

Il fotogramma nello spazio analitico

Adriano Purgato

Abstract

L'articolo propone una possibile connessione tra metodo e presupposti epistemologici della psicoanalisi, e portata evocativa e comunicativa propria della fotografia. Tale punto di incontro sembrerebbe risiedere nella potenzialità simbolica dell'immagine, nella sua duplice valenza mentale e concreta. Il percorso tracciato – dichiaratamente non esaustivo –, procede per associazioni e lega le esperienze di vita di Lisetta Carmi con quelle di Robert Capa, chiama in causa opere iconiche come la *Gradiva* e la *Porta* di Duchamp, arrivando allo *smartphone*, dispositivo totipotente e allo stesso tempo annichilente delle potenzialità che la mente ha di farsi generatrice di immagini mentali sempre nuove.

Parole chiave

Fatto scelto, Robert Capa, *Gradiva*, Paolo Perrotti, *Smartphone*, Lisetta Carmi

Il portale ha voluto dotarsi di una sezione dedicata alla fotografia, pensando che l'etimologia della parola - luce (φῶς) e grafia (γραφῆ) – ‘scrittura con la luce’, meritasse uno spazio autonomo ma interconnesso con quelli dedicati agli articoli, i libri ed i filmati, portatori di immagini e parole.

La fotografia è entrata nel portale grazie al ricordo di Lisetta Carmi, fotografa fortemente partecipe del mondo che rappresentava. Da genovese e attenta osservatrice, Lisetta documentò la vita dura dei *camalli* del porto di Genova e le esistenze al limite dei travestiti della Genova più profonda, quella del ghetto e di Via del Campo, luoghi che sarebbero stati fonte di ispirazione di un giovane De André.

La funzione documentaristica della fotografia si insinua nelle nostre storie personali e familiari, le affidiamo la responsabilità di riprodurre momenti, sentimenti, emozioni, persone, fatti che ci riguardano e che allo stesso tempo ci trascendono. Le immagini nelle quali siamo presenti ci servono da specchio. Lacan (1949)¹ attribuisce a questa fase estrema importanza, perché attraverso la possibilità di vedere cambiamenti, trasformazioni, attivare ricordi, il soggetto ‘che-si-vede’ nell'immagine entra a pieno titolo nella socialità.

La fotografia ha avuto varie funzioni, tra le quali quella di memoria storica, oggettivata. Tra le altre, un'applicazione ha riguardato la fotografia psichiatrica². Utilizzata in un primo momento a fini diagnostici e classificanti, nel tempo è diventata una forma specialistica di reportage, che ha consentito di portare fuori dal manicomio la rappresentazione della qualità della vita dei pazienti ricoverati, in una forma che non prevedesse mediazioni.

Con il passare del tempo – e del coraggio dei fotografi che vi si cimentavano - l'arte dell'immagine ha documentato i luoghi della vulnerabilità permeati di povertà, estraneità, reclusione, strada, centri di accoglienza, dipendenza e tossicodipendenza, esistenze migranti, estraneità delle città, luoghi di guerra. Robert Capa ci ha permesso di osservare la guerra quando ancora le immagini di reportage conservavano intatta tutta la loro potenza evocativa e simbolica.

¹ Lacan J (1949) Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io. Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi Zurigo, 17 luglio 1949

² Orsi F., tesi di laurea dal titolo "Il ritratto della follia. La fotografia psichiatrica in Italia dal 1850 al 2000". Napoli, 24 giugno 2008

In *The Falling soldier*³ c'è la vitalità, la sorpresa, l'imprevedibilità e la tragedia della invenzione
na della guerra. Freud, rispondendo ad Einstein⁴, ha le idee molto chiare sull'ineluttabilità
l'aggressività soggiacente alla guerra:

Per gli scopi immediati che ci siamo proposti da quanto precede ricaviamo la conclusione che non c'è speranza di poter sopprimere le tendenze aggressive degli uomini. Si dice che in contrade felici, dove la natura offre a profusione tutto ciò di cui l'uomo ha bisogno, ci sono popoli la cui vita scorre nella mitezza, presso cui la coercizione e l'aggressione sono sconosciute. Posso a malapena crederci; mi piacerebbe saperne di più, su questi popoli felici. Anche i bolscevichi sperano di riuscire a far scomparire l'aggressività umana, garantendo il soddisfacimento dei bisogni materiali e stabilendo l'uguaglianza sotto tutti gli altri aspetti tra i membri della comunità. Io la ritengo un'illusione. Intanto, essi sono diligentemente armati, e fra i modi con cui tengono uniti i loro seguaci non ultimo è il ricorso all'odio contro tutti gli stranieri. D'altronde non si tratta, come Lei stesso osserva, di abolire completamente l'aggressività umana; si può cercare di deviarla al punto che non debba trovare espressione nella guerra (S. Freud, *Lettera a Einstein del settembre, 1932*, pag. 257)



La guerra è quindi evitabile, a patto che non la si faccia incontrare con l'ineluttabile aggressività umana. Se questo incontro sul piano della realtà prelude a scenari disastrosi, come quelli tristemente sotto ai nostri occhi in questo periodo storico, il piano iconico mette al riparo generatore e fruitore dell'immagine da conseguenze nefaste.

Proprio perché le immagini '[...] sono il solo mezzo con il quale il bambino può rappresentare a se stesso i processi psichici che hanno luogo dentro di lui (Milner, 1987), grazie a loro tutto è possibile. Ancora, se l'immagine è la rappresentazione dell'emersione dell'eccesso (Magistretti et al., 2012), non solo riuscire nel difficilissimo compito di pensare per immagini avrebbe la preziosa funzione sociale di consentire di 'raffigurarsi la guerra' prima ancora di compierla o di compierla in modo che non vi sia nessun soldato lealista colpito a morte, ma anche di contemplare che questa operazione è possibile solo se si è in due. Un analista, certo: *la mente dell'analista deve funzionare come 'uno specchio che ri-flette le immagini (del paziente) su di esso proiettate e nel 'rifletterle', le trasforma in un pensiero cosciente. La possibilità stessa dell'analisi si fonda sull'idea che le fantasie dell'analista contengono gli oggetti dell'analizzando*'⁵ (Riolo, 1980).

³ Tra le varie fonti disponibili: [Robert Capa | The Falling Soldier | The Metropolitan Museum of Art \(metmuseum.org\)](#)

⁴ Freud S., Einstein A. (1932) *Warum Krieg?* Traduzione italiana 'Perché la guerra?' edita da Bollati Boringhieri nel 1997.

⁵ Articolo disponibile al link [La psicoanalisi e l'immagine | SPI \(spiweb.it\)](#)

Per chi analista non è, potrebbe bastare poter contare su un Altro con il quale fare esperienza e, perché no, che sia ‘agente di rappresentabilità’ in contesti – carceri e centri migranti, tra gli altri - a scarsa pensabilità (Gilson, 2016).

Il dibattito sviluppatosi nel corso dei decenni dietro le quinte allo scatto di Capa, anticipa la questione del fatto scelto, punto di incontro tra fotografia e psicoanalisi (Poincaré, 1908; Bion, 1967; 1982).

Perché oggi possiamo ammirare questo fotogramma, che rimanda queste sensazioni, e non un altro? Saremmo portati a pensare ad una casualità. Capa stesso, in una intervista radiofonica del 1947 sembrerebbe confermarlo⁶. In definitiva, vi sono argomentazioni sostanziali che depongono contro l'autenticità dello scatto vi sarebbero anche puntuali ricerche dell'epoca, relative al luogo e al supporto con il quale è stata scattata l'immagine. I detrattori criticano alcune circostanze storiche e arrivano persino ad identificare nel soggetto l'anarchico Federico Borrell García, deceduto, ma non in campo aperto. Questa argomentazione, oggi, non intacca né il valore storico né la portata simbolica dell'immagine in sé, che rimane il manifesto di un genere fotografico *still life* – dove *still* qui ha valore avverbiale, vitale – nel quale l'immagine descrive gesta *mortali materialmente, immortali psichicamente* (Thanopoulos, 2022, comunicazione orale).

Eppure potremmo pensare che vi sia una componente inconscia del fotografo che abbia portato allo scatto, qualcosa di non definibile né argomentabile, simile a quello che Norbert Hanold trovò nell'immagine riprodotta in un bassorilievo – ancora immagini, dunque - in un museo di Roma:

‘Il dottor Hanold, docente in archeologia, non aveva propriamente trovato nel bassorilievo, nulla di notevole per la sua scienza [...] il fatto è che egli era stato attratto da qualche cosa [...]. Egli vi trova un che di ‘moderno’, come se l’artista avesse per la strada ritratto l’immagine ‘dal vero’. Attribuisce alla ragazza raffigurata nell’atto del camminare un nome: Gradiva, l’avanzante’⁷.

⁶ Ho scattato la foto in Andalusia - racconta - mentre ero in trincea con 20 soldati repubblicani, avevano in mano dei vecchi fucili e morivano ogni minuto". La foto è stata scattata mentre i soldati con cui viaggiava correvano ad ondate verso una mitragliatrice fascista per abbatterla. Al terzo o quarto tentativo di assalto dei miliziani "ho messo la macchina fotografica sopra la mia testa - continua nell'intervista - e senza guardare ho fotografato un soldato mentre si spostava sopra la trincea, questo è tutto. Non ho sviluppato subito le foto, le ho spedite insieme a tante altre. Sono stato in Spagna per tre mesi e al mio ritorno ero un fotografo famoso, perché la macchina fotografica che avevo sopra la mia testa aveva catturato un uomo nel momento in cui gli sparavano. Si diceva che fosse la miglior foto che avessi mai scattato, ed io non l'avevo nemmeno inquadrata nel mirino perché avevo la macchina fotografica sopra la testa". A chi poneva domande su quella foto, Capa rispondeva: "Per scattare foto in Spagna non servono trucchi, non occorre mettere in posa. Le immagini sono lì, basta scattarle. La miglior foto, la miglior propaganda, è la verità (Capa, 1947)

⁷ Freud S. (1907), Delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen, Idelson.



Ci avviciniamo qui ad una delle immagini più care agli psicoanalisti, quella figura leggera e allo stesso tempo enigmatica, di fattezze classiche e tuttavia attuali, ad un tempo in primo piano e sullo sfondo di molti dei luoghi cari al pensiero psicoanalitico romano e non solo.

L'importanza dell'immagine che la Gradiva evoca sembrerebbe risiedere nell'ossimorico immanente perdurare del progresso della conoscenza psicoanalitico. Solo tramite la magmatica spinta della clinica è possibile arricchire di sfumature il corpus teorico della nostra disciplina. I due vertici, quello clinico e quello teorico, hanno come sfondo quello di saper catturare immagini pensabili e narrabili, proprio come fa il fotografo nei vari scenari, dalla ritrattistica al paesaggio urbano.

Il fotografo, al pari dello psicoanalista, pensa per immagini⁸ e, così facendo, opera una cesura: scegliendo di trasmettere uno scatto, un *fatto scelto*⁹, entra in contatto con l'interiorità dell'oggetto ripreso e quella del soggetto-fruitori. Lo scatto assume le caratteristiche di atto evolutivo come, prendendo a prestito le parole di Bion, è l'intuizione per uno psicoanalista: *il collegarsi mediante un'improvvisa intuizione, di una serie di fenomeni apparentemente slegati tra loro e che, dopo l'intuizione, hanno assunto una coerenza e un significato che prima non possedevano*¹⁰. Sono connessioni che emergono dal discorso del paziente inimmaginabili un attimo prima, ma che una volta apparse in quella sequenza, diventano inequivocabili. Chi abbia costruito una storia composta da una narrazione per immagini da propri scatti, lontani per luoghi e tempi, si è avvicinato a quello che Bion ci ha suggerito a proposito dell'intuizione.

L'immagine, che sia da sola o dentro una narrazione, è la lingua comune tra i due soggetti che, come in uno specchio, si vedono riflessi. Lo sapeva bene Aby Warburg, fondatore del metodo d'indagine dell'iconologia, che si interessò alle espressioni artistiche delle società che studiava per poterle comprendere meglio. La fatica di carpire dall'immagine artistica – Warburg riteneva che le immagini avessero *un forte potere simbolico, intellettuale ed emozionale*¹¹ - elementi che potessero

⁸ Freud S. (1923), L'Io e l'Es e altri scritti, in OSF 9, Bollati Boringhieri.

⁹ Espressione coniata da Poincaré e ripresa da Bion, il 'fatto scelto' è un processo a carattere sintetico che l'analista compie attraverso l'incontro tra il materiale portato dal paziente e l'esperienza emotiva. Tale processo consiste, secondo Mazzacane (2014) in un passaggio *da una situazione schizoparanoide ad una depressiva, da una sensazione di vuoto di senso con vissuti di angoscia e persecutori a una transitoria sensazione di sollievo* (López Corvo, 2006). Articolo reperibile qui: [Fatto scelto | SPI \(spiweb.it\)](https://www.spiweb.it/fatto-scelto)

¹⁰ Bion W.R. (1967) *Il gemello immaginario*, in Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico. Armando, Roma (1970).

¹¹ Christopher D. Johnson, "About the Mnemosyne Atlas," Mnemosyne: Meanderings through Aby Warburg's Atlas, Cornell University, 2013-2016, <https://warburg.library.cornell.edu/about>. Si veda anche Kalkenstein M., Aby Warburg's Mnemosyne Atlas: On Photography, Archives, and the Afterlife of Images, disponibile al link: https://rar.rutgers.edu/wp-content/uploads/2019/06/RAR-Vol-35_Aby-Warburg.pdf

svelare nuove categorie conoscitive delle civiltà che le hanno concepite, lo portò, probabilmente, a sei anni di sofferenza psichica passati alla clinica Bellevue di Kreuzlingen, periodo nel quale la sua vita incrociò ad un tempo le competenze di Binswanger – allora direttore della clinica –, le discipline di cura affini alla psicoanalisi e, non da ultimo, l'interesse dello stesso Freud per le condizioni di salute dell'illustre paziente Warburg.

Anche Paolo Perrotti (1975), osservando dal vertice psicoanalitico l'opera la *Porta di Duchamp*, aveva colto la potenza dell'immagine come veicolo verso l'inconscio:

*[guardando la Porta] sentimmo cioè che la vita di tutti i giorni è apprendimento di come superare, su un piano di compromesso, i momenti drammatici dell'esistenza, quelli in cui nessuna esperienza, nessun vissuto precedente ci può aiutare. Quei momenti in cui le cose accadono per la prima volta; poi, è tutto un ripetere, smorzando e sfumando le tensioni.*¹²

Possiamo affermare quindi che la porta di Duchamp sia un'espressione artistica della *rêverie*? I *Botella* – scrive Trivisani – *declinano il concetto di rêverie al contesto terapeutico, definendola come quella capacità della mente, sia del terapeuta che del paziente, di produrre immagini che danno informazioni circa i contenuti inconsci del paziente e del terapeuta, altrimenti inaccessibili* (Trivisani, 2020, p.112). La produzione di immagini nella stanza di analisi, sembra ancora una volta sovrapponibile alla *techne* del fotografo che sceglie quell'attimo per lo scatto di quell'immagine, e non di altre. Una scelta in bilico tra il conscio e l'inconscio, che ha come minimo comune denominatore quello di aprire per un attimo quella Porta – di una classe simmetrica direbbe Matte Blanco – e per mezzo di questo stesso atto generarne un altro, quello di comunicare qualcosa, che sia il paziente o il fruitore di quell'opera.

Riflettendoci meglio, il pensare per immagini si può collocare come la prima forma di rappresentazione. Se il fotografo non riesce a pensare che per un'immagine che ha nella mente e che – con tempo ed esercizio – riesce ad imprimere sulla pellicola/sensore per poter poi comunicarlo all'osservatore, allora sta usando quella che Ferruta chiama la sua mente primitiva intesa, con le parole dell'autrice, come *mente che affronta il conosciuto non pensato* (Ferruta 2005, p.27).

Siamo d'accordo con Trivisani quando afferma che: *immagine [...] come forma di rappresentazione di ciò che non può essere, o quantomeno non può essere ancora, descritto in parole* (*ibid.*, p.114) e, aggiungiamo noi, con uno scatto.

L'opera dell'artista Duchamp è testimone concreta delle sue fragilità e, allo stesso tempo, un veicolo verso l'inconscio del fruitore. Perché una porta? Perché, separando staticamente tre ambienti in penombra, impone un movimento interiore e segnala un *cambiamento catastrofico* (Bion, 1981): *se, ed è questa l'unica possibilità di movimento che la Porta ha, il gioco delle forze profonde si rimette in movimento, se <<un terremoto dal profondo ci sconvolge>>, allora, solamente allora, la Porta che è la risultante delle tensioni profonde, batte rumorosamente di qua e di là, cozzando violentemente contro cornici che sono troppo piccole e non la contengono più. È questo il momento delle nostre ansie profonde, dei nostri momenti psicotici, delle nostre gelosie furibonde.* (*ibid.*)

Il sociale, raccoglie quindi il fragore dello sbattere della Porta, ne misura la potenza e – a volte – le conseguenze. Sempre il sociale vede i frutti di tale cambiamento catastrofico dell'individuo, che in analisi ha saputo canalizzare la vitalità psichica liberata dalla Porta stessa: *È questa porta l'immagine che evoca il fantasma e che ad un tempo lo scongiora: immagine intermediaria, influente come la parola, nella mediazione tra l'Io e il sociale.* (p.65)

Immagine, quindi, come medium. Ma tra quali istanze? Solamente tra l'individuo ed il gruppo, oppure come tappa intermedia verso la pensabilità?

Ancora Trivisani ci suggerisce di prestare attenzione all'osservazione empirica. In un tempo in cui il consumismo si è spostato dalla vendita di oggetti alla fruizione di esperienze che vorrebbero essere emotivamente rilevanti, lo *smartphone* è diventato progressivamente un medium depotenziante la qualità dell'esperienza stessa. Un paesaggio, una rappresentazione scenica, un attimo improvvisato del quotidiano *deve* essere fotografato o filmato, *deve* farsi immagine da immagazzinare in un

¹² Perrotti P. (1975), La Porta di Duchamp, Rivista Quadrangolo, n.2, p. 61.

supporto altro che non sia il nostro ricordo. Poco importa chi sia il destinatario di questo frammento digitale, quello che conta è *portare a casa* l'esperienza.

E se questo rito nascondesse qualcosa di diverso di un mero desiderio di riproduzione di un qui ed ora percepito come urgente? Se fosse un intoppo nella pensabilità di esperienze sociali condivise tali da dover essere mediate da un supporto che, conservando l'immagine, ci evita il dolore di ricordarle?

Bibliografia

- Bion W.R. (1962). *Apprendere dall'esperienza*. Armando, Roma (1982).
- Bion W.R. (1967). *Il gemello immaginario*, in *Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico*. Armando, Roma (1970).
- Bion W.R. (1981). *Il cambiamento catastrofico. La griglia, caesura, seminari brasiliani, intervista*. Loescher.
- Ferruta A. (a cura di) (2005). *Configurazioni iconiche e pensabilità*, *Rivista di Psicoanalisi*, Monografie. Borla, Roma.
- Freud S. (1907), *Delirio e sogni nella Gradiva* di W. Jensen, Idelson.
- Freud S. (1923), *L'io e l'Es e altri scritti*, OSF 9, Bollati Boringhieri.
- Freud S., Einstein A. (1932) *Warum Krieg?* Traduzione italiana (1997), *Perché la guerra?*, Bollati Boringhieri.
- Gilson E., *The Perils and Privileges of Vulnerability: Intersectionality, Relationality, and the Injustices of the US Prison Nation*. *PhiloSOPHIA: A Journal of Continental Feminism*, special issue on Queer, Trans, and Feminist Responses to Mass Incarceration, v. 6, no. 1 (2016): 43-59.
- López Corvo R.E. (2006). *Dizionario dell'opera di Wilfred R. Bion*. Borla, Roma
- Magistretti P., Ansermet F., (2012). *Gli enigmi del piacere*, Boringhieri.
- Milner M. (1987). *La follia rimossa delle persone sane*, Borla, Roma.
- Orsi F. (2008), *Il ritratto della follia. La fotografia psichiatrica in Italia dal 1850 al 2000*. Tesi di laurea, Napoli, 24 giugno 2008.
- Perrotti P. (1975), *La Porta di Duchamp*, *Rivista Quadrangolo*, n.2, p. 61.
- Poincaré, H. (1908). *Scienza e metodo*, Einaudi, Torino, p. 30.
- Riolo. F. (1980), *Sulla fantasia*. *Rivista di Psicoanalisi* n. 3.
- Trivisani M. (2020). *Lo scudo di Perseo e il riflesso del mai-visto: brevi note attorno ad un particolare uso della fotocamera dello smartphone*, *Rivista Argonauti* n.162, gennaio-maggio.

Adriano Purgato
adriano.purgato@gmail.com