

Maurizio Giuffredi

**Preliminari a una psicologia dell' autoritratto fotografico
Preliminaries to a psychology of the self-portrait photo**

Abstract

The text concerns the problem of the self-portrait photo, considered in the light of psychoanalysis, but also through a series of acute and personal suggestions – mainly the relationships between the camera and the psychic apparatus, the notion of “photographic double” and the possibilities of “reparative processes”.

The paper presented here is a tribute to the intelligence and sensibility of a scholar who left us too soon: Maurizio Giuffredi.

Keywords

Photography; Self-Portrait; Psychoanalysis; Reparative Processes

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4216>

Maurizio Giuffredi

Preliminari a una psicologia dell'autoritratto fotografico

La memoria infedele: apparecchio fotografico e apparato psichico

Quando Leonardo reinventò e mise a punto la camera ottica si convinse presto che il suo funzionamento era analogo a quello dell'occhio umano, cioè che l'immagine che si formava sul fondo dell'occhio, sulla retina, era del tutto simile a quella che si formava sul fondo della camera.¹ Con l'avvento della fotografia, quindi con la possibilità di

registrazione e fissazione dell'immagine, l'analogia con il funzionamento dell'occhio diverrà sempre più frequente fino a comprendere più in generale il sistema percettivo. Se questo genere paragoni ha potuto dar luogo a notevoli fraintendimenti², d'altra parte ha talvolta permesso di contribuire alla comprensione di alcune questioni altamente complesse come quella, ad esempio, relativa al funzionamento dell'apparato psichico. Almeno era questa l'opinione di Freud, che, nell'*Interpretazione dei sogni*,

nel tentativo di “scoprire la composizione” dello “strumento che serve alle attività psichiche” suggerisce di rappresentarlo come un “microscopio composto”, oppure, appunto, “come un apparecchio fotografico”.³ Freud ripropone questo parallelismo in modo ancor più circostanziato molti anni dopo parlando della fotografia come mezzo privilegiato per rafforzare le “funzioni sensoriali”⁴ e quindi per soccorrere la nostra memoria. Tuttavia l’apparecchio fotografico, a differenza dell’apparato percettivo, non avrebbe la capacità di conservare informazioni su uno stesso supporto in modo illimitato. Freud fa l’esempio del foglio di carta:

se non ho fiducia nella mia memoria [...] posso [...] integrare e rendere più certa la sua funzione prendendo degli appunti scritti”. In questo caso il foglio “diventa [...] una specie di parte materializzata dell’invisibile apparato mnestico che normalmente mi porto appresso.”⁵

Ma “quando il foglio è tutto scritto e non c’è più spazio per nuove annotazioni, ecco che mi vedo costretto a prenderne un altro intonso”.⁶ Il foglio di carta permetterebbe quindi di conservare alcune tracce senza poterne ricevere altre. Tuttavia – come Freud fa ancora osservare – esistono supporti diversi dal foglio di carta come ad esempio la lavagna che invece è in grado di ricevere nuove tracce ma sacrificando le vecchie: se voglio aggiungere un’annotazione e non c’è più spazio nella lavagna devo cancellare le annotazioni che ci sono già. A questo punto Freud parla di un terzo supporto che potrebbe compensare le mancanze dei primi due, e assicurare una “illimitata capacità ricettiva” e contemporaneamente la conservazione delle tracce mnestiche. Ma prima di esaminare il funzionamento questo terzo supporto è bene ricordare, come ha fatto notare Ermanno Krumm, che la fotografia di cui parla Freud non starà dalla parte della lavagna ma da quella del foglio. La fotografia è insomma una “tecnica”

per il ricordo allo stesso modo degli appunti di cui parla Freud. In definitiva, “l’archivio fotografico serve la memoria come il prolungamento di una funzione”.⁷

Veniamo dunque al terzo supporto. Si tratta del cosiddetto “notes magico”. Lo strumento è composto da tre strati: un foglio trasparente di celluloidi; un foglio di carta incerata; infine una tavoletta sottostante di cera. Scrivendo su di esso con un “punteruolo acuminato”, si esercita una pressione che fa sì che la cera sottostante aderisca al foglio intermedio lasciando su di esso una traccia. Se vogliamo modificare ciò che abbiamo scritto è sufficiente sollevare i primi due strati di celluloidi e di carta incerata perché il foglio ritorni pulito e sia pronto per ricevere nuove annotazioni. Ma ciò che colpisce particolarmente Freud è che malgrado il foglio ritorni al suo stato originario la tavoletta di cera sottostante conserva permanentemente ogni traccia – anche se il processo non è reversibile: “il notes magico non può più farle [le tracce] scaturire

dal suo interno e “riprodurle”. Se così fosse il notes sarebbe veramente magico, “al pari della nostra memoria”⁸. In ogni caso, ci spiega Freud, il notes magico presenta comunque “notevoli concordanze” con l’apparato percettivo. Allora la celluloidi trasparente sarà “lo scudo che protegge dagli stimoli” dal momento che, quando si scrive, protegge la carta incerata dalle lacerazioni del punteruolo acuminato; la carta incerata a sua volta sarà il cosiddetto sistema percezione-coscienza, che riceve gli stimoli senza conservare alcuna traccia perché non ha memoria; infine la tavoletta di cera sarà l’inconscio in cui ogni traccia si conserva permanentemente.

Il sistema psichico è in realtà, come Freud ci dice ampiamente altrove, di gran lunga più complesso. Ne ripareremo.

Per il momento soffermiamoci ancora per un attimo sul paragone *notes magico-sistema percettivo*, e notiamo subito come Freud abbandoni il paragone con l’apparecchio

fotografico a vantaggio del notes magico perché non può che pensare alla fotografia analogica: quando scatto una fotografia devo fare avanzare la pellicola per poterne fare un'altra; oppure devo sostituire una lastra impressionata con una lastra vergine. In ogni caso ogni volta ho, per così dire, l'equivalente di una nuova pagina bianca. Ma, ci chiediamo, se Freud avesse potuto conoscere la fotografia digitale, avrebbe abbandonato il paragone? Nei suoi elementi essenziali l'apparecchio fotografico è infatti composto in primo luogo da un obiettivo (trasparente); secondariamente dal cosiddetto CCD⁹ che non è altro che un sensore senza memoria (ad ogni scatto il CCD per così dire si azzerava); infine da un processore che elabora i dati analogici in numerici, e da una carta di memoria che li registra con una capacità di conservazione delle informazioni – considerando anche la possibilità di trasferimento dei dati – pressoché infinita.

Lasciamo aperta questa domanda, ma non senza ricordare che Freud ritornerà sul paragone tra sistema percettivo e fotografia in uno dei suoi ultimi scritti, *Il disagio della civiltà*, mettendo l'accento sulle possibilità, offerte dall'apparecchio fotografico, di perfezionamento e potenziamento, sia degli organi di senso sia, ancora una volta, della memoria: l'apparecchio fotografico avrebbe infatti, da un lato, il potere di fissare “le impressioni fuggevoli della vista”¹⁰, dall'altro, sarebbe una “materializzazione [...] del suo [dell'uomo] potere di ricordare”.¹¹ L'apparecchio fotografico farebbe insomma parte di quegli strumenti-protesi¹² che l'uomo utilizza per estendere le capacità sia del proprio corpo che della propria psiche. È un potere che forse ci apparirà meno scontato se pensiamo che con la fotografia, per la prima volta nella storia delle immagini, ognuno di noi può diventare se non padrone, almeno produttore sia delle proprie immagini (e

nel caso dell'autoritratto anche dell'immagine di sé), sia, e ancor prima, del proprio modo di vedere.

Quasi tutti gli autoritratti fotografici in cui l'autore si mostra insieme al proprio apparecchio fotografico ci rimandano a questa funzione generale di protesi che possiamo trovare, ad esempio, in un autoritratto di Umbo (fig. 1) del 1948 in cui si suggerisce una fusione tra volto e apparecchio fotografico.

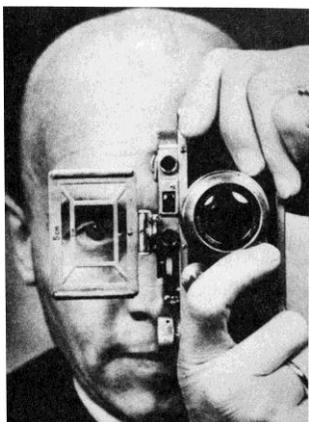


Fig. 1 – Umbo, 1948

L'occhio e lo sguardo

Abbiamo detto che il sistema psichico è, in realtà, qualcosa di molto più complesso di quello che la semplificazione illustrativa contenuta nel *Notes magico*, slegata dal resto delle riflessioni freudiane sull'argomento, possa indurci a immaginare. Altrove Freud ci dice inequivocabilmente ciò che qui viene soltanto suggerito, e cioè che ogni immagine viene percepita dal sistema preconscious in funzione delle ramificazioni e delle connessioni all'interno di esso (quelle legate per esempio all'apprendimento culturale e personale, oppure all'attenzione)¹³ e d'altra parte, in funzione delle sue connessioni con l'inconscio.¹⁴ Detto altrimenti non avremmo mai una percezione esatta del reale e ancora meno ricordi esatti di una percezione.¹⁵

Sia quando vediamo una cosa sia quando ricordiamo una cosa vista, dietro la sua apparenza non c'è la cosa in sé. Perché "il reale – come scriverà Lacan sviluppando le

premesse freudiane – si trova ad essere, nel soggetto, il più complice della pulsione”:¹⁶ esso (il reale) non si offre nell’incontro con il soggetto se non all’interno di quella “*schisi*” (da *schizein* ‘dividere’) che lo stesso incontro produce nel soggetto¹⁷. Lacan si rifà qui anche alla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty forzandone i limiti:

l’occhio non è che la metafora di qualcosa che chiamerò piuttosto la *poussée*, spinta e germoglio, del vedente, qualcosa che sta prima del suo occhio. Quel che si tratta di mettere in evidenza [...] è la preesistenza di uno sguardo.¹⁸

Quindi la *schisi* del soggetto è riconducibile alla *schisi*, appunto, *fra occhio e sguardo*, e se c’è preesistenza di uno sguardo che viene prima dell’occhio, da parte sua l’occhio, nel suo stesso funzionamento, prefigura in un

qualche modo questa *schisi*. Se infatti possiamo vedere le cose intorno a noi è grazie al fatto che i fotorecettori che si trovano all’interno del nostro occhio possono trasmettere al cervello determinati impulsi ricevuti dall’esterno. Se questa trasmissione non ci fosse non potremmo vedere. Ebbene, il nervo ottico che permette questa trasmissione, determina nella retina, nel punto in cui il nervo entra nel bulbo oculare, una macchia detta cieca perché insensibile alla luce. Da quel punto o macchia, detto *punctum caecum*, non solo partono le informazioni che vanno al cervello, ma ha anche origine il sistema retinico complesso che permette alla luce che dall’esterno entra nell’occhio di tradursi in immagine.¹⁹ Merleau-Ponty ha potuto quindi scrivere che “la retina è cieca nel punto in cui si diffondono in essa le fibre che permetteranno la visione”²⁰, e che, come la visione, anche “la coscienza ha un *punctum caecum*”.²¹ “ciò che essa non vede è ciò che prepara la visione del resto”.²²

Vedere, quindi, non è un'operazione così semplice: è come se da una parte noi vedessimo sempre più di quanto vediamo, e dall'altra lo stesso vedere comportasse la cecità.²³ Questo accade nella visione a occhio nudo, ma accade anche, come vedremo, e in maniera ancora più evidente, nella visione potenziata e selettiva che passa attraverso il mirino della macchina fotografica, come se la schisi fosse destinata ad aumentare a dispetto dell'impressione di esattezza e di imparzialità (l'illusione referenziale di cui parla Floch²⁴) che è inevitabilmente legata all'uso dello strumento. L'apparecchio fotografico non sarebbe così soltanto una protesi ma, con le parole di Merleau-Ponty una vera e propria "appendice del corpo", "un'estensione" attiva "della sintesi corporea".²⁵

Immagine mentale e fotografia

Una prima idea, sia pur vaga e parziale, dell'inevitabile interazione tra cecità e visione, si può avere nelle cosiddette immagini mentali. Se ad esempio – come propone Ferrari nel suo volume sull'autoritratto²⁶ – proviamo a invertire la direzione della nostra attenzione dall'esterno all'interno – cercando di vedere senza dover vedere, quindi chiudendo gli occhi –, e pensiamo a una persona, innanzitutto ci renderemo subito conto che non necessariamente ci verrà in mente un'immagine. Se questo accade, e se accade nei termini di una presunta oggettività plastico-fisiognomica che ci sforziamo di raggiungere, l'immagine potrà apparire anche con una certa precisione, ma si tratterà sempre di una evidente rielaborazione del dato percettivo originario. In altre parole l'immagine non potrà essere svincolata quel contorno di investimenti affettivi inconsci, sensazioni sinestesiche extravisive, de-

sideri e così via, che derivano dal nostro rapporto con quella persona e che in qualche modo le rimangono legati modificandone l'aspetto.²⁷ Le cose si complicano quando pensiamo a noi stessi. In questo caso è davvero interessante notare come, se non siamo in presenza di fenomeni di autoscopia,²⁸ non possiamo mai vederci come ci vedono gli altri. Possiamo soltanto ricorrere a immagini mediate, *altre*, di noi stessi: quelle mobili (per lo più dello specchio) e quelle fisse (delle fotografie, dei disegni, dei dipinti). E per quanto ci sforziamo di pensare a noi stessi l'immagine che ne ricaveremo sarà diversa da quella che gli altri avranno di noi. Sarà senz'altro un'immagine molto più fluttuante e forse anche molto più confusa. Mentre chi ci guarda si convince della sua capacità di individuare, a partire dalla nostra fisionomia e dalle nostre parole un'aria e un carattere, racchiusi in determinate forme che vanno incontro al suo desiderio ed anche alle sue illusioni, noi, da parte nostra, possiamo farlo solo con molta dif-

ficoltà e certamente con molta approssimazione. Sia perché come ha scritto Diderot in una straordinaria riflessione sulla cecità, "tra tutte le persone che abbiamo visto, quella che meno ricordiamo siamo noi".²⁹ Sia perché è come se ci mancasse sempre qualcosa di quella certezza gestaltica – certezza che però è anche una forma di resistenza – che l'altro riesce più facilmente ad acquisire. Come se avvertissimo sempre quella strana e inquietante sfasatura che percepiamo ad esempio ascoltando la nostra voce registrata. Per di più bisogna tener conto, a proposito di voce registrata. Per di più bisogna tener conto, a proposito del carattere, che, come scrive Freud,

ciò che chiamiamo il nostro carattere si basa certamente sulle tracce mnestiche delle nostre impressioni e in verità sono proprio le impressioni che hanno agito più intensamente su di noi, quelle della nostra prima giovinezza, che non diventano mai coscienti.³⁰

Inoltre, come si è detto, dal momento che non possiamo mai vederci dall'esterno, la nostra reificazione forzata sarà esposta al rischio di falsificazioni più di qualsiasi altro ricordo, sarà cioè ancora più "tendenziosa" nell'accezione freudiana, cioè ancora più incline a servire gli "scopi della rimozione e della sostituzione delle impressioni perturbanti o spiacevoli".³¹ Avverrà così, con tutta probabilità, una sintesi di più immagini di noi stessi ma anche di altri: sia di coloro che conosciamo direttamente (genitori, parenti, amici e così via), sia di coloro che conosciamo indirettamente attraverso la loro opera (scrittori, attori, personaggi storici e così via, di cui conosciamo l'effigie). Saranno volti e corpi che destano in noi sia affetto che ammirazione e a cui siamo legati da un rapporto di identificazione che può appartenere anche all'ordine della forma, dipendente quindi da un presunto rapporto di somiglianza³². La sintesi (o condensazione) tra la nostra immagine e l'immagine di altri deriverà così da fusioni, scambi, con-

taminazioni, e sarà molto vicina alle immagini che si formano durante il sogno ma anche nel normale ricordo durante lo stato vigile³³. Queste immagini avrebbero, secondo Freud, un corrispettivo materiale in un tipo molto speciale, ancora una volta, di fotografia: il ritratto composito di Francis Galton (fig. 2).³⁴ Commentando il suo stesso procedimento Galton parla del cervello come di una sorta di camera oscura rovesciata, cioè orientata non verso l'esterno ma verso l'interno, non verso la luce ma verso il buio profondo dell'inconscio³⁵. In questa camera oscura i ricordi vaghi e deformati della memoria lascerebbero una traccia che Galton cerca di ricostruire attraverso una sintesi fotografica di più volti presi questa volta dalla realtà ma che, debitamente sovrapposti, restituiscono un'unica fisionomia incerta e un po' sfuocata come nel ricordo. Già Ferrari ha suggerito una relazione tra questi ritratti e l'immagine mentale che possiamo avere di noi stessi³⁶, ma forse senza sottolineare abbastanza, come invece mi

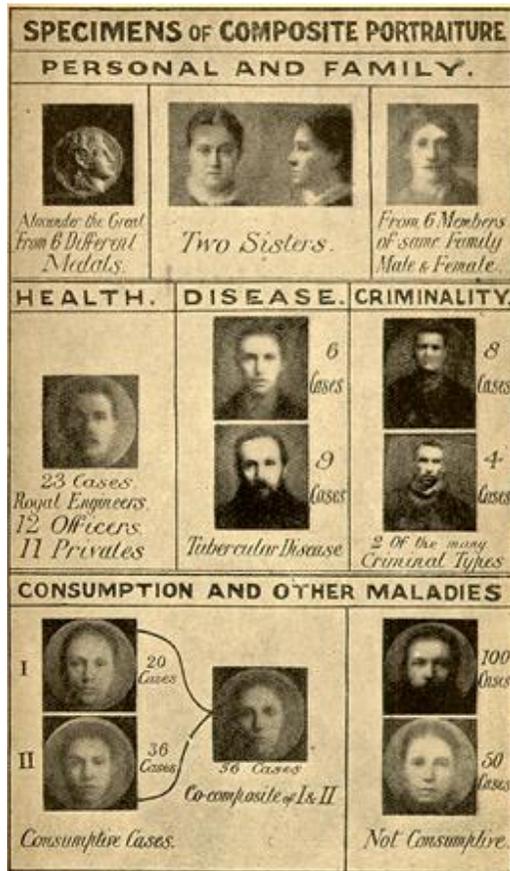


Fig. 2 – Francis Galton, *Ritratti compositi*, 1907

propongo di fare io, un aspetto davvero singolare: il fatto cioè che si tratta sempre, in modo più o meno evidente, di “identità collettive”, ossimoro utilizzato sia da Galton che da Freud³⁷ a proposito dei ritratti compositi e che, messo in relazione all’immagine mentale di noi stessi, rende ben conto del nostro bisogno di riconoscerci negli altri, del nostro profondo desiderio relazionale. Ed anche se queste immagini mentali, come ogni immagine del sogno, non ci rivelano che mascheramenti e mezze verità, ci indicano qualcosa di importante sul carattere dell’Io: la sua autonomia dipenderebbe sostanzialmente dalla sua eteronomia, cioè dal fatto che l’Io non sarebbe altro che la rete costituita dagli altri che lo ‘formano’ tramite incorporazioni, interiorizzazioni, proiezioni. Una mescolanza che l’analisi può condurre alle sue singole componenti (“i genitori e i fratelli [...] la persona amata, [...], l’amico, il maestro e il medico”³⁸ e così via) ma che ci restituisce l’integrità e la vera fisionomia dell’Io solo in quanto me-

scolanza. Anche per questo, come scrive Freud ogni “psicologia individuale è al tempo stesso, fin dall’inizio, psicologia sociale”.³⁹

Alcuni anni fa Ando Gilardi invitava tutti a cimentarsi nel “gioco di alta classe fotografica”⁴⁰ che consiste nel fabbricare fotografie composite appunto ‘alla Galton’ in cui ognuno dei singoli componenti di una famiglia o di un gruppo si può riconoscere pur rimanendo insieme a tutti gli altri. Un modo per produrre una sorta di *autoritratto collettivo* molto vicino, come abbiamo visto, alle nostre immagini mentali. Ma ci sono altri mezzi per evocare le formazioni della memoria. L’uso del *flou*,⁴¹ oppure anche, talvolta un certo uso del mosso, posseggono generalmente una capacità di evocare il ricordo molto più accentuata rispetto alla fotografia non mossa e perfettamente a fuoco. Mentre quest’ultima ostenta il carattere stabile e certo della percezione, l’altra ne denuncia l’essenza effimera riaffermando l’incertezza del ricordo.

Il desiderio relazionale che l’immagine mentale ha il potere di rivelare può trovare espressione anche senza il ricorso a particolari strategie tecniche. Un esempio tra i più interessanti è la serie di grandi gruppi, contemporaneamente autoritratti, dell’artista cinese Zhuang Hui (fig. 3), realizzati con una macchina panoramica con obiettivo rotante ma senza nessun particolare accorgimento di distorsione dell’immagine. L’artista compare immerso in una folla ordinata in una lunga striscia orizzontale, senza che nulla lo distingua dagli altri se non la posizione (all’estremità destra, come una *firma*) e l’abito (estremamente sobrio e solitamente diverso dalle divise o dai comuni vestiti utilizzati dal gruppo). L’emiciclo di persone



Fig. 3 – Zhuang Hui, 2000

creato da Zhuang Hui per poterle fotografare è accogliente come la culla, privo di ostacoli come il ventre, avvolgente come la placenta. Dentro di esso nessuna identità, compresa quella dell'artista, ha ragione di esistere. E forse nel breve momento dello scatto Zhuang Hui tende verso quell'altrove archetipico dimentico dell'Io, *patria* dell'immaginazione per eccellenza, che è quello dell'Origine.⁴²

Guardarsi senza specchio

Quando guardiamo una persona che si trova di fronte a noi abbiamo, come si diceva, la certezza gestaltica della sua permanenza, che la rende, dalla nostra parte, osservabile⁴³. Tuttavia se ci mettiamo dalla nostra parte per guardare noi stessi questa certezza cade. Per potermi osservare avrei bisogno “di un secondo corpo che a sua volta

non sarebbe osservabile”.⁴⁴ Come scrive ancora Merleau-Ponty “ciò che mi impedisce di vedere è anzitutto un invisibile di fatto (i miei occhi invisibili per me) ma, al di là di questo invisibile (la lacuna del quale è colmata dall'altro e dalla mia generalità), un invisibile di diritto: io non posso vedermi in movimento, assistere al mio movimento”⁴⁵. Questa impossibilità riguarda non solo la percezione del nostro corpo così come lo vedono gli altri ma anche la percezione delle immagini che più ci *riguardano*, cioè quelle che ci ritraggono. Ad esempio “è stato possibile dimostrare che non riconosciamo mai la nostra mano in fotografia”.⁴⁶ E addirittura ci è difficile riconoscere quelle produzioni funzionali che *fisiognomicamente* parlando più ci appartengono. Ne è una prova il fatto che “molti soggetti – come scrive ancora Merleau-Ponty – esitano a riconoscere la loro scrittura fra le altre”.⁴⁷

Tuttavia, anche se sembreremmo condannati a rimanere estranei a noi stessi, possiamo dirigere l'attenzione su al-

cuni frammenti del nostro corpo. Della nostra testa, per esempio se chiudiamo un occhio, come facevano i pittori per ovviare alle distorsioni dovute alla visione binoculare, riusciremo a vedere l'estremità del naso e forse qualcosa dell'orbita e delle sopracciglia.⁴⁸ Ma ciò che possiamo vedere meglio e più comodamente sono le altre estremità come le braccia, le gambe, le mani, i piedi.

Questo modo frammentario e incompleto nella percezione strettamente visiva di sé, attivabile soltanto con un certo sforzo, è stato restituito in alcuni autoritratti fotografici che tentano di raggiungere una sorta di grado zero della rappresentazione di sé, ma che non fanno che mettere in scena l'impossibilità di vedersi. Perché ciò che si alla fine si può mostrare è soltanto un corpo *parziale*, come in un raro autoritratto 'dimezzato' e 'decapitato' di Cartier Bresson (fig. 4).

Un'altro modo per vedere qualcosa di noi consiste nell'osservare la proiezione della nostra ombra su una



Fig. 4 – Cartier Bresson, 1932

superficie esterna. Antico motivo del mito⁴⁹ (si pensi all'ombra come origine dell'arte) molto frequente non solo nella pittura ma anche nella fotografia, da Friedlander a Kertész (fig. 5), da Umbo a Man Ray. La gamma di significati di questi autoritratti fotografici è molto ampia

ma rimane sempre, alla loro base, l'idea di registrazione della propria presenza attraverso il duplicato dell'ombra.



Fig. 5 – André Kertész, 1927

Doppio speculare e doppio fotografico

Cosa può restituirci la fotografia e, nello specifico, l'autoritratto fotografico di quel desiderio ramificato e complesso proprio dell'immagine mentale? Sicuramente molto più di quanto generalmente sia in grado di restituirci lo specchio nella sua ostinata aderenza al referente. Comunque sia, il rapporto tra specchio e fotografia è sempre strettissimo e ineludibile e lo è ancora di più nel caso dell'autoritratto fotografico non solo perché lo specchio funziona da 'modello' e da metafora, ma anche perché può servire concretamente, in quanto superficie riflettente, per fotografarsi, anche se l'operazione finisce per occultare il volto o il corpo del soggetto che si fotografa. Gli autoritratti fotografici in cui lo specchio ha questa funzione sono molto numerosi e spesso servono per imbastire un vero e proprio discorso sull'essenza della pratica fotografica, dall'autoritratto di Ilse Bing (fig. 6) del

1932 all'*Autoritratto per Friedlander* di Ugo Mulas (fig. 7).⁵⁰

Ma più in generale va ricordato che l'invenzione stessa della fotografia dipende direttamente dalla sua relazione con lo specchio, quasi come se tra di essi esistesse un intimo rapporto di filiazione. Quando nel 1829 Nièpce riuscì per la prima volta a fissare una immagine attraverso la camera oscura nel bitume di Giudea, la sua ambizione era quella di fissare l'immagine dello specchio.⁵¹ E molti anni dopo, nel 1900, Nadar in *Quand j'étais photographe*, scriverà che la caratteristica prodigiosa della fotografia, una caratteristica che la distinguerebbe nettamente da tutte le altre invenzioni e scoperte del XIX secolo, consisterebbe nella materializzazione del riflesso del proprio corpo su una superficie specchiante, quell'"impalpabile spettro, che svanisce appena visto, senza lasciare neppure un'ombra sul cristallo dello specchio o un'increspatura nell'acqua di un catino".⁵²



Fig. 6 – Ilse Bing, 1931

Soffermiamoci per un momento sull' "impalpabile" spettro delle superfici riflesse di cui parla Nadar, un'immagine cangiante, transitoria ed effimera che la fo-



Fig. 7 – Ugo Mulas, 1972

tografia sarebbe invece in grado di fissare, materializzare, quindi, forse, come vedremo, di dominare meglio.

Come è risaputo lo specchio è per il bambino un oggetto inizialmente misterioso che solo il tempo gli permette di riconoscere come tale.⁵³ Prima che questo riconoscimento avvenga il bambino immagina il suo volto come somigliante a quello dell'adulto che si occupa di lui e percepisce la sua immagine allo specchio come quella di un estraneo, di un altro. Successivamente, invece, dal momento in cui il riconoscimento si avvera, il bambino si *abitu*a a riconoscere in quella immagine qualcosa di molto familiare, cioè se stesso. Questo momento segna l'inizio di una serie di integrazioni (per esempio il suo corpo da frammentato viene ricondotto all'unità) che hanno la funzione di formare l'Io. Ma questa identità ri-conquistata ha, come scrive Lacan, una "destinazione alienante", sia perché essa viene comunque reperita altrove (al contrario di quanto avviene prima della nascita nel cosiddetto nar-

cisismo germinale e fetale “in cui il bambino basta a se stesso in una perfetta condizione di beatitudine psichica”⁵⁴), ma anche in ragione del fatto che essa viene data al bambino soltanto “come *Gestalt*, cioè in un’esteriorità in cui questa forma è certamente più costituita che costituente”.⁵⁵ Senza contare che l’abitudine alla nostra immagine riflessa non potrà impedire che per il resto della vita conserviamo in qualche angolo remoto quella sensazione antica di estraneità originaria che il bambino ha provato un tempo (il riflesso di sé come *un altro*).

È bene precisare che quando parliamo di specchio non facciamo necessariamente riferimento a uno specchio fisico, a un pezzo di vetro trattato in modo da restituirci la nostra immagine. La funzione dello specchio verrebbe assolta ancor prima che da uno specchio reale dal volto della madre. È questa la tesi di Winnicott che parla appunto del volto della madre come “*precursore dello specchio*”.⁵⁶ Ora, il fatto è che si verifica una sorta di integrazione,

compenetrazione e sovrapposizione, come scrive lo stesso Winnicott,⁵⁷ tra specchio e volto della madre in relazione all’unica funzione fornire al bambino un Io. Ma come ci ricorda la psicoanalisi kleiniana, come lo specchio, anche la madre è bifronte: buona e cattiva, familiare e estranea, rassicurante e persecutoria⁵⁸. Non dimentichiamoci che la madre-specchio è sì un seno rassicurante gonfio di latte ma anche una voragine che divora i figli.⁵⁹

In questo modo il nostro doppio speculare sembrerebbe comunque destinato, in un modo o nell’altro, a questa ambivalenza perturbante di rassicurazione e aggressione, di attrazione e repulsione.⁶⁰

Quanto alla fotografia essa aggiunge all’estraneità latente dello specchio un supplemento ulteriore, ma questa volta visibile. Forse talvolta dimentichiamo che la nostra immagine allo specchio, immagine alla quale siamo in qualche modo abituati, è diversa da quella che gli altri hanno

di noi, anche per la semplice ragione che è un'immagine rovesciata: la parte destra prende il posto della sinistra e viceversa. L'immagine fotografica invece raddrizza l'immagine riproponendoci il punto di vista e l'abitudine visiva dell'altro. Ora, l'assunzione di questa abitudine non è mai una cosa semplice ed è destinata in qualche modo a creare in noi un'ulteriore scissione diminuendo le possibilità di un riconoscimento già di per sé problematico. In connessione con questo fenomeno ne troviamo un altro relativo alla simmetria del nostro volto. Noi vediamo, per approssimazione, e per una serie di dinamiche percettive come ad esempio quella della costanza, il nostro corpo e il nostro volto come simmetrico, anche se sappiamo bene che non lo è. Un noto esperimento che combina le due metà speculari di un volto, è in grado di rendere qualsiasi nostro ritratto frontale, in qualche modo non solo estraneo alla persona ritratta, ma addirittura estraneo a se stesso (fig. 8). Uno degli autoritratti più significativi con

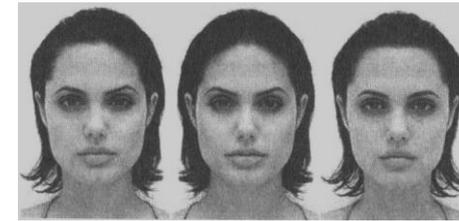


Fig. 8 – Creazione forzata della simmetria del volto (volti 2 e 3) a partire dalle due metà dell'originale (volto 1)



Fig. 9 – Laurie Anderson, 1975

specchio che riesce a restituirci chiaramente gli effetti perturbanti della simmetria e del rovesciamento dell'immagine è forse una breve sequenza fotografica di Laurie Anderson degli anni Settanta (fig. 9).

Imprevedibilità

L'autoritratto fotografico dovrebbe permetterci di essere contemporaneamente vedenti e visti,⁶¹ ma in realtà non possiamo essere né l'uno né l'altro. Con il meccanismo dell'autoscatto, che ritarda l'apertura dell'otturatore, e con la prolunga che permette di azionare l'otturatore a distanza questa singolare condizione raggiunge il suo punto culminante consegnandoci totalmente alla nostra cecità. Come è stato più volte notato chi fotografa si sente inevitabilmente cacciatore, ma quando l'obiettivo è rivolto verso se stessi come ci si sente? Diventiamo forse preda di

noi stessi? Non è proprio così perché siamo semplicemente preda della macchina e del caso e finiamo con l'affidarci alla loro benevolenza, in un misto di certezza (quello che è stato catturato lo è stato una volta per tutte) e di incertezza (cosa è stato catturato?).

Qui è evidente il carattere perturbante di *imprevedibilità*⁶² proprio non solo dell'autoritratto fotografico ma della fotografia in generale, carattere che si manifesta oltre che nella pratica dell'autoscatto e del comando a distanza, attraverso un altro aspetto relativo al legame tra autoritratto e specchio.

Torniamo quindi, ancora una volta allo specchio ricordando un noto episodio che ha per protagonista lo stesso Freud e che lui stesso ci racconta in una nota del *Perturbante*.⁶³ Durante un viaggio in treno Freud si trova seduto, solo, nello scompartimento di un vagone-letto quando improvvisamente una scossa piuttosto violenta del treno fa sì che la porta del piccolo bagno attiguo si apra improv-

visamente. A questo punto Freud vede uscire dalla porta “un signore piuttosto anziano, in veste da camera, con un berretto da viaggio in testa”. Freud si accinge subito a chiedere all'intruso qualche spiegazione e in quello stesso momento si accorge, “con grande sgomento”, che si tratta della sua stessa immagine riflessa nello specchio montato sulla porta. E conclude: “ricordo tuttora che l'apparizione non mi piacque affatto”.

Così come lo specchio di Freud anche l'autoritratto fotografico ci può rinviare “inopinatamente”⁶⁴ la nostra immagine, e accade molto spesso, se non sempre, ma per motivi che sono molto diversi tra loro. Per comprendere come, dovremmo distinguere tra il momento dello scatto e il momento in cui possiamo vedere l'immagine finale. Ferrari ha già fatto notare come, nelle cabine fotoautomatiche, esiste già uno “strazio particolare”⁶⁵ nel brevissimo arco di tempo che intercorre tra la pressione del bottone e

l'accensione del flash. È uno strazio che ha a che fare con la morte⁶⁶ e che continua, sia pure diluito, anche dopo, almeno fino alla comparsa della fotografia finale.

Ma c'è ancora un altro motivo che sottolinea la natura perturbante della fotografia. Come ci suggerisce Montale, la fotografia ci dice che “qualcosa è accaduto”,⁶⁷ oppure come scrive Barthes che qualcosa “è stato”.⁶⁸ Ma quel qualcosa che “è stato” in che rapporto si trova con la percezione di me stesso che avevo nel momento dello scatto? In altre parole, la fotografia sviluppata e stampata coincide con quello che avevo visto o che avevo creduto di vedere? Sono convinto che anche il più grande professionista non sia mai completamente in grado di prevedere esattamente come sarà l'immagine finale soprattutto, naturalmente, se si tratta di un autoritratto.⁶⁹ Il fotografo in grado di cogliere il momento giusto fa parte della mitologia più che della realtà. Il momento veramente giusto si trova semmai dopo aver sviluppato la fotografia, non mentre si

fotografa. Ed è sempre come se nell'immagine finale ci fosse qualcosa in più e qualcosa in meno rispetto a quello che avremmo voluto fotografare.

Qualcosa in più: un elemento che non avevamo considerato (il classico ramo che entra a nostra insaputa nell'inquadratura, per esempio) – perché il nostro sguardo appunto “preesiste” e ci porta a concentrarci su qualcosa in particolare mentre l'apparecchio si concentra su tutto indistintamente; oppure tutto quello che non siamo fisicamente in grado di vedere ma che la macchina può registrare. Ed è proprio perché “la macchina fotografica non può capire, può solo registrare”,⁷⁰ che l'ingrandimento di un dettaglio, in *Blow-up* di Antonioni, rivela ciò che l'occhio non aveva potuto vedere. Ritorniamo fra poco su quest'ultimo aspetto.

Qualcosa in meno: manca sempre, dal momento che ogni fotografia viene sottratta alla continuità del tempo e dello spazio, l'esperienza di essere immersi nel mondo, con tut-

ti gli investimenti affettivi ed emotivi che questa immersione comporta. In questo senso è come se la fotografia provocasse un distacco, uno scollamento, molto simile, come ha notato Tisseron a quello delle rappresentazioni (immagini o pensieri o ricordi) prese da una parte nel meccanismo della rimozione, dall'altra in quello del ritorno del rimosso: “una volta separato dalle sue implicazioni affettive, il ricordo rimosso torna [...] alla coscienza un po' come l'immagine [fotografica] separata dal suo contesto naturale”.⁷¹

Istantaneità

Lo scarto inevitabile tra ciò che si era creduto di fotografare e ciò che realmente è stato fotografato, da cui dipende, come abbiamo visto, il principale carattere perturbante della fotografia, può derivare da altri fattori che non

abbiamo ancora preso in considerazione. Per esempio dalla scelta dell'inquadratura che fa sì, in modo più o meno evidente, che "un elemento isolato dal suo contesto cambi carattere e riveli nuove proprietà".⁷²

D'altra parte, però, la frammentazione costitutiva della fotografia ci riporta alla frammentazione stessa della memoria, in cui vengono fissati solo alcuni ricordi, come elementi isolati.⁷³ Inoltre la fotografia, proprio perché è

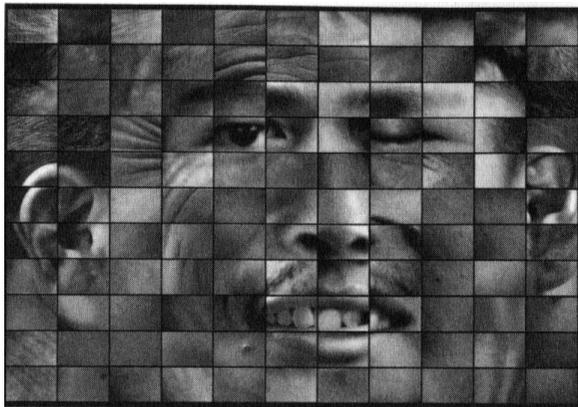


Fig. 10 – Luo Yongjin, 2003

fuori dalla durata, permette più di qualsiasi altro mezzo di "contrastare l'irreversibilità del tempo".⁷⁴ Un autoritratto fotografico singolare che tenta di ripercorrere le strade labirintiche della memoria è quello di Luo Yongjin un sapiente assemblaggio di frammenti del suo volto scattati in periodi diversi, da quando era bambino ad oggi (fig. 10).

Ma l'aspetto che rende forse più di ogni altro la fotografia perturbante è l'istantaneità. Quanto più è veloce il movimento del soggetto o dell'oggetto fotografati tanto più il carattere di imprevedibilità è destinato ad aumentare. Come ha fatto ampiamente notare Pierantoni a proposito della nota sequenza di Annie G. al galoppo di Edward Muybridge, l'istantanea rivela ciò che l'occhio non sarebbe comunque in grado di percepire a causa delle soglie fisiche di percezione del movimento.⁷⁵ Ecco perché, come è stato spesso detto, l'istantanea è in grado di mostrarci l'invisibile, nel senso di ciò che non riusciamo a vedere –

nel caso di Muybridge il movimento delle gambe del cavallo, “un mistero ignorato per millenni”.⁷⁶ Se i misteri rivelati attraverso la tecnica dell’istantanea ci sono diventati per la maggior parte familiari cambiando il nostro modo di vedere il mondo,⁷⁷ non per questo si dovrebbe dimenticare che gli istanti che la fotografia è in grado di mostrarci sono quasi sempre “decisamente al di sotto del percepibile. Fotografare a un millesimo di secondo *non permette assolutamente più di prevedere* che cosa la foto rappresenterà”,⁷⁸ Imprevedibilità portata all’estremo nell’istantanea, e anche, come nota Arnheim, “incompletezza”, se non povertà, rispetto alla ricchezza dell’esperienza. Sta di fatto che, come “il pescatore o il cacciatore, il fotografo scommette sull’improbabile accidente e vince più spesso di quanto sembri ragionevole”.⁷⁹ Il lavoro di simbolizzazione verrà, semmai, dopo.

Gli autoritratti ottenuti con l’istantanea non sono molti, forse perché l’imprevedibilità è così radicata

nell’autoritratto fotografico da rendere superfluo, o addirittura artificioso, qualsiasi tentativo di renderla più esplicita. Il tentativo di bloccare movimenti veloci del corpo e del volto si ritrova tuttavia in alcuni rari autoritratti fotografici del Novecento da quelli di Depero (fig. 11) a quelli di Rainer (fig. 12) ma sempre, ci sembra, allo scopo di mostrare innanzitutto le possibilità di trasfigurazione del soggetto e/o di metamorfosi delle forme.



Fig. 11 – Fortunato Depero, 1915



Fig. 12 – Arnulf Rainer, 1968-70

Obiettività

Se la fotografia ha a che fare con la fissazione, con l'isolamento, quindi con un certo snaturamento della realtà, d'altra parte una sua prerogativa è anche quella di essere obiettiva. La fotografia è una “prova” di esistenza, e

lo è anche, come dimostrano i verbali di alcuni processi, nel senso giuridico del termine. Una prova che può essere decisiva quanto l'impronta digitale lasciata dall'assassino sull'arma del delitto.

Anche questa è una caratteristica, come quella che lega la fotografia allo specchio, che possiamo trovare fin dalle origini della fotografia stessa. Nel primo libro illustrato con stampe fotografiche, *The Pencil of Nature*, Henry Fox Talbot, commentando un calotipo che ritrae preziosi oggetti di porcellana, scrive:

Nel caso che un ladro trafughi questi tesori, se la testimonianza muta di questa immagine venisse prodotta contro di lui, si tratterebbe certamente di una prova di un nuovo genere.⁸⁰

In seguito saranno in molti a rivendicare questo potere della fotografia, la sua nuova “verità legalistica”,⁸¹ prova

visiva irrefutabile di proprietà e di identità. Si pensi per esempio ad alcune applicazioni specifiche in cui la fotografia diventa il mezzo per la scoperta della falsità di documenti o di oggetti, oppure il principale sistema di registrazione per risalire dalle impronte dei piedi alla conformazione fisica di un delinquente,⁸² ma si pensi soprattutto alla pratica della cosiddetta “fotografia segnaletica” che ebbe una grande diffusione in Francia con Alphonse Bertillon fondatore, nel 1875, del primo laboratorio fotografico specializzato presso la prefettura di Parigi.⁸³ Uno dei primi autoritratti ottenuti con questo sistema è quello dello stesso Bertillon (fig. 13). Il senso e gli scopi di questo tipo di autoritratto non sono molto diversi da quello del ritratto: è sempre di una prova, sia pure dimostrativa, di identità. In più si tratta di una celebrazione democratica e testimoniale sia dell’inventore che della stessa invenzione. Più tardi il sistema sarà utilizzato in un senso contrario da Duchamp (fig. 14) non solo per dichiarare una falsa iden-

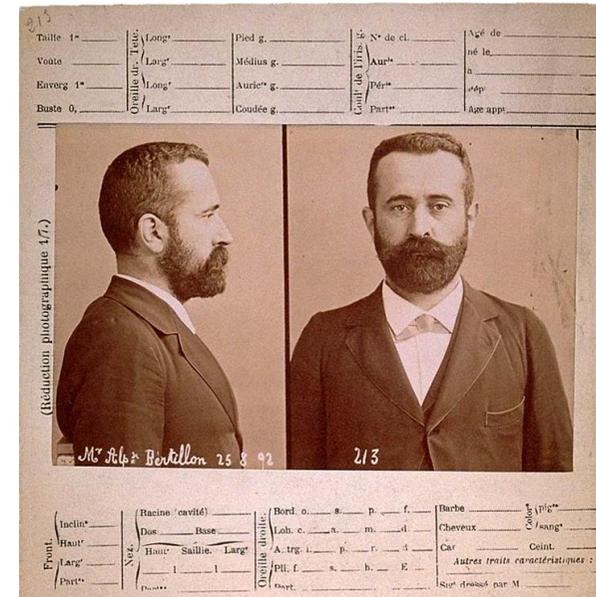


Fig. 13 – Alphonse Bertillon, 1891

tà – che la fotografia avrebbe la capacità di far passare per vera – ma per denunciare, più in generale, la falsità di un procedimento costruito per imprigionare l’identità. In questo modo Duchamp non faceva che rivelare qualcosa che si trova già iscritto nel procedimento.



Fig. 14 – Marcel Duchamp, 1923 (tiratura del 1964)

Il sistema utilizzato da Bertillon era analogo a quello “usato in botanica e in zoologia”⁸⁴ per la catalogazione degli esemplari, in cui veniva accantonata ogni considerazione estetica a favore dell’obiettività. Anzi nel suo uso

giudiziario era la fotografia stessa che si faceva garante dell’obiettività. Ritroviamo questa forma di assicurazione, ancor oggi, nel linguaggio: non diciamo forse “fotografare una situazione”, per indicare imparzialità e obiettività? Tuttavia cosa rimane in questo tipo di immagini rispetto alla ricchezza e alla complessità, per esempio, di un’immagine mentale? Abbiamo visto che anche l’immagine mentale, pur nella sua ricchezza, ci dice una mezza verità. E la fotografia? Così come l’immagine retinica non corrisponde a ciò che vediamo, così questo tipo di fotografia “obiettiva” ci restituisce ben poco dell’oggetto-soggetto, o meglio del soggetto reificato che compare nella fotografia.

Piuttosto, come dimostra Duchamp, la pretesa di obiettività non è altro che “l’ultimo tentativo della coscienza di illudersi dei propri poteri aggrappandosi alle illusioni che la fotografia”⁸⁵ stessa alimenta. Ed è questa secondo Damisch “l’impostura costituiva dell’immagine fotografi-

ca”.⁸⁶ Impostura che si basa su una “concezione convenzionale dello spazio e dell’obiettività elaborata molto prima dell’invenzione della fotografia”, e alla quale la maggioranza dei fotografi non ha “fatto che conformarsi”.⁸⁷ E in un certo senso la presunzione di obiettività della fotografia è analoga alla concezione secondo la quale la percezione non è altro che lo specchio del mondo.

La “constatazione dolorosa”⁸⁸ che la rappresentazione fotografica non può mai rappresentarci, che non può esserci mai visione oggettiva ma ancora, sempre e soltanto, visione soggettiva, un po’ come nell’arte in generale, può portare a liberarsi definitivamente dal problema dell’oggettività per cercare, nell’autoritratto soprattutto, non tanto un’inutile fedeltà fisiognomica, ma significati profondi legati al vissuto e alla poetica di chi fotografa. E dal momento che la fotografia è democratica, diversamente dall’arte, generalizza questa constatazione dolorosa e rende ognuno di noi in grado di condividerla.⁸⁹

Ma anche se illusoria, la certezza che quel qualcosa “è stato”⁹⁰ dovuta al carattere della fotografia come *immagine del reale*, dà più forza al ricordo, guida il soggetto nel labirinto del passato senza troppe esitazioni, dandogli l’impressione rassicurante di preservarsi insieme alla propria esperienza. Sappiamo bene che proprio le foto più comuni, quelle dell’album di famiglia, non sono destinate che a questo. E non importa se non hanno la funzione di mostrare le situazioni che illustrano. Ciò che più conta è che possano richiamare altri ricordi che lì non sono rappresentati. Anche per questo per un membro della famiglia tutte quelle fotografie sono così importanti, così preziose, mentre non lo sono affatto per un osservatore esterno. Ed è ancora per questo motivo che Barthes, nella *Camera chiara*, non ci mostra la foto della madre, che è, in fondo, per lui la foto più importante:

Non posso mostrare la foto del Giardino d’Inverno. Essa

non esiste che per me. Per voi, non sarebbe altro che una foto indifferente, una delle mille manifestazioni del “qualunque.”⁹¹

È possibile che Barthes abbia trovato, in quella foto che non esiste che per lui, nientemeno che *la bellezza*. Qualcosa che noi non potremo mai percepire, perché è la bellezza per Barthes. Il sentimento della “bellezza – come ha scritto Damisch sulla scorta delle riflessioni freudiane – ha sicuramente un rapporto con la mancanza, con la perdita [...]. Perché l’oggetto [...] possa essere giudicato bello, è necessario che prima sia stato posto – nell’inconscio – come perduto.”⁹²

Ritornando al potere di rassicurazione della fotografia di cui si diceva, se esso non dura nel tempo, perché il divario, o meglio la *schisi*, tra la l’insufficienza della rappresentazione e la pienezza del sentimento (e del ricordo) è

subito troppo grande, si riprende a fotografare. Anche da ciò può derivare il carattere ossessivo di certe fotografie, in particolare di alcuni autoritratti come quelli, ad esempio, decisamente compulsivi di Opalka (fig. 15).

La cosiddetta coazione a ripetere gioca comunque un ruolo molto importante in ogni autoritratto fotografico come in ogni fotografia, in quanto necessaria all’introiezione, al lavoro di elaborazione di un’esperienza dolorosa. L’esempio di Beuys che intreccia tutta la sua poetica all’elaborazione del trauma subito durante un incidente aereo non è affatto un’eccezione tra gli artisti.



Fig. 15 – Roman Opalka, 1965-

La pulsione di guardare

Che cosa ci spinge a fotografare in generale e in particolare a fotografare noi stessi? Che cosa cerchiamo di vedere servendoci di un apparecchio fotografico che dovrebbe potenziare la vista e offrirci allo stesso tempo, come abbiamo visto, una protezione? Cosa cerchiamo di vedere, infine, nel prodotto dell'atto fotografico, cioè nella fotografia vera e propria?

Abbiamo appena ricordato come nella seconda parte del suo libro sulla fotografia Roland Barthes parla della foto della madre.⁹³ Ebbene, come molti ricorderanno, in quella foto la madre era ancora bambina, aveva cinque anni. Si tratta quindi di una foto della madre così come Barthes non può mai avere conosciuto né visto. Eppure quella fotografia, così come ce la descrive Barthes, ha la consistenza e lo spessore del vissuto.

A proposito del lungo passo di Barthes, Serge Tisseron⁹⁴ ha giustamente fatto notare come la fotografia abbia anche il potere di “venire in soccorso di ricordi che non abbiamo”. Oppure che “la fotografia sarebbe il mezzo ausiliario del nostro ricordo per situazioni alle quali non abbiamo assistito”.⁹⁵ Si tratterebbe insomma di un supporto visivo a un fatto psichico che *non ha* una corrispondenza nella realtà fisica.

Il piacere provato nel fotografare, oppure nello scoprire, nelle fotografie che noi stessi o che gli altri hanno scattato, relazioni e significati segreti avrebbe in definitiva, secondo Tisseron, un qualche rapporto con il desiderio del bambino di vedere la cosiddetta *scena originaria* (*Urszene*): “il carattere voyeur così evidente nell’osservazione” sia del mondo esterno attraverso la macchina fotografica sia “di ogni fotografia troverebbe [...] uno dei suoi fondamenti nella curiosità”⁹⁶ di noi tutti rispetto alla scena primaria, come nella nostra difficoltà a concepirla.

L’“è stato” di cui ogni fotografia testimonia, avrebbe così il potere di portarci molto lontano, e al di là di ogni contenuto aneddotico, nel cuore del problema del cosiddetto *spettacolo delle origini*.

Tisseron cita ancora a questo proposito uno scritto di Freud su un caso di paranoia⁹⁷ che vale qui la pena di riproporre.

Come ci dice Freud, una sua paziente di circa trent’anni che aveva vissuto fino ad allora con la madre, cede ai corteggiamenti di un impiegato dello stesso ufficio in cui lavora. La paziente accetta di accompagnarlo nel suo appartamento dove, già per metà svestita, si spaventa per aver sentito uno “scatto” che attribuisce a un apparecchio fotografico. Allora sviluppa timori paranoici di fronte all’uomo che sospetta di averla fatta fotografare in posizioni compromettenti allo scopo di costringerla ad abbandonare ogni resistenza.

Secondo Freud questo piccolo rumore accidentale “attiva

la tipica fantasia dell'origliare" e riproduce "il rumore che tradisce il rapporto dei genitori".⁹⁸ Poi – continua Freud – "con un piccolo atto di regressione [la paziente] si è trasformata nella madre"⁹⁹ e sarebbe il pensiero che quest'ultima si trovi in una relazione sessuale con il padre ad allontanarla da una soddisfazione genitale con la persona amata.

Freud fornisce una spiegazione della percezione dello scatto come trasformazione acustica di una pulsazione clitoridea. Ma in questo modo – secondo Tisseron – Freud sottovaluterebbe il ruolo giocato dall'introduzione di un apparecchio fotografico che ci riporterebbe invece al "legame privilegiato che unisce la fotografia al desiderio di 'oggettivare' la scena originaria".¹⁰⁰ La paziente descritta da Freud "potrebbe appunto, attraverso la scelta di un apparecchio fotografico, rappresentare la tendenza generale di ogni delirio a costituire un tentativo di guarigione".¹⁰¹ Nel momento in cui viene a trovarsi nelle condi-

zioni di unirsi alla persona amata e non potendosi formare rappresentazioni della relazione sessuale da cui ella stessa è stata originata, produce il sotterfugio di una fotografia.

Tisseron riformula così il dilemma della paziente di Freud: – devo vedere quella fotografia (sottinteso quella dei miei genitori riuniti) per essere libera di darmi all'uomo che amo, e che, perché mi ami deve darmi quella fotografia. Solo così si spiega la sua certezza, nel suo delirio, che quella fotografia esista.¹⁰²

Senza la mano dell'uomo

La garanzia di esistenza che la paziente di Freud, nella riletture di Tisseron, trova nella fotografia è dovuta anche al fatto che la fotografia, anche nelle sue forme più caratterizzate (la cosiddetta fotografia di autore, per esempio)

non dipende direttamente dalla *mano* dell'uomo. La fotografia in fondo non sarebbe altro che un "deposito meccanico di luce"¹⁰³, "fenomeno naturale"¹⁰⁴. Questo influenza il modo in cui da parte nostra la guardiamo, nello stesso modo in cui guardiamo "un fiore o un cristallo di neve"¹⁰⁵ riconducendoli alla loro origine naturale. In questo senso la fotografia è, come ha sottolineato Rosalind Krauss utilizzando la classificazione di Peirce, un "indice", un segno che intrattiene con il suo referente un rapporto diretto, fisico, causale, di derivazione. Tisseron, sviluppando peraltro ciò che aveva suggerito Freud, ha voluto specificare che la fotografia ha sì una natura indicale ma che questa è più dell'ordine della traccia che dell'impronta:

L'impronta non è che l'attestazione di un passaggio. Essa non deriva da un desiderio di iscrizione, ma soltanto dalla messa in contatto fortuita di un oggetto con una superfi-

cie che la riceve. Al contrario la traccia attesta il desiderio provato da colui che l'ha lasciata di realizzare un'iscrizione.¹⁰⁶

Questo suo carattere automatico è stato interpretato da molti autori come segno di prosaicità che, come scrive ad esempio Arnheim, l'allontana irrimediabilmente dai procedimenti dell'invenzione poetica e la rende "poco incline a qualsiasi sublimazione"¹⁰⁷. Baudelaire si esprime senza mezzi termini contro la fotografia per lo stesso motivo, denunciando i suoi aspetti triviali e volgari, esorbitanti e ottusi, esteriori e perciò insignificanti, aspetti che si mescolano minacciosamente alla sua indiscrezione costitutiva: la fotografia mostrerebbe sempre qualcosa di evidente ma che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che il pittore invece, nella sua sapiente capacità di selezione, saprebbe bene come mascherare.¹⁰⁸

Dall'altra parte l'automatismo può però rivelare qualcosa dell'interiorità come accade per una firma, anche se non

sarà direttamente la *mano* a lasciarne una traccia ma il desiderio che guida lo sguardo.

L'automatismo può conferire inoltre alla fotografia un carattere sovranaturale. Se infatti, come si è detto spesso, è la luce che fa la fotografia, oltre a essere un fenomeno naturale la luce può rimandare, sul registro simbolico, alla divinità e alla magia. Da qui il carattere archeiropoietico¹⁰⁹ della fotografia; da qui le interpretazioni che la mettono in relazione alla resurrezione¹¹⁰ e alla rivelazione di un mistero¹¹¹, e che talvolta le attribuiscono un potere di trasfigurazione, di metamorfosi della forma.

L' autoritratto fotografico ha saputo restituire questo aspetto talvolta in modo letterale, attraverso l'identificazione dell'autore con l'immagine di Cristo, da Fred Holland Day (fig. 17) a David Nebreda (fig.18). Oppure in modi più allusivi che si muovono dall'elaborazione concettuale al puro trattamento diretto

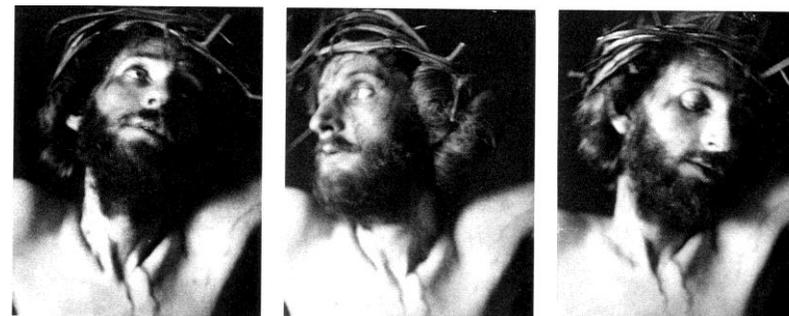


Fig. 16 – Fred Holland Day, 1898 ca.



Fig. 17 – David Nebreda, 1989-1990.

Maurizio Giuffredi

della materia fotografica come in un *fotogramma* di Moholy Nagy (fig. 18).

Autoritratto, fantasie uroboriche, processi riparativi

Secondo Melanie Klein la simbolizzazione¹¹² nell'adulto non è che una continuazione della simbolizzazione che il bambino mette in atto durante il gioco. Come aveva già osservato Freud¹¹³ il gioco ha lo scopo di offrire un sollievo alle sue esperienze dolorose di separazione. In alternativa alle relazioni instaurate con gli oggetti primari (per esempio con il corpo della madre), il bambino instaura relazioni con oggetti sostitutivi o simboli.

Anche la fotografia rende possibile un'attività di simbolizzazione che permette di superare un evento traumatico.

Preliminari a una psicologia dell'autoritratto fotografico

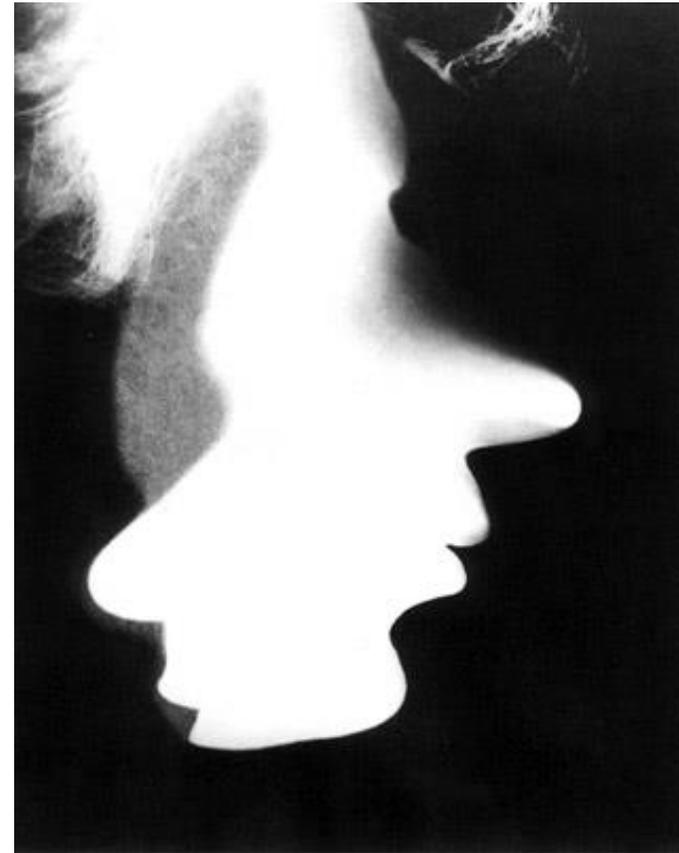


Fig. 18 – László Moholy-Nagy, 1926

La fotografia va così incontro all'esigenza costante del nostro psichismo di fabbricare in ogni momento equivalenti psichici delle esperienze sensibili ed emotive. Introiettare significa appunto accettare, familiarizzare, e concedere a un evento un posto dentro di noi con tutte le conseguenze che possono derivarne. In un certo senso, come dice Tisseron, questo processo è simile a quello della digestione del cibo, e la fotografia ci permetterebbe per così dire di digerire meglio il mondo.¹¹⁴ Il processo di introiezione permette al soggetto anche di potere parlare di ciò che ha introiettato, cioè di mostrarlo. Allo stesso modo "fare una fotografia è già sempre pensare che essa sarà mostrata e con chi potrà essere commentata".¹¹⁵

E così come la cosiddetta fotografia medica e la diffusione delle prime iconografie fotografiche¹¹⁶ hanno favorito un'integrazione della malattia nella società attraverso una progressiva interiorizzazione psichica di fenomeni fino allora considerati inaccettabili e mostruosi, allo stesso

modo la fotografia e soprattutto l'autoritratto fotografico hanno permesso di portare l'interiorità del loro autore, fin nei suoi risvolti più inquietanti, dentro il tessuto sociale. Da questo punto di vista se la fotografia non consentirebbe di sublimare, come ha scritto Arnheim, in compenso favorirebbe l'assimilazione psichica di aspetti che altrimenti verrebbero rimossi. È una funzione riparativa molto evidente in un tipo di autoritratto che mette in scena non solo il disagio quotidiano ma anche, senza troppi veli, la malattia, la sofferenza, la morte. Gli esempi sono tanti da Matuschka (fig. 19), a Jo Spence (fig. 20) a Hannah Wilke, solo per citarne alcuni.

Ma più in generale la fotografia permetterebbe di introiettare più facilmente le nuove esperienze, siano esse dell'ordine dell'orrore, oppure della bellezza.

Oltre allo *spettacolo delle origini* l'"è stato" può far sorgere la nostalgia per l'*origine*, sperimentata dal bambino durante la sua vita intrauterina, durante quella perfetta

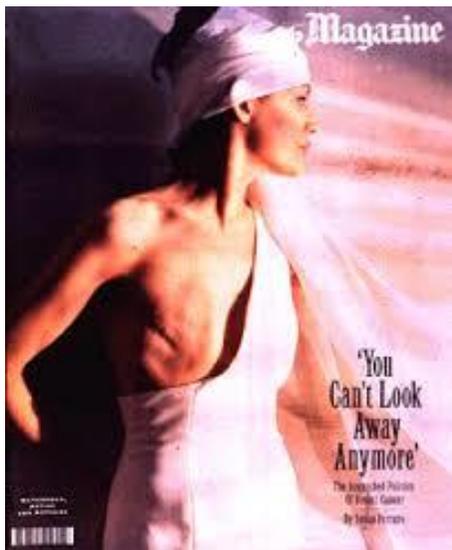


Fig. 19 – Matuschka, Copertina del NY Times Magazine, 1993

condizione di beatitudine psichica che è tipica, come abbiamo detto, del narcisismo germinale e fetale.

Uno dei simboli di questa situazione psichica originaria è l'Uroboro, “serpente circolare che si morde la coda”,¹¹⁷ che esprime la nostalgia dell'unione, della presenza nella Madre primitiva, prima di percepire quella *schisi* di cui l'e-



Fig. 20 – Jo Spence, *Narrative of dis-ease*, 1990

sperienza della nascita, con la separazione dalla madre, forma un primo abbozzo. I modi adottati dall'autoritratto fotografico per esprimere questa nostalgia sono molto diversi tra loro ma hanno in comune il tentativo di annullamento di una separazione: dalle persone, dai luoghi, dalle situazioni. Così per esempio Jiao Jian (fig. 21) inte-

gra i buchi e le falle dei muri perché tenta di ristabilire l'organizzazione dei confini che caratterizza ogni nucleo abitativo non senza un rimando alla nostra "prima casa".



Fig. 21 – Jiao Jian, 2003.

Se nel doppio fotografico, come abbiamo visto, può esserci alienazione, e se questa alienazione può essere talvolta anche maggiore di quella procurata dallo specchio, d'altra parte il doppio fotografico può diventare, lo abbiamo vi-

sto, lo strumento per superare e dominare questa alienazione. Forse il doppio fotografico può rendere conto della nostra complessità ancor di più di quanto non possa fare l'immagine mentale. E lo fa, in particolar modo, nel momento in cui riesce a sottrarsi alla logica della somiglianza e della oggettività fisiognomica per mostrarci, per esempio, attraverso il gioco del travestimento ciò che desidereremmo essere al di là di ciò che il nostro aspetto e il nostro nome ci impongono. Gli autoritratti di Claude Cahun (fig. 22), Molinier (fig. 23), della stessa Cindy Sherman, non lasciano dubbi sulle possibilità della fotografia di tradurre in immagini stabili quelle che Melanie Klein ha chiamato le "personificazioni" del gioco infantile, "appagamenti sostituiti del desiderio"¹¹⁸ in relazione costante con i meccanismi della "scissione" e della "proiezione".¹¹⁹ La fotografia diventa così, davvero, uno "specchio magico"¹²⁰ che ci restituisce ciò che vorremmo, o avremmo voluto, essere.



Fig. 22 – Claude Cahun, 1928.



Fig. 23 – Pierre Molinier, 1967.

La fotografia ha, come è stato ripetutamente detto, una stretta relazione con la morte. Nel caso dell'autoritratto, secondo Ferrari, si tratta addirittura di un processo inverso a quello descritto da Lacan nella fase dello specchio; nella fotografia non si ritroverebbe il proprio io attuale ma un io del passato, qualcosa che non esiste più, che è già morto, un fantasma, uno spettro...

Ma va ricordato anche che, allo stesso tempo, come dice ancora Ferrari, la fotografia è anche “un gesto di difesa” che permette “in senso lato di sottrarre qualcosa”, nel caso dell'autoritratto sottrarre l'immagine di sé, “alla caducità”¹²¹: rappresentare la propria morte significherebbe così creare un doppio che ci sopravvive quindi, per analogia, organizzare fittiziamente la propria resurrezione. Tuttavia non è questo il punto, o meglio non è soltanto questo.

Il fatto è che nel doppio fotografico, si trova una via di salvezza alla logica duale, alla solitudine del soggetto che

si guarda e che, come Narciso preso in una morsa autoreferenziale, guardandosi va incontro alla morte. L'autoritratto fotografico indica un'alternativa all'ambivalenza perturbante del doppio speculare perché, anche quando ci troviamo faccia a faccia con la macchina fotografica, c'è sempre un terzo elemento che la fa scattare al momento giusto. Questo terzo elemento è, ancora una volta, come abbiamo anticipato, il nostro desiderio dell'altro, il destinatario della nostra introiezione. In nessun'altra pratica come in quella dell'autoritratto fotografico è così presente colui che ci guarda, lo spettatore a cui inevitabilmente pensiamo sia quando scattiamo sia quando scegliamo la fotografia. Questo terzo elemento è ciò che ci permette di vedere noi stessi, di auto-osservarci. In questo modo il mondo, lo spettatore, diventa l'equivalente dello sguardo materno, di quel contenitore, che era stata la garanzia della nostra esistenza. E se, come abbiamo detto, l'autoritratto ci rende temporaneamente ciechi,

d'altra parte l'*altro*, o meglio il nostro *desiderio dell'altro*, diventa il nostro bastone, ci porta dove dobbiamo andare. Nell'autoritratto fotografico abbiamo quindi una struttura aperta, una sorta di specchio trasparente che fornisce una risposta al problema del bambino di come distinguersi dal suo doppio speculare, protettivo ma anche rivale. Allora può venire in aiuto la macchina fotografica, uno strumento che, pur funzionando in parte senza la mediazione dell'uomo, prevede comunque il suo sguardo esterno. Ed è proprio attraverso questo sguardo negato dallo specchio, che possiamo rinascere in relazione al mondo, a dispetto della nostra nascita biologica, come noi stessi abbiamo deciso consapevolmente o inconsapevolmente. Neo-nati ma, strano equilibrismo, generati da sé nel mondo stesso in cui già abbiamo vissuto.

MAURIZIO GIUFFREDI (1959-2013) – Docente di Psicologia dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, ha collaborato per anni all'insegnamento di Psicologia dell'arte dell'Università di Bologna. Ha curato l'edizione italiana delle conferenze sull'espressione e la fisionomia di Charles Le Brun (*Le figure della passione*, Raffaello Cortina, Milano 1992), è autore della monografia *Fisiognomica, arte e psicologia tra Otto e Novecento*, Clueb, Bologna 2001 e di numerosi contributi comparsi su riviste e in opere collettanee.

NOTE

* Il saggio è comparso con lo stesso titolo in *Autoritratto, psicologia e dintorni*, a cura di Stefamo Ferrari, Clueb, Bologna 2004, pp. 111-142.

¹ Per una disamina di questo parallelismo si vedano B. E. Thro, *Leonardo da Vinci's solution to the problem of the pinhole camera*, "Archive for history of exact sciences", XLVIII, 34, 1994, pp. 343-371; G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'iconauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia 1997; infine, più in generale, la prima parte del volume di M. H. Pirenne, *Percezione visiva. Ottica, pittura e fotografia* (1970), trad. it. Muzzio, Padova 1991.

² Cfr. M. H. Pirenne, *op. cit.*; R. L. Gregory, *Occhio e cervello*, Raffaello Cortina, Milano 1998, p. 2.

³ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899-1900), in *Opere*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1966-80, vol. 3, pp. 489-90. Tutte le citazioni seguenti delle opere di Freud sono riferite a questa edizione.

⁴ S. Freud, *Nota sul notes magico* (1924), vol. 10, p. 64.

⁵ Ivi, p. 63. Ricordiamo che l'apparato mnestico è per Freud un sistema articolato di tracce attraverso le quali "gli eventi sono trascritti nella memoria. Le tracce mnestiche sono depositate, secondo Freud, in diversi sistemi; esse sussistono permanentemente, ma sono riattivate solo una volta investite" (J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi* (1967), trad. it. Laterza, Bari 1989, p. 606). Le tracce mnestiche sono riattivabili, quindi traducibili e rielaborabili, ma di per sé rimangono ignote e inattingibili.

⁶ S. Freud, *Nota sul notes magico*, cit., p. 63.

⁷ E. Krumm, *La linea della dimenticanza*, in *Il ritorno del Flaneur. Saggi su Freud, Lacan, Montale, Zanzotto, Walser*, Boringhieri, Torino 1983, p. 181.

⁸ S. Freud, *Nota sul notes magico*, cit., p. 67.

⁹ Charge-Coupled Device. Sul funzionamento e sui diversi usi e funzioni del CCD si veda A. J. P. Theuwissen, *Solid-State Imaging with Charge-Coupled Devices*, Kluwer Academic, Boston 1995.

¹⁰ S. Freud *Il disagio della civiltà* (1929), vol. 10, p. 581.

¹¹ *Ibid.*

¹² Cfr. R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia* (1990), trad. it. Bruno Mondadori, Milano 1996, p. 209; S. Tisseron, *Le ystère de la chambre claire*, Flammarion, Paris 1996, p. 176.

¹³ Senza scendere nelle varie accezioni attribuitegli da Freud intendiamo qui per preconcio genericamente un sistema intermedio di 'comunicazione', in questo caso, all'interno dello stesso sistema: "al sistema preconcio spetta [...] la funzione di rendere possibile la comunicazione fra diversi contenuti delle rappresentazioni in modo che possano influenzarsi a vicenda" (S. Freud, *L'inconscio*, in *Meta-psicologia* (1915), vol. 8, p. 72).

¹⁴ L'Inconscio influenza costantemente il preconcio ed è soggetto, a sua volta, all'influenza del preconcio (Cfr. S. Freud, *L'inconscio*, cit., p. 74).

¹⁵ Cfr. S. Tisseron, *La photographie entre certitude de réalité et souvenir sans image*, in F. Soulages (a cura di), *Photographie et inconscient*, Osiris, Paris 1986, p. 65.

¹⁶ J. Lacan, *La schisi fra occhio e sguardo* (1964), in *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, trad. it. Einaudi, Torino 1979, p. 71.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ivi, p. 72.

¹⁹ Si veda V.S. Ramachandran (1992), *La macchia cieca della retina*, in G. Vallar, a cura di, *I misteri della mente*, "Le scienze quaderni", 101, 1998, p. 49.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Note di lavoro* (1959-1960), in *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. Bompiani, Milano 2003, p. 260.

²¹ Ivi, p. 259.

²² Ivi, p. 260. È sorprendente notare la quantità di concordanze tra questa concezione e quella formulata da Freud a proposito del sistema Percezione-Coscienza.

²³ Queste affermazioni ci porterebbero a ripensare, tra l'altro, al nostro rapporto con i soggetti non vedenti e alla loro percezione del mondo. Ho cercato di discuterne in M. Giuffredi, *Per un museo del buio*, in G. Stefani, S. Guerra Lisi (a cura di), *Sinestesia Arti Terapia*, Clueb, Bologna 1999, pp. 77-88.

²⁴ Cfr. J.-M. Floch, *Forme dell'impronta* (1986), trad. it. Meltemi, Roma 2003, p. 14.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it. Bompiani, Milano 2003, p. 217.

²⁶ S. Ferrari, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma Bari 2002, p. 52.

²⁷ Si veda a questo proposito M. Giuffredi, *Fisiognomica arte e psicologia tra Ottocento e Novecento*, Clueb, Bologna 2001, pp. 61 e sgg.

²⁸ Cfr. P. Sollier, *Les phénomènes d'autoscopie* (1903), trad. it. in M. Alessandrini, *Vedere il sosia. Le emozioni come Doppio impensabile*, Edizioni scientifiche Ma.Gi., Roma 2003, pp. 121 e sgg.

²⁹ D. Diderot, *Lettera sui ciechi per quelli che ci vedono* (1749), a cura di Brini Savorelli M., con testo originale a fronte, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 10-11, trad. nostra.

³⁰ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 493.

³¹ S. Freud, *Ricordi di copertura* (1899), vol. 2, p. 452.

³² In questa immagine probabilmente viene a cadere la distinzione tra immagine mentale e immagine interna di cui parla Ferrari (*op. cit.*, pp. 49 e sgg.) nel senso che l'una tende a fondersi nell'altra.

³³ Cfr. S. Freud, *Ricordi di copertura*, cit., p. 452.

³⁴ Ho cercato di mettere in evidenza le connessioni tra il pensiero freudiano e l'opera di Galton nel capitolo che porta appunto il titolo *Freud e Galton* in M. Giuffredi, *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento*, cit., a cui rimando per eventuali approfondimenti. Per una breve storia del ritratto fotografico composito di fine Ottocento si veda P. Saurisse, *Portraits composites: la photographie des types physiologiques à la fin du XIX siècle*, "Histoire de l'art", 37/38, 1997, pp. 69-78.

³⁵ F. Galton, *Generic Images*, "The Nineteenth Century", luglio-dicembre 1879, p. 164.

³⁶ In diverse annotazioni sparse del capitolo secondo di S. Ferrari, *op. cit.*, pp. 49-75.

³⁷ Anche se in realtà Freud in *Introduzione alla psicoanalisi* parla più precisamente di "persone collettive" (p. 342).

³⁸ S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921), vol. 9, p. 261.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 382; si veda anche p. 381 alla voce *Fotografia notturna*.

⁴¹ Sugli effetti del *flou* fotografico e i suoi significati psicoanalitici si veda S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, cit., pp. 75 e sgg.

⁴² Cfr. M. Giuffredi, *Introduzione*, in M. Dematté, *Identità perdute*, Art Book Milano, Milano, 2001, pp. 10-11.

⁴³ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 141.

⁴⁴ *Ivi*, p. 142.

⁴⁵ M. Merleau-Ponty, *Note di lavoro*, cit., p. 266.

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 213.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 142-143.

⁴⁹ Per una storia dei significati dell'ombra in relazione alle rappresentazioni si veda V.I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art* (1997), trad. it Il Saggiatore, Milano 2002.

⁵⁰ Su questo autoritratto rimandiamo a P. Fossati, *Autoritratti specchi e palestre*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 29 e sgg.; E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 282 e sgg.

⁵¹ Cfr. A. Fleig, *La photographie: l'immagine infinie*, "Psychologie Medicale", 19, 9, 1987, p. 1603.

⁵² Nadar, *Quando ero fotografo* (1895), trad. it a cura di M. Rago, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 5.

⁵³ Per un esame dei significati psicoanalitici dello specchio rimandiamo al terzo capitolo del volume di S. Ferrari, *op. cit.*, pp. 77-136.

⁵⁴ M. Giuffredi, *Annotazioni per una psicologia dell'autoritratto*, in N. Squarza, a cura di, *Io e l'altro*, Tiplitografia Emiliana, Reggio Emilia 1999, p. 4. Béla Grunberger ha chiamato lo stato di narcisismo originario del feto e prima ancora della cellula germinale "elazione": "il feto [...] raggiunge una soddisfazione automatica dei bisogni prima ancora che questi si manifestino come tali" (B. Grun-

berger, *Il narcisismo. Saggio di psicoanalisi* (1971), trad. it. Einaudi, Torino 1998, p. 44 e sgg.; p. 64).

⁵⁵ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in *Scritti. I*, trad. it. Einaudi, Torino 1974, p. 89.

⁵⁶ D. W. Winnicott, *La funzione di specchio della madre e della famiglia nello sviluppo infantile* (1967), in *Gioco e realtà*, trad. it. Armando, Roma 1999¹⁹, p. 189.

⁵⁷ *Ivi*, p. 199.

⁵⁸ Si veda soprattutto M. Klein, *Il complesso edipico alla luce delle angosce primitive* (1945), in *Scritti 1951-1958*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1978, pp. 355-408.

⁵⁹ Cfr. E. Neumann, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio* (1974), trad. it. Astrolabio, Roma 1981, *passim*.

⁶⁰ Cfr. M. Giuffredi, *Images beyond the Self*, in M. Dematté (a cura di), *It is I. Photographic self-portraits by 21 chinese artists*, PIP, Pingyao 2003, p. 5.

⁶¹ S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, *cit.*, p. 94.

⁶² S. Tisseron, *La photographie*, *cit.*, pp. 65 e sgg.

⁶³ Su questo episodio si veda S. Ferrari, *Lineamenti di una psicologia dell'arte*, Clueb, Bologna 1999, p. 144; M. Giuffredi, *Presenta-*

zione, in *Das Unheimlich. Visioni ed altro*, Catalogo della mostra, Policarpo, Castellaneta 1998, sip.

⁶⁴ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 143.

⁶⁵ S. Ferrari, *Lo specchio dell'io*, cit., p. 151.

⁶⁶ Si veda il capitolo *Il perturbante della fotografia*, in S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Bari-Roma 1998, pp. 33 e sgg.

⁶⁷ Montale appende nella sua stanza un dagherròtipo che ha più di un secolo. L'immagine fotografica lo induce a ricostruire, "ma invano": "Non siamo stati cavalli, i dati dei nostri ascendenti / non sono negli almanacchi." Eppure, in quella fotografia, "resta / che qualcosa è accaduto, forse un niente / che è tutto". E. Montale, *Xenia II*, 13.

⁶⁸ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), trad. it. Einaudi, Torino 1980, p. 78.

⁶⁹ Cfr. R. Arnheim, *Splendore e miseria del fotografo* (1979), in *Intuizione e intelletto*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1987, p. 140.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ S. Tisseron, *La photographie*, cit., p. 66.

⁷² R. Arnheim, *op. cit.*, p. 142.

⁷³ Cfr. Tisseron, *La photographie*, cit., p. 68.

⁷⁴ M. Giuffredi, *Introduzione*, in M. Dematté, *Identità perdute*, cit., p. 10

⁷⁵ Su questa 'regola' percettiva si veda R. Gregory, *op. cit.*, pp. 143 e sgg. Cfr. anche O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari-Firenze 1987, pag. 57- 60.

⁷⁶ R. Pierantoni, *Forma Fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Boringhieri, Torino 1986, p. 547.

⁷⁷ Cfr. R. Arnheim, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁸ Cfr. O. Calabrese, *op. cit.*, p. 58 (c.vo nostro).

⁷⁹ R. Arnheim, *op. cit.*, p. 142.

⁸⁰ H. F. Talbot, *The pencil of nature* (1844), facsimile, Da Capo, New York 1968, didascalia della tav. 6.

⁸¹ Cfr. A. Sekula, *Il corpo e l'archivio* (1986), "Il corpo", 6/7, 1996-1997, p. 15.

⁸² Per avere un'idea della varietà delle applicazioni si veda M. Finzi, *La fotografia quale mezzo di scoperta delle falsità in documenti*, Olschki, Firenze 1911; oppure il capitolo *Photographie judiciaire*, in A. Londe, *La photographie moderne*, G. Masson, Paris 1888, pp. 105 e sgg.

⁸³ Sul sistema segnaletico di Bertillon, detto anche *bertillonage*, si vedano A. Sekula, *op. cit.*, pp. 13-66; A. Gilardi, *Wanted*, Mazzotta, Milano 1978, pp. 53 e sgg.; F. Muzarelli, *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 24 e sgg.

⁸⁴ A. Bertillon, *The Bertillon System of Identification*, "Forum", XI, 1891, 3, p. 335.

⁸⁵ S. Tisseron, *La photographie*, cit., p. 68.

⁸⁶ H. Damisch, *Prologue*, in *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Seuil, Paris 2001, p. 8. Sulla questione dell'"impostura" Damisch rimanda a sua volta a J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940.

⁸⁷ H. Damisch, *Prologue*, cit., p. 9.

⁸⁸ Tisseron, *La photographie*, cit., p. 70; R. Barthes, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁹ Cfr. Tisseron, *La photographie*, cit., p. 70.

⁹⁰ R. Barthes, *op. cit.*, p. 78.

⁹¹ Ivi, p. 75.

⁹² H. Damisch, *Le jugement de Pâris*, Flammarion, Paris 1992, p. 34-35.

⁹³ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 65 e sgg.

⁹⁴ S. Tisseron, *La photographie*, cit., pp. 71 e sgg.

⁹⁵ Ivi, p. 72.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ S. Freud, *Un caso di paranoia in contrasto con la teoria psicoanalitica* (1915), vol. 8, pp. 155 e sgg.

⁹⁸ Ivi, p. 165.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ S. Tisseron, *La photographie*, cit., p. 73.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Cfr. ivi, p. 74.

¹⁰³ R. Arnheim, *Sulla natura della*, cit., p. 135.

¹⁰⁴ A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica* (1958), trad. it. in *Scritti sul cinema*, Garzanti, Milano 1973, p. 7.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ S. Tisseron., *Le mystère de la chambre claire*, cit., p. 46.

¹⁰⁷ R. Arnheim, *Splendore e miseria del fotografo*, cit., p. 140.

¹⁰⁸ Cfr. C. Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia*, trad. it. in *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 2004, pp. 217 e sgg.

¹⁰⁹ Si questo aspetto cfr. tra gli altri, R. Barthes, *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁰ Scrive ancora Barthes: "La fotografia ha qualcosa a che vedere con la resurrezione" (*ibid.*).

¹¹¹ Cfr. fra gli altri, H. Damisch, *Agitphot* (1981), in *La Dénivelée*, cit., p. 27.

¹¹² Così come il concetto viene formulato in M. Klein, *L'importanza della formazione dei simboli nello sviluppo dell'Io* (1930), in *op. cit.*, pp. 249 sgg.

¹¹³ Cfr. S. Freud, *Al di là del principio del piacere* (1920), vol. 9, pp. 193 e sgg.

¹¹⁴ S. Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, cit., pp. 20-22.

¹¹⁵ Ivi, p. 167.

¹¹⁶ Sulla fotografia medica si veda *A corps et à raison, photographies médicales 1840-1920*, catalogo della mostra, Marval, Paris 1995; D.-M. Bourneville, P.-M.-L. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-1879), SE, Paris sd.; G. Didi-Huberman, *L'Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris 1982.

¹¹⁷ E. Neumann, *La grande madre*, cit. p. 29.

¹¹⁸ M. Klein, *La personificazione nel gioco infantile* (1929), in *op. cit.*, p. 227.

¹¹⁹ Ivi, p. 233.

¹²⁰ S. Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, cit., p. 94.

¹²¹ S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, cit., p. 34.