplicatrice. La cornice rinvia ad un altro spazio e ad un'altra figura.

La raffigurazione si fonda su una reticenza più che su uno svelamento.

Dall'autobiografia all'autoanalisi

Un passo ulteriore è compiuto da Francesca Woodman (1958-1980) che usa la fotografia come mezzo di esplorazione autoanalitica e lo fa partendo dal suo corpo messo in relazione con spazi e oggetti.

Nel ciclo intitolato *Self-deceit* (*Autoinganno* 1978), un nudo di

donna e uno specchio rimandano alla possibilità di catturare il volto e l'identità del personaggio. Ma l'attesa viene rimandata all'immagine successiva e mai soddisfatta, spostando l'attenzione dal luogo e dal soggetto all'osservatore. «Dal momento che non è in gioco la propria riconoscibilità è come se lei stessa desiderasse riflettersi nello sguardo di un altro».¹¹

Rivedendo, attraverso la fotografia, il film della propria vita Moira Ricci¹² ripensa i rapporti tra sé e il mondo.

Come una macchina del tempo, la fotografia ritorna sul passato e lo ri-tocca. Agendo sul piano simbolico risistema i pezzi della sua biografia e si progetta altra, riducendo lo scarto tra realtà e desiderio.

Attraverso i nuovi fotomontaggi ri-scrive episodi della sua vita, rivede i rapporti che la legano ai suoi familiari, ritesse la sua trama di relazioni.

Il nuovo racconto consente di rivivere momenti passati in maniera differente, con la maturata consapevolezza che le viene restituita dalla distanza temporale.

La fotografia diventa strumento mnemonico e progettuale.

Dall'autorispeccchiamento alla critica sociale

L'empatia, come capacità di attivare relazionalità adottando lo sguardo dell'altro, guida tutta la ricerca di Nan Goldin.¹³

L'autrice non è in opposizione all'oggetto, al luogo, alle persone fotografate, ma ne è parte integrante.

Nei suoi soggetti ritrova parti di sé, i personaggi rappresentati sono spesso suoi amici e, anche se sconosciuti, rappresentano le sue stesse scelte di vita. Anche qui, come nelle *Rielaborazioni* di Letizia Battaglia, l'autrice riflette sul ruolo del corpo nel racconto del mondo. Se lì l'uso dissonante del "nudo" era denuncia sull'abuso di "genere", qui il nudo è usato come tramite di una metamorfosi.

I corpi avvinghiati negli amplessi, spesso promiscui, non appartengono alla tradizione della fotografia erotica, né a quella dell'immagine pornografica, ma, fungendo da testimonianze, si caricano di adesione e partecipazione umana.

La fotografia diventa dispositivo per un nuovo sguardo e un diverso sentire, sollecitando attenzione nei confronti di gesti e dettagli. A tale scopo, le fotografie conducono il lettore nelle stanze a tu per tu con chi le abita. La sensazione di solitudine e di abbandono che si coglie è sollecitata dall'ambientazione, i luoghi desolati mettono in risalto la fragilità. L'uso dello sfocato associa il disagio alla dissoluzione ed enfatizza, con la sovrimpressione, aleatorietà ed incertezza.

Essere parte integrante della scena – come accade nelle fotografie di Letizia Battaglia nei bassi di Palermo – restituisce allo sguardo la consapevolezza della reciprocità.

I reportage sulla vita intima di alcuni teenager della periferia di New York mostrano il ritratto di una generazione che non si identifica col 'sogno americano', ne fanno parte *transgender*s, omosessuali, coppie etero, per i quali il sesso, la droga, l'alcool, il look *punk, dark*, il tatuaggio, ma anche la tenerezza, l'abbandono e la condivisione sono le risposte alla solitudine e all'emarginazione.

La riflessione sarà al centro della ricerca di Nan Goldin per alcuni anni e si concretizzerà nella *Ballata della dipendenza sessuale: 700* istantanee a colori in cui riprende amici, familiari e se stessa alla prese con le proprie relazioni sentimentali, delle quali viene messo in evidenza il contrasto tra voglia di autonomia e bisogno di dipendenza.

L'idea della perdita domina: il tempo sfugge, il corpo deperisce, l'AIDS colpisce molti dei suoi amici. La fotografia soffre con e per loro. La malattia condivisa diventa l'occasione per confermare la continuità tra spazio del sé e dell'altro.

Conclusioni

In tale ritrovata continuità, la fotografia diventa diario, cronaca, reportage e dispositivo critico.

Una costante nel lavoro di tutte le fotografe citate è il superamento delle divisioni tra generi artistici e la rinuncia alla catalogazione del reale in capitoli: ritratti, nudi, paesaggi, foto ricordo, foto documento, foto d'arte.

Riannodando le fila tra esistenza individuale e collettiva, la foto

d'interno è in grado di rivelare l'identikit, gli individui non sono separabili dai loro spazi, al contrario l'oggettività diventa una proiezione della soggettività. La foto d'album parla di un'epoca, la microstoria illumina la macrostoria. I nudi rivelano i sentimenti.

Allo sguardo che denuda e deruba, tutte le fotografie hanno sostituito uno sguardo che riveste il corpo di senso e affettività.

Il sé si ancora e si radica ad un corpo, ad uno spazio, ad un tempo. Solo tale 'posizionamento' può restituire un senso e un significato a ciò che si dice e si mostra, ristabilendo la responsabilità del soggetto e della sua esperienza.

Il corpo è lo spazio dal quale partire per imparare a pensare diversamente e accogliere la contraddizione e il paradosso.

Il corpo mostrato dalle fotografie citate, però, non è più solo corpo erotico, è corpo del furto e dell'oltraggio, corpo martoriato, corpo del disagio segnato da droghe, eccessi, sesso, malattia, corpo come legame universale¹⁴, corpo che accomuna e che porta in sé il seme di un nuovo pensiero.¹⁵

Note

¹ Sull'empatia e lo sguardo di genere cfr. L. BOELLA, *Sentire l'altro: conoscere e praticare l'empatia*, R. Cortina, Milano 2006.

² L. BATTAGLIA, *Siciliana*, Electa, Milano 2006.

³ A. D'ELIA, *Per non voltare pagina*, Meltemi, Roma 2007.

⁴ S. SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, Farrar Straus & Giroux, New York 2003; trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

⁵ R. KRAUSS, *Le photographique: pour une théorie des écarts*, Macula, Paris 1990; trad. it. *Teoria e storia della fotografia*, B. Mondadori, Milano 1990.

⁶ P. ZACCARIA (a cura di), *Transcodificazioni*, Meltemi, Roma 2005.

⁷ A. D'ELIA, *La terza dimensione dello sguardo*, in P. ZACCARIA, cit., p. 31.

⁸ F. NALDI, *I'll be your Mirror. Travestimenti fotografici*, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003.

⁹ Cfr. N. LEONARDI (a cura di), *L'altra metà dello sguardo*, Agorà, Torino 2001.

¹⁰ E. BRONFEN, *Women Seeing Women*, Schirmere Art Book, Mosel, München 1992; trad. it. *Donne viste dalle donne*, Contrasto, Roma 2002.

¹¹ R. CARUSO, *Riflessioni nell'Ombra. Ritratti e camouflages nell'opera fotografica di Francesca Woodman*, in *Autobiografia/Autoritratto*, a cura di L. Iamurri, Palombi, Roma 2007, p. 76.

¹² Cfr. M. DELOGU (a cura di), *Questione Italiana* (cat. Fotografia Festival Internazionale), Zoneattive, Roma 2007.

¹³ E. SUSSMAN, D. ARMSTRONG (a cura di), *I'll be your Mirror*, Whitney Museum of American Art, New York 1996.

¹⁴ Cfr. R. BRAIDOTTI, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002; trad. it. *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003.

¹⁵ J. BUTLER, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London-New York 2004; trad. it. *Vite precarie*, Meltemi, Roma 2004.



Letizia Battaglia, *La bambina non era mai andata a scuola*, Palermo 1981



Letizia Battaglia, *La bambina con il pane. Quartiere Cala*, Palermo 1981



Letizia Battaglia, La notte il neonato piangeva ma lei era troppo stanca e il topo potè mangiargli indisturbato tutto il dito, Palermo 1977



Letizia Battaglia, *La baracca alla circonvallazione, ore 11 del mattino*, Palermo 1978



Letizia Battaglia, *La baracca alla circonvallazione, ore 11 del mattino*, Palermo 1978
Rielaborazione 2003



*Letizia Battaglia, Via Castro. Il figlio veglia il padre
nell'androne della casa povera, Palermo 1986*

Il giubbotto e il foulard: Marjane Satrapi o la storia a fumetti

Patrizia Calefato

Scrittura, corpo, autobiografia visiva

La disegnatrice iraniana Marjane Satrapi (1969) ha realizzato nella serie di fumetti *Persepolis* un genere speciale di scrittura allo stesso tempo autobiografica e storica. “Scrittura” ha in questo caso un significato ampio, poiché la scrittura di Satrapi consta di testo visivo e testo verbale messi in relazione vicendevole nella “striscia” di cui il fumetto si compone. È un genere di scrittura che si contraddistingue per ironia e leggerezza anche nel trattare gli avvenimenti più luttuosi e drammatici, sia privati che pubblici, della protagonista – che è anche la voce narrante – e dell’Iran.

In questo intervento prenderò soprattutto in considerazione gli aspetti relativi all’autoraffigurazione che l’autrice realizza attraverso il disegno, ai modi in cui esprime con tratti icastici la percezione del proprio corpo, nelle varie fasi della vita e nelle varie esperienze personali e collettive che attraversa.

C’è una vignetta particolare dalla quale voglio partire e che è quella che dà titolo a questo mio testo. Satrapi rappresenta se stessa a 13 anni, nei primi anni Ottanta, mentre indossa felice alcuni oggetti che i genitori le hanno appena portato in regalo da un breve viaggio in Turchia: le Nike ultimo modello, la pin di Michael Jackson dal video *Thriller*, il giubbotto jeans. Marjane ha appena appeso nella sua stanza i poster degli Iron Maiden e di Kim Wilde, regalo dallo stesso viaggio, e ha completato la sua *mise* con il foulard nero d’obbligo per uscire in strada. Proprio in strada, però, pur nei pressi della affollata via Gandhi, dove è possibile comprare al mercato nero cassette di musica rock e pop, le “guardiane della rivoluzione khomeinista” la fermano concentrando la loro attenzione sul modo in cui Marjane è vestita: jeans troppo attillati, il giubbotto, la pin che la ragazza per difendersi spaccia

essere il ritratto di Malcolm X, leader dei “neri americani musulmani”, le scarpe sommariamente tacciate come punk dalle solerti tutrici della correttezza vestimentaria. Marjane ci mostra con ironia come riesca poi ad uscire dalla situazione davvero rischiosa e a tornarsene a casa dove non racconta però nulla ai genitori di quanto le è successo per timore che questi non le permettano più di uscire.

Quell’autoritratto in giubbotto e foulard esprime, a mio parere, non soltanto le tensioni che muovono la biografia per immagini di Satrapi nell’Iran khomeinista, ma la situazione del corpo “rivestito” in quanto luogo di rappresentazione e condivisione di gusti e di mode, di edificazione del mito, di espressione di desideri e valori, di esercizio e di manifestazione visibile del potere. Tutto al medesimo tempo, tutto in forma conflittuale, tanto più se si tratta di un corpo di donna su cui i segni del potere che definiscono il genere in modo coercitivo – il foulard, in questo caso – si ibridano con segni percepiti invece da chi li indossa come espressione di libertà – il giubbotto –, con miti della cultura di massa – la pin –, con oggetti-culto della moda – le Nike –, e danno vita a un “terzo spazio” possibile per il corpo.

Il concetto di “terzo spazio” è qui ripreso da Homi Bhabha:

L’intervento del Terzo Spazio dell’enunciazione, che trasforma la struttura del significato e del riferimento in un processo ambiguo, distrugge questo specchio della rappresentazione in cui la conoscenza culturale si rivela abitualmente come un codice integrato, aperto, in espansione. Questo intervento incrina a fondo il nostro senso dell’identità storica della cultura come forza omogeneizzante, unificante, autenticata dal Passato originario, tenuta in vita nella tradizione nazionale del Popolo.¹

Né solo condizionato dal potere, né solo dal desiderio, né solo dalla cultura di massa, né solo dalla moda, il corpo presenta un’eccedenza irriducibile, una tensione che assorbe e oltrepassa tutti questi elementi anche opposti tra loro. Questa tensione è difficile da rappresentare, è difficile a dirsi, in quanto non vi sono parole che la traducano: il fumetto vi riesce egregiamente. Il fumetto è un genere di discorso comunemente

considerato come leggero, minore, infantile, di consumo facile. I disegni di Satrapi sono elementari ed essenziali, hanno effettivamente un che di infantile e leggero nei loro tratti. Permettono di includere il sorriso e lo sguardo incantato di una bimba su uno scenario tragico.

La storia, il racconto, la memoria

La storia a fumetti di Satrapi è allo stesso tempo storia di se stessa, storia dell'Iran e dell'Europa, storia di una generazione. Nei volumi di cui consta, tra i quali, in italiano *Storia di un'infanzia* e *Storia di un ritorno*, e il volume unico pubblicato in Francia con il titolo *Persépolis Monovolume* (2007), le strisce raccontano della vita di Satrapi il cui contesto familiare è molto particolare, dato che lei nasce e cresce in una famiglia di intellettuali progressisti che hanno per amici molti rivoluzionari tenuti in carcere durante il periodo dello Scià, i quali divengono nuovamente "scomodi" e sono perseguitati e uccisi durante il khomeinismo. Marjane è figlia di una madre femminista, è nipote di un nonno che era addirittura il figlio dell'ultimo imperatore (quello spodestato da Reza Scià nel 1935 su commissione degli Inglesi) e che divenne comunista dopo essere stato defraudato del suo destino di principe.

È sicuramente da notare come i fumetti di Satrapi presentano e costruiscono il tempo, inteso come memoria e come racconto. Ci sono per esempio delle strisce in cui lei bambina ascolta i racconti del padre che le parlano della storia della Persia, nome di un impero antichissimo che restò in uso fino a che Reza Scià non impose invece il nome di Iran. La specifica relazione tra espressione – fumetto – e contenuto – la storia dell'Iran –, costituisce l'ossatura della *graphic novel* *Persepolis*. Uso questa espressione, *graphic novel*, come correntemente si definisce oggi il romanzo a fumetti, per indicare un genere letterario preciso che viene considerato anche dai teorici della letteratura come una delle forme espressive più interessanti del nostro tempo. La stessa Satrapi fa dire alla sua Marjane di aver letto da piccola Marx a fumetti, facendo probabilmente riferimento a un *Capitale a fumetti* (*Geschichten vom*

Doppelcharakter) di K. Ploeckinger e G. Wolfram del 1974.

Di *Persepolis* è possibile, pertanto, un uso anche didattico in vari ambiti, compreso l'insegnamento della storia. Possono essere per esempio utilizzati didatticamente spunti di storia dell'Impero Persiano, o anche i riferimenti al colonialismo inglese in Iran nel Novecento (con eventi come la presa del potere di Reza Scià nel 1935 o il colpo di stato che spodestò il primo ministro Mossadecq nel '53 dopo che nel '51 lui aveva nazionalizzato l'industria del petrolio). È in quel periodo coloniale che possiamo trovare l'origine di molte delle questioni che vedono oggi l'Iran di Ahmadinejad al centro della disputa internazionale tra potenze nucleari e che lo annoverano quale potenziale "stato canaglia" nell'ottica di Bush.

O, ancora, il fumetto racconta, attraverso le vicende autobiografiche di Marjane, quello che rappresentò la guerra tra Iran e Iraq, durata dal 1980 al 1988, nella vita quotidiana degli iraniani.

Il "discorso della storia", per usare un titolo di Roland Barthes, assume rilevanza quando il suo racconto si intreccia con la materialità di un punto di vista vivo con un "vissuto" – come diciamo nel lessico femminista – che s'incarna in corpi e passioni. La storia, come ha scritto il semiologo Boris Uspenskij è «attribuzione di senso al passato»² e l'esperienza storica consiste, scrive ancora Uspenskij, «nei rapporti di causa ed effetto individuati dal punto di vista sincronico (attuale in un certo momento)»³. È fondamentale allora che questi rapporti vengano valorizzati attraverso la percezione, l'immaginazione, la coscienza di un presente in cui la storia è fondamentalmente la ripresa di una memoria, l'ascolto del tempo. Satrapi ci mette in questa condizione di ascolto del tempo, ci mette nella condizione di essere molto simili a lei bambina che ascolta i racconti del padre o dello zio Anush che immagina le sofferenze che sua nonna ha vissuto in gioventù, o ancora, che attraverso le trasformazioni e i passaggi d'età di sua madre "legge" il modo in cui una donna autorevole, un punto di riferimento della sua vita, attraversa la speranza e la sconfitta, per sé personalmente e per il suo popolo più ampiamente. Si fa strada una storia che è vissuto

quotidiano ed epocale allo stesso tempo, una storia che – per usare le parole di Foucault nella *Microfisica del potere* – spia gli avvenimenti «dove meno li si aspetta e in ciò che passa per non avere storia – i sentimenti, l'amore, la coscienza, gli istinti»⁴.

Il velo, il corpo

La riflessione costante sul costume e la moda che attraversa le strisce di Satrapi esprime aspetti cruciali del modo di raccontarsi e di raccontare dell'autrice e costituisce la sua cifra stilistica. Questa riflessione si concentra in diversi momenti sul tema del velo che entra di prepotenza negli armadi delle donne iraniane con la rivoluzione khomeinista e che dunque Marjane è obbligata ad usare sin da bambina. Satrapi ci conduce, dunque, dentro la problematica del velo da un punto di vista per così dire “interno”, di chi lo ha indossato e allo stesso tempo dal punto di vista “esterno”, cioè di chi lo ha detestato: lei stessa, la sua famiglia, il suo gruppo di amiche. Da questa prospettiva critica, la posizione di Satrapi scardina in modo semplice, ma lampante, la prospettiva “orientalista” (nel senso di Said) attraverso cui la questione del velo si pone, soprattutto oggi, in piena epoca di “scontro di civiltà”, come elemento di un contrasto che presume di opporre Oriente e Occidente, arcaicismo e modernità, o peggio ancora Islam e democrazia.

Entro questa prospettiva, come scrive Antonella Giannone, «la donna velata chiama in causa una corporeità che si configura come opposta alla corporeità occidentale»⁵.

E ancora:

Quando parliamo di velo, non parliamo mai di un esotismo affascinante, ma al contrario, di un semplice *quadrato di stoffa*, come lo chiamano in Germania, che da solo è in grado di condurci nel centro rovente di queste questioni interculturali e di chiamare in causa tutti gli spettri e le polarizzazioni tra Oriente e Occidente che si sono andate delineando negli ultimi anni. Il velo è segno dell'Islam che fa paura e non riesce a farsi categorizzare, per una serie di motivi, anche come segno di moda. È un segno religioso, un *atto vestimentario* dal significato politico cui guardare con sospetto, un *segnale*

d'allarme per dirla con Goffman, che ci mette in guardia, che interrompe il flusso automatico dei segni quotidiani.⁶

Nell'Iran descritto in *Persepolis*, il velo ha una funzione di regolamentazione della corporeità femminile, è un segno – diremmo – di un bio-potere che giunge fino al corpo individuale, decretandone le caratteristiche e quelle della sua apparenza visibile (il corpo rivestito). Proprio perché il corpo presenta però sempre dei tratti incontenibili, un'eccedenza costitutiva, le performance vestimentarie mettono in discussione costante le prescrizioni e diventano un terreno di conflitto, un luogo di espressione camuffata del desiderio, una sorta di mascherata quotidiana che usa i segni del potere e li sabota dall'interno, siano questi il velo o la barba.

Nelle strisce di *Persepolis* diventa allora ridicola l'opposizione tra un presunto Iran "arcaico" monolitico e un Occidente "moderno" *tout-court*: Satrapi ci mostra in questo senso aspetti di resistenza più espliciti, come le manifestazioni contro il foulard purtroppo violentemente repressi, e altri più nascosti eppure chiaramente visibili, solo a saperli vedere.

Stili di strada

Come quella di ogni adolescente, la storia di Marjane è ricca di momenti in cui fare i conti con la propria apparenza, con l'identità visibile. L'autobiografia per immagini indugia così sapientemente per esempio sulle trasformazioni del corpo nella pubertà che nella storia di una donna costituiscono momenti indimenticabili e che Satrapi presenta con toni caricaturali e grotteschi, gli unici che probabilmente le permettono di accettare le sue trasformazioni, in definitiva di accettare se stessa.

Satrapi trascorre la sua adolescenza a Vienna, allontanata dall'Iran per volere dei genitori che reputano per lei troppo pericoloso restare a vivere in un Paese del quale sin da bambina ella respinge ogni segno autoritario e ogni ingiustizia. A soli 14 anni, così, Marjane affronta una

vita da sola e non è affatto facile per lei. Incontra tra i suoi coetanei gruppi che seguono, o addirittura creano, quegli stili di strada, punk o pseudo-tali, attraverso cui il corpo, soprattutto il corpo in formazione dell'adolescente, traduce in segni distintivi dell'apparenza varie passioni: volontà di ribellione, gusti estremi, adesione a ideologie in formazione, semplice voglia di distinguersi e rendersi unico.

A Vienna, dove frequenta la scuola francese, Marjane vive anche intorno ai 18 anni, in seguito ad una delusione amorosa, un periodo molto brutto di autodistruzione che, solo nella ricostruzione che l'autobiografia a fumetti le ha permesso di fare, torna a vivere per lei come memoria, altrimenti rimossa. In questo periodo, è il corpo che appare come l'elemento rifiutato, abietto: la droga, il fumo, l'alcool, la vita randagia da *clochard*, sono tutti aspetti attraverso cui passa per lei il rifiuto di quegli stereotipi di giovinezza intesa come felicità, sorrisi, salute e cura del corpo, sessualità realizzata.

Tornata a Teheran a 19 anni, Satrapi ci mostra come nel corso di un decennio e oltre, passando anche attraverso la tragica esperienza della guerra, varie forme di resistenza all'oscurantismo si erano andate affermando nella vita quotidiana in Iran, soprattutto tra i giovani, una volta che intere generazioni di oppositori, detenuti politici e soldati mandati a morire al fronte, erano state distrutte.

Questa realtà è quella che ha portato alla situazione dell'Iran ancora oggi, situazione che descrive molto bene la giornalista e studiosa italiana di origine iraniana Farian Sabahi in *Un'estate a Teheran*, dove ci fa respirare l'aria di un Iran che – a dispetto delle limitazioni delle libertà politiche, individuali e delle donne in special modo – vede le donne protagoniste ed eccellenti, per esempio, nelle professioni informatiche e nell'ingegneria, vede una diffusa opposizione alle gerarchie religiose che si esprime in gesti quotidiani e apparentemente innocui, come per esempio quelli dei tassisti che rifiutano di prendere a bordo i *mullah*, vede una cultura popolare diversa da quella diffusa dagli stereotipi bellicosi propagandati dalla retorica di governo.⁷

Dal 1994 Satrapi vive a Parigi dove ha pubblicato *Persepolis*

che è stato tradotto in numerose lingue ed è divenuto un *best seller* internazionale.

Nel 2007 Satrapi si è misurata con il linguaggio cinematografico e il film di animazione: *Persepolis* è diventato così un film, di cui sono registi lei stessa e Vincent Paronnaud. Il film rispetta fedelmente la *graphic novel* omonima e ha ricevuto il Premio della giuria a Cannes 2007 ed è stato nominato tra i film di animazione agli Oscar nel 2008.

Il lavoro di Satrapi come illustratrice di libri per ragazzi si accompagna ad un'intensa attività di disegnatrice per varie riviste, tra cui «Flair» e l'italiana «Internazionale».

Note

¹ H. BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London-New York 1994; trad. it. *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, p. 57.

² B. USPENSKIJ, *Storia e semiotica*, Bompiani, Milano 1988, p. 12.

³ Ivi, p. 5.

⁴ M. FOUCAULT, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977, p. 29.

⁵ A. GIANNONE, P. CALEFATO, *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda*. Vol. V. *Performance*, Meltemi, Roma 2007, pp. 115-116.

⁶ *Ibidem*.

⁷ F. SABAHI, *Un'estate a Teheran*, Laterza, Roma-Bari 2007.

‘Donne al seguito’: le giornaliste embedded e lo sguardo del potere

Maria Rosaria Dagostino

Il giornalista embedded

La finalità di questa riflessione è la problematizzazione di una nuova figura di fotogiornalismo al femminile che, a partire dalla definizione di giornalista *embedded*, al seguito cioè delle forze armate, non dimostra necessariamente il suo carattere di informazione allineata o “incastrata-*embedded*”, come la traduzione letterale del termine porta con sé, ma implica possibilità di nuove visioni di “genere”. Le giornaliste *embedded*, allineate nei dispositivi di potere, possono inaugurare, nella loro visione dei fatti, un diritto di versione sulla storia che riesca a deviare dal controllo, proponendosi per una nuova genealogia del discorso del potere.

Il caso problematico dei giornalisti “al seguito”, che in Europa ha cominciato ad affermarsi durante la guerra in Kosovo alla fine degli anni Ottanta, non pone solo questioni d’ordine deontologico e professionale sulla validità di tale figura giornalistica o personale per il rischio fisico che i giornalisti corrono ma, quando ad essere sul campo sono donne, *reporters* di guerra, lo sguardo del potere filtra in uno sguardo di genere e possono aprirsi possibilità di scritture al femminile per una nuova forma di giornalismo. Se il giornalista *embedded* già si impone come figura esemplare in una nuova teoria dell’informazione, la sua identità di genere e la rivendicazione di tale sguardo sessuato nei reportage o nelle stesse fotografie può far riflettere sulle nuove scritture femminili.

Il reclutamento delle giornaliste, donne al seguito, ha, tuttavia, radici remote e in particolare durante la guerra tra Messico e Stati Uniti (1846-1848), quando Jane McManus Storms, prima donna giornalista *embedded*, fu corrispondente per il «New York Sun», nonché voce della politica espansionistica americana e futura proprietaria terriera nel Texas.¹ La guerra tra Messico e Stati Uniti fu, infatti, come sostiene

lo stesso Sweeney, la prima guerra ad ingaggiare corrispondenti di professione “al seguito”, sui quali incombeva la censura del governo. I giornalisti, infatti, non potevano che essere perfettamente “allineati”, mentre è solo recentemente che i *reporters* vengono impegnati anche in interventi umanitari. Sarà invece a partire dagli anni Novanta che la loro presenza nel conflitto nei Balcani e nelle guerre in Iraq porterà questa nuova figura professionale all’attenzione dell’opinione pubblica.

Per capire cosa significhi realmente essere un giornalista *embedded* ci si può riferire alle definizioni date dallo stesso Pentagono, per il quale il ruolo degli *embedded* è «cooperare con la stampa»². *Embedded* è:

un rappresentante dei media che rimane con una unità operativa all’interno di una base militare per un periodo che può variare da settimane a mesi. I comandanti forniranno loro alloggio, vitto e assistenza medica [...] così come l’accesso ai mezzi di trasporto militare e assistenza, qualora richiesta, per la trasmissione/registrazione di prodotti per l’informazione.³

Gli *embedded* sono, infatti, sempre scortati. La questione principale, comunque, resta legata al controllo delle informazioni più che all’organizzazione della loro permanenza nelle basi militari. A questo proposito il Pentagono parla di “security at the source” (sicurezza alla fonte) e le informazioni sensibili devono essere debitamente controllate perché non servano al nemico. Inoltre, il comando può decidere per la rimozione di alcuni articoli dei giornalisti fino a pericolo trascorso. Continua il Pentagono: «I prodotti mediatici non saranno soggetti a censura o controllo di sicurezza»⁴. Stando a queste definizioni non sembrano esserci spazi per la libera “visione” delle operazioni belliche, nonostante non si parli mai di censura ma si sottolinei, addirittura, “il non essere soggetto a censura”. Di fatto, però, il concetto di sicurezza alla fonte per il governo americano comporta una modalità d’istruzione speciale per soldati e ufficiali che si troveranno ad operare con giornalisti al seguito, che pregiudica decisamente l’informazione. Si tratta di addestramenti linguistici su come parlare ai giornalisti.

Le truppe che si trovano a Fort Bragg in North Carolina, ad esempio, vengono addestrate su come fornire interviste che incontrerebbero l'approvazione ufficiale del governo. Un ufficiale pubblico distribuisce ai soldati carte che riportano su un lato una frase-modello da usare durante una possibile intervista, come ad esempio: «Non siamo una forza di occupazione. L'obiettivo è quello di aiutare gli iracheni a garantire la sicurezza nel loro paese», e dall'altro lato della stessa carta dei suggerimenti linguistici come: «Evitare di usare acronimi o un linguaggio irriverente»⁵. Tutto ciò perché: «Se non racconti la tua storia, quelli racconteranno la loro» e «Se non condividiamo con loro ciò che facciamo, le cose buone che facciamo, non potranno riportarle»⁶. La sicurezza della fonte d'informazione sembra assumere, quindi, i caratteri della censura preventiva, di una sicurezza alla fonte che si gioca su modelli linguistici perfettamente “*embedded*”, nel senso peggiorativo del termine, incapsulati, incastrati in una *techne* linguistico-visiva che conferma quella strategia militare elettro-ottica, della “logistica della percezione” di Paul Virilio⁷.

Privato versus pubblico

Sulla base di queste premesse sembrano non esserci spiragli di “versioni” per un giornalista al seguito e la questione si complica quando questo “incorporamento” si iscrive su corpi femminili, sulle giornaliste che sembrano in questo modo riprodurre ancora una volta quel bio-potere di cui parlava Foucault⁸, ancor più perché la biopolitica che il potere attua in questo caso nell'informazione si serve di corpi femminili, il che lascerebbe pensare più ad una pratica anatomopolitica dell'informazione che ad una apertura di questa a soggetti con voce propria. Il reclutamento al femminile all'interno delle forze armate potrebbe servire ad una strategia di inclusione del femminile nel senso di privato, all'interno del pubblico-forza armata, per un disciplinare coniugato al maschile. Questa carica valoriale sul reclutamento del femminile emerge dall'analisi dei resoconti e scritti di una giornalista come Katherine Skiba, una delle donne volontarie al seguito della 159

Aviation Brigade nella guerra in Iraq che viene ricordata come la “lady reporter” durante la guerra in Iraq nel 2003.⁹ I suoi racconti sottolineano il senso di *community* e cameratismo che circolava tra le truppe di cui la stessa giornalista riportava l’atmosfera familiare e intima.¹⁰

L’ammissione di donne al seguito può essere, infatti, l’invito a sottolineare la *privacy* delle missioni, lo spirito di cameratismo, la convivialità, lo stare insieme, il corpo privato del pubblico. Il reclutamento femminile procurerebbe una visione più intima del pubblico, perchè gli sguardi di donna entrano nel privato della giornata del militare, nel suo vissuto quotidiano, distogliendo l’attenzione dalla vita della strategia e dal potere. Se questa può sicuramente essere una delle motivazioni del “seguito” al femminile, lo sguardo di genere può riuscire, tuttavia, a dare del privato un senso che devia dalla stereotipizzazione del potere pubblico e dalla costruzione di una sua immagine familiare.

Privacy come cameratismo e senso di comunità confermerebbe ancora come lo sguardo disciplinare e disciplinato della giornalista *embedded* sia controllato, ma allo stesso tempo possa a sua volta disciplinare nel suo essere fonte di sguardo e nel poter organizzare spazi e corpi secondo la propria scrittura visiva. Se si accetta che il potere disciplinare riproduca la struttura del Panopticon¹¹, e quindi che si regga sull’invisibilità del soggetto di potere, del pubblico sul privato, non sembra esserci scampo per il giornalista al seguito e la giornalista subirebbe, in quanto donna, una duplice disciplina come sguardo del pubblico sul privato e del potere sul genere.

Foddy e Finighan riprendendo la distinzione fatta da Goffman, tra il concetto di pubblico e privato sostengono che si tratti comunque di un concetto dinamico che non si riferisce al luogo ma all’esperienza dell’essere visibile o invisibile.¹² Se a questo si aggiunge che «essere invisibile come ignorato e trivializzato significa essere senza potere, ma invisibile come fonte di sguardo (ossia, colui che guarda senza essere guardato) significa avere potere»¹³, si può da un lato comprendere la strategia di presentazione come visibilità anche del privato, operata

dalle forze armate, reclutando sguardi al seguito, ma d'altro canto si pongono le basi di uno sguardo di genere sul potere che, pur restando invisibile dietro la macchina fotografica, acquista da questa sua presenza fantasmatica un potere sull'ordine delle cose, cioè sul pubblico. Il potere ha reclutato il privato dei giornalisti, ancor più se donne, per inglobare il privato nel pubblico, senza rendersi conto che in questo suo fagocitamento di corpi poneva le basi per la sua trasformazione.

Infatti, lo sguardo ritenuto privato della donna non si sofferma solo sulle scene di vita quotidiana, ma si concentra sugli spazi dove i corpi sono assenti o solo simulacri. Inoltre, la sua posizione di "doppia subalterna" ad un potere pubblico e maschile può implicare una possibilità dinamica, in quanto la divisione pubblico/privato nel giornalismo *embedded* si rende attraverso lo spazio come principio organizzatore. La giornalista deve fotografare uomini in azione, corpi scritti negli spazi all'interno di un potere simbolico, ma, se il simbolo appartiene al potere, la sua decodifica è invece nelle mani di un privato, di una visione intima dello spazio in cui quel *locus* pubblico scompare mentre lo spazio aperto predomina.

Alcune foto scattate da una giornalista italiana *embedded*, al seguito della Marina Militare Italiana,¹⁴ dimostrano come la fisicità dei corpi del soldato e la materialità stessa di un mezzo bellico, come un sommergibile, se ripresi su uno sfondo naturale, forniscono uno sguardo privato, intimistico, in cui lo spazio naturale ha il sopravvento sulla materia e l'onda che si infrange sul sommergibile, da sfondo, acquista un primo piano. Il sommergibile fotografato lateralmente viene ricostruito attraverso le tracce che la foto lascia intendere, ma la sua forma sembra quasi antropomorfizzarsi in un organismo marino fantastico. I corpi sono assenti, la materialità gioca con le sue stesse forme, mentre l'acqua, gli schizzi, l'elemento naturale, lo spazio vuoto senza corpi, organizza lo spazio per il piacere di un osservatore che entra nell'ordine simbolico dell'immagine.

Il privato in queste foto non è l'intimistico, la scena del cameratismo, delle truppe a cena, ma scrivere il privato significa, come dimostrano

alcune foto di Giovanna Ranaldo, usare la camera come *medium* per un significato impersonale. Il privato e il pubblico diventano per lo sguardo di donna «stili di azioni che rappresentano un *continuum* più che una dicotomia»¹⁵. Il privato diventa possesso di uno spazio libero, come le riprese aeree di paesaggi naturali dimostrano, in cui il pubblico è escluso, in quanto potere e immagine pubblica, mentre si rivendica l'impersonale, unica possibilità di uscire dal “seguito”. Mi piace pensare che lo sguardo di donna della giornalista *embedded* preferisca gli spazi ai corpi, quasi a voler sottolineare, da una parte come il corpo controllato si inserisce nello spazio di produzione del potere secondo una peculiarità del bio-potere di Foucault, ma anche come lo spazio stesso possa occupare il corpo e sostituirlo in un rapporto simbolico con il luogo della rappresentazione.

Il racconto visuale della giornalista *embedded* si autocensura nel passaggio dalla mente all'occhio, fornendo sguardi sulle forze armate che non marcano più il noi *versus* loro, secondo la peculiarità del giornalista *embedded*, ma connotano lo spazio come luogo di mediazione dei corpi e non solo come luogo della loro scrittura. Il *locus* ha il sopravvento sui corpi che si muovono in modi non naturali perché sono di fronte ai giornalisti *embedded*. Ma è proprio stando all'interno del sistema che la verità può emergere e lo sguardo di genere si incrocia con il “locale” di turno (nelle foto di Giovanna Ranaldo si vedono campi profughi, la campagna bosniaca o la città di Mostar). Secondo la disciplina del potere, l'inquadramento delle persone, delle popolazioni locali è un modo per gestirle, inquadrarle e governarle, ma nello sguardo del potere mediato dallo sguardo della giornalista *embedded* non c'è la norma ma lo straordinario, contrariamente a ciò che il potere/pubblico si aspetterebbe. Il giornalista *embedded* dovrebbe “normativizzare” la rappresentazione delle forze armate, fotografare l'istituzione all'opera, come è anche negli obiettivi del giornalista al seguito che deve “normalizzare” gli interventi militari, come continua Foucault «puntando sulla vita»¹⁶. In effetti, le immagini sono immagini di azione, di corpi in movimento, ma queste sono le immagini “al

seguito”. Ci sono, invece, delle immagini che sfuggono, deviano dai percorsi e si fermano su corpi non in movimento ma fermi nello spazio, quasi a completamento della scena o addirittura soltanto evocati.

La microfisica del potere nella sua genealogia non aveva ancora trattato di soggetti di genere, di donne che diventano “segni” all’interno di un discorso giornalistico di genere maschile, in grado di riscrivere la storia dei singoli corpi nel corpo del pubblico.

Storia di corpi assenti

Si dirà tanto più la verità quanto più si è situati all’interno di un certo campo. È l’appartenenza a un campo – la posizione decentrata – a permettere di decifrare la verità e di denunciare le illusioni e gli errori attraverso cui vien fatto credere [...] che ci si trova in un mondo ordinato e pacificato.¹⁷

Assumendo questo pensiero di Foucault, la giornalista *embedded*, nonostante sia integrata all’interno di un campo, inquadrata in una strategia di potere, occupa contemporaneamente una posizione decentrata, fuori dall’ordine maschile delle cose. Essendo decentrata, è la portatrice di quel discorso della dissimetria, in grado di «fondare una verità legata a un rapporto di forza, di stabilire una verità-arma e un diritto singolare»¹⁸. Questa è la particolarità dello sguardo di genere *embedded* che si regge per contratto su un rapporto di forza innegabile e dal valore pubblico, ma stabilisce e permette un diritto singolare di visione sulle cose. Lo sguardo della giornalista *embedded* è uno sguardo, allora, dissimetrico perché non è separato dall’ordine delle forze, è allineato con questo ma nello stesso tempo è decentrato, permette di stabilire uno sguardo privato, non solo intimo, ma singolare, nuovo, non separato ma sicuramente diverso, in grado di scrivere la verità “secondo lei”. Un soggetto che si pone in questa angolatura: «è un soggetto non tanto polemico, quanto propriamente guerreggiante»¹⁹. Il giornalista *embedded*, infatti, non può polemizzare, essere contro, guerreggiare, ma può confondere la vista, vivere “al seguito” ma restare

detached nello sguardo sulla missione, sul pubblico, sulle forze armate che deve seguire.

All'interno di un discorso oggettivante e necessariamente imparziale che è quello della forza armata per la quale la giornalista *embedded* lavora (incastrata in un sistema di potere maschile), lo sguardo di donna può essere soggettivante e parziale? La giornalista *embedded* è incastrata per contratto, ma lo sguardo della macchina le permette la soggettivazione e la parzialità nel senso di limitatezza dello scatto, *focus* sul dettaglio, non sulle visioni d'insieme trionfalistiche o meglio, non solo. Il sistema avrà bisogno del pubblico, ma il privato non è più solo l'intimo. Il privato diventa per la giornalista *embedded*, dallo sguardo decentrato, il particolare. In questo modo, la scelta dell'angolo dello scatto realizza l'immagine "intensa", un'immagine non dichiarativa ma dialettica, in cui lo sguardo crea «la collisione tra vicino e lontano, un *fenomeno di accelerazione* che abolisce la nostra conoscenza della distanza e delle dimensioni»²⁰.

La logistica della percezione di Virilio non si automatizza nello sguardo femminile al seguito ma ricrea quei campi di battaglia non solo come egli stesso dice: «campo di percezione occasionale, spazio privilegiato della visione impertinente»²¹, ma regioni di rivendicazione di sguardi di genere attraverso l'oggettivazione, quella pretesa imparzialità e oggettività del pubblico. Apparentemente può sembrare che lo sguardo della giornalista al seguito sia l'*exemplum* di quella prospettiva maschile che la donna ha interiorizzato, ma il processo non può essere anche inverso? Che la società maschile, il pubblico interiorizza la prospettiva della giornalista, il suo nuovo privato?

Se il privato non è soltanto lo spazio libero e ciò che è opposto al pubblico, lo spazio dell'isolamento dal resto, la ricerca di distrazione, di separazione, che è poi il preludio all'esclusione (concetto che il pubblico ha del privato come femminile), ma lo si intende come spazio simbolico nel quale l'individuo resta in presenza fisica dell'altro²², allora la giornalista donna che è chiamata a immortalare il privato del pubblico lo fa secondo la sua prospettiva di privato: solo il suo corpo di

donna e giornalista è presente alla macchina fotografica, gli altri sono lontani, sono osservati da uno sguardo che li sta organizzando e precede i loro movimenti nello spazio. L'unico corpo presente, ma non visibile sulla scena, è quello della giornalista *embedded* che osserva, nonostante sia osservata, inaugurando una forma di potere invisibile sul visibile.

Per questo le immagini fotografiche della giornalista *embedded* non sono “incastrate” ma al seguito, vengono “dopo” uno sguardo imposto e non si dichiarano immagini di propaganda. Dietro quella immagine faticata che è la fotografia “incastrata”, centrata sugli obiettivi del potere, la fotografia della giornalista *embedded* è «l'occhio della sua memoria»²³ come Jacques-Henri Lartigue chiamava il suo obiettivo che si sostituiva al suo stesso movimento. La donna giornalista non può farlo praticamente, ma l'immagine che produce dallo scatto non è solo il corpo militare ma è la *silhouette* di un corpo che vive sullo sfondo mentre è la superficie, il luogo ad avere il ruolo da protagonista.

Questo è lo sguardo dissimetrico della giornalista *embedded*: quello di essere sempre “altrove” nonostante “al seguito”, reclutata per far vedere e raccontare, ma mai riassorbita in una funzione. Il suo essere altrove fa delle sue immagini delle rappresentazioni, scatti sull'impreciso, indefinito, che vive in bilico tra il vicino immortalato e il lontano, l'invisibile, il corpo che manca, mentre lo spazio predomina.

L'assenza simbolica dei corpi, la prevaricazione del contenuto sul corpo inaugura un dispositivo politico che non è più quello della sessualità, del bio-potere. Questa volta la lotta non passa dai corpi, (non si potrebbe, perché la giornalista *embedded* è nel sistema) ma passa dalla totalità di corpi e spazi dinamici tra loro, letti «da una lontana memoria visiva senza la quale non esisterebbe l'atto dello sguardo»²⁴. Lo sguardo della giornalista-donna “al seguito” non è intimistico né trionfalistico, il futuro scompare ma non per l'avanzata delle nuove macchine della visione, ma perché lo sguardo di donna è uno sguardo di pre-visione, anticipa sulle foto i racconti che ogni singolo soggetto scriverà nei suoi presenti, consapevole che lo sguardo è uno strumento di mira, e puntare l'obiettivo non significa come sostiene Rey Chow²⁵

centrare un altro corpo ma lo spazio, i cui corpi sono assenti, come ci dimostra un'altra foto di Giovanna Ranaldo. L'occhio della macchina fotografica è il mirino che questa volta non mira ad un obiettivo sensibile ma ad un meraviglioso tramonto sul mare. Giovanna resta dietro l'obiettivo mentre i suoi corpi sono nell'altrove del suo sguardo di giornalista *embedded*.

Note

¹ Per un approfondimento sui primi *reporters* di guerra durante la guerra Messico-Stati Uniti che vide l'affermarsi di queste figure professionali, futuri giornalisti *embedded*, si rimanda a M.S. SWEENEY, *The Military and the Press*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2006, pp. 17-18. Le citazioni del Pentagono di seguito riportate sono tratte dal volume sopracitato.

² Ivi, p. 188. «Cooperate with the press». Trad. mia.

³ *Ibidem*. «A media representative remaining with a unit on an extended basis – perhaps a period of weeks or even months. Commanders will provide billeting, rations and medical attention, [...] as well as access to military transportation and assistance with filing/transmitting media products, if required». Trad. mia.

⁴ Ivi, p. 189. «Media products will not be subject to security review or censorship». Trad. mia.

⁵ Ivi, p. 194. «We are not an occupying force. Goal is to help Iraqis secure their country». «Avoid using acronyms or profane language». Trad. mia.

⁶ *Ibidem*. «If you don't tell your story, they will tell their own». «If we don't share with them what we do, the good things we do, they can't report it». Trad. mia.

⁷ Si fa qui riferimento al testo di P. VIRILIO, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, L'Étoile, Paris 1984; trad. it. *Guerra e Cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996.

⁸ M. FOUCAULT, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Gallimard, Paris 1976; trad. it. *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 1978.

⁹ D. CAMPBELL, in «Book Review», a cura di R. Spall, Ohio Wesleyan Uni-

versity, vol. 69, Spring 2007, Issue 1, pp. 96-98.

¹⁰ K.M. SKIBA, *Sister in the Band of Brothers: Embedded with the 101st Airborne in Iraq*, University Press of Kansas, Lawrence 2005.

¹¹ M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 2004¹¹.

¹² W.H. FODDY, W.R. FINIGHAN, *The Concept of Privacy from a Symbolic Interactionist Perspective*, in «Journal for the Theory of Social Behaviour», 1980, n. 10, pp. 1-17.

¹³ E. TSEËLON, cit., p. 73. «Styles of action that represent a continuum rather than a dichotomy». Trad. mia.

¹⁴ Ringrazio Giovanna Ranaldo, giornalista *embedded*, prima *Media Military Trainer* della Difesa italiana e collaboratrice dell'ufficio stampa di SMD (Stato Maggiore della Difesa), per avermi concesso di visionare e analizzare le sue foto.

¹⁵ E. TSEËLON, cit., p. 73. «Styles of action that represent a continuum rather than a dichotomy». Trad. mia.

¹⁶ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, cit., pp. 119-142.

¹⁷ M. FOUCAULT, *Corso del 21 gennaio 1976*, in M. FOUCAULT, *Antologia. L'impazienza della libertà*, a cura di V. Sorrentino, Feltrinelli, Milano 2005, p. 123.

¹⁸ Ivi, p. 124.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ P. VIRILIO, *La machine de vision*, Galillée, Paris 1988; trad. it. *La macchina che vede: l'automazione della percezione*, Sugarco, Milano 1989, pp. 18-19.

²¹ Ivi, p. 21.

²² Si veda E. TSEËLON, cit., p. 74.

²³ P. VIRILIO, *La macchina che vede: l'automazione della percezione*, cit., (corsivo in originale), p. 37.

²⁴ Ivi, p. 128.

²⁵ R. CHOW, *The Age of the World Target: Self-Referentiality in War, Theory and Comparative Work*, Duke University Press, Durham and London 2006; trad. it. *Il mondo nel mirino*, Meltemi, Roma 2007.



Giovanna Ranaldo, *senza titolo*, ottobre 2007

Scritture filmiche improprie

Francesca De Ruggieri

La scrittura filmica

Parlare di scrittura filmica significa discutere del cinema come linguaggio e come pratica. La scrittura è infatti una nozione che possiamo accostare al concetto di linguaggio: entrambi sono sistemi di modellazione la cui funzione è quella di interpretare, conferire senso, riprodurre, ma anche modificare e trasformare l'esistente attraverso la sintassi. Così intesa, la scrittura non è solo subordinata alla parola e all'oralità, non è solo trascrizione della lingua orale, ma è soprattutto una forma di organizzazione del pensiero, di articolazione spazio-temporale dei segni, delle forme e dei vissuti. La scrittura è, dunque, un processo metaforico che precede la formazione della lingua e dei linguaggi.¹

Roland Barthes² tracciava una differenza profonda fra trascrizione e scrittura, identificando con la prima tutte le pratiche in cui il linguaggio è un mezzo per raggiungere uno scopo e in cui la parola è oggettiva ed esteticamente improduttiva e con la seconda tutte le pratiche infunzionali in cui la parola è oggettivata e messa in scena. La distinzione barthesiana fra scrittura e trascrizione legittima l'interpretazione delle forme visive della modernità come forme di scrittura, come pratiche intransitive della significazione in cui i segni non si esauriscono in un solo significato ma si aprono a nuovi possibili sensi. Il carattere di scrittura è già compreso nei sistemi semiotici visivi come la *cinemato-grafia* o la *foto-grafia*, in cui le immagini si dispongono nello spazio e nel tempo per significare, secondo un processo sintattico.

È in questo senso che possiamo parlare di scrittura filmica, intendendo con questa nozione il processo attraverso cui ogni film dispone sintatticamente i propri codici, li riposiziona, li disloca e li contamina³, al fine di interpretare e modellare i segni del non filmico. Ciò significa che la trama della scrittura filmica è fatta da tutti i molteplici

rinvii da un codice all'altro che producono la significazione e che allo stesso tempo ridefiniscono ogni codice. Come la *écriture* di Jacques Derrida, la scrittura filmica è dunque «luogo della proliferazione dei segni, rimando infinito di un segno all'altro, movimento inarrestabile del differire e del differimento, ossia, in una parola, *différance*»⁴.

Se la scrittura filmica è dunque un processo di continuo dislocamento e rielaborazione dei codici, essa sarà, appunto, un processo continuo, aperto allo spazio sociale che lo circonda. Da questa prospettiva, il film non solo rielabora i discorsi sociali ma li produce; non si limita a riflettere i contesti sociali ma li rimodella nel senso che, calandoli in un contesto cinematografico, li permea di nuovi significati; per dirla con Christian Metz, li *cinematografizza*⁵. Questo fa del cinema non solo un semplice archivio di immagini ma soprattutto un luogo in cui si costruisce l'immaginario collettivo; non solo un apparato di riproduzione visiva ma un sistema implicato nella produzione di significati, di valori e di ideologie. Da questo punto di vista, il cinema è una tecnologia sociale e una pratica sociale.

Scritture di donne

In occasione del Convegno “Scritture di donne fra letteratura e giornalismo”, i cui atti sono parzialmente raccolti in questo volume, si è tenuta una breve rassegna cinematografica intitolata “Scritture filmiche improprie” e dedicata a racconti e ritratti di donne: scritture filmiche che raccontano storie di altre donne, racconti biografici, autobiografie e documentari in cui narrazione ed emozione intrecciano un costante dialogo. Scritture improprie perché raccontano di uno scarto dalla norma, di un eccesso, di un'eccedenza di senso. Termini che derivano dal verbo eccedere (*ex-cedēre*) e che dunque veicolano l'idea di una fuoriuscita, come indicato dal prefisso latino *ex* (fuori) presente nell'etimo.

Si tratta, dunque, di scritture accomunate da una tensione verso la fuoriuscita dall'ordine simbolico e sociale che costruisce e regola le soggettività. Scritture che restituiscono l'immagine di soggetti femminili eccentrici; eccentrici perché difficili da rinchiudere in una definizione, contraddittori e molteplici.⁶ Eccentrici perché dislocati

rispetto ai saperi cristallizzati e alle convenzioni sociali.

Come le scrittrici Goliarda Sapienza, Anna Maria Ortese e Amelia Rosselli; e come Carla Lonzi, storica figura del femminismo italiano, fondatrice del pensiero della differenza e autrice del *Manifesto di Rivolta femminile*. Carla Lonzi è ritratta nel documentario *Alzare il cielo*⁷ di Loredana Rotondo e Gianna Mazzini, che si presenta ai nostri sguardi come un continuo alternarsi di testimonianze, foto, filmati, voci e tracce sonore. Eterogeneità dei materiali impiegati ed eterogeneità delle materie dell'espressione. A queste corrisponde una pluralità di codici che si dispongono e si combinano, costruendo la struttura testuale del breve film, in un movimento di continua articolazione e dislocazione che chiamiamo scrittura.

Sebbene ogni testo audiovisivo sia una tessitura sincretica di enunciazioni e pratiche che si articolano all'interno di sistemi semiotici eterogenei, la pluralità di codici che caratterizza il ritratto di Carla Lonzi sembra voler restituire anche sul piano significativo la dimensione plurale e relazionale che caratterizza la storia del femminismo degli anni Settanta e il pensiero della differenza.⁸

Ma del resto, il cinema è una pratica collettiva e forse si presta meglio di altri media a dare visibilità e applicazione alla pratica relazionale teorizzata dai movimenti delle donne. Alla fine degli anni Settanta, un gruppo di militanti femministe – Maria Grazia Belmonti, Anna Carini, Roni Daopoulo, Paola de Mortiis, Loredana Dordi, Annabella Miscuglio e Loredana Rotondo – ideò e costruì un documentario collettivo, traduzione sul piano audiovisivo della pratica di relazione e del partire da sé. L'oggetto del documentario fu un processo per stupro, un tema dal forte valore simbolico e politico, tenuto conto che la violenza carnale è sempre un evento drammatico in cui la storia del dominio sessuale si fa trasparente. La finalità del documentario prodotto dalla Rai era quella di mostrare quali valori venissero rappresentati e prodotti durante un processo per stupro, quali fossero le procedure processuali dominanti e quale potesse essere, invece, un riposizionamento alternativo delle donne all'interno dei luoghi del potere maschile, come i tribunali o i mass media.

Per la prima volta con *Processo per stupro* la televisione entrava nelle aule di un tribunale: non come strumento di spettacolarizzazione di un caso giudiziario ma come strumento politico. Se la logica della spettacolarizzazione mira alla reificazione dei corpi⁹, la logica che animava il collettivo di donne che ideò *Processo per stupro* era invece quella di affermare la materialità fisica e semiotica dei corpi delle donne coinvolte nei casi di violenza. Per far questo, le autrici e registe del film partirono dai propri vissuti di donne: attraverso la loro “propriocezione” come soggetto collettivo esse diedero risalto al corpo femminile come campo di conflittualità.

Non è uno sguardo neutro quello che guarda e riprende, ma uno sguardo collettivo e orientato che organizza le riprese e il montaggio secondo una logica narrativa precisa che, attraverso il montaggio alternato, contrappone gli imputati e i loro avvocati alla vittima e alla parte civile; che lega insieme, attraverso una lunga carrellata, gli avvocati difensori, evidenziando in tal modo quella solidarietà maschilista che li guidava nella impostazione della difesa. È uno sguardo che mostra il punto di vista delle donne attraverso il volto sgomento della avvocata della parte lesa durante le arringhe degli avvocati difensori.

L’inizio del film ci introduce nello scenario di una periferia urbana degli anni Settanta e ci mostra la madre di uno degli imputati che difende con veemenza il proprio figlio e accusa la vittima di essere una adescatrice. Gli uomini, si sa, sono fatti così. Questa breve sequenza lascia subito spazio allo svolgimento del processo, ma definisce in maniera ficcante quali fossero in quel momento storico il sentire comune trasversale ai generi e i valori coinvolti nei casi di violenza sessuale. Valori che anche il diritto rappresentava e contribuiva a riprodurre: nel 1978, l’anno del processo, la violenza sessuale era ancora un reato contro la morale e non contro la persona e la linea della difesa era sempre volta a trasformare la vittima in imputata e a screditarne il valore morale, la condotta, le abitudini.

Questo processo, però, rappresentò una svolta, anche in virtù della sua dimensione mediatica, e riposizionò le donne e la cultura femminista nei luoghi pubblici dominati dal potere maschile: all’inizio della sua

arringa, infatti, l'avvocata Tina Lagostena Bassi, difensora di parte civile, dichiarò di trovarsi in quell'aula in primo luogo come donna e poi come avvocatessa, rivendicando in tal modo una dimensione sessuata del diritto. E posizionandosi all'interno di una rete di relazioni: è un *noi* il soggetto che regge tutta l'appassionata arringa, così come è collettivo lo sguardo che riprende e ordina le diverse sequenze del documentario.

È un *noi* il soggetto che rifiutò il risarcimento offerto dagli avvocati difensori e chiese invece giustizia; non solo per la vittima di quello stupro, ma per tutte le donne, anche per quelle vicine agli imputati, per quelle non ancora raggiunte dall'eco del femminismo. Questa richiesta di giustizia incarnava, dunque, il principio di solidarietà fra donne, contrapposto alla logica patriarcale che dominava il sentire comune e che da sempre si insinua in maniera trasversale ai generi, al fine di dividere le donne e di indebolirle come soggetto collettivo.

L'avvocata Lagostena Bassi chiese dunque giustizia e la ottenne: la sentenza di condanna con cui il processo si concluse rovesciò per la prima volta i valori e la vittima tornò ad essere vittima di un reato. La condanna degli imputati rappresentò in quel momento storico la condanna della prassi processuale diffusa, altrettanto violenta quanto uno stupro che poneva la donna, tutte le donne, sotto processo e che otteneva il risultato di limitare le denunce per violenza sessuale. Sul piano socioculturale, invece, quella condanna ottenne un risultato ancor più importante perché rappresentò, in un luogo pubblico e mediatico, un primo atto sovversivo nei confronti della concezione della donna come oggetto, una concezione che portava a concepire la violenza sessuale come un atto naturale, provocato dalla donna¹⁰, o come un effetto collaterale dell'emancipazione femminile¹¹.

Un'ora sola ti vorrei: la scrittura, la voce, lo sguardo

Secondo Derrida la scrittura si fonda non solo sull'assenza dell'oggetto significato, ma anche sull'assenza del soggetto.¹² Il film-documentario di Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, è attraversato da questa duplice assenza. La regista traduce il suo bisogno privato di memoria attraverso frammenti visivi e sonori che celebrano sua madre,

Liseli Hoepli, e ne ricostruiscono la vita e l'immagine: i filmini di famiglia, le lettere, i diari, forme di scrittura dietro cui si cela il vuoto dell'assenza materna.

Nel film, la regista legge gli scritti di una madre appena conosciuta, morta suicida a 33 anni, sotto il peso di una sindrome depressiva; e attraverso la lettura fa rivivere le parole e il volto materni nella propria voce. «Per quasi tutta la mia vita – ella scrive nel sito *Internet* che completa il lavoro di ricostruzione multimediale della sua memoria – il nome di mia madre è stato ignorato, evitato, nascosto. Il suo volto anche»¹³. Nome e volto, nella dolorosa storia di Liseli, hanno avuto un destino comune di rimozione, dovuto a quella capacità che entrambi hanno di essere allo stesso tempo luogo di riconoscimento identitario e luogo di eccedenza e di singolarità. Negare un nome e un volto significa dunque negare ciò che di inafferrabile essi celano, come la malattia di Liseli, la sua depressione, il suo disagio.

La malattia ricopre un ruolo centrale in questo documentario e la regista usa la propria voce anche per animare le cartelle cliniche della madre; in questo modo conferisce al dolore e alla malattia una dimensione emotiva e patemica che la scienza medica non è in grado di dare.

La voce, dunque, in questo film diviene, insieme all'immagine, uno strumento di conoscenza e poi di racconto. Ma non è solo questo: la scrittura e la voce si fondono e insieme danno corpo ad un'assenza. E là dove la scrittura e la voce si incontrano, si incontrano anche madre e figlia e ricostruiscono una genealogia femminile che la morte prematura aveva interrotto.

Non è solo nella scrittura e nella voce che madre e figlia si incontrano, ma è anche e soprattutto nello spazio costruito dallo sguardo che si posa sulle immagini d'epoca, le immagini dei filmini di famiglia. Nel film notiamo la presenza di un incrocio di sguardi e di punti di vista, a partire dallo sguardo celebrativo di un uomo, il nonno, l'editore Ulrico Hoepli, che ritrae la sua famiglia e il suo contesto sociale nel tentativo di celebrarne la serenità e il benessere. Su queste immagini, raccolte fin dagli anni Venti e che nel loro reiterarsi offrono un tempo presente

crystallizzato, si posa lo sguardo di Alina Marazzi che le scruta alla ricerca della presenza impossibile della madre, che le seleziona e le organizza introducendo un nuovo punto di vista. Ed è il punto di vista di una spettatrice emotivamente coinvolta nell'atto della visione con tutta la sua corporeità.

Esiste, infine, un terzo sguardo, ed è lo sguardo in macchina di Liseli Hoepli, un'interpellazione che sfonda lo schermo e chiede comprensione. È lo sguardo di un'esistenza che negli anni è stata taciuta, è lo sguardo di chi ha sofferto di un disagio non colto e rinfacciato; è uno sguardo che ora emerge attraverso il montaggio affettuoso di una figlia. E che parla attraverso la scrittura dei diari e delle lettere a cui Alina dà voce.

Nel corso della narrazione sembra che le posizioni di chi legge e di chi ha scritto siano le sole e una sola; è come se gli spettatori fossero convocati solo per caso di fronte allo schermo, *voyeur* di uno scambio comunicativo intimo, privato e autoreferenziale. Perché Alina racconta attraverso le parole di Liseli, ma il suo non è e non può essere semplicemente un discorso diretto; il suo racconto si svolge secondo un discorso libero indiretto¹⁴ che lascia la parola altrui in autonomia ma allo stesso tempo si confronta con essa. Si tratta di «un concatenamento enunciativo che opera allo stesso tempo due atti di soggettivazione inseparabili, uno che costituisce un personaggio alla prima persona, l'altro che assiste alla sua nascita e lo mette in scena»¹⁵.

Nonostante il film di Alina Marazzi sia un racconto intimo e quasi autoreferenziale, in cui si intuisce che il soggetto della narrazione è anche il destinatario privilegiato di quel racconto, esso costruisce con i suoi spettatori un legame fortemente empatico; gli spettatori, da sempre chiamati dal testo filmico ad «annodare i fili della trama»¹⁶, finiscono per identificarsi con il movimento della nostalgia e del recupero della memoria celebrato nel film¹⁷ e dischiudono il senso profondo di questo racconto privato per immagini.

I filmini che Alina Marazzi riprende nel suo film raccontano momenti di vita borghese: le vacanze, le feste, gli interni domestici, i matrimoni. I volti, anche quello di Liseli, sono sempre sorridenti, sani, felici, come si conviene ad una famiglia borghese. Eppure, le parole dolorose di

Liseli contraddicono ciò che le immagini mostrano e fanno luce su una malattia, la sindrome depressiva, che fino agli anni Settanta veniva vissuta nella società borghese come malattia proibita o come capriccio.

Gli spettatori moderni, però, educati alla visione dell'immagine simulata, sanno che occorre diffidare «dello statuto di verità di ciò che viene captato dagli occhi e dallo sguardo»¹⁸; sanno che le immagini possono essere usate per manipolare il reale e costruire nuove realtà. Ciò che emerge dallo scontro fra le immagini autorappresentative dei filmini di casa Hoepli e le parole di una donna infelice è dunque la dimensione finzionale che caratterizza la società borghese e la vita di Liseli. Le immagini mentono così come le convenzioni sociali e borghesi producono delle finzioni, delle messe in scena. La storia privata di una famiglia borghese come tante si intreccia, attraverso la scrittura filmica, alla storia della borghesia del Novecento, ai suoi codici e alle sue ipocrisie. Privato e pubblico divengono una cosa sola nello scorrere delle immagini.

Non è un caso che siano anche i ruoli codificati di moglie e madre, che la società borghese e patriarcale ha imposto alle donne, ad essere messi in questione attraverso la rappresentazione del disagio esistenziale che ha portato Liseli alla morte. Liseli è un soggetto eccentrico che racconta del suo senso di inadeguatezza rispetto a ciò che la sua famiglia e la società si aspettano da lei: «Ho la sensazione di non essere mai all'altezza, di non trovare mai il mio posto nel mondo» – scrive –, e così facendo rappresenta la dissimetria fra la percezione di sé e dei propri desideri e la costruzione sociale di modelli che condanna soprattutto le donne ad esistenze infelici e talvolta insopportabili.

Ancora un rapporto di sguardi, ma questa volta fra generazioni di donne, ancora un intreccio virtuoso fra pubblico e privato caratterizza il breve documentario di Chiara Cremaschi *Parole per dirlo. Dalla parte delle bambine*, in cui gli occhi di una bambina del 1977 raccontano i movimenti e le lotte delle donne degli anni Settanta. Qui non c'è il peso dell'assenza, non c'è la ricerca dolorosa della propria memoria nascosta, ma la leggerezza di un racconto che guarda con divertita tenerezza all'infanzia. Gli anni del femminismo sono per la piccola Chiara gli

anni di *Grease* e i suoi desideri le impediscono di comprendere a fondo le istanze e le pratiche del femminismo. Ma lo sguardo di Chiara adulta non è critico; il tempo ha colmato la distanza e il movimento delle donne ritratto nel film ci appare sì imperfetto ma potente, perché incarna un'autorità di genere collettiva che dà senso al nostro essere al mondo ora, qui, trent'anni dopo.

Note

¹ Su questo, cfr. J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967; trad. it. *Della grammatologia*, Jacabook, Milano 1998; Id., *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967; trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.

² R. BARTHES, *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964; trad. it. *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966, pp. 120-128.

³ C. METZ, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris 1971; trad. it. *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano 1977, p. 106.

⁴ A. CAVARERO, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 234. Il neologismo *différance*, coniato da Derrida, indica il carattere dinamico della differenza e del differire che istituisce l'identità come relazione. Cfr. J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972; trad. it. *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997.

⁵ C. METZ, cit., p. 120.

⁶ Su questo cfr. T. DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 11-57.

⁷ Il documentario *Alzare il cielo: Carla Lonzi*, girato da Gianna Mazzini, fa parte del progetto di Loredana Rotondo *Vuoti di memoria. Donne e uomini da non dimenticare*, prodotto da Rai Educational. Nel corso della rassegna sono stati presentati altri tre ritratti di donne significative della storia e della cultura del Novecento che fanno parte dello stesso progetto: *La rissa degli angeli: Amelia Rosselli e L'arte di una vita: Goliarda Sapienza*, girati da Manuela Vigorita, e *Aggiungere qualcosa all'universo: Anna Maria Ortese*, girato da Gianna Mazzini. Gli altri film della rassegna sono stati *Processo per stupro; Un'ora sola ti vorrei; Parole per dirlo. Dalla parte delle bambine*, di cui si parla in queste pagine.

⁸ Su questo cfr. M.M. RIVERA GARRETAS, *Mujeres en relación: Feminismo 1970-2000*, Icaria, Barcelona; trad. it. *Donne in relazione. La rivoluzione del femminismo*, Liguori, Milano 2007.

⁹ R. CHOW, *Il sogno di Butterfly*, Meltemi, Roma 2004, p. 151.

¹⁰ «Tutti gli uomini sono così [...] Oggi sono le donne che si buttano addosso agli uomini» – dice una delle donne intervistate all’inizio del film.

¹¹ Nella sua arringa, l’avvocato difensore di uno degli imputati dice: «Avete voluto la parità dei diritti, avete cominciato a scimmiettare gli uomini. Portavate le vesti, vi siete messe i pantaloni... Se questa ragazza fosse stata a casa, se l’avessero tenuta presso il caminetto non le sarebbe successo tutto questo».

¹² J. DERRIDA, *De la grammatologie*, cit., p. 29.

¹³ Sito ufficiale del film: www.unorasola.it.

¹⁴ Sul discorso libero indiretto, cfr. V.N. VOLOŠINOV, M. BACHTIN, *Marksizm i filosofija jazyka*, Priboj, Leningrad 1929-1930; trad. it. *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, a cura di A. Ponzio, P. Manni, Lecce 1999, pp. 237-294.

¹⁵ G. DELEUZE, *L’image-mouvement*, Minuit, Paris 1983; trad. it. *L’immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 93.

¹⁶ F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, p. 15.

¹⁷ «Con questo lavoro vorrei anche trasmettere il fortissimo sentimento di nostalgia che ho provato nel guardare queste immagini per la prima volta. Non solo nostalgia per una mamma che non c’è e non c’è mai stata, ma anche nostalgia per tutto quello che è stato e che non tornerà, per quello da cui veniamo e al quale ci sentiamo più o meno consapevolmente legati. La nostalgia come sentimento necessario per il superamento di una perdita. La nostalgia come condizione essenziale per vivere. Nel film ho voluto evocare queste atmosfere e sentimenti che, credo, toccano ognuno di noi» (dal sito ufficiale del film).

¹⁸ G. CANOVA, *L’alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, p. 38.

Raccontare la morte. Cronache intime tra narrativa e fotografia

Giuliana Misserville

Questo breve saggio nasce da una sorta di corto circuito provocato dalla lettura di alcune recenti opere di Philip Roth, uno dei maggiori narratori viventi, e dalla visione delle fotografie che ritraggono una famosa intellettuale americana, Susan Sontag, negli ultimi momenti della sua lunga battaglia contro il cancro e sul suo letto di morte: immagini molto dure che colpiscono dritte allo stomaco chi guarda e che suscitano una serie di interrogativi sulla opportunità dell'arte, sul nostro rapporto con la morte e sul senso del narrare.

La morte e il morire è, da sempre, uno dei temi più rappresentati nelle arti figurative. Tuttavia, negli ultimi decenni l'arte ha oltrepassato la linea di confine che separava la rappresentazione della realtà dalla realtà vera e propria ed è arrivata ad utilizzare il corpo umano come un qualsiasi altro mezzo artistico, mettendo in scena perfino dei cadaveri¹, forse per sottolineare come la rappresentazione non sia più sufficiente a focalizzare l'attenzione generale di una società che ha fatto del morire e della morte qualcosa da espungere dalle proprie pratiche sociali.² Allo stesso tempo, cinema e televisione si sono riempiti di film e serie poliziesche dove la spettacolarizzazione della morte (e la sua banalizzazione tanto più efficace quanto maggiore è l'efferatezza delle scene mostrate) è uno degli elementi che decretano il successo di *audience*. Anche la narrativa non è immune da questa spettacolarizzazione della morte; si pensi solo al successo di alcune gialliste come Patricia Cornwell o Kathy Reichs che disseminano le loro opere di autopsie e descrizioni particolareggiatissime di cadaveri decomposti.

Anche se gli studi sulla fotografia hanno sempre considerato la questione della rappresentazione dell'inanimato, va ricordato soprattutto Roland Barthes che, ne *La chambre claire*³, scritto subito dopo la morte

della madre, ha messo in evidenza il rapporto intimo che la fotografia intrattiene con la morte, non solo perché qualsiasi essere immobilizzato dall'obiettivo deve essere come estratto dalla morte e ricollocato nella vita, ma soprattutto perché l'atto del fotografare avviene sotto il segno imperioso della morte futura.

Sul fatto che i rapporti tra fotografia e morte siano complessi ma indubitabili era d'accordo anche Susan Sontag: «Ogni fotografia è un *memento mori*. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo»⁴.

Il volume della Sontag sulla fotografia è del 1971 ed in esso confluiscono i saggi pubblicati mano a mano su «The New York Review of Books». L'intellettuale americana però, a differenza di Barthes, era interessata soprattutto alla funzione sociale della fotografia e al suo essere divenuta bene di consumo. A decenni di distanza, pubblica nel 2003 *Davanti al dolore degli altri*⁵, un altro libro dedicato alla fotografia nel quale indaga la natura e la funzione delle immagini di guerra che sembrano plasmare la memoria collettiva, oscurando altre forme di comprensione.

Per quanto riguarda la narrativa, è de Beauvoir ad inaugurare la rappresentazione della vecchiaia e della morte nel panorama letterario del secolo scorso. Con lei acquistano diritto di cittadinanza letteraria non solo l'agonia di una donna anziana ma soprattutto l'invalidità progressiva di un intellettuale conosciuto in tutto il mondo che lei non si risparmiava di descrivere nelle sue *défaillance* più prosaiche e dolorose, suscitando (come spesso le era accaduto per altre sue opere) un'ondata di critiche contrarie.

Una morte dolcissima, il racconto degli ultimi giorni della madre ricoverata in ospedale, uscito nel 1964, è una narrazione quasi fondativa di un genere che negli anni ha visto moltiplicarsi uscite editoriali.⁶ L'altro volume di de Beauvoir uscito nel 1981, *La cerimonia degli addii*⁷, è più duro e l'immagine di Simone de Beauvoir che si corica

sul letto di morte accanto a Sartre, separata solo da un leggero lenzuolo dal cadavere in cancrena, apre come la via alle rappresentazioni più angosciose. È attraverso queste pagine che irrompe sulla scena letteraria il corpo invecchiato e malato in procinto di morire. Tra *Una morte dolcissima* e *La cerimonia degli addii*, de Beauvoir aveva pubblicato nel 1970 il saggio su *La vieillesse* nel quale insisteva sulla ipocrisia sociale che circonda i vecchi e non a caso, infatti, in Italia il volume uscì per Einaudi col titolo edulcorato di *La terza età*.

Riferendosi a Sartre, de Beauvoir chiude e ci congeda con parole di estremo sconforto: «La sua morte ci separa. La mia morte non ci riunirà. È così; è già bello che le nostre vite abbiano potuto accordarsi così a lungo»⁸.

In una certa misura è sulla sua scia che alcuni scrittori francesi hanno scritto della loro morte come fosse una cronaca intima, un reportage estremo. Annie Ernaux scrive il suo diario dell'anno 2003⁹ – durante il quale è in trattamento chemioterapico per un tumore al seno – attraverso una serie di istantanee che riprendono camere, stanze d'albergo, letti sfatti, vestiti gettati in fretta sul pavimento mentre ci si spoglia per fare l'amore. I luoghi sono quelli che hanno visto i suoi incontri sessuali con Marc Marie, assieme al quale ma separatamente scrive i commenti alle foto. Leggendo e guardando le foto si ha come la sensazione di essere arrivati dopo le esequie e che la discrezione possa aver accompagnato la mancanza di coraggio.

Ben diversamente, Hervé Guibert (1955-1991) aveva registrato il progredire della sua malattia (l'AIDS) facendone una sorta di «paradigma del suo progetto di svelamento di se stesso»¹⁰.

Le foto del cadavere di Susan Sontag hanno questo retroterra letterario e Richard Avedon come nume tutelare.

Sontag racconta di aver scoperto giovanissima il potere delle fotografie guardando un libro di immagini dai campi di concentramento di Bergen-Belsen e Dachau. Da allora ha sempre avuto un interesse fortissimo per il linguaggio fotografico che definisce scherzosamente «la mia ossessione per la fotografia»¹¹ e a cui dedica molteplici saggi. Nel volume del 1973 si sofferma, tra l'altro, sulla sconvenienza dell'arte

della fotografia, secondo la definizione di Diane Arbus, che prende corpo quando il «fotografo cerca soggetti che si ritengono malfamati, tabù o marginali»¹².

E cosa ci può essere di più scandaloso che fotografare la morte? Tuttavia, a parte lo scandalo, o il pugno nello stomaco, qual è il fine che intende raggiungere il fotografo? Una comprensione maggiore?

Sempre nel volume del '73, Sontag afferma che la fotografia «è l'esatto opposto della comprensione, che parte dal non accettare il mondo quale esso appare»¹³. Precisando più avanti: «il limite della conoscenza fotografica del mondo è che, se può spronare le coscienze, non può mai essere, alla lunga, conoscenza politica o etica. La conoscenza raggiunta attraverso le fotografie sarà sempre una forma di sentimentalismo, cinico o umanistico»¹⁴.

E, tuttavia, buona parte del lavoro di molti fotografi si basa sulla convinzione che la realtà sia celata e che occorra svelarla poiché la visione naturale non riesce a cogliere quella «realtà intensificata»¹⁵ che anche i soggetti più familiari nascondono.

Anche Avedon diceva del suo lavoro: «le fotografie hanno per me una realtà che le persone non hanno (...). È solo attraverso le fotografie che le conosco»¹⁶.

Forse è possibile cogliere qui una contraddizione, anche se è ancora Sontag a indicarci una possibile soluzione «perché ogni fotografia è soltanto un frammento, il suo peso morale ed emotivo dipende da dove viene inserita»¹⁷.

Come testimoniato da quanto scrive nel '73, Sontag aveva riflettuto a lungo sulle fotografie di Avedon, su quelle di moda ma soprattutto sui ritratti del 1972 fatti al padre morente.¹⁸

C'è una perfetta complementarità tra le fotografie di moda di Avedon, che tendono ad adulare, e le opere nelle quali egli si presenta come l'Uomo che si rifiuta di adulare, per esempio gli eleganti e spiritati ritratti fatti nel 1972 al padre morente – annotando che – la macchina fotografica può essere clemente ma sa anche essere crudele. Questa sua crudeltà, però, produce soltanto un altro tipo di bellezza.¹⁹

Nell'introduzione alla raccolta delle sue fotografie dal 1990 al 2005, Annie Leibovitz confessa di aver scoperto che tale periodo corrispondeva agli anni vissuti con Susan e che le sembrava utile inserire, tra le foto da pubblicare, anche quelle private dei suoi genitori e dei suoi amici e, appunto, quelle della Sontag che la spronava a fotografare quanto più era possibile. Lavoro e vita privata costituivano e costituiscono, sottolinea, l'insieme indivisibile di una vita, ed era giusto quindi, morta l'amica, pubblicare le foto, private, che danno il senso di un rapporto durato quindici anni e che era fatto di viaggi, di lavoro, di discussioni, di rapporti intimi; pubblicare anche le foto della malattia²⁰ di Susan poiché la sua malattia era parte del suo coraggio e del suo amore per la vita. Non a caso la foto che apre il volume è quella in cui Susan è una piccola figurina tra le pareti scure che si aprono come un fendente su Petra (Giordania): Leibovitz sottolinea come la foto sia quasi un epitome del gusto della scoperta che apparteneva a Susan, della sua curiosità e del suo appetito verso qualsiasi forma di conoscenza; e come invece le pareti minacciose e scure che la stringono siano il presentimento del tema della morte che corre su molte delle fotografie raccolte nel volume.

Leibovitz afferma di aver curato il suo libro di fotografie con il pensiero dell'amica Susan nella mente, «come se lei fosse stata dietro di me, a dirmi che cosa avrebbe voluto vederci»²¹.

Everyman, che Roth ha voluto pubblicato ovunque con la copertina completamente nera, prende il titolo da un classico della drammaturgia inglese del Quattrocento sul tema della chiamata di tutti i viventi alla morte. Invece, il destino dell'*Everyman* di Roth si delinea dal primo sconvolgente incontro con la morte sulle spiagge idilliache delle sue estati di bambino, attraverso le prove familiari e i successi professionali fino alla vecchiaia, straziata dall'osservazione del deterioramento patito dai suoi coetanei e funestata dai suoi stessi tormenti fisici: «la vecchiaia non è una battaglia. La vecchiaia è un massacro»²².

Prima di un piccolo intervento chirurgico apparentemente senza importanza, il protagonista si reca a visitare il cimitero dove riposano i suoi genitori. La scena ha reminiscenze shakespeariane: davanti

alla tomba qualcosa scatta dentro di lui di fronte a ciò che sente profondamente parte di sé.

Erano ossa e basta, ossa dentro una bara, le loro ossa erano le sue ossa, e lui andò a mettersi più vicino a quelle ossa che poteva, come se la vicinanza potesse unirlo a loro e mitigare l'isolamento scaturito dalla perdita del futuro e ricollegarlo a tutto quello che se n'era andato. Per i novanta minuti successivi quelle ossa furono la cosa che contava di più. [...] Una volta riunito a quelle ossa, non poteva più lasciarle, non poteva non parlare con loro, non poteva che ascoltare quello che dicevano. Tra lui e quelle ossa c'era un rapporto molto stretto, molto più stretto di quello che esisteva tra lui e le ossa non ancora spolpate. La carne si dilegua, ma le ossa durano. Le ossa erano l'unico conforto che esistesse per uno che non credeva nell'aldilà e sapeva con certezza che Dio era un'invenzione e che questa era l'unica vita che avrebbe mai avuto.²³

L'uomo vaga per il cimitero e si mette a chiacchierare con un vecchio negro, un becchino che gli spiega gli aspetti tecnici del suo lavoro.

Lo guardò mentre affondava la vanga e sollevava una palata di terra e la rovesciava con disinvoltura sulle assi. Ogni quattro o cinque minuti usava i rebbi del forcone per pareggiare i lati e poi sceglieva una delle due vanghe per rimettersi a scavare. Ogni tanto un sassolino cadeva sulle assi, ma quella che usciva dalla fossa era per lo più una terra umida e bruna che lasciando la vanga si sbriciolava facilmente.²⁴

Si sente confortato dalle spiegazioni del negro: una tomba comoda è forse qualcosa che pensa essere ancora lontana, ma non si sa mai. Con la stessa serenità si addormenta nel corso dell'anestesia, mentre lo stanno preparando per l'intervento da cui non si risveglierà più.

Le parole pronunciate dalle ossa lo facevano sentire allegro e indistruttibile. [...] Nulla poteva estinguere la vitalità di quel ragazzo dal corpo liscio come un piccolo siluro. [...] Oh, che abbandono, e che odore d'acqua salata e che sole cocente! [...] Perse conoscenza sentendosi tutt'altro che abbattuto, tutt'altro

che condannato, ancora una volta impaziente di realizzare i propri sogni, ma ciò nonostante non si svegliò più. Arresto cardiaco. Non esisteva più, era stato liberato dal peso di esistere, era entrato nel nulla senza nemmeno saperlo. Proprio come aveva sempre temuto dal principio.²⁵

Everyman è una storia dove l'intreccio ed i personaggi sono inventati. In realtà, Roth aveva già da tempo affrontato il ricordo della malattia e della morte del padre in *Patrimonio*, del 1991; un racconto autobiografico dove fin nel sottotitolo ha l'urgenza di precisare che si tratta di «una storia vera»²⁶ e nel quale partirà dalla descrizione della foto che lo ritrae bambino assieme a suo padre e a suo fratello maggiore in posa in costume da bagno, uno dietro l'altro:

Abbiamo quattro, nove e trentasei anni. Ci drizziamo verso il cielo formando una V di cui i miei sandaletti sono la base appuntita [...]. Sì, quella che spicca sulla foto è la V di Vittoria: di Vittoria, di Vacanza, di retta e distesa Verticalità! Eccola, la linea maschile, intatta e felice, in ascesa dalla nascita alla maturità.²⁷

A proposito di *Everyman* e di *Patrimonio*, Pierluigi Battista ha scritto che:

Bastano poche righe di uno scrittore straziato dalla morte del padre per spegnere ogni barlume di speranza e voltare le spalle a ogni trascendenza. Come se, dissolta ogni speranza, non restasse che il dolore. [...] In questi romanzi si raffigura la più radicale assenza di speranza, la disperata impotenza di fronte allo sfacelo di un corpo che finisce per sempre, di una vita che si decompone, di un'esistenza che si chiude senza gloria e nell'assoluta, inattaccabile miscredenza in un aldilà di resurrezione.²⁸

Parole che in un certo qual modo tradiscono il senso dello scrivere di Roth dal momento che non prestano la giusta attenzione ad un sentimento di cui la scrittura di Roth è profondamente intrisa: la pietà.²⁹ Nello scrivere *Patrimonio*, Roth non nasconde i particolari più imbarazzanti

della malattia del padre, come quando prende tra le mani la dentiera sporca di saliva del vecchio e se la mette in tasca, accorgendosi di avere del tutto involontariamente «attraversato la linea di demarcazione della distanza fisica che, in un modo non così innaturale, si era aperta tra noi quando avevo smesso di essere un ragazzo»³⁰. O come quando è costretto a pulire le deiezioni del padre che non ha fatto in tempo a raggiungere il bagno: «Una volta sfuggito al disgusto e ignorata la nausea e dominate quelle fobie che hanno acquistato la forza di un tabù, c'è ancora tantissima vita da accogliere dentro di sé»³¹.

E perché questo era giusto, e come doveva essere non avrebbe potuto essermi più chiaro, ora che il lavoro era finito. Questo, dunque, era il mio patrimonio. E non perché pulire fosse il simbolo di qualche altra cosa, ma proprio perché non lo era, perché non era altro, né più né meno, della realtà vissuta che era. Ecco il mio patrimonio: non il denaro, non i *tefillin*, non la tazza per farsi la barba, ma la merda.³²

Giunti fin qui, noi lettori sentiamo che la fotografia dei tre maschi Roth ha l'effetto di un messaggio nella bottiglia inviato a chi legge e che sopravvive nel tempo, pur se si tratta di un tempo diverso e straniato. Anche Sontag in uno dei suoi scritti recenti aveva sottolineato «un mutamento nell'uso che si fa delle immagini, divenute ormai, più che oggetti da conservare, messaggi da diffondere e divulgare»³³.

Che poi il corpo possa essere esso stesso il messaggio nella bottiglia ce lo suggerisce un romanzo uscito in Italia lo scorso anno: *L'educazione sentimentale di C.B.*, firmato da Margherita Giacobino³⁴. La protagonista di Giacobino è un'adolescente che negli anni Settanta scopre la sua omosessualità assieme alla sua voglia di un destino diverso da quello domestico. Sono gli anni del femminismo e del mutamento epocale dei rapporti tra i sessi. Adulta, troverà il modo di parlare con sua madre della ragazza con cui vive, dopo aver passato una lunghissima notte di veglia del cadavere di una prozia amatissima; proprio da quel corpo in procinto di sfarsi le viene l'assoluta necessità e la forza che la renderanno padrona della sua vita. Quella veglia ha, in un certo qual

modo, sedato il corto circuito di cui dicevo all'inizio colmando il vuoto che avvertivo tra la scrittura di Philip Roth e l'immagine, intollerabile, di una Susan Sontag irricognoscibile nell'immobilità della morte.

Se la narrativa è in grado di percorrere tutti i rivoli più minuti che un'esistenza può celare e articolare e rendere le mille sfaccettature e contraddizioni della realtà, non tradendone la complessità ma anzi alcune volte portandola a compimento, la fotografia può incidere con un solo scatto nella nostra mente per sempre, pesando ben più di tante parole. Forse non conosciamo di più guardando una foto, ma questa ci offre la possibilità di prendere improvvisamente coscienza di noi attraverso le nostre reazioni.

Del resto, proprio Susan Sontag ci aveva consigliato³⁵ di lasciarci ossessionare dalle immagini più atroci, poiché queste continuano ad assolvere una funzione vitale dicendoci ciò che gli esseri umani sono capaci di fare. Frasi che lei aveva scritto pensando alle fotografie che mostravano scene di tortura o azioni di guerra. Ma che potrebbero bene adattarsi anche alle ultime sue immagini fotografiche, anche alla sua ultima che la ritrae già morta, e che ci dà, intera, la misura del 'nostro' patrimonio di lettori, dicendoci fin dove la pietà, la comprensione e l'amore possono spingersi.

Note

¹ Si rimanda per questo al volumetto di A. D'ELIA, *Per non voltare pagina*, Meltemi, Roma 2007.

² Su questo si veda P. ARIES, *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, Milano 1978. Di diverso parere M. VOVELLE che, nell'introduzione a *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai nostri giorni*, Laterza, Bari 2000, afferma che l'interesse per la morte, spettacolarmente ripreso dai media, la stampa e la televisione non è che un'ulteriore manifestazione della vastità della domanda sociale ad essa legata.

³ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

⁴ S. SONTAG, *On Photography*, Farrar Strass & Giroux, New York 1973; trad. it. *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978, p. 15.

⁵ S. SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, Farrar Strass & Giroux, New York 2003; trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

⁶ Si veda per esempio A. ERNAUX, *Une femme*, Gallimard, Paris 2007 o anche E. RASY, *L'estranea*, Rizzoli, Milano 2007. Cfr. anche S. NEONATO, *L'accompagnamento del morente*, in «Leggendaria», 2007, n. 65, pp. 21-23. E soprattutto l'intero numero della rivista «Storia delle donne», 2006, n. 2 dedicato a *Invecchiare. Donne, epoche, culture*.

⁷ S. de BEAUVOIR, *La cérémonie des adieux*, Gallimard, Paris 2007.

⁸ Ivi, p. 176.

⁹ A. ERNAUX, M. MARIE, *L'usage de la photo*, Gallimard, Paris 2005.

¹⁰ B. BLANCKMANN, *Mourir en direct*, in *Esthétique du Témoignage*, a cura di C. Dornier e R. Dulong, Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2005.

¹¹ S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 1.

¹² Ivi, p. 12.

¹³ Ivi, p. 22.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ L'espressione è di Molholy-Nagy (1895-1946), un fotografo attivo nel movimento del Bauhaus di Weimar.

¹⁶ S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 105.

¹⁷ Ivi, p. 93.

¹⁸ R. AVEDON, *Portraits*, Straus and Giroux, New York 1976. Nel volume, Avedon aveva infatti inserito sette fotografie eseguite tra il 1969 e il 1973 che registravano il progressivo peggioramento della malattia del padre. Le foto erano state scattate con una macchina di largo formato, 8x10, che faceva maggiormente risaltare i dettagli fisici del soggetto ritratto, le rughe del suo viso e il decadimento della figura. Suo padre era rimasto male di fronte alle immagini di quel vecchio malmesso e Avedon gli scrisse una lettera in cui cercava di spiegare perché avesse scattato quelle foto. In sostanza – scriveva – aveva voluto catturare l'immagine del padre come la vedeva, senza nessun compromesso artistico. La lettera fu poi inserita da Avedon in una sua raccolta successiva.

¹⁹ S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 92.

²⁰ In realtà le foto pubblicate appartengono al 1998, il primo periodo di

malattia di Susan Sontag che, nel corso degli ultimi sei anni della sua vita, ebbe varie ricadute. Durante l'ultimo periodo, Leibovitz confessa di non aver voluto scattare foto, volendo essere vicino all'amica senza pensare ad altro. Salvo scattare le quattro foto che ritraggono la Sontag nel novembre 2004, un solo mese prima di morire. E le foto che la ritraggono dopo morta.

²¹ A. LEIBOVITZ, *A Photographer's Life. 1990-2005*, Random House, New York 2006, p. 10.

²² P. ROTH, *Everyman*, Einaudi, Torino 2007, p. 106.

²³ Ivi, p. 116.

²⁴ Ivi, p. 120.

²⁵ Ivi, p. 123.

²⁶ P. ROTH, *Patrimonio*, Einaudi, Torino 2007. Su Philip Roth e i molteplici scambi tra autobiografia vera e autobiografia surrogata attraverso il personaggio di Zuckerman, si veda E. LOEWENTHAL, *Scrivere di sé. Identità ebraiche allo specchio*, Einaudi, Torino 2007.

²⁷ Ivi, p. 182.

²⁸ P. BATTISTA, *Roth e l'a-teologia della disperazione*, in «Il Corriere della Sera», 31 dicembre 2007, p. 28.

²⁹ Anche Barthes si era soffermato sul sentimento di empatia che certe fotografie possono ispirare: «Non si è forse innamorati di certe fotografie? (Guardando le foto del mondo proustiano, io m'innamoro di Julia Bartet, del duca di Guiche). Tuttavia non era ancora questo. Era un'ondata più grande del sentimento amoroso. Nell'amore fatto nascere dalla Fotografia (da certe fotografie), un'altra musica dal nome stranamente *demodé* si faceva udire. La Pietà». R. BARTHES, cit., p. 116.

³⁰ P. ROTH, *Patrimonio*, cit., p. 119.

³¹ Ivi, p. 137.

³² *Ibidem*.

³³ S. SONTAG, *Nello stesso tempo. Saggi di letteratura e politica*, Mondadori, Milano 2008, p. 108. Va precisato che Sontag si riferiva in particolare alle fotografie scattate dai soldati americani ai prigionieri, nella prigione di Abu Ghraib. Ma la frase si inserisce in un contesto più generale in cui la Sontag discute delle mutazioni recenti dell'uso e del consumo di fotografie.

³⁴ M. GIACOBINO, *L'educazione sentimentale di C.B.*, La Tartaruga, Milano 2007.

³⁵ S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, cit.

Poesia in bianco/nero. Percorsi visivi di Marialba Russo

Lucia Anelli

Queste sono pagine di un taccuino dove schizzo ombre a mala pena visibili, alcune più chiare altre più scure, delle diverse esperienze del vedere. Non è loro desiderio essere semplici testimoni delle mie esperienze; queste immagini desiderano rimanere nello stesso stato di vivacità e ambiguità delle figure ed eventi che le hanno generate.¹

Analizzando il percorso di Marialba Russo, fotografa napoletana d'origine, professionista dagli anni Settanta, si coglie la volontà di imbastire una storia per immagini – le storie, la sua storia – ora intesa come invito alla riflessione, ora come scoperta e attesa, tra conscio e inconscio, tra verso e scatto.

Le vicende vissute riacquistano significato nel loro bisogno di narrazione, nell'essere la vita stessa, cercando nell'altro il tramite che consenta il confronto.

L'autrice si dedica con impegno sia all'indagine sociale, sia alla fotografia creativa, collaborando anche con riviste e giornali² e matura ricerche indirizzate prevalentemente alla cultura d'ambiente e alle tradizioni popolari, prediligendo tra i soggetti più cari ritratti e aspetti della vita comune.

Quando guardiamo le sue fotografie ci colpisce non solo la transitorietà della scena raffigurata che noi percepiamo in quanto immagine nel nostro presente; a commuoverci è anche l'eternarsi di un momento, di una persona, di uno sguardo.³ Il transeunte si interseca con l'eternità e il risultato attesta che il dialogo tra l'esecutore e ciò che incrocia il suo cammino è di fatto avvenuto.⁴

La Russo è riuscita a far emergere un nuovo modo di scorgere ciò che intorno si manifesta, la pulsione di chi ama il mestiere ma sceglie soprattutto di alimentare il legame misterioso e curioso con la vita. Così, sfogliamo pagine di colorita partecipazione religiosa, mascherate

paesane, sorrisi di bambini, processioni, volti, espressioni, danze casalinghe.

Quello che leggiamo nei suoi racconti è contingenza pura⁵, dunque, ma a distinguersi resta l'autenticità e lo stato mutante degli eventi che non vogliono essere spiegati, sviscerati, imbrigliati nelle rassicuranti maglie di regole imposte, ma vissuti così come si sono rivelati, testimoni di ciò che è diverso, di ciò che è sopravvissuto.

Il suo elaborato iter lavorativo lascia intravedere un'evoluzione preannunciata, dalla predisposizione per gli aspetti antropologici relativi alle pratiche devozionali e ai rituali festivi dell'Italia centro-meridionale⁶, ad una più profonda e lirica rappresentazione del quotidiano e del sé con il lavoro sull'incanto⁷.

Negli anni Novanta la Russo muove le sue riflessioni con un coinvolgimento più intenso, complice di un paesaggio che diventa metafora poetica di un tempo interiore.

Nell'intensa sequenza, quasi filmica, della pubblicazione *Roma fasti moderni: il disordine del tempo*, Marialba Russo esplora le vestigia del passato non tanto come prodotti artistici, quanto come esseri animati dalla luce, richiamati in vita attraverso una specie di esistenza fantasmatica.⁸ Un pannello, un solco, una contrazione comunicano una nuova identità, in un dialogo impreveduto.

D'altra parte, le sue foto sono testi aperti ad una molteplicità di interpretazioni e rispondono solo alle sollecitazioni di chi le interroga, possono tacere del tutto o illuminare zone prima immerse nell'ombra.

Il ritmico alternarsi della pietra scolpita, rovine, pezzi ricomposti, si evolve rapidamente, mentre lo strumento della fotografia indugia con riguardo su particolari, pertugi, spezzoni che astraggono l'insieme in una visione rinnovata.

È il senso di impedimento e frattura che affascina l'autrice, quegli equilibri instabili che resistono a testimoniare un progetto illustre ma ora solo intuibile, l'affinità scoperta tra paesaggio e memoria, tra istinto e consapevolmente riprodotto.

La natura – questo lo ritroveremo in maniera più compiuta nei lavori successivi – interagisce, crea prospettive, allude. In poche parole, partecipa.

La fotografa tenta di costruire l'illusione della vita, di riconoscere nella realtà immediata un ritmo di superfici, linee e valori, scoprendo ombre di corpi nascosti, figure sopravvissute, sfondi sconosciuti.

Una ricerca che procede nelle opere dell'ultimo decennio, con paesaggi che dicono di sensibili geografie interiori e di una rigenerata capacità analitica. *Incantesimo* è il titolo della mostra presentata nel 2001 al Museo della Fotografia di Salonicco, occasione per una prima verifica del lavoro sui territori dell'inconscio che l'artista ha condotto dal 1990 al 2000.

La sua è una comunicazione per certi versi incantevole, in grado di reinventare luministicamente un dettaglio, uno spazio fisico, l'anima segreta di uno scorcio. Marialba Russo nella natura, nei gesti, nelle posture cerca una dialettica strettamente connessa con la sensorialità, che le permette di intercettare relazioni segrete, sfumature inattese nella traccia marmorea del vetusto passato, così come in un appannato angolo di qualche remota landa.

Osservando le immagini di Marialba Russo, dagli anni Settanta all'ultima produzione, si apprezza la curiosità esplorativa nei confronti di una realtà multiforme, esterna e interna a se stessa, intessuta di ambiguità e affezioni tradizionali, ripiegamento intimista e scoperte personali che sfuggono ai comuni modi di guardare.

La sua scrittura fotografica si muove come lente di rifrazione che mescola un sé scrutato e ridefinito – si pensi ai suoi autoritratti – all'indagine di un tempo che separa il passato dal presente vissuto come «un piccolo abbaglio che rende la memoria più profonda e silenziosa...».

Marialba Russo così continua:

... e se nel suo sottile tracciato si confondono le domande e le risposte e se il silenzio diventa parola, la parola non può che ripercorrere i segni del silenzio e immediatamente crea un'astrazione, l'astrazione di una figura che oltre sé sente impercettibile il senso di una cosa che verrà. È il disordine del tempo. È la fuga che spinge e riflette le ombre il respiro l'attimo del suo non senso.⁹

La Russo si è lasciata sedurre dagli echi del passato, dal persistere di riti fascinosi, dagli affetti familiari, dagli sguardi eterni, da distanze inappagate, dall'imprescindibile fluire del tempo.

Le sue storie si presentano spesso come autentici reportage e la fotografia nella semplicità e spesso drammaticità della posa svela l'inesorabile successione di attimi, un'attenzione visiva perpetua che capta l'istante e la sua eternità, come direbbe Bresson¹⁰.

Distintivo del lavoro di Marialba Russo è la scelta cromatica del bianco e nero. Così come per la poesia l'intero patrimonio delle risorse di una lingua è ricondotto all'essenziale, analogamente un'immagine spogliata del colore può essere plasmata nella purezza della luce e dell'ombra, trasmettendo meglio la personalità del soggetto ripreso.

Fotografia come poesia, dunque, fuori da qualsiasi forma di ubbidienza a convenzioni, nel nome di un'attenzione delicata, e per certi aspetti candidamente femminile che crea un legame inedito con la realtà e la sua percezione.

Il paesaggio da lei riproposto nell'esperienza visiva, l'*incanto*, non è mai impersonale raffigurazione della natura ma espressione di un sentimento sacrale che è dell'Essere, prima che dell'Artista. Il coinvolgimento messo in atto non è riconducibile solo all'osservato ma allo scoprire attraverso lo sguardo. Così, la fotografa coniuga fisicità e inconoscibilità dei luoghi, limando asprezze e accentuando singolarità, tese a produrre impenetrabili lontananze, in grado di trasfigurare il vissuto in luminosa e poetica contemplazione.

Annota Marialba Russo:¹¹

In un corpo che resta/e l'altro va via/ muta è la distanza tra i due/la parola si confonde nelle cose che ha amato/e tutto sembra sostenerla/e niente allora può avvicinare/toccare con mano/la distanza è la distanza del nulla/ nel fondo incerto/ sorprende l'esistenza di corpi sospesi/la mano va oltre/si ritrae galleggia/alla ricerca di un corpo perduto/nell'immagine riflessa è come esistere senza/tempo/oltre il suono delle parole apre l'attesa/e tutto scorre quasi come fosse una certezza.

In questa produzione dedicata all'incanto, la meraviglia germina dall'ignoto, dal non sapere, che è intrinsecamente congiunto all'urgenza di svelare. Incanto come accesso all'invisibile che si cela nel percettibile, lasciandosi sedurre in modo quasi prodigioso da ciò che si manifesta, senza preavviso.

Il corpo, esasperato nelle sue piaghe¹², colto nelle sue marmoree perfezioni o riprodotto in pose di delicato stupore, a volte quasi rinnegato, è qui, invece, solo una presenza evanescente, il cui passaggio è tracciato da segni, indizi. Ombra che fugge, sagoma integrata, atomo di una natura che confonde e sorprende.

Atmosfere umide e dense compongono la sinfonia di questo racconto per immagini, in cui ogni unità, imperfezione, solco, ruga è parte di una dimensione irreal e trascendente. Il tempo passa, scorre, tra specchi d'acqua fumosi, rocce ammantate d'argento, apparizioni, presenze fugaci.

L'interesse è rivolto più a ciò che l'apparenza occulta, superando la realtà e sconfinando in quella strana e fascinosa nicchia chiamata poesia. Voragini si aprono come impronte del passato, agglomerati vegetali tracciano espressioni e mantengono compostezza e forza. Il movimento è catturato dall'obiettivo, gelato nei fili d'erba e nei massi, nelle canne solitarie e nei tessuti frondosi. L'acqua bacia la roccia, scivola, ricopre, trascina.

La fotografia suggerisce tracciati, cammini, percorrenze incerte. Tratteggiando i suoi ultimi paesaggi, l'autrice sembra quasi affidarsi al pennello, generando un rapporto empatico con la vegetazione e la vita che ruota intorno. La natura si anima, spalanca fauci profonde, innalza barriere, scopre l'epidermide oltraggiata. Si lascia attraversare e vagheggiare.

Marialba Russo ci offre un nuovo punto d'osservazione, un privato modo di raccontare l'esistenza con cura e analisi percettiva mai casuale.

Tutto è filtrato attraverso una lente invisibile, immateriale, che dà voce all'inconscio e rende fragili canne una scrittura indecifrabile, il letto d'un fiume ferite aperte, tronchi solitari esseri fieri, reperti archeologici esistenze in grado di agire. Fino all'ultimo, cifrato, sereno

ricongiungimento/identificazione con la stessa Natura. Perché il mondo sta nell'anima che lo pensa ed è l'anima che lo pensa.

Note

¹ M. RUSSO, *Al ristorante il 29 settembre 1974*, in «I Quaderni dello sguardo», 1976.

² Tra il 1972 e il 1976 collabora con il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Negli anni 1976-1977 pubblica *Al ristorante il 29 settembre 1974* e *Giornale Spray* nella collana «I Quaderni dello sguardo» da lei ideata. Accanto alla ricerca personale e all'attività espositiva collabora con «Vogue Italia» e altre testate italiane e straniere.

³ E. BRONFEN, *Women Seeing Women*, Schirmere Art Book, Mosel, München 1992; trad. it. *Donne viste dalle donne*, Contrasto, Roma 2002.

⁴ «Or vedi che differenza è dall'udir raccontare una cosa che dia piacere all'occhio con lunghezza di tempo, o vederla con quella prestezza che si vedono le cose naturali ... l'opera del pittore immediate è compresa da' suoi riguardatori» affermava Leonardo da Vinci.

⁵ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard - Seuil, Paris 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

⁶ R. DE SIMONE, A. ROSSI, *Carnevale si chiamava Vincenzo: rituali di carnevale in Campania*, De Luca, Roma 1977.

⁷ M. RUSSO, *L'incanto*, Skira, Milano 2004.

⁸ M. RUSSO, *Roma, fasti moderni: il disordine del tempo*, Mudima, Milano 1993.

⁹ Ivi, p. 12.

¹⁰ H.C. BRESSON, *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, Paris 1996; trad. it. *L'immaginario dal vero*, Abscondita, Milano 2005.

¹¹ M. RUSSO, *L'incanto*, cit., p. 14.

¹² Emblematica la raccolta *Gli eretici dell'Assunta* del 1978, in cui è analizzato il fenomeno dei flagellanti, con tagli e colpi di luce che esaltano quasi la spettralità surreale dell'evento.



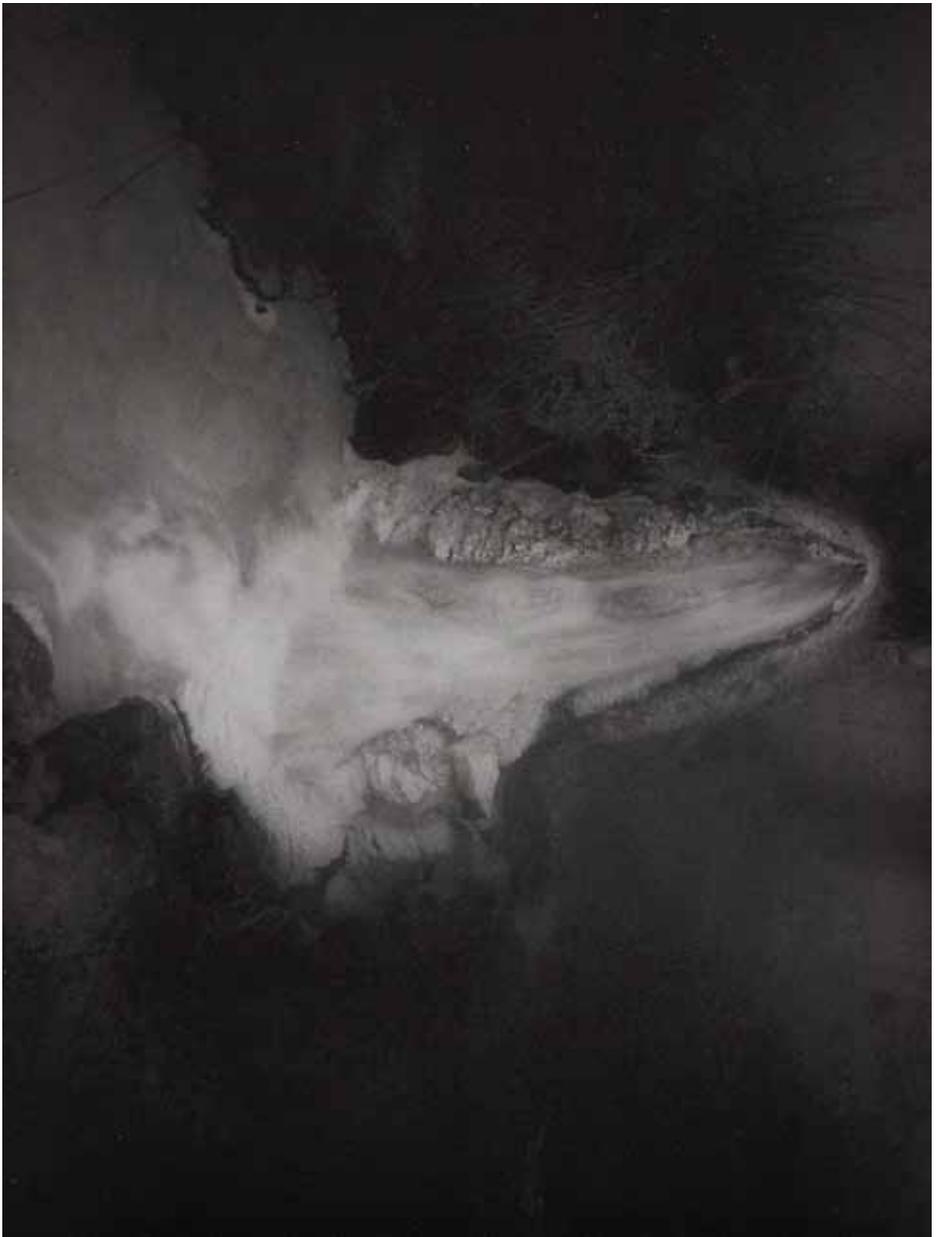
Marialba Russo, *Gli eretici dell'Assunta*, 1978



Marialba Russo, *L'incanto*, 1990-2000



Marialba Russo, *L'incanto*, 1990-2000



Marialba Russo, *L'incanto*, 1990-2000



Marialba Russo, *L'incanto*, 1990-2000

Parola/immagine. Il grande angolo **di Giulia Nicolai** *Fiammetta Cirilli*

La struttura del romanzo

Il romanzo *Il grande angolo* di Giulia Nicolai esce nel 1966 per Feltrinelli: l'autrice, trentaduenne al momento della pubblicazione, era di fatto un'esordiente nel campo delle lettere, pur avendo alle spalle una buona esperienza come *fotoreporter*. A tutt'oggi, il suo nome figura tra quelli di alcuni outsider¹ d'eccezione della fotografia italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta ed evoca l'attività di figure legate ad un settore della stampa settimanale (da «L'Espresso» di Arrigo Benedetti al «Mondo» di Mario Pannunzio), che, nel considerare la fotografia un elemento di primo piano del proprio progetto editoriale, ha finito con il creare e imporre uno stile fotografico originale.

Il grande angolo esibisce fin dal titolo quello che costituisce il suo “problematico”² nucleo generativo: ovvero “lo sguardo fotografico” a sua volta sdoppiato nello sguardo che è della fotografa protagonista del racconto, Ita, e in quello che forma invece “il carattere, il mezzo e lo stile del romanzo”, e cioè “lo sguardo narrante”. Come segnala del resto la breve anticipazione sulla copertina dell'unica edizione esistente, il racconto traccia la «lucida, scabra, moderna storia segreta di una donna che vede e che si vede come nel mirino d'una macchina fotografica»³: e infatti la narrazione è strutturata affiancando sequenze di fotogrammi di singolare, bruciante esattezza, che, a loro volta, fissano con puntualità finanche ossessiva l'atto del fotografare. Se ne ha una prova fin dalle prime righe, allorché sono registrati i movimenti delle persone presenti nella cabina di comando di una barca in navigazione lungo il corso del Nilo:

Il marinaio al timone controlla l'ago magnetico della bussola e guarda davanti a sé il mare. Impugna le estremità arrotondate dei raggi della ruota di governo e manovrandola imprime alla nave la direzione. Poi di colpo stacca le mani e lascia che la ruota giri a vuoto su se stessa e si distolga. (GA, p. 9)

L'esordio del romanzo coincide con l'immagine di un uomo – un marinaio – che osserva, il cui occhio trascorre cioè dalla bussola alla distesa d'acqua che gli si apre dinanzi. Un uomo che, aggiungo, oltre a essere oggetto dello sguardo narrante che ordina le immagini in racconto, è osservato dall'occhio della giovane protagonista Ita, per il momento esclusa dall'angolo di visuale. Così come apparentemente escluso è il suo inseparabile strumento di lavoro, la macchina fotografica. E tuttavia, in qualche modo, all'apparecchio e al suo impiego professionale si allude. La menzione di una tenda nera, in tutto simile a quella di una camera oscura, richiama infatti alla mente del lettore entrambe le cose:

Il capitano fa scorrere la tenda di panno nero da camera oscura sulla bacchetta a cui è attaccata con anelli di metallo, e si trovano in uno spazio ristretto, come in una doccia senza luce con le pareti rivestite di legno. Le indica il quadrante fluorescente del radar. (GA, p. 9; corsivo mio)

Il rinvio al luogo più importante per il lavoro del fotografo precede di poco la comparsa della protagonista sulla scena. Dunque, la prima allusione alla presenza di Ita nel romanzo («Si trovano in uno spazio ristretto», «Le indica il quadrante») si associa alla descrizione di un ambiente analogo a quello in cui la ragazza abitualmente sviluppa i suoi scatti.

Ma chi è Ita? Qual è la sua storia?

Se si tralasciano le notizie riassunte nella quarta di copertina del libro, che si tratti di una *foto-reporter* lo apprendiamo via via che il flusso dei “fotogrammi narrati” prende corpo, spessore. Si intuisce, dapprima, che Ita non è come gli altri passeggeri in viaggio lungo il Nilo e che ha accesso a luoghi di norma interdetti a chi si trovi in una crociera di piacere. Ha, inoltre, contatti con funzionari e diplomatici. È per di più una donna sola in un paese straniero, in anni in cui non è affatto scontata una qualche emancipazione dai ruoli tradizionali. Gradualmente emergono particolari sulle modalità del lavoro che sta svolgendo. Perché, per attingere notizie e immagini d'interesse, Ita visita varie fabbriche, incontra donne e ragazzi al lavoro; si sposta a

sud, ancora navigando lungo il fiume. Impara, tra le parole che annota su un taccuino, la formula di cortesia con cui rivolgersi alla popolazione locale perché acconsenta a posare per lei: «*sura Mönfadlack* = foto per favore?» (GA, p. 13). E poi, accumula scatti fotografici su scatti fotografici:

Passa le giornate sul ponte e con un forte teleobiettivo scatta immagini della vita che si svolge lungo il fiume: ora su una riva ora sull'altra.

Rimangono impressi nella pellicola:

contadini che azionano lo *shadouf*, un mestolo alto due metri per attingere acqua al fiume e irrigare i campi

villaggi costruiti di fango e sterco di cammello

le facciate con una mano di calce e disegnati cammelli aerei navi treni muli biciclette barche sulle case di quelli che hanno fatto il pellegrinaggio alla Mecca e raccontano così con quali mezzi hanno raggiunto la città santa

le donne vestite di nero con i piedi nel fiume che riempiono gli orci di acqua le palme gli eucaliptus le canne da zucchero i campi coltivati

le vele delle feluche. (GA, pp. 12-13)

Ita, veniamo a sapere, è in Egitto per documentare la vastissima area che ospiterà i lavori della diga di Assuan. Una circostanza che rimanda, di fatto, al *fotoreporter* di Giulia Niccolai e che pone, in un modo o nell'altro, il problema dell'eventuale ripresa e della trasformazione della componente autobiografica nel romanzo. Senonché, in *Il grande angolo* non si assiste ad un semplice processo di stratificazione, rielaborazione e, al limite, di decantamento compiuto a partire dal vissuto della scrittrice e dai materiali – fotografici, appunto – che di quel vissuto sono frutto.⁴

Un dato, tra gli altri, balza agli occhi del lettore: manca nel libro una progressione cronologica lineare. O meglio, la storia assume un andamento “spezzato”: sicché, isolati tre tronconi della vicenda (ognuno corrispondente, all'incirca, a quattro capitoli del libro), *Il grande angolo* è modulato alternando quei tre blocchi in un ordine che rispetta solo in parte la successione temporale. Il primo troncone descrive infatti il soggiorno in Egitto: qui, Ita rimane per qualche tempo, conosce altri

giornalisti e fotografi impegnati a documentare la costruzione della diga, fa amicizia con Dominguez, un *fotoreporter* spagnolo residente al Cairo da anni e intreccia una relazione con lui.

Nel quinto capitolo, che può già essere compreso nel secondo troncone, Ita è tornata in Italia e, mentre attende in un aeroporto l'arrivo di Dominguez dal Cairo, indugia nei ricordi dell'estate del 1944, quando, sfollata con la madre, abitava presso il lago di Como. La memoria dei giorni di guerra – una memoria in cui pure i dettagli più tragici sono attraversati dalla percezione infantile, insieme disincantata e trasfigurante, degli eventi – si innesta anche nei capitoli VI e VII. Questi ultimi, sempre ambientati in Italia, costituiscono i capitoli cronologicamente più prossimi al presente narrativo della vicenda: si tratta di pagine nodali, perché coincidono con il centro geometrico de *Il grande angolo*, e perché accolgono sia la rievocazione del suicidio di Dominguez, sia la descrizione dello stato depressivo in cui, in seguito, precipita Ita. Il racconto della morte del reporter, in particolare, ha un impatto iconico tale da innervare retrospettivamente le pagine precedenti e da strutturare con analoga forza le successive: tanto che Cecilia Bello Minciocchi ha parlato di «chiave di volta di un patetismo 'grafico' di alta drammaticità»⁵. Suicidandosi, Dominguez si è infatti tagliato i polsi. Prima di morire, ha premuto le ferite sulle pareti della stanza da letto: «“Ma tu lo sai come si è suicidato Dominguez? Si è... e si è... e si è... e alla fine ha sbattuto i polsi svenati su tutti i muri della casa dipingendoli di rosso”» (GA, p. 65), racconta Ita a un amico, Karlheinz, insistendo, poi, sul dettaglio delle «due grosse spirali come due grossi gusci di lumaca» (GA, p. 66)⁶ tracciate dal compagno con il proprio sangue.

Con il capitolo VIII, la narrazione arretra da un punto di vista cronologico in modo vistoso, straniante: ritorna, cioè, ai mesi in cui Dominguez è vivo e il legame con Ita si è stabilizzato. Ita è infatti in visita in una cava di marmo per un reportage e ha ricevuto una lettera di Dominguez da Los Angeles. Anche i quattro capitoli seguenti (gli ultimi del libro) registrano un importante balzo all'indietro nel tempo: lo spezzone conclusivo del romanzo è infatti ambientato a New York,

dove Dominguez e Ita, attivissimi fotoreporter, sperimentano man mano la fallibilità del loro teleobiettivo.

La particolare disposizione delle sequenze narrative – concepite, appunto, come “traduzioni verbali” di altrettante serie fotografiche – impone, in qualche modo, una soluzione alla continuità della vicenda: segna un’interruzione, uno stacco, un movimento a ritroso. Non diversamente, si direbbe, nella pagina iniziale de *Il grande angolo* è colta l’inversione del timone impressa dal marinaio che, in cabina di comando, solleva le mani «e lascia che la ruota giri a vuoto su se stessa» (GA, p. 9). A livello di struttura, insomma, il romanzo sembrerebbe ripetere o mimare il primo dettaglio iconico su cui sia chiamato a indugiare lo sguardo del lettore. L’atto di “staccare le mani” fa sì che il timone segua un movimento opposto rispetto a quello dato fino a qualche secondo prima dal marinaio: ciò che non implica, naturalmente, una perdita di controllo o uno sbandamento del battello. Allo stesso modo, capitolo dopo capitolo, la narrazione è spinta in avanti fino a toccare – attraverso il sofferto ricordo di Ita – un evento cruciale qual è il suicidio di Dominguez. La sua morte rappresenta, infatti, «il punto mediano che inverte la direttrice temporale»⁷: e d’altro canto, raggiunto il *climax* narrativo e visivo, sarebbe difficile ammettere una soluzione che vada oltre l’evento luttuoso per poi appiattirne o diluirne, nel resto del libro, la tensione. Dunque, piuttosto che rappresentare un momento di dispersione o di ripiegamento o di attenuazione del controllo autoriale sul testo, il riavvolgimento o meglio il disvolgimento⁸ della storia su di sé permette di mantenere identica se non addirittura di amplificare quella tensione.

Ancora, si può osservare che il movimento circolare del marinaio al timone è riprodotto, sebbene variato, nei «movimenti circolari sempre più larghi» (GA, p. 66), con cui Dominguez imbratta di sangue le mura della stanza da letto. Una lucida intelligenza visiva, in entrambe le circostanze, pare intervenire con autorevolezza e individuare un tratto assolutamente “memorabile” proprio nella circolarità ‘imperfetta’ dei gesti compiuti dall’uno e dall’altro personaggio. Imperfetta, del resto, è la circolarità della struttura narrativa de *Il grande angolo*: a conferma

del fatto che nel romanzo di Niccolai il solco dell'immagine tende a coincidere con quello del racconto.

L'immagine nella scrittura

Ci si può domandare se nell'esperienza artistica di Giulia Niccolai sia la parola a risultare subordinata all'immagine, oppure se sia vero il contrario e se quindi l'immagine finisca per essere subordinata alla parola. Sicuramente ne *Il grande angolo* non sono taciuti i limiti dei due linguaggi. Già la quarta di copertina del romanzo segnala la consapevolezza dell'autrice nei confronti del rischio di «schizofrenia della visione» legato alla fotografia. Emblematiche, poi, sono le pagine conclusive del libro, in cui è descritta la ricerca concitata, quanto inutile, di un obiettivo che consenta a Ita e Dominguez di riprendere le detenute della Jefferson Market Court di New York. Una ricerca inutile, appunto, perché l'obiettivo che i due riescono artigianalmente ad assemblare restituirà solo immagini deformate del mondo reale:

Puntano poi l'obiettivo sulla strada e sulla prigione alzando appena il vetro della finestra e tenendo le veneziane abbassate per non essere visti dalle detenute.

Esaminando le foto stampate si rendono conto che l'aria ha scarso potere risolutivo a simili distanze.

Lo spessore dello strato d'aria interposto tra la macchina e il soggetto produce conseguenze dannose alla nitidezza dell'immagine. Si fa sentire in modo sempre più accentuato man mano che la distanza aumenta.

La polvere e il fumo non si possono perforare nemmeno con i filtri. È quasi impossibile trovare il modo di fermare i serpeggiamenti dei pali e le onde orizzontali delle grandi distanze.

Dalla prigione si alza un velo di calore un tremolio gelatinoso quando il sole vi batte sopra.

È invisibile a occhio nudo ma il tremila lo coglie.

I mattoni della facciata e le sbarre alle finestre si deformano e appaiono come sciolti nell'immagine stampata e torbida. (GA, p. 135)

Se in buona parte dei capitoli iniziali de *Il grande angolo* è l'elemento acquatico a dominare, nei due capitoli finali, al contrario, insistita è

soprattutto la presenza di correnti di aria «calda e umida» e «più secca» (GA, p. 119) che, provenendo da opposte direzioni, confluiscono a New York. Si tratta di masse d'aria che, non percepibili a occhio nudo, modificano sensibilmente il contesto: «“I cieli di questo paese sono diversi dai nostri”, dice Dominguez» (GA, p. 120). Ne deriva, per il fotografo, una diversa capacità di applicazione dell'obiettivo che, eccessivamente potenziato, ferma nello scatto quel «velo di calore», quel «tremolio gelatinoso», altrimenti invisibili, rendendo impossibile la riproduzione nitida del carcere femminile. Si aggiunga, a questo, la violenza con cui le detenute reagiscono a chi faccia il gesto di osservarle: «“Se una di loro si accorge che la stai guardando ti grida dietro degli apprezzamenti, delle oscenità quasi sempre in spagnolo. Le altre che la sentono si affacciano tutte e l'intera prigioniera...”» (GA, p. 126), spiega ancora Dominguez⁹. Ita e il compagno tentano, allora, di provare l'obiettivo altrove, sfruttando l'ombra, «la vegetazione (perché assorbe il calore)» (GA, p. 136), «Gli oggetti verticali al sole (perché sono rivestiti di un solo velo di aria calda che sale)» (GA, p. 136). Si appostano presso la Battery, «punta estrema dell'isola di Manhattan dove le acque del fiume Hudson si incontrano con quelle dell'East River al largo nell'Atlantico» (GA, p. 136), senza, tuttavia, riuscire a produrre una sola foto che non contenga alterazioni cromatiche, distorsioni, sfocature. L'ultimo scatto – coincidente con le ultime righe del romanzo – coglie «le cime dei grattacieli tremolanti, accese come torce nel disco rosso del sole che tramonta» (GA, p. 137): un'immagine in cui tornano, in qualche modo fusi insieme, due elementi visivi noti. Nel gioco di parallelismi, opposizioni, ripetizioni che puntellano il racconto, è infatti difficile non scorgere nel «disco rosso del sole» il corrispettivo della «ruota di governo» della nave descritta nell'*incipit*; così come è difficile non associare il colore rosso dell'astro al violento cromatismo che connota – nel punto in cui la storia si ferma e riavvia disegnando solo parte di una circonferenza – il suicidio di Dominguez.

Se, come il voyeurismo sessuale, la fotografia «è un modo, per lo meno tacito ma spesso esplicito, di sollecitare ciò che sta accadendo perché continui ad accadere»¹⁰, lo sguardo fotografico che è all'origine

del *Il grande angolo* crea da subito le occasioni utili perché all'interno della struttura portante gli elementi iconicamente significativi si dispongono secondo serie parallele, iterative, mai casuali, riconoscibili. «Le coincidenze non sono mai casualità ma causalità, nascondono il disegno profondo delle cose», spiega Chiara Cretella a proposito del romanzo. E ancora: «L'atto di misurare il mondo deriva proprio dal lavoro della fotografia, che richiede una precisione di rapporti e di distanze, capaci di fare la differenza nell'immagine scattata»¹¹. *Il grande angolo*, allora, non rappresenta allora solo il frutto di una sperimentazione letteraria sullo sguardo fotografico: tenta infatti, allo stesso tempo, di sistematizzare gli esiti di quello sguardo, derivandone degli *schemata* necessari, in primo luogo, a definire la relazione tra ciò che è visto (e filtrato attraverso l'obiettivo della macchina) e ciò che è reale. Realizzata attraverso modalità non convenzionali, l'"integrazione" delle immagini e della scrittura racconta quindi non solo una storia (quella, appunto, di Ita e Dominguez), quanto, piuttosto, la traiettoria del *medium* con cui quella storia si è costruita.¹²

Note

¹ G. CALVENZI, *La geografia dei fotografi indipendenti*, in *Storia d'Italia. Annali. XX. L'immagine fotografica 1945-2000*, a cura di U. Lucas, Einaudi, Torino 2004, p. 655. Gli autori a cui Calvenzi fa riferimento, oltre a Giulia Niccolai, sono Caio Garrubba, Franco Pinna, Nicola Sansone, Antonio Sansone, Vittorugo Contino, Ermete Marzoni, Paolo di Paolo, Ugo Mulas, Massimo Vitali, Uliano Lucas, Mauro Vallinotto.

² Questa e le tre brevi citazioni che seguono sono tratte dal saggio di C. BELLO MINCIACCHI, *Scrivere senza anestesia. La chiarezza di Giulia Niccolai*, in «Il Verrì», a. XLIX (2004), n. 25, p. 149.

³ G. NICCOLAI, *Il grande angolo*, Feltrinelli, Milano 1966. D'ora in poi, le citazioni tratte dal romanzo saranno indicate con la sigla GA.

⁴ Ha scritto Giulia Niccolai in un suo testo poetico recente: «Una delle ragioni per cui / da ragazza ho fatto la fotografa / è anche quella / di essere

sempre dietro la macchina fotografica / e mai davanti. / (Infatti, chi fotografa / non viene quasi mai fotografato). / Non allo specchio, / ma nelle fotografie che mi ritraevano, / distinguevo la paura sul mio volto», G. NICCOLAI, *Frisbees (poesie da lanciare)*, ora in C. BELLO MINCIACCHI, cit., p. 148.

⁵ Ivi, p. 149.

⁶ Il racconto di Ita prosegue: «Ho visto subito il letto. Le lenzuola. Sul risvolto delle lenzuola dalla parte dove dormiva lui c'erano due disegni identici rossi, quasi marrone simmetrici. Con i polsi aperti deve essersi messo a fare dei movimenti circolari sempre più larghi e ha disegnato due grosse spirali come due grossi gusci di lumaca. [...] Quando il sangue non zampillava più ma uscivano solo gocce deve essere tornato al letto perché sul cuscino e sul lenzuolo dalla parte dove dormivo io c'erano due righe parallele di tratti rossi, di gocce rosse, un altro disegno come due file di formiche che alla fine si allargavano e formavano due altre spirali ma cominciate queste dal cerchio più largo per poi diventare più piccole» (GA, p. 66).

⁷ C. CRETELLA, *Il viaggio della rappresentazione ne Il grande angolo di Giulia Niccolai. L'autoscatto come forma/azione*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M.C. Papini, D. Fioretti e T. Spignoli, Ets, Pisa 2007, p. 500.

⁸ «Disvolgere» è appunto il verbo usato da Niccolai nel descrivere il moto inverso della ruota di governo: «Lascia che la ruota giri a vuoto su se stessa e si disvolga» (GA, p. 9).

⁹ La descrizione della prigione statunitense si contrappone a quella di un penitenziario sorto sulle rive del Nilo, citato nel I capitolo de *Il grande angolo*. Si tratta, in realtà, di un luogo aperto dove i condannati «non sono rinchiusi, fanno i contadini e vivono con le mogli nelle case del villaggio» (GA, p. 21). La loro fuga è impedita dall'assenza di vie e mezzi di trasporto: solo il fiume potrebbe offrire scampo, ma l'assenza di imbarcazioni preclude questa opportunità.

¹⁰ S. SONTAG, *On Photography*, Farrar Straus & Giroux, New York 1973; trad. it. *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978, p. 12.

¹¹ Entrambe le citazioni provengono da C. CRETELLA, cit., p. 499.

¹² Si può qui cogliere un rinvio alle pagine iniziali del *Il grande angolo*, laddove, navigando sul Nilo, Ita apprende (e fotografa) i disegni di «cammelli aerei navi treni muli biciclette barche» (GA, p. 12) sui muri esterni delle case, disegni con i quali i contadini egiziani raccontano all'osservatore con quali mezzi hanno potuto raggiungere La Mecca.

Bibliografia generale

- P. ALBERS, *Vita di Tina Modotti. Fuoco, neve e ombre*, Postmedia books, Milano 2003.
- P. ARIES, *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, Milano 1978.
- R. AVEDON, *Portraits*, New York, Straus & Giroux, New York 1976.
- R. BARTHES, *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964; trad. it. *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966.
- R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
- L. BATTAGLIA, *Siciliana*, Electa, Milano 2006.
- S. DE BEAUVOIR, *La terza età*, Einaudi, Torino 2002.
- S. DE BEAUVOIR, *La cérémonie des adieux*, Gallimard, Paris 2007.
- S. DE BEAUVOIR, *Una morte dolcissima*, Einaudi, Torino 2007.
- J. BERGER, *Ways of Seeing*, Penguin, Harmondsworth 1972; trad. it. *Questione di sguardi*, il Saggiatore, Milano 1998.
- H. BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London-New York 1994; trad. it. *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001.
- B. BLANCKMANN, *Mourir en direct*, in *Esthétique du Témoignage*, a cura di C. Dornier e R. Dulong, Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2005.
- L. BOELLA, *Sentire l'Altro*, R. Cortina, Milano 2006.
- M. BOURKE-WHITE, *Margaret Bourke-White fotografa*, Contrasto Due, Roma 2001.
- R. BRAIDOTTI, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002; trad. it. *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003.
- H.C. BRESSON, *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, Paris 1996; trad. it. *L'immaginario dal vero*, Abscondita, Milano 2005.
- E. BRONFEN, *Women Seeing Women*, Schirmere Art Book, Mosel, München 1992; trad. it. *Donne viste dalle donne*, Contrasto, Roma 2002.

J. BUTLER, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London-New York 2004; trad. it. *Vite precarie*, Meltemi, Roma 2004.

R. CALVORESSI, *Lee Miller. Ritratto di una vita*, Olivares, Milano 2003.

D. CAMPBELL, in «Book Review», a cura di R. Spall, Ohio Wesleyan University, Vol. 69, Spring 2007.

G. CANOVA, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000.

F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986.

A. CAVARERO, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

R. CHOW, *Il sogno di Butterfly*, Meltemi, Roma 2004.

R. CHOW, *The Age of the World Target*, Duke University Press, Durham and London 2006; trad. it. *Il mondo nel mirino*, Meltemi, Roma 2007.

M. CORGNATI, *Artiste*, Mondadori, Milano 2004.

E. DE CECCO, G. ROMANO (a cura di), *Contemporanee*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 2000.

T. DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.

G. DELEUZE, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris 1983; trad. it. *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984.

A. D'ELIA, *Per non voltare pagina*, Meltemi, Roma 2007.

J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967; trad. it. *Della grammatologia*, Jacobo, Milano 1998.

J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967; trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.

J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972; trad. it. *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997.

R. DE SIMONE, A. ROSSI, *Carnevale si chiamava Vincenzo: rituali di carnevale in Campania*, De Luca, Roma 1977.

A. ERNAUX, M. MARIE, *L'usage de la photo*, Gallimard, Paris 2005.

A. ERNAUX, *Une femme*, Gallimard, Paris 2007.

A.M. FIORAVANTI, M. BENTIVOGLIO (a cura di), *Post scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, cat. VIII Biennale Donna, Ferrara 1998.

W.H. FODDY, W.R. FINIGHAN, *The Concept of Privacy from a Symbolic Interactionist Perspective*, in «Journal for The Theory of Social Behaviour», 1980.

M. FOUCAULT, *Microfisica del potere*, a cura di P. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977.

M. FOUCAULT, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Gallimard, Paris 1976; trad. it. *La volontà di sapere. Storia della sessualità. I*, Feltrinelli, Milano 1978.

M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 2004¹¹.

M. FOUCAULT, *Antologia. L'impazienza della libertà*, a cura di V. Sorrentino, Feltrinelli, Milano 2005.

G. FREUND, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1974.

P.F. FRILLICI, *Sulle strade del reportage*, Quinlan, Bologna 2007.

M. GIACOBINO, *L'educazione sentimentale di C.B.*, La Tartaruga, Milano 2007

A. GIANNONE, P. CALEFATO, *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda. Vol. V. Performance*, Meltemi, Roma 2007.

E.H. GOMBRICH, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, National Gallery, London 1995; trad. it. *Ombre*, Einaudi, Torino 1996.

R. KRAUSS, *Le photographique*, Macula, Paris 1990; trad. it. *Teoria e storia della fotografia*, B. Mondadori, Milano 1990.

L. IAMURRI, S. SPINAZZÈ (a cura di), *L'arte delle donne*, Meltemi, Roma 2001.

L. IAMURRI (a cura di), *Autobiografia/Autoritratto*, Palombi, Roma 2007.

D. LANGE, P.S. TAYLOR, *An American Exodus: A Record of Human Erosion in the Thirties*, Yale University Press, New Haven 1969.

A. LEIBOVITZ, *A Photographer's Life. 1990-2005*, Random House, New York 2006.

- N. LEONARDI (a cura di), *L'altra metà dello sguardo*, Agorà, Torino 2001.
- E. LOEWENTHAL, *Scrivere di sé. Identità ebraiche allo specchio*, Einaudi, Torino 2007.
- U. LUCAS (a cura di), *Storia d'Italia. Annali XX. L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino 2004.
- A. MADESANI, *Storia della fotografia*, Mondadori, Milano 2008.
- C. METZ, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris 1971; trad. it. *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano 1977.
- M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Allemandi, Torino 1990.
- F. NALDI, *I'll be your mirror. Travestimenti fotografici*, Cooper & Castelvechchi, Roma 2003.
- B. NEWHALL, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984.
- G. NICCOLAI, *Il grande angolo*, Feltrinelli, Milano 1966.
- E. PARTRIDGE (a cura di), *Dorothea Lange. La vita come visione*, SEI, Torino 1996.
- F. PINTO MINERVA, I. LOIODICE (a cura di), *Donne tra arte, tradizione, cultura*, Il Poligrafo, Padova 2006.
- E. RASY, *L'estranea*, Rizzoli, Milano 2007.
- M.M. RIVERA GARRETAS, *Mujeres en relación: Feminismo 1970-2000*, Icaria, Barcelona; trad. it. *Donne in relazione. La rivoluzione del femminismo*, Liguori, Milano 2007.
- P. ROTH, *Everyman*, Einaudi, Torino 2007.
- P. ROTH, *Patrimonio*, Einaudi, Torino 2007.
- M.N. ROTHBARD, *La Grande Depressione*, Rubbettino, Cosenza 2006.
- M. RUSSO, *Gli eretici dell'Assunta*, De Luca, Roma 1978.
- M. RUSSO, *Roma, fasti moderni: il disordine del tempo*, Fondazione Mudima, Milano 1993.
- M. RUSSO, *L'incanto*, Skira, Milano 2004.
- F. SABAH, *Un'estate a Teheran*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- M. SATRAPI, *Persepolis*, L'Association, Paris 2001; trad. it. *Persepolis. Storia di un'infanzia*, Sperling & Kupfer, Milano 2003.

M. SATRAPI, *Persepolis 2*, L'Association, Paris 2002-2003; trad. it. *Persepolis 2. Storia di un ritorno*, Sperling & Kupfer, Milano 2004.

M. SATRAPI, *Persepolis*, Lizard, Roma 2007.

K.M. SKIBA, *Sister in the Band of Brothers: Embedded with the 101st Airborne in Iraq*, University Press of Kansas, Lawrence 2005.

S. SONTAG, *On Photography*, Farrar Straus & Giroux, New York 1973; trad. it. *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978.

S. SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, Farrar Straus & Giroux, New York 2003; trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

S. SONTAG, *Nello stesso tempo. Saggi di letteratura e politica*, Mondadori, Milano 2008.

M.S. SWEENEY, *The Military and the Press*, Northwestern University Press, Illinois, Evanston 2006.

J. SZARKOWSKI, M. MUSSINI, A.C. QUINTAVALLE, *Dorothea Lange*, Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, Parma 1972.

P. TAUSK, *Storia della fotografia del 20° secolo*, Mazzotta, Milano 1980.

R. TOFFOLETTI, *Tina Modotti. Perché non muore il fuoco*, Arti Grafiche Friulane, Udine 1992.

E. TSEËLON, *The Masque of Femininity*, SAGE Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi 1995.

B. USPENSKIJ, *Storia e semiotica*, Bompiani, Milano 1988.

P. VIRILIO, *La machine de vision*, Galilée, Paris 1989; trad. it. *La macchina che vede: l'automazione della percezione*, Sugarco, Milano 1989.

P. VIRILIO, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, L'Étoile, Paris 1984; trad. it. *Guerra e Cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996.

V.N. VOLOŠINOV, M. BACHTIN, *Marksizm i filosofija jazyka*, Priboj, Leningrad 1929-1930; trad. it. *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, a cura di A. Ponzio, P. Manni, Lecce 1999.

M. VOVELLE, *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai nostri giorni*, Laterza, Bari 2000.

- P. ZACCARIA (a cura di), *Transcodificazioni*, Meltemi, Roma 2005.
- I. ZANNIER, *Breve storia della fotografia*, Del Castello, Milano 1962.

Autrici degli interventi

Lucia ANELLI è giornalista pubblicista e critico d'arte. Specializzata in Storia dell'Arte contemporanea e Comunicazione, insegna Lettere moderne negli istituti superiori. Collabora da anni con diversi giornali e riviste d'arte, tra cui le testate nazionali «Juliet Art Magazine» di Trieste e «Arte & News Antiquaria» di Milano. I suoi interessi sono diretti soprattutto alla cura di eventi d'arte e alla promozione della creatività giovanile. Ha pubblicato numerosi saggi in cataloghi d'arte e ha dedicato alcuni contributi al lavoro di Maestri come Francesco Speranza, Vincenzo Gentile, Matteo Masiello. È socia del Centro Documentazione e Cultura delle Donne, con sede a Bari.

Patrizia CALEFATO, semiologa, insegna Sociolinguistica, Linguistica informatica e Analisi socioantropologica del prodotto di moda nell'Università degli Studi di Bari. Tra le sue più recenti pubblicazioni, in italiano: *Lusso*, Meltemi, Roma 2003; *Che nome sei? Nomi, marchi, tag, nick, etichette e altri segni*, Meltemi, Roma 2006; *Mass moda*, Meltemi, Roma 2007; *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda. Vol. V: Performance* (in coll. con A. Giannone), Meltemi, Roma 2007; *Il piacere del ritorno* (a cura, in coll. con M.R. Dagostino), Progedit, Bari 2007. In inglese: *The Clothed Body*, Berg, Oxford 2004; *Fashion as Sign System*, in J. Brand, J. Teunissen, in coop. with A. van der Zwaag, editors, *The Power of Fashion*, Terra ArtEZ Press, Arnhem 2006. In spagnolo: *El sentido del vestir*, Engloba, Valencia 2002; *Moda y cine* (a cura), Engloba, Valencia 2003. In tedesco: *Semiotik der Kleidung*, numero monografico della rivista «Zeitschrift für Semiotik», a cura di P. Calefato, A. Giannone e D. Mosbach, Band 27, Heft 3, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2005. In portoghese: *Fundamentos de Filosofia da Linguagem* (in coll. con A. Ponzio e S. Petrilli), Vozes, Rio de Janeiro 2007.

Fiammetta CIRILLI, già dottore di ricerca in Studi di Storia letteraria e Linguistica presso l'Università di Roma Tre, attualmente sta conseguendo il dottorato internazionale in Studi di Genere (La Sapienza, Roma Tre, Paris III). Redattrice del «Bollettino di Italianistica» e della *Bibliografia generale della Lingua e Letteratura italiana*, ha collaborato al *Dizionario delle opere*, Einaudi, Torino 1999-2000 e al *Dizionario biografico degli italiani*. Ha dedicato alcuni contributi all'opera di Beppe Fenoglio, Luciano Bianciardi, Anna Maria Ortese, Elsa Morante. Per i tipi della casa editrice Unicopli ha pubblicato nel 2005 la breve monografia *Alba e le Langhe. L'epopea del partigiano Johnny*, con una nota di G. Bárberi Squarotti.

Maria Rosaria DAGOSTINO è dottore di ricerca in Teoria del Linguaggio e Scienze dei Segni. Insegna Sociolinguistica nel Corso di laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Bari (sede di Taranto) e collabora con il Dipartimento di Pratiche Linguistiche e Analisi di Testi della stessa Università. Si occupa di *visual culture*, analisi del linguaggio pubblicitario e intervisualità. Tra le sue pubblicazioni più recenti *Cito dunque creo*, Meltemi, Roma 2006, finalista al premio nazionale della Comunicazione di Castiglioncello 2006; *Il piacere del ritorno*, a cura con Patrizia Calefato, Progedit, Bari 2007. Ha curato e tradotto di Rey Chow, *Il mondo nel mirino*, Meltemi, Roma 2007.

Anna D'ELIA, saggista e narratrice d'arte. Ha scritto: *L'Universo Futurista*, Dedalo, Bari 1989; *Le Città Visibili*, Congedo, Galatina 1990; *Fotografia come Terapia*, Meltemi, Roma 1999; *Diario del Corpo*, Unicopli, Milano 2002; *Nello Specchio dell'Arte*, Meltemi, Roma 2004; *Per non voltare pagina*, Meltemi, Roma 2007. Ha curato: *Pino Pascali*, Laterza, Bari 1983; *Artronica*, Mazzotta, Milano 1987; *Archia*, Dedalo, Bari 1987; *La Pietra e i Luoghi*, Essegi, Ravenna 1990; *Pensare la Città*, Manni, Lecce 1994; *A scuola di città*, Progedit, Bari 2000; *Sguardo e raffigurazione*, Adriatica, Bari 2002. È presente in: *La*

Ville, Centre Pompidou, Paris 1994; *Immaginario mediale e Stereotipi di Genere*, Progedit, Bari 2000; *Passaggi*, Quattroventi, Urbino 2001; *Il cinema racconta*, Sossella, Roma 2001; *Cinema altrove*, Sossella, Roma 2002; *Pino Pascali la reinvenzione del mito mediterraneo*, Museo nazionale Reina Sofia, Madrid 2002; *Transcodificazioni*, Meltemi, Roma 2005.

Francesca DE RUGGIERI è dottore di ricerca in Teoria del Linguaggio e Scienze dei Segni. Insegna Semiologia del Cinema e degli Audiovisivi nel Corso di laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Bari (sede di Taranto) e collabora con il Dipartimento di Pratiche Linguistiche e Analisi di Testi della stessa Università. Si occupa in particolare delle rappresentazioni del corpo nel cinema, negli audiovisivi e nei nuovi media. Tra le sue pubblicazioni recenti, i volumi *Tecnologie incarnate*, Meltemi, Roma 2004; *Matrix and the city*, ETS, Pisa 2006 e *I segni del cinema*, Progedit, Bari 2008. Con A.C. Pugliese ha curato il volume *Futura. Genere e tecnologia*, Meltemi, Roma 2007.

Giuliana MISSERVILLE ha lavorato per anni presso la Biblioteca della Camera dei Deputati. Si occupa di scritture femminili con particolare attenzione al pensiero e alla letteratura francese. Fa parte della Simone de Beauvoir Society ed è socia fondatrice della Società Italiana delle Letterate (SIL). Collabora alla rivista «Leggendaria». In tema di autobiografia e fotografia ha pubblicato *La sovraesposizione del lettore: Images latentes di Marie-Jeanne Tomasi*, in *Sguardo e Raffigurazione*, Adriatica, 2002. Sui rapporti tra letteratura e giardini *La coltivazione di orti e giardini nelle scritture delle donne*, in *Movimenti di felicità*, Manifestolibri, 2004. Recentemente ha curato assieme a M. Luongo, *Isole. Confini chiusi, orizzonti aperti*, Iacobelli 2008 (nel quale compare il saggio *Marie Susini, o la Corsica come metafora*).

Maria Beatrice PAGLIARA è docente di Letteratura italiana presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di

Bari e qui dirige il Dipartimento di Linguistica, Letteratura e Filologia Moderna. Ha pubblicato *Il Gattopardo o la metafora decadente dell'esistenza* (1983), *Remissività e trasgressione nel romanzo storico dell'Ottocento* (1983), *L'attiva marginalità. Scrittori di Puglia tra '600 e '800* (2000), *Scritture, soggetti, modelli femminili* (2000), *Il romanzo coloniale tra imperialismo e rimorso* (2001), *Scritture di vita. Biografie e autobiografie del Novecento* (2001). Ha curato la pubblicazione degli Atti del Convegno *Interni familiari nella letteratura italiana* (2007) e le edizioni di *Il principe studioso* di Tomaso Tomasi (2002), e *Le tracce della memoria* di Carlo Levi (2002).

Loredana REA è storica e critica d'arte. Docente di Storia dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Sassari, ha collaborato con riviste e giornali tra cui «Dismisura», «Cahiers d'Art», «L'inchiesta», «Artart». Per la rivista «Extrart», è critico e redattore dal 2001. È direttrice del Centro di Documentazione del Libro di Artista di Cassino. Ha curato esposizioni per musei e gallerie pubbliche e private e ha pubblicato i volumi: *Architettura come rigenerazione della memoria*, Frosinone 1994; *Le radici del contemporaneo*, Frosinone 1998; *Universo Mirò* (con L. Fioretta), Frosinone 2000; *Sedimentando*, Napoli 2007; *Il suono del silenzio*, Napoli 2008. Ha collaborato con saggi e testi critici a cataloghi, libri e miscellanee, tra cui: *Joan Mirò. Dalla figurazione al gesto*, Frosinone 2001; *Mediterraneo Mirò*, Frosinone 2002; *Donne tra arte, tradizione e cultura. Mediterraneo e oltre*, Padova 2006; *Città di Frosinone. La Villa Comunale*, Milano 2006; *Camera 312. Promemoria per Pierre*, 52° Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 2007.

Maria VINELLA, curatrice e critica d'arte, si occupa di ricerca *gender* nelle Scienze dell'Immagine. È autrice di numerosi contributi scientifici sui temi delle culture visuali. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Arte e comunicazione*, Pensa, Lecce 2001; *Scritti d'arte*, Pensa, Lecce 2004; *Educazione ai beni culturali*, Multimedia, Lecce 2004. Ha curato: *Identità di genere e immagine femminile*, Progedit, Bari 2000; *Il cinema*

racconta, Sossella, Roma 2001; *Immaginario mediale e stereotipi di genere*, Progedit, Bari 2001; *Cinema altrove*, Sossella, Roma 2002; *Pensare la differenza* (coll. F. Pinto), Progedit, Bari 2003; *Raccontare l'arte*, Progedit, Bari 2007; *Arte e creatività* (coll. F. Pinto), Arte Duchamp, Cagliari 2007. Saggi presenti in: *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate*, Il Poligrafo, Padova 2004; *Representaciones y simulacras del cuerpo femenino*, Arcibel, Sevilla 2004; *En el espejo de la cultura: mujeres e iconos femeninos*, Arcibel, Sevilla 2005; *Donne tra arte e tradizione*, Il Poligrafo, Padova 2006; *Sconfinamenti*, Il ramo d'oro, Trieste 2008. Tra i numerosi saggi in cataloghi d'arte, gli ultimi in: *Project caos*, 52. Biennale di Venezia, De Luca, Roma 2007 e *Sesto Senso*, Università degli Studi e Accademia delle Belle Arti di Bari, Grafis, Bari 2009.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2009
PRESSO ARTI GRAFICHE FAVIA S.R.L.
MODUGNO (BA) – S.P. 231 KM 1,300
TEL 0805355219 - FAX 0805358614