



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia applicata

Corso di laurea in

SCIENZE SOCIOLOGICHE

La Morte Immortalata. La Fotografia come strumento di Memoria

Relatore:

Prof. Carlo Alberto Zotti Minici

Laureando:

Filippo Tommaso Riva

Matricola: 1201046

A.A. 2021/2022

Indice

Introduzione	4
Premesse	7
I L'antropologia e la cultura materiale	7
II Le pratiche fotografiche	12
III La morte nella fotografia	25
CAPITOLO I, La memoria visuale e il ricordo	29
1.1 Come funziona la nostra memoria	29
1.2 Gli album di famiglia	34
1.3 Affrontare la morte attraverso la fotografia	41
1.4 La memoria collettiva	47
CAPITOLO II, La rappresentazione della morte	56
2.1 Le prime rappresentazioni	56
2.2 La fotografia post mortem	61
2.3 La fotografia di guerra	63
2.4 L'io psicologico	77

Conclusioni	81
Bibliografia	83
Sitografia	87
Ringraziamenti	88

Introduzione

Partendo dalla mia passione fotografica, attraverso gli studi di sociologia e del corso di storia e tecnica della fotografia, ho compreso che quello che maggiormente mi affascina della fotografia è la sua capacità di immortalare un'istante, considerato sia in termini di spazio che di tempo, e di "rubarlo" alla realtà. Che il soggetto sia una persona, un oggetto o un paesaggio non conta. Quel soggetto, in quell'istante, non ci sarà mai più se non all'interno di quell'immagine. La fotografia porta con sé molte contraddizioni causate dalla sua doppia natura: da un lato rende immortale, dall'altro sottolinea la presenza della morte.

Con la nascita e la diffusione della fotografia cambiano in maniera irreversibile la società, la percezione di essa, i modi di vivere e le abitudini che fino ad allora si erano consolidati. La fotografia entra a far parte della quotidianità della gente "comune", trasformando il concetto di memoria, di ricordo, e permettendo alle famiglie di imprimere nella storia momenti di vita condivisi da tutto il nucleo. Permette, quindi, di ricordare non solo momenti appartenenti al passato ma anche persone care che non ci sono più.

Roland Barthes, al tema della morte nella fotografia, ha dedicato un intero saggio, che ho ritenuto essenziale nella stesura di questo elaborato. Attraverso una fotografia di sua madre da piccola, l'autore cerca di comprendere come si possa analizzare questo rapporto apparentemente indissolubile tra fotografia e morte.

Per meglio comprendere il rapporto tra morte, fotografia e memoria, dobbiamo innanzitutto osservare come questo nuovo strumento sia entrato a far parte della nostra vita quotidiana e quindi della nostra cultura materiale.

Dopo aver definito il concetto di cultura materiale, grazie agli studi di Zannier e Muzzarelli in merito alla diffusione sociale della fotografia, saremo allora in grado di meglio comprendere gli utilizzi di questo strumento. Usato fin dalla sua nascita come strumento d'ausilio in studi scientifici, la scrittura della luce (dal greco antico φῶς, *phôs*, luce e γραφή, *graphè*, scrittura), sarà ben presto agglomerata nel campo dell'arte

dove diversi personaggi avranno la possibilità di lasciare libero sfogo alla propria fantasia.

Immortalare con una fotografia significa ricordare per sempre, avere un ricordo di luoghi ma anche di individui, del loro volto, delle loro espressioni, anche quando arriverà per loro il momento di morire.

Insieme a Baddeley, potremo comprendere nello specifico come le fotografie siano uno strumento in grado di rievocare o fissare determinate memorie nella nostra mente, aiutandoci anche nella comprensione e nell'elaborazione del lutto di una persona cara. Attraverso l'approfondimento della pratica sociale degli album di famiglia viene introdotto un argomento fondamentale quale l'elaborazione del lutto attraverso le immagini fotografiche. Con l'ausilio dei significativi contributi di Ferrari si cercherà di individuare risposte in merito all'usanza di porre fotografie sulle lapidi, al nuovo ruolo assunto dalla fotografia quale oggetto rituale all'interno della sfera religiosa e, infine, al processo che riempie di significato le fotografie dei nostri defunti.

La famiglia rappresenta la prima collettività di cui facciamo parte e attraverso le fotografie di importanti eventi passati, la memoria collettiva si rivela fondamentale nei processi di costruzione identitaria di diversi gruppi, oltre a costituire la memoria storica dell'umanità. Le fotografie che si definiscono *cult* rappresentano dei punti chiave nella storia dell'uomo moderno e costituiscono una memoria collettiva visuale che nel tempo, con l'aumento e la diffusione di fotografie, si è fatta sempre più ricca.

La morte, aspetto umano terribilmente incognito e spaventoso, è l'ultimo momento della nostra esistenza e la fotografia è diventata uno strumento utile anche a immortalare questo istante. Ma siccome la morte si presenta in diversi contesti della nostra esistenza, quali la famiglia, l'amicizia, la guerra, la quotidianità, le rivoluzioni, nella seconda parte di questo lavoro viene svolta un'ampia analisi delle diverse rappresentazioni fotografiche della morte.

Dal momento in cui viene annunciata la nascita della fotografia sotto forma di dagherrotipo da Francis Dominique Arago all'Accademia delle scienze di Parigi, il mondo viene travolto da un cambiamento epocale: inizia l'era della fotografia. L'effetto

che questa scoperta ha su svariati aspetti dell'esistenza è importantissimo per comprendere la società odierna, dove l'immagine detiene un posto più che mai centrale.

Premesse

La cultura materiale e l'antropologia

L'antropologia, dal greco *ànthropos*, uomo e *lògos*, discorso, quindi letteralmente “studio dell'uomo”, è quella scienza sociale che si occupa di studiare l'essere umano attraverso diverse prospettive. A differenza della psicologia, scienza che ha come oggetto di studio la psiche del singolo individuo, l'antropologia ha uno sguardo più ampio, che cerca di coinvolgere, oltre all'individuo stesso, tutti i fattori esterni che possono influenzarlo, studia cioè come esso si muove nel mondo che lo circonda e che lo plasma.

Tra i diversi aspetti indagati dall'antropologia nello studio di differenti popolazioni, la cultura materiale, in cui rientra anche la fotografia, oltre a essere oggetto di questa indagine, può essere considerata tra i fattori più rilevanti.

L'antropologo Ugo Fabietti definisce la cultura materiale come:

“L'insieme degli artefatti di una società, sia quelli connessi ad attività di sussistenza sia quelli prodotti a scopo ornamentale, artistico o rituale”¹

Un altro aspetto fondamentale nello studio antropologico delle società è il concetto di oggetto culturale, definito da Wendy Griswold come:

“un significato condiviso incorporato in una forma. È tale se e solo se fa parte del discorso pubblico. Non è un qualcosa di intrinseco all'oggetto, ma il risultato di una decisione analitica che compiamo in quanto osservatori e produttori”²

La fotografia può identificarsi in entrambe le definizioni: c'è chi è diventato fotografo, facendo della fotografia la propria sussistenza, chi arreda la propria casa con ritratti fatti da un professionista o da un parente, chi con la fantasia usa il mezzo fotografico, sperimentando tecniche e materiali e chi, invece, ricorda i defunti tramite le fotografie. Qui emerge una delle molteplici nature della fotografia che è da considerare merce

¹ Fabietti Ugo, Remotti Francesco, *Dizionario di antropologia. Etnologia, antropologia culturale, antropologia sociale*, s.l., Zanichelli, 1997, p.219.

² Griswold Wendy, *Sociologia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 2020, p.26.

quando possiede un valore di scambio condiviso da una società, mentre da considerare oggetto culturale vero e proprio quando ha un valore affettivo per il singolo individuo.

Gli antropologi sono, tra l'altro, i primi tra gli scienziati sociali, a servirsi della fotografia come aiuto nei propri studi, riconoscendone la ricchezza esplicativa nell'analisi delle popolazioni. Le peculiarità del mezzo fotografico, meccanico e di indubbia fedeltà riproduttiva, indussero gli studiosi a supporre di avere finalmente tra le mani un mezzo di ripresa obiettivo. È un periodo nel quale le nascenti discipline sociali si impegnano nel tentativo di conoscere i popoli della terra, in particolare quelli lontani dalla "civilizzazione". Il fine era quello di ottenere una classificazione e una categorizzazione di queste popolazioni, prendendo come punto di riferimento per il confronto gli standard europei, come postulato dell'evoluzionismo³.

Di conseguenza in base alla presunta obiettività dell'immagine fotografica e privilegiando gli aspetti fisici ed esteriori dell'essere umano, si realizzarono estesissime campagne fotografiche dove i soggetti venivano ripresi sia di fronte sia di profilo, spesso su un telo neutro di sfondo, al fine di esaltare queste caratteristiche esterne. Anticipando in questo modo di fatto la fotografia criminologica e i lavori di schedatura di Bertillon.

Diversi elenchi di ambiti e cose da osservare e descrivere vennero redatti includendo e raccomandando il ricorso alla fotografia perché avrebbe reso il lavoro sul campo più veloce, producendo dei veri e propri documenti obiettivi.

Data la giovinezza dello strumento fotografico ancora non si pensava al fatto che questi "documenti" forse tanto obiettivi non erano, per diversi motivi. A partire dal fatto che l'obiettivo fotografico ritaglia una parte di realtà, escludendone un'altra. Bisogna inoltre considerare il fatto che le percezioni visive variano da individuo a individuo e che sono inoltre culturalmente connotate⁴.

³ Signorelli Amalia, *Antropologia culturale*, Ed. 2, Milano, McGraw-Hill, 2011, p. 233

⁴ Arnheim Rudolf, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974; Marazzi Antonio, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002.

L'ampia gamma di significati che può offrire l'immagine però, se ben definita ed esaltata da una metodologia apposita, ne fa non solo un ottimo strumento di documentazione ma anche una possibile lente di analisi.

La fotografia nasce durante gli ultimi decenni del colonialismo e proprio per questo verrà sfruttata durante le campagne coloniali. Quindi venne utilizzata in larga parte in senso documentale, soprattutto se si considera il fatto che queste popolazioni e la loro cultura erano pressoché sconosciute. Il colonialismo viene ricordato per la sua ingiustificata disumanità nei confronti di culture e popoli diversi da quelli europei. Ma, nonostante ciò, rimanevano l'interesse e la curiosità, caratteristiche prettamente umane, nei confronti di queste civiltà sconosciute, che hanno offerto degli ampi e preziosi cataloghi di culture materiali diverse da quella occidentale.

Non sconvolge il fatto che la fotografia sia stata uno strumento che, a primo impatto, ha incusso timore nell'animo di molte persone, proprio per le sue caratteristiche di velocità e accuratezza nella rappresentazione della realtà. Anche molte personalità di rilievo dell'epoca hanno preso posizioni avverse a questo nuovo strumento, non solo per il timore dell'ignoto, ma anche per il ruolo che la fotografia pretendeva di ricoprire, al pari cioè di altre forme d'arte, come la pittura.

L'invettiva di Baudelaire, del quale tra l'altro sono pervenute diverse fotografie, a riguardo è esplicativa del sentimento di molti all'epoca:

“[...] Un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. e Daguerre fu il suo messia. E allora la folla disse a se stessa "Giacché la fotografia dà tutte le garanzie desiderabili di esattezza (credono proprio questo quegli stolti!), l'arte è fotografia". Da allora, la società immonda si riversò, come un solo Narciso, a contemplare la propria immagine volgare sulla lastra. una frenesia, uno straordinario fanatismo si impossessò di tutti questi nuovi adoratori del sole [...]. Siccome l'industria fotografica era il rifugio di tutti i pittori mancati, troppo poco dotati o troppo pigri per portare a piena esecuzione i loro studi, questa infatuazione collettiva aveva non soltanto il carattere dell'accecamento e dell'imbecillità, ma anche il sapore di vendetta. [...] se si consente che la fotografia supplisca all'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa verrà

soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che si troverà nell'idiozia della massa. occorre dunque che essa torni al suo vero compito, che è quella di essere l'ancella delle scienze e delle arti.”⁵.

Da quando, verso la fine dell'Ottocento i tempi di esposizione e le dimensioni dello strumento fotografico diminuirono drasticamente, il focus degli antropologi si spostò dalla cultura materiale e dagli aspetti fisici, al dinamismo degli usi e costumi, cioè di tutte quelle attività in cui è richiesto il movimento: il lavoro, i riti, le feste.

Anche la cinematografia, come la fotografia, diventa uno strumento assai sfruttato dagli antropologi e dagli scienziati sociali in generale, permettendo di non perdere la galleria degli universi culturali dei nostri avi o di popoli che vennero in seguito omologati alla cultura occidentale perdendo così le loro tradizioni, o che addirittura finirono per scomparire.

Inoltre, la maggiore complessità del mezzo (la cinepresa), ha spesso condotto a una delega da parte del ricercatore a un cineoperatore. Conferendo quindi all'operatore un'autonomia espressiva dettata da quella diversa percezione visiva di cui abbiamo parlato poco prima. Questa delega ha nel tempo portato a una produzione cinematografica parallela, costituita solo da documenti prodotti da documentaristi.

Considerate le fotografie e considerati i video come documenti in grado di offrire delle analisi e delle documentazioni “obiettive” leggiamo allora un interessante passaggio proposto dalla studiosa Amalia Signorelli, in merito a quella produzione audiovisiva creata senza un intento di studio:

“[...] parlando di antropologia visuale si è soliti fare riferimento ad una produzione comunque autoriale, sia dell'antropologo sia del cineasta sia del fotografo sensibili alla ricerca etnografica. Si rischia in tal modo di escludere dal panorama una vasta produzione audiovisiva che non nasce per mano di “addetti ai lavori” né con intenti precipuamente antropologici, ma che “riconvertita” e riletta da un'apposita

⁵ Baudelaire Charles, *Il pubblico moderno e la fotografia*, 1859, in Baudelaire. Opere a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1191-1197.

*metodologia, può fare di tale produzione un serbatoio di documenti di sicura
pregnanza. Si pensi al composito universo delle foto di famiglia che ognuno di noi
custodisce nella propria abitazione, ai “filmini” 8 e super8, alle cassette video,
all’attuale sconfinata galassia di foto e video realizzate con i telefoni cellulari.”⁶*

⁶Signorelli Amalia, *Antropologia cultural, op. cit.* pp. 236-237

Le pratiche fotografiche

Considerando quindi la fotografia come un nuovo oggetto culturale facente parte della cultura materiale, sarà, fin dalla sua nascita, soggetta a innumerevoli sperimentazioni e giochi creativi. Arte e scienza sono i due campi dove l'influenza della fotografia sarà più significativa, arrivando a stravolgere la realtà per come al tempo la si osservava. Le persone iniziano a sperimentare con la fantasia, portando alla nascita di specifiche pratiche fotografiche alcune delle quali si delinearanno poi nel corso del '900 come correnti artistiche fotografiche. Non sarà possibile analizzare tutte le pratiche fotografiche scaturite a partire dalla nascita della fotografia, sarebbe, infatti, necessario un intero libro. Si possono, tuttavia, ricordare quelle più utili e in linea con le tematiche analizzate in questo lavoro.

In ambito artistico, la fotografia con molta fatica è riuscita a trovare una sua collocazione nel mondo dell'arte, essendo anche in particolare in concorrenza con la pittura, allora considerata la forma d'arte per eccellenza. E proprio per questo motivo, una delle prime pratiche che si sviluppano è quella pittorialista, che cerca cioè di seguire e riprodurre i canoni estetici e stilistici della pittura.

Esaminando allora i lavori di Oscar Gustave Rejlander, litografo e ritrattista, personaggio quindi proveniente dal campo artistico, si osserva lo sviluppo di una tecnica affinata col fine di ottenere risultati pittorici.

Tra le tecniche di cui Rejlander si avvale per la composizione dei suoi lavori, anche quella del fotomontaggio che impiega nella realizzazione di "*Two ways of life*" (1857), e che era stata inventata e sperimentata solo da Henry Peach Robinson (1857). Il sopracitato lavoro è forse il più rilevante e, al suo interno, i riferimenti alla pittura sono molto evidenti, a partire dal formato (45 x 70 cm). Rejlander si ispira apertamente a opere come "*La scuola di Atene*" (1509/1511) di Raffaello, o "*I romani della decadenza*" (1847) di Couture.



Oscar Gustav Rejlander, *Two ways of life*, 1857

L'opera nello specifico rappresenta una scenetta moraleggiante, dove viene posto a degli individui il dubbio su quale sia la giusta via da intraprendere nella vita. Per la realizzazione delle diverse scene si avvale di *tableau vivant*, complesse scene ispirate a famosi momenti della pittura classica, interpretate da attori professionisti. Una volta fotografati singolarmente i personaggi impegnati nelle diverse azioni, il fotografo-artista unirà i negativi su di una lastra fotosensibile e, dopo una seconda esposizione, otterrà il fotomontaggio.

Ma Rejlander non è il solo a usare i *tableau vivant*. Fotoamatori come Julia Margaret Cameron usarono questa tecnica anche se meno professionalmente. Invece di attori professionisti, la Cameron sfruttò amici e parenti nella realizzazione dei propri scatti, sempre riprendendo scenari romantici e pittoreschi. Ecco allora che in “*Vivien and Merlin*” (1874) i due personaggi vengono interpretati rispettivamente da un'amica e dal marito della fotografa.



Julia Margaret Cameron, *Vivien and Merlin*, 1874

Ricordato maggiormente per i suoi romanzi, anche Lewis Carroll si cimenta nella fotografia. Egli alimenta la propria fantasia, prendendo sempre ispirazione dall'arte, dallo spettacolo, dalla pittura e dalla scrittura. Attraverso giochi e travestimenti, dà vita ai soggetti dei suoi scatti: figli e figlie di amici o parenti, con i quali passa molto del suo tempo raccontando favole da lui inventate.

Il periodo in cui si cimenterà nella fotografia sarà inoltre di fondamentale ispirazione per la scrittura del famosissimo racconto di *"Alice in Wonderland"* (1865), non a caso uno dei suoi soggetti preferiti e maggiormente fotografati sarà Alice Liddell.



Lewis Carroll, *Ina (sx) and Alice (dx) in Chinese dress*, 1860

Questi esempi sono, insieme alla vendetta fotografica di Bayard, ai travestimenti dei clienti di Disderi, tutte esperienze che rivelano impieghi della fotografia che inizialmente non sembravano appartenere per nascita. Ma sono proprio queste esperienze che permetteranno nel futuro lo sviluppo di pratiche dove fotografi-artisti sperimenteranno la fuga nell'immaginario, riconoscendo le potenzialità della fotografia come *“un equivoco strano che ha a che fare con la sua doppia natura di arte meccanica: quello di essere uno strumento preciso e infallibile come una scienza, e insieme inesatto e falso come l'arte”*⁷.

Quando Francis Dominique Arago⁸ presenta all'Accademia delle Scienze di Parigi, il 7 gennaio 1839, la nascita della dagherrotipia, pone le basi per l'impiego della fotografia nel campo della scienza. La fotografia nasce con una propensione verso l'applicazione scientifica, al fine di ottenere sviluppi in quel campo del sapere che, dopo un periodo

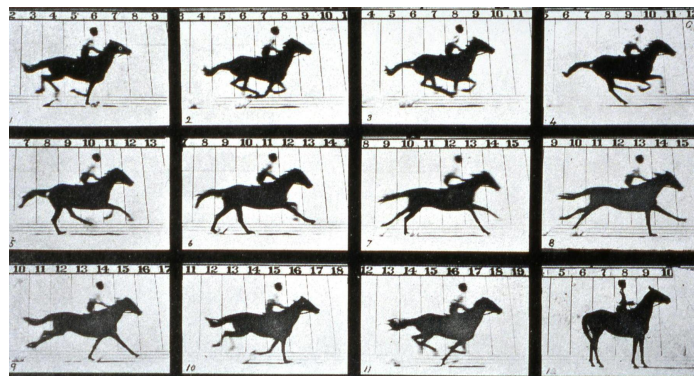
⁷Alinovi Francesco, Marra Claudio, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981, p.21.

⁸Dominique Francois Arago fu un astronomo francese che, per la impeccabile condotta nei confronti della scienza venne ammesso tra i membri dell'accademia delle scienze di Parigi alla sola età di ventitré anni.

come l'Illuminismo, era centrale nella ricerca umana. Le prime applicazioni scientifiche della fotografia mirano a perfezionare i metodi di rappresentazione visiva nel campo della fisica, dell'astronomia, della chimica e della biologia. Diventa allora possibile fotografare ciò che prima veniva osservato attraverso il cannocchiale e il microscopio, rendendo le realtà micro e macro finalmente visibili e verificabili in immagini⁹. Da allora in questo settore sono stati raggiunti risultati eccezionali.

Altra pratica fotografica sviluppata in ambito scientifico è quella applicata allo studio della locomozione del corpo umano e animale a opera di Marey e Muybridge che si distinsero per tecniche e strumentazioni utilizzate. La tecnica in cui si cimentano i due scienziati verrà successivamente denominata cronofotografia, ovvero la fotografia del tempo, in grado di catturare il movimento.

Il primo a cimentarsi in questa tecnica è Eadweard Muybridge al quale nel 1872 venne commissionato un esperimento. Lo scienziato doveva cioè riuscire a catturare e comprendere come si posizionassero le zampe del cavallo in una delle fasi del galoppo. Dopo aver accettato l'incarico, Muybridge progettò un apposito sistema, che chiamerà *automatic-electro photograph*¹⁰ e con il quale riuscì a determinare la disposizione delle zampe del cavallo.

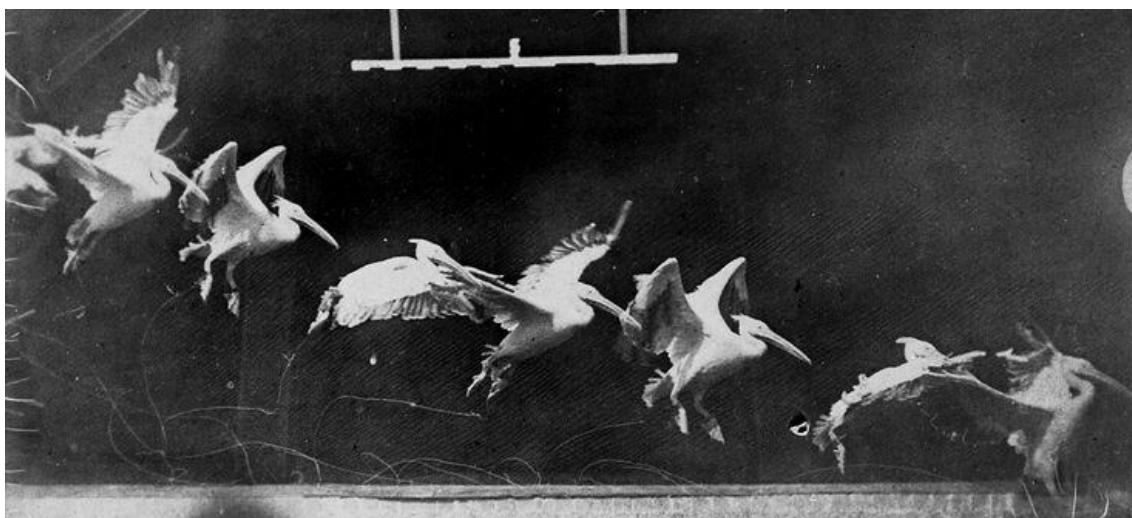


Edward Muybridge, *Horse in Motion*, 1878

⁹ Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Ed. 7, Roma-Bari, Laterza, 2001, p.72

¹⁰Un sistema costituito da un alto numero di fotocamere poste sul terreno, una accanto all'altra. Fissati i loro otturatori a dei fili metallici, il cavallo sarebbe corso davanti alle fotocamere e nel passaggio avrebbe colpito i cavi aprendone gli otturatori. In questo modo ottenne quello che noi oggi potremmo definire un *time lapse*, ovvero una serie di fotografie che descrivono il movimento fotogramma dopo fotogramma.

Un secondo riferimento fondamentale nello sviluppo della pratica cronofotografica è Étienne-Jules Marey, amico dello stesso Muybridge. Affascinato dal volo degli uccelli, ma frustrato dal non riuscire a trovare una modalità adatta per catturare il moto alare, Marey inventa nel 1882 il fucile fotografico¹¹, uno strumento ibrido che sarà in grado di soddisfare le sue esigenze.



Marey, *Volo del pellicano*, 1882

Questa tecnica troverà, inoltre, agli albori del '900 degli ereditari; da tecnica scientifica influenzerà la corrente del Fotodinamismo, una delle branche del movimento artistico e culturale del Futurismo di cui saranno protagonisti i fratelli Bragaglia.

Altra fondamentale applicazione della cronofotografia è il cinema. Più che di applicazione, si può parlare di presupposto, perché il cinema si svilupperà proprio partendo da questa tecnica. Le finalità sono però differenti poiché il cinema non nasce con una tendenza scientifica bensì divulgativa e artistica. Nonostante ciò, bisogna dire che il cinema entrerà anche nel mondo della scienza, in particolare delle scienze umane come l'antropologia e la sociologia che, affiancando i documentari alla fotografia, ebbero la possibilità di ampliare ancor di più le proprie metodologie di ricerca. Il

¹¹Il fucile era costituito da una canna munita di obiettivo che funzionava da mirino, al posto del caricatore vi era inserita una piccola camera oscura dotata di una lastra di vetro dodecagonale in grado di girare su se stessa. Su questa lastra di vetro, era possibile impressionare fino a dodici fotografie tramite un otturatore che ruotava grazie a un movimento ad orologeria. In questo modo Marey era in grado di ottenere delle sequenze in cui ritraeva le diverse fasi del volo degli uccelli.

cinematografo, invenzione dei fratelli Lumière, è, fra i tanti passi verso la realizzazione del cinema, uno dei più importanti.

Nell'ambito delle scienze umane, la criminologia inaugura presto la pratica di fotografare i criminali, al fine di riconoscere il soggetto e collegare l'immagine al nome. La prima fotografia segnaletica si data al 1854 quando, in Svizzera, vennero diffuse diverse copie del dagherrotipo del "*famigerato Giuseppe Garibaldi*", come riporta il "*Journal des tribunaux*"¹² del 10 settembre dello stesso anno. A Londra dal 1870 si fotografano i criminali, mentre in Francia, fin dal 1868, si usa la fotografia per studiare le scene del delitto. È possibile constatare l'abbinamento tra l'immagine e i dati personali anche nelle carte d'identità delle prostitute viennesi dal 1864¹³. Questo fenomeno è un'ulteriore conferma di come la fotografia si stia trasformando in una variabile identitaria forse più incisiva del semplice nominativo.

Alphonse Bertillon, prefetto di polizia di Parigi, ideò intorno al 1870 un sistema di identità giudiziaria, o come lo chiamò lui, "*antropometria segnaletica*"¹⁴, che permise grandi passi avanti nel campo della polizia scientifica.

Il sistema costituiva un catalogo della criminalità dove ogni singola scheda era composta dalla fotografia del reo, insieme ai suoi dati biometrici. Ciò fornì un sostanziale aiuto alla polizia nel lavoro di riconoscimento dei criminali.

Spostandosi in Italia, sempre in merito ai processi di schedatura dei criminali, si ricorda Umberto Ellero che nel 1907 inventò uno strumento da lui chiamato le gemelle Ellero¹⁵. Questo serviva per ottenere contemporaneamente uno scatto frontale e di profilo del soggetto, in modo da evitare distorsioni della mimica facciale e rendere, infine, il processo di schedatura più rapido e preciso¹⁶.

¹² *Nouveau Moyen d'enquête*, "Journal des tribunaux", n.10, Lausanne, 10 set. 1854.

¹³ Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, op. cit. pp. 92-93.

¹⁴ Per antropometria si intende l'investigazione statistica dei caratteri dei gruppi umani, siano essi misurabili e quindi "quantitativi", o classificabili e quindi "qualitativi", allo scopo di conoscerne le intensità o le modalità, quando è possibile i loro nessi, ed eventualmente risalire alle cause da cui quelle e questi dipendono.

¹⁵ Due macchine fotografiche identiche applicate a due treppiedi sistemati ai vertici di un triangolo equilatero, installate in modo che gli assi focali siano perpendicolari fra di loro, e rivolti verso il terzo vertice, dov'è seduto il malcapitato individuo da schedare.

¹⁶ Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, op. cit. p.92-93.

In ogni caso, questi primi studiosi hanno posto le basi della fotografia criminologica odierna, oltre ad approfondire gli studi sulla fisiognomica, inevitabilmente collegata alla visualizzazione del volto e della mimica facciale.

In tempi più recenti anche alcuni fotogiornalisti hanno testimoniato con i loro scatti crudi e diretti scene del crimine portando immagini che prima erano accessibili solo agli specialisti, anche al grande pubblico che aveva ora la possibilità di vederle in riviste e giornali dell'epoca.

È il caso di Weegee, pseudonimo di Arthur Fellig, che negli anni successivi alla grande depressione del '29 cattura ed esamina la vita notturna di New York. Munito di una radio costantemente collegata ai canali della polizia, Weegee documenta i fatti di cronaca più sensazionali, dagli incendi, agli omicidi e alle rapine. Ritrae scene brutali grazie alla sua tecnica e all'utilizzo del flash che staglia i soggetti su sfondi scuri. Rivolge l'obiettivo della sua fotocamera a tutti gli aspetti della vita di New York tra bar, stazioni, cinema, prediligendo però la vita notturna, per la quale si servirà spesso della pellicola a raggi infrarossi¹⁷, oltre all'utilizzo del flash.

¹⁷ Fu Herschel ad affrontare i primi studi in questa direzione, quindi, nel 1875, Vogel, che mescolò all'emulsione fotografica sostanze coloranti e riuscì a ottenere lastre sensibili alle radiazioni di 20.000 Å°. Questa tecnica fotografica ai raggi infrarossi verrà però risolta a livello industriale dalla Kodak nel 1925, quando alcuni ricercatori americani prepararono una pellicola sensibile all'infrarosso in un intervallo di lunghezza d'onda tra i 7.000 e i 9.000 Å°.



Weegee, *Hold up man killed*, 24 novembre 1941

A metà tra arte e scienza si colloca il mastodontico lavoro dei Fratelli Alinari. Raccogliendo il patrimonio artistico italiano con la finalità di catalogare tutte le architetture e i monumenti della penisola, hanno, senza volerlo, prodotto una serie di immagini tecniche, volte a esaltare gli aspetti architettonici, che rappresentano un prezioso patrimonio in grado di suggestionare generazioni di studiosi e appassionati d'arte.

Lo stile fotografico Alinari, per ottenere immagini il più oggettive possibile, doveva adeguarsi a una lunga e rigida serie di regole. Innanzitutto, servivano giornate di pieno sole, in modo da avere una luce diffusa e il più omogenea possibile su tutte le superfici. Questi accorgimenti permettevano di ottenere un focus migliore dell'oggetto. La ripresa seguiva i canoni della prospettiva rinascimentale, per cui la macchina doveva essere posta perpendicolarmente all'oggetto così da evitare distorsioni prospettiche ed errori di

parallasse. Serviva, inoltre, ricercare una certa ortogonalità anche con gli edifici circostanti per ottenere un risultato visivo più pulito. Per riuscire a soddisfare tutte queste condizioni, gli Alinari idearono un metodo che rendeva l'obiettivo mobile. Tale espediente tecnico ha permesso loro di realizzare un obiettivo basculante in grado di raggiungere i tre metri di altezza, e consentire la correzione manuale della parallasse.



Fratelli Alinari, *Campanile di Giotto*, 1860 circa

Si è precedentemente parlato dei vari utilizzi che scienze come l'antropologia e la criminologia hanno fatto della fotografia, tuttavia, questa pratica ha avuto ampio sviluppo anche in campo sociologico. In tempi recenti è nata la sociologia visuale¹⁸, branca della sociologia che, secondo due modalità, da un lato lavora analizzando il

¹⁸A sua volta si divide in due metodologie. Quando si parla di sociologia *sulle* immagini, il ricercatore lavora su un corpus fotografico preesistente; quando si parla di sociologia *con* le immagini invece, il ricercatore crea lui stesso il corpus di immagini con le quali lavorare.

contenuto di raccolte di fotografie preesistenti prodotte però con altri fini e dall'altro usa attivamente immagini o video come strumento di ricerca, al pari del diario etnografico¹⁹.

Nei lavori di fotografi come Eugène Atget²⁰ o August Sander²¹, che seguono uno stile frontale, asciutto e impersonale e che si dimostra omologo alla funzione del racconto di determinate situazioni sociali, emerge un'evidente impronta sociologica implicita. Lavori come quello di Giuseppe Primoli, che fotografò la Roma popolare o i salotti dell'alta borghesia come se non ci fossero differenze tra le classi sociali, sono in questo senso particolarmente rappresentativi²².

Altri, invece, si sono cimentati in un lavoro intenzionalmente sociologico. Lewis Hine, laureato in sociologia, iniziò il suo percorso fotografico documentando la vita degli immigrati europei nella New York di inizio '900. Tale applicazione gli permise di comprendere come lo strumento fotografico avesse un impatto molto più severo ed efficace nella narrazione di una situazione socioeconomica. Il lavoro più famoso di Hine risale agli anni Trenta del '900, periodo in cui si dedica al progetto "*Men at work*" (1932) e in cui realizza uno degli scatti più iconici legati al mondo del lavoro. Nel corso di tredici mesi il fotografo documentò la costruzione dell'Empire State Building, una delle costruzioni più imponenti nel cuore di Manhattan, a cui lavorarono ben 3400 operai. Le immagini suggestive, che tendono ad avere un'aura artistica e armonica, esaltano il mito della macchina, del progresso, ma soprattutto riflettono la retorica nazionalistica dell'America del tempo.

¹⁹Strumento sociologico d'indagine per il lavoro sul campo, utilizzato nell'osservazione partecipante. Il suo utilizzo all'interno della ricerca sociologica lo si deve a Malinowski. Pur non usandolo poi nella sua ricerca, la pubblicazione postuma da parte della moglie, cambiò le prospettive in merito a una visione più soggettiva nella ricerca.

²⁰ Ampio catalogo di edifici, strade e personaggi della città di Parigi a inizio 900.

²¹ Catalogo di generazioni di tedeschi degli anni Venti del '900, che verrà presto però censurato dal nazismo.

²² Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, op. cit. p.156.



Lewis Hine, *from Man at work: Lunch atop a Skyscraper*, 1932

Anche Jacob Riis, contemporaneo a Hine, si preoccupa di usare la fotografia come strumento di denuncia sociale. Lui stesso immigrato dalla Danimarca, Riis decide di occuparsi dei bassifondi della città di New York, zone dove vi era la più alta percentuale di stranieri. La città, che all'epoca iniziava ad assumere le caratteristiche di una megalopoli, aveva nel tempo recluso i migranti in zone limitrofe dove ben presto a causa del sovraffollamento versarono condizioni decadenti. Povertà, fame e di conseguenza criminalità primeggiavano in questi quartieri dove le condizioni di igiene erano al limite.

Munito di una Kodak Detective²³ e di flash al magnesio, Riis si addentra nei labirinti degli *slums* affiancato dalla polizia dove incontra donne piegate dalla fatica, uomini sul lastrico e bambini miserabili. Tutto questo verrà prima documentato e poi pubblicato su riviste come "*New York Tribune*" per la quale il fotografo lavorava come cronista. Alcuni degli scatti più d'impatto verranno raccolti dallo stesso autore all'interno di un libro: "*How the other half lives*" (1890). È uno dei lavori più significativi, un riassunto della situazione di quei quartieri poveri, la cui pubblicazione sconvolse il discorso

²³ In commercio dal 1888, questo modello di fotocamera si distinse per le sue misure ridotte e quindi per la facile maneggiabilità e trasportabilità.

pubblico a tal punto da spingere l'allora presidente Theodore Roosevelt, a chiudere le camere d'affitto e sgomberare i bassifondi di Mulberry Road.

“Le immagini di how the other half lives sollevano molte domande, ma soprattutto mostrano in modo esemplare come la fotografia riesca ad addentrarsi in geografie urbane proibite e invisibili, a penetrare una città segreta”²⁴.



Jacob Riis, *Children sleeping in Mulberry Road*, 1890

Grazie alla fotografia di impegno sociale e documentaria, si formano nuove coscienze civili, il pubblico che guarda queste fotografie una volta pubblicate viene a conoscenza delle condizioni di vita dell'altra metà della popolazione, quella povera.

²⁴ Clarke Graham, *La fotografia: una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi, 2009, ed. or. *The photograph*, Oxford University Press, Oxford, 1997, pp 89-90.

La morte nella fotografia

Il tema della morte si trova insito nella fotografia poiché nel momento in cui viene effettuato uno scatto, quell'istante, considerato sia in termini di tempo che di spazio, non ci sarà più se non immortalato per l'eternità all'interno di quella fotografia. Già da queste prime considerazioni emergono le complessità insite nel rapporto tra morte e fotografia, un rapporto che è stato indagato da importanti studiosi attraverso testi fondamentali.

Secondo gli studi di Susan Sontag²⁵ e Roland Barthes²⁶, la fotografia ha legami profondi sia con la nostalgia che con la morte:

“È un'arte elegiaca, un'arte crepuscolare, ogni fotografia è un memento mori. Scattare una fotografia significa partecipare alla mortalità della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona o un'altra cosa.”²⁷.

Sintetizzando quello che scrive Roland Barthes nel suo scritto *“La Chambre Claire”*, la fotografia ha sempre a che fare con la morte al di là del fatto che la morte sia il soggetto esplicito di uno scatto o meno. E questo perché essa, la morte, ha a che fare con la dimensione del tempo, ed è quindi costantemente connessa, a un *é stato*, definito dallo stesso autore come il vero e proprio *noema*²⁸ della fotografia.

“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, divento così veramente spettro.”²⁹.

In questo breve estratto l'autore offre un'interessante riflessione rispetto al momento in cui gli viene scattata una fotografia e nel quale sente di vivere una micro esperienza di

²⁵ Sontag Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Ed. 3, Torino, Einaudi, 2004.

²⁶ Barthes Roland, *La Camera Chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

²⁷ Sontag Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, *op. cit.* p. 15.

²⁸ *Noema*, nella gnoseologia aristotelica, l'oggetto della noesi, cioè la nozione o concetto che è oggetto dell'intuizione intellettuale derivata da processo astrattivo, prima di divenire termine di rapporti logici. b. Nella fenomenologia husserliana, l'elemento oggettivo dell'esperienza, ossia ciascuno dei vari modi in cui l'oggetto viene «dato» al soggetto.

²⁹ Barthes Roland, *La Camera Chiara. Nota sulla fotografia*, *op. cit.* p.15

morte, perché sa che quell'istante rapito dal fotografo, non sarà mai più presente se non all'interno di quello scatto, confermando quindi quanto detto sopra.

“Ciò che la fotografia riproduce all'infinito, ha avuto luogo una sola volta: essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai più ripetersi esistenzialmente”³⁰.

Il rapporto con la morte dell'immagine fotografica si realizza anche in scatti di natura più intima e conturbante, quelli in cui si palesa la realtà di come la gente invecchia. Virginia Oldoini, meglio conosciuta come la Contessa di Castiglione, è un ottimo esempio dell'impiego della fotografia per registrare il processo di invecchiamento di una persona. Cugina di Camillo Benso Conte di Cavour, venne da quest'ultimo spedita nel 1855 alla corte di Napoleone III per cercare di mantenere viva l'alleanza franco-piemontese. Amante della mondanità, la donna si innamora della fotografia non appena arrivata nella capitale francese. In città frequenta l'atelier di Pierre-Louis Pierson, dove passerà parecchio del suo tempo a dirigere *set* fotografici per se stessa, quasi sostituendosi al lavoro del fotografo. Sarà una grandissima trasformista con un vero e proprio gusto nel farlo. Le numerose immagini a noi giunte la vedono travestirsi da moltissimi personaggi immaginari o realmente esistiti.

Ma interessanti in questa sede sono le fotografie dell'ultimo periodo, quando la storia con Napoleone III si è ormai conclusa, a differenza della passione fotografica della Contessa. Sono passati quasi trent'anni da quando si faceva ritrarre con vestiti sontuosi, con una gamba nuda o il petto un po' in vista. La contessa è invecchiata visibilmente ma nonostante questo, continua a farsi fotografare, cercando di immortalare quella bellezza giovanile che la rendeva famosa in tutta la capitale.

³⁰ Ivi, p. 6.



Pierre-Louis Pierson, *Regina di cuori* (1861-1863)/ *Contessa di Castiglione* (1870 circa)

Si può quindi affermare che la fotografia non necessita di avere come soggetto la rappresentazione di un cadavere, perché il suo legame con la morte si esprime nello strumento stesso, non in ciò che viene immortalato.

Come sintetizza Philippe Dubois:

“[...]il fotografo, in realtà, che lo voglia o no, tanatografa³¹ tutto ciò che egli capta. [...] l’atto fotografico, nella sua forza stupefacente, getta sul mondo, a ciascuno dei suoi colpi, ad ogni ripresa, un velo trasparente e paralizzante”³².

Con questo paragone, Dubois osserva come il fotografo, nel momento dello scatto, colga l’ultimo istante del soggetto o dell’oggetto inquadrato, così come avviene per l’occhio del morto, il fotografo immortala l’ultima immagine attraverso il suo “occhio” meccanico (l’obiettivo fotografico). Si può quindi constatare, attraverso questa

³¹ Per *tanatografia* si intende una fotografia ricavata dall’ultima immagine impressa sulla retina di un morto.

³² Dubois Philippe, *L’atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996, ed. or. *L’acte Photographique*, Nathan-Labour, Paris-Bruxelles, 1983, p.159.

citazione, come oltre a Barthes anche Dubois consideri la fotografia, e quindi il fotografo, capaci di sottrarre e immortalare degli istanti alla realtà.

Se una fotografia può essere considerata oggetto di tre pratiche (fare, subire e guardare) dove *operator* è il fotografo, lo *spectator* siamo noi che usufruiamo e godiamo delle fotografie scattate, e lo *spectrum* è il soggetto immortalato (termine che rimanda a una tematica spaventosa della fotografia, il ritorno del morto)³³, allora è possibile affermare che la fotografia ci proietti solo illusoriamente nel flusso dinamico degli eventi, e che piuttosto ci faccia entrare in contatto con la sua dimensione mortuaria.

*“La fotografia può quindi essere definita come l’universo di ciò che è terminato, morto, imbalsamato”*³⁴.

³³ Barthes Roland, *La Camera Chiara. Nota sulla fotografia*, op. cit. pp. 10-17.

³⁴ Muzzarelli Federica, *L’invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell’Ottocento*, Torino, Einaudi, 2014, p. 91

1. La memoria visuale e il ricordo

1.1 Come funziona la nostra memoria

Socialmente parlando, la fotografia è usata e sfruttata come strumento per la costruzione di memorie. Le fotografie che narrano momenti e relazioni del passato sono un mezzo attraverso il quale si ha la possibilità di rivivere eventi ed emozioni. Si può osservare la fotografia di un nonno o di un genitore e avere rimpianti per parole non dette o azioni non fatte. Non è raro, infatti, ritrovarsi a parlare ai propri defunti immortalati nelle fotografie di famiglia, come se, attraverso quell'immagine, si potesse mantenere vivo il sentimento che saldava il legame con quella persona.

“La capacità di ricordare la nostra vita definisce chi siamo e ciò che abbiamo fatto, e, in definitiva, ci aiuta a trovare in essa un significato e uno scopo.”³⁵

Ricordare tutto ciò che si vive è però impossibile. Il cervello umano effettua da sé una selezione delle informazioni da assorbire e poi immagazzinare, selezionando quelle che più saranno utili nelle sfide quotidiane. Un esempio perfetto per comprendere questo meccanismo è pensare a quando si guarda un film per la seconda volta: durante la visione salteranno infatti all'occhio molti dettagli di cui prima non ci si era minimamente accorti, perché concentrati nella comprensione della storia che viene narrata.

Come già affermato, Barthes sottolinea il rapporto genetico della fotografia con il tempo, con la memoria e con la morte, arrivando a definire l'essenza della fotografia, nel tempo verbale dell'azione conclusa: “è stato”³⁶.

Per sviluppare il legame tra fotografia, morte e memoria è importante analizzare come funziona la memoria, i suoi meccanismi. Quello che oggi si sa è ancora poco, tuttavia gli studiosi concordano sulla spiegazione più condivisa, cioè quella che descrive la memoria strutturata innanzitutto come un'immensa biblioteca dove le informazioni assorbite vengono catalogate in modo da essere estratte nel momento del bisogno.

³⁵ Baddeley Alan, W. Eysenck Michael, C. Anderson Michael, *La Memoria*, Bologna, Il Mulino, 2021, p.209

³⁶ Barthes Roland, *La Camera Chiara. Nota sulla fotografia*, op. cit. p. 78

Sintetizzando, possiamo leggere la definizione offerta dal filosofo e psicanalista Umberto Galimberti:

“La memoria è la capacità di un organismo vivente di conservare tracce della propria esperienza passata e di servirsene per relazionarsi al mondo e agli eventi futuri”³⁷.

Al tempo stesso però la memoria si articola in diversi schemi e sistemi, fra loro interconnessi, ciascuno adibito a funzioni specifiche. Prima di tutto c'è la memoria sensoriale, strettamente connessa con il sistema percettivo che conserva l'informazione visiva e uditiva. È una tipologia di memoria che registra cioè il primo impatto di ciò che ci circonda. È questo il meccanismo che sta alla base del cinematografo e che aiuta a riempire le lacune presenti tra i diversi fotogrammi permettendo così di osservare un'immagine continua in movimento. Questo sistema di memoria sensoriale venne da Neisser³⁸ diviso in due magazzini: da un lato quello dell'udito, chiamato ecoico; dall'altro quello della vista, ovvero iconico. In questo senso la fotografia potrebbe proprio svolgere lo stesso compito della memoria sensoriale iconica, ovvero imprimere nella memoria un particolare momento fotografandolo in un istante.

C'è poi la memoria a breve termine preposta all'immagazzinamento temporaneo di piccole quantità di informazioni per brevi intervalli di tempo. A differenza di quella sensoriale, essa riguarda anche il materiale verbale e quello spaziale oltre a quello visivo.

Vicina per funzionamento sia alla memoria sensoriale sia a breve termine, si colloca la memoria di lavoro, un sistema per la ritenzione temporanea e la manipolazione dell'informazione che aiuta nello svolgimento di complessi compiti. Secondo diversi studiosi essa opera come uno *“spazio di lavoro mentale che offre una base al pensiero”³⁹.*

Infine, si trova la memoria a lungo termine, forse quella più complessa, e la cui struttura si compone inizialmente di due complessi: implicito ed esplicito. Quest'ultimo si

³⁷ Galimberti Umberto, *Nuovo dizionario di psicologia. Psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, s.l., Feltrinelli, 2018, p.746.

³⁸ Neisser Ulric, *Cognitive Psychology*, Appleton-Century Crofts, New York; trad. it. *Psicologia Cognitivista*, A. Martello-Giunti, Firenze, 1967.

³⁹ Baddeley Alan, W. Eysenck Michael, C. Anderson Michael, *La Memoria*, op. cit. p.23.

suddivide a sua volta in due sistemi: episodico e semantico. La memoria semantica rappresenta una memoria in grado di offrire una conoscenza generale del mondo (sapere che l'erba è verde o riconoscere i nomi dei colori), tutte nozioni che una volta apprese, difficilmente si scordano. È la memoria episodica, invece che porta a intraprendere quello che Tulving ha chiamato “*viaggio mentale nel tempo*”⁴⁰, che permette di viaggiare all'indietro nella memoria e ripescare da uno specifico scompartimento il ricordo, rievocandone le emozioni e i sentimenti. La memoria episodica, termine coniato dallo stesso Endel Tulving⁴¹ è quindi quella che si occupa del ricordo di eventi specifici verificatisi in un determinato momento e luogo.

I ricordi di momenti passati non sono però completamente fedeli in quanto ricostruiti seguendo la diversa importanza da noi conferita a determinati dettagli piuttosto che altri. Come le fotografie che immortalano solo specifici ambienti o persone ritagliando un riquadro della realtà in cui vengono omesse altre presenze, così la memoria risulta essere una ricostruzione di ciò che si ritiene più importante.

Nella mente è presente una ingente quantità di informazioni a cui non sempre si può avere accesso, non si può sapere se un ricordo sia scomparso del tutto o se semplicemente sia nascosto da qualche parte nella nostra biblioteca mentale. Si può sapere se un ricordo esiste, solo ed esclusivamente nel momento in cui lo si riesce a rievocare. L'oblio rappresenta un processo di rievocazione fallimentare di un ricordo. La parola stessa offre l'idea di un vuoto senza fine, un non luogo da cui si possono recuperare ricordi dimenticati. Si definiscono due forme di oblio: incidentale e motivato. Mentre in quello motivato si riconoscono processi o comportamenti che intenzionalmente limitano l'accesso ai ricordi, in quello incidentale manca l'intenzione di dimenticare. Inoltre, per la maggior parte delle persone, l'oblio aumenta con il passare del tempo, sarà quindi più difficile rievocare le memorie lontane.

⁴⁰ Tulving Endel, “Episodic Memory: from mind to brain”, *Annual Review of Psychology*, No. 53, 2002, pp. 1-25.

⁴¹ Tulving Endel, William Donaldson, *Episodic and Semantic memory*, in *Organization of memory*, New York, Academic Press, 1972, pp. 381-403.

Per evitare che il numero di ricordi dimenticati aumenti, è necessario intraprendere l'azione del recupero ripetuto dei ricordi, che ne rallenta l'oblio. Così allora continuare a sfogliare gli album o le fotografie di persone ed eventi che non si vogliono dimenticare, risulta una pratica ottimale al fine di mantenere vivo il ricordo. Durante il recupero, di solito, si è alla ricerca di un evento particolare che in psicologia viene definito ricordo bersaglio, cioè quello che si vuole rievocare. Il recupero è dunque un viaggio che procede da uno o molteplici input fino al ricordo bersaglio e l'obiettivo è quello di far sì che il bersaglio in questione sia nella posizione di influenzare i processi cognitivi in corso. Attraverso le parole di Baddeley si può comprendere come funzioni il recupero della memoria di eventi passati:

“L'ippocampo permette il recupero delle tracce di memoria episodica ricevendo segnali di input dall'esterno, recuperando la traccia ippocampale associata, e quindi utilizzando quella traccia per riattivare le aree corticali coinvolte nel ricordo, in un processo detto di riattivazione corticale.”⁴².

Questi input esterni sono le informazioni che permettono di avere accesso a un ricordo e vengono definiti suggerimenti, cioè uno stimolo esterno, che permette di rievocare una determinata memoria. E in questo caso la fotografia si dimostra essere un ottimo esempio di suggerimento. Le tracce presenti nella memoria necessitano di suggerimenti che portino l'una all'altra per mezzo di collegamenti che prendono il nome di associazioni, ovvero connessioni strutturali fra tracce. Il recupero si descrive quindi come un cammino che conduce da uno o più suggerimenti, attraverso una serie di connessioni associative, fino al ricordo bersaglio. La memoria è molto flessibile, infatti, qualunque aspetto del contenuto di un ricordo può servire come chiave d'accesso allo stesso e allo stesso tempo la mente permette di usare per la ricerca del ricordo, qualunque tipo di informazione o quasi.

Importante nel processo di rievocazione del ricordo è il contesto nel quale il ricordo si codifica, si crea. Quando si vuole recuperare qualcosa dal passato, parte del processo di specificazione del suggerimento consiste nel circoscrivere la parte di passato a cui si è

⁴² Baddeley Alan, W. Eysenck Michael, C. Anderson Michael, *La Memoria, op.cit.* p. 211.

interessati. Motivo per cui uno dei suggerimenti da includere durante il recupero è il contesto spazio-temporale dell'episodio che si vuole rievocare. Nell'immagine fotografica che rappresenta il ricordo, sia la variabile spaziale sia quella temporale, possono essere più facilmente ricondotte all'esperienza originale, mostrando così l'utilità dell'immagine nei processi di consolidamento del ricordo.

Quando la Sontag affermava che “*collezionare fotografie è collezionare il mondo*”⁴³, intendeva dire che a differenza di un oggetto, la fotografia è la riproposizione di quella specifica esperienza. Basta averla tra le mani ed essa ci permette di rivivere quell'esperienza sotto diversi punti di vista: oltre a ricordare il luogo, si possono rievocare i profumi, i sentimenti, tutti racchiusi in un pezzetto di carta fotosensibile.

Comprese allora le dinamiche scientifiche alla base della memoria e del ricordo, si può passare all'analisi dell'espressione della cultura materiale, che meglio esprime il legame tra memoria, morte e fotografia: gli album di famiglia.

⁴³ Sontag Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, op. cit., p. 3.

1.2 Gli album di famiglia

Proprio poco dopo la nascita della fotografia aprono, prima in tutta Parigi e poi anche nel resto d'Europa, diversi atelier che invitano le persone a farsi fare dei ritratti fotografici. E gli album di famiglia sono l'esempio migliore per comprendere come, già dalla seconda metà del XIX secolo, si stesse creando una nuova "moda". Ovvero possedere in casa propria non solo album che raccontano la vita della famiglia, ma anche ritratti in piccole cornici messi in mostra come soprammobili per poterli condividere con amici e parenti. Avere ritratti propri in casa non è però una novità, anche prima dell'avvento della fotografia l'ambiente domestico accoglieva dipinti e incisioni, in quanto il bisogno di conservare un ricordo dei propri familiari e il bisogno di autorappresentarsi sono innati nell'uomo⁴⁴. Quella dell'autorappresentazione è un'esigenza a cui la fotografia ha saputo rispondere in modo molto efficace in quanto capace di catturare e fissare l'immagine allo specchio in un solo istante. La meccanicità della fotografia ha così reso l'autorappresentazione più semplice e immediata, dando spazio alla libertà di sperimentare anche il travestimento e la recita. Tali pratiche consentono di interpretare ed esprimere personalità differenti e di appagare quel bisogno profondo di cui Freud sottolinea l'importanza, ovvero il bisogno di vivere "*quella pluralità di vite*"⁴⁵ che ci consenta di dare senso alla piattezza della nostra esistenza.

Gli album di famiglia si diffondono in modo così capillare grazie proprio all'accessibilità dello strumento raggiunta nel XX secolo che ha portato alla realizzazione di un elevatissimo quantitativo di fotografie. Tutte queste testimonianze della memoria storica delle famiglie vengono custodite negli album fotografici, strumenti che permettono di catalogare i ricordi, proprio come fa la nostra mente.

⁴⁴ Ferrari Stefano, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Ed. 14, Urbino, Laterza, 2020, pp. 137-167.

⁴⁵ Freud Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Opere: vol.8 (1915-1917), trad. it. Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, 1978, p. 139.

Anche nel caso di un singolo nucleo familiare possiamo parlare di memoria collettiva in quanto la famiglia costituisce il primo gruppo sociale a cui si appartiene e rappresenta l'agente di socializzazione primario⁴⁶ che quasi tutti sperimentano.

“Poiché il bisogno di fotografare non è altro, nella maggior parte dei casi, che un bisogno di fotografie, si comprende come tutti i fattori che determinano un'intensificazione della vita domestica e un rafforzamento dei legami famigliari, favoriscano l'adozione e l'intensificazione della pratica della fotografia.”⁴⁷.

Sfogliando un album del XIX secolo si osservano fotografie dietro cui si celava un'accurata messa in scena. I componenti della famiglia venivano infatti messi in posa con uno sfondo neutro, seguendo i criteri di rappresentazione dei dipinti⁴⁸ che, per quanto diversificati in termini di pose e soggetti, risultavano nel complesso monotoni.

Con il tempo però, in concomitanza con lo sviluppo di pratiche fotografiche innovative, gli album diventano più ricchi e conditi da momenti privati condivisi dal nucleo familiare. Aumenta anche la spontaneità delle attività protagoniste negli scatti fotografici grazie a una sempre più ampia accessibilità e un'aumentata facilità di utilizzo del mezzo fotografico.

Inoltre, grazie all'innovazione tecnologica che porterà allo sviluppo di nuove tendenze e sperimentazioni in campo fotografico, gli album di famiglia si arricchiscono di luoghi, di avventure, di persone e di feste. Viene abbandonato il ritratto classico in favore di immagini più fantasiose, fuori dagli standard fino ad allora consolidati, proprio perché non è più necessario recarsi negli atelier per poter avere una propria fotografia.

Tra le esperienze che hanno condotto a una maggiore libertà espressiva, oltre alle necessarie innovazioni tecniche, si ricorda la stereoscopia, tecnologia grazie alla quale è diventato possibile ammirare le grandi opere e i monumenti di paesi esotici e lontani

⁴⁶La socializzazione è un processo per il quale ogni persona apprende ad assimilare le norme e i valori del contesto e della società in cui vive. La prima forma di società di cui si fa parte è la famiglia.

⁴⁷ Bourdieu Pierre, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Firenze, Guarnaldi, gennaio 1972, p.63

⁴⁸Il dipinto era allora la forma d'arte per eccellenza dove la manualità e il talento erano fattori indiscutibilmente centrali. Nei primi approcci per essere considerata arte, la fotografia seguirà i canoni dell'epoca del dipinto.

stando sul divano di casa propria. L'invenzione dello stereoscopio la si deve a Sir Charles Wheatstone che nell'ottobre del 1875 presentò il suo strumento al pubblico. Questo oggetto permetteva di osservare immagini molto ravvicinate dando la sensazione e l'effetto di trovarsi davanti a quel panorama, a quel soggetto, a quell'oggetto che si stava osservando. All'estremità di un'asta erano fissate due immagini, una accanto all'altra, una per occhio, che ritraevano lo stesso soggetto. Questo perché lo stesso inventore si rese conto che una sola immagine ravvicinata avrebbe solo causato difficoltà nell'osservare l'immagine. Seguendo invece il funzionamento della vista umana, Wheatstone, comprese che ognuno dei due occhi possiede una sua prospettiva, e di conseguenza lo strumento necessitava di due immagini identiche. Lo stereoscopio è da considerarsi a tutti gli effetti l'antenato di quello che oggi è conosciuto come VR (*Virtual Reality*), occhiali utilizzati per osservare una realtà virtuale e digitale. La differenza tra i due strumenti sta nell'immagine utilizzata: mentre una volta si trattava di due fotografie stampate su carta, oggi le fotografie si trovano su un supporto digitale, che permette inoltre la visione di video offrendo un'intensa immersione.

Il motivo per cui è importante la stereografia, è che ha stimolato la voglia e la curiosità delle persone di lanciarsi in quei remoti luoghi del globo sia per ammirarli dal vivo sia per poterli loro stessi fotografare.

Altra importante esperienza che ha inciso in una maggiore diffusione della fotografia è la fotografia di viaggio. I primi viaggi fotografici di documentazione sono databili a pochi anni dalla scoperta della fotografia. Goupil Fesquet e Claude Joseph Vernet furono due pittori che si occuparono di quella che ad oggi viene considerata una tra le prime spedizioni fotografiche. I due artisti documentarono paesaggi e monumenti in Egitto, Grecia e Terra Santa e anche in territorio europeo. Il risultato di questa lunga spedizione sarà una raccolta, divisa in due volumi, denominata "*Excursions Daguerriennes*" (1842-1844). Il primo volume sarà dedicato all'Oriente, mentre il secondo ai monumenti e alle città più importanti della Francia del tempo⁴⁹.

⁴⁹ Muzzarelli Federica, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, op. cit. pp. 97-103.

Anche quando ci si riferisce all'oggetto tecnico che sta dietro le fotografie, ovvero la macchina fotografica, si parla di nuovo oggetto culturale dentro la nostra cultura materiale. È infatti impensabile oggi intraprendere un viaggio e non portare con sé il proprio strumento, anche se le macchine fotografiche sono sempre meno presenti, e hanno ormai lasciato spazio agli smartphone, che possiedono fotocamere di ottima definizione oltre che di facile utilizzo.

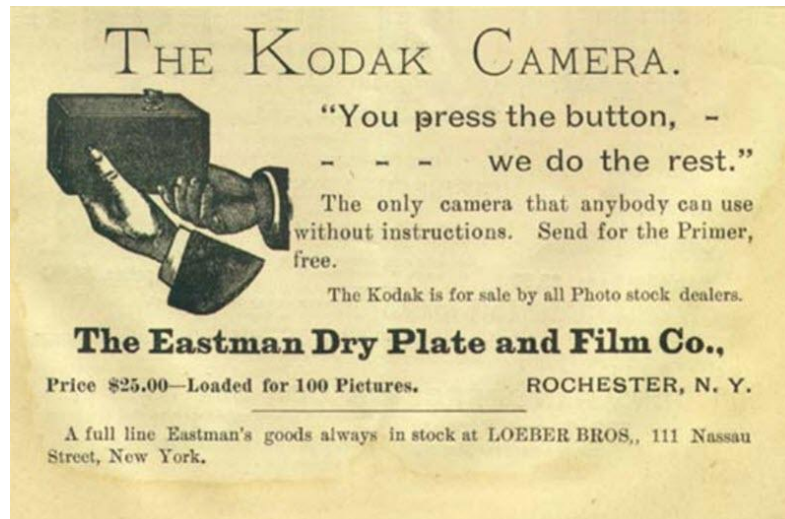
Grazie a George Eastman e alla sua compagnia, la Eastman Kodak Company, l'utilizzo delle macchine fotografiche, soprattutto in viaggio, si diffonde esponenzialmente. La nuova tipologia di macchina fotografica, la Kodak 1, che seguiva lo stesso processo del dagherrotipo seppur con materiali fotosensibili e basi di appoggio differenti, venne ben presto pubblicizzata dalla compagnia di Eastman tramite slogan innovativi.

Le pubblicità dell'epoca che si possono ancora osservare, contengono messaggi molto interessanti e fantasiosi, che spronano la gente "comune" a servirsi della fotografia per immortalare i momenti trascorsi in famiglia, e soprattutto, esortano a portare la macchina fotografica ovunque si voglia.

Il grande successo della Eastman Kodak Company è anche dato dal fatto che la compagnia, fin da subito, offrì un servizio mai visto prima. La Kodak n 1 veniva venduta insieme ad un rullino⁵⁰ composto da 100 fotogrammi, già caricato nella macchina al momento della vendita. Una volta esauriti gli scatti, il cliente poteva semplicemente spedire la macchina fotografica alla casa madre e una volta sviluppate e stampate le fotografie, la compagnia le avrebbe poi consegnate al cliente insieme alla macchina caricata da un nuovo rullino.

In un'epoca dove la comodità e il lusso iniziano a diventare più accessibili alle classi sociali inferiori, è comprensibile che il risultato di questa campagna pubblicitaria abbia addirittura superato le aspettative, basti pensare a quello che rappresenta oggi la sigla Kodak.

⁵⁰Nel frattempo, le vecchie lastre di vetro o metallo sono state sostituite da altri materiali (carta, celluloide). Nuova invenzione insieme alla Kodak 1 sarà la pellicola avvolgibile, con la quale sarà finalmente possibile scattare un alto numero fotografie senza dover cambiare ogni volta la lastra.



Pubblicità Kodak, 1889

Album fotografici, piccole cornici che racchiudono singoli ritratti: tutto questo si deve, oltre ai motivi osservati, a un cambio nel formato di stampa dei ritratti avvenuto all'inizio della storia della nascita della fotografia a opera di André-Adolphe-Eugène Disderi.

Il fotografo e imprenditore decise, sia per motivi di carattere economico, dato che quasi solo la borghesia poteva permettersi un ritratto fotografico in quanto molto costoso, sia per motivi di praticità, di iniziare a immortalare i suoi soggetti adottando un nuovo formato, che chiamerà *carte de visite*, biglietto da visita. Un formato di dimensioni molto versatili e comode per essere inserite in piccoli spazi. E così gli uomini e le donne del 1800 possono iniziare a tenere ritratti fotografici in tasca, nel portafoglio, possono spedirle per posta a parenti lontani o regalarle ad amanti.

La Polaroid è un'altra invenzione importante sia per la diffusione della fotografia agli strati sociali meno elevati della società sia per l'arricchimento di quel patrimonio di memorie degli affetti. Questa tecnica costituisce una tra le principali modalità di stampa a colori sviluppata nella prima metà del XX secolo. Ma non solo, perché la Polaroid rese possibile la stampa a soli pochi secondi dallo scatto. Si tratta quindi di una macchina che offre un duplice servizio: una fotografia istantanea e autosviluppante. Ed

è proprio la sua specificità tecnica, ad aver rivoluzionato il rapporto del fotografo con la realtà che era ora in grado di eseguire una sequenza subito verificabile⁵¹.

È così che la fotografia diventa un modo per ricordare momenti che il gruppo ha condiviso, nel bene e nel male. Un modo per eternare i legami e gli affetti con le persone mancate e di conseguenza vincere l'inesorabile scorrere del tempo.

“Conservare il ricordo delle gesta dei singoli individui, intesi come membri di una famiglia (o di qualche altro gruppo), è la più antica utilizzazione popolare della fotografia [...]. Le macchine fotografiche accompagnano la vita della famiglia [...] attraverso le fotografie ogni famiglia si costruisce una cronaca illustrata di se stessa, un corredo portatile di immagini che attestano la sua completezza.”⁵².

Tra le tematiche presenti negli album fotografici rimane immutato nel tempo un pudore istintivo verso certi tabù: non si fotografano le malattie, i decadimenti fisici o la morte. E questo per il semplice fatto che si vogliono costruire e mantenere ricordi gioiosi, privi di quelle emozioni ed esperienze negative che infliggono sofferenza. Da quando è iniziata la pratica di collezionare fotografie negli album, si è avviata la costruzione di una vita virtuale, parallela a quella reale. A differenza di quest'ultima però, quella virtuale è priva di tutte quelle tematiche verso cui si prova un certo pudore. Una vita di soli ricordi felici, costruita attraverso le fotografie, che racconta però una vita che non coincide con quella reale.

Gli album di famiglia sono una pratica oggi ancora in uso. Se da un lato la fisicità delle fotografie è stata sostituita dalla virtualità degli hard disk o le memorie dei computer, dall'altro la pratica di riunire fotografie che raccontano esperienze o momenti particolari, è anzi diventata più assidua. Se una volta si fotografavano maggiormente momenti importanti, oggi si è aggiunta la quotidianità. La mania di fotografare o di riprendere video della nostra vita di tutti i giorni ha prodotto un elevatissimo quantitativo di immagini, raccolte in strumenti digitali. Anche nei cloud online c'è la possibilità di creare album per ricordare una specifica esperienza ma queste raccolte

⁵¹ Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, op.cit. p. 281

⁵² Sontag Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, op.cit. p.8

sono realizzate soprattutto per un motivo di logistica, data l'immensa quantità di immagini presenti.

“I cd-rom e gli altri media che si basano sull'archiviazione dei dati si sono rivelati particolarmente idonei a generi tradizionali come l'album fotografico e hanno anche ispirato nuovi generi di database, come la biografia-database”⁵³.

Si può allora affermare che l'avvento del digitale non ha modificato il significato profondo e l'uso della fotografia di famiglia e anzi, lo ha perpetuato, estendendo in modo prima impensabile l'impulso a fotografare gli istanti della nostra vita e delle nostre relazioni in tempo reale.

⁵³Manovich Lev, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2004, ed. or. *The language of new media*, Cambridge, The Mit Press, 2001, pp. 273.277.

1.3 Affrontare la morte attraverso la fotografia

L'oggetto fisico della fotografia è qualcosa che, come già affermato precedentemente, può fungere d'aiuto nel ricordo dei nostri defunti. Ma non solo, rappresenta un aiuto per affrontare il trauma della perdita, un processo doloroso e difficile da superare. Essendo la morte una delle questioni più delicate da comprendere per noi uomini, si è sempre cercato di offrire una spiegazione logica a questo fenomeno più che naturale. E non solo, grazie alla religione, è stato ideato un proseguo della vita oltre la morte. Per quanto riguarda il Cristianesimo, per esempio, dopo la morte arriva la vita eterna insieme a Dio nel paradiso, o insieme a Lucifero all'inferno. Insomma, il fatto che da un momento all'altro un individuo possa non esistere più è incomprensibile. È in questo frangente che la fotografia corre in nostro aiuto.

L'elaborazione del lutto è infatti un processo che prevede diverse fasi da affrontare: il riconoscimento della perdita; la rabbia dell'abbandono; la frustrazione del sentirsi impotenti; la tristezza e, infine, l'accettazione che quella persona non sarà più nella nostra vita. È dimostrato che avere con sé, durante questo processo, l'immagine della persona che è venuta a mancare, può aiutarci ad affrontare queste diverse fasi. La fotografia, infatti, è il risultato di un processo che eterna la presenza del defunto. Etimologicamente, l'azione del fotografare è assimilabile a quella di immortalare, ossia:

“Rendere immortale; solo in senso fig. (per lo più enfatico), dare fama imperitura, perpetuare nella memoria degli uomini.”⁵⁴.

L'etimologia della parola permette di comprendere come possedere la fotografia di una persona defunta possa eternare il ricordo di un passato vissuto insieme attenuando il dolore causato dall'assenza fisica.

Secondo quanto suggerito da Barthes⁵⁵, in una società in cui la scienza ha preso il sopravvento nella spiegazione dei fenomeni naturali, scientifici e sociali, possono nascere nuove vie per affrontare la morte, uno dei più grandi enigmi che solo la religione permetteva di affrontare. Non che la nascita della fotografia abbia fatto svanire

⁵⁴ <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/immortalare/>

⁵⁵ Barthes Roland, *La Camera Chiara. Nota sulla fotografia, op.cit.* p.93

il religioso, ma ha sicuramente portato alla sostituzione di certe tradizioni, allo stesso tempo instaurandone di nuove. Come, per esempio, l'aggiunta delle fotografie sulle lapidi nei cimiteri che svolgono diverse funzioni: quella del riconoscimento, quella del ricordo e quella dell'identificazione. Le fotografie che rappresentano persone che non ci sono più hanno il compito di fermare la morte e di mantenere vivo il ricordo.

*“Storicamente parlando, la fotografia deve infatti avere qualche rapporto con la “crisi della morte” che ha avuto inizio nella seconda metà del 19° secolo. Abbiamo affrontato l'avvento della fotografia in contesti sociali, scientifici ed economici, ora sarebbe buona cosa interrogarsi sul rapporto antropologico tra la morte e la fotografia. È necessario che in una società la morte abbia una sua collocazione; essa non è più (o è meno) nella sfera religiosa, allora deve essere altrove: forse nell'immagine che produce la morte volendo conservare la vita.”*⁵⁶.

Prima dell'invenzione della fotografia, questo bisogno di eternare il ricordo del defunto veniva soddisfatto in diverse modalità.

*“In ogni famiglia le fotografie prendono il posto di quelle statuette o oggetti attorno ai quali si manteneva vivo il culto dei morti [...] esatta rappresentazione di ciò che amuleti e oggetti attuavano in maniera perfettamente simbolica: la presenza dell'assenza”*⁵⁷.

Secondo Bazin⁵⁸, gli uomini hanno usato la fotografia, mezzo di ripresentazione della realtà, per rispondere al bisogno innato di cristallizzare il tempo e annullare la natura mortifera dei corpi, che lui chiama *“complesso della mummia”*⁵⁹. Gli antichi egizi erano soliti praticare la mummificazione per assicurare una seconda vita al defunto e mantenere viva la memoria. Con l'invenzione della fotografia, la sua diffusione e il suo

⁵⁶*Ibidem*

⁵⁷Morin Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982, ed. or. *Le cinéma, ou l'Homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1956, p.36.

⁵⁸Bazin André, *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945), in *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1973, ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 1958.

⁵⁹*Ivi*, pp. 3-10.

sempre più accessibile automatismo, questi bisogni vengono soddisfatti attraverso uno strumento oggettivo e così accessibile alle masse.

*“Di qui il fascino delle fotografie d’album. Queste ombre grigie o seppia, fantomatiche, quasi illeggibili, non sono più i tradizionali ritratti di famiglia, Le fotografie negli album sono la presenza inquietante di vite arrestate nella loro durata [...]”*⁶⁰.

Luogo per eccellenza del ricordo personale e della memoria collettiva è il cimitero. Nelle moderne città dei morti, proprio in seguito all’invenzione di questa tecnica rivoluzionaria, sulle lapidi sono comparse le foto ritratto dei defunti. Anche il cimitero diventa allora uno spazio in cui il legame tra fotografia e morte si rinnova e dove la sofferenza viene esorcizzata grazie all’oggettività della tecnica fotografica.

L’elaborazione del lutto rappresenta un lavoro complesso e deve essere affrontato a livello individuale e collettivo. Riti, cerimonie, funerali, che rappresentano l’occasione collettiva di incontro con la morte, conducono alla dissoluzione della tristezza. A livello individuale invece ognuno affronta in modo intimo e personale l’esperienza dell’assenza. In questa circostanza la fotografia si rivela un veicolo capace di mantenere vivo il ricordo, in quanto mantiene viva l’immagine consentendo la razionalizzazione della morte.

Il ritratto fotografico serve per attivare l’elaborazione psichica: guardare continuamente le foto del caro estinto fa parte di quello che lo psicologo Stefano Ferrari ha definito il *“lavoro del ricordo”*⁶¹, che porta al consolidamento della memoria e al mantenimento fedele delle esperienze vissute con il defunto.

⁶⁰*Ibidem.*

⁶¹ Ferrari Stefano, “Alcuni rilievi sul rapporto tra fotografia e morte”, *Aracne*, No. 1, La camera ibrida, 2011, p. 12

Robert Castel⁶², dal punto di vista socio-antropologico, distingue diversi tipi di ritualismo: quello stereotipato della patologia mentale⁶³, quello sociale⁶⁴, e quello mediano, a cui è legata la fotografia.

“In questo ritualismo, i segni sono personali, soggettivi, poiché rinviano, come quelli della patologia, alla singolarità di una storia individuale. Ma la loro organizzazione rimane oggettiva, in quanto è la società a offrire l’oggetto del rituale”- in questo caso la fotografia - *“e un gruppo specifico a presentare le caratteristiche del suo impiego.”*⁶⁵.

La funzione della fotografia funeraria a livello sociale è strettamente connessa alla natura stessa del ritratto che si può individuare nella necessità di creare un’immagine che rappresenti vivo il defunto. Prima dell’invenzione della fotografia si procedeva con le tecniche pittoriche o scultoree come nel caso dei ritratti del Fayyum nell’Egitto romano (I sec. a.C. - IV sec. d.C.). La finalità di questa specifica produzione artistica era quella di negare la morte e perpetuare il ricordo del caro estinto. Questa modalità di attivazione del ricordo ha attraversato i secoli e con l’invenzione della fotografia ha trovato uno strumento che, alla luce dell’alto grado di verosimiglianza, riproduce un’immagine-ricordo più aderente alla realtà, rendendo ancora più presente l’assente.

L’uomo si rivolge quindi alla fotografia per dare stabilità alla realtà mobile e labile del ricordo. Come sostenuto dallo scrittore Italo Calvino la fotografia può contare sulla *“irrevocabilità di ciò che è stato e non può essere messo in dubbio”*⁶⁶. L’idea di irrevocabilità, sostiene Calvino, può però portare alla rimozione di ogni forma di spontaneità:

⁶²Bourdieu Pierre, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un’arte media*, op.cit.

⁶³Il ritualismo stereotipato è rintracciabile specialmente nella nevrosi ossessiva, in questo livello i segni risultano puramente soggettivi e la logica che presiede la loro organizzazione può essere colta solo attraverso una serie di trasformazioni che la psicanalisi è intenzionata a comprendere, mentre è soprattutto impenetrabile a coloro che la mimano nel proprio comportamento.

⁶⁴Il ritualismo sociale è quello che ritma i grandi eventi della vita collettiva: in tale ritualismo i simboli e la loro organizzazione sono oggettivi e, per così dire, trasparenti.

⁶⁵De Paz Alfredo, *Fotografia e società. Dalla sociologia per immagini al reportage contemporaneo*, Napoli, Liguori, 2006, p. 28.

⁶⁶ Calvino Italo, *L’avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970, p. 35.

*“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”*⁶⁷.

Il ritratto fotografico viene quindi realizzato per sostituire l’assente, nel tentativo di compensare tale mancanza, produce però un doppio della realtà. Queste immagini nate per sottrarre il soggetto alla morte, paradossalmente, finiscono per evocare la morte stessa. Questo concetto trova un interessante esempio nell’usanza di alcune comunità calabresi presso le quali si è mantenuta la tradizione di preparare il proprio sepolcro quando ancora si è in vita senza però indicare la data della morte, che d’altra parte non si può conoscere, e coprendo la propria immagine fotografica in modo che nessuno possa vederla.

“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.*”⁶⁸.

La tecnica fotografica è così meccanica da realizzare immagini talmente ricche di informazioni da costituire una seconda realtà che, come uno specchio magico, trattiene il nostro doppio. Questo doppio fotografico risponde al bisogno dell’uomo di negare la morte dell’Io, infatti, la fotografia intrinsecamente porta in sé un’aura ed evoca la morte in quanto è essa stessa rappresentazione di un mondo che non c’è più. Quindi è come se la fotografia custodisse la dimensione mortuaria lasciando il soggetto vivo in un altro “luogo”.

Infine, la relazione tra morte e pratiche fotografiche può essere analizzata in modo ancora più profondo se si prende in considerazione la natura fisica della fotografia come

⁶⁷ Ivi p. 38.

⁶⁸ Faeta Francesco, Malabotti Marina, *Imago Mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell’Italia meridionale*, Roma, De Luca, 1° gennaio 1980, p.8.

oggetto: la fotosensibilità della pellicola impiegata cattura il doppio del soggetto in quanto viene esposta alle stesse particelle luminose che lo colpiscono.

Talbot descrisse la fotografia come un procedimento di riproduzione di immagini tramite il quale la luce riflessa dall'oggetto insieme alle sue particelle si imprime nel supporto fotosensibile dell'immagine, catturando parte della materia stessa⁶⁹. Per questo motivo si può parlare di reliquie fotografiche dove l'immagine del defunto conserva in sé la traccia fisica del soggetto che è realmente esistito.

⁶⁹ Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, op. cit. p. 36.

1.4 La memoria collettiva

La memoria di un gruppo, che si definisce collettiva, è una tipologia di memoria che viene in un certo senso costruita dal gruppo stesso. Seppur ogni individuo percepisce in modo differente gli avvenimenti che vive nel corso della sua esperienza di vita, ci sono esperienze che solo determinati gruppi possono comprendere fino in fondo, proprio perché condivise e vissute nello stesso momento.

Mentre il concetto di memoria di gruppo esisteva già nella cultura della Grecia arcaica⁷⁰, il termine *memoria collettiva*, viene usato per la prima volta dallo studioso Halbwachs Maurice⁷¹ all'interno del suo scritto del 1924, "*Les Cadres sociaux de la mémoire*".

Lo studioso, parte dalle considerazioni di Durkheim circa la fondamentale importanza delle rappresentazioni collettive, costituite da aspetti come le credenze religiose, le norme e i valori morali, le forme del pensiero, i miti.

Queste rappresentazioni, se oggettivate, costituiscono un corredo collettivo esterno alla psiche individuale. Per questo motivo le rappresentazioni collettive si possono considerare parte di quei fenomeni sociali di natura cogente, che vincolano cioè l'individuo. Queste rappresentazioni allora si impongono all'individuo in virtù della socializzazione, della tradizione. La loro genesi deriva, infatti, dalla cooperazione tra individui e dalla loro necessità di integrare i propri membri rendendo la cultura e l'organizzazione sociale coerenti con il gruppo di appartenenza⁷². Le rappresentazioni sociali sono costruite dagli individui stessi e di conseguenza non si presentano come autonome. Ma nel momento in cui vengono oggettivate, esse perdono il controllo degli individui e costringono gli stessi all'interno di regole e prospettive specifiche.

⁷⁰ Russell Nicolas, "Collective memory before and after Maurice Halbwachs", *The French Review*, Vol. 79, No. 4, marzo 2006, pp. 792-804.

⁷¹ Halbwachs Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1924, trad. it., *I quadri sociali della memoria*, Napoli-Los Angeles, Ipermedium, 1997.

⁷² Durkheim Émile, 1898, "Représentations individuelles et représentations collectives", *Revue de métaphysique et de morale*, VI, pp. 273-302, trad. it., "Rappresentazioni individuali e rappresentazioni collettive", in Id., *Le regole del metodo sociologico*, Comunità, Milano 1996, pp. 137-164.

Considerando allora l'impatto della cultura sui singoli individui e l'imposizione dei fatti sociali, Halbwachs trae dall'opera di Durkheim la prospettiva socio-centrica, che vede cioè la supremazia del metodo sociologico⁷³.

All'interno del suo saggio⁷⁴, Durkheim va alla ricerca delle cause e della natura del suicidio nell'Europa dell'800. Partendo dall'assunto che queste fossero da attribuire alla psiche individuale, dimostrò che fossero in realtà da attribuire alla realtà sociale nella quale si è immersi.

Halbwachs seguì lo stesso ragionamento applicandolo però al concetto di memoria, che risulta essere più vicino alla questione delle rappresentazioni collettive. Secondo lo studioso, infatti, il ricordo individuale è sostenuto e organizzato dalla memoria collettiva, quel contesto sociale che si compone del linguaggio, delle rappresentazioni visuo-spaziali, delle strutture narrative e dei rapporti tra i singoli e le loro memorie⁷⁵. Secondo Halbwachs:

*“Non basta ricostruire pezzo a pezzo l'immagine di un avvenimento passato per ottenere un ricordo. Bisogna che questa ricostruzione sia fatta a partire da dati o da nozioni comuni che si trovano dentro di noi tanto quanto negli altri, perché passano senza sosta da noi a loro e reciprocamente; questo è possibile solo se tutti fanno parte, e continuano a far parte, di una medesima società. Soltanto così si può comprendere come un ricordo possa essere contemporaneamente riconosciuto e ricostruito”*⁷⁶.

Il concetto di memoria collettiva non elimina quello individuale a partire dal fatto che si tratta di sistemi di memoria con funzionamenti differenti. Rievocare dalla memoria collettiva un ricordo è un'operazione che si compie individualmente, anche se la società rimane detentrica della memoria collettiva.

⁷³ Halbwachs Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, trad. it., *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli 1996, cap. II, III.

⁷⁴ Emile Durkheim, *Il suicidio. Studio di sociologia*, s.l., Rizzoli, a cura di Rosantonietta Scramaglia, gennaio 2014.

⁷⁵ Halbwachs Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, op. cit.

⁷⁶ Halbwachs Maurice, *La mémoire collective*, op.cit.

Prima di questa definizione troviamo nella letteratura e negli scritti concetti simili: la memoria dell'uomo, la memoria dei posteri, la memoria eterna o la memoria perpetua⁷⁷. Tutte definizioni che ci mostrano implicitamente come la memoria venga spesso attribuita a dei gruppi e che possa quindi essere trasmessa di generazione in generazione. Ciò significa pertanto che anche il ricordo di avvenimenti non vissuti sulla nostra pelle, può essere trasmesso alle generazioni future attraverso i racconti e le fotografie del passato.

Le date ricorrenti in cui si ricordano avvenimenti importanti sono fondamentali nella costruzione di memorie condivise. Nello specifico date come il 2 giugno o il 25 aprile, di cui tante fotografie simbolo ci sono pervenute, rappresentano per gli italiani forti simboli a fondamento della memoria identitaria nazionale.

Lo studioso Carlo Socco offre in merito una riflessione:

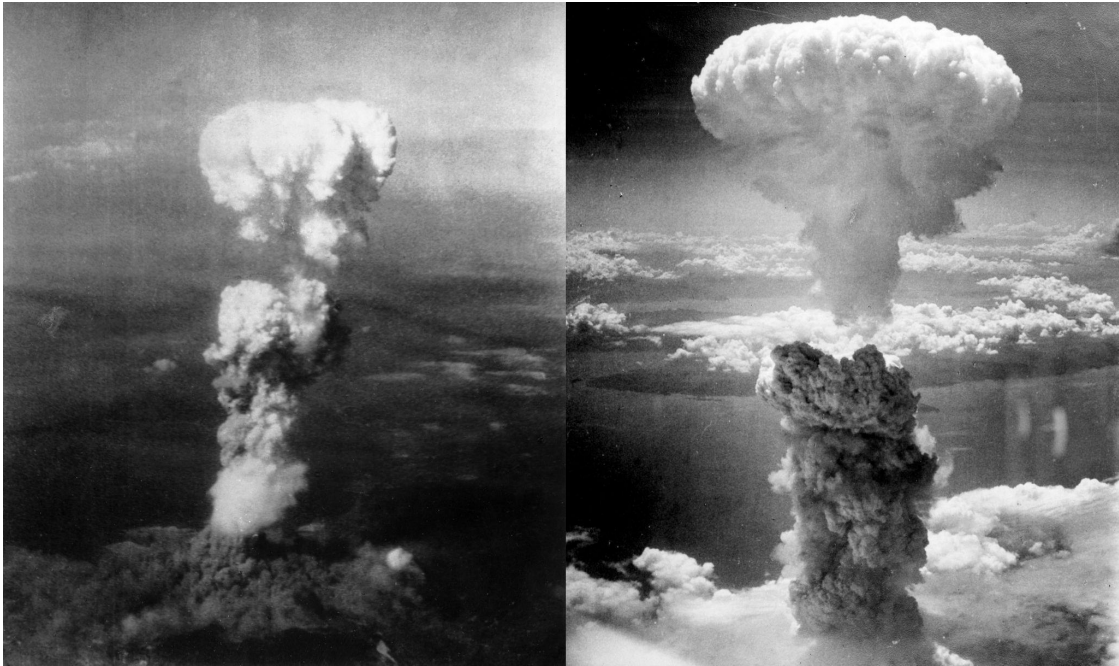
“la memoria collettiva accompagna il flusso del vissuto con la sua continua interpretazione narrativa, che poi non è altro che quell'incessante reinterpretazione del suo senso. Se il flusso del vissuto non fosse accompagnato dal continuo lavoro della memoria, individuale e collettiva, [...] non sapremmo più chi siamo e cosa ci stiamo a fare. Il teatro della quotidianità è inscindibile dalla narrazione della nostra esistenza e il senso, che esso autonomamente esprime, finisce per essere parte di ciò che accettiamo di essere e di ciò che aspiriamo ad essere”⁷⁸.

Allora, parlando di fotografia come strumento di memoria, non si può non accennare a tutte quelle fotografie *cult*, condivise e riconosciute spesso a livello mondiale dalle grandi masse.

Le fotografie delle esplosioni delle bombe atomiche rilasciate su Hiroshima e Nagasaki rappresentano esattamente ciò di cui stiamo parlando. Esse sono simbolo di momenti di fondamentale importanza per la nostra società che ricorda gli orrori e le capacità dell'uomo di distruggere quello che aveva costruito.

⁷⁷ Russell Nicolas, “Collective memory before and after Maurice Halbwachs”, *op. cit.* pp. 792-804.

⁷⁸ Socco Carlo, *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, Castelfranco Veneto, Fondazione Benetton, 1999, p. 9.



Aviazione americana, *Bombe su Hiroshima (sx) e Nagasaki (dx)*, 6 e 9 agosto 1945

Esattamente come la fotografia del bacio “*Victory over Japan Day o V-J Day*” scattata nell’estate del ‘45 a Times Square durante i festeggiamenti per la fine della Seconda guerra mondiale, che risulta rappresentativa della gioia e del sollievo della fine di un conflitto spaventoso.



Alfred Eisenstaedt, *Victory over Japan day*, 1945

Lo stesso vale anche per la fotografia che rappresenta il volto splendido e sorridente di una giovane donna che sbuca dalla prima pagina del Corriere della Sera e si rallegra per la vittoria della Repubblica nel referendum istituzionale del 2 giugno 1946.



Federico Patellani, *Vittoria della Repubblica*, 1946

Un'altra fotografia simbolo è quella scattata il 28 giugno 1914, che ritrae il momento dell'arresto di Gavrilo Princip, l'attentatore dell'arciduca Francesco Ferdinando, erede al trono d'Austria-Ungheria. L'omicidio, noto come attentato di Sarajevo, sarà, come abbiamo studiato sui libri di storia, l'evento scatenante dell'inizio del primo conflitto mondiale.



Sconosciuto, *Arresto di Gavrilo Princip*, 1914

Una delle fotografie simbolo della guerra in Vietnam del 1972 è quella che ritrae una bambina nuda dal volto disperato che fugge piangendo da un villaggio, dopo esser stata gravemente ferita dalle fiamme del napalm. Il fotografo Nick Ut, a soli 22 anni, vinse il premio Pulitzer proprio per quella fotografia, che in seguito fu anche scelta come World Press Photo of the Year del 1972.



Nick Ut, *Napalm girl*, 1972

Un'altra famosissima fotografia è quella del 6 giugno 1944 che mostra lo sbarco in Normandia, il D-day, fu effettuata da Robert Capa e pubblicata poi su Life magazine. Fu l'unico scatto a noi pervenuto dei diversi rullini che il fotografo scattò, mentre il resto venne perso in un incidente di laboratorio. Capa fu, inoltre, l'unico fotografo a esser sbarcato proprio nel cuore della battaglia a fianco dei soldati.



Robert Capa, *D-day*, 1944

E ancora, la celebre fotografia che ritrae il corpo morto del rivoluzionario Ernesto Che Guevara, fotografia che a lungo è stata studiata per le sue caratteristiche e inquadratura che rimandano ad un'opera classica, *"Il lamento sul Cristo morto"* (1405 ca) di Andrea Mantegna.



Marc Hutten, *Ernesto Che Guevara*, 1967

Sono tutti esempi, queste fotografie, di rappresentazioni simboliche per la costruzione di una memoria storica condivisa.

2 La rappresentazione della morte

2.1 Le prime rappresentazioni

Il personaggio autore della prima fotografia che rappresenta la morte è Hippolyte Bayard, contemporaneo di Daguerre e Niepce, grande fotografo e anticipatore di tendenze che si consolideranno durante gli anni Sessanta del '900 con la corrente della Body Art⁷⁹. La fotografia in questione è l'autoritratto dell'otto ottobre del 1840, "*La Noye*", una sequenza di tre scatti dove l'artista attua una vendetta fotografica inscenando il proprio suicidio: la fotografia ritrae l'autore accasciato contro un muro, senza vita, dopo che è stato estratto dalla Senna, evidentemente luogo del suicidio. Il motivo di questa messa in scena è da vedersi nel rifiuto da parte dell'Accademia delle Scienze di Parigi, e quindi di François Arago⁸⁰, della sua tecnica delle immagini fotografiche⁸¹ in favore della tecnica fotografica sviluppata da Daguerre.



Hippolyte Bayard, *La Noye*, 1840

⁷⁹La body art è una corrente sviluppatasi nel Novecento che vede una rivoluzione sessuale e concettuale sia nella sfera privata che di quella pubblica.

⁸⁰Nel 1830, Francis Dominique Arago, venne eletto alla camera dei deputati del distretto dei Pirenei orientali, grazie alla quale ottenne il potere attraverso cui propose un contributo economico per l'invenzione di Louis Daguerre, la dagherrotipia.

⁸¹Un tipo di procedimento molto simile alla dagherrotipia.

È inoltre interessante ricordare il commento che l'artista scrive per la sequenza di immagini, dove parla di sé in terza persona e spiega al pubblico il motivo del suicidio di questo misterioso personaggio:

*“Questo che vedete è il cadavere di H. Bayard, inventore del procedimento che avete appena conosciuto. Per quel che so, questo infaticabile ricercatore è stato occupato per circa tre anni con la sua scoperta. Il governo, che è stato fin troppo generoso con il signor Daguerre, ha detto di non poter far nulla per il signor Bayard, che si è gettato in acqua per la disperazione. Oh! umana incostanza...! È stato all'obitorio per diversi giorni, e nessuno è venuto a riconoscerlo o a reclamarlo. Signore e signori, passate avanti, per non offendervi l'olfatto, avrete infatti notato che il viso e le mani di questo signore cominciano a decomporsi.”*⁸²

Hippolyte Bayard rimane quindi a mani vuote senza riuscire a ottenere né il finanziamento né il brevetto per la sua nuova tecnica fotografica. Il suo autoritratto si può considerare un falso, se vogliamo la prima *fake news* di una morte fittizia ma resa reale grazie a questo strumento in grado di dichiarare il falso e certificare l'immaginario. In questa fotografia si vede inoltre rappresentato per la prima volta un corpo nudo.

Uno scatto merito di menzione è quello effettuato da Gaspard-Félix Tournachon, in arte Nadar, al famoso scrittore, poeta e drammaturgo Victor Hugo. Ci sono diverse fotografie dello scrittore scattate da Nadar, ma questa è forse la più particolare e intima. Si tratta infatti di una fotografia effettuata successivamente alla morte dello scrittore, avvenuta il 22 maggio del 1885. Non si conosce la data precisa dello scatto ma si presume essere molto vicina alla data del suo ultimo respiro.

⁸²<https://ilfotografo.it/news/hippolyte-bayard-inventore-della-fotografia-con-il-metodo-della-stampa-positiva-diretta/>



Nadar, *Victor Hugo sul letto di morte*, 1885

Un altro importante lavoro a opera di Nadar per quanto concerne il tema della morte è la documentazione delle catacombe della città di Parigi. Nadar era un esploratore, amava lavorare con la fotografia in modo sempre nuovo, creativo, lo si ricorda infatti per le stupende riprese fotografiche aeree che farà della città di Parigi a bordo di una mongolfiera. Era la prima volta che qualcuno si addentrava nel sottosuolo parigino per documentare le antiche catacombe, soprattutto perché la mancanza di luce non permetteva, nemmeno a un pittore, di svolgere un lavoro adeguato. Ma allora Nadar era in possesso di una luce artificiale, costituita da pile Bunsen⁸³, con la quale riuscì a illuminare gli ampi spazi del sottosuolo e a fotografarli con pose dai diciotto ai venti minuti.

⁸³ Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, op. cit., p. 154



Nadar, *Catacombe parigine*, 1862

Le prime esperienze di luce artificiale risalgono al 1841 quando i fratelli Natterer, a Vienna, riuscirono ad ottenere delle pose di soli 10 secondi; si ricordano anche gli esperimenti di Talbot che sfruttò la scintilla elettrica per fotografare una rotativa del Times in movimento⁸⁴. La tecnica di illuminazione artificiale venne resa di più semplice utilizzo dopo la commercializzazione del magnesio venduto in apposite lampadine Vacublitz. Grazie a una scintilla elettrica, la polvere di magnesio all'interno delle lampadine si sarebbe poi infiammata emettendo una forte luce. Scoperto come elemento

⁸⁴ Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, op. cit, p. 156

nel 1808, e sperimentate le sue proprietà fino al 1860, il magnesio o “il sole in tasca” come verrà definito in uno slogan pubblicitario⁸⁵, aprirà la strada a nuove tecniche ma soprattutto permetterà di fotografare quella parte della nostra vita, quella notturna, nascosta e misteriosa.

⁸⁵*Ibidem.*

2.2 La ritrattistica post mortem

La ritrattistica post mortem, pratica dove si effettuano ritratti fotografici a persone decedute con l'intento di ritrarle come se fossero ancora vive, è una pratica che si osserva già prima della nascita della fotografia. Si consolida infatti nel Regno Unito durante l'epoca Vittoriana, periodo in cui cresce esponenzialmente il tasso di mortalità infantile. Le cui cause erano principalmente di ordine naturale: morbillo, vaiolo, colera, varicella, febbri di vario genere. Ma anche banali infezioni contratte giocando, insieme alle cure allora poco più che palliative e all'igiene ancora tutta da scoprire, rendevano l'infanzia un vero terno al lotto. Nelle case, poi, i figli erano spesso numerosi e di varia età, per cui potevano esserci drammatiche stragi per una sola malattia. Alle cause naturali si affiancano però quelle artificiali: nelle grandi città come Londra si respirava spesso un'aria insalubre a causa delle polveri di carbone. Una curiosa causa di morte prematura nella Londra di metà '800 è il verde smeraldo. Un colore inizialmente pensato e creato per la pittura (anche artisti come Turner ne faranno uso), che divenne ben presto molto apprezzato per la decorazione d'interni, anche per il suo basso costo di produzione. Il problema di questa vernice era la sua composizione, si otteneva infatti dalla reazione del verderame sciolto in aceto con arsenico bianco e carbonato di sodio. Applicata poi su carta da parati a buon mercato, quando questa veniva spolverata, il colore rilasciava particelle tossiche; ma non solo, se esposti a umidità, i pigmenti verdi si decomponivano rilasciando un gas mortale di triidruro di arsenico⁸⁶. Un colore quindi costituito da elementi letali non solo per chi ne faceva uso, ma anche per chi lavorava per fabbricarlo. Nel 1860 il Times di Londra sollevò il problema:

“Non era affatto insolito per i bambini che dormivano in una camera da letto tappezzata in questo modo morire di avvelenamento da arsenico, poiché la vera natura della malattia veniva scoperta quando era troppo tardi”⁸⁷.

Data quindi la fragilità dei più giovani, questa pratica si applicava solitamente a bambini morti in giovane età che venivano inseriti all'interno di fotografie di famiglia

⁸⁶ Ball Philip, *Colore. Una biografia. Tra arte, storia e chimica la bellezza e i misteri del mondo del colore*, Padova, Bur Rizzoli, 2013, p. 164.

⁸⁷S. Garfield, *Mauve*, Faber & Faber, London 2000, pag. 105.

come per permettere al figlio o alla figlia di continuare a fare parte del nucleo familiare. Una pratica che sottolinea da un lato la difficoltà di accettare la morte di un proprio caro, e dall'altro la finta realistica che può offrire la fotografia, come nel caso del ritratto di Bayard. Un nuovo utilizzo della fotografia come pratica che immortala una persona per sempre, che la vuole mantenere viva nonostante non esista più, una traccia fisica dell'esistenza, la memoria di una persona che non si vuole dimenticare.

Sono interessanti in merito i lavori di Henry Peach Robinson, fotografo e inventore del processo fotografico del fotomontaggio o come lui lo chiamerà, *combined printing*⁸⁸. “*Fading Away*” (1858) è uno degli “scatti” più conosciuti, oltre che per l'artisticità e il sentimento che offre, è anche la precisione usata dal fotografo a essere straordinaria. La fotografia è composta da cinque diversi negativi uniti attraverso questa stampa combinata. Il soggetto è una famiglia che si ritrova al capezzale della giovane figlia morente, si vede quindi il momento del trapasso, della morte.



Henry Peach Robinson, *Fading Away*, 1858

⁸⁸ Muzzarelli Federica, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, op. cit., pp. 64-65.

2.3 La fotografia di guerra

Nel momento in cui gli strumenti fotografici permettono una versatilità tale da poter viaggiare con tutti i materiali necessari, considerando la curiosità innata dell'uomo è quasi scontato che si inaugurino progetti e missioni fotografiche di diverso genere. I viaggi esplorativi, ma soprattutto documentari, segnano l'inizio del fotogiornalismo e tra i suoi numerosi soggetti la guerra è sicuramente uno dei più tristi ma anche uno dei più frequenti.

La guerra di Crimea (1853-1856), è stata infatti la prima guerra a essere immortalata fotograficamente a solo quindici anni di distanza circa dalla nascita di questa tecnica. Non sarà però un reportage di guerra per come lo si intende oggi, principalmente a causa di tre motivi. Innanzitutto, vi era il peso del giudizio dell'opinione pubblica inglese che non sosteneva questo conflitto, al contrario della Royal Family, mittente della spedizione e quindi interessata sia politicamente sia militarmente. Le fotografie sarebbero poi state usate a scopo commerciale e di conseguenza non potevano ritrarre cadaveri o soggetti sensibili. E infine perché il combattimento e quindi il movimento erano ancora troppo veloci rispetto ai tempi di scatto degli strumenti di allora, che avrebbero offerto fotografie mosse e confuse.

Non si trovano quindi in questo lavoro immagini di corpi senza vita, ma vengono invece illustrati i preparativi, i plotoni, i generali a cavallo, gli accampamenti. Si osserva cioè tutto ciò che sta intorno alla guerra e alla sua preparazione, ma non la cosa più spaventosa e reale: la morte.



Roger Fenton, *La Valle dell'Ombra della Morte*, 23 aprile 1855

Roger Fenton venne inviato dalla Royal Family per compiere questa opera e per il suo viaggio trasformerà un carro in un atelier portatile, munito di tutti i materiali necessari per poter sviluppare e poi conservare i suoi scatti. Non riuscirà però a concludere l'impresa perché si ammalerà di colera e sarà quindi costretto al rientro in patria. Saranno allora altri due fotografi, Felice Beato e James Robertson, a concludere il reportage fino alla fine della guerra e a svolgere in seguito quello della seconda Guerra dell'Oppio.

La seconda Guerra dell'Oppio (1856-1860) inizia immediatamente dopo la fine della guerra di Crimea. Un conflitto che vede coinvolti da una parte la Cina e dall'altra l'Impero britannico, il quale otterrà la vittoria. Sia per la decisione dei due fotografi sia perché la famiglia reale non diede precise indicazioni in merito, questo reportage racconterà per la prima volta l'atrocità e la "gloria" della guerra. Troviamo fotografie

dei cadaveri lasciati sui campi di battaglia, forti distrutti o abbandonati, flotte navali che avanzano, insomma la guerra a tutto tondo.



Felice Beato, *Interno della fortezza Taku*, 21 agosto 1860

Spostandosi a ovest oltreoceano, ma rimanendo sempre nello stesso periodo, ci si imbatte nella Guerra di Secessione Americana (1861-1865). Venne largamente documentata, in particolare da un gruppo di quaranta fotografi guidati da Mathew B. Brady. Giovane fotografo conosciuto in America per i suoi ritratti fotografici di personaggi politici del calibro di Abraham Lincoln, poco prima della guerra Brady decise di investire tutti i suoi risparmi in questo progetto. Oltre a numerose fotografie che ritraggono gli accampamenti, i generali e i preparativi, si trovano un alto numero di fotografie di morti. Troviamo corpi lasciati sui campi di battaglia, corpi raccolti in lunghe file, corpi nelle bare pronti a essere riportati alle rispettive famiglie. “*A harvest of death*” è lo scatto più celebre della battaglia di Gettysburg, momento della guerra di cui principalmente si occuperà il gruppo di Brady. Il compito di Brady in questo reportage sarà però principalmente di supervisione del lavoro dei fotografi con cui stava

operando, ma alla fine sarà lui a prendersi il merito di questa imponente documentazione.



Timothy H. O'Sullivan, *A harvest of death*, 1863

Merita una menzione anche il lavoro del fotografo André Adolphe Eugène Disdéri che nel 1871 fotografa le salme dei comunardi uccisi brutalmente durante la Comune di Parigi, periodo in cui è in atto la guerra franco-prussiana. La *Commune de Paris*, è una forma di autogoverno socialista libertario che occupò la città di Parigi dal 18 marzo al 28 maggio del 1871. Stanca delle continue sconfitte nella guerra franco-prussiana, la popolazione della capitale francese si rivoltò contro la monarchia vigente e impose la proclamazione della Repubblica. Ma questo governo autogestito non durerà molto, i piani alti dell'esercito, infatti, si organizzarono presto per reprimere questa rivolta generale.



Disderi, *Les Communards*, 1871

In una sola settimana, (dal 21 al 28 maggio) che passerà alla storia come la *semaine sanglante*, settimana sanguinosa, 20.000 parigini verranno massacrati, molte altre migliaia verranno feriti, deportati o lasceranno la città di loro spontanea volontà. I volti di questi corpi adagiati nelle bare sono, per riportare le parole della Muzzarelli, “*macabre maschere di morte e ingiustizia*”⁸⁹.

In una guerra, oltre alla morte, alla sofferenza e alla distruzione si trova anche il movimento, il dinamismo. E i primi strumenti avevano dei tempi di esposizione che non avrebbero permesso delle rappresentazioni realistiche del movimento. Le prime guerre che vengono documentate mancano, infatti, di fotografie dinamiche. La pratica fotografica che si prefigge come obiettivo quello di catturare e studiare il movimento è quella citata precedentemente, la cronofotografia. Lo sviluppo di questa tecnica, grazie ai perfezionamenti degli strumenti di Marey e Muybridge, permetterà in futuro di aumentare notevolmente la velocità di scatto delle macchine fotografiche, fattore che

⁸⁹ Muzzarelli Federica, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, op. cit., p. 177.

amplierà ancora di più il loro utilizzo. Di seguito alcuni esempi recenti, più vicini alla nostra storia, dove il movimento, sempre all'interno della guerra, è stato catturato con successo proprio grazie a queste rivoluzionarie invenzioni.

Robert Capa, pseudonimo di Endre Ernő Friedmann, è uno dei fotografi più influenti nel campo del reportage, ha documentato diversi conflitti, tra cui la rivoluzione civile spagnola e la Seconda guerra mondiale per riviste come Life e Collier. Dal suo esordio diventerà presto il fotografo dei grandi conflitti, in una prospettiva per cui l'evento viene per così dire radiografato in tutto il suo insieme di significati eroici, sociali e psicologici. La sua concezione di reportage, associata a volte troppo sbrigativamente, alla fotografia di battaglia, deriva da una posizione di fotogiornalista che rifiuta ogni effetto tecnico per affermare la forza dell'immagine in quanto documento storico.

Lo scatto forse più significativo di Capa, è *“Il miliziano”*, immagine intorno cui sta una controversia ancora oggi aperta. Non si sa se la fotografia sia posata o meno, questo perché risalendo al luogo e al giorno dello scatto pare che non ci fosse stata alcuna battaglia e la pellicola sarebbe inoltre diversa dai 35 mm che Capa era solito usare. Detto ciò, un'intervista a Capa del 1947, confermerebbe invece l'opposto:

*“La foto è stata scattata mentre i soldati correvano ad ondate verso una mitragliatrice fascista per abatterla. Al terzo o quarto tentativo di assalto dei miliziani ho messo la macchina fotografica sopra la mia testa e senza guardare ho fotografato un soldato mentre si spostava sopra la trincea, questo è tutto.”*⁹⁰.

⁹⁰<https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/la-foto-del-soldato-non-e-un-falso-audio-inedito-di-robert-cap/144111/142642>



Robert Capa, *Il Miliziano*, 1936

In ogni caso la fotografia è emblematica perché racconta in uno scatto quanto sia facile morire. Il soldato spagnolo ferito da un proiettile viene fermato nel suo movimento, la sensazione provata è che qualcosa abbia di punto in bianco fermato la sua corsa. Il risultato è quello di una persona fermata da quel fucile, come se correndo venisse improvvisamente trattenuta da un palo inamovibile. Un'improvvisa interruzione di un flusso naturale come quello della vita.

Sempre nel mondo del fotogiornalismo che racconta i conflitti si ricorda un italiano, Mario de Biasi⁹¹, che tra i suoi numerosi reportage, nel 1956 fotografò la rivolta anti-sovietica ungherese di Budapest. Della quale il fotografo ci riporta immagini crude e violente di una ribellione civile, destinate alla rivista "Epoca".

⁹¹ Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, op. cit., p. 200



Mario de Biasi, *Impiccagione*, 1956

Una delle immagini più crudeli che si possano trovare nell'immenso catalogo di fotografie di guerra, è quella catturata da Edward T. Adams in Vietnam. “*L'esecuzione di Saigon*”, di una nitidezza incredibile, rappresenta l'esecuzione a sangue freddo di un condannato. Il povero ragazzo, con le mani legate e una pistola puntata alla tempia, è, per riportare le parole di Zannier: “*forse vittima della fotografia, prima ancora che della guerra*”⁹².

⁹²*Ibidem*



Edward T. Adams, *Esecuzione di Saigon*, 1968

In questo capitolo sulla fotografia di guerra, è opportuno fare un accenno al presente, nello specifico alla guerra scoppiata il 24 febbraio 2022 in seguito all'invasione russa dell'Ucraina. Prima d'ora forse nessuna guerra aveva subito una copertura mediatica al pari di quella applicata al conflitto russo-ucraino. Il quantitativo di immagini e video che raccontano i fatti che stanno avvenendo offrono un panorama mai visto prima. Ma allo stesso tempo si corrono diversi rischi. Non bisognerebbe mai fidarsi a prescindere delle immagini, tantomeno se si tratta di immagini di guerra. Questa necessaria attenzione, oggi, non vale solo per i giornalisti, ma anche per gli utenti dei social network e per chi si occupa di mezzi di comunicazione. Le immagini si apprestano, fin da sempre, a essere manipolate, costruite o distorte⁹³, proprio come ha fatto Bayard nel suo autoritratto. Le immagini hanno un forte potere, mettono pressione sui politici affinché prendano posizione e agiscano di conseguenza, esattamente come i lavori di

⁹³Vedernikova Inna, Nedeli Zerkalo, "La strage di Buča", *Internazionale*, No. 1455, 8 aprile 2022, pp. 20-23.

denuncia sociale di Hine e Riis hanno scosso il discorso pubblico. Molte delle immagini provenienti da Buca, cittadina dove è stato compiuto un massacro da parte delle forze russe, sono difficili da sostenere perché raccontano una realtà cruda dove i soggetti più frequenti sono i corpi dei civili abbandonati per le strade della città. La storia ci insegna che solo il tempo è in grado di dimostrare la verità dei fatti accaduti, ma senza dubbio si può affermare che la maggior parte delle vittime di guerre, civili o meno che siano, sono sempre stati e sempre saranno i civili⁹⁴.



Daniel Berehulak, *Buca*, 4 aprile 2022

⁹⁴Peitz Dirk, Zeit Die, “La verità arriva troppo tardi”, *Internazionale*, No. 1455, 8 aprile 2022, pp.25-28.



Ivor Prickett, *Antonina Pomazanko di fronte al corpo della figlia a Buca*, 3 aprile 2022

Merita una menzione il simile lavoro di Eugene Smith “*Villaggio Spagnolo*” dove il fotografo documentò il massacro del villaggio di Deleitosa durante la rivoluzione spagnola del 1936 contro la dittatura di Francisco Franco. Tra le le immagini pervenute, che raccontano la distruzione di una guerra civile, ne troviamo di quelle che mostrano la sofferenza delle famiglie che hanno perso dei cari. Come “*Spanish Wake*” scatto che ritrae un defunto attorniato da alcune donne, presumibilmente della sua famiglia, tutte con indumenti del colore del lutto, i cui volti mostrano come viene affrontato personalmente lo sconvolgimento, la disperazione, la rassegnazione di fronte alla morte.



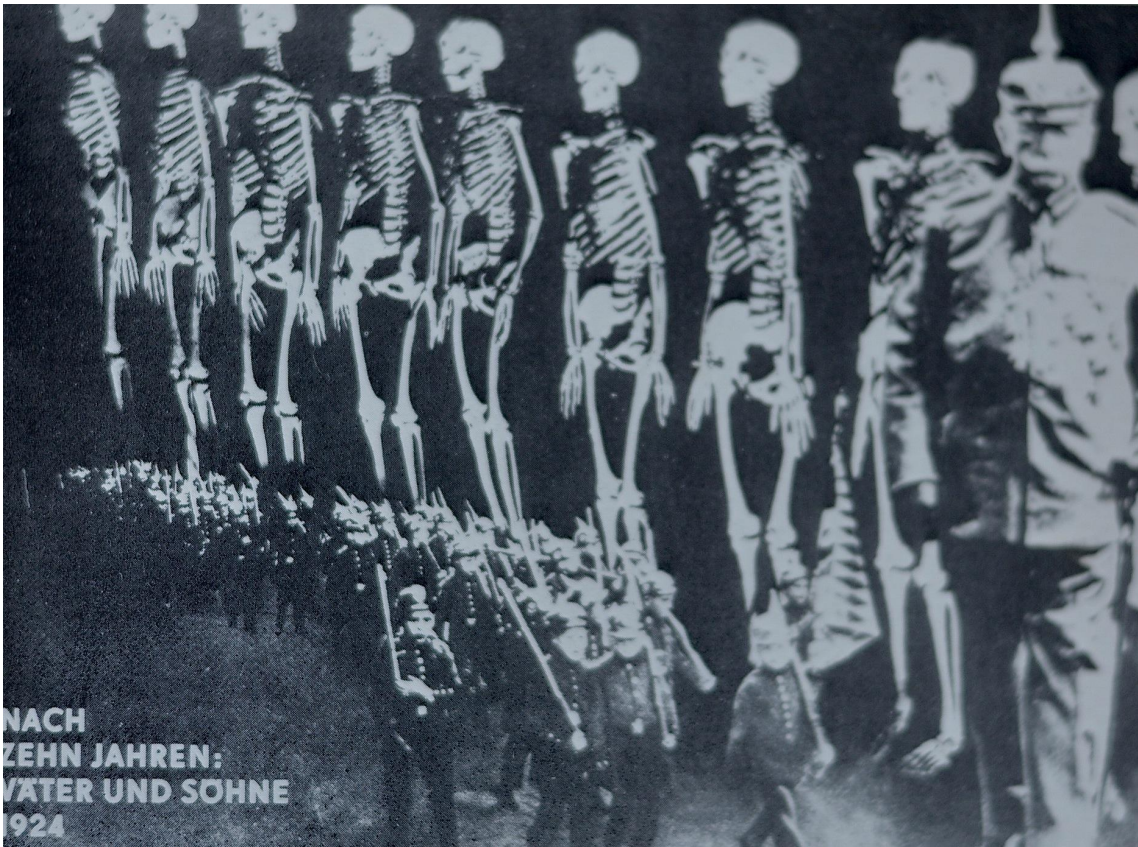
Eugene Smith, *Spanish Wake*, 1950

Sempre rispetto alla Seconda guerra mondiale, anche se non si tratta di fotografie vere e proprie sono importanti i fotomontaggi di Heartfield. Politicamente attivissimo nella Germania nazista, i suoi lavori artistici seguono un fine di denuncia sociale e politica. Due lavori sono in particolare significativi per quanto riguarda la morte. Denuncia infatti in “*Heil Hitler!*” (1934) la Notte dei Lunghi Coltelli, quando Hitler fece assassinare Röhm e le sue Camicie Brune.



Heartfield, *Heil Hitler!*, 1934

Mentre in “*Dieci anni dopo: Padri e figli*” del ‘24 vediamo dei ragazzi che sfilano in divisa militare sovrastati dagli scheletri dei loro padri, soldati morti nella Grande Guerra. Denuncia qui la carneficina causata dalla Germania nella Prima guerra mondiale e la paura per una nuova guerra di rivincita.



Heartfield, *Dieci anni dopo: padri e figli*, 1924

2.4 L'Io psicologico

All'interno della corrente dell'Io psicologico, una tendenza artistica fotografica sviluppatasi nella seconda metà del XX secolo, non vi è una netta distinzione tra fotografo e soggetto fotografato. Questo perché è una corrente dove vige una forte partecipazione personale e soggettiva, infatti, i lavori che si possono inserire sotto questa etichetta somigliano spesso a diari visivi privati. Trattandosi di diari privati, sono tematicamente molto vicini agli album di famiglia, raccolte di esperienze private vissute con persone molto vicine, se non parenti comunque amici stretti.

Si sottolinea in merito ai diari una citazione di Italo Calvino:

“Ecco che come ogni collezione anche questa è un diario: diario di viaggi, certo, ma pure diario di sentimenti, di stati d'animo, di umori [...]. O forse diario soltanto di quell'oscura smania che spinge tanto a mettere insieme una collezione quanto a tenere un diario, cioè il bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie di oggetti salvati dalla dispersione, o in una serie di righe scritte, cristallizzate fuori dal flusso continuo di pensieri”⁹⁵.

Ma la particolarità di questi diari, è che, a differenza degli album di famiglia, vengono raccontate anche storie tragiche che narrano la morte, la malattia, la violenza, tutti soggetti che non sempre si vogliono mantenere nell'eternità della fotografia.

Il primo artista in questione è Nobuyoshi Araki, un giapponese. Del suo ampio e diversificato lavoro si parlerà della collezione “*Winter Journey*”, una serie che il fotografo compone seguendo l'ultimo anno della malattia della moglie fino al suo decesso. Il titolo, che racconta questo “inverno”, è tra l'altro molto interessante da un punto di vista etimologico. L'inverno è infatti la stagione che porta e ricorda la morte: gli alberi perdono le foglie che, rinsecchite, cadono a terra e si decompongono, gli animali vanno in letargo, la luce solare lascia spazio a tanto buio, l'unica cosa che si vede, quando si muore.

Tra le fotografie appartenenti a questa collezione, si vedranno due tra le più importanti.

⁹⁵Calvino Italo, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 10-11.



Nobuyoshi Araki *da Winter Journey*, 1990



Nobuyoshi Araki, *da Winter Journey*, 1990

Sempre negli stessi anni si ricordano i lavori di un'altra artista che narra la sua vita privata, Nan Goulding. La Goulding prende per la prima volta in mano la macchina fotografica successivamente al tragico suicidio della sorella minore, evento che la segna profondamente. Da allora capisce che, attraverso la fotografia, può far sopravvivere i suoi ricordi. Ed è per questo che la maggior parte dei suoi lavori è composta da fotografie di amici, amanti, persone a lei molto vicine. Si rende conto che fotografandoli e immortalando i momenti trascorsi insieme a loro non vivrà più il rischio di perdere qualcuno⁹⁶. Ma è un periodo molto particolare e difficile quello durante il quale la Goulding pratica la sua fotografia, gli anni '90, che seguono alla fase di maggiore diffusione dell'infezione virale dell'Aids e, a causa di questa terribile malattia, perderà molti dei suoi amici, che rimarranno però in eterno nei suoi scatti.

Nella prima fotografia, tra l'altro una fotografia importantissima per l'epoca, sono rappresentati due suoi amici, Gotsho e Gilles. L'importanza della fotografia in questione risiede nel fatto che Gotsho, compagno di Gilles che si trova in ospedale perché malato gravemente di Aids, da lui un bacio mostrando al mondo intero il fatto che questa malattia non può essere trasmessa attraverso un semplice contatto.



Nan Goulding, *Gotscho kissing Gilles*, Paris, 1993

⁹⁶Marra Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Ed. 7, Torino, Mondadori, 2020, p.267

Se nella prima fotografia il tema della morte è incombente e rappresentativo della malattia dell'Aids, la fotografia successiva rappresenta a tutti gli effetti la morte. È infatti rappresentato il funerale di un caro amico della fotografa, Vittorio, che viene fotografato nella sua bara. Non sarà l'unico amico che la Goulding perderà e al quale scatterà una fotografia al funerale. L'altro soggetto presente nella fotografia, infatti, un'amica di nome Cookie, morirà e verrà immortalata al suo funerale nello stesso anno.



Nan Goulding, *Cookie at Vittorio's casket*, 16 settembre 1989

Conclusione

Come sostenuto da Muzzarelli, *“La fotografia può quindi essere definita come l’universo di ciò che è terminato, morto, imbalsamato”*. Questa considerazione, congiuntamente alle riflessioni di Barthes, suggerisce che forse la morte si trovi insita non solo nella fotografia ma anche nell’azione del fotografare in quanto la macchina fotografica si fa detentrica di un istante ormai non più presente nella realtà e quindi morto. Ma allo stesso tempo quello specifico istante rimarrà eternamente immortalato.

Come illustrato nella premessa, la fotografia è diventata parte della nostra cultura materiale e la sua funzione forse più significativa è quella di offrirsi come mezzo per ricordare. Analizzando il funzionamento della memoria si può constatare che attraverso le immagini, considerate come suggerimenti nei processi psicologici di recupero di memorie passate, si può facilmente risalire all’esperienza originale, rievocando sentimenti ed emozioni.

In particolare, nei processi di elaborazione del lutto, Ferrari chiarisce come la fotografia sia un oggetto idoneo nell’aiutarci in una fase così delicata. Caricandosi di significati sia collettivi sia individuali, la fotografia risponde alla necessità innata nell’uomo di rappresentarsi con il fine di scongiurare la morte. In questo senso le fotografie delle persone negli album di famiglia servono a colmare il vuoto lasciato dall’assenza del defunto, oltre a rappresentare uno strumento finalizzato al mantenimento dei ricordi per noi più significativi.

Essendo la raffigurazione della morte parte di questo lavoro, successive alle considerazioni precedenti, sono state illustrate le rappresentazioni della morte da parte di diversi artisti. La morte come immaginazione nello scatto di Bayard, come tentativo di mantenere in vita affetti perduti nel caso della Goulding, come cruda illustrazione dei conflitti nelle forti immagini di Capa o di De Biasi. La rappresentazione della morte oggi è più che mai presente nella nostra quotidianità. I conflitti moderni, come quello a cui stiamo assistendo in Ucraina, permettono delle riflessioni in merito alla nostra percezione della morte che diventa paradossalmente qualcosa a cui ci si può abituare. Questa è una diretta conseguenza della sempre più assidua ripresa dei momenti della

nostra quotidianità, dettata da un'occupazione sempre più elevata dei *social* e degli smartphone, strumenti attraverso cui si possono condividere e allo stesso tempo osservare i momenti, anche privati, di vite altrui.

Con le sue considerazioni, Federica Muzzarelli suggerisce il senso di questo elaborato, che vuole descrivere la fotografia come il luogo di registrazione e sedimentazione del passato e quindi la morte, la quale, non avendo futuro, è già in partenza passata.

Attraverso l'ampia analisi delle caratteristiche e delle applicazioni dello strumento fotografico si comprende come questo fenomeno sociale, economico e culturale, abbia offerto all'umanità un oggetto rivoluzionario in grado di mantenere viva una connessione tra passato, presente e futuro.

Bibliografia

Agazzi Elena, Fortunati Vita, *Memoria e saperi, percorsi transdisciplinari*, s.l., Meltemi, 2007.

Alinovi Francesco, Marra Claudio, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981, p.21

Arnheim Rudolf, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974.

Baddeley Alan, W. Eysenck Michael, C. Anderson Michael, *La Memoria*, Bologna, Il Mulino, 2021, pp. 18-23, 173-209, 249-272, 287-323.

Ball Philip, *Colore. Una biografia. Tra arte, storia e chimica la bellezza e i misteri del mondo del colore*, Padova, Bur Rizzoli, 2013, pp. 164-166.

Barthes Roland, *La Camera Chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p.6, 10-17, 78, 93.

Baudelaire Charles, *Il pubblico moderno e la fotografia*, 1859, in Baudelaire. Opere a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1191-1197.

Bazin André, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1973, ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 1958, pp. 3-10.

Benjamin Walter, *Piccola storia della fotografia*, Milano, Abscondita, marzo 2015.

Bourdieu Pierre, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Firenze, Guaraldi, gennaio 1972, p. 63.

Brusatin Manlio, *Storia delle immagini*, ed. 4, Torino, Einaudi, 2010.

Calvino Italo, *L'avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970, p. 35, 38.

Calvino Italo, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 10-11.

Clarke Graham, *La fotografia: una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi, 2009, ed. or. *The photograph*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp.89-90.

De Paz Alfredo, *Fotografia e società. Dalla sociologia per immagini al reportage contemporaneo*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 11-42.

Dubois Philippe, *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996, ed. or. *L'acte Photographique*, Nathan-Labour, Paris-Bruxelles, 1983, p. 159.

Durkheim Émile, “Représentations individuelles et représentations collectives”, *Revue de métaphysique et de morale*, VI, pp. 273-302, trad. it., “Rappresentazioni individuali e rappresentazioni collettive”, in Id., *Le regole del metodo sociologico*, Milano, Comunità, 1996, pp. 137-164.

Emile Durkheim, *Il suicidio. Studio di sociologia*, s.l., Rizzoli, a cura di Rosantonietta Scramaglia, gennaio 2014.

Fabietti Ugo, Remotti Francesco, *Dizionario di antropologia. Etnologia, antropologia culturale, antropologia sociale*, s.l., Zanichelli, 1997, p. 219.

Faeta Francesco, Malabotti Marina, *Imago Mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale*, Roma, De Luca, 1 gennaio 1980, p. 8.

Ferrari Stefano, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Ed. 14, Urbino, Laterza, 2020, pp. 33-39/142-167/199-207.

Ferrari Stefano, “La fotografia tra lutto, riparazione e creatività”, *PsicoArt*, No. 1, 2010, pp. 1-39.

Ferrari Stefano, “Alcuni rilievi sul rapporto tra fotografia e morte”, *Aracne*, No. 1, La camera ibrida, 2011, pp.1-18.

Freud Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Opere: vol.8 (1915-1917), trad. it. Cesare L. Musatti, s.l., Bollati Boringhieri, 1978, p. 139.

Galimberti Umberto, *Nuovo dizionario di psicologia. Psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, s.l., Feltrinelli, 2018, p.746.

Griswold Wendy, *Sociologia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 2020, p. 26.

Halbwachs Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, trad. it., *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli 1996.

Halbwachs Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1924, trad. it., *I quadri sociali della memoria*, Napoli-Los Angeles, Ipermedium, 1997.

Manovich Lev, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2004, ed. or. *The language of new media*, Cambridge, The Mit Press, 2001, pp. 273-277.

Marazzi Antonio, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002.

Marra Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Ed. 7, Torino, Mondadori, 2020, pp. 11-23, 266-272.

Mauro Alessandra, *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, Verona, Contrasto, 2014.

Minervini Enzo, “Fotografia: tra documento e interpretazione”, *La ricerca Folklorica*, No. 2, Antropologia visiva. La fotografia, ottobre 1980, pp. 33-35.

Montesperelli Paolo, “La Sociologia della memoria in Maurice Halbwachs”, *Aurora*, No.11, 2011, pp. 69-70.

Morin Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982, ed. or. *Le cinéma, ou l'Homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1956, p.36

Muzzarelli Federica, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 31-37, 41-46, 59-66, 87-93, 125-131, 173-179, 201-207.

Neisser Ulric, *Cognitive Psychology*, Appleton-Century Crofts, New York; trad. it. Psicologia Cognitivista, A. Martello-Giunti, Firenze, 1967.

Peitz Dirk, Zeit Die, “La verità arriva troppo tardi”, *Internazionale*, No. 1455, 8 aprile 2022, pp.25-28.

Russell Nicolas, “Collective memory before and after Maurice Halbwachs”, *The French Review*, Vol. 79, No. 4, marzo 2006, pp. 792-804.

S. Garfield, *Mauve*, Faber & Faber, London 2000, pag. 105.

Signorelli Amalia, *Antropologia culturale*, Ed. 2, Milano, McGraw-Hill, 2011, pp. 232-237.

Socco Carlo, *Paesaggio, memoria collettiva e identità culturale*, Castelfranco Veneto, Fondazione Benetton, 1999, p. 9.

Sontag Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Ed. 3, Torino, Einaudi, 2004, p. 8, 15.

Spreafico Andrea, Ciampi Marina, Pentimalli Barbara, Sacchetti Francesco, “Sociologia, immagini e ricerca visuale”, *Società Mutamento Politica (SMP)*, Vol.7, No.14, 2016, pp. 25-45, 57-68, 217-250.

Stagi Luisa, Queirolo Palmas Luca, Frisina Annalisa, *Fare sociologia visuale. immagini, movimenti e suoni nell’etnografia*, s.l., Creative Commons, 2015, pp. 16-20.

Tulving Endel, William Donaldson, *Episodic and Semantic memory*, in Organization of memory, New York, Academic Press, 1972, pp. 381-403.

Tulving Endel, “Episodic Memory: from mind to brain”, *Annual Review of Psychology*, No. 53, 2002, pp. 1-25.

Vedernikova Inna, Nedeli Zerkalo, “La strage di Buča”, *Internazionale*, No. 1455, 8 aprile 2022, pp. 20-23.

Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Ed. 7, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 36-39, 71-92, 141, 154-195, 243-281.

Sitografia

<https://www.officinadellastoria.eu/it/2013/03/30/fotografia-e-storia/> (14/3/2022)

<http://www.donnafaber.it/la-fotografia-in-sociologia/> (12//2022)

https://sociologicamente.it/la_fotografia_nella_ricerca_sociale_tra_arte_e_photo_elicitation/ (18/2/2022)

<https://gerardo-regnani.myblog.it/2007/03/23/la-fotografia-come-arte-inter-media/>
(18/2/2022)

<https://ssi-scc.it/2018/05/12/la-fotografia-social-teorie-pratiche-estetiche-ed-esperienze-dellimmagine-digitale/> (7/2/2022)

<https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/la-foto-del-soldato-non-e-un-falso-audio-inedito-di-robert-capo/144111/142642> (4/1/2022)

<https://ilfotografo.it/news/hippolyte-bayard-inventore-della-fotografia-con-il-metodo-della-stampa-positiva-diretta/> (15/12/2021)

<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/immortalare/> (5/1/2022)

Ringraziamenti

In ultimissima istanza vorrei dedicare uno spazio del mio lavoro per ringraziare tutti coloro che, a loro modo, hanno contribuito alla stesura di questa tesi.

Innanzitutto voglio ringraziare il Prof. Carlo Alberto Zotti Minici per le sue istruzioni su come poter strutturare al meglio un elaborato di queste dimensioni, per i suoi spunti e la sua gentile disponibilità.

Vorrei poi ringraziare la dott.ssa Sara Zugni per la sua dedizione nel seguire il mio lavoro e per i libri che mi ha permesso di consultare.

Ringrazio i miei genitori Matteo e Marie-José per avermi permesso di sostenere questi studi universitari, per aver investito nelle mie capacità e non aver mai mollato la presa nella fase conclusiva del mio percorso. Ma soprattutto grazie di aver raccolto, nei numerosi album, la storia della nostra famiglia.

Ringrazio le mie sorelle Beatrice e Caterina per essermi state vicine in questo impegnativo lavoro, un grazie al mio amico Edoardo per il suo costante supporto e i suoi consigli; a Maria Rosa per la sua presenza, come nel passato così nel presente, di fondamentale importanza. Un grazie a mia zia Isabella per avermi spinto a intraprendere gli studi sociologici e per la sua sempre positiva preoccupazione; allo zio Alessandro per i suoi confronti, anche se oltreoceano, sempre di premurosa ispirazione.

Un grazie anche ai miei nonni, materni e paterni, per avermi trasmesso l'importanza del passato come insegnante di vita, e per avermi trasmesso l'importanza della famiglia e il valore delle relazioni. Infine vorrei ringraziare tutti gli amici e i parenti che non hanno mai desistito nel supportare il mio impegno.