

# Testimonianze oculari. L'immagine fotografica e l'abolizione dell'istituzione manicomiale in Italia

Maddalena Carli

## I

### Il verbo e l'immagine

Restituire una dimensione storica alla pazzia partendo dalle sue rappresentazioni. Più precisamente, dalla distanza tra «ciò che è raffigurato dal linguaggio e ciò che è detto dalla plastica»<sup>1</sup>; questo, in sintesi, il significato delle prime pagine dell'*Histoire de la folie à l'âge classique* di Michel Foucault, che nella divaricazione tra l'elemento tragico (legato all'immagine) e quello critico (di pertinenza della parola), individua la «grande linea di separazione nell'esperienza occidentale della follia»:

Da un lato Bosch, Brueghel, Thierry Bouts, Dürer e tutto il silenzio delle immagini. È nello spazio della pura visione che la follia dispiega i suoi poteri. (...) la follia detiene in questo caso una forza primitiva di rivelazione: rivelazione che l'onirico è reale, che la sottile superficie dell'illusione si apre su una profondità innegabile e che il momentaneo brillio dell'immagine lascia il mondo in preda a simboli inquieti che si eternano nelle sue notti; e rivelazione inversa, ma altrettanto dolorosa, che tutta la realtà del mondo sarà assorbita un giorno nell'Immagine fantastica, nel momento intermedio dell'essere e del nulla che è il delirio della pura distruzione (...) Dall'altro lato, con Brandt, con Erasmo, con tutta la tradizione umanistica, la follia è accolta nell'universo del discorso. Essa viene raffinata, sottilezzata ma anche disarmata. Essa viene considerata in un modo diverso; nasce nel cuore degli uomini, dà e toglie regola alla loro condotta; anche se governa la città, viene ignorata dalla calma verità delle cose e dalla grande natura. (...) La follia *può avere* l'ultima parola, essa *non è* mai l'ultima parola della verità del mondo; il discorso con cui essa si giustifica deriva solo da una *coscienza critica* dell'uomo<sup>2</sup>.

Il divorzio tra la parola e l'immagine analizzato da Foucault costituisce una traccia del lungo periodo in cui si iscrive il rapporto tra la follia e la sua iconografia; un periodo lungo secoli, nel corso del quale cambiano non soltanto le concezioni di *ragione* e *pazzia* ma anche la produzione e la circolazione delle immagini. È sufficiente pensare alla riproducibilità tecnica e alle pretese di veridicità introdotte

1. M. Foucault, *Storia della follia*, trad. it. di F. Ferrucci, Milano, Rizzoli, 1980 (ed. or. 1972), p. 24.

2. Ivi, pp. 33-34.

dall'invenzione della fotografia. Come la pittura, l'incisione, il disegno e la scultura evocati nelle pagine foucaultiane, la fotografia è un medium silenzioso che risente della separatezza dal discorso critico sulla follia; pur se ancorata al suo polo tragico, essa contribuisce tuttavia a modificare profondamente la raffigurazione del *folle*, transitando «l'immagine-tipo millenaria del 'diverso' (...) dal fantastico al reale»<sup>3</sup>.

Immagine fotografica e psichiatria. Alle origini della fotografia psichiatrica – verso cui convergono due discipline che nascono più o meno contemporaneamente e che non esitano a dialogare tra loro – sono state dedicate numerose ricerche, soprattutto a partire dai tardi anni ottanta del secolo scorso, quando gli storici della follia hanno iniziato a occuparsi di questioni culturali in precedenza estranee agli interessi del settore e quelli della fotografia ad ampliare il campo della propria attenzione e a prendere in esame gli scatti prodotti nelle e dalle istituzioni totali<sup>4</sup>. È ormai noto come le relazioni tra fotografia e psichiatria affondino le proprie radici nella fisiognomica e nella frenologia<sup>5</sup>; e come abbiano attraversato differenti stadi, a partire dalla funzione descrittiva attribuita nella seconda metà dell'Ottocento al ritratto fotografico, cui gli psichiatri fanno ricorso per individuare, osservare e catalogare la malattia mentale e per dotare di basi *scientifiche* il processo diagnostico. Come ha efficacemente sintetizzato Cosimo Schinaia,

l'immagine riprodotta, sostituendo il substrato corporeo, dà l'illusione di un substrato "naturale". Tale illusione fu favorita in modo decisivo dalla nascita come *medium* della fotografia, ritenuta alla metà del XIX secolo riproduzione oggettiva e certa della natura. In mancanza di un'anatomia "reale" in cui si origini la malattia, l'immagine fotografica del pazzo diventò l'anatomia mitica della psichiatria. Era il periodo dell'illusione positiva e dell'indiscutibilità del "dominio dello sguardo" sancito dal potere scientifico. Con questi presupposti, la fotografia doveva "rendere scientifica una diagnosi di pericolosità sociale" ancorandola a "dati misurabili, e soltanto il soma è misurabile"<sup>6</sup>.

3. A. Gilardi, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Milano, Mondadori, 2003 (1<sup>a</sup> ed. 1978), p. XIII. Cfr. inoltre F. Muzzarelli, *Formato tessera: storia, arte e idee in photomatic*, Milano, Mondadori, 2003.

4. Cfr., tra gli altri, G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2012 (1<sup>a</sup> ed. 1982). Cenni alla relazione fra fotografia e psichiatria in Italia in: G. Bollati, *Note su fotografia e storia*, in *Storia d'Italia*, Annali 2, *L'immagine fotografica, 1845-1945*, Torino, Einaudi, 1979; M.A. Pelizzari, *Photography and Italy*, London, Reaktion Books, 2011; G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012; D. Forgacs, *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

5. Cfr., tra gli altri, F. Caroli, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Electa, 2004 (1<sup>a</sup> ed. Milano, Mondadori, 1995).

6. C. Schinaia, *Fotografia e psichiatria*, in *L'immagine fotografica*, a cura di U. Lucas, *Storia d'Italia*, Annali 20, Torino, Einaudi, 2004, pp. 459-476. Cfr. inoltre Id., *Chiaroscuri. Sui rapporti tra fotografia e psichiatria*, in «Medicina e storia», n. 9, 2005, pp. 99-122 (una versione parzialmente rivista del saggio precedente); A. Pirella, *I poteri dell'oggettivazione*, in *Inventario di una psichiatria*, catalogo della mostra tenutasi a Roma nel 1981, Milano, Electa, 1981, p. 15; F. Manzoli, *La follia per immagini. Storia fotografica della fine dei manicomi*, in «Journal of Science Communication», 3 (2), June 2004, pp. 1-7, consultabile all'indirizzo <http://jcom.sissa.it/archive/03/02/A030203/?searchterm=manzoli>.

Sul finire del XIX secolo, all'uso classificatorio si sovrappone il potenziale disciplinante della fotografia. Oltre che per accompagnare le cartelle cliniche dei pazienti e per fortificare le diagnosi dello staff medico, nei manicomi si cominciano a produrre immagini celebrative che sembrano offrire una risposta d'ordine al disordine degli internati: l'efficienza e il candore dei reparti; l'articolazione dei luoghi dell'ergoterapia; gli spazi verdi; la pulizia e la modernità della strumentazione clinica; l'armonia delle foto di gruppo, per attenersi ad alcuni dei soggetti maggiormente ricorrenti nelle fotografie destinate a testimoniare del buon funzionamento dell'istituzione, molto spesso realizzate da medici o infermieri appassionati e abili nell'arte dell'inquadratura. Nello stesso periodo, prende inoltre avvio la consuetudine di archiviare le fotografie, con l'obiettivo di costituire un patrimonio documentario e, al tempo stesso, un efficace dispositivo di sorveglianza (medico e amministrativo), tanto più funzionale in quanto fondato pressoché esclusivamente su uno sguardo interno.

È necessario attendere gli anni sessanta del Novecento perché venga ripensata la funzione identificativa e di controllo della fotografia psichiatrica. Nel proprio percorso di messa in discussione delle pratiche professionali e delle istituzioni manicomiali, il movimento di Psichiatria democratica fa della fotografia uno dei suoi principali alleati, capovolgendone la funzione di stigmatizzazione individuale e sociale e convertendone l'impatto visivo in un potente strumento di denuncia, capace di parlare all'opinione pubblica e di avvicinarla al lontano, oscuro e minaccioso universo dell'internamento. Un'ipotesi di collaborazione a cui risponde con convinzione un gruppo di fotografi impegnati a connotare politicamente la propria attività di *reportage* e a far convivere le aspirazioni autoriali con la postura critica, contestataria, del mondo artistico novecentesco: tra i temi di possibili inchieste fotografiche, quello degli ospedali psichiatrici rappresenta non soltanto un'occasione per misurarsi con una tipologia di marginalità che guarda alle ricerche americane di Diane Arbus e di Robert Frank, ma anche per contribuire in prima persona e con il proprio lavoro a una battaglia sociale, complice il fermento e l'attraversamento delle barriere disciplinari che accompagnano i mutamenti politici e culturali generati dal '68.

Nel giro di qualche anno il compito originario della fotografia (*rivelare* i tratti costitutivi della follia) si capovolge nel dovere di *testimoniare* l'eccezionalità dei folli; un capovolgimento che passa per la riattualizzazione del paradigma romantico del legame tra genio e a-normalità e che trova piena formulazione in un paradosso tipico di quella *forma mentis* che, in Francia, viene comunemente indicata come *la pensée soixante-huit*: «*il sé destituito e alienato "dei malati mentali" promosso ad apoteosi del soggetto tout court*»<sup>7</sup>. Minare lo stereotipo del folle attraverso la forza

7. J. Clair, texte publié dans le catalogue *Visages de fous* (exposition du 5 au 30 novembre 1996), Paris, Galerie 1900-2000, 1996. Sui risvolti artistici del legame tra genio e follia mi limito a rinviare a L.A. Sass, *Follia e modernità. La pazzia alla luce dell'arte, della letteratura e del pensiero moderni*, prefazione di G. Stanghellini, Milano, Raffaello Cortina, 2013 (ed. or. 1992); *Arte genio e follia. Il giorno e la notte dell'artista*, catalogo della mostra, da un'idea di V. Sgarbi, allestita a Siena nel 2009, Milano, Mazzotta, 2009.

di un'immagine in grado di trasmettere la ricchezza e la singolarità della persona: è un incontro intorno alla ridefinizione della soggettività quello tra *reporter* e psichiatri. Nelle pagine che seguono intendo proporre un censimento dei principali libri fotografici dedicati, nei decenni a cavallo della promulgazione della legge n. 180 (13 maggio 1978), ai manicomi. Si tratta di un punto di vista parziale, dal momento che il *libro* è uno tra i vettori della circolazione visiva della follia (mostre, inchieste su quotidiani, settimanali e mensili, film e documentari vi si affiancano con rapidità), anche se oltremodo interessante: nel racconto in cui i differenti autori organizzano il risultato della propria attività professionale, le immagini e le parole sembrano tornare a dialogare e a suggerire le potenzialità di una reciproca interazione, seppure nello spazio virtuale della carta stampata.

## 2

### Il matto fa notizia, il manicomio no

Fino agli anni sessanta del Novecento, le fotografie scattate nei manicomi non escono che eccezionalmente dai confini murati dell'istituzione. I ritratti formato tessera seguono gli internati di ricovero in ricovero come allegati delle cartelle cliniche; di rado, in ogni caso, vengono mostrati al di fuori della ristretta cerchia degli addetti ai lavori. La rappresentazione fotografica della pazzia stenta anche a trovare una propria collocazione nelle pagine riservate dalle testate locali e nazionali alla *cronaca nera*, oltre che per ragioni più specificamente legate alla privacy dei pazienti, per un motivo eminentemente visivo: a far notizia è il «gesto che viene definito folle», non il contesto che lo produce. E i gesti sono difficilmente comunicabili con le immagini-tipo pubblicate sulla stampa:

Anche per questo, nella cronaca dei quotidiani e dei settimanali la foto del “matto” non esiste: perché la “nera” contempla soltanto foto segnaletiche, immagini di cadaveri e di arrestati; e il “matto” fotografato in quelle circostanze non rivela le sue differenze. La sua immagine, anzi, rischia di funzionare come uno specchio allo sguardo del lettore: difficile da esorcizzare evocando lo stereotipo<sup>8</sup>.

A non richiamare l'attenzione di giornalisti e lettori sono del resto, e per lungo tempo, i luoghi ove la follia sarebbe rappresentabile: gli ospedali psichiatrici, occultati e camuffati allo sguardo esterno o liquidati, le poche volte che un *reporter* li avvicina, come terreno del “deforme” e del “mostruoso”. Non è casuale che in merito ai primi servizi illustrati sui manicomi italiani – ospitati tra il 1957 e il 1959 da «L'Europeo» e «Le Ore»<sup>9</sup> – risulti «difficile dire quale <sia> il messaggio

8. G. Cesareo, *Follia e informazione nella stampa italiana*, in *Inventario di una psichiatria*, cit., p. 29.

9. «L'Europeo» propone un'inchiesta in tre puntate di M. Prisco sul primo manicomio criminale d'Italia, quello di Aversa e sul manicomio femminile di Pozzuoli; cfr. M. Prisco, *Lo spaventapasseri col camice bianco*, in «L'Europeo», n. 611, 30 giugno 1957, pp. 20-25; Id., *Invecchiano in un ex convento tranquille come collegiali*, in «L'Europeo», n. 612, 1° luglio 1957, pp. 20-24; Id., *Sono come bombe da*

intenzionale (...), e soprattutto quale l'impatto reale», come ha efficacemente sottolineato Valeria Paola Babini interrogandosi sulle modalità con cui le strutture dell'internamento e i loro residenti vengono originariamente in contatto con il grande pubblico<sup>10</sup>.

Colpisce, a esaminarle oggi, la separatezza tra le fotografie proposte e le didascalie che le accompagnano. Al presunto realismo delle prime (l'ingresso del manicomio, i giardini e gli spazi dell'ergoterapia, un gruppo di ricoverate e alcuni fotogrammi del film *Lizzie* [La donna delle tenebre] su «L'Europeo»; su «Le Ore», “scene di vita” interne all'ospedale psichiatrico: pazienti all'aperto, impegnati nei giochi di squadra e al chiuso, dietro le inferriate dei reparti; nelle posture e con i simboli del disagio mentale, compresa la camicia di forza) fa da contrappunto l'ambiguità delle seconde, che oscillano tra il tono di sorpresa per la sofferenza degli internati e le espressioni di solidarietà allo staff medico, anche quando le immagini pubblicate ritraggono senza mezzi termini la violenza esercitata sui pazienti e le drammatiche condizioni in cui versa la loro quotidianità:

Molto tempo è passato da quando si credeva civile uccidere i pazzi – si legge per esempio al principio di *Casa Cuorinfranto*. Oggi l'assistenza ai malati di mente è completa, assoluta e procede d'ufficio, su semplice segnalazione. Tuttavia, nonostante la precisione di quanto si è affermato, le fotografie di questo servizio sembreranno piene di drammatico orrore. Eppure, perché non sia così, bisognerebbe fare mente locale sul posto preso in esame: non è la terrazza dell'Excelsior, all'ora dell'aperitivo. È un manicomio, pieno di Pazzi<sup>11</sup>.

Leggendo tra le righe, tuttavia, affiorano alcuni temi meno banali di quanto lascerebbe supporre il tono scandalistico di buona parte dei commenti redazionali e che verranno ripresi, seppure con altra forza e con altra consapevolezza, nel decennio successivo: l'idea che la collaborazione tra *fotografi* e medici – coinvolti nella stesura degli articoli oltre che accompagnatori dei *reporter* nei reparti ospedalieri – possa contribuire a mediare l'incomprensibilità degli spazi manicomiali; le domande sui limiti di un'istituzione che ha il compito di curare e, al tempo stesso, controllare i propri pazienti e sulla confusività della categoria di “pericolosità sociale”, senza dimenticare gli accenni alle difficoltà di entrare in relazione con i soggetti fotografati e al *voyerismo* dei fotografi.

*disinnescare*, in «L'Europeo», n. 613, 14 luglio 1957, pp. 18-21. «Oggi» ospita invece un servizio sul manicomio di Nocera inferiore, con fotografie di F. Jovane e un breve testo del direttore dell'ospedale psichiatrico, il prof. C. Ventra; cfr. *Casa Cuorinfranto*, foto di F. Jovane, testo riassuntivo del prof. C. Ventra, in «Le Ore», a. VII, n. 300, 7 febbraio 1959, ss.pp. Le fotografie di Jovane si contraddistinguono per un espediente grafico che verrà ripreso nei tardi anni novanta da L. Scopelliti in *Manicomio addio* (Udine, Arti grafiche friulane, 1997): i volti degli internati sono “coperti” da una fascia nera (che si trasformerà, nel volume di Scopelliti, nella scritta “privacy”) che ne disturba la soggettività e ne rende irricognoscibili i lineamenti.

10. V.P. Babini, *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 158 e ss.

11. *Casa cuorinfranto*, cit. [p. 2].

Dopo i primi *reportage*, la stampa continua a pubblicare riflessioni sulla malattia mentale, anche se sporadiche e non necessariamente corredate di immagini. Nel 1966, Angelo Del Boca riunisce i suoi articoli in un volume di denuncia delle condizioni in cui versano gli ospedali psichiatrici italiani; il titolo della raccolta, *Manicomi come lager*, riprende le parole pronunciate dal ministro Luigi Mariotti in un convegno del 1965, nel clima di ripensamento dell'assistenza psichiatrica che avrebbe condotto alla legge n. 132 del 12 febbraio 1968<sup>12</sup>. Ed è proprio in questo clima riformatore che matura il dialogo tra fotografi ed esponenti del movimento per la chiusura dei manicomi; Franco Basaglia *in primis*, che apre le porte della struttura di Gorizia e concede agli autori intenzionati a collaborare il permesso di ritrarre gli interni dell'ospedale e i suoi pazienti, inaugurando un nuovo capitolo nella storia delle rappresentazioni della follia.

## 3

### La trasparenza del fotografo

Nel percorso di trasformazione che sarebbe sfociato nella negazione dell'istituzione manicomiale, la fotografia gioca un ruolo importante. Pur nella molteplicità delle posizioni che è dato ritrovare nell'universo della psichiatria critica, pressoché tutti i suoi rappresentanti concordano nel fare appello al valore *documentario* delle immagini fotografiche, per denunciare lo stato di abbandono, di degrado e di violenza che scandisce la vita dei malati mentali negli ospedali psichiatrici e per testimoniare le potenzialità delle sperimentazioni in corso nei reparti di differenti manicomi della penisola; due compiti solo in parte sovrapponibili e che spesso vengono svolti da autori e in tempi diversi.

Non era scontato che i fotografi aderissero all'invito degli psichiatri; né che trovassero la follia e gli spazi manicomiali dei temi interessanti e degni di considerazione. Soprattutto al principio, pesano le perplessità legate all'ipotesi di confrontarsi con delle persone solo in parte consapevoli di venire ritratte, come il disagio di guardare all'interno di un mondo fatto di dolore e di esclusione, anche se per metterle in discussione i rapporti di potere e per contribuire alla sua implosione. Sono le radici sociali della malattia mentale a costituire il terreno di riflessione condivisa e una potenziale chiave di interpretazione visiva: tutto, all'interno dei manicomi, sembra parlare della marginalità e dell'appartenenza di classe degli internati, sui quali è dunque possibile esercitare quello sguardo politico che rappresenta uno dei principali obiettivi e una delle maggiori preoccupazioni del *reportage* sociale. Senza tralasciare la dimensione sperimentale connessa alla progettazione dell'oggetto *libro*: la sequenza narrativa, i testi e le didascalie, il formato, la grana e il colore della carta, il tipo e i colori dei caratteri, l'impaginazione, la stampa, costituiscono

12. A. Del Boca, *Manicomi come lager*, Torino, Edizioni dell'Albero, s.d. ma 1966. Gli articoli raccolti sono originariamente pubblicati, tra l'aprile e il giugno 1966, su «La Gazzetta del Popolo», «L'Avvenire d'Italia», «Il Mattino», «La Gazzetta del Mezzogiorno» e «Il Giornale di Sicilia».

i principali elementi di una ricerca iconografica che non si ferma alla composizione del singolo scatto, ma esprime una vocazione totale e l'intenzione di rimanere nel tempo, affidando il proprio prodotto alla lunga durata dell'arte piuttosto che a quella, passeggera, dell'informazione mediatica. «Sono anni», ricorda Gabriele D'Autilia, «in cui uno strumento ancora trascurato come il libro fotografico (...) assume nuovi significati. La produzione si concentra soprattutto al Nord ed è il passaggio tra gli anni sessanta e settanta a definire un'idea più riflessiva e analitica, oltre che autoriale, di pubblicazione fotografica»<sup>13</sup>.

Che caratteristiche hanno i *libri fotografici* sui manicomi<sup>14</sup>? Se non è questa la sede per entrare nel dettaglio di ogni esemplare, è possibile individuare un insieme di canoni estetici ricorrenti: si tratta, per la maggior parte, di pubblicazioni in bianco e nero, introdotte dallo scritto (antologico o composto *ad hoc*) di uno psichiatra critico, che raccontano una o più istituzioni totali con l'intento di «avvicinare emotivamente 'l'altro', fino ad allora vissuto come mostro da tenere lontano» attraverso «immagini ad alta risonanza emotiva, tali da colpire l'immaginario collettivo» in virtù della propria artisticità<sup>15</sup>. Tra finalità documentarie e intenzioni artistiche: si potrebbe riassumere così la dialettica entro cui si muovono i volumi fotografici sugli ospedali psichiatrici. La frequenza e l'intensità delle oscillazioni verso l'uno o l'altro polo muteranno dopo il 1978; anche sul piano della rappresentazione fotografica, la legge n. 180 introduce una rottura, orientando l'obiettivo dei fotografi verso l'esterno e il problematico reinserimento degli ex ricoverati nel tessuto sociale.

## 3.1

*Prima della legge (1969-1980)*

*Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale* è il primo libro fotografico italiano dedicato alla rappresentazione del manicomio<sup>16</sup>. Pubblicato nel 1969, costituisce il prodotto della collaborazione tra Luciano D'Alessandro e Sergio Piro, direttore dal 1959 al 1969 dell'ospedale psichiatrico Materdomini di Nocera superiore (Salerno), ove avvia una comunità terapeutica alternativa e dove invita il reporter napoletano, nella convinzione – come dichiara nella lunga introduzione al volume – che

13. G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. 340.

14. Sui libri fotografici italiani cfr. G. Chiti, *Il libro fotografico in Italia dal 1940 al 1980*, in «Aft», nn. 37/38, 2003, pp. 78-111. Di quelli dedicati alla malattia mentale, nella sua rassegna Giovanna Chiti cita solamente G. Berengo Gardin, C. Cerati, *Morire di classe. La condizione manicomiale*, a cura di F. e F. Basaglia, Torino, Einaudi, 1969 e L. D'Alessandro, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, presentazione di S. Piro, progetto grafico di M. Ketoff, Milano, il Diaframma, 1969.

15. C. Schinaia, *Fotografia e psichiatria*, cit., p. 463.

16. L. D'Alessandro, *Gli esclusi*, cit. [124 pp., 90 foto in b/n, cm 24,5×31,5, cartonato con svc]. Una riproduzione digitale del volume può essere consultata sul sito dell'autore all'indirizzo <http://www.lucianoalessandro.com/>. Il documentario 1904 n. 36 di Riccardo Napolitano (18', 1967), realizzato al Materdomini contemporaneamente al *reportage* di D'Alessandro, insiste sulla profonda mutazione subita dal lavoro del fotografo: dalla solitudine come “cifra umana” alla solitudine come “prodotto dell'istituzione”; cfr. V.P. Babini, *Liberi tutti*, cit., p. 252.

il suo sguardo possa rappresentare «una frattura con il modo convenzionale di fotografare “il malato mentale”».

La fotografia, dissi a Luciano e lo scrissi nell'articolo, non può giungere al “malato mentale” quando si propone uno scopo documentaristico. Ecco perché le fotografie dei malati mentali che sono sui trattati di psichiatria sono così totalmente false. Non si tratta qui di tecnica, ma di atteggiamento di chi fotografa. L'artista perde invece di “obiettività” (...) ma coglie tuttavia un aspetto umano, meno codificabile, ma vero. Pertanto la fotografia artistica finisce per essere l'unica a poter cogliere il mondo del malato mentale<sup>17</sup>.

D'Alessandro racconta, in più occasioni, le difficoltà incontrate nel corso del lavoro sul manicomio. Quando varca i cancelli dell'ospedale, non sa esattamente cosa fotografare; ha tuttavia chiaro di voler evitare un approccio fondato sull'“orrido”. Dopo qualche giorno, decide di andare oltre lo stigma e di rivolgersi all'uomo, alla «solitudine del malato mentale, rispetto al suo mondo di provenienza, rispetto agli altri, una solitudine che nasce dalla malattia. Trovata questa chiave, quel mondo che mi risultava impenetrabile mi si schiuse»<sup>18</sup>. 1965-1968: per tre anni D'Alessandro frequenta il Materdomini e i suoi pazienti, ritraendoli nella loro quotidianità fatta di spazi degradati, oltre che obbligati, e di giornate ripetitive e regolate sui ritmi dell'istituzione totale. Delle immagini dei ricoverati, impressionano soprattutto i particolari: la postura contratta e arcuata delle mani, cui è riservata una lunga serie di scatti; la rigidità delle bocche; gli occhi spalancati e assenti; i volti scavati; i corpi avvolti su se stessi e quasi mai eretti; l'isolamento dall'esterno, anche quando i malati mentali sono raffigurati in gruppo (in giardino, nelle camerate, all'interno dei reparti, nella sala mensa); i vestiti improbabili, rimediati, a sottolineare la condizione di emarginazione (non esclusivamente esistenziale) dei loro proprietari. Come lo stesso autore non esiterà a riconoscere molti anni dopo, tornando a riflettere sul senso dell'opera prodotta in stretto dialogo con la psichiatria fenomenologica di Sergio Piro, le immagini esplorano e – al tempo stesso – accusano: l'istituzione e la società, entrambe responsabili di una situazione ai limiti dell'umano.

Per me, una volta iniziato il *reportage* e frequentati assiduamente gli ospiti, la questione non è stata più solo quella di rappresentare la solitudine. Si è aggiunto, forte, il desiderio

17. L. D'Alessandro, *Gli esclusi*, cit. L'articolo a cui S. Piro fa riferimento è *Fotografia e alienità*, in «Popular Photography Italiana», n. 117, aprile 1967, pp. 55 e 88 (testo di presentazione di una selezione di immagini scattate da D'Alessandro al Materdomini e successivamente pubblicate nel volume), ove l'autore sviluppa il proprio pensiero sui limiti dello *stile documentario*: «Il documento fotografico è documento scientifico. Questo è però un limite difficile. Nella sua obiettiva freddezza, esso diventa anonimo, piatto, e più non significa quello che esso doveva significare. Nella sua massima cura di cogliere l'umano – al polo opposto – esso diviene interpretazione, diviene arte, perdendo così ogni carattere di obiettività. Il documento scientifico totale è impossibile poiché in questo sforzo di totale neutralità, va perso ogni significato umano. L'interpretazione totale ha un suo diverso modo di porsi (essenzialmente pratico) verso una realtà umana».

18. L. D'Alessandro, *Il mondo degli esclusi*, in «Popular Photography Italiana», n. 117, aprile 1967, pp. 51-54.

di riscattare l'esclusione sociale, denunciando le condizioni inumane in cui versavano i malati. Stavo facendo un lavoro politico<sup>19</sup>.

Se la denuncia dell'istituzione totale è uno dei tratti caratterizzanti de *Gli esclusi*, la necessità della sua abolizione costituisce il *leit motif* di *Morire di classe*, il libro fotografico – curato da Franco e Franca Basaglia – di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin<sup>20</sup>. Uscito per i tipi di Einaudi nel 1969, tra i racconti per immagini dei manicomio rappresenta indubbiamente un best seller. Non soltanto per la qualità delle fotografie, realizzate da due personalità del *reportage* sociale italiano<sup>21</sup>; ma anche per la presenza dei Basaglia, che sostengono il volume e partecipano attivamente alla sua costruzione: oltre a consentire agli autori l'ingresso a Gorizia, Parma e Firenze (le tre strutture oggetto, tra l'aprile e l'ottobre del 1968, dell'indagine fotografica su cui si fonda la pubblicazione), la coppia si occupa dell'introduzione e della scelta delle didascalie, il cui assortimento scorre parallelo all'apparato visivo arricchendone e orientandone il senso (l'opera si apre con Primo Levi e si chiude con Frantz Fanon; nel mezzo, citazioni di Bertolt Brecht, Michel Foucault, Luigi Pirandello ed Erving Goffman, per limitarsi ad alcuni degli intellettuali mobilitati per inserire il manicomio nel tempo lungo delle istituzioni totali). La reputazione dei fotografi, la fattura d'avanguardia e il nome del leader riconosciuto della psichiatria critica italiana rendono *Morire di classe* un attore importante nella battaglia per l'abolizione dell'istituzione manicomiale, alla quale il libro contribuisce disvelando la radice storica e sociale di una condizione esistenziale presentata per anni come naturale e ritenuta, di conseguenza, imm modificabile.

La narrazione visiva della “carriera” del malato di mente – per riprendere l'espressione impiegata da Erving Goffman nella sua indagine sul funzionamento delle istituzioni totali<sup>22</sup> – si sofferma su differenti aspetti del manicomio, mescolando

19. Intervista a L. D'Alessandro e G. Berengo Gardin, a cura di B. Pianca, in «DM», n. 160, dicembre 2006, consultabile all'indirizzo [http://www.uildm.org/archivio\\_dm/160/societa/02fotografiweb.shtml](http://www.uildm.org/archivio_dm/160/societa/02fotografiweb.shtml).

20. G. Berengo Gardin, C. Cerati, *Morire di classe. La condizione manicomiale*, cit. [84 pp., 62 foto b/n, In-12° oblungo (mm 238×181)]. Del volume, che vinse il Premio Palazzi per il reportage, esistono la riedizione *Per non dimenticare. La realtà manicomiale di “Morire di classe”*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1998, e la ristampa anastatica curata, nel 2009, da Duemilauno-Agenzia sociale («Sconfinamenti», n. 14: <http://www.2001agsoc.it/materiale/sconfinamenti/Sconfinamenti.N14.pdf>), con i saggi introduttivi: M.G. Giannichedda, *Il corpo e l'istituzione* (settembre 2008); C. Ernè, *Ce lo chiese Basaglia* (luglio 2008). Alcune immagini di *Morire di classe* sono consultabili su «La Repubblica» on line all'indirizzo: <http://www.repubblica.it/2006/08/gallerie/spettacoliecultura/berengo-gardin/1.html>.

21. Secondo quanto raccontato dai protagonisti, fu Carla Cerati, spaventata dall'impegno di fotografare i malati di mente in manicomio, a chiedere a Gianni Berengo Gardin di condividere l'esperienza; cfr. C. Ernè, *Ce lo chiese Basaglia*, cit. Nel volume, i due reporter firmano individualmente le fotografie, che sono dunque attribuibili all'uno e all'altro autore.

22. Cfr. E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e delle violenze*, prefazione di A. Dal Lago, postfazione di F. Basaglia, Torino, Einaudi, 1968 (ed. or. 1961). È interessante notare come Berengo Gardin e Cerati scelgano di confrontarsi con i malati mentali e di chiedere loro il permesso di venire fotografati. Come ricorderà Berengo Gardin in un'intervista del 2001: «Con

immagini ad alto tenore simbolico con le raffigurazioni incentrate sulla plasticità dei corpi dei residenti. Sbarre e grate, camicie di forza, medicinali, chiavi, panche, letti e vasche. Uomini e donne in gruppo e isolati, seduti, accovacciati, buttati a terra, i volti piegati e nascosti tra le mani. Il portamento eretto e le divise bianche di medici e infermieri. Un ricoverato che mima, in corrispondenza del proprio occhio sinistro, la forma quadrata della macchina fotografica: tra le pagine del libro è evocata pressoché tutta la gamma delle emozioni associate all'emarginazione e all'esclusione sociale, che vengono proposte come la cifra effettiva della follia, la condizione di partenza che le pratiche dell'internamento e le sue condizioni disumane trasformano in alienazione e in malattia. Nello spazio manicomiale si muore di classe, come recita il titolo del volume, che con la forza delle proprie immagini è stato capace di «suscitare indignazione, di creare un movimento d'opinione che ha contribuito a far approvare la legge 180»<sup>23</sup>.

Quasi a confermare le parole di Berengo Gardin, la collaborazione tra fotografi e psichiatri si approfondisce nel corso degli anni settanta. Molti degli scatti prodotti nelle comunità, nei laboratori e nei reparti sperimentali che sorgono all'interno degli ospedali psichiatrici anticipandone la chiusura vengono esposti in occasione di mostre collettive o pubblicati sulla stampa<sup>24</sup>; altri, sono impiegati dagli operatori con finalità terapeutiche e come testimonianza della rivoluzione assistenziale in atto<sup>25</sup>; altri ancora, continuano a venire utilizzati per la costruzione di libri fotografici, che assumono la forma di vere e proprie inchieste sullo stato

i ricoverati abbiamo fatto delle assemblee spiegando loro perché volevamo fotografarli. Cioè che il nostro lavoro sarebbe servito a Basaglia per ottenere un decisivo miglioramento della vita negli istituti psichiatrici, e per una legge che cambiasse radicalmente la realtà della psichiatria in Italia. – E loro come hanno reagito? – Hanno capito perfettamente, nella stragrande maggioranza, solo pochi hanno preferito non essere fotografati e noi abbiamo naturalmente rispettato la loro volontà. Spesso non volevano comparire per non dispiacere ai parenti», in *1969. Morire di classe. La fotografia per comunicare grandi temi*, intervista di R. Bigi a G. Berengo Gardin, consultabile all'indirizzo: <http://www.informatissimafotografia.it/artori.asp>.

23. *Ibid.*

24. Oltre che alle immagini fotografiche, la sensibilizzazione dell'opinione pubblica viene affidata a quelle in movimento dei documentari e dei lungometraggi. Mi limito a ricordare il documentario *I giardini di Abele*, diretto da S. Zavoli, 26' 59", 1968 (trasmesso per la prima volta su Rai 1 il 3 gennaio 1969) e *Matti da slegare*, un film di M. Bellocchio, S. Agosti, S. Rulli e S. Petraglia, 140', 1975; cfr. D. Forgacs, *Italy's Margins*, cit., pp. 200 e ss.; Babini, *Liberi tutti*, cit., pp. 265 e ss.

25. Esemplificative, al riguardo, le seguenti riflessioni di G. Scabia, il drammaturgo animatore del Laboratorio P di Trieste e dell'esperienza di Marco Cavallo: «Tanta gente è venuta al P. a scattare fotografie. Le abbiamo appese a dei grandi tabelloni. Per molti ricoverati, che non vedevano da tempo la propria immagine, vedersi nelle foto è stato come riscoprirsi. Anche per noi la fotografia è stata importante, perché ci ha permesso di fissare e capire meglio momenti collettivi e individuali che, vissuti dall'interno, in parte ci sfuggivano. La fotografia è così diventata parte della nostra memoria, uno dei modi per allargare la comprensione e la comunicazione», *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, a cura di G. Scabia, Torino, Einaudi, 1976, p. 193. Marco Cavallo è stato fotografato, tra gli altri, da M. Smith, F. Toscani, P. Olivi e N. Gasparo; una selezione di immagini è consultabile sul sito dell'Archivio fotografico del Dsm di Trieste, all'indirizzo: <http://www.deistituzionalizzazione-trieste.it/archivioFoto/limitazioni.php?sValoreRicerca=MARCO%20CAVALLO&nRicerca=2&nMovimento=0>.

degli spazi manicomiali – come il *Libro bianco sui manicomi genovesi* illustrato dalle immagini in stile documentario di Giorgio Bergami<sup>26</sup> – o proseguono sulla via della sperimentazione narrativa e del dialogo con il movimento degli psichiatri critici. È il caso di *Tu interni... io libero*, il volume realizzato a Trieste da Gian Butturini in stretto contatto con Basaglia e la sua équipe, coi quali vengono concordati tempi e obiettivi del racconto oltre che le modalità di partecipazione del fotografo alle attività alternative organizzate nella struttura ospedaliera del capoluogo friulano<sup>27</sup>.

Tra gli sguardi coinvolti nello smantellamento dei manicomi, quello di Butturini è forse uno dei più battaglieri. Non soltanto per il legame con Franco Basaglia, che incontra in occasione della Biennale d'arte nel 1974 e con cui decide di collaborare alla documentazione dell'esperienza triestina; ma anche per il costante impegno a evitare i toni trionfalistici e a riflettere «su quanto è stato fatto, e su quanto resta da fare»<sup>28</sup>. Nel lavoro del *reporter* bresciano persiste una lettura sociale della malattia mentale. Svincolate dall'urgenza di suscitare un intervento legislativo che è ormai nell'aria e con alle spalle una tradizione iconografica di riferimento, le sue fotografie possono tuttavia rivolgersi al futuro e provare a pensarne alcuni aspetti: i testi e le immagini del libro interagiscono con i pazienti e raccontano le loro storie, ne seguono i movimenti per la città e le prime esperienze esterne alle mura di cinta dell'ospedale psichiatrico, suggeriscono – in sintesi – modalità terapeutiche capaci di aiutare «gli emarginati a rientrare nella vita, una vita nuova e più giusta dove sia per sempre dimenticata la frase: “pericoloso a sé e agli altri e di pubblico scandalo”»<sup>29</sup>. Un anno dopo la pubblicazione di *Tu interni... io libero*, il parlamento italiano avrebbe votato a favore della soppressione dei manicomi e per l'istituzione del Servizio sanitario nazionale.

### 3.2 *Dopo la legge*

La radicalità che contraddistingue la *rivoluzione psichiatrica* italiana non passa inosservata all'estero, né tra i medici né negli ambienti del *reportage* sociale. È per realizzare un servizio sui principali esponenti del movimento anti-psichiatrico che Raymond Depardon, figura di spicco del fotogiornalismo francese, compie

26. *Libro bianco sui manicomi genovesi*, testo a cura delle organizzazioni sindacali di base della federazione CGIL-CISL-UIL degli OPP di Quarto e Cogoletto, fotografie di G. Bergami, Genova, ATA, 1974.

27. Gian Butturini, *Tu interni... io libero. Dibattito fotografico assieme a Franco Basaglia e la sua équipe attraverso la distruzione dell'ospedale psichiatrico di Trieste*, Verona, Bellomi Editore, 1977 [146 pp; foto in b/n, In 8° gr. (26 cm)]. Cfr. inoltre il sito personale del fotografo, all'indirizzo: <http://www.gianbutturini.com/>. Una selezione di immagini di Butturini sulla de-istituzionalizzazione di Trieste è consultabile nel sito dell'Archivio fotografico del Dsm di Trieste all'indirizzo <http://www.deistituzionalizzazione-trieste.it/archivioFoto/index.php?nRicerca=3&nMovimento=ol&sValoreRicerca=Butturini>.

28. Ivi, p. 5.

29. Ivi, p. 7.

un viaggio in Italia; dopo aver conosciuto Franco Basaglia a Trieste, decide di ampliare la propria indagine ai manicomi e alla loro trasformazione, dando inizio a un percorso di ricerca che lo condurrà ad Arezzo, Torino e Napoli e, tra il 1977 e il 1978, a San Clemente, l'ospedale psichiatrico veneziano su cui pubblicherà un volume e girerà, nel 1980, un documentario<sup>30</sup>.

Con *San Clemente*, la rappresentazione della follia muta ancora. Oltre che per le potenzialità offerte dalla scelta di affiancare alla narrazione statica della fotografia quella in movimento della cinepresa, per la postura esplicitamente *documentaria* assunta dall'autore: pur lavorando per inquadrature strette che presuppongono una notevole vicinanza al soggetto raffigurato, Depardon dichiara a più riprese di non voler relazionarsi con i pazienti, con il loro infinito dolore come con le reazioni in loro suscitate dalla presenza di un estraneo. Depardon riflette, più precisamente, sulla trasformazione della pulsione a fuggire a fronte dell'orrore causatogli dalla prima visita in un reparto di incurabili nel *voyerismo* che costituisce la base dell'attività fotografica:

Un jour – scrive nell'introduzione – je fus surpris de ne plus avoir aucune émotion en faisant mes photos. Je n'avais plus cette fièvre du début, cette distance avec le décor. Je commençai à m'approcher trop, à travailler comme un technicien, à choisir mes cadrages, à attendre la prouesse d'une bonne image. J'étais devenu trop lucide. Je n'avais plus peur des fous<sup>31</sup>.

Col riaffiorare delle preoccupazioni estetiche, il *reporter* francese decide che è giunto il momento di smettere e di passare ad altro tema. Le immagini che utilizzerà nella composizione del volume, tuttavia, testimoniano della *trasparenza del fotografo*, intenzionato a ridurre al minimo lo spessore della propria presenza per lasciar parlare i frammenti di realtà inquadrati. Un paziente che nasconde il volto all'interno della giacca che indossa, tenendola chiusa con le mani e dando l'impressione di essere senza testa; una televisione nella sala da pranzo che trasmette a vuoto un programma di attualità; alcuni uomini che mangiano scompostamente; corpi deformati dall'inattività e dalla sofferenza distesi sulle panchine del giardino; i corridoi dei reparti, che nascondono sagome umane appoggiate alle pareti e mimetizzate dal gioco di luci e ombre riprodotto sulla carta stampata: nelle pagine di *San Clemente* c'è meno classe e più alienazione, come se smettendo di avere paura della follia Depardon abbia potuto avvicinarla, raffigurarla nei suoi aspetti problematici e oscuri.

30. R. Depardon, *San Clemente*, Paris, Centre national de la photographie – Photo Copie, 1984 [94 pp., foto in b/n, cm 26x28]; *San Clemente*, un film di R. Depardon et S. Ristelhueber, 98', 1980. Sebbene pubblicato successivamente, il lavoro fotografico – svolto tra il 1977 e il 1978 – è anteriore alla realizzazione del documentario. Una selezione di immagini del volume è consultabile sul sito dell'agenzia Magnum Photos, della quale Depardon è ancora membro, all'indirizzo: [www.magnum-photos.com](http://www.magnum-photos.com). Sul rapporto e sulle differenze tra documentario e libro fotografico di Depardon cfr. D. Forgacs, *Italy's Margins*, cit., pp. 239 e ss.

31. R. Depardon, *La transparence du photographe*, in Id. *San Clemente*, cit.

L'interesse dei fotografi per gli spazi manicomiali non si spegne con la promulgazione della legge n. 180. Il processo di dismissione degli ospedali psichiatrici e di realizzazione dei servizi territoriali dura ancora a lungo e continua a rappresentare un oggetto degno di attenzione, attorno al quale proseguire il dialogo con gli psichiatri e con gli operatori che si occupano del reinserimento e dell'assistenza ai malati. Alcuni autori si concentrano sulle strutture edilizie, contribuendo a quel processo di patrimonializzazione che le trasforma progressivamente in *luoghi di memoria*<sup>32</sup>. Altri seguono i pazienti nella loro vita all'esterno del manicomio; altri ancora, propongono mix di vecchi e nuovi scatti, quasi a voler riflettere, attraverso la produzione visiva, sulle continuità e sulle rotture della storia tardo-novecentesca della malattia mentale.

Un momento di sistematizzazione delle riflessioni sulle rappresentazioni della follia è costituito dalla mostra *Nascita della fotografia psichiatrica*<sup>33</sup>, organizzata nel contesto della Biennale di Venezia del 1981. Come testimoniano il percorso dell'esposizione e gli argomenti dei saggi che ne compongono il catalogo, in occasione del suo allestimento le relazioni tra l'immagine fotografica e il potere psichiatrico entrano a pieno titolo nel mondo delle arti e della cultura: il clima della loro nascita pressoché contemporanea; i loro usi intrecciati e paralleli; le pretese scientiste che li accomunano cominciano a venir considerati oggetti di analisi e di interpretazione, inaugurando una stagione di studi orientata a valorizzare le fotografie realizzate nel passato e le loro molteplici significazioni. Nello stesso anno, a Roma Renato Nicolini promuove *Inventario di una psichiatria*<sup>34</sup>: sviluppando un'idea di Franco Basaglia, scomparso qualche mese prima, la retrospettiva assume la forma di una operazione di mappatura del percorso compiuto dall'immagine della follia tra Otto e Novecento; una mappatura alla quale partecipano quasi tutti i *reporter* che hanno collaborato con il movimento di Psichiatria democratica, raffigurando i manicomi prima e a ridosso della legge n. 180 e contribuendo, con i rispettivi sguardi, alla loro chiusura.

32. Esemplificativi, al riguardo, *I santuari della follia. Le istituzioni manicomiali genovesi dall'800 a oggi*, Genova, Provincia di Genova, 1980 e il catalogo della mostra *Il cerchio del contagio. Il San Lazzaro tra lebbra, povertà e follia 1178/1980*, mostra storiografica della psichiatria, Padiglione Lombroso, Reggio Emilia, Istituti Ospedalieri Neuropsichiatrici San Lazzaro, 1980. I *reportage* sulle ex strutture manicomiali continueranno nel corso dei decenni successivi, mano a mano che gli spazi verranno abbandonati. Cfr., ad esempio, B. Cattani, *I luoghi della follia*, mostra a Reggio Emilia (26 settembre-17 ottobre 2010), ripubblicato su «Il lavoro culturale» nel 2014 [si veda anche il sito del fotografo: <http://www.brunocattani.it/it/?id=93&idrea=10>]; G. Nardini, *Luci d'ombra. Viaggio nei luoghi manicomiali*, consultabile all'indirizzo <http://www.culturaroma.it/12?evento=342>; M. Golfieri, *Foto dei manicomi di Imola*, consultabile all'indirizzo <http://centro-relazioni-umane.antipsichiatria-bologna.net/massimo-golfieri/>.

33. *Nascita della fotografia psichiatrica*, a cura di F. Cagnetta e con la collaborazione di J. Sonolet del Musée d'Histoire de la Médecine di Parigi, Venezia 1981.

34. *Inventario di una psichiatria*, Roma, Palazzo Braschi, maggio-luglio 1981, Milano, Electa, 1981. Alla mostra partecipano L. D'Alessandro, C. Cerati, G. Berengo Gardin, R. Depardon, G. Butturini, P. Mattioli, U. Lucas, P. Pini, P. Lucignani.

L'occhio esterno – si legge nel volume – ha (...) avuto spazio di parola sulla follia a misura del ritrarsi dello psichiatra. L'immagine sulla follia ha cessato di essere la stessa riprodotta in migliaia di esemplari quando altri sguardi hanno potuto entrare in rapporto con essa. E non perché questi sguardi fossero puri dall'istituzione, o perché da soli potessero penetrarla ma perché ad essi l'istituzione ha finalmente chiesto un giudizio su di sé, e li ha coinvolti in un problema pratico: capire e spiegare come mai si vede ciò che si vede, e che cos'è che si vede, e come e dove va mutato<sup>35</sup>.

Dagli anni novanta i *reporter* sociali si dedicano a documentare il reinserimento territoriale e le nuove forme di assistenza psichiatrica; non smettono di ricorrere, tuttavia, al *libro fotografico*, a cui affidano le immagini prodotte secondo tre modalità di pubblicazione.

Una prima tipologia di volumi consiste nella riproposizione dei servizi fotografici realizzati nei reparti degli ospedali psichiatrici prima della loro dimissione. Si tratta, generalmente, di antologie collettive a cui partecipano i principali testimoni della rivoluzione psichiatrica, come nel caso di *Trieste dei manicomi*<sup>36</sup>, il catalogo della mostra curata, nell'autunno del 1998, da Giuseppe Dell'Acqua e Annamaria Castellan. O di libri che raccolgono la produzione di un singolo autore; esemplificative, le *Cronache dal manicomio negato* di Claudio Ernè<sup>37</sup>, costruite sulla base di fotografie scattate tra il 1970 e il 1975 nella Trieste di Franco Basaglia, a cui l'opera è idealmente dedicata: gli esperimenti terapeutici; i laboratori teatrali; il bar; Marco Cavallo e il volo aereo da Ronchi dei Legionari del settembre 1975; i ritratti di Basaglia e dei suoi più stretti collaboratori; le conferenze all'estero per diffondere le idee del movimento italiano sono solo alcune delle occasioni immortalate da un fotografo che ha partecipato dall'interno alle attività della psichiatria critica, concorrendo alla creazione di un archivio visivo della stagione di riforme e di battaglie culminata nella legge n. 180.

Un secondo insieme di lavori mira a raccontare l'universo post 1978: le case famiglia, i centri di salute mentale, i reparti ospedalieri in attesa di chiusura, le

35. Ivi, p. 14. Nel 1981 altre due esposizioni rilanciano le molteplici funzioni delle immagini fotografiche della follia: a Rimini *Gli esclusi* [prefazione di G. Cesareo, Torino, T. Musolini, 1981; fotografie di G. Berengo Gardin, G. Butturini, C. Cerati, L. D'Alessandro, U. Lucas] e in Piemonte *Una perfezione manicomiale. Immagini per una storia della psichiatria* di E. Tremolada, testi di B. Saraceno, Torino – Regione Piemonte, Stamperia Artistica nazionale, 1981 [immagini d'archivio sugli spazi e gli strumenti della produzione della follia dai manicomi di Reggio Emilia, Torino, Trieste, Collegno, Lucca, San Clemente, Alessandria e Verona].

36. *Trieste dei manicomi. Antologia precaria di un cambiamento epocale diciannove fotografi raccontano*, con testi di F. Basaglia e F. Ramondino, Trieste, Stella arti grafiche, 1998. Nel volume sono pubblicate immagini di G. Berengo Gardin, C. Cerati, N. Gasparo, M. E. Smith, F. Toscani, P. Mattioli, G. Butturini, M. Conca, C. Ernè, R. Depardon, R. Venturini, T. Neppi, U. Lucas, C. Spaliviero, T. Thorimbert, A. Di Vittorio, F. Zizola, U. Panella, M. Ulcigrai.

37. C. Ernè, *Cronache dal manicomio negato. Gli anni di Franco Basaglia a Trieste*, Trieste, Stella Arti grafiche, 2005 [189 pp., 26 cm.]; del volume esiste una riedizione del 2008: C. Ernè, *Basaglia a Trieste. Cronaca del cambiamento*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2008; alcune delle fotografie sono consultabili all'indirizzo [http://www.tecalibri.info/E/ERNE-C\\_basaglia.htm#p000](http://www.tecalibri.info/E/ERNE-C_basaglia.htm#p000).

cooperative e le comunità terapeutiche. *180 Basaglia* di Dario Coletti<sup>38</sup>, *Manicomio addio*<sup>39</sup> di Letterio Scopelliti e *Altri sguardi* di Uliano Lucas<sup>40</sup> sono solamente alcuni degli esempi possibili: li contraddistingue un progressivo allontanamento dallo stile documentario, anche se non dalla tensione a denunciare le difficoltà del reinserimento e i pregiudizi che ancora persistono quando si ha a che fare con la malattia mentale.

Un terzo ordine di libri affianca, infine, immagini d'archivio e nuove fotografie, con l'intento di tracciare un percorso di medio e lungo periodo della malattia mentale attraverso le sue rappresentazioni. Sono volumi sponsorizzati e realizzati dalle associazioni, dai centri studio e dalle istituzioni archivistiche e museali sorte negli ex ospedali psichiatrici per conservarne la memoria e documentarne la storia. Sfogliando uno degli esemplari più recenti, il catalogo della mostra organizzata a Reggio Emilia e a Correggio nel 2005 *Il volto della follia*<sup>41</sup>, colpisce la sequenza di icone che la fotografia ha prodotto nel tempo: il folle anormale, pericoloso, povero, emarginato ed escluso, malato, creativo, umano. In attesa degli sviluppi futuri, mi sembra utile sottolineare come il tragico destino delle immagini sia, forse, quello di partecipare alla costruzione di stereotipi sempre più sofisticati e sempre diversi tra loro.

38. D. Coletti, *180 Basaglia*, Roma, Sinnos editrice, 1994 [68 pp., 30 cm.]. Ringrazio Dario Coletti per avermi regalato una copia del volume.

39. L. Scopelliti, *Manicomio addio*, Udine, Arti grafiche friulane, 1997 [177 pp., 24 cm.].

40. U. Lucas, *Altri sguardi. 1975-2001*, saggio introduttivo di C. Schinaia, Roma, T-scrivo Edizioni, 2001 [101 pp., cm 16x21]; un'antologia è consultabile sul sito «Psychiatry on line Italia» all'indirizzo: [www.pol.it.org/ital/180/lucas.htm](http://www.pol.it.org/ital/180/lucas.htm).

41. *Il volto della follia. Cent'anni di immagini del dolore*, a cura di S. Parmiggiani, Milano, Skira, 2005. I fotografi presenti nel catalogo: V. Ascolini, G. Berengo Gardin, A. Broomberg e O. Chanarin, G. Butturini, B. Cattani, E. Cei, C. Cerati, L. D'Alessandro, Chein-Chi Chang, J. Darwell, R. Depardon, C. Edinger, M. Fantini, G. Fantuzzi, M. Grassi, U. Lucas, A. Majoli, G. Morganti, A. Petersen, Kai-Uwe Schulte-Bunert, R. Salbitani, F. Scianna, G. Sesia, P. Tournay, I. Turba, M. Vaiani, V. Andreoli, D. Benati, V. Fornaciari, S. Misturas, C. Naggar, S. Parmiggiani, S. Pegoraro, M.G. Pini, C. Schinaia, C. Secchi, D. Sibony, S. Turzio.