

DOPPIOZERO

Dell' amore e della fotografia

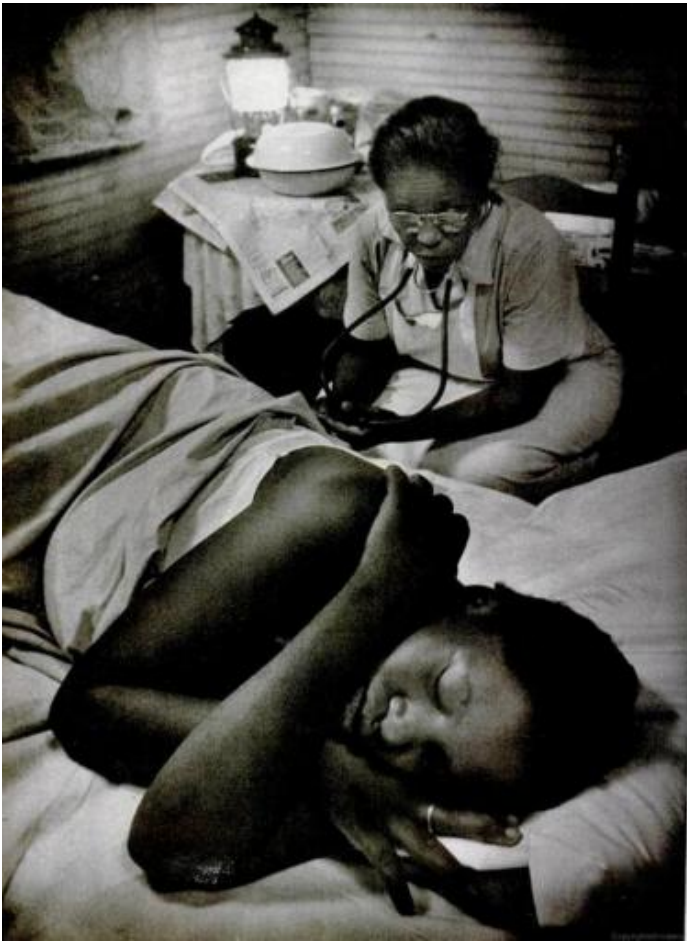
Gigliola Foschi

16 Febbraio 2022

«La fotografia è anche una pratica d'amore» scrive Hervé Guibert in una delle prime pagine del suo libro *L'immagine fantasma*. Ebbene, come se fosse partita da questa affermazione, la storica della fotografia Antonella Russo ha costruito il suo nuovo libro attorno a *Quattro storie d'amore e di fotografia* (Jaca Book, 2021, pp. 230), storie assai diverse tra loro, e quindi tanto più significative. Quattro situazioni che lei interroga e approfondisce con grande competenza, intrecciandole con riflessioni che, oltre alle teorie della fotografia, spaziano tra la storia, la psicanalisi, la fisica, la teologia e il buddhismo, entrando sempre con acume e sottigliezza teorica nella specificità di ogni riflessione trattata. Qualità questa niente affatto scontata che rivela un approccio teorico interdisciplinare associato alla capacità di accompagnare il lettore, passo dopo passo, all'interno delle sue riflessioni attorno alla fotografia d'amore. Un tema davvero poco analizzato e trascurato dalla storia e dalla teoria della fotografia, che Antonella Russo affronta guidata da un intento etico.

L'autrice sottolinea infatti «l'urgenza di una trattazione teorica di immagini colme di tensioni umane e di avvicinamenti innamorati da un sé verso l'altro». Una simile analisi teorica vuole essere come «un vaccino contro il virus del disamore diffuso dai media e ancor più dai social di massa», invasi da «emoticons ed emoji, surrogati sentimentali, vacui e fraudolenti, formattati a misura di web». Social, peraltro, dove assieme a milioni di immagini di volti che sprizzano sorrisi carichi di allegria standardizzata e dove si sprecano «faccette» e simbolini di pessimo gusto, emergono anche (e in questo mi discosto dal suo pensiero) altrettanti milioni di immagini d'amore dove viene esaltata la semplicità e l'immediatezza degli affetti quotidiani, con foto di feste in famiglia, innamorati, miriadi di adorati gatti o cani, fiori o paesaggi adorati. Un tema, peraltro, quello della fotografia familiare amorosa, che è l'ultimo, e forse il più pregnante e quasi commovente capitolo con cui l'autrice conclude il suo percorso tra amore e fotografia.

Un excursus che inizia con André Breton: «sognatore impenitente» come ricorda lei stessa che scardina la logica del logos, dell'io e del senso: una sovversione da lui attuata proprio ponendo alla base delle sue teorizzazioni e del suo lavoro la pratica dell'estasi amorosa, dell'ebbrezza visionaria, attraverso una scrittura intesa come un automatismo psichico capace di andare oltre la coscienza consapevole, di oscillare tra veglia e sogno, lucidità e follia fino a far irrompere aspetti inconsci, smottamenti di senso, magiche corrispondenze!



WARNING: the young mother here looks against the odds, fighting sickness and hunger for Maude's care.



FRIGHTENED AND SICK, the nervous mother is helped by Phoebe Gaskin, the boy mother she called 'Mrs. Gaskin,' a practicing midwife who attended Maude's classes (pp. 112, 113). She helped all around deliveries but felt that this one needed special attention and so decided to ask Maude to come and help.

Nurse Midwife

**MAUDE CALLEN EASES PAIN
OF BIRTH, LIFE AND DEATH**

PHOTOGRAPHS FOR LATE BY W. EUGENE SMITH

Some weeks ago in the South Carolina village of Peebles, in Berkeley County on the edge of Hill Hole Swamp, the town arrived for Alice Cooper to have a baby and she sent for the midwife. At first it seemed that everything was all right, but soon the midwife noticed signs of trouble. Hardly she sent for a woman named Maude Callen to come and take over.

After Maude Callen arrived at 6 p.m., Alice Cooper's labor grew more severe. It lasted through the night until dawn. But at the end (most people) she was safely delivered of a healthy son. The new midwife had succeeded in a situation where the fast-disappearing "green" midwives of the South, armed with superstitions and a pair of rusty scissors, might have killed both mother and child.

Maude Callen is a member of a unique group, the nurse midwife. Although there are perhaps 20,000 common midwives practicing, trained nurse midwives are rare. There are only nine in South Carolina, 100 in the nation. Their education includes the full course required of all registered nurses, training in public health and at least six months' classes in obstetrics. As professionals they are far ahead of the common midwife, and as far removed from the gutter as any occupation is from medicine.

Maude Callen has delivered countless babies in her career, but obstetrics is only part of her work. To 10,000 people in a thickly populated rural area of some 100 square miles (with muddy roads, she must try to be "doctor," dietitian, psychologist, biologist and farmer (pp. 148, 149). To those who think that a midwife is a woman without a medical degree has no business meddling in affairs such as these, Dr. William Faltin, director of the Berkeley County health department, has a ready answer. When he was asked whether he thought Maude Callen could be spared to do some teaching for the state board of health, he replied, "If you have to take her, I can only ask you to join me in prayer for the people left here."

←WHY BUT WATCHFUL, MAUDE SEES BY ANOTHER DOOR



MAUDE GETS READY in the kitchen by lamp-light. In addition to the medicine chest and gloves, her equipment consists of about 50 worth of such items as paper plates, line of cotton, scissors, cord ties, 1/2 pint, surgical gown and mask and a blood-pressure gauge. Her deliveries are always made under aseptic conditions.



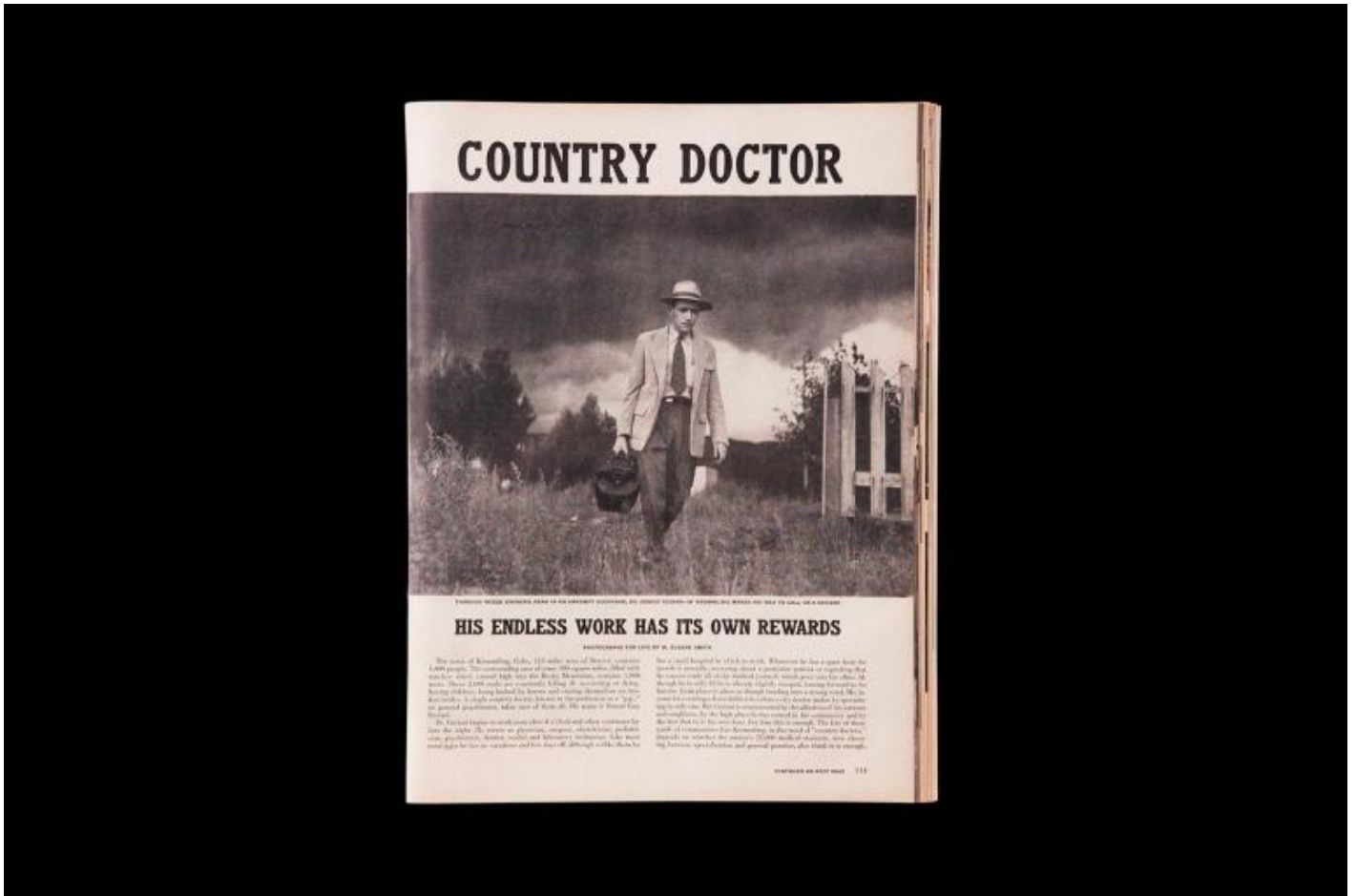
IN DEEP PAIN, the 17-year-old mother stifles, moaning prayers while Mrs. Gaskin holds her hand. She could do little to relieve pain because she is not permitted to administer any drugs. The mother was seen out and back seven of the beginning of her ordeal, having previously gone through a period of false labor.

CONTINUED ON NEXT PAGE 135

Lâ??autrice si concentra su due libri *cult* di Breton, ovvero *Nadja* e *Lâ??Amour Fou* dove, accanto a una scrittura carica di energia desiderante, la fotografia gioca un ruolo fondamentale ed enigmatico che era stato giÃ evidenziato da Walter Benjamin. Entrambi i libri sono infatti inframmezzati da fotografie che dovrebbero documentare il girovagare di Breton per Parigi. E dico â??dovrebberoâ?• perchÃ© tali immagini sono state tutte scattate non da lui bensÃ¬ da suoi amici (tra cui molte da Man Ray e da Jacques AndrÃ© Boiffard), e dunque non nel momento â?? e forse neppure nel luogo esatto? â?? raccontato in entrambi i suoi libri. Immagini che, come per aumentare lâ??effetto di â??io ero IÃ¬ in quellâ??attimoâ?•, risultano anonime, simili a scatti qualsiasi e accompagnate da frasi riprese dal testo del libro. Tale uso della fotografia, scrive Benjamin, Â«fa delle strade, delle porte, delle piazze della cittÃ le illustrazioni di un romanzo venduto a domicilio, spilla da queste architetture secolari la loro evidenza banale per collegarle, con lâ??intensitÃ piÃ¹ originaria, con lâ??accadere rappresentato, a cui rimandano citazioni testuali con il numero della pagina, proprio come nei vecchi libri per domestiche. E gli angoli di Parigi che compaiono qui sono il mobile scenario â?? come una porta girevole â?? dei suoi personaggiÂ» (*Il Surrealismo. Lâ??ultima istantanea sugli intellettuali europei*).

Breton introduce la fotografia nei suoi libri per dargli un aspetto di massima semplicitÃ in stile lettura Â«per domesticheÂ». Per di piÃ¹ le priva di ogni taglio autoriale e le presenta come registrazioni impersonali: non a caso egli vedeva una stretta relazione tra la scrittura automatica e la fotografia, dato che questâ??ultima, a suo avviso, poteva fissare la realtÃ senza essere filtrata da alcun processo mentale consapevole. Come lo scrittore doveva divenire un Â«modesto apparecchio di registrazioneÂ» di ogni vibrazione interiore e universale, cosÃ¬ la fotografia aveva il compito di registrare in modo automatico il mondo esteriore, fino a creare, tra testo e immagini, un intreccio, uno slittamento semantico aperto al surreale. E, in effetti, le fotografie presenti nei suoi testi, anzichÃ© funzionare da spiegazioni o illustrazioni del testo, sono come

«delle porte girevoli», che si offrono in tutta la loro enigmaticità. Si presentano quali crittogrammi da decifrare, ma impossibili da decodificare davvero perché accolgono l'energia del caso e del desiderio, e al contempo espongono la loro inadeguatezza a restituire l'invalidabile complessità del reale. La dualità di manifesto e occulto, l'oscillazione tra il magico e l'ordinario, infatti, trovano secondo Breton nella fotografia una riconciliazione non placata, ma che permane in una tensione dialettica. La casualità - oggettiva da lui propugnata - infatti intesa come una pulsione passionale carica di energia incontrollabile che incarna nella fotografia ogni volta che la sua carta sensibilizzata accoglie e registra il mondo insieme alla sua imprevedibilità e al suo mistero. Breton scrive: «privilegia la fotografia (è) perché l'immagine ottica è capace di sorprendere, cogliere e rivelare tutti i progressi del Meraviglioso e di attualizzare la necessità dell'amore.»



Dall'Amour Fou di Breton, Antonella Russo passa poi all'amore-pietas del più grande maestro della fotografia umanista, ovvero W. Eugene Smith. Dopo aver analizzato alcuni dei suoi primi reportage di guerra in cui già emerge in nuce la sua capacità di mettersi sempre con rispetto dalla parte di chi soffre per cogliere una traccia di speranza e umanità anche nelle situazioni più drammatiche - l'autrice si concentra su due suoi magistrali fototesti: *Country Doctor* (1948) e *Nurse Midwife* (1951). Il primo servizio, incentrato sull'assistenza sanitaria legata al territorio, gli venne affidato dagli editor di *Life* per uno preciso scopo politico contro la campagna elettorale del futuro presidente democratico Harry S. Truman. Uno dei temi forti del programma di Truman era infatti l'introduzione dell'assicurazione medica obbligatoria e l'aumento dei fondi destinati a un'assistenza sanitaria aperta a tutte le classi sociali. Un progetto di legge a cui *Life* si opponeva assieme alla potente American Medical Association.

Insomma lâ??incarico dato a Smith era di fatto in contrasto con i suoi stessi ideali. Ma lâ??autore sventa tale trappola costruendo un racconto fotografico in cui sâ??identifica con lâ??umile e tenace medico condotto Ceriani, fino a farne emergere lâ??umanitÃ piÃ¹ profonda, fino a partecipare e a condividere la sua impegnativa vita quotidiana fatta di unâ??assistenza medica a tutto campo, tra fatiche e scoramenti di fronte a malati che lui a volte puÃ² aiutare solo a stento. GiÃ la prima immagine del servizio Ã un capolavoro di sintesi espressiva: si vede il medico che, pensieroso, appesantito dalla sua borsa, raggiunge a piedi, tra i campi, una casa che immaginiamo remota e isolata. Ma lui ci va nonostante tutto, nonostante il cielo nero alle sue spalle che annuncia una tempesta, nonostante la fatica; lui Ã lâ??uomo della Provvidenza, guidato dallâ??amore per gli altri, dallâ??impegno di farsi carico delle sofferenze umane per offrire una cura partecipe. Ancora piÃ¹ significativo sarÃ il reportage â?? sempre per *Life* â?? *Nurse Midwife. Maude Callen Eases Pain of Birth, Life and, Death*, nato per evidenziare lâ??eccellenza del programma di ostetricia nello stato del Sud Carolina. E chi sceglie E. Smith come protagonista del suo fotoracconto? Maude Callen, ovvero una infermiera di colore, una levatrice che svolge eroicamente il suo lavoro nella baraccopoli paludosa di uno Stato basato sulla segregazione razziale.



PLATE 17. The *Humanité* bookstore
(SEE PAGE 63)

La sua *cos* fin da subito una precisa dichiarazione anti-razzista. Ma nel suo lavoro *câ* di *pi*: seguendo Maude in tutte le infinite ore in cui lei aiuta e cura (una doppia pagina di *Life* ha per titolo *Maude's 16-Hour Day*) *cos* come se lo spirito caritatevole e forte di questa donna permeasse le immagini di Smith. Il suo esserci per *lâ* Altro nel momento del bisogno rimane incastonato in ogni scatto del fotografo, si riverbera nelle pagine del suo ampio servizio grazie anche ad un uso quasi simbolico e religioso del contrasto tra luce e ombra. Come scrive John Berger *cos* a cui Antonella Russo fa spesso riferimento in questo capitolo *cos* *per lui lâ* arte era una specie di redenzione, e *lâ* amore un principio da perseguire in ogni suo scatto: tanto da renderlo *il fotografo pi religioso della storia dellâ* arte. Un veggente nel senso fotografico e biblico del termine (*Capire una fotografia*).

Con il terzo capitolo eccoci in unâ

altra storia, questa volta incentrata sul tema dellâ

«icona amorevole», a partire da unâ

immagine di Gandhi al filatoio. Realizzata nel 1946 da Margaret Bourke-White, pochi anni prima del assassinio del politico indiano, tale immagine mostra tutti gli elementi che la possono rendere unâ

autentica icona: in primo piano, sulla sinistra, *câ* la ruota stellata del *charka*: il filatoio simbolo della battaglia di Gandhi contro il monopolio britannico del cotone. Non a caso *ricordiamolo* la prima vittoriosa lotta non violenta condotta da Gandhi (nel 1916) fu contro lo sfruttamento dei contadini del Bihar che coltivavano *lâ* indaco, colorante del cotone. Ma con la sua forma a ruota il *charka* ci rimanda anche alla forma del *chakra*, diagramma mistico della spiritualit  induista. Sulla destra della foto, invece, appare in unâ

umile stanza il *Mahatma* stesso (*la grande anima*, come veniva chiamato): seduto in una postura ascetica che richiama la posizione del loto, Gandhi veste il suo classico, umile *dhoti*. Se ne sta *cos* immobile, solitario, concentrato nella lettura, ma accarezzato dal sole che penetra da una finestra alle sue spalle, quasi fosse investito da una cosmica illuminazione.

Diversamente dalle figure *icona* tanto amate dai mass media e di cui Antonella Russo sottolinea la vuotezza consumistica *cos* questâ

immagine di Bourke-White palesa una sorprendente vicinanza con le vere icone di cui ha scritto lo scienziato e teologo russo Pavel Florenskij, capaci di divenire presenze vitali e sacre che trascendono la loro esistenza di semplici immagini. *«Gandhi al filatoio non* solo *lâ* immagine di uno dei grandi protagonisti della vita politica, culturale e morale del secolo scorso, ma unâ

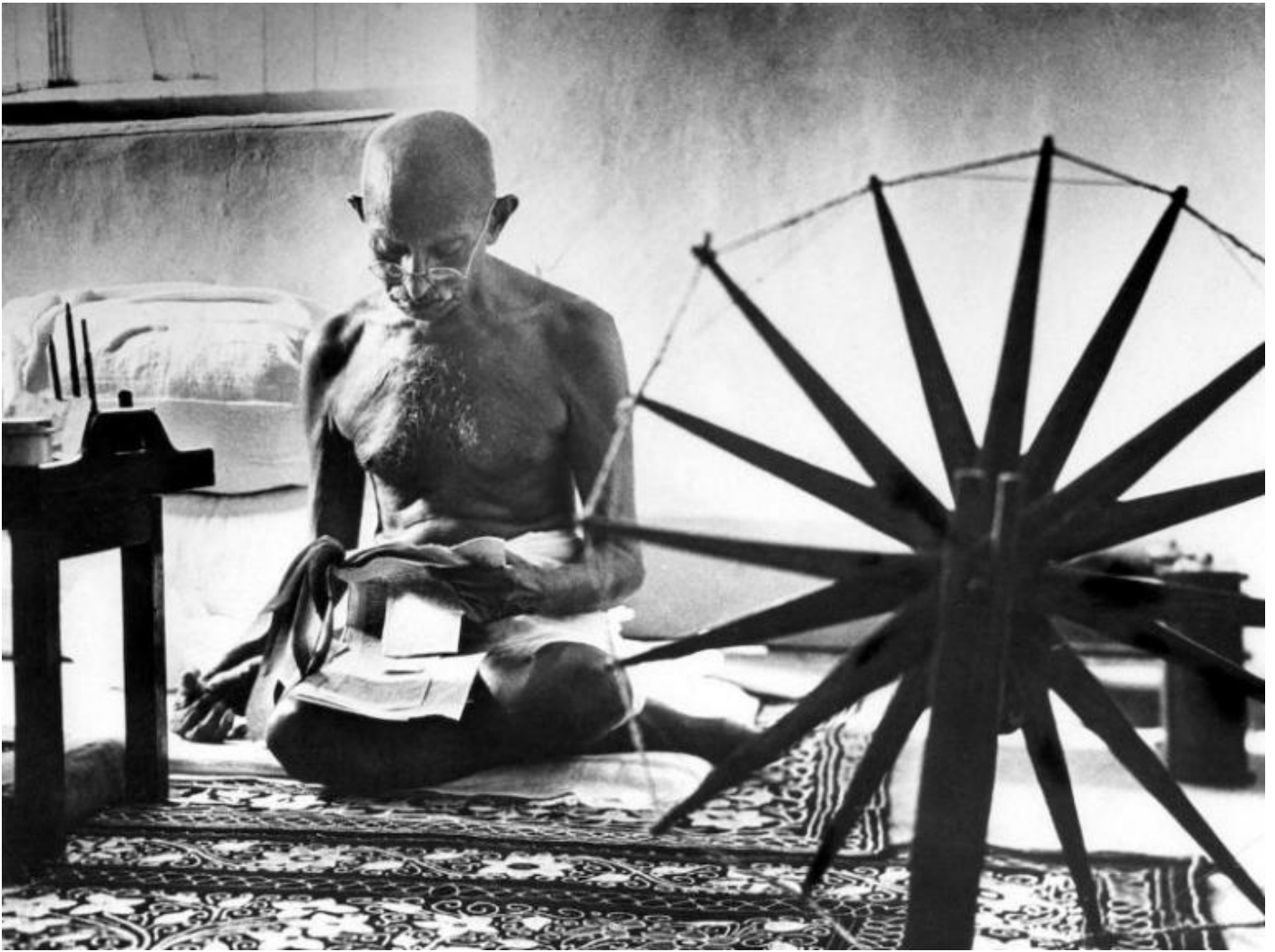
immagine che rimanda a un oltre, a un al di l , oltre se stessa, laddove morale e sacralit  convivono in perfetto equilibrio, uniti e rinforzati grazie allâ

attivit  sottile e pervasiva del *lavoro* amoroso» della fotografa *cos* scrive giustamente *lâ* autrice.

Altro cambio di capitolo e di tematica: ora Antonella Russo ci guida nel *«discorso amoroso della fotografia familiare»*. E lo fa ponendosi in relazione con una delle immagini *pi* note *cos* pur non essendo mai stata resa pubblica *cos* della storia della fotografia, ovvero quella dellâ

amata *madre-bambina* ritrovata da Roland Barthes dopo la morte di lei. *Lâ* autrice intende *cos* rivalutare i ritratti familiari *dâ* affezione, perch  *«fissare lâ* immagine di un volto amato vuol dire rievocare momenti di tenerezza, riportare alla memoria le occasioni di affettivit  registrate e fissate su quella carta che trattengo e appartiene solo a me».

Tali fotografie, infatti, vengono intese come qualcosa di privato da inserire negli album di famiglia o da tenere appese tra le pareti domestiche, come se si desiderasse non solo guardarle per reincontrare lo sguardo delle persone amate, ma anche essere vegliati da loro, quasi fossero degli spiriti protettivi.



Questo genere di fotografie Ã¨ poco preso in considerazione dalla cultura visuale perchÃ© vengono intese come una pratica che fa parte di una ritualitÃ familiare piÃ¹ da deridere o da analizzare con freddo piglio sociologico, che non da vedere come un segno d' amore (e penso anche alle opere di Erik Kessel, *In almost every picture*, in cui Kessel raccoglie serie di immagini amatoriali per evidenziarne con ironia gli errori e le assurditÃ , senza quasi affrontarne il significato affettivo). Ma giÃ lo stesso Roland Barthes lo aveva notato: *«Si direbbe che i nostri specialisti non possano concepire che vi siano famiglie â??in cui ci si ama?•»* (*La camera chiara. Nota sulla fotografia*). Dopo aver preso in esame varie foto â??amorose?• tratte da un anonimo album, lâ??autrice si concentra sulle foto dei parenti defunti amati, che Barthes definisce simili a *«controricordi»*, ovvero non semplici reminiscenze di un *«Ã¨ stato»*, di un tempo passato e lontano *«ma evidenza di un soggetto che emerge qui e ora dinanzi ai miei occhi, quasi fosse il mio stesso sguardo a resuscitarlo»*, (A. Russo) a trasformarlo in una presenza, in un succedaneo vitale. Barthes racconta che di fronte ad alcune di tali immagini entrava *«follemente nello spettacolo, nell'immagine, cingendo con le mie braccia ciÃ² che Ã¨ morto, ciÃ² che sta per morire»* (*La camera chiara. Nota sulla fotografia*).

Una riflessione, quest'ultima, che mi fa immediatamente tornare in mente una scena di dolore, vista recentemente alla televisione, legata alla scomparsa di una bambina di 2 anni, Ginevra, morta di covid forse anche a causa dell'assenza di quelle cure mediche urgenti che la regione Calabria non riesce a prestare. Ebbene in quelle scene di strazio vari parenti stringevano al petto il ritratto della bimba, come a volerle ridare vita, a sentirla ancora viva, vicina al corpo, presente nel loro amore. Era come se dicessero: *â??Ã? lei, ridatecela?•*, rivelando come in tale immagine fosse presente una folle e paradossale convivenza tra vita e

morte. A partire dalla riflessione di come la morte venga tristemente vissuta in Occidente quale «vuoto incalmabile» (così si usa spesso dire), l'autrice inoltra nel pensiero buddista per evidenziare come in tale filosofia essere e non essere, vuoto e pieno, vita e morte non siano intesi come antitesi, ma come risvolti reversibili l'uno nell'altro. «Il Nulla del Buddismo Zen riconosce se stesso come il nulla in cui soggetto e oggetto sono inseparabilmente uniti» (Haseki Schinichi Hisamatsu, *La pienezza del nulla. Sull'essenza del buddismo Zen*).

Dunque quell'«stato» di cui scrive Roland Barthes, là dove è legato all'immagine amata di un parente scomparso, non si limita a funzionare come una *madeleine* proustiana, ma diviene anche un «presenza magica che ci porta a sospendere il linguaggio, a rompere questa sorta di radiofonia interiore che risuona continuamente in noi, sin dentro il nostro sonno», tanto per citare il suo *L'impero dei segni*, insuperabile libro dedicato al Giappone. In sintesi la vera forza di un'immagine fotografica non sta nella sua capacità di cogliere l'anima della persona ritratta, ma nella sua qualità energetica che ci ammutolisce e ci risveglia interiormente uscendo da ogni logica concettuale e discorsiva, per puntare direttamente al nostro cuore.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

ANTONELLA RUSSO

D'AMORE E DI

Q
U
A
T
T
R
O

S
T
O
R
I
E



FOTOGRAFIA

 Jaca Book