

Alcuni rilievi sul rapporto tra fotografia e morte*

di Stefano Ferrari

Non ci sono dubbi che l'origine del ritratto vada cercata anche e soprattutto nell'arte funeraria, dove troviamo spesso l'immagine del defunto rappresentato da vivo. È il caso dei bellissimi ritratti del Fayyum nell'Egitto romano (I sec. a.C.-IV sec. d.C.). Si tratta, come ricorda Bailly, di una sorta di "apostrofe muta"¹, in cui i morti si affacciano come vivi dai loro sarcofagi, quasi in una incantata e laica negazione della morte. Una tipologia che,

* Il testo riprende, con alcune integrazioni e variazioni, il primo paragrafo del capitolo "Il perturbante della fotografia" in S. Ferrari, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Bari-Roma 1998, confluito in parte in S. Ferrari, *La fotografia tra lutto, riparazione e creatività*, in "PsicoArt – Rivista on line di arte e psicologia" 2010, n. 1 (<http://psicoart.cib.unibo.it/article/view/2056>).



attraverso i secoli e con modalità e intenti diversi, è arrivata fino ai giorni nostri, in cui ogni tomba, ogni lapide mostra, più o meno sorridente, la foto del caro estinto – piccolo e privato monumento alla memoria.

Sono molti tuttavia gli elementi che riallacciano direttamente il tema della morte alla fotografia. È stato forse Roland Barthes, nel suo brillante saggio del 1980,

¹J.C. Bailly, *L'apostrofe muta. Saggio sui ritratti del Fayum*, Quodlibet, Macerata 1998.

La camera chiara, che più di ogni altro ha sottolineato questo motivo, parlando, per esempio, di quella «cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto». ² E pensando al grande impegno profuso da ogni fotografo professionista per conferire ai suoi modelli un'impressione di naturalezza e appunto di *vita*, Barthes osserva poi con ironia:

Si direbbe che il Fotografo, atterrito, debba lavorare moltissimo per far sì che la Fotografia non sia la Morte. ³

E ancora:

Per quanto viva ci si sforzi di immaginarla (e questa smania di “rendere vivo” non può essere che la negazione mitica di un'ansia di morte), la Foto è come



un teatro primitivo, come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti. ⁴

La morte, tuttavia, secondo il critico francese, è presente non solo, come vedremo, nell'esperienza del venir fotografati, ma anche nell'atto stesso del fotografare:

² R. Barthes, *La camera chiara*, trad. it. Einaudi, Torino 1980, p. 11

³ Ivi, p. 16.

⁴ Ivi, p. 33.

Tutti questi giovani fotografi che si agitano nel mondo, consacrando alla cattura dell'attualità, non sanno di essere degli agenti della Morte.⁵

Insomma nella fotografia, sotto ogni aspetto, «c'è sempre questo segno imperioso della mia morte futura».⁶ Per non parlare poi delle tante, finissime osservazioni che Barthes propone a proposito delle relazioni della fotografia con il motivo del lutto, e nella fattispecie con il lutto, proustianamente mitizzato, per la morte della madre.⁷

D'altra parte, vedremo che questo senso di morte che così spesso colleghiamo alla fotografia è già come iscritto nel bisogno stesso che l'uomo ha di fotografare e fa tutt'uno con esso,



⁵ Ivi, p. 92.

⁶ Ivi, p. 98.

⁷ Su questo si veda in particolare C. Assouly-Piquet, *Le retour du mort*, in «Critique» 1985 (459/460).

rappresentando, come si suol dire, semplicemente l'altra faccia della medaglia. La fotografia, infatti, nella sua sostanziale ambiguità, evoca, sì, la morte in quanto blocca e congela la vita nel suo libero fluire, ma esprime così anche tutta la sua forza, nella misura in cui questo le consente, in senso lato, di sottrarre qualcosa alla caducità.⁸ Senza contare che proprio in questo blocco e congelamento dello spazio e del tempo sta uno dei fondamentali meccanismi di difesa della fotografia, che le permette di controllare e dominare il caos e la violenza del mondo. Procediamo tuttavia con ordine, senza tralasciare qualche altra preziosa testimonianza. L'uomo dunque si rivolge soprattutto alla fotografia per dare consistenza e stabilità a una

⁸ Philippe Dubois afferma che ciò «risponde in effetti alla grande illusione di ogni rappresentazione indiziale» (intesa cioè come deposito e traccia del referente): «affermare contemporaneamente l'esistenza del referente come prova irrefutabile di ciò che ha avuto luogo, e nello stesso tempo eternizzarlo, fissarlo al di là della propria essenza; ma anche, contemporaneamente, designare quel referente mummificato come ineluttabilmente perduto, ormai inaccessibile come tale per il presente: con lo stesso movimento lo si pietrifica per sempre, in quanto segno e lo si rinvia come referente ad un'inesorabile assenza, all'oblio, alla mancanza, alla

realtà troppo mobile e troppo labile, per sottrarla, come dice Italo Calvino, all'«ombra insicura del ricordo».⁹ Soltanto dopo che è stata fotografata, una certa realtà, come dice ancora lo scrittore, sembra poter contare sulla «irrevocabilità di ciò che è stato e non può essere messo in dubbio». Questa stessa idea di irrevocabilità, insinuandosi nella nostra coscienza, genera come un senso di finzione retrospettiva, che uccide ogni spontaneità. È per questo, spiega Calvino, che

la realtà fotografata assume subito un carattere nostalgico, di gioia fuggita sull'ala del tempo, un carattere commemorativo, anche se è una foto dell'altro ieri. E la vita che vivete per fotografarla è già in partenza commemorazione di se stessa.¹⁰

morte» (Ph. Dubois, *L'atto fotografico*, Ed. Quattro Venti, Urbino 1996. pp. 118-9).

⁹ I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970, p.35.

¹⁰ Ivi, p. 38.

Ecco allora che, come ha scritto a sua volta Susan Sontag,

Ogni fotografia è un memento mori. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo.¹¹

Questo senso di morte che incombe sulla fotografia costituisce come una specie di marchio di fabbrica e appartiene alla sua stessa origine.

Tralasciamo per il momento l'anche troppo ovvio e troppo ampio riferimento alla pratica, certamente antica, collegata all'usanza (o all'esigenza) di fotografare i cadaveri, anche se, spaziando



dalla antropologia alla medicina legale, essa comporta tuttavia più di un contatto con il mondo dell'arte.¹² E cominciamo con il

¹¹ S. Sontag, *Sulla fotografia*, trad. it. Einaudi, Torino 1978, p. 15.

¹² Si trattava comunque di una pratica ancora molto diffusa nella seconda metà dell'Ottocento, che si intreccia saldamente alla storia della fotografia e del ritratto. Adolphe-Eugene Disderi, l'inventore del famoso ritratto "Carte de visite", auspicando che la gente non aspetti di essere morta per farsi ritrarre, così parla di questo particolare aspetto della sua pratica professionale: «Ogni volta che siamo stati chiamati a fare un ritratto dopo la

morte, abbiamo vestito il morto degli abiti che vestiva abitualmente. Abbiamo raccomandato che gli fossero lasciati gli occhi aperti, lo abbiamo seduto ad un tavolo, e per operare abbiamo atteso sette o otto ore. In questo modo abbiamo potuto cogliere il momento in cui le contrazioni dell'agonia sparivano e ci era dato così di riprodurre un'apparenza di vita. È l'unico modo per ottenere un ritratto conveniente in modo che non ricordi alla persona cara quel momento doloroso che le ha tolto colui che amava» A.-E.

menzionare due luoghi piuttosto curiosi della storia della fotografia, che per quanto secondari, gettano una luce particolare sul tema delle sue relazioni con la morte. Il primo di questi riguarda la diffusione delle cosiddette “fotografie di fantasmi” di moda tra la fine del secolo scorso e l’inizio di questo, che ha trovato un’eco suggestiva anche nella fotodinamica di Anton Giulio Bragaglia. Come si ricorderà, la fotografia era chiamata dal movimento occultista e spiritista a dar prova obbiettiva dell’esistenza di fenomeni strani e paradossali, a cominciare appunto dai pretesi fantasmi, i quali

Disderi, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris, 1855, pp. 25-6, cit da Dubois, p. 158).

¹³ A ribadire la persistenza di questi fenomeni che intrecciano furbizia e credulità, si pensi al recente episodio avvenuto nel Museo archeologico di Napoli (agosto 2011), in cui sembrava essere stato fotografato il fantasma di una misteriosa bambina: ma si è trattato probabilmente solo dell’utilizzo spregiudicato una diffusa applicazione di iPhone. Più suggestiva, se mai, appare la «bizzarra idea di fotografarsi nell’estremo atteggiamento», cioè fingendosi morto, del nostro Capuana, che a sua volta si diletta sia di

effettivamente sembravano capaci di impressionare le lastre fotografiche. Qui l’associazione tra fotografia, ritratto e morte non potrebbe essere più eloquente: è il defunto stesso che ritorna e si lascia fotografare... Inutile dire che tutto ciò oggi non ha nulla di perturbante: è, anzi, solo oggetto di una quasi divertita curiosità.¹³

Un altro capitolo stravagante di storia della fotografia che sembra portarci nella stessa direzione è quello relativo al cosiddetto fantasma dell’“ultimo istante”, secondo cui la retina del morto conserverebbe impressionate come su una lastra

fotografia che di spiritismo. Li chiamava «ritratti profetici». Quanto all’idea di fotografarsi fingendosi morti, bisogna dire che si tratta di un vero e proprio archetipo nella storia della fotografia, che troviamo addirittura in uno dei suoi primissimi esemplari. È infatti datata 18 ottobre 1840 la terrificante versione fotogenica dell’autoritratto in forma di annegato dello sfortunato profotografo parigino Hippolyte Bayard, a cui nessuno, come è noto, rese allora il dovuto merito per la sua fondamentale scoperta (prima di Daguerre e di Niépce) che gli consentiva di fotografare direttamente sulla carta. (cfr. A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 6-7)

fotografica le ultime immagini viste. Si tratta indubbiamente di un tema fantastico, che però ebbe nella seconda metà dell'Ottocento una notevole diffusione anche negli ambienti scientifici, dando luogo a davvero singolari esperimenti. Venne ripreso soprattutto dalla criminologia nell'ipotesi che il volto dell'assassino rimanesse impresso negli occhi della vittima:

È di questi giorni – scriveva nel 1865 un giornale americano – la scoperta di una nuova applicazione della fotografia alla medicina legale; si è riusciti, sottoponendo al dagherrotipo la retina di un individuo assassinato, a ritrovarvi l'immagine di colui che lo aveva colpito.¹⁴

È questo un motivo che ha avuto una larga diffusione sia nella letteratura che nel cinema.



Al di là di questi aspetti comunque molto particolari, alle sue origini la fotografia poteva essere collegata con la morte non solo e non tanto perché spesso veniva eseguita nei cimiteri (luoghi per eccellenza aperti e caratterizzati da molta luce e molta tranquillità — ciò di cui si aveva bisogno per i lunghi tempi di esposizione),

¹⁴ Citato in M. Milner, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, trad. it. Il Mulino, Bologna 1989.

ma soprattutto per quell’“aura” di cui parla Benjamin¹⁵ e che le vecchie foto possiedono anche loro malgrado. Essa deriva tra l’altro dall’espressione “strana”, un po’ allucinata che la stessa lunghezza della posa¹⁶ imponeva su quei volti antichi, irrimediabilmente marcati, sotto ogni aspetto, dal segno di un tempo trascorso. Si tratta poi sempre in questi casi, data la distanza che ci separa da loro, di ritratti di defunti, magari di un qualche antenato, appesi ai muri delle camere da letto o appoggiati sulla credenza del soggiorno, che evocano in noi appunto un inevitabile, dolce e malinconico senso di un passato che non torna, quali testimonianze e reliquie di un tempo che non c’è più.

¹⁵ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Einaudi, Torino 1966.

¹⁶ Cfr. anche A. Scharf, *Arte e fotografia*, trad. it. Einaudi, Torino 1979.

Notava al riguardo Francis Bacon con un cinismo solo apparente, che maschera lo stupore sconcertato di ognuno di noi di fronte all’enigma estremo:

Penso che il fascino delle vecchie fotografie, a parte i graffi e le macchie, sia il pensiero: “Adesso sono tutti morti”. Quelle persone camminavano e non pensavano che la morte li avrebbe raggiunti; lo fanno tutti – pensano di essere eterni e che sono solo gli altri a morire – tutta quella gente color seppia che cammina nella strada del tempo; e tu pensi, “Adesso tutti sono morti”: è questo che li rende affascinanti.¹⁷

A prescindere da questi elementi che fanno parte delle origini della sua storia, la fotografia, come è naturale, può venire associata alla morte sia in quanto oggetto, riproduzione di una determinata immagine, sia in quanto idea e processo. Nel primo caso intanto possiamo menzionare innanzi tutto le

¹⁷ Cit in M. De Micheli, *Il disagio della civiltà e le immagini*, Jaca Book, Milano 1981, p. 46.

“foto dei morti”: non penso tanto alla ormai quasi saturante esibizione di cadaveri, a cui per i più diversi motivi, ci hanno abituato la stampa e la TV (dove pure non mancano “belle” fotografie¹⁸); o al fascino perturbante di certi scorci di camere mortuarie o di sale anatomiche, che pure hanno attratto l’obbiettivo di alcuni artisti (Andres Serrano, Joel- Peter Witkin, per esempio) e che la dicono lunga su certe implicazioni necrofile della fotografia (o del fotografo); non penso neppure all’usanza, questa, sì, molto antica (si ricordi la maschera funeraria) di ritrarre le sembianze del morto prima della definitiva sepoltura, per conservarne, attraverso l’immagine, la



memoria¹⁹, secondo un rituale che, fatta forse eccezione per gli esempi di grandi pittori o grandi fotografi nei confronti di grandi personaggi, reca un inevitabile senso di lugubre inutilità –

¹⁸ Cfr. L. Longanesi, *Il cadavere e il bello fotografico*, in D. Mormorio (a cura di) *Gli scrittori e la fotografia*, Ed. Riuniti, Roma 1988.

¹⁹ Si veda in particolare J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, trad. it a cura di Pietro Conte, Quodlibet, Macerata 2011.

un'usanza, comunque, oggi pressoché scomparsa nella nostra cultura²⁰; parlando delle foto dei morti, penso più semplicemente alle foto che vogliono ricordare i morti come vivi, nei cimiteri, nelle vecchie camere da pranzo, nei polverosi album di famiglia²¹, nei disordinati scomparti dei nostri portafogli...

Ecco che ritorniamo al motivo del ritratto come sostituto dell'assente, come tentativo di duplicare la realtà, la vita per sottrarla alla morte, ma che finisce poi, mediante questa negazione, per evocare la morte stessa. In questo contesto assume un particolare rilievo l'usanza che si è mantenuta in alcune comunità dell'Italia meridionale (nella fattispecie della Calabria) di farsi costruire il sepolcro quando ancora si è in vita,

²⁰ Potrebbe essere altrimenti la testimonianza di un'assai problematica e conflittuale relazione intercorsa tra il vivo che fotografa e il morto che è fotografato (ho in mente al riguardo certe pagine del *Male oscuro* di Giuseppe Berto).

²¹ «Quelle ombre grigie o seppia, fantomatiche, quasi illeggibili, non sono più i ritratti tradizionali di famiglia, sono la presenza sconvolgente di vite arrestate nella loro durata, liberate dal loro destino, non per i prestigii dell'arte ma per la virtù di un meccanismo impassibile; la fotografia non

omettendo ovviamente la data della morte, ma (ciò che è significativo) ponendo sulla lapide la propria fotografia, che però si ha l'avvertenza di tenere ben coperta.

La fotografia tombale – scrive Faeta – [...] finché colui che dovrà essere sepolto è in vita, è nascosta allo sguardo. Il suo scoprimento testimonierà l'avvento della morte, ne costituirà segnale. L'entità della persona imprigionata nella fotografia diventerà per il mondo l'anima del defunto; il trasferimento nella tomba di quest'ultimo sarà significato dalla comparsa, nello spazio dei morti, di un'immagine.²²

Con questo ci riallacciamo evidentemente alla costellazione del Doppio ritenuta per definizione *unheimlich*, nata, come sappiamo, dal bisogno dell'uomo di negare la realtà della morte

crea, come l'arte, l'eternità, essa imbalsama il tempo, lo sottrae alla propria corruzione ... » (A. Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, 1945, cit in Dubois, cit. p. 80).

²² F. Faeta nel Catalogo per la mostra *Imago mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma Valle Giulia 2/7-10/8 1980, De Luca Editore, p. 8.

dell'Io, che viene perciò duplicato attraverso la sua immagine. Anche sotto questo profilo si può valutare il senso vagamente perturbante della fotografia.

Del resto, tutte le vecchie fotografie, come abbiamo già ricordato, recano intrinsecamente un'“aura”, ed evocano la morte in quanto evocano un mondo che non c'è più: fotografie come reliquie... (In realtà non soltanto le “vecchie” fotografie, ma anche quelle più o meno recenti, chiamate a consacrare ricorrenze di per sé felici, come battesimi, matrimoni, lauree, compleanni e anniversari vari – anche queste fotografie



producono un vago senso di malinconia: non solo perché in esse, magari, ritroviamo chi oggi non c'è più, ma soprattutto perché chi anche oggi è anagraficamente in vita non è più quello della foto – a cominciare da noi stessi...)

Dobbiamo poi ricordare la funzione della fotografia, o meglio, del ritratto fotografico, nel lavoro del lutto.²³ Ed è una funzione ricorrente e sicuramente importante, però non essenziale.²⁴ Essa serve di appoggio, di supporto all'elaborazione psichica, nel senso che quando abbiamo perduto una persona amata il guardare continuamente le sue foto fa parte di quello che ho

²³ «Non dirò certo che una fotografia basta alla “liquidazione della libido” – scrive Robert Castel, in diretto riferimento al saggio di Freud sul lutto. Ma essa svolge il suo ruolo per consentire alla persona cara di “vivere ormai nel ricordo”, che è l'unica maniera di razionalizzare la morte, cioè di continuare a vivere. Con la fotografia devotamente conservata, contemplata con altri ricordi nel cerimoniale rispettoso di una religione intima, qualcosa dell'orrore della scomparsa è stato esorcizzato. All'annientamento brutale e alla decomposizione della carne si è sostituita l'eternità cristallizzata di un sorriso ingiallito» (R. Castel, *Immagini e fantasmi*, in Bourdieu (a cura di) *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, trad. it. Guaraldi 1972, p. 308).

²⁴ Non dimentichiamo che si sta parlando qui della foto come oggetto, cioè del ritratto della persona amata che guardiamo dopo la sua scomparsa. Molto diverso è invece il caso di chi utilizza il ritratto, nel senso del fare il ritratto (sia pittorico che fotografico), della persona morta o che sta per morire. Ricordo, da un lato, l'episodio raccontato da Zola ne *L'oeuvre* del pittore che dipinge il figlio morto (dove il processo del lutto coincide tragicamente

definito il “lavoro del ricordo”: gli conferisce, per così dire, sostanza e alimento, seppure con i limiti e le contraddizioni rilevate anche da Barthes.²⁵

Su questo tema restano illuminanti le pagine di Proust sul lutto per la morte della nonna – la foto della nonna scattata da Saint-

e cinicamente con il lavoro dell'artista); ricordo, dall'altro, il diffusissimo gesto di pietà filiale di chi è preso dal desiderio di fotografare le persone molto anziane, pensando all'imminenza della morte: in questo caso la fotografia, o meglio il fotografare, agisce anche come un lavoro del lutto anticipato.

²⁵ Interessanti al riguardo la osservazione della già citata Assouly-Piquet, che richiama, a questo proposito lo statuto ambiguo della fotografia, la qualcon il suo «gioco indefinito di morte e resurrezione» si situa «nel cuore di un tentativo di raddoppiamento che designa l'impossibilità di un lavoro del lutto»: in questo caso infatti, secondo l'autrice, il «lavoro del lutto non si può fare. Il processo di simbolizzazione si inverte, e libera un sentimento di perturbante. L'oggetto assente diventa fantasma, con quanto v'è in esso di verità, di “essenzialità”, è apparentemente vivo, e tuttavia irrimediabilmente morto» (p. 815).

Loup che il Narratore “riscopre” solo dopo che la memoria involontaria ha innescato il lavoro del lutto.²⁶

Vediamo ora di considerare la fotografia non più solo come prodotto, cioè come semplice oggetto (ritratto, reliquia, foto-ricordo, ecc.) ma anche come idea e processo, per quanto c'è in essa e nel suo gesto di premeditato e intenzionale. Prima, tuttavia, quale momento di passaggio, e quasi a ribadire la provvisorietà e la relatività, è forse opportuno riproporre questa stessa distinzione in relazione alla speciale esperienza del soggetto, di un Io, cioè, considerato ora davanti all'oggetto della propria fotografia e ora di fronte all'obbiettivo del fotografo, durante il processo del venir fotografato.

Eccoci dunque a guardare le nostre foto, di fronte cioè alla nostra stessa immagine ritratta nella fotografia. Essa in fondo, anche

secondo la prospettiva di Roland Barthes, è la rivelazione dell'altro (morto) che è in noi: quando ci rivediamo nelle foto non ci riconosciamo più, o meglio, ci riconosciamo come altro, ci riconosciamo nella nostra morte, mediante lo sguardo degli altri – nel senso che quello che scopriamo non è quello che gli altri vedono bensì quello che gli altri hanno visto e che ora non esiste più – è morto appunto. È questo comunque un processo che opera in senso inverso rispetto alla fase dello specchio descritta da Lacan, attraverso cui il bambino scopre il suo Io: o meglio, è lo stesso percorso, ma è appunto un percorso di morte, perché l'immagine fotografica riguarda ora, da un lato, un Io già strutturato, e dall'altro, un Io che si trova alienato nella foto: la nostra immagine, l'immagine viva che ciascuno di noi ha dentro di sé viene come negata da quella, morta, che ci sta davanti nella foto, che è un fantasma, uno spettro, qualcosa che ci è stato rubato, che siamo noi e non siamo noi. Quindi lo “specchio”

²⁶ Cfr. S. Ferrari, *Proust, Freud e il lavoro del lutto*, in Id, *La scrittura infinita. Saggi su letteratura, psicoanalisi e riparazione*, Nicomp, Firenze 2008.

della foto tende a innescare un processo di identificazione che procede a ritroso, facendoci identificare con un Io che non esiste più. Tuttavia questo processo, che la fotografia appunto oggettiva, è non solo utile nella misura in cui ci consente di conservare il senso di unità dell'Io, o meglio, della sua continuità tra passato e presente, ma si rivela per altri versi addirittura essenziale. Esso infatti ci permette di elaborare quel lutto impossibile che riguarda appunto la nostra stessa morte – quella morte che non potendo essere altrimenti rappresentata non può neppure venire accettata, venendo meno così ogni meccanismo di difesa. Guardando il nostro ritratto, in particolare la nostra fotografia, noi possiamo finalmente rappresentarci la nostra morte in quanto ci identifichiamo nello sguardo di chi ci sopravviverà: quell'immagine che abbiamo sotto gli occhi è la

stessa che avranno domani i nostri figli o i nostri nipoti e possiamo così, come dire? unirci al loro compianto.²⁷

E ora immaginiamoci invece di fronte all'obbiettivo del fotografo mentre la nostra immagine sta per essere catturata da quella specie di scatola magica che egli maneggia con tanta disinvoltura. Nonostante l'abitudine e l'ostentata indifferenza, noi, di solito, non possiamo contare su altrettanta disinvoltura e sicurezza. L'essere fotografati è sempre un'esperienza un po' speciale, subita con un certo disagio, che riusciamo a malapena a nascondere e compensare dietro il piacere di essere, come si suol dire, immortalati. La morte infatti, come ha osservato Barthes in un passaggio cruciale che abbiamo in precedenza volutamente ommesso, fa parte integrante dell'esperienza dell'essere fotografati:

²⁷ Si apre con ciò la possibilità di rileggere il motivo del Doppio (di cui la fotografia è chiaramente una variante) e del suo costante rapporto con la morte in una prospettiva che ne ripristina a tutti gli effetti l'antica valenza di difesa. Il fatto che il sosia si riveli spesso come l'immagine della nostra morte, al di là dell'indubbio effetto perturbante che questo comporta (un

perturbante tuttavia che nella fotografia è molto attenuato, come attenuata è del resto l'immagine stessa della nostra morte) costituisce infatti un mezzo indispensabile e in un certo senso unico per consentirci di elaborare quel trauma.

Immaginariamente, la Fotografia (quella che io assumo) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro.²⁸

Questa impressione soggettiva trova come un riscontro concreto nell'antico e diffuso timore di essere ritratti, che ha radici profonde nell'inconscio filogenetico dell'uomo.²⁹ L'idea del ritratto che uccide, assorbendo linfa vitale al modello, va infatti collegata all'antica credenza nella magia dell'immagine e trova ampia rispondenza sia a livello antropologico che letterario. Se gli esempi di Hoffmann, Poe, Wilde³⁰, riguardano comunque esclusivamente la pittura, questo stesso motivo lo ritroviamo, tra

²⁸ R. Barthes, op. cit., p. 15.

²⁹ «Certe popolazioni primitive – scrive Rank sulla scorta di Frazer – credono addirittura che portare a termine un ritratto, o il fatto che esso cada in mani estranee, comporti morte sicura» (O. Rank, *Il doppio. Il significato*



del sosia nella letteratura e nel folklore, trad. it. SugarCo, Milano 1979, p. 81.

³⁰ Ne tratto diffusamente nel mio testo, *La psicologia del ritratto*, cit.

l'altro, nel romanzo di Bioy Casares, *L'invenzione di Morel*, in cui la duplicazione fotografica della realtà (una duplicazione naturalmente volta a conservare, oltre la vita, la vita stessa) comporta comunque inesorabilmente la morte dei soggetti rappresentati. Una variante interessante di questa paura della foto che uccide la suggerisce poi Philippe Dubois, collegandola al mito antico di Medusa: «La foto letteralmente ghiaccia di terrore. Vi si ritrova, ancora una volta, – egli afferma – la famosa figura di Medusa.»³¹

Al di là di queste specifiche associazioni, la fotografia in generale, come abbiamo già visto all'inizio, richiama l'idea della morte in quanto blocca (e, in certo senso “uccide”) il flusso della vita nella sua continuità e spontaneità: ogni scatto è un istante rubato, sì, all'incertezza del divenire, ma è anche, e forse

³¹ Chi è fotografato – aggiunge – viene «trasformato *ad immagine della Medusa*, in ciò che sono i morti: fissato, paralizzato, impietrito per essere stato visto – per essersi visto come “altro”. La medusazione fotografica non è altro che questo passaggio, infernale e speculare» (Ph. Dubois, *L'atto fotografico*, cit. p. 157).

soprattutto, qualcosa che viene sottratto alla totalità e alla continuità del reale. Lo stesso Dubois, a proposito del taglio che essa opera nello spazio e nel tempo («da un tempo evolutivo a un tempo fisso, dall'istante alla perpetuazione, dal movimento all'immobilità, dal regno dei vivi al regno dei morti, dalla luce alle tenebre, dalla carne alla pietra»), parla senz'altro della «foto come tanatografia».³²

In questo senso, dunque, la foto falsifica la realtà considerata nel suo fluire, la nega come processo, la frammenta, la rende quindi inautentica, sostanzialmente *morta*. Sotto questo aspetto, secondo un meccanismo che conosciamo bene, più la fotografia vuole ricordare la vita, e più finisce per evocare la morte.

³² *Ibid.*

Immagini

Pag. 1 - Mummia del Fayyum con l'immagine di un bambino, I sec. d. C., London, British Museum

Pag. 2 - Mummia del Fayyum con l'immagine di una donna, II-III sec. d.C., Paris, Musée du Louvre

Pag. 3 - Foto di bimba morta

Pag. 4 - Man Ray, Foto di Proust sul letto di morte, 1922

Pag. 7 - William Mumler, Foto spiritica, Boston 1961

Pag. 9 - Edouard-Isidore Buguet, fotografie spiritiche: lo spettro di Balzac e Miss Bluwald che evoca Napoleone III (1870 circa)

Pag. 11 - Andres Serrano, The Morgue, Hacked to Death II, 1992

Pag. 15 - Joel-Peter Witkin, Poet: from collection of relics and

Stefano Ferrari insegna Psicologia dell'arte presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. È segretario generale dell'International Association for Art and Psychology (Firenze) e presidente della relativa sezione emiliano romagnola. Tra i suoi lavori: *La scrittura infinita. Saggi su letteratura, psicoanalisi e riparazione* (Nicomp, 2007); (a cura di) *Il corpo adolescente. Percorsi interdisciplinari tra arte e psicologia* (Clueb, 2007); (a cura di) *Autoritratto, psicologia e dintorni* (Clueb, 2004); *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia* (Laterza, 2002); *Lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud* (Clueb, 1999); *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura* (Laterza, 1998); *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi* (Laterza 1994).

Publicato nel 2011. Rieditato nel 2020

ARACNEinfo@aracne-rivista.itwww.aracne-rivista.it<https://www.facebook.com/ARACNE-rivista-darte-110467859056337/><https://www.instagram.com/aracnerivista/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.