

Stefano Ferrari

La fotografia tra lutto, riparazione e creatività

Sia nei suoi scopi che nei suoi esiti la fotografia rientra, per molti aspetti, nella logica ambivalente del doppio, volendo, da un lato, contrastare la morte e finendo, dall'altro, per evocarla incessantemente. Sono numerose, del resto, le riflessioni e le testimonianze sulle relazioni tra fotografia e morte e su questo tema ho già avuto occasione di soffermarmi, sottolineandone diversi aspetti diversamente perturbanti.¹

D'altra parte, questo senso di morte che così spesso colleghiamo alla fotografia è già come iscritto nel bisogno stesso che l'uomo ha di fotografare e fa tutt'uno con esso, rappresentando semplicemente, come si suol dire, l'altra faccia della medaglia. La fotografia, infatti, nella sua sostanziale ambiguità blocca e congela la vita nel suo libero fluire, ma esprime così anche tutta la sua forza, nella misura in cui questo le consente, in senso lato, di sottrarre

qualcosa alla caducità.² Senza contare che proprio in questo blocco e congelamento dello spazio e del tempo ha origine quel meccanismo di difesa di cui parleremo, che permette alla fotografia di controllare e dominare il caos e la violenza del mondo. L'uomo dunque (e lo si vedrà meglio in seguito) si rivolge alla fotografia soprattutto per dare consistenza e verità a una realtà troppo mobile e troppo labile, per sottrarla, come dice Italo Calvino, all'"ombra insicura del ricordo".³ Soltanto dopo che è stata fotografata, una certa realtà, come dice ancora lo scrittore, sembra poter contare sulla "irrevocabilità di ciò che è stato e non può essere messo in dubbio". Questa stessa idea di irrevocabilità, insinuandosi nella nostra coscienza, genera un senso di finzione retrospettiva, che uccide ogni spontaneità. È per questo, spiega Calvino, che

la realtà fotografata assume subito un carattere nostalgico, di gioia fuggita sull'ala del tempo, un carattere com-

memorativo, anche se è una foto dell'altro ieri. E la vita che vivete per fotografarla è già in partenza commemorazione di se stessa.⁴

Ecco allora che, come ha scritto a sua volta 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.⁵

Inoltre la fotografia, e in particolare il ritratto fotografico, inteso soprattutto come istantanea, deve spesso la sua straordinaria capacità di rivelazione (sulla quale avremo occasione di tornare) all'effetto straniante che le è proprio. Essa infatti è in grado di mostrarci, anche delle persone che amiamo, un volto o un aspetto che non conosce-

vamo, rivelandoci qualcosa di nascosto (o di estraneo), che coincide talvolta, come in questo esempio proustiano, letteralmente con il “fantasma” dell’essere amato, di cui preannuncia la malattia e la morte. Questa funzione straniante e rivelatoria dell’obiettivo fotografico viene infatti messa in luce da Proust in un passo dei *Guermantes*, che vale la pena tener presente anche a proposito di quell’inevitabile e intrinseco distacco (o indifferenza) che qualificano l’atteggiamento del fotografo di fronte alla realtà. Dopo una lunga assenza, il Narratore entra nel salotto della nonna senza essere annunciato e la coglie di sorpresa, osservandola per un momento con gli occhi di un estraneo – cioè di un fotografo:

Di me [...] non era presente che il testimone, l’osservatore, l’estraneo in cappello e soprabito da viaggio, colui che non è di casa, il fotografo venuto a ritrarre luoghi che non rivedremo mai più. E ciò che meccanicamen-

te, si formò nei miei occhi quando vidi la nonna fu appunto una fotografia.⁶

Infatti, secondo Proust, “l’obiettivo puramente materiale” della fotografia, senza tener conto né “della nostra incessante tenerezza”, né dell’abitudine che fa sì che “ogni volto che amiamo è uno specchio del passato”, ci mostra, anche se solo per un attimo, la nuda e attuale realtà delle cose:

per la prima volta e solo per un istante [...] vidi sul canapè, sotto il lume, rossa, pesante e volgare, malata, perduta in chissà quali fantasticherie, gli occhi un po’ folli [...] una vecchia donna prostrata che non conoscevo.⁷

Eppure (lo abbiamo detto), il bisogno di fotografare nasce come un gesto di difesa, che vuole conservare le cose che si perdono. È quindi, da questo punto di vista, un atto di

ribellione contro la caducità e la morte: io fotografo una realtà che sta per perdersi, sta per morire, assorbita, inglobata in un fluire nullificante, che annienta lo specifico del mio Io, qui ed ora. E la fotografia invece vorrebbe salvaguardare quell'attimo che sono io, che sei tu qui ed ora... Ma è appunto un gesto disperato, su cui già incombe quella morte che si vorrebbe negare.

Se ora cerchiamo di considerare più da vicino il gesto del fotografo, vedremo che anche il voyeurismo, che è universalmente considerato come una caratteristica essenziale della dimensione psicologica della fotografia,⁸ può essere messo a sua volta in relazione con la morte. Infatti il voyeurismo implicito nell'atto del fotografare e soprattutto il voyeurismo di chi osserva senza essere osservato⁹ comportano tendenzialmente una passività sempre più completa dell'oggetto, che può arrivare a coincidere appunto con l'ideale di un oggetto morto: una morte, dunque, da un lato già iscritta nella passività che la fotografia docu-

menta; una morte, dall'altro, che può essere cercata, auspicata (quando non procurata) dal fotografo stesso come occasione di osservazione e spettacolo.

Del resto, questo bisogno di guardare gli altri, spinti da una sorta di pulsione ossessiva, fa tutt'uno con quella componente per così dire cinica, insita nell'osservare in quanto tale, nell'identificazione con una "istanza osservativa" privilegiata e onnipotente, che assiste come dall'alto allo spettacolo delle miserie del mondo;¹⁰ ma nello stesso tempo, rivela forse, a monte, un sostanziale senso di impotenza, e ricorda quasi il gesto di un assassino potenziale. O meglio, il voyeurismo tipico del fotografare può essere associato alla costellazione sado-masochistica che a volte si ritrova anche in certi assassini. Lo ricordo perché il motivo del fotografo assassino è stato spesso sfruttato soprattutto dal cinema, a cominciare da *L'occhio che uccide* (1960) di Michael Powell, in cui il protagonista ammazza le donne con un'arma nascosta nella macchina fo-

tografica. Avendo egli fissato sull'apparecchio uno specchio, poteva vedere riflesso nel loro sguardo il terrore supremo, riuscendo così a fotografare e spiare gli ultimi istanti delle sue vittime, osservando letteralmente la morte riflessa nei loro occhi.

Secondo Susan Sontag,

il film presuppone una connessione tra impotenza e aggressività, tra occhio professionale e crudeltà, che porta alla principale fantasia collegata con la macchina fotografica. La macchina come fallo è, al più, una fragile variante dell'inevitabile metafora che tutti tranquillamente adoperano.¹¹

Il film di Powell è certo un caso estremo, ma segnala che esiste nel gesto indiscreto e curioso, e appunto, vampiresco del fotografare qualcosa che a volte viene vissuto come patologico.

Continua la Sontag:

Tuttavia l'atto di fare una fotografia ha qualcosa di predatorio. Fotografare una persona equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi, avendone una conoscenza che essa non può mai avere; equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto. Come la macchina fotografica è una sublimazione della pistola, fotografare qualcuno è un omicidio sublimato, un omicidio in sordina, proprio di un'epoca triste, spaventata.¹²

Ciò trova un concreto corrispettivo nel fastidio che molta gente prova a essere fotografata, soprattutto di sorpresa: si ha infatti come la sensazione di venire violati nella propria intimità, o meglio, nella propria essenza individuale, nella propria identità, appunto come se ci venisse davvero rubata l'anima.

Meccanismi di difesa e implicazioni psicopatologiche del fotografare

Come abbiamo visto, ambiguità e ambivalenza sono sostanziali alla fotografia e appartengono alla sua vocazione e alla sua storia, alle sue intenzioni e alla sua pratica, e riguardano tanto il fotografo quanto il fotografato.

Ma neppure il fruitore riesce a sottrarsi del tutto a questa dinamica, che del resto è parte integrante delle strategie di difesa della fotografia, considerata sia come oggetto che come processo. È ben noto, per esempio, il ruolo che l'oggetto fotografato (nella fattispecie il ritratto) svolge nel lavoro del lutto.¹³ Si tratta di una funzione ricorrente e sicuramente importante, anche se non sostanziale.¹⁴ Essa serve da appoggio, da supporto all'elaborazione psichica, nel senso che quando abbiamo perduto una persona amata il guardare continuamente le sue foto fa parte di quello che ho definito il "lavoro del ricordo": gli conferisce, per

così dire, sostanza e alimento, seppure con i limiti e le contraddizioni rilevate anche da Barthes.¹⁵ Su questo tema restano illuminanti le pagine di Proust sul lutto per la morte della nonna – la foto della nonna scattata da Saint-Loup che il Narratore "riscopre" solo *dopo* che la memoria involontaria, con le sue "intermittenze del cuore", ha effettivamente innescato il lavoro del lutto.

Più in generale non è difficile considerare la fotografia come meccanismo di difesa e ricondurla alla prospettiva dell'arte come riparazione. Credo infatti che sotto molti aspetti la fotografia concentri e in qualche misura amplifichi funzioni che sono tipiche dell'arte in generale. Vediamo quindi di riprendere gli aspetti principali di questa correlazione:

– Il fotografare sembra innanzi tutto condensare un bisogno di controllo sulla realtà che passa attraverso un processo di incorporazione¹⁶ e conoscenza dell'oggetto di cui

l'arte e la letteratura costituiscono varianti più complesse ma in fondo meno esplicite e dirette:

Fotografare – osserva ancora la Sontag – significa infatti appropriarsi della cosa che si fotografa, significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza, e quindi di potere.¹⁷

– Come la fotografia, anche l'arte in generale vuole essere qualcosa oltre la morte, qualcosa che ruba, sottrae alla morte porzioni, frammenti, istanti di vita e fantasmi di essa.

– Anche nell'arte, come nella fotografia, c'è qualcosa di aggressivo e vampiresco:¹⁸ queste fotografie che fermano, uccidono la realtà a ogni scatto, che a volte sembrano obbedire a una vera e propria follia omicida sono un po' l'immagine enfatizzata, il corrispettivo tecnologico dell'artista che fruga tra la sofferenza degli uomini, cer-

cando modelli, pretesti per i suoi quadri o i suoi romanzi (come non pensare al *Ritratto ovale* di Poe o a certe strategie di Proust narratore...).

– Nell'idea e nella pratica della fotografia è inoltre implicito un altro meccanismo tipico dell'arte e della letteratura in generale. Mi riferisco all'ideale, già ricordato, di un'osservazione distaccata e superiore dei fatti, che fa della vita e dei suoi dolori solo l'occasione per una contemplazione estetica. Chi fotografa, infatti, deve essere presente: è questa una *conditio sine qua non*, ma al tempo stesso la sua è una “non presenza”, una presenza, per così dire, solo tecnica e non emotiva. Il fotografo non è, e non può essere, coinvolto dai fatti, egli si limita a documentarli. È questo un elemento imprescindibile, costitutivo, che non possiamo trascurare: “il fotografo”, scrive Arnheim, “deve essere dove si svolge l'azione”, cioè deve essere presente, dentro alla scena, parte di essa; “tuttavia”, aggiun-

ge, “quando si scattano foto, si trasforma la vita e la morte in uno spettacolo che va osservato con distacco”.¹⁹

Notava a sua volta Susan Sontag, citando esempi di immagini memorabili in cui il fotografo ha ripreso eventi altamente drammatici invece di cercare di evitarli:

Fotografare è essenzialmente un atto di non intervento [...]. Chi interviene non può registrare, chi registra non può intervenire.²⁰

È questo anche l'ideale di Franz Kafka e di tutti i malati di letteratura: essere partecipi, dentro la scena della vita, magari come protagonisti, e al tempo stesso “spettatori imparziali”, freddi e distaccati, che osservano le cose al sicuro dietro un sipario di onnipotenza.

Se le cose stanno così, si possono capire certe implicazioni psicopatologiche del (bisogno di) fotografare, soprattutto

quando esso diviene una sorta di irresistibile coazione²¹ (come di chi vive con la macchina fotografica in mano, che vede e osserva il mondo come una perenne occasione di fotografia). È un tipico meccanismo di difesa, di cui ho parlato anche a proposito della scrittura, e che fa capo a quello spettatore imparziale di cui dicevo prima: in questo modo la realtà finisce per non esistere se non *per e nella* sua rappresentazione. Su questo motivo sono esemplari le pagine di Italo Calvino, che segnalano del resto come questa coazione ossessiva del fotografo, che vorrebbe fissare e registrare praticamente ogni momento della realtà e ogni frammento del mondo, fa parte, in fondo, della logica stessa della fotografia, o almeno di

chi pensa che tutto ciò che non è fotografato è perduto, che è come se non fosse esistito, e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può, e per fotografare quanto più si può bisogna: o vivere in modo

quanto più fotografabile possibile, oppure considerare fotografabile ogni momento della propria vita.²²

E sarà proprio quest'ultima la via intrapresa dal suo personaggio, che decide di fotografare l'oggetto del suo amore in tutte le pose, a tutte le ore del giorno e della notte, incessantemente. E a chi gli contestava questa singolare mania, rispondeva:

È una questione di metodo. Qualsiasi persona tu decida di fotografare, o qualsiasi cosa, devi continuare a fotografarla sempre, solo quella, a tutte le ore del giorno e della notte. La fotografia ha un senso solo se esaurisce tutte le immagini possibili.²³

Anche in questo caso – sia detto di passaggio – si registra comunque una precisa corrispondenza con certe funzioni della letteratura, soprattutto di quella autobiografica: si scrive la propria vita per darle un senso, per sottrarla alla

inconsistenza e alla precarietà di un incessante trascorrere. Si pensi alle parole di Zeno nel *Vecchione*: “Mi pare di non aver vissuto altro che quella parte di vita che descrissi”.²⁴

Nel fotografare c'è poi un'identificazione sia con l'oggetto fotografato (la “vittima” – la vittima metaforica del fotografo oppure quella reale dell'evento tragico che egli spesso, troppo spesso documenta) sia con l'aggressore, che in casi estremi può essere il fotografo stesso. In questa duplicità sta dunque un doppio appagamento su di un registro, come si diceva, sado-masochistico. E ciò spiega l'ambiguità di fondo, tanto spesso denunciata, di certi servizi fotografici, che sembrano (dichiarano di) fare appello alla pietà, ma che in realtà indulgono troppo a un certo gusto del macabro o dell'orrore. Inutile ricordare che ciò incontra, del resto, il favore del pubblico, a sua volta dimidiato dalla stessa ambivalenza.

Anche in relazione a quanto si diceva a proposito di quel

meccanismo di difesa onnipotente che è parte integrante dello statuto del fotografo come “spettatore disinteressato”, possiamo dire infine che il bisogno stesso di fotografare corrisponde a un processo psichico che può essere così sintetizzato: *ho paura del mondo e allora io lo fotografo*, perché fotografarlo vuol dire bloccarlo, disinnescarne le potenzialità offensive, in quanto la realtà fotografata, per quanto brutta e violenta, per quanto paurosa, non ci può più offendere (anzi, la possiamo ammirare, trasformandola in un evento estetico). Ma, soprattutto, fotografare vuol dire, nell’operare stesso della macchina fotografica (uno scatto dopo l’altro), parcellizzare la realtà, inquadrarla, sezionarla, smontarla, pezzo per pezzo, momento per momento; quel tutto, quella continuità che in quanto tale ci sovrasta e ci annienta, noi la trasformiamo in qualcosa di controllabile, di ordinato in sequenze separate. Ecco il gesto di difesa onnipotente: io fermo il mondo, che viene ridotto all’interno del mio obiettivo in

una successione di fotogrammi che io stesso ho scelto. In questo modo ciò che appariva come un limite insopprimibile della fotografia (la quale, si diceva, cancellando la continuità e la processualità del reale, finisce per negare e uccidere la realtà stessa) si trasforma in una delle sue maggiori potenzialità difensive.

A questo punto, e a questo proposito, vien fatto di pensare alle differenze tra fotografia e cinema. Il film, da una parte, sembra essere più aderente al fluire ininterrotto della realtà, anche se poi ogni film finisce inevitabilmente per ritagliare solo delle inquadrature, che soltanto il montaggio fa apparire seguenti e continue e comunque solo per la durata del film; dall’altra, proprio a causa di questo flusso ininterrotto di immagini, esso rischia di impedire l’elaborazione psichica connessa con la parcellizzazione delle sequenze, fotogramma per fotogramma, di cui si diceva. Penso in particolare a una penetrante affermazione di Kafka, secondo cui “il cinema impedisce di guardare”

perché le immagini “si impadroniscono dello sguardo e allagano la coscienza.”²⁵

Tornando alla fotografia, questo meccanismo di difesa, che oggi viene ulteriormente amplificato dalla tecnologia digitale e che si oggettiva nel momento della stampa e in quello successivo e conclusivo, quando il fotografo può contemplare a suo agio le immagini da lui riprodotte, questo meccanismo, dicevo, agisce dunque già quando egli progetta di diventare, e diventa effettivamente fotografo: nel caos e nella violenza del mondo, di quel mondo che gli fa paura, lui non va indifeso, allo sbaraglio, ci va armato della sua macchina fotografica, che gli dà sicurezza e protezione. Ciò, a volte (sto pensando ai fotografi nelle missioni di guerra) si traduce in qualcosa di istituzionalmente riconosciuto: il fotografo ha infatti uno speciale lasciapassare e gode di uno status appunto protetto. Ci sono precise testimonianze di reporter che confermano questo senso di (falsa) sicurezza e quasi di invulnerabilità

dato loro dalla macchina fotografica. È per questo che nei casi, purtroppo non infrequenti, in cui essi restano uccisi, l'evento desta anche in noi un senso di stupore profondo, prima ancora che di pietà, perché sentiamo che è avvenuto qualcosa di non previsto né prevedibile, che un patto è stato infranto.

Fatto sta che con la macchina fotografica in mano l'uomo si trasforma e si sente in grado di controllare e dominare gli eventi. Non solo: secondo un meccanismo che abbiamo già ricordato più volte, è un po' come se tutto quel caos, quel dolore, quel sangue, quella violenza, che fino a un attimo prima lo avevano sconcertato e spaventato, fosse ora solo un pretesto, un'occasione per la ripresa, e gli fosse offerto appunto come *spettacolo*. Si vede allora come la spettacolarizzazione del caos, del dolore, della morte non sia soltanto un dato, per così dire, tecnico e accessorio, legato alla situazione oggettiva di chi fotografa, o soltanto un inevitabile e quasi indesiderato effetto collaterale, ma

faccia parte del suo progetto, cioè sia qualcosa di iscritto nel fatto stesso di scegliere di essere fotografo (come di essere artista, del resto).

Questo processo trova tuttavia il suo naturale compimento solo nelle fasi successive. Infatti, come dicevo, sviluppare, stampare, correggere, ingrandire, velare, sezionare (tutte operazioni che la tecnica digitale semplifica e al tempo stesso arricchisce di infinite possibilità), per poi guardare, osservare, studiare i risultati ottenuti è il punto di arrivo di un gioco esaltante, che permette letteralmente di riscrivere la realtà del mondo. Insomma la fotografia si configura come un meccanismo di difesa onnipotente *prima, durante e dopo* il suo stesso operare.

Consideriamo ora una situazione più specifica, quando cioè il campo dell'obiettivo del fotografo via via si stringe e si concentra su una determinata figura. E pensiamo in particolare allo speciale rapporto che si instaura con

l'oggetto amato/odiato, che viene fotografato ripetutamente, in tutte le pose, in tutte le occasioni, con una frenesia che è l'espressione del nostro desiderio incontenibile: l'oggetto sembra appartenerci di più e meglio, è un modo per controllarlo e dominarlo, per possederlo fino in fondo (ah, la paura che ci sfugga! ed ecco che noi lo blocchiamo in quelle mille pose che ci guardano senza poter opporre alcun rifiuto...). Su questo aspetto sono davvero illuminanti le pagine di Calvino, dove l'associazione tra sessualità e fotografia è ampiamente esplorata,²⁶ sia a livello implicito che esplicito, sia come seduzione che come possesso: in certe situazioni fotografare sembra davvero un modo – l'unico – per possedere e godere dell'oggetto. Al di là della pornografia esplicita, al di là dei nudi più o meno artistici, la gamma e i gradi della perversione fotografica sono davvero pressoché infiniti, e partono da lontano: come non ricordare, per esempio, l'ambiguità violenta dell'innocenza esibita e compiaciuta delle bambine

seminude di Lewis Carroll?

In un contesto decisamente meno perverso, secondo una felice espressione di Lalla Romano, il fotografare l'oggetto d'amore da parte di un innamorato può talvolta essere considerato letteralmente come un atto di *adorazione*: una formula che dà tutto il senso di un'osservazione che si fa contemplazione rituale, con quanto c'è in questo termine di protratto ed enfatico, che trasforma l'obiettivo in uno strumento quasi religioso: "lei sapeva che quella foto era un atto (per quanto contemplativo) di adorazione...",²⁷ scrive infatti la Romano a proposito di una bellissima fotografia che suo padre fece alla madre.

Rimanendo all'interno delle particolari dinamiche che possono caratterizzare la relazione del fotografo con il suo oggetto, considerate le note implicazioni magiche connesse comunque alla riproduzione di immagini, fotografare può essere anche un modo per deturpare, ferire, violentare, o addirittura uccidere, più o meno simbolicamente, la

persona rappresentata. Naturalmente anche in questo caso la fotografia resta comunque una violenza o un assassinio che si può perpetrare impunemente, e ripetere, senza timori, con il nobile alibi, per giunta, dell'arte o quanto meno dell'hobby innocente.

Ma si pensi al piacere successivo, quando, al riparo da occhi indiscreti, in quella solitudine che anche per Barthes è in qualche modo consustanziale al fatto di guardare le *nostre* fotografie, abbiamo l'opportunità di manipolare e contemplare quell'oggetto amato/odiato, desiderato/temuto, che ora è in nostro potere, di cui ne possiamo osservare ogni particolare, magari ingrandito o esaltato dall'uso sapiente del software: oggetto lascivo del desiderio, oggetto spogliato, indifeso, che noi scrutiamo e frughiamo con la lente impura della nostra voglia di amore o di morte.²⁸

Tuttavia la componente voyeuristica dello spiare, dell'osservare senza essere visto emerge soprattutto nei

giochi segreti della camera oscura (con “il sottile piacere delle manipolazioni alchimistiche” di cui parla anche Calvino),²⁹ in quella solitudine lasciva che lo stesso termine “oscuro” sembra direttamente evocare: è lì che si compie il peccato di un possesso osceno, impudico: dove il corpo è dato nella sua passiva, aperta, ostentata nudità. E tutto questo è tanto più vero e più eccitante quanto più, suggestionato dal risvegliarsi di quel potere antico della magia dell’immagine, il fotografo sente dentro di sé che la figura coincide in parte con la persona reale, che si è trasferita dentro la carta: la sua stessa anima è ora lì in sua balia nella trasparenza traslucida di quella carta ancora umida – di cui (ahimè) i pur potenti virtuosismi di Photoshop ci hanno privato.

È evidente che in tutto questo osservare, scrutare, sezionare, ingrandire, ritagliare c’è anche qualcosa di macabro, oltre che di osceno, che ricorda l’arte perversa di certi chirurghi o di certi squartatori di cadaveri. O meglio, come

abbiamo in parte già visto, c’è in tutto questo qualcosa di *necrofilo*, alla lettera, come di chi non è in grado di possedere nella realtà l’oggetto del desiderio e lo possiede da morto, per non sentirsi rinfacciare la propria sostanziale impotenza.

Si dirà invece che l’idea della stampa, della moltiplicazione all’infinito dell’oggetto amato richiama finalmente una creatività felice e solare, libera e potente: è bello riprodurre mille volte l’immagine del nostro amore, ingrandirla in un poster sul muro della stanza, oppure ritagliarla nel formato più confacente, per inserirla nel portafogli, in un libro, nel diario di scuola o magari oggi fissarla nello schermo del computer o dello smartphone – quel volto che amiamo e che noi riproduciamo con lo stesso entusiasmo e lo stesso spirito di ingenua devozione di chi scrive mille volte il nome dell’amata sul quaderno, sul muro, sulla sua stessa pelle. È anche questo un modo per gridare

al mondo il nostro amore e la nostra felicità. È vero, ma questa creatività felice è soprattutto qualcosa di successivo ed esterno all'essenza della fotografia, qualcosa che si brucia e si consuma nell'atto stesso del suo prodursi, e che in fondo non ha niente a che fare con il gesto intrinseco del fotografare, con quanto vi è in esso di violento e disperato. Perché in fondo il viso che ci sorride dell'amata, sappiamo che è un viso che non ci appartiene più, che non le appartiene più, è qualcosa di passato, di morto, soprattutto di *muto*, che continua a guardare *altrove*³⁰ e che difficilmente riesce poi a comunicarci il senso vivo dell'emozione di cui la foto voleva essere una prova. Non solo: quella foto che abbiamo tra le mani ora evoca anche l'immagine, a sua volta perduta e "morta", di noi quando l'abbiamo scattata, di quel giorno e di quell'ora, di quelle speranze, di quelle emozioni ormai perse per sempre. Insomma, vista in questa prospettiva, risulta davvero difficile connettere alla fotografia qualcosa di assolutamente

sereno: c'è infatti sempre quanto meno il rischio che la stessa felicità che l'ha ispirata, nella sua riproduzione e nella successiva contemplazione, si trasformi in un vago senso di nostalgia e di rimpianto.

C'è poi un'altra componente che rende psicologicamente interessante il nostro rapporto con la fotografia. È l'idea che l'oggetto fotografato, una volta stampato, osservandolo e scrutandolo, ricorrendo magari a qualche artificio tecnico, sia capace di rivelarci una verità che diversamente resterebbe nascosta: l'occhio meccanico dell'obiettivo che vede di più e meglio dell'occhio umano, cogliendo frammenti di verità che altrimenti sfuggono. Non penso tanto al *blow-up* (l'ingrandimento che riesce a rivelare qualcosa che neppure il fotografo aveva visto, una realtà dunque che la macchina stessa ha catturato autonomamente – con quanto v'è in questo di oggettivamente perturbante). Penso piuttosto a ciò che osserva acutamente

Barthes, a proposito di certe fotografie, che a volte sono in grado di rivelare in noi la presenza di un antenato:

Ma ecco una cosa più insidiosa, più penetrante della somiglianza: a volte la Fotografia fa apparire ciò che non si coglie mai di un volto reale (o riflesso in uno specchio): un tratto genetico, il pezzo di se stessi o d'un parente che ci viene da un ascendente.³¹

Ciò mi ricorda anche i cosiddetti “ritratti di famiglia” di Francis Galton, ottenuti sovrapponendo sulla stessa lastra più volti, in modo che risultassero più evidenti le somiglianze familiari.³² Con questo procedimento – notava Freud, paragonando questa tecnica alla condensazione onirica – “i tratti comuni spiccano più netti, mentre quelli che non concordano si cancellano a vicenda e risultano nel quadro indistinti”.³³

È questa del resto una particolare variante del motivo ri-

corrente del “ritratto rivelatore”, in grado di mostrare, al di là di ogni possibile astuzia dissimulativa, l'anima vera di un uomo. E che ciò possa avvenire, non solo attraverso l'arte lenta e sapiente della pittura, ma anche e forse soprattutto grazie al potere rivelatorio della fotografia, per quel che di magico e sorprendente si nasconde nella sua natura esclusivamente meccanica, è cosa assai significativa, e non tardò a stupire gli spiriti più avvertiti. Proprio di questo parla anche Nathaniel Hawthorne nell'episodio del dagherrotipista nella *Casa dei sette abbaini*. La sostanziale malignità del colonnello Pyncheon, che egli è sempre riuscito a dissimulare attraverso i suoi modi cortesi, viene impietosamente e definitivamente rivelata dal suo ritratto fotografico. Infatti:

La semplice luce del cielo aperto ha un meraviglioso intuito. Mentre noi crediamo che dipinga soltanto la mera superficie, essa in realtà fa emergere il carattere se-

greto con una veridicità che nessun pittore oserebbe riprodurre, se pure sapesse scoprirla.³⁴

Non solo: a volte il ritratto fotografico può dare la rivelazione di una crudele identità di destino, come avviene nella novella di Pirandello *Con altri occhi*. La protagonista, una donna sola e trascurata, sposata a un uomo più anziano, freddo e distante, realizza per la prima volta la propria condizione di abbandono identificandosi nello sguardo triste della sua prima moglie morta suicida, osservandone una foto trovata per caso:

Tutto il volto spirava un profondo cordoglio; e Anna ebbe quasi dispetto della bontà umile e vera che quei lineamenti esprimevano [...], sembrandole a un tratto di scorgere nello sguardo di quegli occhi la medesima espressione degli occhi suoi allorché, pensando al marito, ella si guardava allo specchio, la mattina, dopo essersi acconciata.³⁵

In questo senso la fotografia possiede a volte la stessa dirompente forza rivelatrice che può avere lo specchio e di cui ci fornisce una bellissima testimonianza Virginia Woolf in un racconto del 1929. La protagonista, Isabella Tyson, ci viene presentata all'inizio come una signora tra i 55 e i 60 anni ancora leggiadra e attraente, con alle spalle una vita intensa e piena che lascia immaginare uno spessore esistenziale altrettanto ricco di fascino. Ma non appena la signora entra nel raggio d'azione dello specchio, man mano che si avvicina, tutto quel fascino si dissolve, e resta come "nuda in quella luce spietata". Questa azione focalizzante dello specchio ricorda molto da vicino il progressivo fissaggio dell'immagine nella stampa fotografica:

Eccola, alla fine, nell'anticamera. Si fermò immobile. Stette accanto al tavolo. Rimase perfettamente ferma. Subito lo specchio cominciò a versare sopra di lei una luce che parve fissarla; parve un acido destinato a cor-

rodere ciò che non era essenziale, ciò che era superficiale, per lasciare solo la verità. Era uno spettacolo straordinario. Tutto le cadde di dosso, nuvole, vestiti, cestino, diamanti – tutto quello che si era chiamato vitalba e convolvo.

Questo era il muro sotto il rampicante. Questa era la donna vera. Era nuda in quella luce spietata. E non c'era niente. Isabella era perfettamente vuota. Non aveva pensieri. Non aveva amici. Non teneva a nessuno. E quanto alle lettere, erano conti. Guardatela, mentre stali, vecchia e angolosa, segnata di vene e di rughe, col naso arcuato e il collo grinzoso, non si prende neppure la pena di aprirle.

Non si dovrebbero lasciare specchi appesi nelle proprie stanze.³⁶

Questo potere rivelatorio rende ancor più complicato e più intenso il processo di identificazione con le nostre fotografie. Infatti, l'io rappresentato è, sì, per noi irrimedi-

diabilmente passato e morto, ma il fatto di vederlo ora in questa prospettiva che trascende la nostra concreta realtà di individui, con quanto v'è in essa di precario, di limitato e magari di falso, fa sì che la fotografia (magari proprio *quella* fotografia) ci consenta di ritrovare un'unità più antica e sostanziale: qualcosa che ci lega appunto a una dimensione lontana, che, se da un lato limita e, per così dire, annega la nostra individualità, dall'altra la dilata in un orizzonte al di là del tempo, dove anche il bene e il male, il vero e il falso si stemperano e finiscono per perdere parte della loro irritante, e in fondo irrilevante, puntualità – un po' come avviene nei ritratti sovrapposti di Galton, dove anche l'emergere dei contorni più netti fa parte comunque di un alone indistinto.

Abbiamo visto che possiamo considerare la fotografia sia come prodotto, cioè come semplice oggetto (ritratto, reliquia, foto-ricordo, ecc.) sia come idea e processo, per

quanto c'è in essa e nel suo gesto di premeditato e intenzionale. È forse opportuno riproporre questa stessa distinzione in relazione alla speciale esperienza del soggetto, di un Io, cioè, considerato ora davanti all'*oggetto* della propria fotografia e ora di fronte all'obiettivo del fotografo, durante il *processo* del venir fotografato. Anche in questo caso dobbiamo sottolineare non solo l'ambivalenza intrinseca e la complessità dei meccanismi che intervengono in tali situazioni ma anche le diverse prospettive con cui possiamo analizzarle. Ne coglieremo prima, in continuità con le pagine precedenti, gli aspetti più inquietanti e stranianti (che richiamano la dimensione "perturbante" della fotografia); ma cercheremo poi di vederne anche le implicazioni, per così dire, più strategicamente creative. Infatti la facile consuetudine con la fotografia che caratterizza la nostra epoca attuale è in grado non solo di evidenziare ma anche di addomesticare ed elaborare la naturale problematicità del rapporto che ciascuno di noi ha con la

rappresentazione della propria immagine, potendo diventare anche un efficace mezzo di riparazione in grado di contribuire alla costruzione o alla ri-costruzione del Sé. Eccoci dunque a guardare le nostre foto, di fronte, cioè, alla nostra stessa immagine ritratta nella fotografia. Secondo la prospettiva di Barthes, essa è la rivelazione dell'altro (morto) che è in noi: quando ci rivediamo nelle foto non ci riconosciamo più, o meglio, ci riconosciamo come altro, ci riconosciamo nella nostra morte, mediante lo sguardo degli altri – nel senso che quello che scopriamo non è quello che gli altri vedono bensì quello che gli altri *hanno visto* e che ora non esiste più – è morto appunto. È questo comunque un processo che opera in senso inverso rispetto alla fase dello specchio descritta da Lacan, attraverso cui il bambino scopre e inventa il suo Io: o meglio, è lo stesso percorso, ma è appunto un percorso di morte, perché l'immagine fotografica riguarda ora, da un lato, un Io già strutturato, e dall'altro, un Io che si trova

alienato nella foto: la nostra immagine, l'immagine viva che ciascuno di noi ha dentro di sé³⁷ viene come negata da quella, morta, che ci sta davanti nella foto, che è un fantasma, uno spettro, qualcosa che ci è stato rubato, che siamo noi e non siamo noi. Quindi lo "specchio" della foto tende a innescare un processo di identificazione che procede a ritroso, facendoci identificare con un Io che non esiste più (ma che al tempo stesso sentiamo paradossalmente vivo come un specie di arto fantasma).³⁸ Tuttavia questo processo, che la fotografia appunto oggettiva, è non solo utile in quanto ci consente di conservare il senso di unità dell'Io, o meglio della sua continuità tra passato e presente (nella misura in cui quella foto è l'espressione di una nostra immagine interna che continua a vivere dentro di noi), ma si rivela per altri versi addirittura essenziale. Esso infatti ci permette di elaborare quel lutto impossibile che riguarda appunto la nostra stessa morte – quella morte che non potendo essere altrimenti rappresentata non

può neppure essere accettata, venendo meno così ogni meccanismo di difesa. Guardando il nostro ritratto, in particolare la nostra fotografia, noi possiamo finalmente rappresentarci la nostra morte in quanto ci identifichiamo nello sguardo di chi ci sopravviverà: quell'immagine che abbiamo sotto gli occhi è la stessa che avranno domani i nostri figli o i nostri nipoti e possiamo così, come dire?, unirci al loro compianto.³⁹

Ovviamente l'osservazione delle nostre fotografie, a seconda dell'occasione, del contesto e delle intenzioni può sollecitare emozioni molto diverse e più o meno profonde. Si va dal ritrovamento casuale di una vecchia foto, che ci restituisce all'improvviso una porzione dimenticata della nostra vita, in cui agiscono meccanismi, per così dire, di tipo abreattivo, al gesto calcolato e nostalgico di chi intende rivisitare e riordinare una parte della sua esistenza attraverso l'osservazione sistematica dell'album di fami-

glia, dove allora intervengono soprattutto processi di tipo elaborativo. In ogni caso, è evidente che le nostre fotografie (anche quelle che non ci ritraggono direttamente ma che appartengono comunque alla nostra storia) non sono un documento chiuso e irreversibile che appartiene soltanto al passato: esse di fatto, nel momento in cui le osserviamo, continuano a vivere con noi, “invecchiano insieme a noi”, diceva Pirandello,⁴⁰ e dunque fanno parte del nostro essere nel mondo e in qualche misura anche dei nostri progetti futuri. Questo risulta particolarmente vero nelle stesure delle autobiografie, dove l’immagine, esplicita o implicita che sia, gioca sempre un ruolo importante. E al di là della scrittura, che comunque l’immagine fotografica sollecita e richiama, c’è anche chi riesce a costruire una sua autobiografia fatta solo di immagini, raccogliendo e montando le testimonianze fotografiche della propria vita.⁴¹

Ma si consideri altresì l’esigenza, a cui a volte veniamo

sollecitati, di *scegliere* una o più delle nostre foto perché ci rappresenti nel mondo. Anche in questo caso il peso specifico e l’investimento psichico della scelta dipende dalla situazione: un conto è la foto che senza troppi problemi dobbiamo appiccicare in qualche documento di identità (ma c’è chi vive anche questa piccola incombenza con grande imbarazzo e disagio), un altro conto è il ritratto che vogliamo inviare all’amata/o o al parente lontano.⁴² Ancora diversa (e certamente non meno problematica) è la condizione di chi deve allegare la sua la fotografia a una domanda di lavoro oppure inserirla nel proprio sito web o in quello dell’azienda in cui opera, per arrivare al caso estremo di chi decide di scegliere la foto per la propria tomba – un vero e proprio passaporto per l’aldilà. Ora immaginiamoci invece di fronte all’obiettivo del fotografo mentre la nostra immagine sta per essere catturata da quella specie di scatola magica che egli maneggia con tanta disinvoltura. Nonostante l’abitudine e l’ostentata

indifferenza, noi, di solito, non possiamo contare su altrettanta disinvolta sicurezza. L'essere fotografati è sempre un'esperienza un po' speciale, subita con un certo disagio, che riusciamo a malapena a nascondere e compensare dietro il piacere di essere, come si suol dire, immortalati. La morte infatti, come ha osservato Barthes in un passaggio cruciale, è parte integrante dell'esperienza dell'essere fotografati:

Immaginariamente, la Fotografia (quella che io *assumo*) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro.⁴³

Questa impressione soggettiva trova un riscontro concreto nell'antico e diffuso timore di essere ritratti, che ha ra-

dici profonde nell'inconscio filogenetico dell'uomo.⁴⁴ L'idea del ritratto che uccide, assorbendo linfa vitale al modello, va infatti collegata all'antica credenza nella magia dell'immagine e trova ampia rispondenza sia a livello antropologico che letterario.⁴⁵

Possiamo altresì citare un'altra esperienza vagamente perturbante che ha le sue radici in questa stessa dimensione psichica. Si tratta di qualcosa che molti avranno sperimentato se si sono serviti delle cabine fotomatiche per procurarsi rapidamente una fototessera. Soprattutto prima dell'avvento del digitale, l'utente, che aveva mediamente una scarsa familiarità con questo tipo di operazione, si trovava in uno stato di passività quasi totale e si sentiva pienamente e pericolosamente in balia di un mezzo che non conosceva e di cui non si fidava. Sono diversi gli elementi che inducevano e, per certi aspetti inducono tutt'ora, ad associare questa esperienza a una sorta di immaginaria condanna a morte a opera dello strumento

fotografico: a cominciare dallo spazio angusto e claustrofobico della cabina, che non può che rendere il soggetto impacciato e indifeso. Ma è soprattutto lo specchio che gli sta davanti – uno specchio, per giunta, inevitabilmente *unheimlich*, che non si conosce e che ci fissa con quel suo occhio scuro, e che da un momento all'altro dovrà “sparare” il suo colpo. Ed è proprio il tempo che intercorre tra il momento in cui l'individuo decide di schiacciare il pulsante e quello in cui scatta effettivamente il flash – questo tempo tragicamente *sospeso* – che fa vagamente pensare a ciò che può provare un condannato a morte davanti al plotone di esecuzione: anche lì c'è un intollerabile intervallo tra l'ordine del fuoco, lo sparo e il momento effettivo della morte.⁴⁶

Se vogliamo poi ricordare un altro esempio letterario possiamo citare il romanzo di Bioy Casares, *L'invenzione di Morel*, in cui la duplicazione fotografica della realtà (una duplicazione naturalmente volta a conservare oltre la vita

la vita stessa) comporta comunque inesorabilmente la morte dei soggetti rappresentati. Una variante interessante di questa paura della foto che uccide la suggerisce poi Philippe Dubois, collegandola al mito antico di Medusa: “La foto letteralmente *ghiaccia di terrore*. Vi si ritrova, ancora una volta, – egli afferma – la famosa figura di Medusa”:

Chi è fotografato – aggiunge – viene trasformato *ad immagine della Medusa*, in ciò che sono i morti: fissato, paralizzato, impietrito per essere stato visto – per essersi visto come “altro”. La medusazione fotografica non è altro che questo passaggio, infernale e speculare.⁴⁷

Nota sull' autoritratto fotografico

Dovrebbero dunque essere davvero pochi, come ha del resto suggerito Michel Tournier,⁴⁸ le persone decise ad autoinfliggersi una così severa punizione ricorrendo alla pratica dell' autoritratto. Ma in realtà, sappiamo che non è così e che in realtà sono moltissimi, sia tra gli artisti che tra la gente comune, coloro che utilizzano questo mezzo. Delle dinamiche dell' autoritratto fotografico mi sono già occupato e ho intenzione di continuare a farlo anche in altre prospettive. Mi sembra tuttavia utile riprenderne e svilupparne qui brevemente alcuni aspetti che possono essere utili ad allargare il discorso precedente sui processi psichici della fotografia e del fotografare.

Innanzitutto quando si parla di autoritratto sotto un profilo psicologico non ci riferisce solo alla pratica effettiva di chi si scatta una fotografia, ma più in generale, come abbiamo in parte già visto, al rapporto che abbiamo con la

rappresentazione della nostra immagine, a cominciare da quella dello specchio, che come sappiamo (da Wallon, Lacan, Winnicott, Dolto...) è fondamentale per la costruzione del nostro Io. Guardarsi allo specchio è un modo per ripetere e prolungare l' esperienza originaria che ha gettato le basi della nostra identità e ne ripropone sia le difficoltà, le vertigini e i timori che i suoi più o meno faticosi consolidamenti. Se dunque l' autoritratto in generale, in quanto prevede necessariamente il ricorso alla dinamica dello specchio, non può fare a meno di ripetere le varie fasi della costruzione o ricostruzione dell' identità, quello fotografico in particolare, proprio per la potenza e la semplicità del suo automatismo, sembra in qualche misura concentrare e al tempo stesso amplificare i meccanismi psichici che vi intervengono e costituisce dunque una prospettiva d' analisi privilegiata. Ci troviamo qui di fronte a quello che possiamo considerare il *grado zero* dell' autoritratto, in quanto la fotografia consente di bloc-

care e oggettivare l'immagine allo specchio, sottraendola alla sua naturale evanescenza. Per il soggetto è una prima, sostanziale prova di esistenza a cui l'immagine fotografica, con il suo valore di *indice*, conferisce uno statuto di realtà: *mi vedo, mi fotografo, dunque esisto*. Viene altresì del tutto recuperato il valore intrinsecamente evocativo e primigenio della traccia, dell'*impronta* (la fotografia, come è stato detto, è effettivamente un'*impronta* di luce) che costituisce una magica garanzia di contiguità tra realtà e rappresentazione. Ciò è reso ancora più straordinario dalla semplicità della tecnica digitale, dove lo schermo del computer diventa veramente uno specchio in cui il soggetto vede la propria immagine, può scegliere il momento in cui gli appare più consona e fissarla con un semplice click – salvo poterla immediatamente cancellare e rifarla da capo qualora l'esito non sia quello auspicato.

Un altro elemento che emerge dallo studio psicologico dell'autoritratto è che non si tratta mai di un'operazione

puramente autoreferenziale: nella misura in cui chi si autoritrae intende presentare un'immagine di sé nel mondo esterno non può fare a meno di vedersi e di immaginarsi attraverso gli occhi degli altri. Questa componente interrelazionale della percezione della nostra immagine comincia, come è noto, con il bambino che si vede e si riconosce nello specchio nel volto materno per arrivare ai più sofisticati monumenti innalzati alla propria gloria di chi si osserva già con gli occhi dei posteri. Questa presenza dello sguardo dell'altro – più o meno invocato, più o meno temuto e sentito come intrusivo – è parte integrante del modo in cui l'individuo si vede e si rappresenta – nel dubbio, nel dolore, nella desolazione o più raramente nella gioia e nell'esaltazione: c'è sempre dentro di noi, nel momento in cui ci rappresentiamo a noi stessi, lo sguardo di qualcuno che ci osserva e ci giudica, ci assolve o ci condanna.

Autoritratti di artisti fotografi⁴⁹

Voglio ora accennare a una questione particolare, che riguarda gli autoritratti fotografici eseguiti da artisti. Bisogna tenere conto che spesso questi autoritratti, per comprensibili e inevitabili sovrastrutture di tipo estetico, critico o ideologico che ne accrescono e ne complicano a volte l'artificio tecnico, rischiano di farci perdere di vista l'essenzialità psicologica di quello abbiamo chiamato il grado zero dell'autoritratto. Nello stesso tempo, forse per la speciale sensibilità che gli artisti hanno nei confronti dei problemi dell'immagine e in particolare della relazione tra immagine e identità, anche proprio attraverso le loro, a volte, macchinose messe in scena (come quelle che riguardano molti autoritratti eseguiti allo specchio), essi consentono di mettere meglio in evidenza alcune dinamiche specifiche dell'autoritratto e quindi del rapporto che ciascuno di noi ha con la propria immagine.

Un caso che trovo particolarmente intrigante è quello dell'artista di origine polacca Roman Opalka (figg. 1-2), nato nel 1931 e che dal 1965 a oggi (quindi per più di 40 anni) ha continuato ad autoritrarsi quotidianamente, ogni giorno, un giorno dopo l'altro, settimana dopo settimana, mese dopo mese, anno dopo anno, vestito nello stesso modo, sempre nello stesso luogo, nella stessa posa e nella stessa identica inquadratura. Che questo progetto costituisca un tentativo di neutralizzare e sterilizzare, attraverso un gesto ossessivo-compulsivo, l'inesorabile trascorrere del tempo è dimostrato dal ruolo che nella sua opera gioca la rappresentazione e la messa in scena di sequenze numeriche, che anzi stanno al centro della sua poetica, la quale viene così descritta in una scheda che lo riguarda:

Intraprese nel 1965 un progetto ancora in corso, che da allora lo impegna in toto: in piedi davanti a una tela, iniziò a contare ad alta voce in polacco, a partire da uno, di-

pingendo i numeri in bianco; da allora i suoi quadri consistono in distese ordinate di minuscole cifre, impercettibili da distanza meno che ravvicinata. Rispettando un normale orario di lavoro, riprende quotidianamente il conteggio, sempre proseguendo da dove si è fermato il giorno precedente e registrandosi su supporto magnetico. Quando non può dipingere, prosegue il lavoro su fogli di carta, che diventano a loro volta opere. Alla fine di ogni giornata lavorativa, realizza un autoscatto del proprio volto, sempre nelle medesime condizioni di luce, distanza dalla macchina e abbigliamento. Le sue opere sono spesso esposte in vere e proprie installazioni, che comprendono le tele, intervallate dagli autoritratti fotografici, e le registrazioni audio corrispondenti. A partire dal 1972, riscoprendo un procedimento adottato in gioventù, Opalka introduce in ciascuna tela una minima percentuale di bianco in più rispetto alla precedente: il cambiamento risulta impercettibile se si confrontano due opere successive, mentre appare ben evidente da un'annata con l'altra.⁵⁰



Figg. 1-2 - Roman Opalka, 1965/1 ∞, 1965-

Anche i suoi autoritratti eseguiti a poca distanza di tempo l'uno dall'altro sembrano identici, ma osservando quelli fatti nello spazio di mesi o di anni si coglie sul suo volto l'inesorabile opera del tempo, che sembra costituire un oggettivo riscontro alla famosa affermazione di Cocteau:

Vi svelo il mistero dei misteri. Gli specchi sono le porte attraverso le quali la Morte va e viene. [...] D'altronde, guardatevi per tutta la vita in uno specchio e vedrete la Morte lavorare come le api in un alveare di vetro.⁵¹

Non so e non mi interessa sapere se la scelta di Opalka sia stata dettata da particolari condizioni psicologiche: è l'operazione in sé che trovo estremamente interessante. Tanto è vero che il suo gesto è stato imitato spesso anche da fotografi dilettanti. Basta visitare alcuni dei principali siti internet di fotografia, come Flickr, Splinder, MySpace, ecc., per trovare diversi esempi che costituiscono interessanti variazioni sul tema. Ma in questi ultimi c'è una differenza significativa dovuta all'evolversi della tecnologia digitale: oggi, infatti, non solo è possibile ma quasi alla portata di tutti concentrare in un filmato di pochi minuti gli autoritratti scattati in mesi e anni, riuscendo così a cogliere, quasi dal vivo, questo altrimenti impercettibile la-

vorio del tempo. Ritroviamo qui, del resto, tecnologicamente aggiornata, l'eco della vecchia e suggestiva concezione del "ritratto composito" di Galton, di cui abbiamo parlato. Fatto sta che sembra possibile condensare in una sola immagine elementi anche molto diversi, ma che nel caso dell'autoritratto fanno tutti parte dell'identità del soggetto – che è uno, nessuno e centomila...

Ma tornando al gesto compulsivo di Opalka, esso sembra in qualche misura cogliere e distillare una sorta di naturale vocazione del processo fotografico che, come aveva notato Calvino, ha in sé una sua componente totalizzante. È evidente che questa compulsione a fotografarsi costituisce, come dicevo, un tentativo di sostituire alla insopportabile sensazione di passività legata all'inerte accettazione degli eventi quella di un controllo attivo su di essi – sul passare del tempo, sulla propria immagine e sul suo deteriorarsi, sullo straziante spegnersi del nostro sguardo. Ma proprio qui troviamo contiguità e differenze rispetto al

rapporto con lo specchio richiamato dalla citazione di Cocteau. Anche nel caso dello specchio esiste spesso una coazione a guardarsi continuamente, che risponde all'esigenza di familiarizzare con la propria immagine e letteralmente di addomesticarla, rendendola più *heimlich*, soprattutto in momenti critici e cruciali della nostra esistenza (come l'adolescenza, la vecchiaia, la malattia), quando essa ci appare estranea e tendiamo a non accettarla: la differenza è che l'immagine fotografica, come sappiamo, ha una sua oggettiva permanenza che dunque consente di prolungare e perfezionare questo bisogno e questo progetto di addomesticamento.

Un'altra caratteristica essenziale dell'autoritratto (e in particolare di quello fotografico) messa in luce dagli artisti è il gusto e il bisogno del travestimento. Anche questo ha che fare con il problema dell'identità, ma non tanto nel senso di una estenuata ed estenuante indagine interiore

alla romantica ricerca di fragilità e conflitti, ma nel senso creativo di un Io potente che vuole rivendicare ironicamente la sua esuberante e plastica polivalenza – un modo per appagare quel bisogno di vivere “una pluralità di vite” di cui parla Freud⁵² e che costituisce una delle varianti psicologiche della creatività artistica.

Da Duchamp in poi non si contano gli esempi di artisti che hanno usato il travestimento fotografico per dare corpo a questa esigenza. Voglio citare qui solo il caso di una giovane fotografa giapponese, Tomoko Sawada (figg. 3-4), che nel suo *400 ID* ha proposto quattrocento autoritratti in formato fototessera che sembrano rappresentare – e che di fatto rappresentano – quattrocento donne diverse: è questo davvero un esempio felice della capacità creativa dell'Io, che nella sua plasticità è in grado di espandersi e di riempire i vuoti del nostro desiderio di vita.

Inoltre questa possibilità di giocare con le rappresentazioni fotografiche delle proprie identità attraverso l'uso

del trucco e del travestimento, di cui, come dicevo, gli artisti si sono spesso liberamente serviti al di là di ogni implicazione psicopatologica, può trovare naturalmente ampie possibilità di applicazione nell'ambito della terapia e dell'auto-terapia. Per esempio, nell'ambito della delicata questione dell'identità di genere, il poter liberamente oggettivare (senza tuttavia le pesanti complicazioni legate alla loro irreversibilità) opzioni identitarie diverse da quelle "ufficiali", poterle, come dire, sperimentare e analizzare in un ambito di finzione creativa, può aiutare il soggetto a maturare e vivere le sue scelte con maggiore coerenza e consapevolezza.

Certo, lo sappiamo bene, dietro questa esuberanza della personalità, tanto più se si manifesta in maniera totalizzante e compulsiva, si può nascondere un vuoto esistenziale e una sostanziale fragilità dell'Io, che proprio non avendo una sua identità forte, si smarrisce in questi tentativi cercando disperatamente di inventarsi sempre nuove



Fig. 3 - Tomoko Sawada, *ID 400*, 1998

Fig. 4 - Tomoko Sawada, *ID 400*, 1998

maschere. Ma anche in questo caso l'uso creativo della fotografia, nella misura in cui dà la possibilità al soggetto di bloccare, materializzare e sperimentare le sue maschere, può avere effetti benefici.

D'altra parte, l'oscillare tra queste e altre polarità è una caratteristica della psiche umana e di caso in caso lo psicologo o lo psicoanalista potrà proporre eventualmente diverse chiavi di lettura. Mi sento tuttavia di poter avanzare un'ipotesi teorica in base alle dinamiche psichiche che il gesto dell'autoritratto di per sé comporta. Esso prevede quella che io chiamo un'*acrobazia psichica* (che rispecchia quella fisica tra lo specchio e la tela): per potersi rappresentare il soggetto deve tornare a vedersi come *oggetto* e dunque operare un processo di disidentificazione rispetto a quello descritto da Lacan. Se di solito guardandoci allo specchio tendiamo a proiettare un'immagine di noi preconfezionata, che non *vediamo* ma semplicemente *riconosciamo*, nel processo tecnico dell'autoritratto la no-

stra immagine torna a diventare quella di un altro (con il rischio, certo, che questo nostro doppio assuma una perturbante autonomia e inneschi di per sé inquietanti processi di sdoppiamento): come nella scrittura autobiografica (e in fondo in ogni forma di autorappresentazione, a cominciare dal sogno e dallo stesso processo del ricordo), abbiamo un *io attivo* che guarda e osserva e un *io passivo* che viene osservato e studiato. Freud ha parlato spesso di questa istanza osservativa (che per altro confluisce nel Super-io), associandola al controverso concetto di scissione dell'Io e alle dinamiche del *Verleugnung*. Come ho avuto spesso occasione di dire, il termine “scissione” è però troppo radicale e troppo connotato in senso patologico, facendo pensare a qualcosa di quasi irreversibile. In realtà i meccanismi del *Verleugnung* sono molto più elastici e appartengono a quella plasticità dell'Io grazie alla quale esso è spesso in grado di sdoppiarsi mantenendo tuttavia la sua sostanziale coesione. Ebbene, il fatto stesso di riu-

scire ad autoritrarsi, a sopportare cioè le tensioni di questa effettiva acrobazia psichica, costituisce la prova di un Io, che al di là dei suoi dubbi identitari o delle sue propensioni onnipotenti, può ancora contare su una sostanziale integrità. Per questo l'autoritratto in generale è non solo una possibile modalità di riparazione (nella misura in cui consente di proiettare all'esterno, oggettivare ed elaborare le parti “malate” dell'Io) ma di per sé la prova di una psichicità ancora sostanzialmente sana e reattiva.⁵³ Questo è tanto più vero nel caso dell'autoritratto fotografico, che come ho detto, nella straordinaria potenza della sua meccanica semplicità, sembra concentrare ed amplificare l'intensità di tutti questi meccanismi e di queste sollecitazioni.

NOTE

¹ Si veda, tra gli altri, R. Barthes, *La camera chiara*, trad. it. Einaudi, Torino 1980, Ph. Dubois, *L'atto fotografico*, trad. it. Quattro Venti, Urbino 1996; S. Sontag, *Sulla fotografia*, trad. it. Einaudi, Torino 1978 e il capitolo "Il perturbante della fotografia", in S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Bari-Roma 1998, di cui riprendo qui alcune parti, sviluppandone altre.

² Philippe Dubois afferma che ciò "risponde in effetti alla grande illusione di ogni rappresentazione indiziale" (intesa cioè come deposito e traccia del referente): "affermare contemporaneamente l'esistenza del referente come prova irrefutabile di ciò che ha avuto luogo, e nello stesso tempo eternizzarlo, fissarlo al di là della propria essenza; ma anche, contemporaneamente, designare quel referente mummificato come ineluttabilmente perduto, ormai inaccessibile come tale per il presente: con lo stesso movimento lo si pietrifica per sempre, in quanto segno e lo si rinvia come referente a un'inesorabile assenza, all'oblio, alla mancanza, alla morte" (Ph. Dubois, *L'atto fotografico*, cit. pp. 118-119).

³ I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in Id., *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 15.

⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. it. Mondadori, Milano 1986, vol. II, p. 166.

⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁸ Scrive, per esempio, E. Servadio: "Fissare l'oggetto della fotografia, coglierlo nella posizione e nel momento ritenuti migliori, incorporarne l'immagine nell'interno della macchina, sentirlo infine, in tal modo, catturato e prigioniero...: tutti questi sentimenti e atti sono indiscutibilmente scopofilici" (E. Servadio, *Psicologia e psicopatologia del fotografare*, "Ulisse", 20 (9) 1967, p. 64).

⁹ Naturalmente questo elemento è molto più accentuato nelle fasi successive, quando la foto è stata scattata e il fotografo o chi per lui può osservarla a suo piacere.

¹⁰ "Come il voyeurismo sessuale [il fotografare] è un modo per lo meno tacito, ma spesso esplicito, di sollecitare ciò che sta accadendo perché continui ad accadere. fare una fotografia significa avere interesse per le cose quali sono, desiderare che lo status quo rimanga invariato (almeno per tutto il tempo necessario a cavarne una 'buona' foto), essere complici di ciò che rende un soggetto interessante e degno di essere fotografato, compresa, se l'interesse consiste in questo,

la sofferenza e la sventura di un'altra persona” (S. Sontag, *op. cit.*, p. 12).

¹¹ S. Sontag, *op. cit.*, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ “Non dirò certo che una fotografia basta alla ‘liquidazione della libido’”, scrive Robert Castel, in diretto riferimento al saggio di Freud sul lutto. “Ma essa svolge il suo ruolo per consentire alla persona cara di ‘vivere ormai nel ricordo’, che è l’unica maniera di razionalizzare la morte, cioè di continuare a vivere. Con la fotografia devotamente conservata, contemplata con altri ricordi nel cerimoniale rispettoso di una religione intima, qualcosa dell’orrore della scomparsa è stato esorcizzato. All’annientamento brutale e alla decomposizione della carne si è sostituita l’eternità cristallizzata di un sorriso ingiallito” (R. Castel, *Immagini e fantasmi*, in P. Bourdieu, a cura di, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un’arte media*, trad. it. Guaraldi, Rimini 1972, p. 308).

¹⁴ Non dimentichiamo che si sta parlando qui della foto come *oggetto*, cioè del ritratto della persona amata che guardiamo dopo la sua scomparsa. Molto diverso è invece il caso di chi utilizza il ritratto, nel senso del *fare* il ritratto (sia pittorico che fotografico), della persona morta o che sta per morire. Ricordo, da un lato, l’episodio raccontato

da Zola ne *L’Œuvre* del pittore che dipinge il figlio morto (dove il processo del lutto coincide tragicamente e cinicamente con il lavoro dell’artista); ricordo, dall’altro, il diffusissimo gesto di pietà filiale di chi è preso dal desiderio di fotografare le persone molto anziane, pensando all’imminenza della loro morte: in questo caso la fotografia, o meglio il fotografare, agisce anche come un lavoro del lutto anticipato.

¹⁵ Interessanti al riguardo le osservazioni di C. Assouly-Piquet, che richiama, a questo proposito lo statuto ambiguo della fotografia, la quale con il suo “gioco indefinito di morte e resurrezione” si situa “nel cuore di un tentativo di raddoppiamento che designa l’impossibilità di un lavoro del lutto”: in questo caso infatti, secondo l’autrice, il “lavoro del lutto non si può fare. Il processo di simbolizzazione si inverte, e libera un sentimento di perturbante. L’oggetto assente diventa fantasma, con quanto v’è in esso di verità, di ‘essenzialità’, è apparentemente vivo, e tuttavia irrimediabilmente morto” (*Le retour du mort*, in “Critique”, 1985, p. 815).

¹⁶ “La macchina fotografica [...] si presta a essere considerata come una estensione, o come la esternalizzazione concreta, dell’apparato psichico in quanto serve – specialmente attraverso l’organo della vista – ad effettuare un collegamento col mondo esterno, a *fissare* un

oggetto o un rapporto con l'oggetto, e a trattenerlo mediante un meccanismo d'introduzione, o incorporazione" (E. Servadio, *op. cit.*, p. 63). Si veda anche M. Giuffredi, *Preliminari a una psicologia dell'autoritratto fotografico*, in S. Ferrari, a cura di, *Autoritratto, psicologia e dintorni*, Clueb, Bologna 2004.

¹⁷ S. Sontag, *op. cit.*, p. 4.

¹⁸ Anche secondo Servadio "nell'avidità guardare' del *voyeur* confluiscono [...] impulsi tanto libidici quanto aggressivi, e vere e proprie fantasie di incorporazione dell'oggetto, di origine chiaramente orale" (*op. cit.*, p. 63).

¹⁹ R. Arnheim, *Sulla natura della fotografia*, in *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1987, p. 130.

²⁰ S. Sontag, *op. cit.*, p.11.

²¹ "La coazione a ripetere", scrive Dubois, "è qualcosa d'essenziale nell'atto fotografico: non si scatta una foto, se non per frustrazione; se ne scatta sempre una serie [...] come nell'atto sessuale: non si può fare a meno di sparare il proprio colpo" (*L'atto fotografico, cit.*, p. 150).

²² I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, *cit.*, p. 37.

²³ *Ibid.*, p. 43.

²⁴ I. Svevo, *Il Vecchione*, in Id., *Zeno*, Einaudi, Torino 1987, p. 577.

²⁵ F. Kafka, *Confessioni e diari*, trad. it. Mondadori, Milano 1972, p. 1026.

²⁶ E non mancano elementi dichiaratamente erotici neppure nel rapporto quasi narcisistico tra il fotografo e il suo apparecchio. Denis Roche, per esempio, parla "... del momento ineluttabile in cui l'indice ricurvo e rigido sta per far scattare il dispositivo di scatto [...], nella brutalità del colpo di pollice che fa progredire la pellicola scatto dopo scatto, tanto che ne è risentito nella falange, [...] concatenando disperatamente foto dopo foto, come in quella corsa trattenuta di continuo che fa sì che subito dopo aver gioito facendo l'amore, non si pensa che a ricominciare, già tesi verso quel nuovo momento in cui la carica, la carica completa sarà ancora una volta in gioco" (D. Roche, *Entrée des achines*, pref. a *Notre Antéfix*, Flammarion, Paris 1978, p. 15).

²⁷ L. Romano, *Lettura di un'immagine*, Einaudi, Torino 1975, p. 46.

²⁸ Questa ovvia componente erotica della fotografia come oggetto di desiderio appartiene in fondo alla sua storia più antica. Gilardi ricorda non solo il diffondersi della moda di lastre preimpressionate "per fotografare nude le donne vestite", ma la successiva diffusione di "fogli già impressionati che bisognava solo sviluppare e fissare, risparmiando un passaggio fotografico. Con i fogli si vendevano molte volte

'liquidi speciali': naturalmente si trattava di sviluppo e fissaggio, che però si supposeva di applicare al buio rossastro, con un pennello 'magico'. L'apparizione dell'immagine erotica era straordinariamente suggestiva soprattutto per i non fotografi" (A. Gilardi, *op. cit.*, p. 160). Non si può effettivamente immaginare nulla di più efficace sul piano voyeuristico: da soli, al buio, vedere apparire via via un'immagine erotica sconosciuta, ogni volta diversa, e sempre perfettamente disponibile. Inutile dire che oggi tutta questa oscura ma ingenua ritualità trova dei corrispettivi molto più potenti e sinistri nei viaggi non solo virtuali della rete.

²⁹ I. Calvino, *op. cit.* p. 35.

³⁰ Kafka, che pur aveva sperimentato "l'effetto miracoloso dei ritratti" fotografici dell'amata, scrive a un certo punto a Felice, a proposito di una sua fotografia: "il tuo sguardo non vuole fissarmi, passa sempre al di sopra di me, io giro il ritratto in tutti i versi, ma tu trovi sempre la maniera di guardare altrove." (F. Kafka, *Lettere a Felice*, trad. it. Mondadori, Milano 1972, p. 186).

³¹ R. Barthes, *op. cit.* p. 103.

³² F. Galton, *Photographic Composites*, "Photographic News", 29, 1885.

³³ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id. *Opere*, vol. III, Boringhieri, Torino 1980, pp. 271-272. Cfr. anche N. Roth, *Freud and Galton*, "Comprehensive Psychiatry", 3, 1962, pp. 77-83.

³⁴ N. Hawthorne, *La casa dei sette abbaini*, trad. it. in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1994, p. 844. Potrebbe sembrare che qui il potere rivelatorio della fotografia sia in relazione alla sua capacità di cogliere, per così dire, quei "lapsus espressivi" di cui parla anche la fisiognomica e che di solito sfuggono alla nostra attenzione. In realtà in questo caso ci troviamo di fronte a qualcosa di più profondo e di più inquietante, perché non si tratta, nell'esempio citato, di un'istantanea, in grado appunto di catturare ciò che sfugge all'occhio umano, ma di un dagherrotipo coi suoi tempi lunghissimi. Ed è noto che i tempi lunghi della posa se mai tendono a cancellare gli elementi transitori, gli "accidenti" emotivi, per fissare solo i tratti salienti. In questo caso, dunque, ciò che il ritratto del colonnello Pincheon rivela è davvero la sostanza della sua anima.

³⁵ L. Pirandello, *Con altri occhi*, in Id., *Novelle per un anno*, vol. 1, Mondadori, Milano 1956, p. 851.

³⁶ V. Woolf, *La signora allo specchio*, in Ead., *Tutti i racconti*, trad. it. La Tartaruga, Milano 1988, p. 260.

³⁷ Ho analizzato a lungo il concetto di “immagine interna” (e/o di “immagine mentale”) soprattutto in relazione alle dinamiche dell'autoritratto nel mio *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Bari-Roma 2002 e in *Il rapporto dell'adolescente con l'immagine del proprio corpo. La costruzione dell'immagine interna*, in Id., a cura di, *Il corpo adolescente. Percorsi interdisciplinari tra arte e psicologia*, Clueb, Bologna 2007.

³⁸ Di fatto comunque, una volta stampata (o salvata sul nostro computer), la fotografia conferisce uno statuto nuovo alla nostra immagine, che lo specchio di solito non è in grado di cogliere, in quanto guardandoci allo specchio tendiamo a proiettare la nostra immagine interna e dunque a *riconoscerci* e vederci come ci aspettiamo di essere. Al contrario, l'immagine fotografica ha un'oggettività in sé, che appunto la rende spesso estranea e inaccettata. Ma questa distanza e questa alterità possono essere anche una risorsa, per esempio in alcuni casi di distorsione dell'immagine corporea (come nell'anoressia, quando certe devastazioni del corpo che lo specchio, attraverso i suoi meccanismi proiettivi, tende ancora a nascondere, vengono invece rivelate in tutta la loro violenta oggettività).

³⁹ Si apre con ciò la possibilità di rileggere il motivo del “doppio” (di cui la fotografia è chiaramente una variante) e del suo costante rap-

porto con la morte in una prospettiva che ne ripristina a tutti gli effetti l'antica valenza di difesa. Il fatto che il sosia si riveli spesso come l'immagine della nostra morte, al di là dell'indubbio effetto perturbante che questo comporta (un perturbante tuttavia che nella fotografia è molto attenuato, come attenuata è del resto l'immagine stessa della nostra morte) costituisce infatti un mezzo indispensabile e in un certo senso unico per consentirci di elaborare quel trauma.

⁴⁰ “L'immagine invecchia anch'essa, tal quale come invecchiamo noi a mano a mano. Invecchia, pure fissata lì sempre in quel momento; invecchia giovane, se siamo giovani, perché quel giovane lì diviene d'anno in anno sempre più vecchio, con noi, in noi” (L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1990, p. 724).

⁴¹ Si veda il video di Franco Vaccari, *Provvista di ricordi per il tempo dell'Alzheimer*, presentato per la prima volta a Modena nel settembre 2003 nell'ambito della Giornata Mondiale dell'Alzheimer e del Festival della Filosofia. E si legga oggi il suo omonimo testo, compreso in S. Ferrari e C. Tartarini, a cura di, *AutoFocus, L'autoritratto fotografico tra arte e psicologia*, Clueb, Bologna 2010, pp. 167-70.

⁴² Si veda il paragrafo “Kafka, Felice e lo scambio dei ritratti”, in S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io*, cit. pp. 162 e sgg.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ “Certe popolazioni primitive”, scrive Rank sulla scorta di Frazer, “credono addirittura che portare a termine un ritratto, o il fatto che esso cada in mani estranee, comporti morte sicura” (O. Rank, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. SugarCo, Milano 1987, p. 81).

⁴⁵ Si pensi, tra gli altri, agli esempi di Hoffman, di Poe, di Wilde di cui tratto nel mio libro *La psicologia del ritratto*, cit.

⁴⁶ Si veda il paragrafo “L’autoritratto nelle cabine fotomatiche”, in *Lo specchio dell’Io*, cit., pp. 146 e sgg. Oggi quasi tutte queste cabine sono dotate di una tecnica digitale che fa sì che lo specchio, non diversamente dallo schermo del computer di casa, sia meno inquietante e venga più benevolmente incontro alle nostre aspettative: infatti possiamo vedere, fermare e scegliere l’immagine prima di decidere di stamparla.

⁴⁷ Ph. Dubois, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁸ “Forse perché c’è nella ripresa fotografica – molto più che nel disegno – una parte di predazione, di aggressione, di attacco che fa paura quando si tratta di volgerlo contro se stessi. Il ritratto dipinto si prolunga sovente su più sedute di diverse ore. L’atto fotografico si concentra in una frazione di secondo. Si capisce che il fotografo esiti a

puntare sul suo proprio volto questa bocca nera che prende e che trattiene con una rapidità fulminante. Egli non ama fare a se stesso quel che invece fa agli altri” (M. Tournier, *Petite proses*, Gallimard, Paris 1986, p. 146).

⁴⁹ Questo paragrafo riprende in parte alcuni passaggi del mio testo *Le dinamiche dell’autoritratto tra arte e terapia*, in S. Ferrari e C. Tartarini, a cura di, *AutoFocus*, cit.

⁵⁰ Cfr. http://sullarte.it/dizionario_arte/o/opalka_roman.php

⁵¹ J. Cocteau, *Orfeo*, scena VII, trad. it. Einaudi, Torino 1963, p. 40.

⁵² S. Freud, *Considerazioni sulla guerra e sulla morte* (1915) in Id., *Opere*, cit., vol. VIII, p. 139

⁵³ Se questo è vero, diventa particolarmente interessante riflettere su un fatto oggettivo messo in luce sia dagli studi della cosiddetta psicopatologia dell’espressione che da numerose esperienze di arte terapia. Mi riferisco alla tendenza (a volte una vera e propria compulsione) all’autoritratto da parte di malati mentali affetti da patologie anche molto severe. Ciò sembra dimostrare una volta di più, l’intrinseca funzione riparativa dell’autoritratto, che attraverso la sua protratta ripetizione, cercherebbe in questo caso di riprendere, correggere o consolidare le frustrate dinamiche identitarie della prima infanzia. Ma nello stesso tempo questa propensione, e soprattutto (quando si

manifesta) questa capacità di autorappresentazione, sarebbe altresì la prova di un Io che, al di là delle apparenze (si sono descritti casi gravissimi di pazienti cosiddetti terminali che sembravano privi di ogni possibilità di relazione con il mondo esterno e che pure erano in grado di autoritrarsi), di un Io, dicevo, che ha in sé ancora, seppure soffocate e latenti, sufficienti risorse e potenzialità di comunicazione, di cui allora l'operatore psichiatrico dovrebbe tenere il debito conto.