

Questo volume raccoglie i risultati di un incontro di studi che, per la prima volta in Italia, ha affrontato il tema del ruolo delle donne nella storia della fotografia dalle origini ai nostri giorni. Presentando punti di vista differenti, esso offre un apporto originale sul fronte sia della ricostruzione storica che delle metodologie interpretative.

La presenza sempre più massiccia delle donne nella produzione fotografica contemporanea ha generato un rinnovamento della stessa storia della fotografia. Tale rinnovamento riguarda non soltanto la messa in rilievo del lavoro delle donne, ma l'analisi delle strategie e delle politiche della visione e la riflessione sulla costruzione della differenza sessuale attraverso la rappresentazione. Illustrato con 52 immagini a colori di artiste sia italiane che straniere, il libro contiene contributi delle fotografe Letizia Battaglia, Giulia Caira, Carla Cerati, Paola De Pietri, Marzia Migliora, Cristina Omenetto, insieme a interventi critici e saggi storici di Gigliola Foschi, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola, Francesca Pasini, Naomi Rosenblum, Antonella Russo, Roberta Valtorta.

Nicoletta Leonardi insegna Storia della fotografia e Storia dell'arte contemporanea alla Fondazione Studio Marangoni di Firenze. Dal 1994 al 1997 è stata Fulbright-Hays Fellow e President Fellow presso il Dipartimento di Storia dell'Arte della Columbia University di New York. È membro del gruppo di ricerca *a.titolo* di Torino.

Agorà Editrice

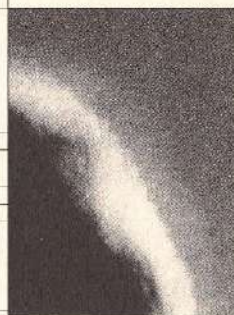
L'altra metà dello sguardo

L'altra metà dello sguardo

**L'altra metà dello sguardo**  
*Il contributo delle donne  
alla storia della fotografia*

a cura di Nicoletta Leonardi





## La nozione di *unheimlich* nelle immagini di donne fotografe

Antonella Russo

L'esperienza dell'*unheimlich* (perturbante) viene esaminata per la prima volta da Freud in un famoso saggio dallo stesso titolo pubblicato nel 1919, nel quale il padre della psicoanalisi ricostruisce una sorta di genealogia di riferimenti linguistici e letterali che evoca in noi questo sentimento.<sup>(1)</sup> Per Freud, l'*unheimlich* ha a che fare con un particolare modo di sentire che gli interessa in special modo per la contiguità che esso ha con la sfera dell'indagine estetica, a suo avviso trascurata dagli specialisti del settore.<sup>(2)</sup> La nozione di *unheimlich* permette quindi a Freud di elaborare una sua teoria del sentire e di postulare una personalissima "estetica del patologico" che s'impenna sul sentimento di stupore misto ad angoscia, e talvolta di spavento, che genera incertezza e turbamento nell'ambito dell'ambiente domestico o dell'interno più in generale. Questa sensazione di sconcerto è legata concettualmente ad un *topos* particolare, quello della sfera del privato, nell'ambito di un posto che ci è noto da lungo tempo, che ci è familiare. Non solo. Questo sentimento di smarrimento è anche accompagnato da una percezione visiva velata, annebbiata come un'allucinazione che sospende ogni capacità percettiva.

Negli anni in cui scriveva Freud, era ancora fiorente in tutta

<sup>1)</sup> Sigmund Freud, *Il Perturbante* in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 81-118.

<sup>2)</sup> *Ibidem.*, p. 81.

Europa l'industria del ritratto fotografico, attraverso cui si diffondeva, insieme ai volti, immagini di riposanti e decorosi interni borghesi. Come sappiamo, la rappresentazione dell'interno nelle immagini fotografiche, coincide con l'avvento del modernismo e con la prima massiccia diffusione della fotografia, che ha luogo a partire dalla seconda metà del secolo scorso. Riflettendo sulla proliferazione di immagini raffiguranti interni, Walter Benjamin sottolinea: "Sotto Luigi Filippo, il borghese fa il suo ingresso sul palcoscenico della storia. (...) Per la prima volta, per il borghese, l'ambiente domestico diventa diverso dal luogo di lavoro. Il primo si trasforma in interno. L'ufficio ne diventò il complemento. Il cittadino che confrontava la vita reale nel suo ufficio, richiedeva che l'interno facesse da supporto alle sue illusioni. Questa necessità diventava sempre più pressante in quanto egli non voleva aggiungere preoccupazioni di ordine sociale a quelle del lavoro. Creando il suo ambito privato, le sopprime entrambe. Da tutto ciò scaturì la fantasmagoria dell'interno. Esso rappresentava il cittadino borghese stesso che in esso coniugava ciò che era distante nello spazio e nel tempo. Il suo studio era un palco nel teatro del mondo".(3)

La fotografia si diffonde a partire dalla seconda metà Ottocento proprio sotto forma di immagini di interni. Essa perpetua il principio della camera oscura, secondo cui un'immagine ha luogo introiettando con mezzi ottici una porzione appartenente al mondo esterno. La fotografia, dunque, nasce, ha luogo e abita innanzitutto nello spazio di una camera oscura che dà forma, e prima provvisoria dimora, a ogni immagine fotografica. La stessa industria del ritratto incorpora l'architettura d'interni ricopiata dalle dimore borghesi dell'epoca e trasformata in sala da posa. Nella sala da posa si ricostruisce l'interno come spazio anonimo da personalizzare di volta in volta grazie a protesi di carta pesta, colonne e tendaggi e, soprattutto, grazie all'artificio del fondale in cui l'esterno compare come "effetto fotografico", sfondo *ad hoc* riproducibile di volta in volta su cui fare accomodare e dimorare, temporaneamente, il soggetto. L'interno è un *topos* in tutta la fotografia dell'Ottocento. Di fatto, esso ha fornito non solo lo sfondo e la scenografia per i ritratti della borghesia, ma, soprattutto, il luogo e lo spazio ideale per la fabbricazione delle immagini fotografiche.

L'interno come scenografia teatrale, decorata con tendaggi, arazzi e arredi pomposi è per esempio il *locus* della fotografia di

Julia Margaret Cameron. Come sappiamo, la pioniera della fotografia inglese sottoponeva nipoti, amici e domestici travestiti da cherubini, personaggi biblici e eroi della letteratura inglese, a estenuanti sedute nella serra riadattata o nel pollaio trasformato in studio fotografico. Dal pollaio alla serra e infine alla camera oscura, Julia Margaret Cameron tracciava percorsi rigorosamente domestici, che erano quelli di un lavoro fotografico espletato quasi con le stesse modalità dell'attività di una casalinga, fra le pareti di casa, trasformando saloni e giardini d'inverno in scenografie per le sue immagini, spostando mobili, innalzando fondali posticci, muovendosi tra ingombranti apparecchiature fotografiche, affaccendandosi e attardandosi tra bagni e emulsioni fotografiche come tra i fornelli del focolare. Ma l'interno non è solo lo spazio e l'atmosfera prevalente nella fotografia di Cameron. Esso è anche, e soprattutto, una condizione psicologica. La fotografa inglese mette in scena e produce ritratti del sé interiore che narrano soprattutto di una contiguità psicologica con i suoi personaggi. Nelle sue immagini Cameron rappresenta volti di grande intensità emotiva, cercando sempre di catturare, specialmente nei ritratti femminili, l'immagine di una dimensione spirituale attraverso la rappresentazione di momenti di riflessione e stati meditativi. Come ha sottolineato Carol Armstrong, i personaggi femminili di Julia Margaret Cameron sono ritratti di una calma interiore propria dell'epoca vittoriana.(4)

Contigua all'opera di Cameron è la fotografia di Lady Clementina Hawarden, che predilige come soggetto sua figlia Clementina Maude, ritratta quasi sempre in posa di fronte a uno specchio, nei pressi di grandi finestre. In queste immagini Lady Hawarden iscrive il corpo della figlia al centro di un circuito di sguardi che dall'osservatore va alla ragazza, alla sua figura specchiata e proiettata oltre la finestra. Questo vortice di sguardi avvolge il soggetto, lo isola e, simile ad una ragnatela che trattiene le immobili rappresentazioni femminili sospese come insetti cristallizzati in una sorta di isolamento nevrotico nel loro narcisismo, lo imprigiona.

È a questo interno, ripetutamente ritratto nella fotografia delle donne vittoriane, che bisogna risalire per analizzare la nozione di *unheimlich* teorizzata da Freud. Per lo scienziato viennese si deve partire dall'interno per comprendere il perturbante, quel sottile, acuto turbamento che annebbia la percezione. Lo smarrimento che ci coglie in un ambiente familiare che appare trasfor-

3) Under Louis-Philippe, the private citizen entered upon the historical scene. (...) For the private citizen, for the first time the living space became distinguished from the place of work. The former constituted itself as the interior. The office was its complement. The private citizen who in the office took reality into account, required of the interior that it should support him in his illusions. This necessity was all the more pressing since he had no intention of adding social preoccupations to his business ones. In his creation of his private environment he suppressed them both. From this sprang the phantasmagorias of the interior. This represented the universe for the private citizen. In it he assembled the distant in space and in time. His drawing-room was a box in the world-theater." In Walter Benjamin, *Louis-Philippe or The Interior* in Charles Baudelaire, *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Verso Edition, Londra 1983, pp. 167-168.

4) Carol Armstrong, *Photographing Literature: Julia Margaret Cameron's Excursions From Tennyson in Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book*, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass. 1998, pp. 361-421.

marsi in luogo irriconoscibile, misterioso, estraneo ai nostri occhi. Per capire questo sentimento di delirante smarrimento che ci pervade nell'ambito domestico, nella nostra stessa casa, spiega Freud, non possiamo ricorrere a categorie estetiche. Trascurando gli studi e la vasta letteratura sul sublime, egli conclude che il concetto di *unheimlich* è probabilmente estraneo all'estetica perché questa disciplina tende a considerare esclusivamente stati d'animo positivi, tralasciando l'analisi delle condizioni che danno luogo a sentimenti angosciosi. Scrive, infatti, Freud: "... nulla praticamente è rintracciabile nelle esaurienti esposizioni offerte dall'estetica, che preferisce occuparsi del bello, del sublime, dell'attraente – ossia dei moti dell'animo positivi e delle condizioni e degli oggetti che ad essi danno vita – piuttosto che dei sentimenti contrari a questi, repellenti e penosi".(5)

Nell'analisi del perturbante, Freud pone l'accento soprattutto sull'ambivalenza del termine, per poi esaminarne le accezioni in diverse lingue, ricostruendo in tal modo una genealogia che include i significati e l'uso comune del vocabolo. Innanzitutto Freud rileva come l'esperienza dell'*unheimlich* non solo corrisponda a una condizione psicologica opposta a quella dell'*heimlich* (confortevole, tranquillo da *Heim* = casa), ma si possa definire e comprendere meglio solo ponendo in relazione i termini *heimlich* e *unheimlich*. Infatti il familiare e noto può diventare spaventoso, orrendo, trasformando di colpo ciò che più ci è abituale in qualcosa di sconosciuto, inquietante. Ma non tutto ciò che è nuovo e ha luogo nell'ambito del familiare è necessariamente perturbante. "Bisogna aggiungere qualcosa al nuovo e all'inconsueto perché diventi perturbante" chiarisce Freud, sottolineando che "la condizione essenziale perché abbia luogo il senso del perturbante [è] nell'incertezza intellettuale. Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui, per così dire, non ci si raccapizza".(6) Ricostruendo le varie accezioni che l'aggettivo *heimlich* ha nella lingua tedesca, secondo il vocabolario di Daniel Sanders, Freud pone l'attenzione su alcuni termini tra cui:

"*Heimlich*, aggettivo (sostantivo *Heimlichkeit*, plur. *Heimlichkeiten*):

1. anche *heimlich*, *heimelig*, che appartiene alla casa, non straniero, familiare, domestico, fidato e intimo, che rammenta il focolare ecc.:

a) (antiquato) appartenente alla casa, alla famiglia, oppure considerato come appartenentevi

(cfr. lat. *Familiaris*) (...);

b) di animali: domestico, che si accosta fiducioso agli uomini, contrario di selvatico, (...);

c) fidato, intimo, che rammenta il focolare, il grato senso di quieto appagamento ecc., (...);

2. nascosto, tenuto celato, in modo da non farlo sapere ad altri o da non far sapere la ragione per cui lo si intenda celare; fare qualcosa *heimlich* (dietro le spalle di qualcuno); svignarsela *heimlich* (di nascosto); convegno appuntamenti *heimlich*; (...).(7)

Questa invasione inaspettata dell'inconsueto, dell'arcano nell'ambito del familiare avviene, esiste già ed è stata registrata a livello linguistico. Freud osserva infatti: "la parolina *heimlich*, tra le molteplici sfumature del suo significato, ne mostra una che coincide col suo contrario *unheimlich*. Ciò che è *heimlich* diventa allora *unheimlich* (...) questo termine *heimlich* non è univoco, ma appartiene a due cerchi di rappresentazioni che, senza essere antitetici, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio e quella del nascondere, del tener celato. (...) *Unheimlich*, (...) è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato".(8) *Unheimlich* appartiene, dunque, per Freud, alla sfera del represso che riaffiora in maniera incontrollabile. Ma la condizione più interessante del verificarsi dell'*heimlich* va ricercata in un'altra accezione presente nella lingua tedesca e precisamente nel vocabolario di Jacob e Grimm da cui risulta che questo termine: "4. Dal significato di 'natale', 'domestico', si sviluppa inoltre il concetto di: sottratto a occhi estranei, celato, segreto; (...) *Heimlich* è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*".(9) *Heimlich* è, dunque, un termine complesso le cui molteplici valenze si estendono al punto da arrivare a toccare e comprendere il suo esatto opposto, giungendo cioè a significare anche ciò che è ignoto, segreto ed estraneo ma che pure è parte e appartiene all'ambito del noto e del familiare.

Una parte della produzione fotografica contemporanea delle donne ha esplorato, a partire dagli anni Ottanta, il tema dell'*unheimlich* della sfera privata. L'interno è il regno del perturbante nella produzione fotografica delle artiste contemporanee, il luogo dove si incontra un sentimento di profonda estraneità accompagnato da una percezione annebbiata, allucinata.

In *Coral Living-Room* (1983), per esempio, Laurie Simmons inqua-

5) S. Freud, cit., p. 81.

6) Ibidem, p. 83.

7) Ibidem, p. 86.

8) Ivi.

9) Ibidem, p. 87.

dra uno scorcio di salotto arredato con divani e poltrone vellutate e mobili che invadono lo spazio, intralciando lo sguardo dell'osservatore, respingendolo fino ai margini dell'immagine. Una luce abbacinante diffonde un'inquietante tonalità rosa corallo in tutto l'ambiente, su cui si stagliano, in primo piano, le *silhouettes* ingigantite di due bamboline di plastica. L'intensa luminosità che si diffonde da un punto estremo sullo sfondo della fotografia offusca, invece che schiarire, gli oggetti, ne annulla i contorni in modo tale che tutta l'immagine sembra emergere solo a tratti fra un delirio di chiazze rosate. Laurie Simmons mette così in scena l'*unheimlich* del salotto contemporaneo, il luogo pubblico della casa che espone la disponibilità verso gli altri. L'artista trasforma il salotto piccolo borghese in un incubo *kitsch* annunciato dalle inquietanti bamboline, stereotipi femminili che, come vestali post-moderne, sembrano essere state poste a tutela dello spazio.

La reiterazione di modelli femminili stereotipati, ritratti in ambienti impersonali, è centrale nella produzione fotografica di Cindy Sherman, specialmente nei suoi *Untitled (Film Stills)* di fine anni Settanta.<sup>10</sup> In queste immagini l'artista americana non propone suoi autoritratti, ma rappresentazioni di personaggi femminili ripresi da film di cassetta americani degli anni Quaranta e Cinquanta, che l'artista impersona magistralmente, curando lo studio delle pose e usando sapientemente trucco e travestimenti. Sherman non mette in scena né autoritratti né generici ritratti di donne ma piuttosto i *cliché* femminili a cui ci hanno abituato il cinema, la pubblicità e i media e che noi tutte riconosciamo e a volte ci sorprendiamo a reiterare. In molti degli *Untitled (Film Stills)* (1979) si riconoscono le atmosfere e i momenti tratti dai classici della *suspence* dei film di Alfred Hitchcock, angoli di chalet di montagna o salotti con arredi modernisti in cui la solitaria e anonima protagonista femminile ci appare puramente decorativa, perfettamente inglobata nell'arredo della casa. Le pose e atteggiamenti che la Sherman assume nelle immagini tradiscono però un certo straniamento, come se la figura rappresentata fosse stata rimossa da un altro contesto e forzata in uno spazio a lei totalmente estraneo, irricognoscibile. Le figure femminili di Sherman sembrano affrontare l'*unheimlich* in seno alla sfera domestica, come se non riconoscessero più la loro dimora o, per dirla con Freud "non ci si raccapezzassero più".

Questo momento di drammatico confronto con un interno che,

da familiare, si trasforma in sconosciuto e inquietante, affiora anche nella serie fotografica *Real Life Drama* (1984-87) di Mary Frey. In *Untitled*, la fotografa americana ritrae una donna anziana in ginocchio intenta alla pulizia di un pavimento, ma colta sovrappensiero, come se da quell' "angolo dell'universo" contemplasse la sua esistenza. Il testo che accompagna l'immagine recita "fu colta dal pensiero che le cose non sarebbero state mai più come prima", sottolineando il momento di tragica rivelazione messo a fuoco nell'immagine.

In queste fotografie di Simmons, Sherman e Frey l'ambito familiare appare alla donna improvvisamente sconosciuto e inquietante. La sfera del privato le sembra, insomma, irrimediabilmente estranea, se non addirittura ostile, un luogo dove, comunque, ella non pare sappia trovare più una collocazione. Non occupando più una posizione precisa, definita solo dal ruolo storicamente riconosciute di moglie e madre, ella appare sospesa, fuori luogo, nello spazio familiare. Non sorprende che in queste immagini la donna sembri estranea all'ambito in cui è ritratta, come se nessun interno le appartenesse pienamente, così come non le appartiene l'architettura di una casa regolata da un codice architettonico che storicamente la esclude. Ella può tutt'al più decorare questa architettura familiare, ordinarla provvedendo a disegnare l'*interior decoration* della casa – non a caso un'occupazione molto popolare fra le donne – tracciando i limiti e confini della geografia del privato, scegliendo oggetti e arredi che danno forma alla sua esclusione.

Molti lavori fotografici di autrici contemporanee esplorano l'*unheimlich* proprio come assenza del femminile dalle architetture degli spazi domestici. In *Portrait* (1991) Seton Smith riprende uno scorcio di un appartamento privato di una nobildonna in un castello della Loira. Su una parete illuminata campeggia il volto misterioso di una dama in una splendente cornice dorata che appare simultaneamente simboleggiare e celebrare l'assenza femminile dallo spazio architettonico.

Tra le fotografe italiane contemporanee Luisa Lambri è l'autrice più attiva nell'esplorare le architetture dell'*unheimlich*. A metà anni Novanta la fotografa comasca ha ripreso immagini di ballatoi, corridoi e androni di condomini d'Italia e d'Europa, ripercorrendo lo spazio perimetrale contiguo ad alloggi e appartamenti, soffermandosi ad inquadrare finestrone e portoni vetriati lungo le traiettorie di scaloni condominiali. Questa serie di immagini,

<sup>10</sup> Per una discussione su immagini femminili stereotipate e sul contesto teorico su cui si basano le fotografie di Laurie Simmons e Cindy Sherman si veda il mio *Immaginando il sé in soggetto* Soggetto, Charta, Milano 1994, pp. 19-23.





