

Il tempo lento della fotografia e l'emersione della maschera

FEDERICA MUZZARELLI

Il concetto di "posa" appartiene alla terminologia tradizionale della storia della fotografia e, infatti, "mettersi in posa" è una delle espressioni tra le più tipiche che si usano in riferimento all'esperienza della ritrattistica fatta con il mezzo fotografico, in questo certamente erede della ritrattistica d'atelier pittorico. Esiste poi nella tecnica fotografica la cosiddetta "posa B" o "posa Bulb" che si riferisce alla possibilità che ha il fotografo di tenere aperto l'otturatore della macchina per un tempo più lungo di trenta secondi, scelta che in genere si sfrutta per ovviare a condizioni di luce scarsa o per ottenere particolari effetti visivi. La posa B è dunque l'indicazione di una posa lunga, lunghissima, ed è da questa suggestione che proviene dal mondo della tecnica fotografica, e che qui usiamo come metafora di una modalità operativa "alternativa" o controcorrente (dunque di serie B), che nasce lo spazio per un possibile approfondimento di alcune esperienze fotografiche che hanno sfruttato i tempi lunghi di posa.

Nell'espressione "mettersi in posa" è implicita l'idea di attivazione di una relazione reciproca tra due soggetti: qualcuno si mette in posa per qualcun altro. C'è tanto la dimensione che riguarda il fotografo/autore che quella del soggetto fotografato. Se, infatti, l'espressione è relativa all'atteggiamento che il soggetto deve assumere di fronte all'obiettivo fotografico, essa al contempo implica anche la presenza del fotografo verso il quale ci si mette in posa e che, in ultima istanza, è il regista dell'operazione (Bourdieu, 1972; Grazioli, 1998; Tartaglia, 2011). Ma la messa in posa di un soggetto richiama anche l'idea di attivazione di un processo in qualche modo artificiale: artificialità degli atteggiamenti, degli sguardi, delle posture del corpo raggiunti dal soggetto in un tempo preparatorio che si dilata tanto quanto il fotografo pensa sia necessario. Com'è noto, Roland Barthes ha dedicato all'esperienza della posa fotografica e al suo «velo mortifero» alcune pagine illuminanti (Barthes, 1980, p. 16), pagine in cui lo studioso francese descrive l'esperienza

dell'essere sottoposti all'occhio del fotografo come qualcosa di traumatico. Per Barthes assumere una posa significa sottoporsi alla forza imballamatrice della fotografia, e in far ciò divenire significanti di se stessi facendo fuggire il referente oltre la posa (Ponzio, 2006, pp. 305-307). Solo il suono dell'otturatore della macchina fotografica, dice Barthes, riesce a interrompere quel sortilegio che ci tiene succubi del mirino, a reintrodurre il Tempo e a liberare l'io fluido e perennemente molteplice dalla fissazione innaturale della posa. Un'idea, questa, che viaggia in perfetta sintonia con l'impossibilità di cogliere una forma dei corpi stabile e fissa di bergsoniana memoria per cui, con un'affascinante metafora fotografica: «Reale è soltanto il cambiamento continuo di forma: la forma non è altro che un'istantanea presa su una transizione» (Bergson, 2002, pp. 72-74). Dunque anche Barthes, a partire dall'autobiografica esperienza del ritratto fotografico, riporta la fotografia verso uno dei suoi pilastri identitari e cioè il suo bisogno naturale di istantaneità, di cogliere il fremito delle cose nel loro incessante fluire, come anche la recente poetica dello *snapshot style*, appunto, ha provveduto a esaltare (Chalfen, 1987; Coe, Gates, 1977; Zuromskis, 2013)¹. Eppure anche la scelta della lentezza dei tempi di posa, che alcuni autori hanno adoperato in modo abbastanza alternativo, ha una sua storia affascinante che ha recentemente goduto di una certa attenzione critica (mi riferisco in particolare, per gli studi di ambito italiano, al recente Giusti 2014).

Detto ciò, all'interno della fotografia ritrattistica, il compito che qui ci si prefigge è quello di approfondire due esperienze appartenenti a contesti sociali e culturali molto diversi tra loro ma che, nella comune scelta del tempo lento della posa, hanno fatto esplodere in modo evidente la questione dell'emersione della maschera favorita dalla fissità innaturale e dall'irrigidimento indotto (Tartaglia, 2011, p. 9). Le due esperienze prese ad esempio saranno le prime sessioni fotografiche manicomiali della Salpêtrière e gli scatti *freaks* di Diane Arbus. Com'è chiaro fin da subito, si tratta già di esperienze di ritrattistica che faticano a essere riconosciute dentro a categorie classiche, e che si posizionano piuttosto in una sorta di territorio borderline rispetto a queste. Sono inoltre due vicende che,

¹ La tecnologia digitale e la relativa diffusione di videocamere inserite negli smartphone ha indubbiamente modificato il nostro modo di accedere alla fotografia, che è passata dall'essere una pratica che aveva bisogno di essere quantomeno immaginata preventivamente, alla condizione di essere costantemente e potenzialmente sempre possibile, contribuendo all'affermarsi di uno stile sgrammaticato, libero e molto incline all'autobiografia e al diario intimo.

oltre a essere accomunate dai tempi lunghi di posa, o forse anche in conseguenza di questo, si riconoscono in una speciale pratica performativa e relazionale tra i fotografi e i loro soggetti. Anche se in modo diverso, sono avventure fotografiche legate a mondi a parte, speciali, non convenzionali (di serie B potremmo dire), capaci in particolare di mettere in campo una femminilità queer, sia davanti che dietro l'obiettivo, e che per questo hanno sollevato polemiche e curiosità, attrazione e repulsione, distanza e immedesimazione, identificazione e alienazione.

La queerness femminile come azione di marginalizzazione e di protesta

«Was not the world a vast prison, and women born slaves?» diceva Maria, eroina dell'omonima novella incompiuta di Mary Wollstonecraft, teorica pioniera del femminismo che intendeva perseguire in questo scritto la denuncia delle oppressioni e delle ingiustizie subite dalle donne. Lo spazio dell'ingiustizia di Maria è un manicomio dove il marito l'ha confinata per deprenderla delle sue fortune, ma è un manicomio che diviene simbolo di quella solidarietà del sistema che si salda a una visione completamente maschile in cui le organizzazioni e le istituzioni sociali prevedono la subalternità, se non l'inferiorità, delle donne. Ma come può paradossalmente accadere, gli spazi nati per confinare o rendere inoffensivi i disturbatori dell'ordine sociale si trasformano in altrettanti spazi di sperimentazione e di evasione (in questo senso virtuale perché idealizzata). Spazi in cui si verificano situazioni anomale, proprio perché ciò che sta ai margini desta minor interesse, e al cui interno i frequentatori sono trattati da estranei ai quali tutto si chiede fuorché la normalità degli atti e la sottomissione ai giudizi omologanti (Foucault, 1976). Così, se è vero in generale che gli strumenti di registrazione meccanica, come anzitutto la fotografia, sono subito utilizzati per entrare nel mondo della diversità e per liberare un potenziale enorme di «sorveglianza e controllo» (Sontag, 1977, pp. 5-21), è vero pure che nei confronti della costrizione femminile gestita dalle istituzioni totali ciò raggiunge il parossismo di una delle più forti identità del fotografico: essere un atto di possesso e di violenza sublimata, di volontà predatoria che si esplica in una forzatura del soggetto verso l'impotenza al vedersi del fotografato. In questa cornice di paradosalità, molte teoriche del femminismo hanno tracciato una sorta di alleanza tra le donne e la follia che ha segnato la storia delle istituzioni manicomiali, tra le donne e una condizione mentale malata in genere e diagnosticata e curata dagli uomini (Showalter, 1985; Felman, 1975;

Lloyd, 1984). Non è un caso, infatti, che l'isteria sia stata anzitutto una malattia femminile che alcune studiose come Hélène Cixous e Xavi  re Gauthier hanno descritto come potenziale territorio di fuga per donne complesse (artiste, scrittrici e creative), un territorio dove liberare forme di protesta e ribellione silenziosa nel linguaggio e urlata nella gestualit   del corpo (Cixous, 1981, pp. 41-55). Ma l'incentivazione della produzione iconografica fotografica, che ha ovviamente sempre avuto un ruolo determinante per creare l'idea stessa di malattia mentale, con l'ingresso dello strumento fotografico introduce nei manicomi anche un altro potenziale, oltre alle pi   immediate funzionalit   di archiviazione, studio e diagnosi, e cio   quello di una intensa performativit  . E anche in questo caso la presenza femminile, sia davanti che dietro l'obiettivo, costituisce un elemento che appare centrale per la definizione di eccezionalit   e di originalit   degli esiti.

La Salpêtrière e l'atlante dell'inconscio

Tra le pi   interessanti avventure fotografiche manicomiali vi    sicuramente quella dell'Ospedale parigino della Salpêtrière, all'interno delle cui mura si verific   una delle vicende fotografiche pi   affascinanti dell'Ottocento, ma anche un caso assai curioso di performativit   fotografica favorita dai lunghi tempi di posa. La vicenda riguarda il rapporto tra Jean-Martin Charcot (rettore dal 1862 dell'ospedale psichiatrico della Salpêtrière) e le "sue" isteriche, e soprattutto tra ci   che Charcot cerc   di ottenere da loro e il modo in cui i fotografi che lo assistevano ne favorirono la realizzazione. Com'   noto, la Salpêtrière parigina fu per Charcot l'occasione per studiare le pazienti ricoverate, le folli che lui battezzerebbe come isteriche (cos   nominandole per la prima volta), e per teorizzare appunto su questa patologia accompagnando i suoi studi con trascrizioni visive che finalmente potevano godere del certificato di verit   assicurato dalla traccia fotografica: «The camera was as crucial to the study of hysteria as the microscope was to histology» (Showalter, 1985, p. 149). Dalle numerose fotografie che vennero scattate all'interno dell'Ospedale, furono ricavate delle tavole utili a comporre la grandiosa *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, che diventa l'attestazione identitaria della malattia, una malattia che si definisce e riconosce cio   visivamente, co-

me uno dei primi spettacoli della modernità². Per Charcot la fotografia diviene un'alleata insostituibile nel processo di diagnosi e rappresentazione delle crisi isteriche nelle sue pazienti (secondo le descrizioni raccolte nelle *Observations*) che, si deve ricordarlo, venivano indotte appositamente prima delle lezioni e delle sessioni fotografiche tramite ipnosi, droghe e farmaci. Da Charcot «Women were not simply photographed once, but again and again, so that they became used to the camera and to the special status they received as photogenic subjects. Some made a sort of career out of modeling for the *iconographie*» (Showalter, 1985, p. 152). Egli stesso, nei suoi scritti sulle "lezioni del martedì", si definisce un fotografo che registra ciò che vede: «Je ne suis absolument là que le photographe; j'inscris ce que je vois...» (Didi-Huberman, 1982, p. 32).

Tra le pazienti, «hysterical stars» (Showalter, 1985, p. 150)³, ma anche menadi eredi di un rito misterico di ribellione (Giusti, 2014, pp. 47-48), spicca Augustine: la più dotata, la più brava, la performer per eccellenza della Salpêtrière, che sembra addirittura capace di seguire un canovaccio scenico diviso in scene, atti, tavole e intermezzi prefissati per raggiungere poi l'estasi dello scatto dell'otturatore fotografico (vedi le numerose immagini che distinguono le specifiche fasi degli attacchi isterici che le dedica Paul Régnard nell'*Iconographie*; Fig. 1 e 2). E se per Charcot il mezzo fotografico è un vero processo di rivelazione patologica, la cui capacità di fermare (ma al tempo stesso di raccontare) gli attacchi isterici si rivela di fondamentale importanza, è chiaro che nel modo in cui si agisce e si organizza l'esibizione delle isteriche al pubblico (e all'obiettivo fotografico) all'interno delle aule dell'ospedale, non è difficile cogliere l'occasione per sottolineare la forza di costruzione dell'immaginario veicolata dal mezzo stesso. Come per Charcot la possibilità di congelare le loro contratture muscolari, ma anche gli spasmi, gli stati epilettici e le paralisi, costituiva il compendio visivo e superficiale di una descrizione di anarchia dell'utero che le condannava al disordine mentale, così la pressione psi-

² Il primo fotografo della Salpêtrière fu Paul Régnard che, con la collaborazione di Désiré-Magloire Bounreville, pubblicò i tre volumi dell'*Iconographie* tra 1876 e 1880. A partire dal 1888 i volumi della *Nouvelle Iconographie*, sempre curati da Charcot, misero invece assieme il lavoro di Albert Londe, che aveva sostituito Paul Régnard, Paul Richer e Gilles de la Tourette. Inizialmente la tecnica non permetteva di riprodurre insieme foto e testo e dunque si trattava di incisioni e illustrazioni da fotografie.

³ Showalter specifica come Augustine adottasse la gestualità delle attrici teatrali, che sarebbero poi state adottate dalle prime dive del cinema muto.

cologica e la spinta alla spettacolarizzazione della malattia, che induceva le isteriche a esibirsi, divennero tutt'uno con la sollecitazione performativa "tecnologica" che la fotografia aveva introdotto come pratica nuova e tipica della modernità. Le isteriche della Salpêtrière estremizzano in questo senso un elemento determinante della condizione femminile rispetto al regime scopico col quale devono relazionarsi: abituate al pensiero di essere sempre sottoposte allo sguardo maschile, le donne indagano tutte le possibilità offerte dalle nuove tecnologie per costruire la propria mitografia, per tessere e visivamente concretizzare la propria maschera, la propria icona di massa, per adeguarsi e mimetizzarsi alle richieste del sistema dominante (Morin, 1957; Berger, 1972, pp. 46-47).



Fig. 1 Paul Régnard, *Fotografia di Augustine* (da *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*), 1876-80

Le isteriche della Salpêtrière sono cioè delle «attrici. [...] dei manichini viventi» (Didi-Huberman, 2008, p. 13) che performano come delle body artiste sotto gli occhi di Charcot e dei fotografi eseguendo i loro ordini e compiacendo le loro richieste. Sanno quello che ci si aspetta da loro e imparano a donarlo visivamente. Ma così facendo vanno oltre, e quell'*oltre* è qualcosa che si configura come una conquista specifica dell'uomo moderno: è l'esibizione di sé, della propria parvenza esteriore stimolata dalla presenza di un occhio automatico nato indissolubilmente

legato ai meccanismi del voyeurismo. Quando Charles Baudelaire, descrivendo nel 1859 l'avvento della fotografia e qui nel particolare la visione stereoscopica, dice che dal quel momento migliaia di occhi avidi si chinano su di essa per ammirare il mondo visto dai lucernari dell'infinito, egli appone la sua firma geniale a definire uno dei rapporti più profondi dell'identità del fotografico, quello tra istinto all'esibizionismo e invadenza dello sguardo. Nelle sue poche parole si trovano alcuni degli aspetti più caratteristici dell'era fotografica: le mode fanatiche della massa, il culto delle immagini, l'avidità insaziabile del voyeurismo ossessivo (Marra, 2014, pp. 123-136). Ma tornando alle lezioni e agli esperimenti di quella che Didi-Huberman definisce la «grande macchina ottica» della Salpêtrière e alle sue performance "indotte", l'ansia codificatrice di Charcot e lo stimolo istintivo alla messa in scena, e alla recita sollecitate dalla fotografia, portano le isteriche ad abbandonarsi, o meglio a coincidere, con la loro maschera sociale. Si deve presumere che Charcot stesso fosse l'assoluto regista delle performance delle sue isteriche, sempre presente e coinvolto nelle sceneggiature e costante punto di riferimento dei fotografi del laboratorio ospedaliero, capace di gestire gli attacchi isterici e al contempo supervisionare il processo fotografico fino a ottenere il risultato voluto.



Fig. 2 Paul Régnard, *Fotografia di Augustine* (da *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*), 1876-80

Quello che qui ci interessa, in una prospettiva di lettura alternativa di esperienze fotografiche che si orientano verso le pose lunghe, è che il nucleo storico delle immagini dell'*Iconographie* si attesta in un periodo in cui i perfezionamenti delle lastre al collodio umido, e infine l'introduzione della lastra secca alla gelatina bromuro d'argento, stanno per permettere di usare tempi di posa finalmente ridottissimi. E se Didi-Huberman riflette sul fatto che la lentezza del procedimento fotografico favorisca la discrasia tra velocità dello sguardo e relativa immobilità dei corpi, si può pensare che se anche avessero avuto a disposizione una Kodak a rullo, probabilmente i fotografi della Salpêtrière avrebbero salvaguardato un lungo lavoro di costruzione dell'immagine. A prescindere dalla velocità dello scatto e dalla presa effettiva del soggetto sulla lastra che la tecnica ormai concedeva, ciò che più stimolava il lavoro di Régnard, Bourneville e in seguito di Londe (sempre sotto stretta sorveglianza di Charcot stesso), era dunque il suggerire un'atmosfera, allestire una dimensione concettuale, mettere in moto una performance che dilatava il tempo e la sua possibilità di assorbirlo. In questo senso l'evoluzione della tecnica fotografica non altera affatto le intenzioni di Charcot, che sono chiaramente più interessate alla trasmissione di un effetto scenico e performativo che verso l'efficacia comunicativa che può avere un'istantanea. Nelle tavole che Londe realizza ad esempio per le *Oeuvres Complètes* di Charcot (fig. 3) la messa in posa con tempi lunghi risulta evidente dalla staticità innaturale della donna che, non a caso, deve recitare lo stato catalettico e dall'assenza anche minima di effetti di fuori fuoco. Certo vi era anche un grande spazio lasciato all'improvvisazione teatrale delle isteriche, alla loro abilità interpretativa. C'era un copione, meglio un canovaccio, ma c'era anche spazio per le capacità individuali. Tutto però (allestimento della scena, predisposizione delle attrezzature, studio delle visuali e dell'organizzazione dello spazio, modalità dello scatto vero e proprio e performance davanti all'obiettivo) è fatto per essere pensato, realizzato, incarnato con una lentezza che, dunque, non è un limite della tecnica ma una consapevole scelta di poetica. In questo modo l'idea di Charcot di documentare scientificamente il brivido istantaneo di follia che attraversa velocemente le membra della malata di turno diviene paradossalmente un inno alla fotografia che si espande nel tempo, lasciando spazio all'individuale costruzione identitaria. E questo certamente non per esigenze formali e artistiche, e da un certo punto in poi nemmeno più tecniche, ma per offrire al meglio all'occhio naturale ciò che quello meccanico è in grado di esaltare. E per

questo ci vuole lentezza⁴. L'obiettivo meccanico che dovrebbe per sua definizione assicurare imparzialità, distanza, obiettività e freddezza, diventa invece il veicolo invasivo dello sguardo di chi, dai fotografi ottocenteschi della Salpêtrière fino a noi, vuole arrivare a toccare il corpo isterico.



Fig. 3 Albert Londe, *Stato catalettico. Suggestione attraverso il gesto: lo stupore* (da Charcot, *Oeuvres complètes*), 1892

⁴ Tra tecnica ed estetica, questa è anche l'eredità del tempo lungo necessario per realizzare i calotipi voluti dal dottor Hugh Welch Diamond, tra i primissimi a usare la fotografia nel manicomio femminile di Surrey che diresse dal 1848.

E come spiega bene Didi-Huberman, tutto il teatro di Charcot è una «grande rappresentazione del desiderio» (2008, p. 228), dove il tempo lento della posa e della costruzione della messa in scena è elemento della comunicazione della voluttà e dell'erotismo che lo sguardo maschile può innescare indugiando sui corpi femminili, corpi "grotteschi" (Trasforini, 1982, p. 202), che si muovono davanti a lui, il più delle volte ammiccando e mimando scene di sesso o stupro e ripetendole tante volte, tutte le volte che si vuole. Ciò che sembra emergere leggendo le immagini dell'*Iconographie photographique* è che il fotografo, una volta ricevuto un incarico scientifico che avrebbe dovuto mirare come obiettivo ultimo alla capacità di cogliere l'istantaneità nei corpi e negli spasmi delle isteriche, pur non avendo doveri "artistici" o formali allestisce le performance fotografiche in modo che siano le più costruite, lente e allungate possibili. Ma questo certamente non deriva dalla singola iniziativa dei fotografi, bensì dalle direttive condivise da tutti che arrivavano da Charcot medesimo, il quale doveva ritrovare nelle fotografie la dimostrazione delle sue teorie e dunque la sua stessa identità di medico e scienziato, e così facendo poteva al contempo donare identità e riconoscibilità storica alle sue isteriche. Non solo: se «Tra i due personaggi, medico e isterica, non c'è mai neutralità o distanza di "equilibrio". L'uno diviene progressiva parte di identità dell'altra» (Trasforini, 1982, p. 177), allora l'intrusione morbosa con pretese di obiettività scientifica che i fotografi della Salpêtrière mettevano in campo verso le pazienti di Charcot ci permetterà di rafforzare il confronto con la poetica di Diane Arbus che si vedrà più oltre. Se dunque anche Albert Londe nei suoi scritti dava consigli in merito all'accorciamento dei tempi di posa per venire incontro alle difficoltà e al disagio delle malate, l'impressione che se ne ricava è invece quella di un'induzione alla maschera tramite un'organizzazione della sessione fotografica che doveva essere utile a Charcot per costruire e dare concretezza visiva alle sue teorie non dimostrate. Ma le performance registrate dovevano essere utili anche ai fotografi, e in differita a tutti coloro che nel tempo avrebbero guardato quelle immagini per vivere l'esperienza appagante della costruzione di un immaginario erotico basato su regole, indicazioni, norme e suggerimenti, per favorire il transfert o meglio per favorire il ritorno della memoria di qualcosa che era ineluttabilmente sfuggito. La fotografia della Salpêtrière si configura quindi come un esempio centrale di una delle potenzialità più forti del mezzo stesso: la stimolazione al voyeurismo/esibizionismo che nella ricerca della lentezza della costruzione delle pose e delle performance, scientificamente non

necessarie, e anzi in qualche modo ostacolanti, trova il perfetto correlato al desiderio di un lento appagamento visivo.

Diane Arbus e la lenta emersione della maschera

Parlando della fotografia di ritratto dei pionieri, Walter Benjamin individuava nella costretta lentezza della tecnologia delle origini ciò che permetteva ai modelli di crescere «insieme e dentro l'immagine», per non essere catapultati fuori di essa, ma anzi «sprofondare nel suo interno» (Benjamin, 1966, pp. 64-65). In questa idea di sprofondamento nell'immagine e nel soggetto che Benjamin suggerisce, la ritrattistica di Diane Arbus ha qualcosa della fotografia dei pionieri. I suoi soggetti stralunati sono sempre immobili, sospesi in un'atmosfera senza tempo, fissano in camera, aspettano pazientemente lo scatto, non sono colti di sorpresa e non mimano alcuna azione (fig 4). Sono immersi in una sospensione temporale che annulla la narrazione. Di certo anche Diane Arbus usava i tempi lenti di posa e, come dice Susan Sontag, ciò che fotografava erano «lenti tracolli personali» (Sontag, 1978, p. 32). Dopo aver deciso di lasciare nel 1957 l'attività fotografica di moda che aveva col marito Allan, Diane Arbus cominciò il suo percorso di arte e di vita autonomo (morirà suicida nel 1971), e dunque senza alcun dubbio la lentezza è per lei una scelta di poetica e non un limite tecnico. Come è noto, Arbus si dedica a scovare i suoi soggetti laddove non ci si sarebbe aspettato che si recasse una donna di buona famiglia borghese, diventando frequentatrice assidua di stazioni e luoghi sperduti. Decisa a mettere alla prova il suo coraggio e a sfidare i suoi fantasmi, inizia a muoversi nei locali malfamati, nei circhi dimessi, nei campi nudisti, nei ritrovi di travestiti, tra miseri riti collettivi popolati da barboni, folli e freaks. Diceva che «la fotografia è un segreto intorno a un segreto. Più rivela e meno lascia capire» (Arbus, 2003, p. 278), e certo la attraggono le trasgressioni e le anomalie, i margini e i precipizi e, fedele com'è al monito della maestra e amica Lisette Model, che le aveva insegnato che le fotografie devono turbare, si sforza di combattere la paura e va incontro al proibito. Ma se sono la "mostruosità" e il lato grottesco dei suoi soggetti gli aspetti che hanno sempre fatto più notizia e che le ha dato fama postuma, forse quello che davvero contraddistingue nel complesso il suo lavoro è l'avidità attrazione verso le dinamiche della costruzione sociale dell'identità, i modi tramite i quali ci si affida alla maschera pubblica, l'omologazione al sistema, come si cerca di recitare la vita. Come per i fotografi della Sal-

pêtrière, che avevano il compito di scandagliare con invadenza i corpi delle pazienti durante le crisi, così per Diane Arbus la fotografia è uno strumento di “intrusione” voyeuristica nelle vite dei freaks. Eppure, tanto le pazienti di Charcot quanto i soggetti stralunati di Arbus, si affidano completamente e passivamente all’obiettivo fotografico, e questo grazie anche a un complesso rito al rallentatore (le pose lente, la preparazione fatta con tempi lunghi, gli atteggiamenti studiati) che si dispiegava dietro a ogni scatto: una pratica performativa e relazionale tra autore e soggetto che soprattutto, in entrambi i casi, non è priva d’implicazioni erotiche e attrazioni morbose⁵. Come la stessa Diane Arbus ha raccontato, ciò che lei cercava nel momento in cui individuava il soggetto che voleva ritrarre, era di entrare in sintonia con lui, diventarne lentamente amica e confidente non facendolo sentire derubato dell’anima (Bosworth, 1984), e per fare ciò le sessioni fotografiche erano contrappuntate d’incontri, appuntamenti e visite a casa per metterlo a proprio agio e non fargli avvertire la macchina come qualcosa di estraneo. Ma l’abitudine, la frequentazione continua con la fotografia, la normalità degli incontri quasi quotidiani sono anche ciò che permette ai fotografi di Charcot di fotografare le isteriche con quella consuetudine “lenta” che favorisce e induce la performance. Così l’azione lenta di Diane Arbus verso i freaks (sia psicologica e relazionale, che specificatamente di posa fotografica) favoriva l’emersione della maschera, nel senso che aumentava nel soggetto la volontà di progettazione dell’immagine di sé che voleva offrire e che era tanto più costruita e complessa quanto più si prolungava la posa. Barthes ha descritto efficacemente la sensazione della costruzione dell’immagine di sé durante la posa fotografica che, come si diceva più sopra, fa fuggire l’io verso la maschera: «[...] non appena io mi sento guardato dall’obiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di “posa”, mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine. [...] io sento che la Fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo» (Barthes, 1980, p. 12). Ma anche Richard Avedon, uno degli amici più stretti di Diane Arbus, ha riflettuto su questa idea, in particolar modo riferendosi alla sua serie *In the American West*, dedicata a partire dal 1979 a ritratti di anonimi operai, contadini, minatori e disoccupati del West americano: «Il punto è che non si può arrivare

⁵ Nelle pose lente di Diane Arbus è presente una dinamica autore-soggetto che ricorda anche la ritrattistica di finzione della fotografa vittoriana Julia Margaret Cameron.

all'oggetto in sé, alla vera natura di ciò che ritrai, spogliandolo della superficie. La superficie è tutto ciò che abbiamo. Si può andare oltre la superficie solo lavorando con essa. Tutto quello che si può fare è manipolare la superficie, gesti, costumi, espressioni, in maniera radicale e appropriata» (Valtorta, 2008, p. 186).



Fig. 4 Diane Arbus, *The King and the Queen of a Senior Citizens' Dance*, N.Y.C., 1970

La fotografia diviene per Diane Arbus la possibilità di fare letteralmente esperienza del mondo e delle persone, per superare un senso di estraneità e di anestizzazione che la accompagnava fin da bambina (Bo-

sworth, 1987, p. 48), incanalato poi da adulta in una specie d'istinto coat-to a fotografare che la dominava. Certamente, da un punto della sua vita in poi, la macchina fotografica diventa un elemento inseparabile dalla sua persona e al contempo lo scudo di protezione dietro il quale proteggersi: girava di notte sulla metropolitana di New York carica di macchine, sempre più isolata e ossessiva, alla ricerca dei falliti e dei perdenti (com'è noto avrebbe voluto fotografare Hitler, il più grande dei perdenti). Eppure nei suoi soggetti colpisce sempre un'aria serena e tranquilla. Di chi è a proprio agio, forse per inconsapevolezza, della propria eccentricità; proprio perché la posa era il risultato di un processo di reciproco disvelamento e di definizione identitaria, come è stato detto che si era verificato in un mutuo rapporto d'aiuto tra Charcot e le sue pazienti. Diane Arbus era in realtà sostenitrice della teoria di Balzac secondo la quale la fotografia toglie progressivamente strati alla nostra identità che si rivelerà progressivamente senza però mai definirsi per sempre. E dopo essere, infatti, rimasta affascinata dalla teoria dell'istante decisivo di Henri Cartier-Bresson, Arbus se ne discostò perché «non c'erano momenti decisivi per rivelare se stessi» (Bosworth, 1984, p. 111), ma anzi solo un modo per allontanarsi da sé per crearsi una specie di alias, come lei stessa dirà in una sua riflessione esplicita: «Mettersi in posa richiede a una persona di vedersi dal di fuori, come un oggetto. Non è più se stessa, ma sta cercando di apparire come chi immagina di essere [...] È impossibile uscire dalla propria pelle ed entrare in quella di qualcun altro e la fotografia chiede proprio questo» (Bosworth, 1984, p. 160)⁶. La sottolineatura del profondo rapporto che la fotografa americana costruiva nel tempo (di amicizia, d'intimità anche promiscua con i soggetti che poi fotografava) riguarda tutta la sua ritrattistica e tra i più particolari e lunghi ci fu sicuramente il suo rapporto con i personaggi del Museo dei mostri Hubert, luogo sinistro e squallido che dovette frequentare tante volte prima che accettassero di posare per lei. Ma la serie di ritratti fotografici di Diane Arbus cui qui si vuole in particolare fare riferimento è una delle sue ultime e cioè quella dedicata ai ricoverati d'istituti per malati di mente. Arbus cominciò a frequentare gli istituti per malati di mente verso l'agosto del 1969 fino appunto alla morte nel 1971, e da queste visite, particolar-

⁶ Quando poi Diane Arbus fotograferà Moondog, sperimenterà invece l'incapacità di un soggetto di costruire la propria maschera: Moondog era infatti un barbone cieco che non possedeva alcuna immagine di sé, alcuna maschera precostituita.

mente quelle fatte a Vineland nel New Jersey, realizzò molte immagini che rimasero laconicamente intitolate *Untitled* (fig. 5). Sempre fedele alla scelta delle pose lunghe e delle lunghe relazioni amicali e interpersonali, per la prima volta nel rapporto con gli internati Arbus si trovò di fronte a un senso di estraneità verso soggetti che sembravano escluderla dal loro mondo. Quando cioè la fotografa dei mostri e dei freaks affronta il vero disagio psicologico allora la sua capacità di entrare in sintonia con i diversi sembra incontrare un ostacolo imprevisto. Il loro mondo è così parallelo che la costruzione della maschera viene come resa inefficace, realtà e finzione coincidono. Arrivò anche a confessare di odiare queste immagini non sapendo come gestirle, eppure sulla parete del suo studio di Westbeth, che fu la sua ultima dimora, erano attaccati molti scatti di internati di Vineland. La loro dolcezza infantile e la loro inconsapevolezza di sicuro la affascinavano e la turbavano insieme, e in una lettera alla figlia Amy, trascritta nel suo diario, si legge: «Cara Amy, sono andata nel New Jersey, presso l'istituto dei ritardati. Alcune signore hanno la mia età e sembra ne abbiano dodici. [...] Alcune di loro sono così piccole che le loro spalle stavano a pennello sotto le mie braccia e io volevo accarezzarle e la loro testa voleva lasciarsi andare sul mio petto» (Arbus, 2003, p. 36). Le foto delle internate mascherate scattate da Arbus, che ricordano quelle delle isteriche travestite da regine che il dottor Diamond faceva fotografare tutte assieme come a immortalare una corte di folli nel Surrey Asylum (Showalter, 1985, p. 87), sanno attivare un cortocircuito spiazzante tra la desolazione dei luoghi e la goffaggine dei gesti da un lato, e gli abbigliamenti clowneschi che indossano (le maschere di Halloween o i cappelli da fatine) e i sorrisi infantili e rilassati che rivolgono all'obiettivo dall'altro (fig. 6). Diane Arbus ha infatti la capacità di omogeneizzare con il suo sguardo la materia umana come se facesse parte della stessa famiglia e, come ebbe a dire lei stessa, quando faceva posare i suoi soggetti era più facile che fossero loro a cambiare lei piuttosto che lei a cercare di cambiarli: «You don't change the subject, the subject changes you» (Dacheux, 2013). In mezzo a loro con la sua macchina fotografica al collo sperimentò, come un secolo prima i fotografi della Salpêtrière, che il suo sguardo lento e penetrante, capace di straniare ogni cosa sulla quale si posasse, era un modo per rivelare che «la maschera è il caos divenuto carne» (Bataille, 1970-79, p. 430).



Fig. 5 e 6 Diane Arbus, *Untitled*, 1970-71

Bibliografia

Barthes, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Seuil; trad. it., (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Bataille, G. (1970-79), *Oeuvre complètes*, II, Gallimard, Paris.

Benjamin, W. (1931), *Kleine Geschichte der Photographie* in «Die Literarische Welt», n. 38, pp. 3 sgg.; n. 39, pp. 3 sgg.; n. 40, pp. 7 sgg.; trad. it., (1966), *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino.

Berger, J. (1972), *Ways of Seeing*, Penguin Books, Harmondsworth; trad. it., (2009), *Questione di sguardi*, Bollati Boringhieri, Torino.

Bergson, H. (1889), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Press Universitaires de France, Paris; trad. it., (2002), *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano.

Bourdieu, P. (1965), *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, *La fotografia*, Les Editions de Minuit, Paris; trad. it., (1972), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini-Firenze.

Bosworth, P. (1984), *Diane Arbus: a Biography*, Knopf, New York; trad. it., (1987), *Diane Arbus. Una biografia*, Serra e Riva, Milano.

Cagnetta, F. (a cura di) (1981), *Nascita della fotografia psichiatrica*, Marsilio, Venezia.

Chalfen, R. (1987), *Snapshot Version of Life*, Bowling Greene State University Press, Bowling Green.

Cixous H., Kuhn, A. (1981), *Castration o Decapitation?*, «Sign», Vo. 7, No. 1, The University of Chicago Press.

Coe, B., Gates, P. (1977), *Snapshot Photograph: The Rise of Popular Photography, 1888-1939*, Ash & Grant, Londra.

XO, XO (2003), *Diane Arbus, Revelations*, Random House, New York.

Dacheux, S. (2013), *Diane Arbus: Photographing Freaks or the Costumes We Wear Year-Round*, in *Beautiful Decay*, Book No. 9.

Didi-Huberman, G. (1982), *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris; trad. it., (2008), *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova-Milano.

Felman, S. (1975), *Women and Madness: The Critical Phallacy*, in *Diacritics* 5.

Foucault, M. (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris; trad. it., (1976), *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino.

Giusti, S. (2014), *Il gesto e la traccia. Interazioni a posa lunga*, Postmedia Books, Milano.

Grazioli, E. (1998), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Lloyd, G. (1984), *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Marra, C. (2014), *Fotografia e arti visive*, Carocci, Roma.

Morin, E. (1957), *Les stars*, Editions du Seuil, Paris; trad. it., (1995), *Le star*, Olivares, Milano 1995.

Muzzarelli, F. (2013), *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*, Einaudi, Torino.

Perna R., Schiaffini I. (a cura di) (2015), *Etica e fotografia. Potere, ideologia e violenza dell'immagine fotografica*, DeriveApprodi, Roma.

Parmiggiani, S. (a cura di) (2005), *Il volto della follia. Cent'anni di immagini del dolore*, Skira, Milano.

Ponzio, J. (2006), *La ripetizione lacerante: il ritmo della tessitura*, in Ponzio, A., Calefato, P. e Petrilli, S., *Con Roland Barthes alle sorgenti del testo*, Meltemi, Roma.

Raboni, G., Montesano, G. (a cura di) (1996), *Charles Baudelaire. Opere*, Arnoldo Mondadori, Milano.

Showalter, E. (1985), *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Virago Press, London.

Sontag, S. (1977), *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York; trad. it., (1978), *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Tartaglia, D. (2011), *Il corpo in posa*, Bup, Bologna.

Trasforini, M.A. (1982), *Corpo isterico e sguardo medico. Storie di vita e storie di Sguardi fra medici e isteriche nell'800 francese*, «Aut Aut», n. 187-188.

Valtorta, R. (a cura di) (2008), *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano.

Zuromskis, C. (2013), *Snapshot Photography. The Lives of Images*, The MIT Press, Cambridge-Londra.