

The Disgusting Showcase of Distress

Issues and Short-Circuits of the Aestheticized Image

Dario Cotugno

dario.cotugno@graduate.univaq.it

At its core, documentary photography is characterized by its value as a document and a testimony that also carries expressive and aesthetic significance. Specifically, these aspects are in concordance when depicting situations characterized by suffering and social distress (*e.g.* poverty). In these contexts, the choices made in regards to the positioning and distance of the observing gaze involve a mutual interplay between ethics and aesthetics. This article proposes a critical evaluation of the showcasing distress – which is also a focal point of a recent period of cinematographic critique in Europe –, and provides an outline for an “aesthetic of boundaries” through theoretical and field-based contributions.

Keywords: Documentary Photography, Aestheticization, Politics, Aesthetic

Il disgustoso spettacolo della sofferenza

Problemi e cortocircuiti dell'immagine estetizzata

Dario Cotugno

dario.cotugno@graduate.univaq.it

Negli scritti degli anni ‘30 dedicati alla fotografia¹, Walter Benjamin traccia una chiara linea di confine tra due differenti utilizzi della nuova tecnica di riproduzione. Se da un lato le pratiche più innovative² – ancorate a temi riguardanti l’uomo – rinnovano attraverso un procedimento di *shock* il bagaglio tradizionale dell’oggetto rappresentato, è nel ricorso indiscriminato alla capacità trasfigurante della fotografia e nell’esaurire quindi la creatività in feticcio che riconosciamo gli usi più “regressivi”. A condensare per Benjamin questi ultimi elementi in un bersaglio critico, è la pubblicazione nel 1928 di *Die Welt ist schön* (*Il mondo è bello*), volume di Albert Renger-Patzsch. Il libro, tra i primi grandi successi editoriali della fotografia, è una raccolta a tema vario; dai paesaggi naturali alle imponenti geometrie delle fabbriche, dai ritratti di donne e bambini ai giochi di luce prodotti da oggetti comuni. Ad accomunarle, la semplicità del suo stile “oggettivo” – prerogativa della *Neue Sachlichkeit* (*Nuova oggettività*), corrente di cui Renger-Patzsch è tra gli esponenti di spicco –, la chiarezza del soggetto rappresentato e la spiccata cura formale. Ne vengono duramente contestati oltre lo stile puramente descrittivo, che senza una costruzione dell’immagine – sostiene Benjamin facendo eco a Brecht³ – non può che

¹ Oltre a *Piccola storia della fotografia* (1931), ricordiamo qui *Novità sui fiori* (1928), *L’autore come produttore* (1934), *Lettere da Parigi (I)* (1936) oltre che diversi paragrafi del *Passagenwerk* e chiaramente il “cantiere aperto” del saggio sull’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica, nelle sue diverse edizioni, in cui sono contenuti spunti e connessioni elaborate da Benjamin precedentemente.

² A colpire Benjamin come è noto, oltre alle sperimentazioni preindustriali di Hill e Cameron, sono: la Parigi inanimata di inizio secolo di Eugène Atget, nel prosciugare il suo immaginario stantio da cartolina, gli ingrandimenti al microcosmo botanico di Blossfeldt nel dischiudere nuove forme inaccessibili all’occhio umano e l’“atlante” sociale e fisiognomico di ritratti della società tedesca di August Sander. Esempi per Benjamin di fotografia «costruttiva», sono immagini segnate da un rapporto vivo tra il fotografo con la propria tecnica (e il proprio tempo), dal forte portato conoscitivo.

³ «Poiché la situazione, dice Brecht, “si complica per il fatto che meno che mai una semplice “restituzione della realtà” dice qualche cosa sopra la realtà. Una fotografia delle officine Krupp o Aeg non dice quasi nulla in merito a queste istituzioni. La realtà vera è scivolata in quella funzionale. La reificazione delle relazioni umane, e quindi per esempio la fabbrica, non rimanda indietro le relazioni stesse. Si tratta dunque

registrare un contesto sempre più mercificato e, soprattutto, l'enfasi estetizzante che a cominciare dal titolo avvolge formalmente gli scatti. Queste caratteristiche trascinano la fotografia su un terreno scivoloso e scientemente ambiguo in cui al tratto enigmatico e al «rischiamento del particolare»⁴, prodotto della fotografia «costruttiva», si dà invece spazio alla *Zusammenschau* (*veduta globale*, panoramica) e alla facile associazione della *réclame*, cedendo al dominio della moda. Con il risultato che per Benjamin, la fotografia «creativa» anche «quando affronta i soggetti più gratuiti, è più una prefigurazione della loro vendibilità che della loro conoscenza»⁵. Qualche anno dopo il denso articolo-saggio⁶ dedicato alla fotografia, Benjamin riprenderà la critica in occasione di un discorso tenuto all'Istituto per lo studio del Fascismo di Parigi:

Ma ora considerino lo sviluppo ulteriore della fotografia. Essa diventa sempre più sfumata, sempre più moderna, e il risultato è che non può più fotografare un casermone, un mucchio di immondizie senza trasfigurarli. Ancor meno sarebbe in grado di dire qualcosa di diverso che «Il mondo è bello», a proposito di una chiusa o di una fabbrica di cavi. [...] E infatti le è riuscito di trasformare in un oggetto di godimento la stessa miseria, rappresentandola in una maniera perfezionata, perfettamente alla moda.⁷

effettivamente di *costruire qualche cosa*, qualcosa di artificioso, di predisposto»; W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in id., *Opere complete, IV. Scritti 1930-1931*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2002, pp. 75-76.

⁴ *Ivi*, p. 71.

⁵ *Ivi*, pp. 75-76. .

⁶ L'articolo, dal titolo *Kleine Geschichte der Photographie*, sarà pubblicato a puntate sulla rivista *Die Literarische Welt* dal settembre all'ottobre del 1931

⁷ W. Benjamin, *L'autore come produttore*, in id. *Opere Complete, VI. Scritti 1934-1937*, trad. it. di A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 2004, p. 51



[Fig. 1] Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, copertina della prima edizione, 1928.

Fonte: https://www.artnet.com/artists/albert-renger-patzsch/die-welt-ist-sch%C3%B6n-the-world-is-beautiful-bk-_jmjDPEUjC3Gyop3BDfKHQ2.

Nella critica di Benjamin a una corrente artistica di inizio secolo, è in gioco l'originaria funzione sociale della fotografia⁸, la sua capacità smascherante e, su di un piano più circoscritto, l'orientare il più possibile il suo impiego e impegno nel parlare dell'uomo e dei suoi temi «fisiognomici, politici, scientifici»⁹, allontanando il rischio, come stigmatizzato a fine citazione, di trasformare di senso un contenuto che recalcitra a farsi incorniciare. Quest'ultimo nodo problematico, l'estetizzazione di contesti marginali, così come della sofferenza, non sarà affrontato qui concettualmente, in ottica generale. Si cercherà piuttosto di accostare l'argomento alle criticità del genere pittoresco, accentuate dal grado zero di distanza della fotografia documentaria, e inoltre, attraverso alcuni casi specifici,

⁸ La scoperta o «irruzione» della fotografia, come la definirà Benjamin – datata convenzionalmente nel 1839 – verrà interpretata dal filosofo berlinese come enorme occasione di emancipazione e oltrepassamento dell'arte tradizionale che con l'ideale dell'*art pour l'art*, raggiunge un punto di definitiva crisi. Un arroccamento rispetto alla società in cui gran parte dei suoi principi fondativi, come ad esempio il “genio” e la “creatività”, resi ormai dei feticci, sono utilizzati dalla propaganda dei fascismi europei.

⁹ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 75.

di far affiorare come traccia costruttiva il posizionamento etico sollecitato da questo tipo di sguardo.

L'estetizzazione di contesti marginali accompagna la storia della fotografia, in particolare della fotografia sociale, a cominciare da una delle sue prime e decisive espressioni: la stagione americana della FSA¹⁰. In *Let Us Now Praise Famous Men*¹¹, pubblicato nel 1941 come progetto attiguo ma indipendente alla campagna fotografica finanziata dallo Stato, il testo di James Agee e le fotografie di Walker Evans raccontano l'estrema indigenza dei contadini americani impoveriti dalla Grande Depressione. Pur sollevata in questo caso in letteratura, la (auto) critica di estetizzazione, nei termini di una ponderata riflessione sul delicato equilibrio tra uno sguardo intento a conferire dignità (o perfino lode) e la dura realtà sociale, coinvolge anche le essenziali composizioni di Evans¹² e ne avvallora la sua rilevanza estetica. L'autore sottolinea nell'introduzione la non-artisticità del progetto («nel nome di Dio, non concepitelo come Arte»), ed esplicita più volte la consapevolezza di trovarsi al cospetto di persone esistenti e non a soggetti letterari. Nel corso della narrazione e nell'incedere descrittivo degli interni delle abitazioni dei contadini, Agee si chiede se sia lecita o meno la ricerca estetica che ha oggetto realtà di pura indigenza. Pur lasciando aperto l'interrogativo, la “bellezza” colta nella semplicità delle abitazioni e nella quotidianità dei contadini verrà riconosciuta dallo scrittore come una forma di privilegio culturale e quindi di prevaricazione¹³ della classe più agiata a cui appartiene.

¹⁰ Nell'America degli anni '30, in piena crisi economica e sociale aggravata ulteriormente nelle aree agricole interne da fenomeni *dust bowl* [tempesta di polvere], tra i provvedimenti riformisti del governo Roosevelt vi fu l'istituzione di un ente, la *Federal Security Administration*, incaricata tra le altre cose, di documentare le condizioni di impoverimento di contadini e mezzadri. L'operazione diretta dall'economista Roy Stryker – tra le campagne fotografiche più imponenti del Novecento –, era animata anche dal fine propagandistico di documentare e rinsaldare lo spirito del cittadino americano durante la Grande Depressione. L'esperienza della FSA sarà anche considerata tra i più grandi esempi di fotografia sociale e documentaria per lo sforzo di immedesimazione dei fotografi restituita dal «vigoro realismo» delle immagini, e per il suo contributo a smitizzare in modo assoluto la grande America (W. Settimelli, *Storia avventurosa della fotografia*, Effe, Roma 1969). Questa stagione consacrerà definitivamente alcuni tra i nomi più importanti della storia della fotografia come Walker Evans e Dorothea Lange. Cfr. A.C. Quintavalle, *Messa a fuoco*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 148-176.

¹¹ W. Evans, J. Agee, *Sia ora lode a uomini di fama* (1941), trad. it. di L. Fontana, il Saggiatore, Milano 1994.

¹² Alcuni esempi nel volume: <https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/265903>, <https://www.moma.org/collection/works/190644>, <https://www.moma.org/collection/works/52278>.

¹³ «il peccato» consiste proprio nel sentirsi in dovere di scuse se si percepisce la bellezza delle case». Tuttavia, questa consapevolezza sembra posta da Agee come condizione essenziale, giustificazione della possibilità di scriverne. Il rischio di estetizzare condizioni di indigenza resiste per l'autore alla gravità dei contenuti e al bisogno di raccontarne: «Mi sembra infatti necessario insistere che la bellezza di una casa, per quanto inestricabilmente formatasi nell'obbrobrio economico e umano, sia parte almeno altrettanto importante del fatto quanto lo è quell'obbrobrio stesso: ma che si è autorizzati a insistere su ciò soltanto a

Un paesaggio ammirato da chi osserva e non certo da chi lo vive. La visione pittoresca sottesa in queste riflessioni è letta nel saggio di Luc Boltanski, *Lo spettacolo del dolore*, come risultato di un'evoluzione del gusto estetico, simile alla categoria del sublime nel suo operare per contrasti ma a esso successiva, che svaluta i suoi oggetti “canonici” per rivolgersi a più accessibili «forme medie». La capacità trasfigurante, «di vedere la natura con gli occhi di un pittore»¹⁴ che caratterizza la letteratura estetica della fine del XVIII secolo coinvolgerà anche figure umane, in particolare tipi urbani e ceti marginali, con l'intensificarsi del tema del viaggio.¹⁵

La spia d'allarme sulle tendenze estetizzanti della fotografia fiutata da Benjamin verrà recepita da Susan Sontag, che com'è noto sviluppa su un piano ampio il discorso sulla fotografia e dei suoi riflessi nella società; dagli effetti anestetizzanti del proliferare di immagini di sofferenza in un mondo globalizzato – su cui in seguito rivedrà alcune tesi¹⁶, al rapporto di riduzione e frammentazione dell'esperienza provocata dall'obiettivo. Fino all'assunto, più centrato sul nostro discorso, che fotografare sia principalmente un'attività «predatoria»¹⁷: «Fotografare significa [...] appropriarsi della cosa che si fotografa.

misura che si riesce a sopportarne il peso del “peccato” implicito nella propria percezione e il peso dei significati, contro gli esseri umani, di quell'obbrobrio»; *ivi*, pp. 235-237, cit. in O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, trad. it. di C. Grimaldi, Electa, Milano 2008, pp. 200-201.

¹⁴ C. Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, cit. in L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica* (1996), trad. it. di B. Bianconi, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 192.

¹⁵ «Ma l'introduzione di figurine umane e l'unione del pittoresco e del viaggio aprono la strada a un pittoresco umano e, di conseguenza, a un pittoresco urbano, quello dei miserabili: gitani, banditi, prostitute, bambini cenciosi e soprattutto, mendicanti. Non sono più soltanto l'occasione, per lo spettatore, di un disvelamento della sua interiorità, di una rappresentazione dei propri sentimenti, del suo intenerimento di fronte alla sofferenza [...] ma sono oggetto di una descrizione che si lega al loro aspetto esteriore per dipingerli, per trarre il carattere, farli vedere come i pittori li vedrebbero»; *ivi*, p.193.

¹⁶ Accettare la tesi dell'assuefazione alle immagini di sofferenza – sostenute da Sontag in *Sulla Fotografia* negli anni '70 –, credersi convintamente fare parte di una società dello spettacolo, sottende un pregiudizio elitario e conservatore, di chi non può che fare esperienza della sofferenza soltanto a distanza e la estende a cifra della realtà senza distinzioni. Sontag specificherà di aver posto l'accento sull'erosione del «senso» della realtà e non della realtà stessa. «Parlare di una realtà diventata spettacolo è di un provincialismo che lascia senza fiato. Equivale a universalizzare un modo di pensare di una ristretta popolazione istruita che vive nei paesi ricchi del mondo, dove l'informazione è stata trasformata in intrattenimento. [...] Tale idea presume che siamo tutti spettatori. E implica in modo perverso e poco serio che non ci sia sofferenza. [...] Ci sono centinaia di milioni di spettatori televisivi che non sono per nulla assuefatti a ciò che vedono in televisione. Non possono concedersi il lusso di mostrarsi condiscendenti nei confronti della realtà»; S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri* (2003), trad. it. di P. Dilonardo, Nottetempo Milano 2021, pp.127-128. Sembra questo un punto di contatto tra Sontag e Azoulay, le cui considerazioni, orientate verso un superamento della critica di estetizzazione, sono sollecitate dal contesto del regime di segregazione israeliano verso i palestinesi. Cfr. A. Azoulay, *Civil Immagination, Ontologia politica della fotografia* (2010), trad. it. W. McManus, Postmedia, Milano 2019, pp.8-9, 137.

¹⁷ Sontag associa più volte l'atto del fotografare al fenomeno del turismo, entrambi stimolano una «visione della realtà come trofeo esotico». Il riferimento è Vroman e i suoi scatti di fine '800 agli indiani d'America

Significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza, e quindi di potere.»¹⁸ Da questa prospettiva, la fotografia come forma di appropriazione ha avuto nella storia le classi povere della società come soggetto privilegiato, scrive Sontag:

La fotografia è sempre stata affascinata dalle vette sociali e dai bassifondi. I documentaristi [...] preferiscono questi ultimi. Per più di un secolo i fotografi non hanno fatto che indugiare sugli oppressi, che presenziare a scene di violenza, con una buona coscienza spettacolare. La miseria sociale ha dato ai benestanti lo stimolo a fare fotografie, che è il più garbato degli atti predatori, al fine di documentare una realtà nascosta, vale a dire una realtà nascosta a loro.¹⁹

Ancora Sontag, in un saggio scritto agli inizi del Duemila, muoverà delle critiche²⁰ nei confronti di Sebastião Salgado, il celebre fotografo brasiliano, per la sua esclusiva concentrazione su soggetti poveri – «un fotografo specializzato nelle miserie del mondo» lo apostrofa la saggista americana –, ma soprattutto per le sue immagini. In particolare, la critica si rivolge al progetto sulle migrazioni²¹:

Ampliando lo spettro della sofferenza e globalizzandolo, Salgado può forse indurci a pensare che dovremmo “preoccuparci” di più. Ma ci invita anche a credere che le sofferenze e le disgrazie rappresentate sono troppo grandi, ineluttabili ed epiche perché si possa pensare di modificarne il corso con interventi politici mirati. Di fronte a un soggetto concepito su questa scala la compassione non può che vacillare e diventare astratta. La politica invece, come la storia, è sempre concreta.²²

Il forte *pathos* dell’immagine accentuato dalla perfezione compositiva genera un cortocircuito che sembra “intrappolare” i contenuti fotografati nella sua cornice, e spostare «l’attenzione dalla gravità del soggetto rappresentato al medium in sé, compromettendo in tal modo il carattere documentario dell’immagine»²³. Il rischio anche qui è quello di indebolire in fondo una conquista della fotografia, la sua natura di documento, il suo

e più in generale alla forma civilizzata di “freddare”, immortalare, inchiodare a una singola immagine l’altro da sé. Cfr. S. Sontag, *Sulla fotografia* (1976), trad. it. di E. Caprioli, Einaudi, Torino 2004, pp. 49, 64.

¹⁸ *Ivi*, p. 9.

¹⁹ *Ivi*, p. 49.

²⁰ Oltre Susan Sontag, ricordiamo qui l’articolo di I. Sichy, *Good Intentions*, in “New Yorker”, September 1991, e il più recente N. Markogiannis, *Aesthetics and ideology in Sebastiao Salgado*, in “NYPD”, June 2015.

²¹ Alcuni esempi: <https://archivio.contrasto.it/id/00070660>, <https://archivio.contrasto.it/id/00131264>, <https://archivio.contrasto.it/id/00122894>.

²² S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 94. Per un approfondimento dei meccanismi della compassione, in relazione alle sue forme a distanza e mediatizzate si rimanda a L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore*, cit.

²³ *Ivi*, p. 92.

fungere da «corpo del reato nel processo storico»²⁴ in cui è racchiuso il suo potenziale politico e trasformativo. Un ulteriore elemento che per Sontag sottende a un’oggettificazione dei soggetti rappresentati è l’assenza della didascalia che li identifichi²⁵. L’abitudine nel vedere associata la didascalia alle immagini di celebrità genera nell’osservatore un effetto di segno opposto in questo genere di fotografie, in cui è facilitata la stereotipizzazione dei gruppi etnici sottoposti a condizioni di disagio. Uno studio semiotico recente del Centro *TraMe* dell’Università di Bologna²⁶ dedicato alle fotografie di sofferenza e al modo in cui le organizzazioni umanitarie occidentali le veicolino, dedica alcuni passaggi al loro aspetto estetico. Tra i primi elementi di riflessione, vi è l’accostamento da un punto di vista compositivo di queste immagini alla fotografia di paesaggio²⁷, con alcuni elementi ricorrenti: l’accentuata profondità di campo e la fissità dei soggetti. A questi tratti, in immagini di contesti conflittuali e di guerra ne vengono aggiunti degli altri, ad esempio l’assenza di militari o combattenti. Tali immagini contribuiscono a trasmettere, sulla scia delle riflessioni di Sontag, una sensazione di inesorabilità delle realtà ritratte.

Ariella Azoulay nel testo *Civil Imagination, Ontologia politica della fotografia*²⁸, propone un superamento della critica di estetizzazione trattata finora – in quanto limiterebbe la lettura dell’immagine alla sola opera di un artista e alle sue intenzioni distogliendo così l’attenzione dai soggetti ritratti –, attraverso una maggiore accentuazione posta allo sguardo del fruttore dell’immagine. Più in particolare, sulla tripartizione della *vita attiva* teorizzata da Arendt, l’autrice distingue altrettante tipologie di sguardo: «orientante», «professionalizzante» e «civile». Lo sguardo civile, come sintesi derivante dalle prime due tipologie di osservazione (la prima rivolta a identificare il referente, la seconda

²⁴ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. M. Baldi, Donzelli, Roma 2012, p. 60.

²⁵ La stessa critica verrà mossa da Barbara Fässler ai ritratti di August Sander; B. Fässler *August Sander, fotografia, archivio e conoscenza*, postmedia, Milano 2014. L’importanza della didascalia per indirizzare maggiormente il senso delle fotografie (e renderla quindi inservibile a usi commerciali) sarà inoltre sottolineata dallo stesso Benjamin nel finale del già citato *L’autore come produttore*. Sulla reificazione della didascalia prodotta quando questa oltre ad essere esplicita, “congela” il rapporto tra «evento fotografato» (la rappresentazione) ed «evento fotografico» (l’ampio contesto retrostante lo scatto) a favore del primo valore, con riferimento agli archivi ufficiali israeliani si veda A. Azoulay, *Civil Imagination, Ontologia politica della fotografia* (2010), trad. it. di W. McManus, Postmedia, Milano 2019, pp. 237-241.

²⁶ F. Mazzucchelli, *Postcard from hell: i «paesaggi traumatizzati» della concerned photography*, in “E|C”, 7-8, 2011, p. 159.

²⁷ Per gli autori il paesaggio avrebbe una funzione di sostituzione o (trasformazione) dell’osceno, sentimento che è sembrato quasi censurato in questo genere di rappresentazione della sofferenza da parte dello studio citato.

²⁸ A. Azoulay, *Civil Imagination*, cit.

rivolta agli aspetti artistici), condurrebbe l’immagine in un campo interpretativo aperto al vasto contesto soggiacente alla foto, mettendo in gioco tutti i suoi elementi: la situazione politica che ha prodotto la realtà rappresentata, la relazione tra il fotografo e i soggetti ritratti, compresi ovviamente gli accorgimenti estetici della foto – decisivi, come si è visto, nella critica che Sontag muove a Salgado –, che vengono così diluiti da un contesto prevalentemente estetico-critico, in un più ampio piano semiotico e sociologico. L’immagine diventa un agente moltiplicatore di ulteriori discorsi. Tuttavia, il presupposto teorico del superamento all’estetizzazione di Azoulay implica una critica della polarità “estetico-politico” tutt’ora dominante nella lettura di un’opera, che per l’autrice lo stesso Benjamin avrebbe fortemente contribuito a divaricare con il finale del saggio sull’*Opera d’arte*. Questa polarità sembra meno centrata e irrigidita se applicata alle considerazioni trattate finora, che Benjamin rivolge al solo campo della fotografia. L’estetizzazione della sofferenza e il valore etico dell’inquadratura attraversano i confini dell’immagine in movimento in un noto e acceso dibattito che animò la critica cinematografica negli anni ‘60 in seguito all’uscita del film *Kapò* di Gillo Pontecorvo. La recensione al film di Jaques Rivette²⁹ con aspri toni di sdegno si concentra su due aspetti. Una prima critica, più in generale, riguarda il tema del realismo. Secondo Rivette film come *Kapò*, nei tratti classici della sua narrazione cinematografica renderebbe edulcorata e quindi sopportabile, una realtà-limite come quella dei campi di sterminio³⁰.

In un discorso osmotico tra fotografia e cinema, particolarmente efficaci sono le parole di Jean-Paul Sartre in apertura al volume di Cartier Bresson sulla Cina che invoca come antidoto al pittoresco, immagini «insopportabili e discrete»³¹. La seconda critica di Rivette riguarda invece una singola sequenza, la carrellata diagonale con cui Pontecorvo in un forzato quanto superfluo formalismo sottolinea il suicidio di una delle protagoniste interpretata da Emmanuele Riva, incorniciandolo. «Ci sono cose che non devono essere

²⁹ J. Rivette, *De l’abjection*, in “Cahiers du cinéma”, 120, 1961, pp. 54-55.

³⁰ Il punto di partenza e implicito termine di paragone da cui muove la critica, è *Nuit et brouillard* di Alain Resnais, film sullo stesso argomento di poco precedente *Kapò* e con tutt’altra impostazione; realizzato nel 1956 a dieci anni di distanza dalla liberazione dei campi di sterminio, e basato su immagini d’archivio e dalla voce fuori campo del regista, il film è un monito dai toni austeri sulla necessità di mostrare l’orrore e non distogliere lo sguardo. *Notte e nebbia* diventò presto punto di riferimento per il gruppo dei *Cahiers*, definito dallo stesso Rivette racconto «atroce», di fronte al quale, tornando al tema del realismo, a differenza del film di Pontecorvo non sarebbe possibile abituarsi ai temi trattati.

³¹ J.-P. Sartre, *Introduzione*, in H. Cartier-Bresson, *Da una Cina all’altra*, trad. it. di R. Lotteri, Delpire, Paris 1954, p. 9.

affrontate se non con timore e tremore; la morte è una di queste»³² tuonerà il critico. Serge Daney, collaboratore di Rivette nell'esperienza dei *Cahiers du cinéma*, torna dopo tempo sulla famosa inquadratura e afferma: «Il carrello era immorale per la semplice ragione che ci poneva, lui cineasta e me spettatore, là dove non eravamo. Là dove io, almeno, non potevo e non volevo essere. Perché mi “deportava” dalla mia reale situazione di spettatore libero testimone, per rinchiudermi a forza nel quadro»³³. Il critico francese inoltre interpreta nella sequenza un cortocircuito prodotto ancora, potremmo aggiungere, *per eccesso*: «[...] non puoi avere nello stesso tempo quella scena e quel movimento di macchina, devi scegliere»³⁴. Ciò che tiene vicine le considerazioni raccolte è la problematizzazione, anche sotto forma di consapevolezza, della responsabilità derivante dallo sguardo, sia esso declinato nella parola scritta, nell'immagine fotografica o cinematografica. Lungi dall'inglobare il discorso in una sorta di dominio morale, si pone l'accento sull'opportunità di ridurre e orientare, nella rappresentazione di contesti di mancanza e sofferenza, l'infinita gamma di soluzioni formali a scelte limitate di distanza e posizionamento – di costruzione del punto di vista – nei confronti della realtà ritratta e specularmente, verso chi avrà di fronte l'immagine. Tornando all'immagine fotografica, affidiamo la parte conclusiva di quest'articolo all'esperienza sul campo di un fotoreporter italiano degli anni '60, Luciano D'Alessandro. D'Alessandro è stato tra i primi fotoreporter in Italia a entrare in un istituto manicomiale³⁵, nel complesso di Materdomini a Nocera Superiore con l'intento di realizzare un progetto sulla solitudine umana. Durante una lunga frequentazione del luogo – resa possibile da Sergio Piro, direttore dell'istituto ed esponente di Psichiatria Democratica –, D'Alessandro maturò il suo punto di vista in una dura condanna verso l'istituzione che regolava la vita degli internati. Il risultato fu la pubblicazione de *Gli Esclusi*³⁶ nel 1968.

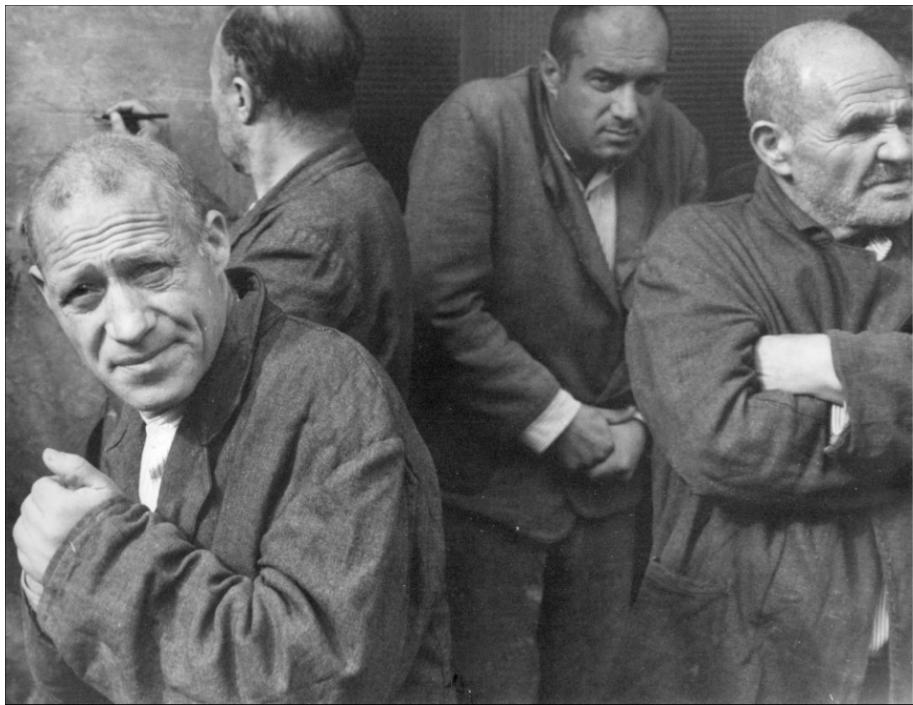
³² Cfr. S. Daney, *Lo sguardo ostinato* (1995), trad. it. di S. Paresi, Il castoro, Milano 1998.

³³ Ivi, p. 43. La sequenza viene paragonata dal critico a una più esemplare sequenza del film *I racconti della luna pallida d'agosto* di Mizoguchi. Nella scena, un'uccisione provocata da un colpo di pistola verrà così poco accentuata e centrata nell'inquadratura da risultare allo spettatore “naturale”, quasi impercettibile.

³⁴ Ivi, p. 87.

³⁵ Seguirà a breve distanza l'importante collaborazione di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin in quattro manicomì del Nord Italia, confluita in *Morire di Classe*, curato da Franco e Franca Basaglia e pubblicato nello stesso anno de *Gli Esclusi*. Per un approfondimento sulla fotografia psichiatrica in Italia si veda il contributo di M. Carli, *Testimonianze oculari. L'immagine fotografica e l'abolizione dell'istituzione manicomiale in Italia*, in ead., V. Fiorino (a cura di), *Spazi manicomiali del Novecento*, Franco Angeli Milano 2014, pp. 99-113.

³⁶ L. D'Alessandro, *Gli esclusi*, Il Diaframma, Milano 1968.



Luciano D'Alessandro, *Gli Esclusi*



Luciano D'Alessandro, *Gli Esclusi*

Intervistato dallo stesso Piro, il fotoreporter ricorda la frequentazione di Materdomini e sul suo approccio dirà:

Non sono un buon giudice del mio lavoro. Si vede solo che [*Gli Esclusi*] è un lavoro molto tranquillo. Non ci sono sottolineature. Quando si ha tempo non si sottolinea. Nel caso del manicomio, dove la realtà di degrado e di violenza era evidente, era il “materiale” che si aveva sotto gli occhi a dare forma al lavoro, senza dover esaltare l’immagine con particolari accorgimenti tecnici o caricarla di strane metafore [...] Se la realtà è già forte di suo, è molto semplice fotografarla e rappresentarla, senza dover sottolineare nulla. [...] Quello di cui parli si chiama “immagine di rapina” ed io ho cercato di evitarla sempre. Eppure lì, a Materdomini, v’era la possibilità di coglierne tante. Ricordo per esempio due panche nel reparto agitati messe l’una di fronte all’altra, con tutte queste persone legate e c’era tra di loro, in terra, una pozza di urina: i malati vi si rispecchiavano. Sarebbe stato facile sfruttare la finestra in fondo e riprendere controluce un’immagine “suggestiva”. La fotografia può fare cose incredibili nel senso del cogliere momenti “efficaci”, basta essere dei mascalzoni.³⁷

³⁷ Intervista a Luciano D’Alessandro in *Sopra la Panca*, Piro S. e W. Di Munzio, Cinqueprint, Napoli 1987