



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA
MILANO

Dipartimento di Nuove Tecnologie dell'Arte
Corso di Fotografia

Dove la luce non arriva

***La fotografia come memoria familiare:
collezione, redazione, manipolazione.***

Relatore Tesi: Prof.ssa Nicoletta Leonardi

Relatore Progetto: Prof.ssa Alessandra Spranzi

Coordinatore: Prof.ssa Eva Frapiccini

Pietro Fanti
Matricola n°38835

Anno Accademico 2023/2024

Indice

Introduzione	3
 Parte Prima - Collezione	8
Auguste e Louis Lumière, <i>Autochromes Lumière</i> , 1903.....	12
Nobuyoshi Araki, <i>Sentimental Journey, Winter Journey, Sentimental Sky</i> , 1971-2017.....	16
Liliana Barchiesi, <i>La casa e i riti</i> , 1976.....	21
Richard Billingham, <i>Ray's a laugh</i> , 1994.....	26
 Parte Seconda - Redazione	30
Christian Boltanski - <i>Album de photos de la famille D.</i> , 1971.....	33
Mario Cresci - <i>Ritratti reali</i> , 1972.....	39
Franco Vaccari - <i>Provvisa di ricordi per il tempo dell'Alzheimer</i> , 2003.....	47
Erik Kessels - <i>The many lives of Erik Kessels</i> , 2017.....	54
Joachim Schmid - <i>Other people's photographs</i> , 2008-2011.....	63
Linda Fregni Nagler - <i>The Hidden Mother</i> , 2013.....	67
Carmen Winant - <i>My Birth</i> , 2018.....	73
 Parte Terza - Manipolazione	78
Paul Auster - <i>L'invenzione della solitudine</i> , 1982.....	81
Zoe Leonard - <i>The Fae Richards Photo Archive</i> , 1996.....	86
Will Harris - <i>You can call me Nana</i> , 2021.....	92
Moira Ricci - <i>20.12.53-10.08.04</i> , 2023.....	100
 Conclusioni	104
 Bibliografia	106
 Sitografia	109

Introduzione

Questa tesi nasce da un'esperienza personale: nel 2020 mio nonno Raimondo ha cominciato a soffrire di demenza e in breve tempo ha perso la sua autonomia. L'isolamento dovuto al prolungato lockdown pandemico lo ha spinto a chiudersi senza ritorno in uno spazio sempre più piccolo. La persona che conoscevo, indipendente ed estroversa, nel giro di pochi mesi si è assopita come se fosse immersa in una nuova realtà inaccessibile. Dove andava quando chiudeva gli occhi? Non lo sapevo. C'erano giorni, però, durante i quali Raimondo riacquistava uno stato di veglia cosciente e in quei momenti mi ha aperto una piccola finestra sulle sue percezioni e sui suoi pensieri: ho scoperto, così, i luoghi dove credeva di essere e i molteplici viaggi da cui sembrava sempre tornare. Ho cominciato a tenere il diario del nostro rituale quotidiano: al mio ritorno a casa lui si stupiva di rivedermi, come fossi tornato dopo tanto tempo: «Dov'eri?» Mi chiedeva. Ho provato, allora, a fargli la stessa domanda: «Dove sei stato oggi?» Le risposte attingevano principalmente alla memoria del suo passato: giornate al lavoro, incontri con persone venute a mancare da decenni, luoghi distanti che aveva visitato una volta nella vita; c'era tuttavia anche il tentativo di adattarsi al presente e sentirsi integrato nella realtà della famiglia. «C'ero anch'io ero con te!» esclamava, quando gli dicevo dove ero stato. «Non ti ricordi?» e questa era la terza parte della sua realtà, quella popolata da fantasie, incubi e avvenimenti surreali.

Ho voluto dare una forma concreta alla nuova realtà di Raimondo con il progetto *Dove sei stato oggi?* accorgendomi, nel processo, che in fondo, non c'era nulla che la rendesse meno "reale" della nostra, arrivando a riflettere sulla percezione e su quanto sia individuale anche se proveniente da soggetti in perfetta salute. Con questa tesi mi prefiggo, oltrepassando l'esperienza personale, di fare un passo in più, ovvero approfondire l'atto fotografico nella memoria familiare: cosa scegliamo di ricordare? Non facciamo spesso anche noi (consapevolmente o inconsapevolmente) come Raimondo e creiamo per noi delle realtà parallele? Cosa casualmente o coscientemente dimentichiamo o lasciamo da parte? In che modo la creazione di un album fotografico influisce sul racconto della nostra esistenza e sulla maniera in cui questo viene tramandato? Per questa ricerca ho analizzato il lavoro di autori e autrici

riconosciuti premettendo all'inizio di ogni macro-argomento la micro-testimonianza di vita ordinaria di una persona sconosciuta da me intervistata: l'artista e l'amatore incorrono entrambi nella responsabilità di inquadrare, collezionare, raggruppare, catalogare in sequenze, redigere secondo gusti personali, eliminare o omettere degli elementi, fino ad arrivare a manipolare le immagini, davanti e dietro l'obiettivo. In particolare mi chiedo: come si affronta il lutto quando rimane solo una riproduzione fotografica? Come vengono riempiti i vuoti lasciati tra un'immagine e l'altra? Attraverso lo strumento della fotografia ci illudiamo di poter preservare la memoria in modo oggettivo tuttavia essa ci restituisce soltanto momenti di verità sparsi e narrazioni interpretabili.

La storia dei popoli non è soltanto quella che viene insegnata a scuola ma è costruita proprio dalle vicende ordinarie di individui comuni: esempio ubiquo in quasi ogni casa sono infatti proprio gli album e i documenti fotografici familiari. Questi assumono un ruolo unico ed essenziale per ogni famiglia: certificano gli eventi e assicurano il mantenimento nel tempo dei fatti e delle persone che compongono la discendenza stessa. Accade a volte che le foto di famiglia escano dall'ambiente privato per essere proposte al pubblico sguardo, diffuse sui social o diventino oggetto di riflessione artistica. A questo proposito mi viene in mente la riflessione di Walter Benjamin¹ circa la funzione prima culturale e poi espositiva dell'arte e il cambiamento di paradigma portato dalla fotografia che, nella sua *riproducibilità*, entra nella cultura di massa andando a sostituire il valore *culturale* di un'immagine proprio con il valore della sua *esponibilità*. È interessante notare come per Benjamin sia proprio il volto umano a trattenere l'ultima aura rimasta di quel valore *culturale* precedente alla riproducibilità delle immagini e come questo scompaia in automatico quando l'essere umano comincia a uscire dalle fotografie. Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie, nel culto e nel ricordo dei cari lontani e dei defunti.

La fotografia come oggetto riproducibile si rivolge sia a un pubblico 'esterno' per veicolare informazioni, sia a una cerchia ristretta, 'intima' per arricchire un patrimonio affettivo legato alla conservazione della memoria e alla custodia dei rituali familiari. Guardare più e più volte le proprie fotografie di famiglia (ma anche quelle altrui!) è un

¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi Editore, Torino 1966, pag. 28.

momento ricorrente parte dell'esperienza della maggior parte di noi: festività, viaggi, compleanni, ricorrenze, cene, matrimoni, ritratti singoli e di gruppo, pose studiate e momenti rubati. Sono foto sempre uguali, come scrive la storica della fotografia Roberta Valtorta², eppure “nella loro evidenza, nella loro struttura amica, nell'assoluta garanzia che contengano storie vere, esse sono oggetti sacri”. Ecco che allora questo aspetto *sacro* dell'oggetto-fotografia ci riporta a una dimensione più profonda che, prosegue Valtorta, ci sta sfuggendo: “La nostra civiltà razionale-industriale, ora informatica, allontanando progressivamente l'essere umano dalla natura, ha privato la vita del fondamentale legame con la morte che esisteva nelle società magico-arcaiche, rimuovendola, quasi fosse un incidente, trasformandola in qualcosa di estraneo”³. Fotografiamo con l'illusione di rubare, forse, tempo alla morte e in effetti la fotografia ha aggiunto alla nostra vita un tempo nuovo, un tempo *in più* rispetto a quello vissuto in epoca pre-fotografica, un tempo fissato per sempre sulla carta. La presenza della morte è inevitabilmente un elemento significativo nella riflessione di questa tesi. Il critico e storico Andrea Cortellessa⁴, citando Roland Barthes, ribadisce quanto la fotografia fosse legata profondamente alla morte; l'occhio della macchina fotografica esercita di per sé un potere che incute turbamento tanto da avere paura che, puntato su di noi, possa addirittura rubarci l'anima. La fotografia rende visibile l'azione del tempo: questa qualità strabiliante e *magica* della fotografia è già presente nel primo articolo riguardante il nuovo medium uscito sulla *Gazette de France* del 6 gennaio 1839, nel quale l'autore, Hyppolite Gaucheraud, annuncia “un'importante scoperta che ha del prodigioso da parte del nostro celebre pittore di diorami il sig. Daguerre”⁵. Da una parte la tecnica fotografica è assimilata ancora all'arte pittorica, dall'altra parte viene proclamata a gran voce la meraviglia che suscita grazie alla sua incredibile fedeltà al reale e il signor Daguerre, con le sue *strabilianti* capacità, non può fare a meno di prendere ai nostri occhi le sembianze di un moderno Orfeo:

² R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi, un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2008.

³ *Ibidem*.

⁴ A. Cortellessa, *L'ombra della vita*, in *20.12.53-10.08.04*, Corraini Editore, Milano 2023.

⁵ H. Gaucheraud, *Gazette de France*, edizione del 6 gennaio 1839, Parigi, Francia.

“Il sig. Daguerre ha trovato il modo di fissare le immagini proiettate sul fondo di una camera oscura in modo tale da rendere queste immagini non più il riflesso passeggero degli oggetti, ma un’ impronta fissa e durevole che può essere trasportata fuori dalla presenza di questi oggetti come un quadro e una stampa. Che ora ci si figuri la fedeltà dell’immagine della natura riprodotta dalla camera oscura e che ora si aggiunga il lavoro dei raggi solari che vanno a fissare questa immagine con ogni sfumatura del giorno, delle ombre, dei mezzi toni e allora si avrà un’idea dei bei disegni che il sig. Daguerre ha esposto alla nostra curiosità. Non è su carta che può lavorare il sig. Daguerre; Gli servono lastre di metallo lucidato. È sul rame che noi abbiamo potuto vedere i dettagli dei viali, il ponte Marie e i suoi dintorni e un grande numero di altri siti ripresi con una verità che solo la natura può dare alle sue opere”⁶.

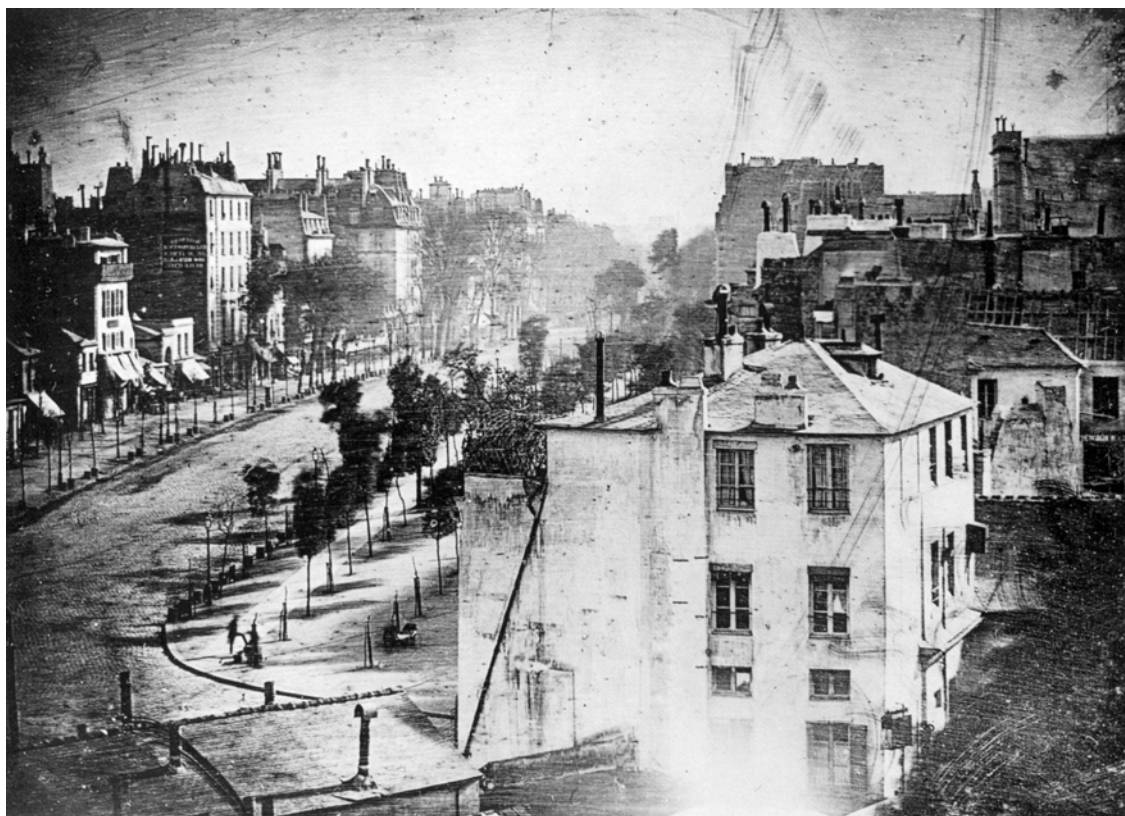


Figura 1. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Parigi. Boulevard du Temple, 1837-38, Dagherrotipo, 13x16cm, (esemplare andato distrutto a causa dei fallimentari tentativi di restauro tra il 1972 e il 1974)

L’atto fotografico viene da subito percepito come uno strumento di registrazione della realtà che trattiene nel suo prodotto simultaneamente spazio e tempo con quello che tuttavia sembra un ostacolo insormontabile: “La natura in movimento non può essere riprodotta né lo potrebbe fare questo procedimento se non con estrema

⁶ *Ibidem.*

difficoltà. In una delle vedute del viale di cui vi ho parlato è accaduto che tutto ciò che si stava muovendo non ha trovato posto nel disegno; dei due cavalli della carrozza davanti alla stazione, uno ha sfortunatamente mosso la testa durante la breve operazione: l'animale nel disegno appare senza testa"⁷. Il paradosso in cui si imbatte il fotografo che avesse l'ambizione di documentare la "maggiore quantità di realtà" possibile in una singola fotografia appare quando, più il tempo egli volesse registrare aumenta, meno l'immagine risultante verrebbe letta come descrizione della realtà: è così che il Boulevard du Temple di Louis Daguerre (Fig.1), dagherrotipo raffigurante il trafficatissimo viale del terzo arrondissement, si tramuta in una strada deserta (ad eccezione dell'uomo fermo a farsi lucidare le scarpe) proprio a causa del movimento del traffico che non viene catturato dalla lunga esposizione di circa 10 minuti. Come l'artista o lo scienziato, anche il fotografo deve accettare il compromesso che gli offre il limite del proprio strumento e deve scegliere quali piccole porzioni di tempo e di realtà afferrare per poi ricomporle successivamente affidandosi allo straordinario tratto originale che caratterizza l'essere umano: l'immaginazione, ovvero la capacità neurologica di riempire le parti mancanti di una storia. Il cinema raccoglie la sfida che la fotografia non sembra riuscire a vincere, ovvero rappresentare il reale nel tempo, sfruttando, appunto, la capacità di chi guarda di *unire i puntini*. Come in ogni *medium*, per rappresentare il reale in modo che venga veicolata una narrazione bisogna servirsi del montaggio, ovvero della successione di salti temporali e spaziali che verranno ricomposti nel momento della loro esperienza.

La realtà non è quindi descrivibile in maniera oggettiva, e la responsabilità di interpretarla ricade sul fruitore (in modalità e con obiettivi differenti a seconda delle epoche). Raccogliendo, catalogando, classificando fotografie si compie inevitabilmente un montaggio. Sono questi *salti* l'oggetto della mia ricerca e in particolare il mio intento è concentrarmi su quello che *non* viene fotografato, quello che viene eliminato, quello che viene modificato, quello che viene lasciato al buio, dove la luce non arriva.

⁷ *Ibidem*.

Parte Prima: Collezione

Storia n°1: Jacopo B.



Figura 2-3. dalla collezione di Jacopo B., 2004-2006, C-Print, 10x15cm

“Non abbiamo un vero album di famiglia. Tutte le nostre foto, almeno un migliaio, sono conservate in un grosso cassetto in soggiorno organizzate in tanti piccoli album di plastica, quelli che ti danno dal fotografo. Anche se sono un po’ in disordine, sono felice del fatto che non siano state separate, scelte e costrette in un album: le preferisco libere. Quando apro quel cassetto è come se queste immagini, alcune magari scattate da noi bambini per gioco (di solito non degne di un album), saltassero fuori come tesori inaspettati e ne capita sempre almeno una che mi sembra di non avere mai visto. Tra mille ne ho trovate solo due in cui compaio insieme a mio padre biologico, e in una di quelle siamo tutti di spalle. Io un padre ce l’ho, anche se non siamo legati geneticamente, e l’altra persona non mi manca. Ciò che mi manca è la testimonianza fotografica di un rapporto che si è interrotto, un documento che arricchisca la mia memoria di bambino, che mi ricordi il suo viso e mi dia la possibilità di riconoscermi in lui”⁸.

⁸ Intervista a Jacopo B. a cura di P. Fanti, 2024.

La prima *storia ordinaria* che ho raccolto è quella di Jacopo, una persona a me vicina che ha condiviso con me il suo rapporto con i propri ricordi fotografici, ricordi che hanno tutto a che fare con l'atto di collezionare. Nonostante la collezione di cui ci parla non abbia subito alcun atto di redazione (ma viva di un accumulo indiscriminato), tuttavia il caso ha voluto che di un genitore sia stata raccolta una presenza tanto breve che di lui restano poche foto su più di mille. Per quanto proviamo a collezionare 'campi di realtà' in modo esaustivo, oggettivo e metodico, il nostro sguardo racconterà sempre una storia parziale. Come ben evidenziano Daniela Ferrari e Andrea Pinotti nell'introduzione al volume *La Cornice, storie, teorie, testi*, che analizza il ruolo della cornice all'interno della rappresentazione pittorica, la "cornice determina un campo, delimita il nostro sguardo e protegge, determina la necessità [...]. L'atto di fotografare è in sé un atto di collezione in cui decidiamo quali aspetti di ciò che ci circonda raccogliere e soprattutto quali escludere"⁹. Il fondamento strutturale della fotografia è proprio il fatto che più questa ci irretisce nella sua verosimiglianza con la realtà, più noi ci allontaniamo dalla consapevolezza che fuori dai suoi bordi c'è un mondo cui non abbiamo accesso e che senza un contesto, senza una narrazione, questo mondo ci è sconosciuto.

L'album di famiglia fornisce proprio questa narrazione, fa fronte al bisogno di una testimonianza diretta, sopravvive ai ricordi di chi li custodisce passando di generazione in generazione. L'oggetto-album, un 'riassunto' fin dal momento della sua composizione, accetta per esistere la sua continua incompletezza e il suo costante aggiornamento. Dopo aver scattato una fotografia, allora, quale *atto di collezione* si compie quando l'album si compone? E ancora: se l'album è *in sé* una cornice, cosa decidiamo di includere e cosa escludere? Da queste domande prende avvio la mia ricerca, che proprio in partenza si è imbattuta in un libro¹⁰ che racconta una storia poco conosciuta ma simbolica nell'introdurre questa tesi: i fratelli Lumière, ricordati soprattutto per il loro contributo pionieristico al cinema, hanno innovato il mondo della fotografia attraverso un'invenzione (per loro dichiarazione la più preziosa di tutte) per cui sono meno conosciuti, ovvero l'*Autochrome Lumière* (brevettata nel 1904).

⁹ D. Ferrari e A. Pinotti, a cura di, *La Cornice, Storia, teoria e testi*, Johan & Levi Editore, Milano 2018.

¹⁰ P. Genard P. e A. Barret, *Lumière, les premières photographies en couleurs*, Trésors de la photographie, André Barret éditeur 125, Paris 1974.

Questa invenzione, come vedremo nel capitolo a lei dedicato, propelle nel futuro la fotografia a colori che fino ad allora era a uno stadio embrionale. Proprio nel momento di una delle più grandi innovazioni tecniche della fotografia, i due fratelli scelgono di puntare l'obiettivo verso il mondo piccolo della loro quotidianità, usano se stessi e la propria famiglia come soggetto aprendo una finestra intima sul loro mondo e componendo istintivamente il primo album di famiglia a colori. Ho poi compiuto un passo ulteriore e ho approfondito l'anti-album fotografico, una sorta di *album delle immagini brutte*: nella descrizione della vita tutt'altro che ordinaria della famiglia di Richard Billingham, vediamo come il fotografo abbia collezionato aspetti del padre senza edulcorarlo (come spesso invece accade nel racconto familiare per immagini) né filtrarlo, addirittura esibendolo senza pudore. Nel viaggio che porterà a *Sentimental Journey 1971-2017*, Nobuyoshi Araki colleziona nel corso di decenni quella che per lui è l'essenza della sua musa, la moglie Yoko. Nemmeno la morte di lei lo priverà dell'atto di ritrarla, cercando proprio nell'assenza una traccia di lei. Liliana Barchiesi, in un'Italia post '68 in cui il sottotesto femminista è molto rilevante, entra nelle case di una serie di donne e con ironia e una sottile critica sociale investiga il ruolo della donna nella famiglia. Nel suo *La furia delle immagini*, volume che si è rivelato fondamentale per la mia ricerca, Joan Fontcuberta scrive di come i primi album fotografici siano apparsi nei circoli borghesi nella seconda metà dell'Ottocento e di come fossero un progetto intergenerazionale, sistemato in un vago ordine cronologico, iniziato con le *carte de visite* e gli altri ritratti fatti negli studi professionali:

“Il risultato ricordava le antiche gallerie di ritratti degli antenati con le quali gli aristocratici glorificavano la loro genealogia. Più in là nel tempo, gli avanzamenti tecnici e la varietà dei formati hanno facilitato l'uscita delle macchine fotografiche e delle attrezzature dagli studi, e in questo modo l'album ha iniziato a mostrare una sorta di reportage sociale incipiente: feste e cerimonie, viaggi e avvenimenti, corredati di nomi, date e luoghi. Con il nuovo secolo, la diffusione della fotografia e la nascita di fotocamere portatili hanno permesso di creare composizioni meno rigide, così come di allargare lo spettro delle tematiche possibili, sebbene matrimoni, nascite, riti religiosi, festività ed eventi sociali, cioè le tappe fondamentali della biografia collettiva, continuavano a prendersi il loro spazio”¹¹.

¹¹ J. Fontcuberta, *La furia delle immagini*, Einaudi, Torino 2018.

Se per sua natura la fotografia realizza immagini destinate a un pubblico, gli album sono considerabili come una 'visione privata' con un utilizzo ristretto a una piccola comunità di persone le quali, per accedervi, devono aver acquisito un ruolo, interno o periferico, nella cerchia di chi produce e/o eredita queste immagini. La contemporanea società postmoderna ha scompigliato questo concetto grazie ai social media, luogo pubblico dove anche l'intimità viene messa in vetrina, le fotografie familiari esibite e dove persino la morte è oggetto di attenzione spettacolare: "assistiamo a una sorta di declino degli affetti"¹² in un mondo in cui l'ambito sociale e quello privato non hanno più un confine rigido ma fluttuante, le distanze sono diventate vertiginosamente brevi e il concetto stesso di identità assume nuovi significati. Si realizzano diari visivi e reportage che esplorano la vita intima di individui o gruppi sociali stravolgendo, appunto, il concetto di album privato e diventando fonte di informazione e coinvolgimento emotivo. Sotto questa nuova luce, il tono diaristico può anche rinunciare a una ricerca estetica, anzi, utilizza la 'realtà' più misera, 'senza filtri' per testimoniare l'umanità. Questo è il caso, ad esempio, di Richard Billingham e della sua esposizione cruda dei dettagli disturbanti della vita e dei corpi dei propri genitori in una sorta di 'estetica dell'ordinario'¹³.

¹² R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

¹³ *Ivi*, pag. 220.

Auguste e Louis Lumière, *Autochromes Lumière*, 1903

Con l'invenzione a loro più cara, i due fratelli più famosi della storia del cinema collezionano immagini intime e personali, ritratti della loro famiglia e della loro vita quotidiana in quello che può essere considerato il primo album di famiglia a colori. Collezionare momenti di famiglia è dunque un gesto primitivo? Mi sembra interessante cominciare questo percorso che riflette sul rapporto tra fotografia, rappresentazione del reale e memoria familiare proprio con il momento elettrizzante in cui la fotografia, che già aveva mosso i primi passi, acquisisce un'identità caratterizzante: il colore.

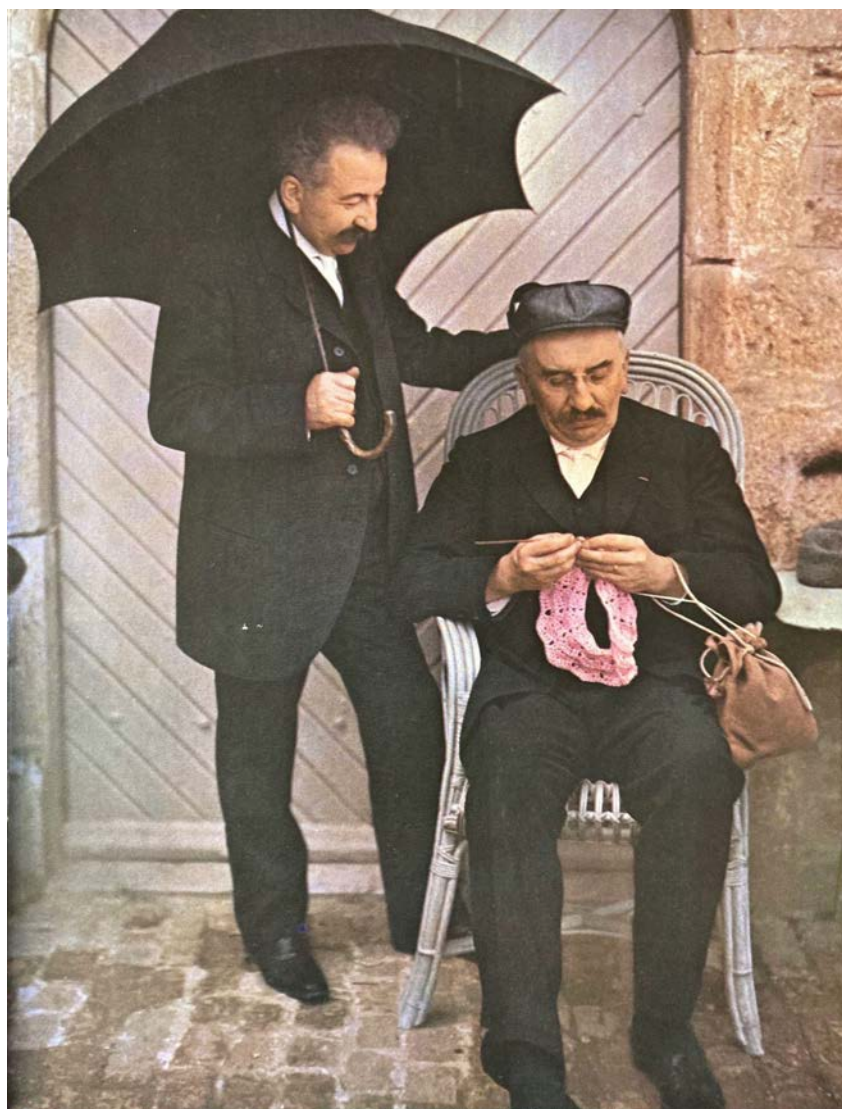


Figura 4. Auguste e Louis Lumière, autore sconosciuto, 1906-1907, Lastra Autochrome, 13x18cm, Hulton Archive

Per quanto il genio dei fratelli Lumière sia ricordato per il perfezionamento e la popolarizzazione della tecnica cinematografica, la loro passione fu sempre la fotografia: neppure la prima proiezione pubblica del *Cinématographe* (organizzata non da loro ma dal padre imprenditore il 18 dicembre 1895 nel Salon Indien del Grand Café di Parigi), evento che aveva lasciato così tanti spettatori senza fiato, ottenne il loro pieno coinvolgimento. L'esperienza nello studio fotografico paterno, le conoscenze di biochimica applicate in diversi ambiti e una grande passione per la documentazione del reale, ci aiutano a capire un'invenzione non meno importante ma passata in secondo piano: le lastre *Autochrome*¹⁴ in quadricromia, ovvero la prima fotografia a colori per sintesi additiva che riproduceva l'effetto cromatico su un'unica lastra e non più attraverso la composizione di più fotogrammi, un procedimento semplificato che permise per la prima volta la commercializzazione su larga scala di lastre e poi di pellicole a colori. Risultato di una ricerca segreta durata sette anni di sforzi continui, la lastra *Autochrome* fu presentata all'Accademia delle scienze il 30 maggio 1904 e messa in commercio dal 1907. Nel 1913 le Fabbriche Lumière ne producevano 6000 esemplari al giorno. Il processo tecnico-scientifico del concepimento e della produzione del metodo *Autochrome* rimarrà sempre avvolto nel mistero: le uniche informazioni certificate che Louis Lumière concede all'Accademia delle scienze, con cui corrispondeva quasi ogni mese, sono che utilizzava particelle microscopiche di colore fatte aderire a granelli altrettanto piccoli di fecola di patate. Queste, distribuite su una lastra di vetro insieme a un'emulsione fotografica bianco e nero, producevano il negativo a colori complementari attraverso la sintesi additiva. Louis ha spesso confidato alla sua famiglia che la lastra *Autochrome* era il suo "figlio prediletto" e fino alla fine i due fratelli mantennero segreta la ricetta del procedimento, distruggendo ogni documento prima della loro morte. Il metodo *Autochrome* diventò presto largamente commercializzato in quanto era il solo che garantisse un'alta qualità di resa, pur non essendo ancora alla portata di tutti: perché la fotografia a colori entri nelle case (e negli album) di tutti bisognerà aspettare la concorrente americana Eastman Kodak, che nel 1935 deposita il brevetto per la *Kodachrome*, pellicola che verrà prodotta dopo il 1945.

¹⁴ Genard P. e Barret A., *Lumière, les premières photographies en couleurs*, Trésors de la photographie, André Barret éditeur 125, Paris 1974.

Nel periodo di gestazione durante il quale i due fratelli collaudarono la loro nuova invenzione, essi hanno spontaneamente rivolto l'obbiettivo della macchina fotografica verso se stessi e le rispettive famiglie, i figli che giocano, ritraendosi in momenti intimi, quotidiani, destinati a rimanere privati. A fronte di un'invenzione così straordinaria che ci avvicina ancora di più all'illusione di catturare la realtà, i due inventori non si sono posti il problema di cosa fotografare: non hanno immortalato un grande evento o un personaggio celebre come immagineremmo forse che possa venire usata una grande invenzione (e come poco dopo è stata effettivamente impiegata!), non hanno deciso di regalare il primo ritratto *Autochrome* della storia a un re o una regina ma si sono divertiti a puntare l'obbiettivo sul proprio universo privato. È come se non avessero dato poi troppa importanza al loro *figlio prediletto* ma lo avessero usato come un'estensione di sé: con lo strumento più all'avanguardia del mondo hanno raccolto la cosa che semplicemente stava loro più a cuore, quella che Christian Boltanski chiamerà la *piccola memoria*, collezionando, forse, il primo album di famiglia a colori della storia. La prima scelta che un fotografo compie nel raccontare una storia è, infatti, scegliere cosa inquadrare, ovvero cosa fotografare e cosa escludere, con la consapevolezza di stare interpretando la realtà e di non poterla mai documentare in modo oggettivo. Joan Fontcuberta scrive: "Di fatto, l'album è diventato a poco a poco un deposito di sorrisi nel quale non avevano posto né il conflitto né la tragedia: era ammesso tramandare solo momenti fortunati in modo da preservare il mito di un clan unito e felice. Se le fotografie equivalgono a frammenti di vita privilegiati e si trasformano nelle loro reliquie, l'album avrà nell'ambiente domestico una funzione totemica quale garante simbolico della coesione familiare"¹⁵.

Sembra proprio che anche i fratelli Lumière non sfuggano a questa regola e nei loro *Autochrome*, in fondo, riconosciamo le nostre stesse fotografie: bambine in posa con le bambole, una donna che indossa "il suo cappellino più bello"¹⁶, un picnic all'aria aperta, il buffo autoritratto di due uomini vestiti di tutto punto mentre si dedicano all'uncinetto (Fig.4).

¹⁵ Fontcuberta, *La furia delle immagini*, cit., p.186

¹⁶ Genard e Barret, *Lumière, les premières photographies en couleurs*, cit., pag.26.



Figura 5. Dette e Louloune, Auguste e Louis Lumière, 1912-1913, Lastra Autochrome, 13x18cm, Hulton Archive

Nobuyoshi Araki, *Sentimental Journey* (1971-2017)

“Ho sempre avuto il desiderio di scrivere un romanzo attraverso la fotografia: il racconto in realtà comincia dalle immagini. Quando scatto, sento che c'è già una storia dietro e così continuo a scattare. Il problema, per me, è quando devo finire di fotografare”¹⁷.



Figura 6. N. Araki, da *Sentimental Journey*, Self Published, 1971

In *Sentimental Journey* (1971)¹⁸ Nobuyoshi Araki ci trasporta con sé nel viaggio di nozze con la moglie Yoko, sua musa indiscussa, rendendoci partecipi dell'intimità di coppia senza alcun freno inibitore. Yoko è il soggetto preferito di questo lavoro che riflette, talvolta in maniera cruda e a tratti respingente, il carattere estatico e drammatico della loro relazione. Vent'anni dopo, con un corpus di immagini iconiche e provocatorie e una solida fama alle spalle, esce *Winter Journey* (1991)¹⁹, un libro che testimonia la malattia e la morte di Yoko con lo stesso linguaggio che annulla il confine del privato. In questo caso, pur essendo il soggetto principale lo stesso, veniamo posti davanti al dolore della perdita dell'amata. Due decenni dopo, Araki pubblica

¹⁷ Intervista contenuta in B. Corà, F. Maggia, Araki. *Viaggio sentimentale*, Gli Ori/Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 2000.

¹⁸ N. Araki, *Sentimental Journey*, Self Published, 1971.

¹⁹ N. Araki, *Sentimental Journey*, *Winter Journey*, Shinchosha, Tokyo 1991.

Sentimental Sky (2012)²⁰: la connessione con i due lavori precedenti risiede in apparenza soltanto nel titolo, poiché lo sguardo del fotografo si alza verso l'alto, concentrandosi su visioni di cieli, nuvole e tramonti. Le tre pubblicazioni sono state riunite in un unico volume, *Sentimental Journey (1971-2017)*²¹ a testimonianza della profonda connessione fra i tre progetti malgrado le loro differenze. In un lasso di tempo di quarant'anni, spezzato in due parti dalla scomparsa della sua musa, l'autore prende in esame il proprio ruolo di fotografo: neppure la morte lo ferma dal continuare una relazione fotografica con Yoko cui fin dall'inizio della relazione amorosa aveva dedicato un'attenzione quasi ossessiva come se volesse rendere tangibile il loro rapporto; Araki continua la sua collezione come ha sempre fatto e fotografa le cose da lei toccate, i luoghi dove lei è stata e che ora appaiono vuoti: agli occhi di lui una traccia di lei permane nonostante l'assenza fisica. Il medium si piega alla volontà del narratore/collezionatore. Se nella prima parte di questo lavoro ci sembra di spiare momenti di intimità privata nella vita di una coppia, lo sviluppo più interessante accade dopo la morte di lei: dobbiamo rassegnarci al fatto che la verità rappresentata dal fotografo non si muove di pari passo con la nostra ma coinvolge una metarealtà e un piano di narrazione che la interpreta e la plasma. La morte di Yoko apre dunque un bivio su due realtà separate ma parallele: da una parte quello che una fotografia ci presenta allo sguardo, dall'altra il percorso emotivo che ha portato il fotografo a decidere di realizzarla. L'immagine fotografica, dunque, tiene conto simultaneamente dell'occhio di chi inquadra e dell'occhio di chi esperisce il risultato di quello sguardo e dà vita a una connessione empatica tra le due visioni, legame che permette di travalicare tempo e spazio. La porzione di tempo e spazio rappresentato, infatti, provoca inevitabilmente nell'osservatore domande su ciò che circonda la rappresentazione, quello che viene prima, quello che viene dopo e quello che non viene inquadrato, oltre a interrogarsi su quale sia il valore e la motivazione alla base di ciò che sta guardando: arriviamo a cercare i tratti di chi non c'è più anche nei rami di un albero che si espande nel cielo.

²⁰ N. Araki, *Sentimental Sky*, Rat Hole Gallery, Tokyo 2012.

²¹ N. Araki, *Sentimental Journey 1971.2017*, HeHe, Tokyo 2017.



Figura 7. N. Araki, da *Sentimental Journey, Winter Journey*, Shinchosha, Tokyo, 1991

I tre volumi raccolti sembrano seguire un racconto in tre atti: la presenza della musa, la morte di essa e l'elaborazione del lutto e, infine, la trasformazione dell'amata in simbolo e la riflessione sul gesto fotografico. Questa terza fase divenuta metafisica testimonia, forse, la ricerca simbolica dell'abbandono del dolore con immagini che da ritratti oggettivi della realtà diventano progressivamente rappresentazione dei propri stati d'animo. Verso la fine del percorso, l'obbiettivo torna a posarsi con regolarità sul loro gatto, ed è quasi come se questo prendesse in qualche modo il posto della donna, svelando il gioco di interpretazione che sta alla base dell'atto fotografico.

Araki dichiara:

*"Sentimental Journey non è per nulla finito. Continua dal 1971. Le fotografie di oggi, di ieri e di domani sono collegate a quel momento. Mentre la progressione della mia quotidianità passa e scompare, qualcosa viene percepito durante il processo. Non è importante se l'esposizione o il fuoco sono corretti. Tutte le porzioni di tempo catturate e rivelate nei provini a contatto rappresentano solo e soltanto la mia determinazione di fotografo"*²².

²² Araki, Catalogo Amana Inc. 2015.

E ancora:

"Sentimental Journey è un photobook sul nostro viaggio di nozze. Vivere è di per sé un *Journey*, un viaggio. La mia fotografia è un altro viaggio e avere una macchina fotografica è sentimentale. Il titolo aveva quindi un doppio significato. Sentivo che ero ad un punto d'inizio, pronto a vivere la mia vita. Ma quando fu stampato, anche in quel momento, non mi sembrava descrivesse un percorso verso la felicità, ma fosse già un viaggio verso la morte. (Successivamente) ho fotografato mia moglie da quando si è ammalata fino alla sua morte: un viaggio verso la vita e verso la morte, e *Sentimental Journey/Winter Journey* è il risultato della combinazione dei due. Quando lo guardo vedo come i due si compenetrino, di come il viaggio verso la morte inizi fin da *Sentimental Journey*"²³.

Una volta terminato il viaggio, Araki consegna a noi spettatori l'intera collezione dei suoi ricordi, dal principio a dopo la fine, come un album di famiglia cui noi abbiamo accesso senza pudori. Ma cosa stiamo guardando veramente? Contempliamo una serie di ritratti che si spingono oltre la fisicità del corpo e addirittura oltre la realtà fotografica: per quanto la collezione inizi come un'ode alla materialità del corpo, il soggetto protagonista passa dalla presenza all'assenza, modificando il modo con cui ci si relaziona a esso. Anche se nella veduta di un tramonto Yoko non può fisicamente esserci più, avendo noi partecipato al viaggio nella sua vita e avendo esperito la collezione nella sua interezza, siamo in grado di trovarla lì, proprio come Araki vuole farci vedere.

²³ intervista per il San Francisco Museum of Modern Art, 2019.



Figura 8. N. Araki, da Sentimental Sky, Rat Hole Gallery, Tokyo, 2012

Liliana Barchiesi, *La casa e i riti*, 1976

“È la memoria del passato quella che ti fa crescere”²⁴.



Figura 9. Liliana Barchiesi, da *La casa e i riti*, 1976, Archivio dell'autrice

La casa e i riti è un lavoro dove la fotoreporter Liliana Barchiesi guarda al mondo femminile attraverso un linguaggio popolare ma con sguardo politico: è la raccolta di una serie di immagini che ritraggono lo spazio della casa come ‘regno della donna’ nel post-’68 italiano nel momento in cui proprio il ruolo della donna veniva rimesso in discussione grazie alle lotte femministe: è un lavoro sottilmente meta-fotografico che testimonia il fatto che attraverso una collezione di momenti dall’aspetto familiare si sia potuta costruire una narrazione di ironica protesta non appartenente alla realtà fotografata.

²⁴ L. Barchiesi, intervista rilasciata a P. Fanti, 2025.

Nel suo libro *Donne è Bello*²⁵, Barchiesi scrive come questo progetto abbia avuto origine da un confronto con le colleghe del Collettivo Donne Fotoreporter di Milano, attivo dal 1976 al 1980. Per uno dei loro progetti comuni avevano deciso di scegliere un oggetto o un'azione come simbolo del ruolo in quegli anni comune a quasi tutte le donne: la casalinga. Barchiesi, in quell'occasione, ha scelto l'elettrodomestico, oggetto di uso comune che le ha permesso di dare continuità alla narrazione delle donne fotografate in quello che Barchiesi chiama ironicamente il loro 'habitat naturale'. L'autrice faceva parte sia dei gruppi femministi che del mondo dei fotografi ed è stato per lei naturale mettere la fotografia al servizio dei discorsi sociopolitici di critica al patriarcato:

"Sono partita fotografando le manifestazioni studentesche degli anni Settanta, le case occupate e le riunioni condominiali, e in quel contesto mi aveva colpito il fatto che la maggior parte dei partecipanti fossero donne, madri molto giovani che venivano alle riunioni con i bambini in braccio. Ho chiesto a una di loro se potessi fotografare la sua casa. Questa fotografia (Fig.10) mi fa commuovere ancora adesso: si è messa in un angolo, senza sapere che l'avessi inclusa nell'inquadratura con il mio grandangolo, era fiera dell'ordine con cui teneva l'unico tavolo che possedeva, orgogliosa che fosse degno di essere fotografato"²⁶.



Figura 10. Liliana Barchiesi, da *La casa e i riti*, 1976, Archivio dell'autrice

²⁵ L. Barchiesi, *Donne è Bello*, Edizioni Postcart srl, Roma 2020.

²⁶ L. Barchiesi, intervista citata, 2025.

La serie di fotografie che Barchiesi realizza appaiono come ritratti degni di un posto nell'album familiare: quale luogo è più intimo e caratterizzante, per una donna, dell'ambiente domestico? L'autrice qui svolge il doppio ruolo di fotografa itinerante e testimone (molto) consapevole della propria epoca, provocatrice senza farlo notare. Così come i riti familiari sono immortalati e esposti negli album, ecco che il ritratto con l'elettrodomestico rende la donna protagonista di un nuovo rito contemporaneo: essere la 'regina della casa' in un mondo patriarcale proprio nel momento in cui questo viene scardinato. In quegli anni i movimenti femministi avevano già cominciato a far sentire la propria voce e a ottenere diritti fondamentali quali il divorzio, l'aborto, la parità lavorativa, tuttavia il cammino era (ed è ancora) in salita.

Barchiesi continua:

"In questo contesto, parlando del ruolo delle donne, le casalinghe erano la storia più ovvia [da raccontare], poiché la donna era limitata al servizio e alla cura della famiglia e della casa. Lo abbiamo visto anche recentemente, durante la pandemia: la cura dell'ambiente familiare è stata quasi completamente affidata alle donne, che hanno dovuto in grandissima percentuale lasciare il lavoro. Questa oppressione prosegue da secoli, è un modo sociale di vita, un problema che non è ancora superato. In questo lavoro di costume ho fatto scegliere un oggetto, un elettrodomestico, solo perché era uno strumento utile e rendeva le donne più rilassate, più disinvoltate davanti all'obiettivo. La sequenza era composta da circa trenta fotografie ed è stato il mio progetto che ha avuto più diffusione anche all'estero"²⁷.

²⁷ L. Barchiesi, Intervista citata, 2025.



Figura 11. Liliana Barchiesi, da *La casa e i riti*, 1976, Archivio dell'autrice

Ogni foto, anche se fa parte di una sequenza o di una collezione, è significativa di per sé. Come afferma Barchiesi, l'autrice non mette mai nessuno in posa, lascia che ognuno decida la propria posizione: nelle sue immagini compaiono spesso bambini che, a differenza delle madri, giocano spontaneamente senza curarsi della macchina fotografica (Fig.11). La sua fotografia non si considera "artistica" nel senso tradizionale, ma possiede una forte potenzialità comunicativa. Mentre una foto di una manifestazione è facilmente identificabile e inquadrabile, *La casa e i riti* invita all'interpretazione. Ogni ritratto contiene una serie di messaggi che si rivelano gradualmente: l'ambiente, chiaramente definito, prende parte attiva nella narrazione, dove una casalinga possiede oggetti di design o si distingue per la sua cultura nel modo di vestire, un'altra vive in una casa più semplice, come una portineria. Insieme, queste foto raccontano non solo la casa, ma anche il ruolo della donna, la cura dei bambini e la società nel suo complesso. Secondo Barchiesi la fotografia, come ogni forma d'arte, è una modalità espressiva che di conseguenza richiede una partecipazione attiva da parte di chi guarda: "Bisogna leggerle le fotografie, e spesso guardiamo senza vedere. Vedere dipende da dove guardi"²⁸.

²⁸ L. Barchiesi, Intervista citata, 2025.

A proposito degli album di famiglia, Liliana Barchiesi sottolinea come questi rivestano un ruolo cruciale come veicolo di memoria: lei stessa dichiara come negli ultimi anni lei stessa abbia avvertito il bisogno di recuperare e prendersi cura delle fotografie che aveva ereditato da sua madre: si tratta di foto in bianco e nero di piccolo formato con i bordi dentellati tipici dei primi anni del Novecento che erano conservate in bustine disorganizzate. Ha deciso di realizzare degli ingrandimenti che ha poi raccolto in un album in cinque copie, dono per i suoi cugini e per sua figlia, come testimonianza della loro storia familiare condivisa.

Ecco allora che le fotografie di Barchiesi sono la testimonianza lucida e importante di un periodo storico, la rappresentazione del rituale domestico che ogni donna pareva essere da sempre destinata ad assolvere. *La casa e i riti*, all'interno del progetto *Una, nessuna e centomila*, prodotto nel 1976 dal Collettivo Donne Fotoreporter, primo nel suo genere, spinge l'autrice a riflettere e far riflettere sul tema della dimora e del ruolo cui il genere femminile è accostato. Anche negli album di famiglia ci sono foto di gruppo in posa, con un soggetto consapevole: del resto vogliamo apparire al meglio, soprattutto per futura memoria. Questa serie di fotografie è, dunque, densa di significati: se il singolo ritratto ha una narrazione implicita, è il linguaggio della sequenza, della collezione, che arricchisce il nostro sguardo portandoci a riflettere su temi più ampi.

Richard Billingham, *Ray's a laugh*, 1994

Richard Billingham non fotografa fino ai suoi diciannove anni. Vive con i suoi genitori tra la povertà e l'alcolismo del padre, in un appartamento comunale di Cradley Heath nell'area delle midlands inglesi della Black Country, zona di miniere di carbone a ovest di Birmingham. Qui, mentre studia pittura al Bournville College, inizia a puntare l'obiettivo della sua prima macchina fotografica su suo padre Ray con l'unica funzione di creare dei modelli per i suoi studi pittorici. Ben presto, però, le fotografie prendono il sopravvento sui dipinti: "Le foto in sé mi sembravano sempre più vere"²⁹.



Figura 12. Richard Billingham, *Untitled (Ray's a Laugh)*, 1994

Pubblicato nel 1996, *Ray's a Laugh* è uno dei lavori più significativi della fine del ventesimo secolo, nonché un'opera fondamentale per quella generazione di giovani artisti britannici. Billingham sfoga la sua creatività in composizioni costruite con maestria che vanno a comporre un 'anti-album' di famiglia: al posto di essere una collezione di sorrisi, le sue fotografie testimoniano il disagio, la malattia, la violenza, la bruttezza della propria vita quotidiana di cui diventa il testimone, suggerendo come questa realtà possa accadere all'interno di ogni casa.

²⁹ Jobey L., *Ray's a Laugh: A Reader*, Mack, 2024 (p.93).

Assistiamo dunque a momenti 'sbagliati' che a primo impatto ci lasciano il dubbio sulla loro intenzionalità ma che in realtà nascondono degli autentici 'momenti decisivi' Bressoniani: con ossessiva precisione e metodo Billingham va a caccia di questi istanti non edulcorati, imbarazzanti, 'brutti' e addirittura crudeli, mettendo a nudo quel che accadeva in quel momento tra le quattro mura di casa da innumerevoli famiglie della classe lavoratrice inglese. In questa serie vediamo entrambi i genitori dell'autore: la madre Liz sformata e tatuata e il padre Ray colto in una fisicità disturbante, non in controllo del proprio corpo, in balia delle conseguenze dell'alcolismo. Sarà su di lui che il nostro sguardo è guidato a soffermarci. Il critico Julian Stallabrass descrive Ray e Liz come "l'incarnazione di una leggenda, di uno stoicismo e resilienza tutte britanniche di fronte alla tempesta della modernità"³⁰. Proprio grazie alla collezione di istantanee superficialmente grottesche e degradanti, i genitori dell'autore appaiono come due anti-eroi protagonisti di una tragedia sociale, come, in effetti, è davvero. In modo non dichiaratamente volontario, l'autore si fa portavoce di una condizione comune a (troppi) individui appartenenti a un ceto sociale tenuto nell'immobilità e nell'impossibilità di progredire. La memoria familiare è per Billingham la pietra miliare del proprio lavoro: racconterà la vita dei propri genitori e la casa dove è cresciuto in due altri progetti importanti, due film (*Fishtank*, 1998, e *Ray & Liz*, lungometraggio-memoir, nel 2018).

³⁰ J. Stallabrass, *High Art Lite: British Art in the 1990s*, Verso Publishers, UK 2001, pp. 350-351.



Figura 13. Richard Billingham, *Untitled (Ray's a Laugh)*, 1994

Il giornalista Michele Smargiassi scrive sul quotidiano *Repubblica* a proposito di *Ray's a laugh*:

“Quando il figliol prodigo tornava a casa, nei fine settimana, non trovava il vitello grasso ad arrostito sul fuoco ma un padre ubriaccone che russava nel letto fra cartacce e bottiglie vuote. Allora alzava la macchinetta fotografica di plastica all’occhio e lo fotografava. Per anni ha ritratto i suoi genitori e il fratello annientati dalla crisi nella periferia industriale di Birmingham. E ha rivoluzionato la fotografia”³¹.

Di solito in un album di famiglia mettiamo le fotografie 'migliori', i momenti 'venuti bene' tanto che, sfogliandolo, ci sembra che tutte quelle persone sorridenti non abbiano mai passato una brutta giornata in vita loro. Sappiamo bene che non è così. Ecco che allora si può parlare di rivoluzione fotografica quando l'anti-album di Billingham ci costringe ad ammettere che dietro la facciata di perenne felicità, armonia e contentezza che ci costruiamo, esiste il disagio, esistono i difetti, la tristezza, la disperazione. Billingham ci parla con un linguaggio immediato di drammaticità e crudezza che, anche se sotto diverse forme, tutti abbiamo probabilmente conosciuto. Bisogna tornare al rapporto tra fotografia e realtà: è ovvio che anche la famiglia di Richard Billingham ha passato dei momenti felici, ma nel modo in cui questa viene

³¹ [Richard Billingham: La mia famiglia di miserabili - La Repubblica](#), consultato nel 2024.

collezionata e raccontata, nella leggenda di Ray e Liz sopravvivono soltanto i momenti che l'autore ha deciso di fotografare.



Figura 14. Richard Billingham, Untitled (Ray's a Laugh), 1994

Parte Seconda: Redazione

Storia n°2: Giovanna V.



Figura 15. dall'Album di Giovanna V., 1987, C-Print, 10x15cm

“Un genitore non puoi sceglierlo. Un genitore a volte lo subisci. Quando impariamo a ragionare da soli, allora si può scegliere se ricordarlo o no, perché non tutti meritano di essere ricordati, neppure se sono i tuoi genitori. Mi pare fosse lo storico greco Erodoto che si è vendicato di un nemico omettendo il suo nome e consegnandolo all'oblio. Non ne sono sicura, ma a scuola mi aveva colpito. Ho deciso che avrei fatto anche io così. Questa fotografia l'ha fatta mio padre che valutava il paesaggio più importante della sua famiglia o che forse, semplicemente, non sapeva fare foto. Ce n'era una seconda, se non ricordo male, dove compariva anche lui, ma non so neppure dove sia finita. Ho scelto di non ricordarlo. Non si può cambiare il passato. È andato. Ma l'oggi, quello sì che posso viverlo scegliendo. Nel mio album personale ho scelto di tenere solo le foto che voglio guardare”³².

³² Intervista a Giovanna V. a cura di P. Fanti, 2024.

La seconda *storia ordinaria* che apre il capitolo è rilevante per la mia ricerca a proposito dell'atto di redazione: siamo di fronte a una fotografia che di per sé non presenta nulla di particolare (se non l'esposizione sbagliata). L'assenza di uno dei due genitori nell'inquadratura è plausibile in quanto presumiamo che questi si sia assunto il ruolo di fotografo; tuttavia, all'interno dell'album di Giovanna il genitore in questione manca sempre, svanito dalla narrazione. Si capisce presto come questo sia la conseguenza di una redazione deliberata: l'album sembra essere ricavato da altre collezioni, selezione di una selezione con grossi salti temporali e sequenze cronologicamente incoerenti dettate da una scelta consapevole di cosa tenere e cosa lasciare fuori. Come la stessa Giovanna dichiara, ognuno di noi fotografa e incolla alla pagina solo ciò - e solo chi - vale la pena ricordare. Se nella collezione dei momenti che diventeranno fotografie custodite gelosamente nei nostri album di famiglia avviene già una inevitabile e naturale classificazione e una discriminazione da parte dei suoi componenti nei confronti di quali avvenimenti da conservare, nell'assemblaggio fisico di un album siamo posti davanti alla scelta di guidare la *storia della famiglia* in una o un'altra direzione. La cosciente redazione narrativa delle immagini fotografiche ne cambia il senso secondo un vero e proprio montaggio: la sequenza, il raggruppamento, il cambiamento di contesto ma anche l'omissione definiscono un ordine, il punto di vista (quello del singolo redattore ma indirettamente anche quello della famiglia intera), che esaspera certi aspetti e conferisce alla sequenza un senso nuovo, veicolando un messaggio che potrebbe non essere presente all'origine della fotografia stessa. L'album è quindi una bugia bianca autoinflitta? Sentiamo il bisogno di un'epica familiare e di credere di appartenere a una genealogia illuminata? Autori e autrici sfruttano il concetto di redazione in modi diversi: Christian Boltanski organizza ritratti di persone sconosciute dando sacralità a questo gesto; Mario Cresci produce trittici di fotografie-feticcio della ciclicità del tempo; Franco Vaccari si affida all'*inconscio tecnologico* passando in rassegna foto proprie e altrui cercando di creare una provvista di ricordi per quando la memoria sarà svanita. Erik Kessels e Joachim Schmid si impadroniscono entrambi di foto altrui ricollocandole in nuovi contesti in una redazione che esaspera i clichés, gli stereotipi e le ripetizioni nelle foto amatoriali, portando alla luce l'inconscio collettivo. Linda Fregni Nagler raccoglie ritratti di infanti realizzati fin dalla prima fase storica della fotografia, in cui, per esigenze tecniche, la

figura della madre, che doveva mantenere il bambino fermo in posa, è nascosta, provocando in noi una riflessione critica sul ruolo della fotografia come testimonianza familiare. Carmen Winant compie il gesto opposto e si concentra sul momento del parto, collezionando e redigendo più di duemila fotografie di partorienti anche tratte dai manuali per neogenitori, svelando il corpo della madre nel suo atto primigenio e più intimo.

Il lavoro di questi autori mostra, declinato in modi diversi, come sia il contesto e l'accostamento tra immagini che veicola il messaggio della narrazione. Nessuna delle singole fotografie ha subito una modifica ma è stata messa semplicemente in dialogo con altre immagini in una successione o in un ordine specifico. È calzante un concetto espresso da Erik Kessels, autore che prenderò in analisi più avanti: egli riflette sul potere delle immagini derivante dalla loro spropositata quantità, dal loro diventare copie all'infinito, copie delle copie, il medesimo *selfie* eseguito da migliaia di persone nello stesso luogo per dimostrare che *c'ero anch'io*: "Penso che in quest'epoca la maggior parte delle immagini sia già stata scattata. [Ecco perché] quando le togli dal loro contesto e le fai saltare in aria e le appendi alla parete, all'improvviso ricominci a guardarle"³³.

³³ Intervista a Erik Kessel, Sara Benaglia e Mauro Zanchi per ATP Diary, consultata nel 2024
<https://atpdiary.com/new-photography-interview-kessels/>

Christian Boltanski, *Album de photos de la famille D., 1939-1964, 1971*

“Non scatto mai fotografie. Non mi sento un fotografo, ma più un riciclatore. Quando facciamo una foto crediamo sempre che sia vera; non è vera ma ha una connessione con la realtà. [...] Uso le fotografie perché sono molto interessato alla relazione soggetto-oggetto. Una foto è un oggetto che ha perso la sua relazione con il soggetto ma che ne acquisisce una con la morte. Se dipingi un ritratto, il legame non è così forte, ma con una foto senti veramente che quelle persone ‘erano là’ ”³⁴.



Figura 16. Christian Boltanski, *Album de photos de la famille D., 1939-1964, 1971*, 150 stampe in bianco e nero incorniciate in ferro bianco 220 x 450cm, Museo d'Arte Moderna di Saint-Etienne

Album de photos de la famille D., 1939-1964, del 1971 (Fig.16), è il risultato della redazione di più di cento foto prese dagli archivi familiari di Michel Durand-Dessert, amico dell'autore che più tardi diventerà uno dei suoi galleristi. Sono fotografie ordinarie che Boltanski ricostruisce in successione cronologica riorganizzando ricordi che non gli appartengono. L'ordine che ne risulta è, naturalmente, diverso da quello che i possessori delle fotografie avrebbero suggerito. Seppure in un primo momento gli sembri di aver scoperto una linea narrativa, Boltanski finisce per constatare che questa serie di fotografie non ci racconta nulla di specifico sulla vita dei componenti della famiglia stessa ma assomiglia all'album di chiunque altro: “Le immagini dei rituali

³⁴ Didier Semin (a cura di), *Christian Boltanski*, Phaidon Press, London 1997.

familiari ci rimandano ai nostri propri ricordi, rimandano a noi stessi. Tutti gli album di famiglia, all'interno di una data società, sono pressapoco identici: non rappresentano la realtà ma la realtà stessa dell'album di foto. [...] Sono un esempio di rito sociale, caratterizzati da temi molto simili: le vacanze, la prima comunione, il battesimo, riti gioiosi"³⁵. L'artista è interessato alla rappresentazione della vita quotidiana di famiglie normali dove ogni gesto, ogni oggetto è unico e prezioso perché appartiene alla vita stessa delle persone. *Album de photographies de la famille D.* è considerato uno dei suoi primi grandi affreschi sociali. La "famille D." era la famiglia di Michel Durant il quale, fece notare l'artista, rappresentava la tipica famiglia francese 'normale': non a caso Durand è uno dei cognomi più diffusi in Francia.

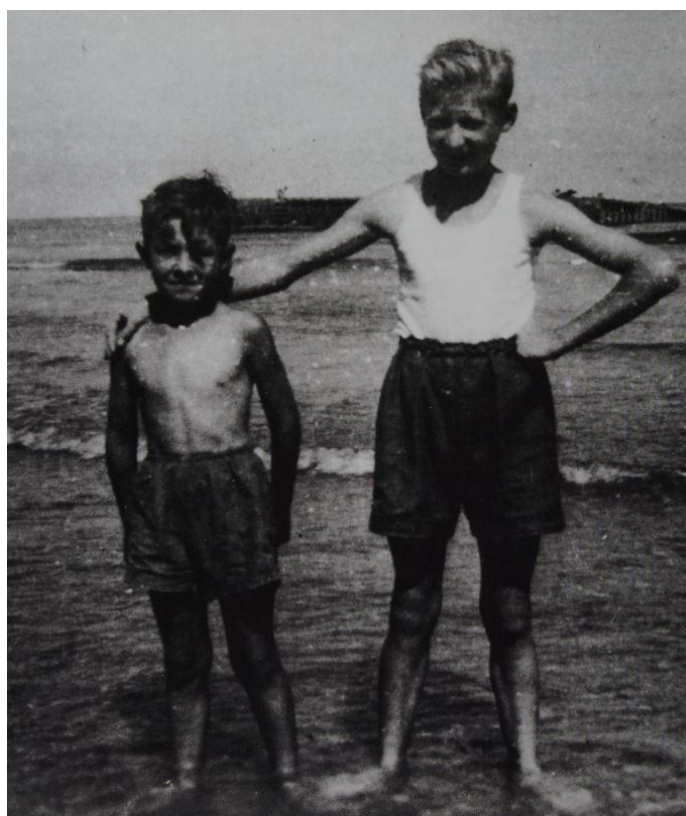


Figura 17. Dettaglio da *Album de photos de la famille D.*,
1939-1964, 1971

L'opera di Boltanski testimonia il fascino illusorio che la fotografia produce nel darci la parvenza di poter preservare la memoria e tenere la morte a distanza. I suoi lavori di 'accumulo' di documenti e fotografie evocano le tracce delle sparizioni violente

³⁵ da Christian Boltanski, *Les modèles – cinq relations entre texte & image*, intervista con Irmeline Lebeer, 1979.

dell'olocausto, dei mucchi di vestiti e oggetti conservati dopo i massacri o delle serie di ritratti dei defunti. La fotografia diventa, nel suo lavoro, un oggetto, un'icona, una reliquia e a tal proposito egli stesso dichiara:

“C'è qualcosa di contraddittorio nel mio lavoro, poiché parla di reliquie ma è allo stesso tempo in opposizione ad esse. Una parte del mio lavoro è dedicata a quella che chiamo la *piccola memoria*. La *grande memoria* è registrata nei libri e la *piccola memoria* parla delle piccole cose: aneddoti triviali, battute. Parte del mio lavoro è guidata dalla spinta a preservare questa piccola memoria perché spesso, quando qualcuno muore, questa memoria scompare: è la piccola memoria che rende ogni individuo diverso dagli altri, unico. Questi ricordi sono estremamente fragili e io volevo salvarli”³⁶.

Boltanski riflette sul fatto che il nostro patrimonio culturale occidentale sia fondato sulla collezione di oggetti e che l'oggetto in sé sia il segno fondante della civiltà. Questo elemento è quanto mai interessante: egli nota³⁷ come nelle culture non occidentali più che l'oggetto in sé abbia valore la capacità di saperne costruire uno o la storia che essi rappresentano mentre, al contrario, la cultura cristiana occidentale dimostra un vero e proprio culto per gli oggetti. Le fotografie, dunque, icone, reliquie e testimoni del passato, hanno il potere intrinseco di raccontare la storia di una persona, preservandone le *piccola memoria*. All'interno della *grande memoria* che racconta i fatti della storia, Boltanski si focalizza per una parte significativa del proprio lavoro nel salvare dall'oblio la storia di chi è scomparso nei campi di concentramento. L'Olocausto è un tema forte sottinteso a molti progetti, tema che lo porta a creare installazioni votive con fotografie e luci, alberi genealogici luminosi che possano restituire una storia a chi, sopravvissuto, non ha più memoria cartacea del proprio passato, o a chi, scomparso, è destinato a svanire nell'oblio. La morte è il fattore comune, la battaglia forse perduta contro il nulla, se non fosse per il testardo gesto del fotografo e dell'artista che, combinati, cercano di lasciare una traccia.

³⁶ Boltanski C., Semin Didier (a cura di), *Charles Boltanski*, Phaidon, Londra 1997 (Intervista di Tamar Garb).

³⁷ *Ibidem*.



Figura 18. Christian Boltanski, *L'Autel de Lycée Chases* (*The Altar to the Chases High School*), 1987-88, 222x290cm, stampa ai sali d'argento, installation view, Princeton University Art Museum

L'Autel de Lycée Chases (Fig.18) riprende proprio il concetto di persistenza della memoria anche quando il tempo e la storia hanno fatto il loro corso: questo è uno dei molti progetti declinati allo stesso modo. È composto da tre ritratti di grande formato e otto di piccolo formato raffiguranti adolescenti, studenti di una scuola privata ebraica, collegati tra loro da una catena di 65 lampadine. La critica d'arte americana Kay Larson ha scritto di questo lavoro: "La consapevolezza che questi ragazzi fossero reali, che potessero ancora camminare tra di noi come adulti sconosciuti, o che potessero invece essere morti nei campi di concentramento, muove Boltanski fuori dal campo del solipsismo"³⁸. La stessa logica si applica per il progetto *Portraits of the students of the Lentillères College of Secondary Education, Dijon 1973* (Fig.19) che nulla ha a che vedere con l'Olocausto: i ritratti degli studenti della scuola, uno accanto all'altro in una sorta di altare civile, richiamano immediatamente un omaggio funebre, anche se in questo caso, non è così.

³⁸ K.Larson, New York Magazine, 1989.



Figura 19. Christian Boltanski, *Portraits of the students of the Lentillères College of Secondary Education, Dijon 1973*, fotografie in bianco e nero e cornici, dimensioni variabili, installation view

Pur posato sulle piccole storie individuali, lo sguardo di Boltanski prende distanza in modo abrupto e diventa uno sguardo molto ampio quando considera la grande storia in cui tutti siamo immersi: a Berlino, a un mercatino delle pulci, trova le fotografie di un album di famiglia e, nuovamente, compie una riflessione che dal particolare passa velocemente all'universale: *"Sans Souci (Senza Pensieri)*, del 1992, è un foto-album composto da fotografie che ho trovato in un mercatino dell'usato a Berlino. Alcune delle persone sorridenti e di bell'aspetto ritratte al suo interno sono diventate nazisti. Vediamo alberi di Natale, musica, bambini: erano uguali a noi. Se il 'mostro' fosse diverso da noi sarebbe stato più facile da affrontare. Ma lui *era noi*'"³⁹.

³⁹ Boltanski C., Semin Didier (a cura di), *Charles Boltanski* (Intervista di Tamar Garb), cit.

Chi è colpevole e chi no? Chi è un criminale, e quando lo diventa? Chi è l'uno e l'altro insieme? Il discorso di Boltanski affonda nelle radici della nostra società fino a toccarci nell'intimo recondito dei nostri pensieri.



Figura 20. Christian Boltanski, *Sans Souci (Senza Pensieri)*, 1992, fotografie in bianco e nero e album fotografico, dimensioni variabili

Mario Cresci, *Ritratti Reali*, 1972

Il progetto *Ritratti Reali* (chiamato inizialmente *Ritratti in tempo reale* in riferimento all'opera del contemporaneo Franco Vaccari) è solo una parte del ventennale percorso di ricerca di Mario Cresci sul territorio dell'Italia meridionale e si compone di una serie di trenta trittici in bianco e nero (realizzati nel 1972) che ritraggono trenta famiglie. Tutti seguono lo stesso ritmo compositivo: la prima fotografia è realizzata in campo lungo, la seconda in campo medio, la terza è il primo piano del dettaglio fondamentale: la foto di una foto.



Figura 21. Mario Cresci, Dalla serie *Ritratti Reali*, Tricarico, 1972

La storica della fotografia Nicoletta Leonardi precisa:

“Lo schema narrativo è il seguente: la prima foto del trittico rappresenta le persone circondate da oggetti all’interno degli ambienti domestici; nella seconda immagine il punto di vista è più ravvicinato e i soggetti ritratti compaiono in piano americano; infine le fotografie nelle mani dei protagonisti, con le loro cornici, le pieghe, i vetri rotti, i passpartout, le diverse dimensioni e tecniche di ripresa e di stampa, diventano le protagoniste assolute della rappresentazione”⁴⁰.

All’inizio degli anni Settanta Mario Cresci è a Tricarico con un gruppo di ricercatori provenienti dal gruppo Polis, realtà composta da architetti, economisti e tecnici nata a Venezia nel 1965 e ribattezzata più tardi Politecnico. Si occupano di urbanistica, architettura e design e operano in Basilicata dal 1967 al 1973 sotto la direzione del sociologo meridionalista Aldo Musacchio. Nel 1966 l’amministrazione comunale aveva dato loro l’incarico della progettazione del Piano Regolatore della cittadina, ma nel 1971 il gruppo (ora già Politecnico) “riceve dal Comune di Matera l’incarico di condurre un’indagine socio-economica e indicare le linee guida per una variante del Piano Regolatore del 1956 [...], incarico che si traduce in un ulteriore esperimento di urbanistica partecipata (che porterà Cresci a restare in Basilicata fino al 1988)”⁴¹:

“A Tricarico avevo l’incarico di fotografare il paese e gli interni delle case, e di avvicinarmi quindi alle storie di quelle famiglie [...]. Un giorno mi raccontano di un contadino emigrato per lavoro negli Stati Uniti che periodicamente riceveva dalla moglie una fotografia formato cartolina nella quale lei e i tre figli erano ripresi in posa frontale con uno spazio lasciato vuoto accanto alla donna. In quello spazio il marito vestito a festa e in posizione analoga e proporzionata incollava la sua fotografia al fianco di quella della moglie e rispediva la nuova immagine ai suoi cari. Questo rituale avveniva ogni due mesi circa e dava un enorme valore alla fotografia [...]. L’immagine era la parte conclusiva di un processo affettivo [...]. La fotografia in se stessa era per me la parte visibile dell’umano, di quel profondo nascosto nel racconto della storia che mi interessava ancor più dell’immagine stessa”⁴².

⁴⁰ N. Leonardi, *Fotografia e Materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books Editore, Milano, 2013.

⁴¹ N. Leonardi, *Op.Cit.*, 2013.

⁴² M. Cresci in N. Leonardi, *Op.Cit.*, 2013.

Il progetto diventa, dunque, di ampio respiro, e Cresci (trasferitosi al Sud già nel 1966), in collaborazione con il gruppo Polis, “fa coincidere l’attività professionale con l’attivismo politico”⁴³ ben lontano dalla “convinzione di dover esportare il suo modello culturale in un’area arretrata” e neppure guidato “da una sorta di etnologismo nostalgico della vita contadina”⁴⁴. Cresci testimonia: “Ebbi la sensazione immediata, appena arrivato alla stazione di Grassano-Tricarico, di come una persona possa perdere improvvisamente la memoria e la cognizione del tempo”⁴⁵.

Il gruppo Polis adotta un approccio al lavoro basato sull’osservazione e sulla ricerca empirica, seguendo una metodologia affine a quella delle scienze sociali. La raccolta di dati e l’analisi delle situazioni non si limitano allo studio delle strutture architettoniche e urbanistiche, ma si estendono soprattutto all’esplorazione del contesto storico e socio-culturale. L’obiettivo è comprendere le dinamiche alla base delle modalità di costruzione e di utilizzo della città da parte dei suoi abitanti. Immerso nell’incarico, Cresci produce circa 2000 fotografie che documentano l’architettura del paesaggio urbano e rurale, le persone, gli oggetti e gli aspetti della vita sociale e produttiva della comunità, mettendo in risalto il ruolo delle fotografie come oggetti materiali capaci di riattivare i meccanismi identitari della storia e della memoria e quindi dotati di un ruolo sociale, di un’importanza che si propaga nel tempo. Per l’autore la fotografia diventa mezzo di lettura critica della realtà contadina in un’analisi più ampia che diventa uno dei primi interventi in Italia sulla cultura materiale nel Mezzogiorno: “Lo scopo sicuramente non era di tipo enciclopedico. Volevo dare importanza alle cose, alla forma degli oggetti: è il mio modo di lavorare, ho sempre fatto così. La verità è che dentro un singolo oggetto ci sono mille possibilità di rappresentarlo”⁴⁶.

⁴³ Leonardi, *Fotografia e Materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Cit..

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ M. Cresci, *Mario Cresci. Un esorcismo del tempo*, Contrasto Edizioni, Roma 2023.

⁴⁶ M. Cresci, *Misurazioni. Fotografia e Territorio*, Yard Press Edizioni, Roma 2020.

La relatività della rappresentazione fotografica, soprattutto nel suo ruolo di testimonianza oggettiva di un avvenimento, diventa un punto fondante della ricerca, in quanto per Cresci le immagini sono veicolo di scelte e espressione di giudizi sulla realtà, trasformandosi a loro volta in verità parallele: "la fotografia è anche uno specchio mentale che si riflette in un altro e ancora in un'altro sino all'infinito dove non è possibile stabilirne la fine. L'illusione di fissare nel tempo l'immagine di un evento, caricandola di significati emblematici, è sempre più aleatoria considerando che essa cambia con il mutare della storia"⁴⁷.

Nell'analizzare il mondo delle cose e facendo l'analisi semiologica dell'immagine fotografata, Cresci parla di *inconscio effimero*, ovvero di trasformazione continua di eventi che si trascinano dietro gli attimi della vita che scorre, con la consapevolezza di due elementi indissolubili: la vita e la morte. Secondo Cresci la fotografia "registra e stravolge la realtà, è quindi essa stessa effimera, si cancella persino fisicamente con il passare del tempo per diventare reliquia, reperto, apparizione illeggibile di veri e propri frammenti"⁴⁸. Il punto fermo resta la *memoria delle cose* (intesa come atto creativo e non come nostalgia), ovvero l'umano gesto affermativo di costruzione (o ri-costruzione) della propria identità storica e familiare, malgrado il tendere inevitabilmente a svanire di quest'ultima. *Ritratti Reali*, che l'autore incoraggia a non leggere soltanto in chiave *estetica*⁴⁹, rende visibile la coesistenza del desiderio di struttura identitaria con il senso della morte: tanto più le fotografie ci avvicinano in progressione al dettaglio veritiero ed assoluto, tanto più ci respingono lontano dal momento originale, verso l'artificio effimero.

⁴⁷ M. Cresci, *L'archivio della memoria. Fotografia nell'area meridionale 1967/1980*, Regione Piemonte, Torino 1980.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

La composizione di fotografie collegate tra loro da un legame quasi ipnotico, un *effetto Vertigo* alla Hitchcock, produce un significato *altro*, apre lo sguardo verso una prospettiva nuova e, come scrive il critico Marco Scotini, riflette sulla persistenza della memoria attraverso le immagini e gli oggetti e “sulla natura più profonda del tempo e sulla capacità della fotografia di attualizzare un tempo essenzialmente ciclico”⁵⁰.

Questa ciclicità è quanto mai evidente in questo lavoro in bilico tra album familiare e riflessione sull’album stesso grazie proprio al movimento dello sguardo (guidato e pianificato all’autore) dal generale al particolare e poi di nuovo a un altro generale, costretto a un continuo dinamismo: il metodo di ripresa è imprescindibile e costante. Si tratta ogni volta di mettere a confronto tritici di fotografie che si compenetrano in una relazione di reciproca dipendenza. In questo dialogo visivo, i ruoli si scambiano tra un’immagine e l’altra confondendosi: il padre diventa figlio, la moglie si trasforma in madre. La dimensione stessa del tempo si sdoppia intrecciando non solo il presente e il passato ma anche le diverse dimensioni spaziali che si riflettono e si rimandano l’una all’altra senza soluzione di continuità.

È come se l’autore ci costringesse a prendere le distanze da un evento e subito dopo ad avvicinare il naso il più possibile e poi di nuovo allontanarci, come a voler sfidare tempo e spazio, facendo coesistere il concetto di durata e di simultaneità, la contemporaneità dei fatti contro il loro allontanarsi nel tempo. Secondo Scotini⁵¹ non ci troviamo davanti a una stratificazione cronologica lineare, ma alla ripetizione dettata dal ripresentarsi del medesimo modello familiare che diventa un punto pivotale attorno al quale non si cessa mai di vorticare, un ‘vedere che è sempre un rivedere’, un ‘essere’ che coincide sempre con un ‘essere stato’. Anche Franco Vaccari rimarca il fatto che Cresci “intende la fotografia come un atto globale che non va circoscritto al momento dello scatto, e la sequenza, inoltre, è quanto di più artificiale si possa infliggere all’essenza della fotografia”⁵².

⁵⁰ M. Scotini, in M. Cresci, *L'archivio della memoria. Fotografia nell'area meridionale 1967/1980*, Regione Piemonte, Torino 1980.

⁵¹ M. Scotini, in Mario Cresci. *Un esorcismo del tempo*, Cit..

⁵² Vaccari, Mario Cresci. *Un esorcismo del tempo*, Cit..



Figura 22. Mario Cresci, Dalla serie *Ritratti Reali*, Tricarico, 1972

La storica della fotografia Roberta Valtorta considera i gruppi familiari di Cresci come 'icone' pubblico-private, spiriti protettori degli antenati defunti, moderni *Lari*: "Il rapporto fra lo sguardo fisso delle persone riprese e lo sguardo degli antenati rappresentati nelle fotografie crea un corto circuito tempo-realtà-memoria che colloca queste sequenze ben al di là del valore della 'registrazione'. [...] Individuale e collettivo coincidono"⁵³. Lo storico Italo Zannier a sua volta stabilisce che il 'contatto' tra fotografia e reale avviene nel momento in cui il fotografo decide di fissare *quel* determinato momento che si cristallizza e si propaga oltre l'immanenza: "Cresci 'storicizza' quindi l'indagine sociologica, facendo interferire immagini di oggi, le sue, con quelle ingiallite, celebrative, evocanti, del tempo passato, giungendo a segnalare una vicenda umana che ha radici lontane, immutabili in questi involucri di tufo, quasi ritrovati, comunque archeologici"⁵⁴.

La fotografia, dunque, per Cresci non è descrizione del reale ma è la sua trasformazione in un movimento dinamico tra circostanza e decontestualizzazione, tra struttura e suo smontaggio, rappresenta un distacco ma anche una profondità trainata dall'insoddisfazione verso ciò che le immagini sembrano dire e la volontà di scavare in ciò che possono celare. Le famiglie che l'autore ci presenta sono due volte degne di entrare in un album: memoria di un momento, identità familiare e specchio di una storia nella storia grazie alle fotografie che i soggetti fotografati tengono in mostra. Le protagoniste sono proprio le fotografie in un gioco di specchi alla Jan van Eyck di uno schedario infinito e, per quanto esse siano il nostro materiale di archivio, la certezza su cui si basa la nostra storia, tuttavia "la natura di tutti i materiali d'archivio è quella di essere trovati ma costruiti, fattuali ma fittizi, pubblici ma privati"⁵⁵.

⁵³ R. Valtorta in Cresci M., *Mario Cresci, Le case della fotografia 1966-2003*, Edizioni GAM, Torino 2004.

⁵⁴ AA.VV., *Catalogo Nazionale Bolaffi della Fotografia*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1977.

⁵⁵ H. Foster, *An Archival Impulse*, The MIT Press, Ottobre 2004.



Figura 23. Mario Cresci, Dalla serie *Ritratti Reali*, Tricarico, 1972

Franco Vaccari, *Provvista di Ricordi per il tempo dell'Alzheimer*, 2003

“Quando una casa è minacciata da un incendio, fra le cose che si cerca di mettere subito in salvo risultano esserci quasi sempre le foto di famiglia. I vecchi, e ormai in via di sparizione, album di famiglia sono stati, infatti, la versione aggiornata dei piccoli altari dedicati ai lari e ai penati, le modeste divinità che presso etruschi e romani tutelavano la casa”⁵⁶.



Figura 24. Franco Vaccari, Fotogramma da *Provvista di Ricordi per il tempo dell'Alzheimer*, 2003, VHS trasferito su 16mm e video digitale, 21'57"

L'autore modenese Franco Vaccari, chiamato a parlare di Alzheimer al Festival della Filosofia del 2003 a Modena, installa un video in cui, camera a mano, filma una serie di fotografie appartenenti alla collezione propria e altrui. Egli racconta⁵⁷ di essersi ispirato, per il suo intervento, all'immagine di uno scoiattolo “che si affannava a riempire la tana con nocchie e bacche per poter affrontare l'inverno vicino” per raccontare i ricordi personali e familiari come *provviste* che si tengono da parte e cui *attingere al bisogno*, e individua nei vecchi album di famiglia la loro fonte più ricca e completa, fonte che

⁵⁶ F. Vaccari in S. Ferrari, C. Tartarini, *AutoFocus, L'autoritratto fotografico tra arte e psicologia*, CLUEB edizioni, Bologna 2010.

⁵⁷ *Ibidem*.

surclassa persino “le dimenticate bobine degli 8 mm, impossibili ormai da visionare con gli irreperibili proiettori meccanici” e addirittura “le recenti registrazioni delle agilissime videocamere, anche queste, però, minacciate da una prossima obsolescenza”⁵⁸. Le fotografie sono, dunque, il nostro bene più prezioso perché tutelano la certezza della nostra memoria, anche quella che la nostra mente può perdere nel corso del tempo o per cause patologiche. La memoria non è un archivio organizzato facile da consultare a comando: la sua realtà è dispersiva, piena di buchi e lacune dovute all’oblio, e addirittura alcuni ricordi sono del tutto privi di interesse in sé se non, forse, agli occhi dei loro protagonisti: “Solo quando i ricordi perdono la loro ossificata consistenza e diventano cangiante materia per inaspettate prese di coscienza, il ricordo diventa qualcosa di vivo, capace ancora di emozionare, o meglio di ri-emozionare”⁵⁹. La parola *ricordo*, infatti, puntualizza l’autore, ha nella propria etimologia il ripetersi dell’azione che avviene nel cuore (*cor, cordis*), che per gli antichi latini era la sede della memoria.



Figura 25. Franco Vaccari, Fotogramma da *Provvista di Ricordi per il tempo dell'Alzheimer*, 2003, VHS trasferito su 16mm e video digitale, 21'57"

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

Re-cordari, allora, significa *riportare nel cuore*, una bella immagine che riassume in sé l'atto della messa in vita di quelle 'provviste' da parte per l'inverno. Scrive Vaccari:

"Ricordare non significa solo rivivere emozionalmente, ma anche modificare la percezione di se stessi per effetto di questa emozione. È la nostra progettualità che risulta coinvolta; ma quando non ha più senso fare progetti che ce ne facciamo di una nuova chance? Allora tutte quelle immagini congelate nelle fotografie e nei DVD, così piene di dettagli e di colori, non serviranno più a niente? Andranno a costituire ipertrofici archivi della memoria che risulteranno in pratica inconsultabili e che, forse, sarebbe più appropriato vedere come discariche?"⁶⁰.

Abbiamo stipate nei nostri telefoni e nei nostri *cloud* migliaia di immagini che non guardiamo quasi mai ma che teniamo in modo possessivo per paura di perderle, e al tempo stesso stiamo diventando una umanità priva di memoria personale, biologica, sociale, storica e politica. Catturiamo immagini a una velocità mai vista prima e pensiamo di meno prima di realizzare una fotografia: la tecnologia che ci permette di farlo è riuscita a banalizzare il significato dell'immagine stessa. Sia che consideriamo immagini d'archivio realizzate su pellicola e stampate su carta che le nuove immagini digitali, tuttavia, con questo lavoro l'autore porta la nostra attenzione sull'*interpretazione*: un'immagine è proprio come un testo scritto, suscettibile di mutamenti di senso a seconda del contesto in cui si trova e addirittura, scrive Vaccari con poetica intuizione, a seconda di quali e quanti spazi vuoti la circondano. La perdita di memoria dovuta a una degenerazione cognitiva sembra essere proprio la formazione di 'buchi', di 'vuoti' all'interno di una dispensa ben fornita che all'improvviso pare perdere dal fondo per un foro che non si riesce più a chiudere. Ecco che allora le fotografie sono "manifestazioni incontrovertibili di un legame" che "invece di rimanere bloccate su istanti irripetibili e senza relazioni fra loro, si inseriscono in un flusso che lascia intravedere quella che potrebbe essere definita *tradizione*"⁶¹.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

Man mano che il tempo rende distanti i fatti contenuti nella cornice dell'immagine fotografica, le caratteristiche individuali diventano universali e una storia personale assume i tratti di una collettiva andando di diritto a fare parte di una 'tradizione'. Se pur siamo ossessionati dal bisogno di avere certezze e di "esorcizzare l'impermanenza" cara alle società orientali, l'impermanenza è un fatto reale e tangibile con cui dobbiamo fare i conti: decadenza fisica del corpo, della memoria, delle tecnologie che superano se stesse in continuazione. In questo flusso turbinante, però, appare una nuova consapevolezza: "Nasce il sospetto di essere più comprensibili agli altri che a noi stessi. [...] La partita doppia del dare e dell'avere è imprecisa e sempre aperta"⁶². La *distanza* tra noi e le nostre fotografie diventa, allora, anche la vicinanza mentale tra noi e le immagini che non ci appartengono: quante volte qualcun altro riesce a capire quello che ci accade proprio perché non cammina nelle nostre scarpe?

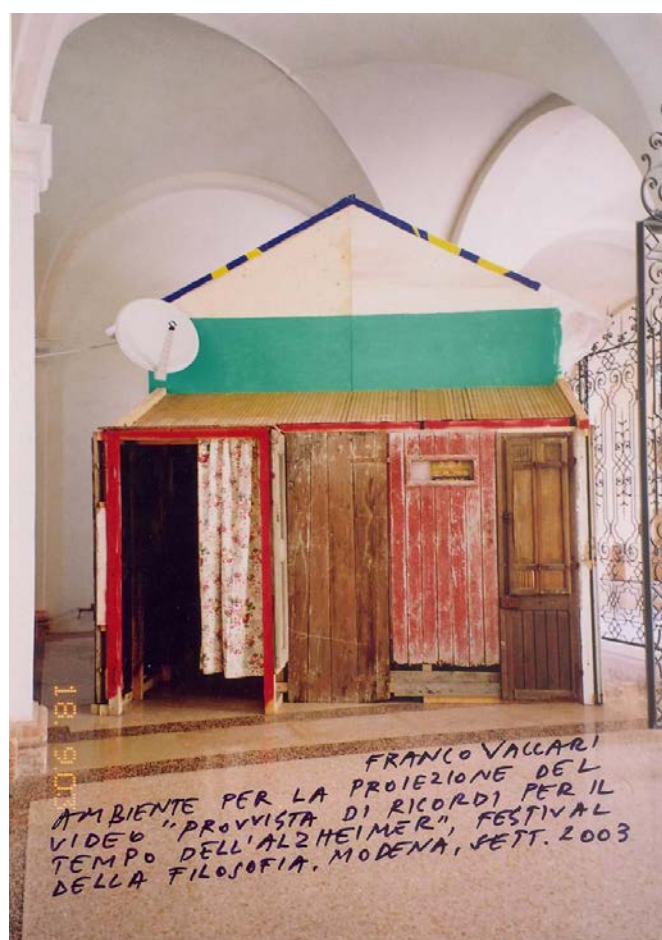


Figura 26. Franco Vaccari, spazio espositivo *Provvista di Ricordi per il tempo dell'Alzheimer*, 2003, archivio dell'autore

⁶² *Ibidem*.

La *provvista di ricordi*, l'album di famiglia, diventa, forse, lo strumento universale per comprendere noi stessi e il nostro passato anche se attraverso la storia di qualcun altro. Anche *L'Album di Debora* (2002) è un video realizzato con le fotografie degli album, in questo caso quelle di una ragazza di cui sappiamo solo il nome: Debora. Vaccari segue il metodo del ready-made e, attraverso la redazione di materiali altrui, si affida al mezzo tecnologico che lo guida nella comprensione. L'autore, infatti, usa strumenti quali fotografia, film e video "al fine di impegnare lo spettatore in un processo di partecipazione critica"⁶³: egli parte dal concetto di *inconscio ottico* formulato da Walter Benjamin, ossia la capacità della cinepresa e della macchina fotografica (usate come estensione di sé) di catturare ciò che sfugge all'occhio umano, ma lo supera elaborando la nozione di *inconscio tecnologico*⁶⁴, strumento non solo "dotato di un'autonoma capacità di organizzazione dell'immagine in forme che sono già strutturate simbolicamente, indipendentemente dall'intervento del soggetto"⁶⁵ ma anche in grado di "offrire al soggetto la possibilità di superare i suoi limiti percettivi e di aprire nuove strade alla conoscenza. [...] La fotografia non solo registra ma agisce sul reale, lo determina, lo modifica"⁶⁶. Roberta Valtorta osserva⁶⁷ che per Vaccari l'immagine fotografica "ha sempre un senso anche e forse soprattutto in assenza di un soggetto cosciente", ovvero "non è importante che il fotografo sappia vedere perché la macchina fotografica vede per lui": questo assioma determina il fatto che il mezzo fotografico produca un segno 'automatico' determinato, però, da una serie di variabili dell'inconscio, da quello proprio del mezzo a quello sociale fino a quello del fotografo. La fotografia è un linguaggio, l'importante è "sapere chi parla". Allora la soggettività del punto di vista assume ancor di più rilevanza in questo caso, quando la fonte dei ricordi soggettivi può diventare essa stessa fonte di significato per lo spettatore che la guarda come un oggetto, nuovo veicolo significante.

⁶³ N. Leonardi, *Fotografia e Materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books Editore, Milano 2013.

⁶⁴ Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino 2011.

⁶⁵ Leonardi, *Fotografia e Materialità in Italia*, cit.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi*, Bruno Mondadori Milano, 2008.



Figura 27. Franco Vaccari, Fotogramma da *L'Album di Debora*, 2002, VHS trasferito su 16mm e video digitale, 10'49"

Vaccari dedica un intero volume⁶⁸ al concetto di *inconscio tecnologico*, approfondendo l'idea di come la fotografia debba superare il ruolo di semplice strumento ed estensione corporea per scardinare i nostri condizionamenti visivi. Assumendosi l'incarico di far scoprire qualcosa di diverso da quello che il fotografo già conosce prima dell'atto di fotografare, la macchina fotografica ci aiuta così a vedere quello che non sappiamo. Secondo l'autore bisogna muoversi come se si percepisse una particella di inconscio e una capacità di azione autonoma nell'apparecchio. Se l'*inconscio* della macchina fotografica (o della videocamera), elemento statico, va in aiuto all'*inconscio plastico* dell'essere umano, dov'è l'intervento dell'autore? È interessante notare quello che scrive Noam Chomsky a questo proposito, quando mette in evidenza come tra immagine fotografica e immagine reale ci sia una relazione di incertezza e una identificabilità del tutto relative:

⁶⁸ Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, cit.

“A seconda del contesto in cui la fotografia venga usata, la stessa verrà a realizzare la duplice funzione di veicolo di un messaggio iconico [...] e di un messaggio simbolico. [...] Non solo: a seconda della maniera in cui il fotogramma sarà stato eseguito, manipolato, presentato, [...] si verrà oltretutto a conferire al singolo oggetto, o al singolo evento, un suo speciale valore significativo ed espressivo, ben diverso dalla semplice resa fotomeccanica della ‘realtà’”⁶⁹.

Allora, come scrive Vaccari⁷⁰, La fotografia contribuisce alla *domesticazione* del tempo e dello spazio assumendo un ruolo chiave nella catalogazione della realtà. Questo processo si inserisce in una più ampia dinamica di *normalizzazione e controllo* che permea tutti i livelli della società. La fotografia diventa in maniera paradossale lo strumento in grado di neutralizzare se stesso: genera illusioni rassicuranti e, attraverso l’archivio (come un album di famiglia), permette di incanalare e disciplinare l’energia libera degli oggetti ritratti. Tuttavia vi è il pericolo che l’archivio assuma una propria autonomia, svincolandosi dalla necessità di riferirsi a una realtà esterna. Dell’album di Debora cosa riceviamo? Quello che lei ci comunica nel comporlo, quello che l’autore ha percepito e redatto per noi o qualcosa di completamente diverso captato grazie a un briciolo di autoconsapevolezza della macchina fotografica e della videocamera?



Figura 28. Franco Vaccari, Fotogramma da *L'Album di Debora*, 2002, VHS trasferito su 16mm e video digitale, 10'49"

⁶⁹ N. Chomsky, *Le strutture della sintassi*, Laterza, Bari 1970.

⁷⁰ Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, cit.

Erik Kessels, *The many lives of Erik Kessels*, 2017

“Il mio lavoro come art director pubblicitario è stato la scintilla per la fascinazione che provo per la fotografia popolare. Lavorare con fotografie di altri è la parte che mi piace di più. [...] Nella pubblicità l'unica immagine accettata e accettabile è quella perfetta, e questo mi ha sempre annoiato; forse è per questo che la mia reazione davanti a immagine belle ma noiose è stata quella di andare alla ricerca di fotografie imperfette: incidenti, incongruità, rughe, fronti aggrottate, corpi grassi, sangue, lividi, sbucciature, sovraesposizioni, sottoesposizioni, pose mal riuscite, strane composizioni, cattiva illuminazione, dita davanti all'obiettivo. Sono i difetti e gli errori a rendere umane e autentiche le immagini che colleziono”⁷¹.



Figura 29. E. Kessels, *The many lives of Erik Kessels*, Aperture, NY 2017

⁷¹ E. Kessels, *The many lives of Erik Kessels*, Aperture, NY 2017, pag.5.

Erik Kessels, nella sua pubblicazione antologica *The many lives of Erik Kessels*⁷²(Fig.29), manifesta subito il suo intento di concentrarsi sull'imperfezione all'interno di un mondo che aspira alla perfezione, di voler spingere oltre la superficialità, di *vedere* davvero le immagini. Rimane affascinato dalle fotografie che scopre nei mercatini delle pulci e in rete, osservando come queste sono spesso segnate da difetti, ripetizioni e clichés. Per l'autore, in ogni album di famiglia dell'era pre-digitale, ovunque nel mondo, emerge come i fotografi amatoriali non fossero ossessionati dalla ricerca dello scatto perfetto; il loro intento era semplicemente quello di fissare un ricordo, di immortalare momenti significativi della propria vita. Kessels sente quanto oggi, invece, siamo sopraffatti dal consumo eccessivo: divoriamo le immagini con la stessa rapidità e superficialità di un pasto in un fast food, ingerendole in quantità senza davvero assimilarle. La sua riflessione si sofferma non solo sugli elementi che compongono gli album di famiglia, in cui riconosce un disegno comune a prescindere dalla provenienza geografica e temporale, ma sul significato stesso della fotografia. Collezione e raggruppa fotografie seguendo un ordine intenzionale (spesso sostenuto da un forte aspetto ludico) raggruppandole in contesti che ottengono nel loro insieme, nella loro qualità di raccolta, un valore terzo, un nuovo significato e riconosce al gesto della *redazione* un valore mai raggiunto prima. Afferma, infatti, che siamo tutti diventati dei perfetti redattori abili a distinguere in una frazione di secondo cosa tenere e cosa no all'interno di una massa di immagini (spesso autoprodotte!) che gettiamo via senza porci domande, senza dare il *tempo* al nostro cervello di processarle. La qualità, nota Kessels, annega nella quantità, complice anche la sparizione della parte materiale, fisica, cartacea dell'immagine stessa. Ecco che allora l'autore si *riappropria* delle immagini scartate, quelle *brutte*, come ad esempio in *Album Beauty* (Fig.30-31), progetto pubblicato nel 2012 che diviene omaggio all'album di famiglia e suo canto del cigno: grazie all'appropriazione ragionata di fotografie di sconosciuti, costruisce una storia imprevedibile e costringe chi guarda a "riempire gli spazi vuoti concentrandosi sui dettagli"⁷³ impedendo la passività dello sguardo e anzi, forzando lo spettatore a cercare risposte.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ivi*, pag.6.



Figura 30. Erik Kessels, *Album Beauty*, RVB Books, Paris, 2012

Kessels seleziona accuratamente le immagini e le mette una accanto all'altra, le decontestualizza, ne ingrandisce un dettaglio e lo pone in un *nuovo* contesto e non altera mai ciò che ha di fronte, semmai guida il nostro sguardo verso un punto che ci era sfuggito facendoci scoprire qualcosa di nuovo.

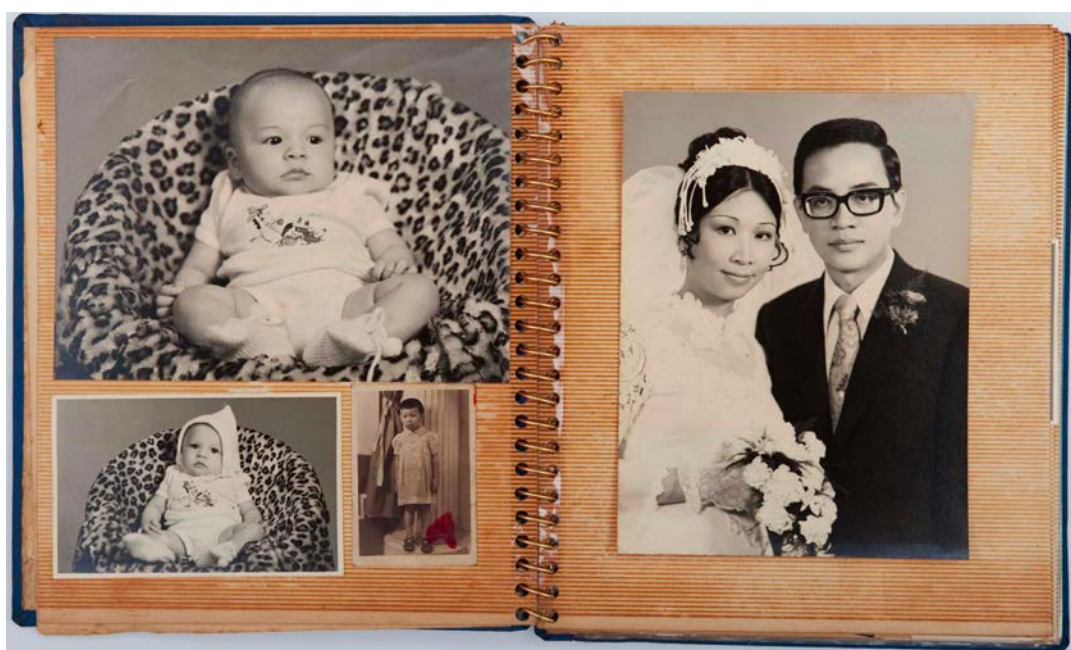


Figura 31. Erik Kessels, *Album Beauty*, RVB Books, Paris 2012

Il concetto di *fotografia sbagliata* ritorna al centro della ricerca e della produzione anche di questo autore. Il critico Francesco Zanot identifica Kessels con un Giano bifronte “assetato di prospettiva”⁷⁴ che moltiplica i punti di vista, il cui sguardo si ripete e rinnova come se avesse mille vite diverse. Ogni progetto pare, in effetti, vivere di vita propria con originalità, profondità e acume straordinari testimoniando sia la presenza forte dell’autore che ne organizza la collezione e la redazione, sia l’acume con cui lascia spazio all’apporto dello spettatore-interprete. Non insegna nulla, suggerisce un punto di vista inaspettato e la sorpresa provoca il risveglio della percezione. Kessels propone ma è lo spettatore che deve trovare il filo rosso, la linea narrativa che tiene insieme tutte le immagini. A volte questo legame è evidente, a volte meno, ma c’è sempre e non è univoco: “ogni fotogramma di solito contiene una quantità di informazioni maggiore di quanto ogni singolo individuo è abile a decodificare, dando così la possibilità a molteplici interpretazioni di accadere senza sforzo”⁷⁵.



Figura 32. Erik Kessels, installation view di *Album Beauty*, tecniche miste, dimensioni variabili, FOAM, Amsterdam 2012

⁷⁴ F. Zanot, in E. Kessels, *The many lives of Erik Kessels*, Aperture, NY 2017, pag.9.

⁷⁵ *Ivi*, pag.10.

Zanot porta la nostra attenzione sul secondo punto chiave necessario per decodificare il lavoro di Kessels: “Ignorate le immagini ‘perfette’ e quelle realizzate da cosiddetti ‘professionisti dell’immagine’, si focalizza sulla produzione amatoriale, popolare, degli album privati, dei files digitali scaricati da internet che *semplicemente* seleziona e redige. Sono *le scelte* dell'autore che ne determinano il valore civile e politico”⁷⁶.

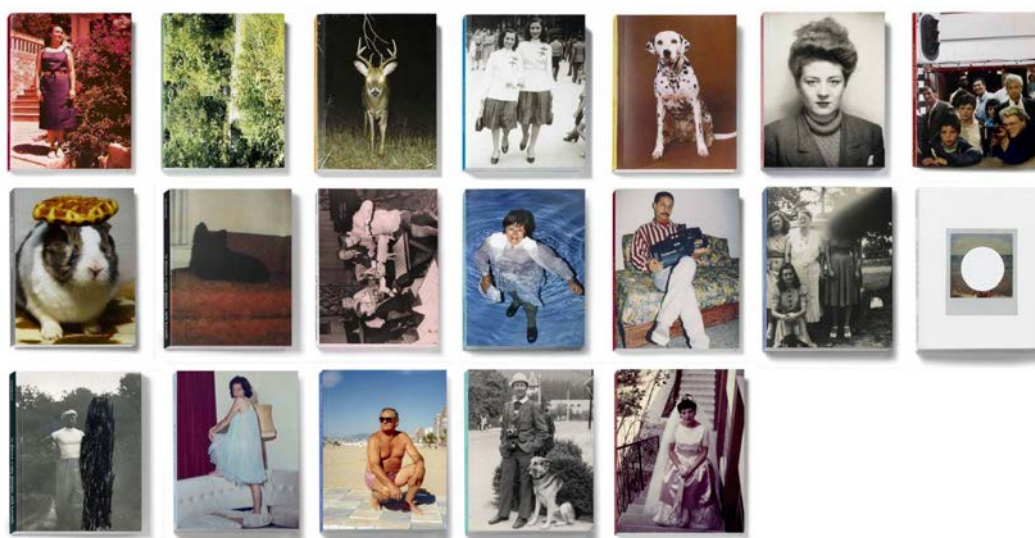


Figura 33. Erik Kessels, *In Almost Every Picture*, 19 Volumi, KesselsKramer and Artimo, Amsterdam 2002-2024

Ciascuno dei diciannove progetti dal titolo *In Almost Every Picture* (Fig.33) raccoglie con fervore enciclopedico fotografie accomunate da un soggetto ricorrente: che sia il viaggio di una coppia attraverso gli anni o il matrimonio per procura di una giovane donna italiana, un animale domestico costretto a posare con accessori discutibili, l'amato cane nero che non è distinguibile in nessuna fotografia, che siano persone tutte diverse ma amanti degli occhiali da sole, entriamo nel regno dell'archivio curato con tale intelligenza da “dettare il ritmo e la forma della progressione narrativa conducendoci a [ragionare] per deduzione”⁷⁷ come moderni Sherlock Holmes attenti ai dettagli. Zanot usa per Kessels l'epiteto (esagerato ma azzeccato) di *serial killer* dal *modus operandi* caratteristico e originale: l'atto di collezionare immagini è il risultato di una investigazione metodica (come un'indagine a tutti gli effetti) e la loro redazione

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Ivi*, pag.13.

segue la misura della ripetizione di un singolo dettaglio, spesso in secondo piano, sfocato e apparentemente non degno di attenzione, magnificato e reso protagonista, come in *Strangers in my photo album* (2007). La fotografia familiare è una delle fonti principali a cui Kessels attinge, in quanto portatrice di una narrazione ben precisa, potenzialmente infinita e tanto ripetitiva da travalicare tempo e spazio geografico. Il fatto che, ad esempio, i padri (gli uomini considerati in genere il capofamiglia) siano gli evidenti autori delle fotografie (di nuovo siamo costretti alla deduzione), in quanto non appaiono mai davanti all'obiettivo (per minore vanità? si chiede Zanot), porta l'autore, e noi con lui, a chiederci *cosa* e *come* lo sconosciuto fotografo *guardava* la persona che stava fotografando, di fatto deducendo una storia personale invisibile.



Figura 34. Erik Kessels, *My Family*, Installation view, FOAM, Amsterdam 2017.

Ci sono anche i materiali che Kessels prende dalla propria famiglia, producendo immagini lui stesso. E anche questi sono al limite tra fatto e interpretazione, come il progetto *My family*, 2000-in corso (Fig.34) in cui per anni l'autore fotografa con occhio lucido e chirurgico i propri figli tutte le volte in cui si fanno male: lividi, sangue, sbucciature, cerotti, garze nel naso e lacrime restituiscono una storia potenzialmente

plausibile di violenze subite (e mai avvenute). Anche Richard Billingham, come abbiamo visto, ritrae i propri genitori senza cercare *la bella immagine* ma anzi, cogliendo proprio gli attimi *sbagliati*, tuttavia l'approccio di Kessels aggiunge al concetto di serialità un'ironia tagliente, altro elemento chiave presente in altri progetti che si fermano su dettagli ancora più ingranditi come i piedi (*My feet*, 2014) o in modo evidentemente dissacrante come la collezione delle uniformi della polizia tedesca (*Models*, 2006) o le fotografie di soldati al fronte che defecano senza vergogna (*Shit*, 2018). Non ci stupisce, scrive Zanot, che lo studio di Kessels si trovi in una chiesa sconsacrata nel centro storico di Amsterdam.

La propria famiglia passa sotto i suoi occhi di redattore non solo in modo ironico ma anche nostalgico e poetico, come in *My sister* (2003) e in *One image* (2016), progetti dedicati alla sorellina morta in un incidente d'auto a soli undici anni. Kessels compone, dunque, una sorta di nuovo album di famiglia dedicato a una persona sola, quasi volesse darle una seconda vita. La fotografia allora, scrive Zanot, "viene svelata nella sua altra funzione, quella di riportare in vita i ricordi e offrire consolazione"⁷⁸. Con questo gesto l'autore dichiara il proprio coinvolgimento emotivo e si mette sullo stesso piano dei soggetti sconosciuti di cui colleziona le tracce. In tutti i suoi lavori Kessels ci ricorda come la fotografia sia un modo per raccontare la realtà, anche se questa realtà è facilmente alterabile con un semplice gesto di redazione. "Se io e te siamo appena appena un po' simili", scrive Kessels al lettore, "è molto probabile che tu sia stato chiamato idiota almeno una volta al giorno. E va bene. Perché fare errori, flirtare con il disastro e un puro, eclatante fallimento sono l'unico modo per migliorare. Senza, starai fermo per sempre in una zona di mediocrità"⁷⁹. La stupidità cosciente, l'essere idiota, è un terzo elemento con cui Kessels gioca molto, soprattutto nei progetti più ironici. Questo concetto, però, ha più a che fare con l'autoironia e il non prendersi troppo sul serio, caratteristica che spesso gli album di famiglia a un primo sguardo non mostrano. Nel suo lavoro *Failed It!*, 2006 (Fig.35) la collezione verte su fotografie tutt'altro che *stupidie* ma brillanti sotto la loro apparente sciocchezza: un passeggero aspetta la metropolitana davanti a un manifesto pubblicitario in cui un braccio sembra toccargli il naso, o uno sconosciuto assopito su una panchina da l'impressione di avere un piede

⁷⁸ Ivi, pag.22.

⁷⁹ Kessels, *The many lives of Erik Kessels*, cit.

sconsideratamente storto. Kessels pare avere “l’inesplicabile attitudine positiva dell’alchimista perso nel proprio delirio, assolutamente certo del proprio successo laddove altri hanno fallito, sicuro di trasformare i rifiuti in oro puro”⁸⁰ e per farlo gli serve proprio questo *stupido* senso dello humor che cambia addirittura il metro di giudizio delle opere d’arte.



Figura 35. Erik Kessels, *Failed It!*, Phaidon, New York 2016

Se la fotografia è un modo - se non altro - per tentare di controllare la realtà, Kessels, nell'affrontare una collezione familiare come *Unfinished Father* (2015), testimonianza del mancato completamento del restauro di una Fiat Topolino da parte del padre a causa di un ictus che lo ha paralizzato, riconosce quanto, nonostante tutti i nostri sforzi, sia sempre la realtà a controllarci.

⁸⁰ S. Baker, in E. Kessels, *Op.cit.*, 2017, pag.319.

La curatrice Sandra S. Phillips conclude in modo acuto:

“Erik Kessels è un archeologo il cui strumento sono le immagini fotografiche contemporanee. Credo che sia importante notare che benché egli lavori con le fotografie, la sua preoccupazione sono sempre le immagini. La distinzione è piccola ma importante. Una fotografia è sempre stata considerata qualcosa di concreto, da guardare tenendola in mano; [...] un'immagine è un concetto più generoso e più impreciso allo stesso tempo [...] che porta con sé un concetto più ideale e meno legato alla realtà. E questo è quello che intende Kessels quando parla di *immagini*. È preoccupato dallo tsunami di immagini che i nostri telefoni cellulari catturano, tanto quanto le polaroid istantanee delle macchinette automatiche. [...] Ecco perché le sue collezioni danno così tanta soddisfazione: lavora come un archeologo per scoprire la stranezza e l'assurdità della nostra cultura attuale. In questo reame di immagini, trova non solo l'umanità ma anche il pathos; lavora non solo come un documentarista ma come un artista concettuale. [...] Con queste selezioni di fotografie che tutti noi riconosciamo nella loro banalità, si chiede e ci chiede chi siamo e cosa abbiamo fatto con quello che ci è stato dato”⁸¹.



Figura 36. Erik Kessels, *Album Beauty*, RVB Books, Paris 2012

⁸¹ S.S.Phillips, in E. Kessels, *Op.cit.*, 2017, pag.127.

Cleavage · Coffee · Collections · Colour · Commodities · Contents · Currywurst · Damage · Digits · Documents · Dogs · Drinks · Encounters · Evidence · Eyes · Faces in Holes · Fauna · Feet · First Shots · Fish · Flashing · Food · Fridge Doors · Gathered Together · Gender · Geology · Hands · Happy Birthday · Hotel Rooms · Images · Impact · In Motion · Indexes · Information · Interaction · Kisses for Me · Lego · Looking · Maps · Mickey · Models · More Things · Mugshots · News · Nothing Wrong · November 5th, 2008 · Objects in Mirror · On the Road · Parking Lots · Pictures · Pizza · Plush · Portraits · Postcards · Purple · Pyramids · Real Estate · Red · Room with a View · Self · Sex · Shadow · Shirts · Shoes · Silvercup · Sites · Size Matters · Space-Time · Statues · Sunset · Surface · Targets · Television · The Other Picture · The Picture · Things · Trophies · Tropic of Capricorn · Various Accidents · Wanted · Writings · You Are Here.



Pizza

Figura 38. Joachim Schmid, *Other people's photographs: Pizza*, Self published, 2008-2011

Pensare che un autore abbia potuto raccogliere un così alto numero di fotografie raffiguranti eventi tanto comuni (*Pizza, Self, Sunset o Birthday*) e al tempo stesso particolari (come ad esempio *November 5th, 2008*, la data dell'elezione di Barack Obama a Presidente degli Stati Uniti) e che sia riuscito a organizzarli in associazione libera ma precisissima, dimostra come, anche se non strettamente legate a un album familiare, le fotografie personali di individui che hanno deciso di condividerle in rete, raffigurano in fin dei conti sempre le stesse cose, proprio come le foto di famiglia. Il rituale è lo stesso ma è ristretto alla singola personalità di chi fotografa.

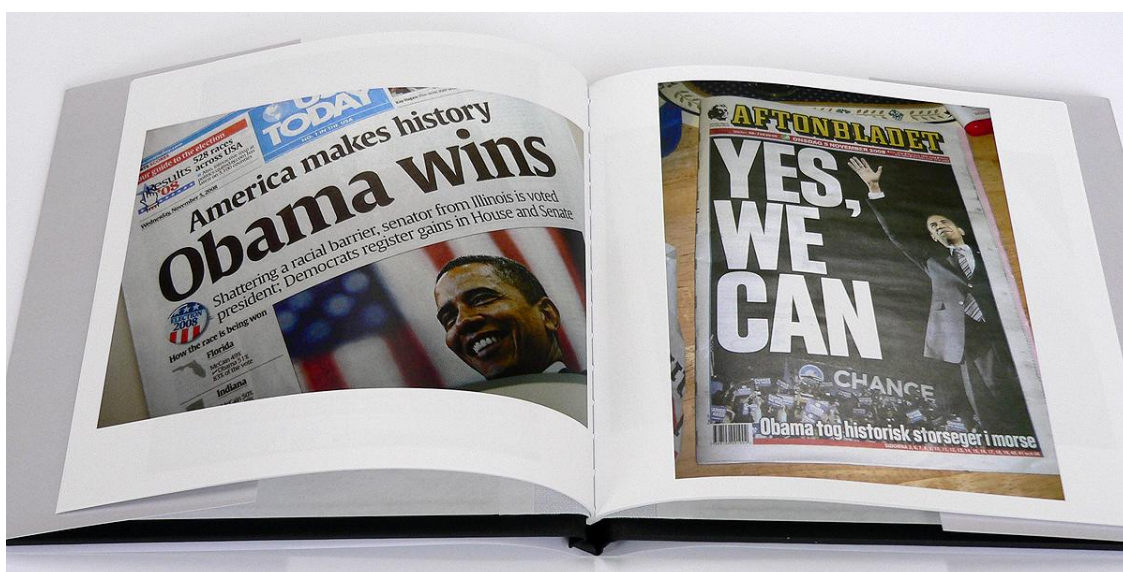


Figura 39. Joachim Schmid, *Other people's photographs: November 5th, 2008*, Self published, 2008-2011

Sentiamo il bisogno di ripetere l'atto del fotografare, sembra dire l'autore, non solo per documentare un evento straordinario o inusuale, ma anche solo per dichiarare la nostra esistenza, o meglio, non per testimoniare ciò che vediamo ma per affermare di averlo visto. Questo è forse il punto estremo di un discorso che già poteva essere fatto per le collezioni degli album di famiglia dove stiamo attenti a cosa ricordare; in questo caso, nella fonte originale, ossia le fotografie sorgenti date in pasto alla rete, c'è meno redazione: avere la possibilità di scattare più fotografie e poterle archiviare in modo digitale significa che non dobbiamo più scegliere, che abbiamo virtualmente la possibilità di documentare qualsiasi momento, motivo per cui Schmid deve fermarsi a 96 volumi quando avrebbe materiale per continuare all'infinito. Mentre compie un'accurata redazione di fotografie tutte simili tra loro, l'autore ci porta a comprendere

come egli non voglia raccontare una storia, tutt'altro: nell'evidenziare la banalità del soggetto, vuole arrivare alla sua massima sintesi. La singola fotografia di una grossa trota pescata da un baffuto e sorridente pescatore della domenica, da testimonianza di un evento di cui andare fieri e degno di essere immortalato diventa soltanto una tra le tante, si confonde e perde la propria unicità, si spersonalizza trasformandosi in un unico, ripetitivo e infinito vortice di pesci e pescatori, un'immagine senza più contorni. Attraverso la fotografia pop, amatoriale, Schmid afferma che la realtà rappresentata è illusione e che basta decontestualizzarla, compiendo un semplice atto di redazione, perché la nostra percezione ci faccia lo sgambetto: la singola storia che nasconderebbe dettagli interessanti e unici, messa all'interno di una sequenza ripetitiva, si appiattisce fino a fondersi con tutte le altre.



Big Fish

Figura 40. Joachim Schmid, *Other people's photographs: Big Fish*, Self published, 2008-2011

Linda Fregni Nagler - *The Hidden Mother*, 2013

Come un altro Giano bifronte, anche questo progetto è imperniato su due principi forti: da una parte il concetto di *absconditum* (o *l'oggetto nascosto*) e dall'altra quello contrario di *apocalypsis* (*svelamento del nascosto, scoperta*). L'artista è rimasta affascinata da una scultura lignea del XIV secolo, lo *Scrigno della Vergine*, custodita al Metropolitan Museum of Art di New York, un piccolo scrigno scolpito alto circa 40 cm che rappresenta la Vergine Maria che tiene in braccio il bambino Gesù. Quandò questo viene aperto, al suo interno rivela il Cristo adulto e i simboli della Trinità. Se nella scultura la Madre avvolge *l'absconditum*, "custodisce la sacra rivelazione nascosta dentro di lei"⁸³, lo *cela alla vista*, in questo lavoro, intitolato non a caso *La Madre Nascosta*, accade proprio l'opposto, ed è come se fosse la Vergine ad essere invisibile: la raccolta di 997 fotografie di infanti ha un elemento in comune, ovvero la madre dei soggetti fotografati non è visibile pur essendo presente nell'inquadratura.



Figura 41-42. Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, 2013, fotografie in tecnica mista e dimensioni variabili

⁸³ estratto da F. Zanot, *Houdini's Burqa. A conversation with Linda Fregni Nagler* in L. Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, MACK, London 2013.

In modo simile al lavoro di Kessels e di Schmid, la redazione in un unico corpus di centinaia di fotografie di *madri nascoste* conferisce loro un secondo messaggio non previsto dalle foto originarie: quella che doveva essere una (felice) memoria di famiglia diventa una composizione inquietante e la narrazione che ne scaturisce provoca inevitabili domande sul motivo di tale scelta, e ad essere messo in discussione è addirittura il ruolo della madre e della donna nella famiglia. Il critico e curatore Francesco Zanut scrive, nel catalogo della mostra, come lo sguardo dello spettatore si fermi inevitabilmente non sul soggetto manifesto delle fotografie, il bambino, ma sulla persona che non si può vedere, quel genitore *nascosto* che ci costringe a elaborare un ulteriore pensiero su ciò che viene incluso e ciò che viene escluso da una fotografia: “A metà strada tra il burqa e l’escapologia di Houdini, i gesti di queste madri nascoste sottolineano l’importanza dell’invisibile nella fotografia e introducono una sorta di apologia della scomparsa, intesa come azione ludica, sociale e politica”⁸⁴.

L’autrice aggiunge:

“C’è un elemento ulteriore che definisce la categoria di Madre Nascosta: l’azione di scomparire non è del tutto riuscita (forse sarebbe più appropriato parlare di Madri Non-Così-Nascoste o Aspiranti Madri Nascoste). Solo le immagini che mostrano un residuo di questo tentativo possono essere incluse in questa tipologia, perché se la scomparsa fosse completa, non saremmo in grado di notare alcuna differenza rispetto a un normale ritratto di bambino. Ciò significa che, in misura maggiore o minore, tutte le fotografie in *The Hidden Mother* portano le tracce di un fallimento. *The Hidden Mother* è un’enorme e toccante antologia di errori. Racconta delle ambizioni degli uomini e della loro incapacità di realizzarle”⁸⁵.

⁸⁴ F. Zanut, *Houdini’s Burqa. A conversation with Linda Fregni Nagler* in L. Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, MACK, London, 2013.

⁸⁵ *Ibidem*.

L'altro concetto chiave che l'autrice utilizza come chiave interpretativa è proprio il *fallimento evidente*: con l'abbassarsi dei costi di realizzazione e di stampa di una fotografia nel corso del tempo, si è potuto correggere gli errori semplicemente scattando un'altra foto. Questa pratica, partita dalla seconda metà del ventesimo secolo, ha avuto come conseguenza il fatto che la singola fotografia ha perso il suo valore assoluto e ha reso pressoché inutile conservare gli errori e gli scarti. Qui invece ci troviamo davanti alla reiterata volontà di far fronte a un fallimento tecnico con ogni mezzo possibile: dalla maldestra copertura dell'adulto con tende, tovaglie, coperte e scialli alla scelta di un'inquadratura più stretta che taglia fuori il corpo del genitore ma per forza di cose ne lascia dentro una mano o un braccio, arrivando perfino a una cancellatura, un'abrasione o a una macchia d'inchiostro sulla carta fotografica. In questo senso, *The Hidden Mother* è una raccolta di perfetti ritratti *falliti* ed è proprio a questo che l'autrice attribuisce valore, ai soggetti che falliscono nel nascondersi dall'apparecchio fotografico, celebrandoli in ogni immagine collezionata.



Figura 43-44. Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, 2013, fotografie in tecnica mista e dimensioni variabili

“Una figura avvolta in un sudario tiene in braccio un bambino che, nonostante la vicinanza di questo spaventoso *ghoul*, sembra perfettamente a suo agio. Perché no, dopotutto? Sebbene a prima vista possa sembrare una potenziale minaccia, la postura della figura che si lascia docilmente trasformare in un sedile su cui il bambino può sedersi e il suo rustico ornamento, essendo coperta da una semplice coperta a righe con i bordi frastagliati, segnalano che si tratta di un genitore, non di un fantasma”⁸⁶.

Lo storico della fotografia Geoffrey Batchen descrive così una delle fotografie del grande progetto di Fregni Nagler, commentando che tutto sommato questa presenza era necessaria: poiché i tempi di esposizione di queste fotografie erano ancora piuttosto lunghi, il genitore è diventato parte dell'immagine proprio per tenere fermo il bambino di fronte alla macchina fotografica. Ma c'è dell'altro. Batchen continua: “Qui i genitori sono sempre nascosti, cancellati nell'interesse della leggibilità del bambino. Il lavoro di Fregni Nagler riguarda questa cancellazione. Suggerisce che il gesto dica qualcosa di profondo sulla natura della genitorialità ma lo identifica anche con la pratica della fotografia in generale, come se scattare una fotografia significasse necessariamente *mettere in scena, mettere in moto* un'infinita reciprocità del visibile e dell'invisibile”⁸⁷. I protagonisti, dunque, devono essere soltanto i bambini: “i ritratti postumi di bambini erano molto comuni, una conseguenza fotografica dell'alto tasso di mortalità infantile. La presenza di un genitore coperto di stoffa dietro il bambino segnalava quindi almeno una cosa importante a qualsiasi osservatore: *questo bambino era ancora vivo*”⁸⁸. Ecco, allora, che appare il primo e ovvio motivo per un ritratto il cui soggetto doveva essere solo il bambino: la memoria della sua presenza in un momento in cui la mortalità infantile raggiungeva percentuali altissime. Le figure genitoriali (sia padri che madri) si nascondono, come scrive Batchen, *in bella vista*, si rendono anonimi o, come nota Fregni Nagler, ci provano senza riuscirci.

⁸⁶ G. Batchen, *Hiding in Plain Sight*, in *Negative/Positive, A history of photography*, Routledge, UK 2020.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

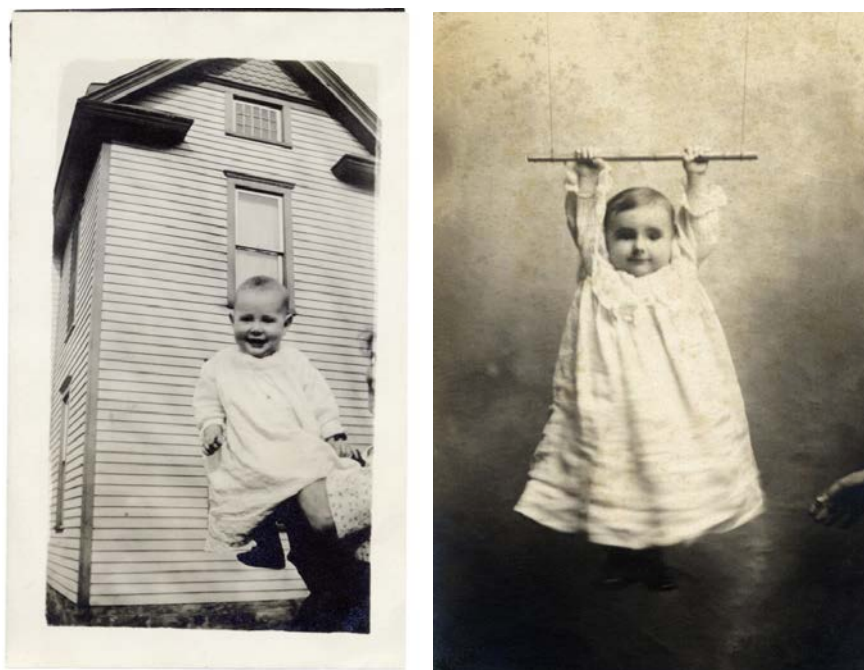


Figura 45-46. Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, 2013, fotografie in tecnica mista e dimensioni variabili

In queste fotografie si chiede allo spettatore di sospendere l'incredulità e fare finta che i bambini siano da soli. Batchen nota, però, che questa richiesta non è poi tanto diversa da quella del resto delle fotografie-ritratto del diciannovesimo secolo con "l'incongruenza di balaustre finte che poggiano su tappeti o l'artificialità di fondali dipinti e altri oggetti di scena evidenti. Tali fotografie richiedono all'osservatore di esercitare un grado elevato di percezione immaginativa, di proiettare su queste immagini altrimenti banali una qualità - la creatività - che oggi tendiamo a considerare come il regno dell'artista"⁸⁹. Batchen nota ancora che Fregni Nagler si inserisce in una genealogia di progetti come *Fabiola* di Francis Alys, gli *Archivi* di Joachim Schmid, le *Time Capsule* di Andy Warhol, *l'Atlante* di Gerhard Richter, il *Département des Aigles* di Marcel Broodthaers e *Mnemosyne* di Aby Warburg, tutti progetti che partono dalla raccolta di immagini e di oggetti altrimenti anonimi in un unico archivio che dà loro un senso nuovo. Raccogliendo le singole fotografie, l'autrice ha creato una connessione tra loro facendole diventare da individuali a collettive, da private a pubbliche. E conclude con acume: "Come i genitori avvolti in un sudario, come la maggior parte dei fotografi e come la fotografia stessa, mezzo apprezzato soprattutto per la sua auto-cancellazione, la figura [dell'autrice] è una presenza

⁸⁹ *Ibidem*.

assente, responsabile della presentazione di questa raccolta di fotografie ma non della loro produzione. Quella figura, naturalmente, capita anche che sia una donna. Ciò rende sicuramente Fregni Nagler il soggetto per eccellenza, la *madre nascosta* del suo stesso lavoro”⁹⁰.



Figura 47-48. Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, 2013
fotografie in tecnica mista e dimensioni variabili



Figura 49. Linda Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, 997 fotografie trovate,
tecnica mista e dimensioni variabili, Installation view, Biennale di Venezia, 2013

⁹⁰ *Ibidem*.

Carmen Winant - *My Birth*, 2018

In questo lavoro, il cui titolo richiama l'omonimo dipinto di Frida Kahlo, la protagonista è sempre la donna, questa volta non nascosta ma addirittura nuda e colta nell'atto di partorire. Siamo all'estremo opposto rispetto alle madri nascoste di Fregni Nagler. Winant nel 2018 raccoglie e ordina più di duemila foto di donne che affrontano il parto conducendo chi guarda in un viaggio visivo viscerale nel momento cruciale, emotivo e doloroso che ci accomuna tutti.

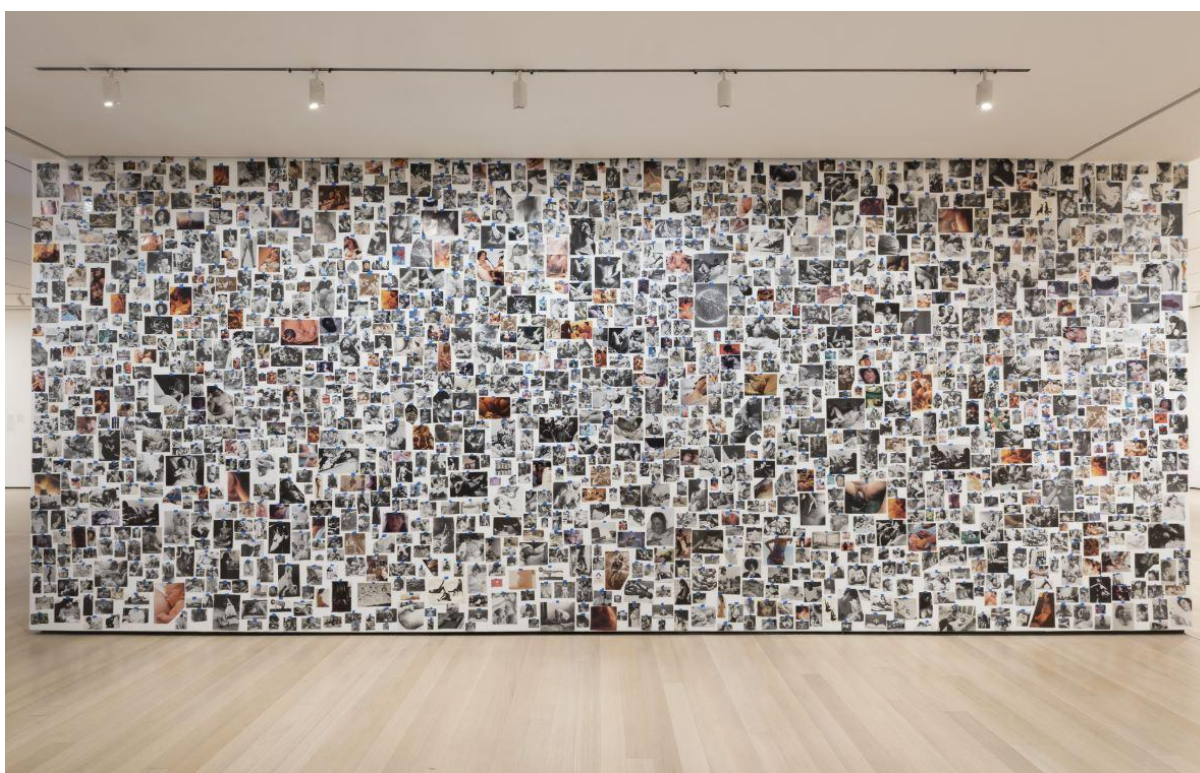


Figura 50. Carmen Winant, *My Birth*, 2018, 3059 fotografie trovate e nastro adesivo, dimensioni variabili, installation view, MoMa, New York

Il progetto, concepito come un'installazione per il MoMa di New York, diventa un libro⁹¹ che richiama la grafica di un album personale e include, insieme a quelle di tante donne sconosciute, le fotografie della madre dell'autrice che partorisce lei e i suoi due fratelli (ma non le foto di se stessa mentre dà alla luce il proprio figlio).

⁹¹ Winant C., *My Birth*, Self Publish Be Happy, London 2018

Come Nagler, anche Winant parla di ruoli e, nel suo caso, di soggetti che hanno *deciso* di lasciarsi fotografare nel momento più intimo compiendo un atto *politico*:

“La maggior parte del mio lavoro si compone di materiale fotografico trovato che proviene direttamente dal movimento femminista dei primi e della metà degli anni settanta. Penso molto a chi sia destinato quel movimento, chi rappresenta, chi ne sia l'autrice/autore e, come risultato, i tipi di immagini che ne escono fuori. [In *My Birth*] ci sono pochissime immagini di donne non-bianche e non è una coincidenza, poiché quel materiale è inesistente o difficilissimo da trovare [...] Le immagini arrivano da libri, opuscoli e riviste. Tanti di questi testi sono ideati per fornire alle donne informazioni sui propri corpi, con la consapevolezza che queste informazioni siano una forma di potere”⁹².

La raccolta si compone di più di duemila fotografie che raccontano lo stesso momento: proprio questo numero elevato, leggibile come un unico *corpus*, conferma che non esiste un solo modo per restituire quell'esperienza, pur unica per ciascuna donna (e ciascun figlio insieme). Il titolo contiene la chiave di lettura e lo stimolo a una riflessione che parla anche della contraddizione che può nascere nel relazionare tra loro delle fotografie: *My Birth* significa la *mia* nascita, e questa esperienza condivisa non spiega se si stia parlando della nascita fisica di un bambino oppure della nascita dell'autrice stessa, della nascita dell'opera o della nascita di una madre che in quell'esperienza abbandona per sempre la condizione unica di donna: “Potrebbe anche fare riferimento a una narrazione comune che annulla il tempo e punta contemporaneamente il dito sulle differenze tra le diverse esperienze”⁹³.

Farsi fotografare nel momento del parto è, secondo l'autrice, un *atto politico estremo*: il momento più misterioso, tenuto segreto, non rappresentato e mantenuto lontano dalla vista fino a pochi decenni fa, diventa documentato con perseveranza per colmare un vuoto di conoscenza. Lo scarto tra l'esperienza (incomprensibile a meno di non esserne protagonisti) e la sua rappresentazione diventa pratica artistica di Winant, che crea un vero e proprio percorso di consapevolezza.

⁹² C. Winant, intervista da *Being: New Photography 2018*, MoMA, NY, 2018.

<https://www.moma.org/collection/works/222741>

⁹³ *Ibidem*.

Questa presa di coscienza avviene su molti livelli: Winant nota subito, ad esempio, che quasi tutte le fotografie ritraggono donne bianche: “Come possiamo parlare di una presenza che non c’è? Come si forma la mia consapevolezza di qualcosa di cui non riesco a trovare immagini? Penso al concetto di identità sia nei termini di chi è rappresentato, sia nei termini di chi non lo è”⁹⁴. In secondo luogo, l’autrice riflette sulla rappresentazione del corpo, partendo da un libro che è stato di importanza capitale nella sua ricerca, *The body in pain*⁹⁵, della saggista americana Elaine Scarry:

“Quel volume in realtà parlava della tortura, ma quello che mi ha colpito è stata la sua affermazione che il linguaggio non può tramutare il dolore. Scarry scrive che provare dolore è avere una certezza, e sentire parlare del dolore porta il dubbio, e che l’unica cosa che abbiamo per tentare di capirlo è la scala del dolore da uno a dieci. [Scarry] la chiama *l’invisibile geografia del dolore* e questo [...] descrive molto bene l’emozione che già provavo e che non riuscivo ad articolare a parole”⁹⁶.

In questo libro dal titolo eloquente *Il corpo sofferente* Scarry sostiene che esistono esperienze fisiche che sfuggono ai confini del linguaggio. Non si tratta semplicemente di intensità o sofferenza impossibili da esprimere, ma di qualcosa che la lingua, per sua natura, non può contenere. In particolare, alcune forme di dolore fisico sembrano esigere la dissoluzione stessa del linguaggio, rendendosi, di fatto, intrasmissibili e impossibili da condividere pienamente con gli altri. Winant stessa si chiede quanto la fotografia riesca a descrivere uno stato interiore, fisico ed emotivo, e commenta che non sia possibile, che la fotografia sia un fallimento, se applicata al campo dei sensi, lasciandole una sorta di sentimento di tragedia misto al desiderio acuto di porvi rimedio.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Elaine Scarry, *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York, 1985

⁹⁶ Winant, intervista da *Being: New Photography 2018*, cit.

Jen Schwarting, giornalista che intervista Carmen Winant per la rivista BOMB Magazine, nel 2018, condivide una propria esperienza che conferma proprio questo concetto di incomunicabilità: “Ho passato mesi a prepararmi per la nascita di mia figlia. Ho partecipato ogni settimana al corso preparto, ho letto ogni libro possibile sulla gravidanza e la nascita. [...] Eppure, nessuna immagine, illustrazione o schema grafico è andato minimamente vicino allo spazio psicologico della nascita”⁹⁷.



Figura 51. Carmen Winant, My Birth, 2018, Dettaglio, fotografie trovate e nastro adesivo, dimensioni variabili, MoMa, New York

Come si fa a dare voce a un’esperienza come quella del parto? Può un’esperienza così travolgente per il corpo riflettersi in un’immagine? Forse il dolore, quel dolore fisico non ha parole, perché svuota di senso qualunque termine. E’ questa la ragione per cui è raro imbattersi in artisti che raccontano la maternità e ancora più difficile vedere un’opera che racconti l’esperienza fisica del parto?

⁹⁷ Jen Schwarting, intervista a Carmen Winant per BOMB Magazine, 7 Agosto 2018, (consultato nel 2025) <https://bombmagazine.org/articles/2018/08/07/labor-and-delivery-carmen-winant-interviewed/>

Winant, che prima di questo progetto non aveva mai visto fotografie di donne che partoriscono e aveva appena partorito lei stessa, arriva alla consapevolezza che farsi fotografare durante il parto è un atto politico che “fallisce nel descrivere l’esperienza che attraversa il corpo”⁹⁸. Il progetto era cominciato come una collezione di immagini che l’autrice voleva comporre in una installazione, tuttavia, durante il percorso, è emerso un significato fino a quel momento nascosto: “Otto mesi prima dell’installazione effettiva ho cominciato a raccogliere immagini di donne esclusivamente nel terzo momento del parto, quello conclusivo, il momento in cui un corpo si separa dall’altro e da uno diventa due. Non avevo, però, abbastanza immagini, così ho ampliato i miei criteri di ricerca e ho incluso immagini dell’intero momento del parto. Il progetto [...] si è spostato dal focalizzarsi sull’evento a diventare, piuttosto un continuum, un lungo momento collettivo”⁹⁹.

Il progetto di Winant è coraggioso e diretto, provoca domande e costringe lo spettatore a pensare con altri criteri di percezione: annulla lo spazio-tempo tra le generazioni come Mario Cresci aveva fatto nel 1972 a Tricarico. La voluta ambiguità del titolo ribadisce l’origine comune dell’umanità; è un viaggio emotivo intenso che non vuole essere trasgressivo ma vuole riprendersi uno spazio di conoscenza per arrivare a una consapevolezza più ampia e più profonda. Winant apre le porte della sala parto alla fotografia che, con la sua essenza ambivalente di rappresentazione così verosimile ma anche così fallibile, diventa gesto politico.

⁹⁸ Winant, intervista a BOMB Magazine, cit.

⁹⁹ *Ibidem*.

Parte Terza: Manipolazione

Storia n°3: Vittoria C.M.P.



Figura 52-53. dall'Album di Vittoria C.M.P., 2006, C-Print, 10x15cm

“Mia madre ha scattato questa foto per la mia bisnonna Ada, forse in occasione di un suo compleanno. Abitavamo lontani e potevamo vederci solo se andavamo a trovarla noi. Io non potevo viaggiare in quel momento poiché ero in cura per una leucemia linfoblastica acuta sopraggiunta da pochi mesi. I miei genitori avevano deciso di non dirglielo per paura che lei, ormai anziana, stesse male al pensiero della situazione che stavo attraversando. Mia mamma, allora, ha preso la macchina fotografica e mi ha fatto questo ritratto: indosso una parrucca arancione acceso per nascondere il fatto che ho perso i capelli. Il problema era il colore della parrucca, così diverso dal mio castano naturale. Questa discrepanza avrebbe potuto sollevare delle domande, allora mia mamma ha portato alla bisnonna Ada una stampa in bianco e nero. Però la versione a colori l’ha regalata a sua mamma, che invece era al corrente di tutto: mia nonna Sandra la tiene ancora oggi in un collage di foto di me piccola”¹⁰⁰.

¹⁰⁰Intervista a Vittoria C.M.P. a cura di P. Fanti, 2024.

La manipolazione di una fotografia esiste fin dalla sua invenzione, che sia quella sofisticata del fotomontaggio o quella più rozza di uno strappo volto a eliminare un soggetto sgradito. Questo è ciò che racconta Paul Auster nel suo *L'invenzione della solitudine*, esercizio di memoria scaturito dal ritrovamento, alla morte del padre dell'autore, di una fotografia da cui il nonno paterno era stato strappato nel tentativo di eliminarlo dalla memoria familiare. Con l'avanzare della tecnologia si sono aperte nuove possibilità per ingannare la nostra percezione con un potenziale illusorio senza precedenti tanto che la manipolazione si confonde con la realtà. Questo è ciò che accade nel lavoro di Moira Ricci che, subito dopo la morte prematura della madre, modifica le immagini dove ella compare inserendosi accanto a lei alla ricerca di un rapporto impossibile con il passato ottenendo un risultato iperrealistico grazie alla cura minuziosa della messa in scena. Questi due esempi agli antipodi si avvalgono dello stesso mezzo, la manipolazione, per raccontare una storia diversa, una storia parallela al reale: se il lavoro di Ricci è una reazione autoriale alla perdita, Auster ci insegna che la storia di un individuo o di una famiglia può essere scritta anche attraverso alterazioni drastiche. La fotografia del racconto N.3, che apre il capitolo, è un esempio (su più livelli) di manipolazione, una finzione sia davanti che dietro l'obiettivo: al momento dello scatto Vittoria indossa una parrucca che nasconde la verità della malattia ma la manipolazione successiva, con il viraggio dei colori in bianco e nero, si assicura che la finzione non venga svelata. È interessante notare come, durante questa storia, sia stata effettuata non solo una (doppia) manipolazione ma anche una successiva redazione delle immagini: la nonna, che ha ricevuto la versione della fotografia a colori, quella 'più vera', ha eliminato la portata drammatica della rappresentazione uniformandola in un collage, inserita in un montaggio di momenti felici, ovvero semplicemente cambiandone il contesto. La fotografia, poi, consegnata stampata su carta, acquisisce, grazie alla sua permanenza materiale, un'ulteriore autorità che ci spinge a non mettere in discussione quello che ci presenta, nemmeno una bambina con una parrucca.

Rispetto all'autorità che le fotografie esercitano, Roberta Valtorta scrive:

“La fotografia è un segno indicale, una traccia di luce prodotta dal reale, ma una fotografia funziona come segno indicale a condizione che si sappia che è una fotografia, [...] il che significa che se qualcosa è visibile in fotografia, vuol dire che è esistito (in un tempo immediatamente passato). L'indicalità fotografica implica uno stretto legame con la memoria, la certificazione, la capacità di stimolare comportamenti 'come se' chi guarda fosse effettivamente davanti alla cosa reale. In questo senso, le fotografie dell'album di famiglia sono in assoluto le più potenti e le più pure, poiché non hanno altra funzione che quella di certificare e di garantire la sopravvivenza nel tempo degli eventi che rappresentano, dei volti di cui attestano l'esistenza. [...] Il passaggio tecnologico al digitale non ha per niente cancellato la *funzione di certificazione e l'effetto realtà* che costituiscono la natura profonda del fotografico”. E ancora: “Del resto, il verbo latino *finjo* significa certamente *creare, fabbricare*, ma prima di tutto *immaginare*.”¹⁰¹.

Ed è proprio nell'immaginare la sua Fae Richards, diva del cinema mai esistita, che Zoe Leonard ci coinvolge in una storia fasulla e al contempo iperrealistica (non a caso di un'attrice). Attraverso la fotostoria del *Fae Richards Photo Archive*, che nel suo compimento palesa il suo artificio di vita mai vissuta, Leonard ci fa prendere consapevolezza dei soprusi di genere e delle discriminazioni verso minoranze etniche e sessuali che davvero fanno parte del mondo reale. In *You can call me Nana*, lavoro che tocca invece la sfera personale, Will Harris cerca di entrare in dialogo con la malattia che si è presa sua nonna, la demenza senile, che cancella e modifica la memoria: la degenerazione neurologica sembra qui impadronirsi anche delle fotografie di giovinezza della donna, divorandone i dettagli e rendendole parzialmente sfocate come a consumare retroattivamente anche quella che diamo per scontato essere una memoria intatta, *per sempre* cristallizzata dalla fotografia.

¹⁰¹ R.Valtorta, postfazione da Moira Ricci, 20.12.53-10.8.04, Corraini Editore, 2023.

Paul Auster - *L'invenzione della solitudine*, 1982

Alla morte improvvisa del padre, con cui aveva un rapporto discontinuo e complesso, Paul Auster compie un esercizio di memoria e decide d'istinto di scrivere di lui:

“Ancor prima di fare i bagagli e partire per le tre ore d'auto che mi separavano dal New Jersey, sapevo che avrei dovuto scrivere di lui. Non avevo un progetto né una precisa idea di che cosa questo volesse dire. Non ricordo nemmeno di averlo stabilito. Semplicemente era lì, come una certezza, un comandamento che cominciò a imporre la sua legge nel momento in cui appresi la notizia. Pensai: mio padre non c'è più. Se non faccio in fretta, tutta la sua vita scomparirà con lui”¹⁰².

La qualità impermanente della memoria accompagna tutto il primo capitolo del libro *L'invenzione della solitudine*, e i ricordi cominciano a fissarsi solo nel momento in cui Auster rimette piede nell'enorme e trascurata casa di famiglia ed entra in relazione con la montagna di oggetti custoditi in essa. In particolare, le fotografie che egli ritrova diventano ponte e traccia tangibile della vita di un padre con cui non era mai riuscito ad entrare davvero in relazione:

“Nell'armadio della sua camera da letto ho trovato centinaia di foto: ammucchiate in buste scolorite di carta grezza, attaccate alle nere pagine di album incurvati, sparse in disordine nei cassetti. Dal modo di conservarle ho dedotto che non le guardava mai, probabilmente non ricordava nemmeno che esistessero. Un album molto grande, con una lussuosa legatura di pelle e il titolo dorato in copertina (*Questa è la nostra vita: Gli Auster*) all'interno si rivelò completamente vuoto. Qualcuno, probabilmente mia madre, si era tolto lo sfizio di comprarlo, ma poi nessuno l'aveva riempito. Al mio ritorno a casa, mi soffermai su quelle foto, in una trance quasi maniacale. Le trovavo irresistibili, preziose, pari a sacre reliquie. [...] Avevo perduto mio padre; ma nello stesso tempo lo avevo trovato. Finché tenevo davanti agli occhi quelle foto, finché continuavo a studiarle con ferrea concentrazione, lui sarebbe rimasto vivo anche nella morte”¹⁰³.

¹⁰² Paul Auster, *L'invenzione della solitudine*, Einaudi, Torino 2010, pag.6.

¹⁰³ *Idem*, pag.13.

L'album vuoto è il simbolo dell'assenza della memoria familiare, è un involucro lussuoso che nessuno ha mai preso l'iniziativa di riempire. Forse è il segno della mancanza di connessione tra le persone, della mancanza di cura verso la documentazione della storia familiare; forse questa assenza di tracce concrete della vita vissuta è la metafora della perdita e del vuoto che l'autore prova nel tentativo di ricostruire il proprio passato. Questo vuoto ritorna anche come aura di reticenza nel momento in cui egli scava nella vita di suo padre per conoscerlo meglio: quando Paul Auster era bambino, questi gli aveva raccontato della morte del nonno addirittura in tre versioni diverse del tutto discordanti: un incidente di caccia, una caduta accidentale da una scala e persino la morte eroica durante la Prima Guerra Mondiale. L'autore aveva sempre attribuito la causa di questa confusione alla non-conoscenza dei fatti, al vuoto, appunto. Tuttavia, qualcosa non tornava. Durante la 'maniacale' ricerca, scopre finalmente un ritratto di famiglia realizzato in campagna nel quale compare suo padre bambino con i suoi fratelli in compagnia della propria madre, sua nonna. A un secondo esame, però, nota che la foto è stata strappata e rincollata. Perché?



Figura 54. Paul Auster, *L'invenzione della solitudine*, Einaudi, Torino 2010

“Nessuno parlava mai del nonno. Fino a pochi anni fa, non avevo mai visto una sua foto: come se la famiglia avesse deciso di fingere che non fosse mai esistito. Tra le fotografie che ho trovato a casa di mio padre il mese scorso c’era un ritratto di famiglia, dei primi tempi di Kenosha. Tutti i bambini sono presenti. Mio padre, che al più avrà avuto un anno, è seduto in grembo a sua madre, e gli altri quattro stanno in piedi intorno a loro fra l’erba alta e incolta. Alle spalle del gruppo ci sono due alberi, e dietro una grande casa di legno. Dal ritratto sembra emergere un intero mondo”¹⁰⁴.

Eccolo, finalmente, il passato, ecco affiorare elementi a riempire questo vuoto, questa solitudine. Auster nota lo strappo della fotografia e pensa a un incidente rimediato alla bell’e meglio; osservando, però, lo strappo più da vicino, nota:

“La punta delle dita di un uomo che tengono per la vita uno dei miei zii; un altro zio non appoggia la mano sulla spalla del terzo come avevo creduto, ma su una sedia che non c’è. Alla fine ho capito cosa c’era di strano nella foto: avevano strappato la figura di mio nonno. L’immagine appariva distorta perché parte di essa era stata eliminata. Il nonno doveva star seduto su una sedia accanto alla moglie, con uno dei suoi figli in piedi fra le ginocchia... e non c’era. Restava solo la punta delle sue dita, come se stesse tentando di sgusciare di nuovo nella foto da un anfratto profondo del tempo dopo essere stato esiliato in un’altra dimensione”¹⁰⁵.

Auster, affascinato dal mistero, chiede spiegazioni ai suoi parenti e sua cugina gli racconta di aver appreso la verità a seguito di una ‘incredibile combinazione’ accaduta anni prima anni prima: su un volo per l’Europa, era seduta accanto a un anziano signore e, come spesso accade per ingannare il tempo, i due avevano cominciato a chiacchierare. Erano emerse coincidenze sorprendenti: anche l’uomo viveva a Kenosha, in Wisconsin. Divertita dalla scoperta, sua cugina gli aveva raccontato che lo zio, suo padre, da ragazzo aveva abitato proprio in quella città. Incuriosito, l’anziano le aveva chiesto il suo cognome. Quando aveva sentito il nome Auster, l’uomo, sbiancato in volto, le aveva raccontato una storia che, pur risalendo a oltre cinquant’anni prima, ricordava ancora nitidamente. Il 23 gennaio 1919, esattamente sessant’anni prima della morte del padre dello scrittore, sua nonna aveva assassinato suo nonno

¹⁰⁴ *IVI*, pag.31.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

sparandogli nella cucina della loro casa in Fremont Avenue, a Kenosha, Wisconsin. A seguito di questa rivelazione Auster si imbarca in un viaggio investigativo che lo porta a leggere tutti gli articoli di giornali locali apparsi sulla vicenda, tornata in superficie 'dal regno dei segreti' per diventare un evento pubblico. Scopre così che la nonna è stata assolta per insufficienza di prove, che l'omicidio è stato dichiarato suicidio nonostante tutti a Kenosha sapessero la verità: "I fatti sembrano proprio essere lí, e se non bastano a spiegare tutto, comunque spiegano molte cose. Un bambino non può sopravvivere a una vicenda simile senza scontrarla da adulto"¹⁰⁶. Auster prova a mettersi nei panni di suo padre bambino costretto a vivere un fatto tanto traumatico: questa fotografia 'falsificata' ha raccontato più di una storia vera, mettendo in luce i fatti di quel 1919 a Kenosha e rendendo più chiaro, nel presente, uno dei probabili motivi della difficoltà di Sam Auster di relazionarsi con il mondo e con suo figlio Paul. E poi lo scrittore trova un'altra fotografia che nasconde un inganno, stavolta per gioco:

"Da un sacchetto di foto assortite esce fuori un trucco fotografico realizzato in uno studio di Atlantic City negli anni Quaranta: sono vari ritratti di mio padre seduto intorno a un tavolo, ciascuno preso da diversa angolazione, per cui sulle prime sembra un gruppo di uomini diversi. Il buio che li circonda e la rigidità delle pose farebbero pensare che si siano riuniti per una seduta spiritica. Poi, osservando con attenzione, si comincia a capire che tutti quegli uomini in realtà sono sempre lo stesso: la seduta spiritica diventa reale, è come se lui fosse tornato a evocare se stesso richiamandosi dal regno dei morti; come se, moltiplicandosi, inconsapevolmente si fosse fatto sparire. Ci sono cinque varianti della sua immagine, ma la natura del trucco nega loro il beneficio di qualsiasi contatto visivo. Ciascuno è condannato a fissare lo spazio come fosse sotto gli occhi degli altri, ma senza vedere nulla, senza mai vedere nulla. È un ritratto della morte, il ritratto di un uomo invisibile"¹⁰⁷.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *IVI*, pag.30.



Figura 55. Paul Auster, *L'invenzione della solitudine*, Einaudi, Torino 2010

Le fotografie esercitano sullo scrittore una profondissima fascinazione: Auster si trova a guardare i ritratti come se volessero 'uscire' dalla carta e raccontargli la propria storia, come il volto di Anatole, figlio di Mallarmé, che tiene accanto mentre ne traduce i frammenti; o come il ritratto di Madeleine Denis, figlia dell'artista Maurice Denis, che ha immortalato così bene la propria figlia infante tanto che la bimba assomiglia alla donna anziana che Auster incontra per un'intervista; o il ritratto di Anne Frank nella casa Museo di Amsterdam, che trova somigliante al proprio figlio Daniel, segno di un'empatia che va oltre la tragedia di un popolo e diventa personale. Tutte queste fotografie raccontano la storia di una relazione genitoriale, quella che gli manca. Il vuoto rimane per lui incolmabile nonostante la frenetica ricerca di radici, di un legame che gli dia la conferma che quella persona è vissuta e lo ha amato, come crede di vedere nel ritratto che Rembrandt fa al figlio Titus. In due modi analoghi, Paul Auster e Richard Billingham compiono lo stesso gesto, uno con la macchina fotografica e l'altro con le parole: fanno un ritratto del proprio padre senza preoccuparsi di esaltarne la figura ma mostrando con disarmante crudezza la sua inavvicinabilità: da una parte la realtà ineluttabile della morte e dall'altra uno stato psicofisico in costante alterazione. Entrambi utilizzano la fotografia (come autori o come spettatori) per ricreare una sorta di album di famiglia, una connessione a posteriori con una figura complessa e distante rifugiatisi in un vuoto definitivo. Con questo lavoro Auster rende omaggio allo strumento della fotografia: traccia, indizio, testimonianza di fatti reali nonostante o forse proprio grazie alla loro manipolazione.

Zoe Leonard - *The Fae Richards Photo Archive*, 1996

Cosa accadrebbe se dopo aver guardato l'album fotografico che percorre la vita di una donna scoprissimo che questo è una completa, intera finzione? *The Fae Richards Photo Archive*, progetto che l'artista Zoe Leonard ha ideato in collaborazione con la filmmaker Cheryl Dunye come supporto visivo al film *The Watermelon Woman* (1996), diretto da quest'ultima, è un album fotografico personale che comprende ottantadue immagini che documentano la vita e la storia di una persona immaginaria, tale Fae Richards, attrice e cantante blues omosessuale e afrodiscendente. La narrazione si sviluppa in una serie di fotografie che documentano la vita di Fae da quando è adolescente alla fama di Hollywood, poi nel momento dei Civil Rights, quando la sua carriera viene ostacolata da istanze razziste e infine nella sua vecchiaia di star dimenticata.



Figura 56. Zoe Leonard, *The Fae Richard Photo Archive*, 1993-96,
per *Watermelon Woman* (1996), diretto da C. Dunye, 78 fotografie in bianco e nero
e 4 a colori (grandezza variabile) e un diario annotato.

Ogni immagine (nella forma di foto rubate dai paparazzi, istantanee prese dall'album di famiglia, o cartoline pubblicitarie) è il risultato di una messa in scena costruita con grande cura e una estrema attenzione ai dettagli, dal guardaroba e dalla moda del tempo al trucco, dalle tecniche di illuminazione all'estetica materica delle fotografie a favore del realismo d'insieme. Persino le didascalie sono scritte con una vecchia macchina da scrivere e molte delle foto sono state manipolate per simulare la patina dell'invecchiamento.



Figura 57. Zoe Leonard, *The Fae* Richard Photo Archive, 1993-96

L'artificio è svelato soltanto grazie ai ringraziamenti in coda alla sequenza, quando l'autrice pubblica la lista di tutte le donne assunte per interpretare Fae nelle diverse età della vita. Il progetto fotografico, che si presenta come un quaderno scritto a macchina da Fae stessa e fortuitamente 'ritrovato', segue la storia del film in una sorta di meta-progetto, una storia nella storia: la protagonista è un' aspirante sceneggiatrice che sta scrivendo il suo lungometraggio d'esordio e che per vivere lavora in un *video store* nell'America degli anni Novanta. Vuole raccontare il ruolo delle donne

afroamericane nella Hollywood degli anni Trenta e Quaranta e per farlo al meglio si documenta. Nel corso delle sue ricerche si imbatte, nascosta nei credits finali delle pellicole, in una fantomatica *Watermelon Woman*, un'anonima figurante che finalmente identifica come una cantante che si esibisce nei locali gay di Philadelphia: Fae Richards. Zoe Leonard deve, dunque, ricostruire gli archivi di questa artista la cui vita fittizia assomiglia alla vita della regista Liberiana e al tempo stesso richiama quella del fotografo americano James Van Der Zee, noto per aver ritratto la comunità di Harlem negli anni Venti e Trenta del Novecento. "Queste fotografie sono diventate parte del mio archivio personale", dice la regista Dunye. "Molte di esse sono adattamenti e messa in scena di foto della mia famiglia. In una c'è addirittura mia madre, scomparsa nel 2004. [...] Questo progetto creativo è composto da molti livelli che si intrecciano anche con la mia vita"¹⁰⁸.



Figura 58. Zoe Leonard, *The Fae Richard Photo Archive*, 1993-96

¹⁰⁸ J. Bryan-Wilson e C. Dunye, *Imaginary Archives: A Dialogue*, 2013.

Fotografia dopo fotografia, sotto il nostro sguardo passa la vita di una donna che di mestiere fa l'attrice, il cui ruolo (ancora una volta!) è maneggiare la finzione, mimetizzarsi e *diventare qualcun altro*: la vediamo sul palco di teatri e sui set cinematografici *essere* i personaggi che interpreta (lavoratrice nelle piantagioni del sud e danzatrice nello stile di Josephine Baker), ma è ripresa anche nel backstage, in camerino, in posa da diva per uno shooting fotografico, con gli amici e le amanti in scatti familiari e personali, in foto rubate per strada o in foto ufficiali come quella in cui compare con i membri del NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) nel ruolo pubblico di attivista per i diritti della comunità afroamericana. Fae Richards, apertamente gay, fieramente militante, è la protagonista del proprio archivio, si prende orgogliosamente il proprio spazio. Sotto questa luce, il progetto assume un significato più profondo e racconta una storia corale che va dal "femminismo ai diritti della comunità LGBTQ+, dalle differenze di classe sociale al razzismo. Questo archivio fotografico a posteriori parla di noi stessi e immerge lo spettatore in una storia che è anche il lato B, la parte nascosta di un'altra storia per immagini, ossia il film *The watermelon woman*, un sorprendente gioco di matrioske"¹⁰⁹.



Figure 59-60. Zoe Leonard, *The Fae Richard Photo Archive*, 1993-96

¹⁰⁹ E. Dainelli, *Urbanautica*, 2021, (consultato l'ultima volta il 10/02/25).
<https://urbanautica.com/review/the-fae-richards-photo-archive/3307>.

In Fae Richards si manifestano in contemporanea tutti quei ruoli spesso marginalizzati all'interno degli archivi, inclusi quelli familiari. Osservando gli album di famiglia, possiamo ritrovare frammenti del passato, interpretarli, ricordare chi eravamo e chi avremmo voluto non essere. Le fotografie catturano con immediatezza le nostre relazioni con parenti e amici, rendendole tangibili. Ma cosa succede quando ci troviamo di fronte a immagini completamente costruite, messe in scena in un tempo e uno spazio ambigui, che ci costringono a guardare da una prospettiva nuova? A ben vedere, dunque, un archivio fittizio diventa il portavoce della vita e della storia di donne realmente esistite ma le cui tracce sono andate perdute, donne messe ai margini perché oggetto di razzismo, classismo, omofobia, misoginia. La vita di Fae è più vera del vero, l'artificio diventa autenticità: abbiamo dovuto inventarla, parrebbe dire l'autrice, perché la vita delle altre donne non era mai stata documentata. Anche se tutti gli elementi del diario battuto a macchina e delle fotografie ingiallite dal tempo richiamano l'età d'oro di Hollywood, Fae Richards è figlia degli anni Novanta, quando, pur nel pieno della paura dilagante per l'AIDS, cominciava un timido cambiamento negli atteggiamenti verso e all'interno della comunità gay.



Figure 61-62. Zoe Leonard, *The Fae Richard Photo Archive*, 1993-96

Se *queerness* e archivi invisibili sono due elementi che vanno spesso insieme (si veda il grande lavoro della fotografa Lisetta Carmi *I travestiti*, 1972), il lavoro di Zoe Leonard ha, tuttavia, una portata più ampia: coinvolge lo spettatore a tal punto che non riesce a rimanere neutrale, è portato a prendere una posizione. Vuole crederci o no? Questa scelta ci pone davanti a un bivio: ci si può soffermare in modo superficiale sulla bugia (pur raccontata in modo verosimile) o si può superare l'inganno e considerare la storia di Fae Richards come icona testimone di tante altre donne, tante altre storie in ogni paese e addirittura in ogni tempo.

Come vedremo più avanti nel capitolo dedicato a Moira Ricci, la fotografia, a tratti pericolosa nella sua verosimiglianza con la realtà, ci permette di esplorare una porzione di spazio e di tempo magica e sospesa, quella del "possibile", e, facendo così, dà all'immaginazione una varietà di strade tutte percorribili. La regista Dunye, con cui Leonard ha lavorato condividendo gli obiettivi del progetto, afferma che ogni progetto è politico, svolge un compito di giustizia sociale che sfuma i contorni tra pratica creativa e documentazione del reale, concludendo che "solo allora gli archivi riflettono un po' di verità nel loro contenuto"¹¹⁰.



Figura 63. Zoe Leonard, *The Fae Richard Photo Archive*, 1993-96

¹¹⁰ Bryan-Wilson e Dunye, *Imaginary Archives: A Dialogue*, cit.

Will Harris - *You can call me Nana*, 2021



Figura 64. Will Harris, *You can call me Nana*, Overlapse, 2021, copertina.

Did they ever call you Nana?

I'm not Nana, I'm Evelyn.

Ok, is it okay if I call you Nana?

Banana?

No. Just Nana.

Why?

*Because. That's what I've always called you. I've
always called you Nana.*

Alright. Nana would be alright.

*You can call me Nana*¹¹¹ è un lavoro che parte dalla storia personale del fotografo statunitense Will Harris ma diventa subito universale grazie al linguaggio non-mediato della fotografia. La signora Evelyn Beckett, nonna dell'autore, negli ultimi anni della sua vita ha sofferto di una grave demenza senile e il nipote, per reagire all'inesorabile erosione dei suoi ricordi, si fa carico di diventare il *responsabile dei suoi ricordi*. Il dolore e l'amore prendono una forma narrativa: le conversazioni vengono trascritte, la sua casa, gli oggetti e la sua persona vengono fotografati in una costante e inafferrabile collaborazione tra nonna e nipote che sembra avvenire a un livello non-verbale. Il libro *You can call me Nana* richiama l'essenza dell'album di famiglia, il luogo "dove tornare più e più volte alla ricerca di indizi: estraendo elementi dai nostri archivi personali come in uno scavo archeologico, cerchiamo di capire il passato, cosa è successo prima di noi che ci ha fatto diventare quelli che siamo"¹¹².

¹¹¹ Will Harris, *You can call me Nana*, Overlapse, London 2021.

¹¹² Jess T. Dugan, Strange Fire Collective, 2021, <https://www.strangefirecollective.com/book-review-will-harris>.



Figura 65. Will Harris, You can call me Nana, Overlapse, 2021

La fotografia modifica la relazione familiare tra chi guarda e chi viene guardato, tra memoria verbale e memoria visiva, in una corsa contro il tempo dove il ricordo scappa via diventando sempre più labile e la fotografia lo rincorre, al tempo stesso un passo avanti e uno indietro: l'autore sembra voler fermare il tempo e contemporaneamente confonderlo, come se provasse a ingannare anche la malattia che avanza. Alla maniera di una combinazione alchemica, il libro che risulta da questo percorso e la sua linea narrativa non sono lineari, le immagini sono spesso sgranate, sfocate, rovinate, mosse, tanto che la figura protagonista sembra voler sfuggire all'oggettività della realtà.

Nel febbraio 2023, durante un incontro al Crawford Campus Center Gallery (Newtown Square, USA), Harris dichiara:

“Dato il suo stadio di demenza ero restio nel fotografare [mia nonna direttamente]; ho provato invece a rappresentare in modo visivo la sua esperienza con la malattia includendo la mia, di esperienza con la demenza, in quanto suo nipote. Ho fotografato i suoi spazi e i suoi oggetti; ho usato le fotografie dell'archivio familiare; ho creato e catturato immagini che parlavano di quello che forse lei stava attraversando e di quello che si prova a guardare una persona che ami andare alla deriva fisicamente e mentalmente”.



Figura 66. Will Harris, *You can call me Nana*, Overlapse, 2021

Harris crea un vero e proprio archivio fotografico in miniatura che travalica tempo e spazio: riproduce alcune fotografie nella loro forma originale, altre le altera rendendole irriconoscibili grazie alla manipolazione (doppia esposizione, pixelatura, sfocatura), inserisce foto tenute da angolini adesivi o lascia foto libere come se fossero ancora in attesa di essere attaccate, include foto in bianco e nero provenienti dagli album di famiglia assieme a foto recenti di se stesso e fotografie della nonna bambina con macchie visibili e scoloriture dovute al tempo. In una di queste, nonno Bill e nonna Evelyn neo sposi scendono le scale interne della loro nuova casa ma appaiono senza testa; un'altra, la fototessera del passaporto di Nana, è senza gli occhi. In questo particolare album di famiglia Harris fa vivere una accanto all'altra, senza un ordine apparente, fotografie rovinate dal tempo stampate su carta la cui emulsione si è raggrinzita, e altre perfettamente lisce, modificate digitalmente: occhi sono cancellati, teste decapitate, figure svaniscono parzialmente come strani fantasmi.



Figure 67-68. Will Harris, *You can call me Nana*, Overlapse, 2021

Se da una parte ogni alterazione, ogni vuoto, buco, cancellatura appare essere il veicolo dello stato d'animo dell'autore che cerca disperatamente di entrare in empatia con la figura parentale a lui emotivamente più vicina, dall'altra viene da pensare che sia come una ferita inflitta o auto-inflitta per cercare di dirigere la sofferenza altrove. "Harris ci guida con gentilezza dal presente al passato, stratificando e intrecciando decenni di esperienze proprie e della sua nonna Nana. questo andare e venire attraverso il tempo è un occholino poetico all'esperienza della demenza mentre la memoria lineare svanisce e la relazione [tra nonna e nipote] compie una metamorfosi verso la combinazione di verità e finzione, realtà e memorie distorte"¹¹³. Come le manipolazioni sono l'indice delle emozioni dell'autore, i luoghi sono indicatori di una memoria condivisa e stratificata: la co-protagonista è la casa della nonna, ben radicata nella memoria e nel cuore dell'autore che qui ha passato la sua infanzia, casa che è rimasta vuota dopo che Nana ha dovuto essere portata a vivere a casa dell'unica figlia (la madre dell'autore).

¹¹³ *Ibidem*.

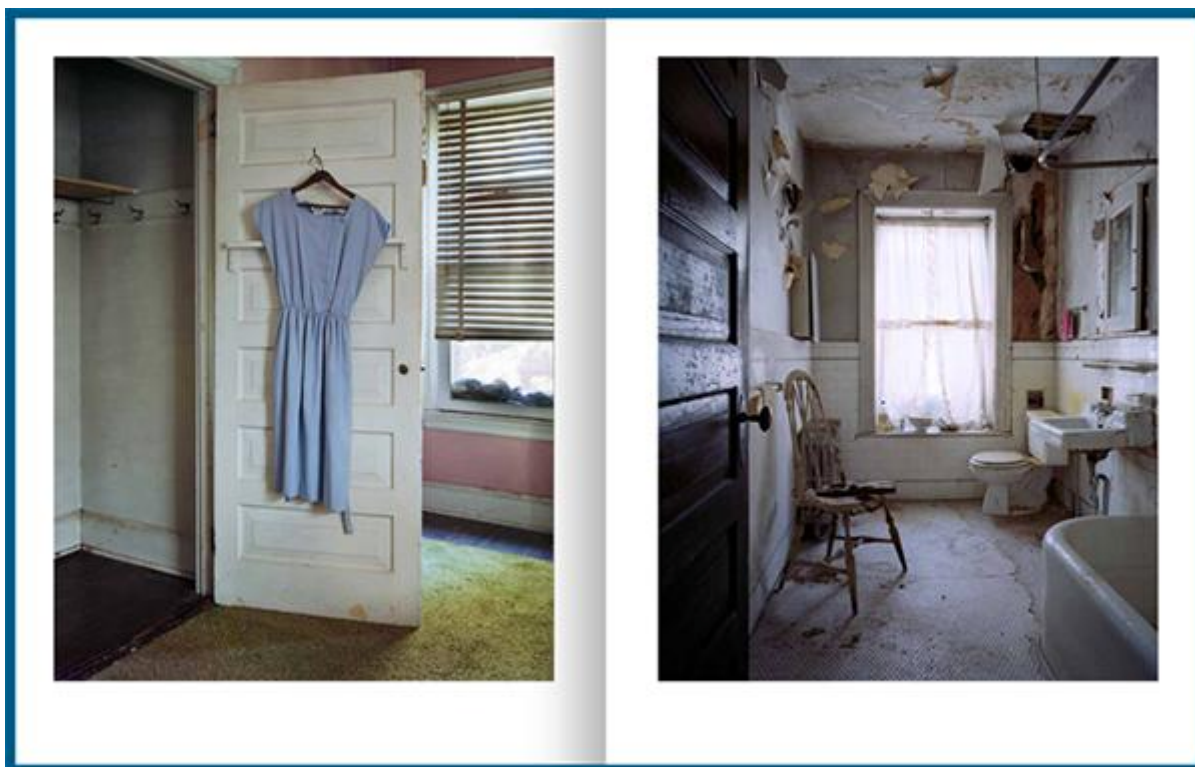


Figura 69. Will Harris, *You can call me Nana*, Overlapse, 2021

Nel libro troviamo ritagli di giornale che pubblicizzano le nuove case prefabbricate destinate alla nuova classe media americana, e accanto ecco la fotografia del nonno impegnato nei lavori di costruzione e poi ecco la casa finita in una fotografia scolorita e un po' sfocata. La casa, con il suo significato forte di riuscita sociale, di luogo sicuro e di nido familiare, occupa un posto predominante in questo lavoro ed è il luogo, fisico e mentale, dove l'autore si rifugia per superare il lutto di una perdita duplice:

"È doloroso guardare qualcuno morire, e ho sentito come se dovessi vivere questo dolore due volte, prima mentalmente, poi fisicamente. [...] Questo lavoro è stato per me un modo per elaborare il lutto mentre lei [Nana] stava scivolando via da me, è stato il tentativo di mettere insieme i pezzi e i ricordi [che non ero riuscito a trattenere] per dare un senso a tutto questo, e tutte le immagini sono state fatte con cura, con compassione, con amore. questa è una storia dolorosamente bella"¹¹⁴.

¹¹⁴ W. Harris, *You can call me Nana*, Overlapse Publishing, London, 2021.

Quasi alla fine del libro, Harris pone la fotografia (Fig.70) dell'ultima volta in cui Nana ha fatto colazione senza assistenza, e ha lasciato durare l'esposizione tanto quanto lei ha impiegato per finire di mangiare. Il risultato è "una fotografia inquietante, l'unica che fa un riferimento diretto alla malattia di Nana"¹¹⁵.



Figura 70. Will Harris, You can call me Nana, Overlapse, 2021

Tributo alla vita di Evelyn, questo lavoro è un nuovo tipo di album familiare che mira a mantenere viva una memoria nel momento in cui questa sfugge e che coinvolge lo spettatore in un viaggio visivo a volte straniante: nel corso di tutto il libro ci sono appunti scritti a mano dall'autore, estratti di conversazioni tra Harris e Evelyn che permettono alla voce di lei di entrare direttamente nella linea narrativa. Gli audio di queste conversazioni sono disponibili sul sito dell'autore.

¹¹⁵ Olga Yatskevich, Collector Daily, 10 settembre 2021.

Harris scrive:

“Dieci anni fa ora erano dieci minuti fa. Non c’erano più stagioni. L’orologio si era fermato. Mia nonna era perduta e rinata. Frammenti della persona che conoscevo tornavano ogni tanto, ma non era più la mia Nana e non c’era più nessuno a tenere insieme la nostra storia di famiglia. Evelyn Beckett era la guardiana della porta e ora aveva abbandonato il suo posto. Era cominciata una relazione nuova: prima ero suo nipote, ora ero un vecchio amico. Mia madre, la sua unica figlia, era diventata la sua infermiera. Anche con il senso di una perdita profonda, sentivo che era cominciata una nuova amicizia. Mentre tentavamo di estrarre [ricordi] dall’archivio della sua vita, ho cominciato a costruire e decostruire tutto quello che sapevo essere vero in una inconscia collaborazione con Evelyn”¹¹⁶.



Figura 71. Will Harris, *You can call me Nana*, Overlapse, 2021

La relazione così stretta con la nonna, figura amabile e buona ed esempio di amorevolezza, porta con sé un dolore amplificato dal fatto che l’amore reciproco non era riuscito a mantenere vivo neppure il ricordo del suo nome, Will, il nipote prediletto, il bambino di cui si era presa cura da tutta la vita.

¹¹⁶ Harris, *You can call me Nana*, cit.

Quando la comunicazione con la nonna Evelyn si assottiglia e si interrompe, Harris reagisce creando collage di fotografie pensando che ognuno di essi “fosse una conversazione non strutturata tra lei e me, un dialogo infestato dagli spettri della mia infanzia fianco a fianco con quelli della sua”¹¹⁷. Harris sa molto bene che non sarebbe stato mai più il nipotino di Nana e che a breve avrebbe dovuto prendere su di sé un nuovo ruolo, quello di custode delle sue memorie e di vecchio amico immaginario, ed è consapevole che presto ci sarebbe stata una vita senza di lei e che questo vuoto faceva già parte del suo presente. Nana era già partita, stava già andando cancellandosi, osservando con occhi che non potevano vedere. Lo sguardo di Harris si posa dolcemente sulla storia di cui egli è prima testimone e poi narratore, in modo delicato, poetico, tenero. Dove egli non può più fisicamente conversare con la sua Nana, un nuovo dialogo si apre con gli spettatori in un percorso di meticoloso spaesamento grazie a Evelyn Beckett, che sfugge dalla pagina e poi ritorna, viene perduta e poi, continuamente, ritrovata.

¹¹⁷ W. Harris, *op.cit.*, 2021.

Moira Ricci - 20.12.53-10.08.04, 2023

Il giorno stesso della morte improvvisa di sua madre Lorian, Moira Ricci, nel tentativo di affrontare il lutto con l'unico linguaggio che le appartiene, si mette all'interno di una fotografia insieme a lei. Parte così un viaggio durato dieci anni, un modo per riscrivere la storia. Nelle fotografie l'artista-figlia guarda sempre la propria madre nel tentativo di "avvertirla dell'imminente destino", non sorride mai e fa coabitare in ogni immagine i due piani temporali di passato e futuro in un presente impossibile.



Figura 72. Moira Ricci, *Autoritratto*, 20.12.53-10.08.04, 2023

L'elemento della mortalità è affrontato da Ricci mostrandosi come figlia accanto alla madre alla ricerca continua di un suo sguardo, in contrapposizione al caso delle *Hidden Mothers* di Fregni Nagler che invece si eclissano nella rappresentazione per far sì che il ricordo dei figli resti intoccato. Ricci prosegue questo lavoro fino al 2014 e in dieci anni produce immagini che diventano sempre più elaborate, sempre più precise, immagini che assumono un significato più ampio in un percorso artistico che non è più solo l'elaborazione del proprio lutto ma una dichiarazione del suo essere fotografa.

La storica della fotografia Roberta Valtorta scrive:

“L'idea, confinante con un gesto di tipo apotropaico, è unica e chiara perché risponde a un bisogno assoluto: autoritrarsi e ancora autoritrarsi, farlo più volte e inserire la figura di sé stessa all'età attuale nelle fotografie di famiglia in cui compare la Lorian in tutte le età della sua vita, da quando ha pochi mesi a quando è bambina, e poi ragazza, fidanzata, sposa, madre, donna matura. L'artista intende essere partecipe di ogni età della madre. Non saranno mai più insieme, ma lo saranno per sempre nella dimensione virtuale, ma ben visibile, delle immagini fotografiche. Non solo, in un tempo particolare che scorre a rovescio. [...] Perché questa operazione sia vera fino in fondo, Moira si vestirà, si pettinerà, si truccerà, si atteggerà con attenzione nel modo richiesto dalle mode delle varie epoche della vita della madre; solo così [...] la finzione, la falsificazione, sarà, in ognuna delle fotografie e in ogni loro dettaglio, verità, come Cindy Sherman, artista da lei ammirata, della quale proprio Lorian le ha regalato un libro, insegna; e come dimostra Joan Fontcuberta, che da sempre afferma l'incredibile potenza della finzione e del camuffamento”¹¹⁸.

Nel lavoro di Ricci, digitale e analogico sono una cosa sola: la manipolazione è sì digitale (con il programma Photoshop ai suoi albori e privo delle possibilità odierne) ma è anche reale, poiché Ricci deve interpretare se stessa manipolando la realtà vera con travestimenti ed espressioni del viso. Molto significativo è quello che scrive l'autrice Lydia Flem a proposito della 'riparazione', altro concetto interessante quando si parla di famiglia, il luogo per eccellenza di traumi e conflitti:

“L'amore digitale spezza l'intollerabile freccia del tempo, trasforma l'impossibile in possibile, l'irreparabile in riparato. Moira Ricci, come uno spettro, si infila nello spazio fotografico di sua madre. Si inventa un "materiale onirico" (Maurice Olender, *Un fantôme dans la bibliothèque*) dove elaborare il lutto o forse solamente sospenderlo il tempo necessario a una elaborazione più lunga e lenta. Non si tratta affatto di contemplare la fotografia da un punto di vista esteriore e proclamare: è successo. Al contrario, Moira Ricci rivendica l'esistenza di una libertà dell'artista fotografa: trasgredire le barriere della fisica e le costrizioni della vita umana. In un tempo che non appartiene né al presente, né al passato, né al futuro, ma alla fusione dei tre”¹¹⁹.

¹¹⁸ R.Valtorta, *Il tempo, la verità*, in 20.12.53-10.08.04, Corraini Editore, Milano 2023.

¹¹⁹ L. Flem, *Nel regno della lira digitale*, in 20.12.53-10.08.04, Corraini Editore, Milano 2023.



Figura 73. Moira Ricci, *Al fiume Albegna*, 20.12.53-10.08.04, 2023

Ricci si autorappresenta come testimone muto e dolente del futuro della propria madre e qui Flem cita Leon Battista Alberti e il suo *De pictura* (1435), in cui egli suggerisce di inserire nei quadri il personaggio dell' *ammonitore*, cioè quella figura che guida lo spettatore verso il significato nascosto dell'opera pittorica. In questo caso, Ricci-figlia è l'ammonitrice in ogni singola immagine e crea un ponte tra lei, noi e la fotografia: noi sappiamo che lei è l'elemento estraneo, che la sua presenza non è 'vera', ma ci lasciamo ingannare in quello che Flem chiama (richiamando Freud) il "patto tra l'artista e i suoi spettatori"¹²⁰. Nasce ciò che Freud chiama il "regno intermedio", quello dell'arte, che ci permette di far parlare le nostre fantasie inconsce senza pericolo né trasgressione. Noi guardiamo l'immagine ma anche l'immagine a sua volta ci guarda, ci interroga, ci svela le nostre paure e i nostri desideri, i nostri sogni sepolti e le nostre inibizioni, le nostre fobie e le nostre angosce.

¹²⁰ *Ibidem*.

Grazie a questa alchimia insostituibile, l'arte fa prevalere la pulsione di vita sulla pulsione di morte, la creazione sulla distruzione. Perdere è anche sempre vincere, guadagnare una libertà, una vitalità, una nuova identità. Nei riti di iniziazione, la morte simboleggia una futura rinascita.



*Figura 74. Moira Ricci, Mamma al mare,
20.12.53-10.08.04, 2023*

Conclusioni

Dietro all'idea dell'album di famiglia c'è il compimento di una o più decisioni, alcune delle quali inevitabili. Non solo abbiamo scelto cosa fotografare e quali *porzioni di spazio e di tempo* collezionare, ma abbiamo dato vita alla *rappresentazione* di una *porzione* di ciò che siamo, di ciò che vogliamo mostrare. Dando un ordine o raggruppando queste frazioni visive secondo uno o più criteri, seguendo una redazione più o meno consapevole, possiamo veicolare un messaggio ancora diverso rispetto a quello della singola immagine. Se poi ci addentriamo nel territorio della manipolazione, siamo in grado di modificare il messaggio stesso della fotografia tanto da raccontare una storia alternativa. Più ci addentriamo nelle pagine del nostro album, più andiamo contro la definizione e la dichiarazione che la fotografia sia rappresentazione del reale: scattata in un certo modo, organizzata in un altro e modificata in un terzo, è la protagonista di una realtà parallela, di una storia diversa, e ciò si applica non solo alla *grande storia* scritta sui manuali ma anche a una *piccola memoria* come quella familiare. Come in un gioco di prestigio, la fotografia ci offre informazioni parziali dandoci l'illusione di avvicinarci all'esperienza della realtà nella sua completezza lasciando che il nostro cervello si inganni da sé. Perché l'album, allora? Fotografiamo i vivi presagendo di ricordarli quando non ci saranno più, per compiere un passaggio impossibile e, forse, raggiungerli anche solo per un breve momento.

“Come vivere con i propri morti nel XXI secolo?”¹²¹ si chiede la scrittrice Lydia Flem nella sua riflessione a proposito del lavoro di Moira Ricci: “Scendendo come Orfeo negli Inferi, ma accompagnati da un oggetto magico che i miti greci non potevano conoscere: una lira digitale”¹²². Questo strumento ci permette di “attraversare lo specchio apparentemente insuperabile tra l'immaginario e il reale. Rompe le regole della fisica che impediscono di essere qui e là nello stesso istante, oggi e ieri nello stesso luogo. [...] Forse è quello che Walter Benjamin chiamava l'*inconscio ottico*. La fotografia contemporanea ha il potere di svelare un condizionale passato: sarebbe potuto accadere”.¹²³

¹²¹ L. Flem, *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, Archinto, Milano 2004.

¹²² L. Flem, *Nel regno della lira digitale*, cit.

¹²³ *Ibidem*.

L'accento si sposta inevitabilmente sulla velocità dell'esperienza, e Lydia Flem nota quanto la fotografia crei un mondo di *transitorietà accelerata* che riesce ad abolire per noi contemporanei la nozione del tempo così come il telegrafo e il cablogramma, due secoli fa, avevano abolito il concetto di spazio. Secondo Marshall McLuhan la fotografia ha l'ambivalente potere di cancellare le frontiere e le barriere culturali mostrandoci l'entità degli esseri viventi *in sé* e, allo stesso tempo, riesce a trasformare la consapevolezza sensoriale rendendoci improvvisamente autocoscienti del nostro essere davanti all'obiettivo. McLuhan afferma che la fotografia "non soltanto ha influito sul nostro atteggiamento esteriore ma sui nostri atteggiamenti interni e sul dialogo con noi stessi"¹²⁴, e rimarca che l'era della fotografia vede anche - e non a caso - la nascita della psicanalisi. La riflessione del filosofo sul cambiamento nel dialogo interiore causato dalle immagini lo conduce a una conclusione geniale nella sua semplicità: "Tutti i media hanno come primo fine quello di ammettere nella nostra vita percezioni artificiali e valori arbitrari"¹²⁵. Come già aveva intuito nel 1964, la fotografia - anche se non direttamente manipolata - è per sua natura non-obiettiva e offre una visione parziale e opinabile. In un album di famiglia il messaggio più forte è quello che emerge a una lettura più sottile, quello portato *da ciò che non si vede*, ciò che non è stato incluso, ciò che è rimasto fuori dall'inquadratura. Ciò che non viene fotografato, in fondo, costituisce la vera essenza della fotografia. È questo vuoto, questo pezzo mancante che ci spinge a porci domande, a riflettere sul perché, sul come, sul quando e sul dove una fotografia sia stata realizzata. La curiosità che sorge spontanea nel volersi spingere al di là dei bordi dell'inquadratura ci riporta nei limiti di una rappresentazione che si avvicina in modo esponenziale alla verità del reale ma che rimane rappresentazione. Un album di famiglia è da una parte testimonianza, dall'altra artificio, e l'uno e l'altro sono così strettamente intersecati da farci spesso confondere. Ciò che appare nella luce fotografica che ha determinato ombre, forme e contorni, è circondato da vuoti che il cervello riempie da sé come meglio riesce, spingendosi laddove l'occhio non può più raggiungere.

Forse, pare dirci la fotografia, riusciamo a vedere anche dove la luce non arriva.

¹²⁴ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2016.

¹²⁵ *Ibidem*.

Bibliografia

- AA.VV., *A history of photography, from 1839 to the present*, Taschen, Köln 2022
- AA.VV., *I AM A CAMERA*, the Saatchi Gallery Booth-Clibborn Editions, London 2001
- AA.VV., *Catalogo Nazionale Bolaffi della Fotografia*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1977
- Araki N., *Sentimental Journey*, Self Published, 1971
- Araki N., *Sentimental Journey, Winter Journey*, Shinchosha, Tokyo 1991
- Araki N., *Sentimental Sky*, Rat Hole Gallery, Tokyo 2012
- Araki N., *Sentimental Journey 1971.2017*, HeHe, Tokyo 2017
- Auster P., *L'invenzione della solitudine*, Einaudi, Torino 2010
- Barchiesi L., *Donne è Bello*, Postcart Edizioni srl, Roma 2020
- Batchen G., *Hiding in Plain Sight*, in *Negative/Positive, A history of photography*, Routledge, UK 2020
- Boltanski C., *Les modèles, cinq relations entre texte & image*, intervista con Irmeline Lebeer 1979
- Boltanski C., a cura di Semin Didier, *Charles Boltanski*, Phaidon, Londra 1997
- Bryan -Wilson J. e Dunye C., *Imaginary Archives: A Dialogue*, Art Journal 72, n°2, Giugno 2013
- Carmi, L., *I travestiti*, Essedì Editrice, Roma 1972
- Chomsky N., *Le strutture della sintassi*, Laterza, Bari 1970
- Corà B., Maggia F., *Araki. Viaggio sentimentale*, Gli Ori/Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 2000
- Cortellessa A., *L'ombra della vita*, in *20.12.53-10.08.04*, Corraini Editore, Milano 2023
- Cresci M., *L'archivio della memoria. Fotografia nell'area meridionale 1967/1980*, Regione Piemonte, Torino 1980
- Cresci M., *Misurazioni. Fotografia e Territorio*, Yard Press Edizioni, Roma 2020
- Cresci M., *Mario Cresci. UN esorcismo del tempo*, Contrasto Edizioni, Roma 2023
- Didi-Huberman G., *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005
- Ferrari D. e Pinotti A., a cura di, *La Cornice, Storia, teoria e testi*, Johan & Levi Editore, Milano 2018
- Ferrari S., Tartarini C., *AutoFocus, L'autoritratto fotografico tra arte e psicologia*, CLUEB edizioni, Bologna 2010

Flem L., *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, Archinto, Milano 2004

Flem L., *Nel regno della lira digitale*, in 20.12.53-10.08.04, Corraini Editore, Milano 2023

Fregni Nagler L., *The Hidden Mother*, MACK, London 2013

Fontcuberta J., *La furia delle immagini, note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino 2018

Foster H., *An Archival Impulse*, The MIT Press, Ottobre, 2004

Gaucheraud H., *Gazette de France*, edizione del 6 gennaio 1839, Parigi, Francia

Garb T., Semin D., Kuspit D., *Christian Boltanski*, Phaidon Press, London 1997

Genard P. e Barret A., *Lumière, les premières photographies en couleurs*, Trésors de la photographie, André Barret éditeur 125, Paris 1974

Harris W., *You can call me Nana*, Overlap Publishing, London 2022

Jobey L., *Ray's a Laugh: A Reader*, Mack, London 2024

Kessels E., *Album Beauty*, RVB Books, Paris 2012

Kessels E., *The many lives of Erik Kessels*, Aperture, NY 2017

Kessels E., In *Almost Every Picture* (vol. 1-19), KesselsKramer (and Artimo per i vol. 1-3), Amsterdam 2002-2024

Larson K., *New York Magazine*, 1989

Lavedrine B. e Gandolfo J., *L'autochrome Lumière : secrets d'atelier et défis industriels*, CTHS EDITION, Paris 2009

Leonardi N., *Fotografia e Materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books Editore, Milano 2013

McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2016

Ricci M., 20.12.53-10.8.04, Corraini Editore, 2023

Scarry E., *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985

Stallabrass J., *High Art Lite: British Art in the 1990s*, Verso Publishers, UK 2001

Dugan J. T. , *Strange Fire Collective*, 2021

Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino 2011

Valtorta R., *Il pensiero dei fotografi, un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2008

Valtorta R. (a cura di), *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, Johan & Levi editore, Monza 2012.

- Valtorta R., *Il tempo, la verità*, in *20.12.53-10.08.04*, Corraini Editore Milano 2023
- Wilson B. J. e C. Dunye, *Imaginary Archives: A Dialogue* (2013)
- Winant C., *My Birth*, Self Publish Be Happy, London 2018
- Zanot F., *Houdini's Burqa. A conversation with Linda Fregni Nagler* in L. Fregni Nagler, *The Hidden Mother*, MACK, London 2013.
- Zoja L., *Vedere il vero e il falso*, Einaudi, Torino 2018

Sitografia

Kessels E.

- <https://www.erikkessels.com/>
- <https://atpdiary.com/new-photography-interview-kessels/>

Harris W.

- <https://willharris.co/>
- <https://www.strangefirecollective.com/book-review-will-harris>

Schmid J.

- <https://www.lumpenfotografie.de/>

Billingham R.-

https://www.repubblica.it/cultura/2024/06/28/news/richard_billingham_libro_fotografia_la_mia_famiglia_di_miserabili-423324590/

Araki N.

- https://youtu.be/BSPW4ZgE_4?si=xT-v7rEQSjaPCXjs

Winant C. -

<https://bombmagazine.org/articles/2018/08/07/labor-and-delivery-carmen-winant-interviewed/>

<https://www.moma.org/collection/works/222741>

Zoe Leonard - <https://urbanautica.com/review/the-fae-richards-photo-archive/3307>

-<https://aperture.org/editorial/kristen-lubben-zoe-leonard-cheryl-dunye-fae-richards-photo-archive/>