

Federica Villa (Università di Pavia)

Madri mascherate e ritratti di infanzia

Da qualche tempo sto conducendo una ricerca intorno alla ritrattistica fotografica di infanzia, che si iscrive nella riflessione più ampia sui fenomeni auto-ritrattistici e autobiografici tra cinema e altri media, che sono al centro del lavoro del Self Media Lab, osservatorio sulle Scritture, performance e tecnologie del Sé, operativo presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Pavia¹. (Fig. 1)

Nel quadro di questa ricerca ho incontrato le Hidden Mothers. Questo incontro è avvenuto costruendo una serie di repertori interessati a tracciare la fisionomia del vasto panorama della ritrattistica fotografica di infanzia in Epoca Vittoriana. Repertori che sono dei veri e propri mondi.

Ne presenterò sommariamente solo tre, che mi paiono di imprescindibile importanza per affrontare il nostro percorso di risposta alle molte richieste che le fotografie delle 'madri nascoste' ci pongono.

A partire dagli studi dell'antropologo Jay Ruby, raccolti nel libro *Secure the Shadow* (1995) e dalla ricca iconografia presentata dal medico Stanley Burns nel suo libro *Sleeping Beauty* (1990), l'attenzione al repertorio delle fotografie *post-mortem* ha avuto una forte risonanza². Si tratta, come noto, di una convenzione fotografica, di matrice ritrattistica, che prese a diffondersi fin dall'alba dell'invenzione di Daguerre, diventando una delle fonti più redditizie di qualunque laboratorio fotografico, tanto da poter leggere in un'inserzione del 1854 apparsa sull'«*Humphrey Journal*»: «Galleria di dagherrotipi in vendita – l'unica in una città di 20.000 abitanti e dove le fotografie di persone decedute pagano da sé tutte le spese»³.

¹ Il presente lavoro è già stato parzialmente presentato presso l'Università degli studi di Sassari, in occasione di FASCinA, Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi (ottobre 2014). Per il presente testo si fa riferimento all'intervento pubblicato negli atti relativi: *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di L. Cardone, S. Filippelli, Edizioni ETS, Pisa 2015, pp. 249-257.

² J. RUBY, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, the MIT Press, Cambridge (MA) 1995; J. MORD, *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from The Thanatos Archive*, Last Gasp, New York 2014; S. BURNS, *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America*, Burns Archive Press, New York 2002.

³ RUBY, *Secure the Shadow*, cit., p. 84.

Ebbene, queste fotografie, in primo luogo, suggeriscono un radicale diniego della morte, dal momento che spesso i corpi esanimi sono presentati come se ancora possedessero un barlume di vita o sprofondati in un sonno ristoratore, che fa consuonare *Hypnos* e *Thanatos*, le due principali figure dell'assenza, nel tentativo di produrre un'immagine della morte più rassicurante, in qualche misura persino accogliente, capace di suggerire una fine indolore, auspicata, estatica. Il defunto viene fotografato, a volte, come se ancora potesse parlare, sentire, amare, esattamente nei modi e nei termini che gli erano propri quando era in vita. Spesso nel caso dei ritratti fotografici di bambini morti, si era soliti intervenire sulla superficie dell'immagine, attraverso abili tocchi di pennello, in modo da 'rimediare' all'evidente perfezionismo del dagherrotipo che rischiava di registrare con troppa evidenza i segni della morte e della malattia: gote colorate di rosa a simulare il sangue che ancora vivifica il corpo o occhi chiusi dall'ultimo sonno, ridipinti come aperti⁴. Ebbene sono proprio le tracce di questi tentativi di rimozione a suscitare interesse. Si comprende bene l'esigenza di voler ricordare l'estinto attraverso la debita registrazione fotografica dei suoi tratti, dal momento che l'immagine, durevole nel tempo, colma i vuoti che la memoria inevitabilmente genera. Ma la questione che ci interessa è quella relativa alla motivazione che spinge ad immortalare un cadavere⁵.

In questa direzione è necessario richiamare la riflessione sul ruolo giocato dal cadavere all'interno dell'immaginario collettivo, per intuire la natura del desiderio di ritrarre un corpo (appena) morto, anche quando esistono, come

⁴ Si legge in un annuncio del 1858 apparso sul «The photographic and fine art journal»: «Ci è stato mostrato un dagherrotipo di una bambina [...] e non ha la minima espressione di sofferenza e niente di orribile o rigido nel profilo o nei tratti, che di solito rendono le sembianze ritratte in malattia o dopo la morte, così dolorosamente rivoltanti e che le rendono decisamente non desiderabili. Invece, ha tutta la freschezza e la vivacità di una fotografia di un originale vivente – una dolce compostezza – lo sguardo sereno e felice dell'infanzia – anche gli occhi, per quanto incredibile possa sembrare, non sono senza espressione, ma così naturali che nessuno potrebbe pensare ad un ritratto eseguito postmortem», in BURNS, *Sleeping Beauty*, cit., p. 120.

⁵ Probabilmente, sostiene la critica, un siffatto precedente non era disponibile in tutte le famiglie, anche perché bisogna ricordare che nonostante la fotografia si sia diffusa abbastanza velocemente, posare per un fotografo restava comunque un'occasione tutta particolare e cioè un evento. Bisognava uscire di casa, recarsi in uno studio fotografico, attendere il proprio turno, e a monte di tutto ciò prepararsi, agghindarsi, abbellirsi, affinché il dispositivo cogliesse una volta per tutte l'effimera bellezza dei tratti. Questa teoria, largamente diffusa, spiegherebbe sia l'esigenza di ritrarre un cadavere, sia l'abbondanza di fotografie *post-mortem* che abbiano per soggetto i bambini, dal momento che la giovane età, e l'imprevedibilità della loro morte, contribuivano al decrescere delle possibilità che ne preesistessero precedenti documentazioni fotografiche.

nel caso dei soggetti ripresi *post-mortem*, documentazioni visive di quando era (ancora) in vita. Si deve, dunque, interrogare il cadavere stesso, partire dal corpo esanime per comprendere il senso generale della fotografia *post-mortem*. Nonostante la cultura occidentale, a partire da Platone, da Cartesio, dai padri della Chiesa Cattolica, fino alla moderna scienza medica, abbia sempre inteso il corpo in quanto oggetto inanimato, il cadavere sembra beneficiare di altra attenzione: sebbene un corpo privo di vita appaia come un involucro senza attività proprie, tale apparenza sembra venir meno proprio nel momento stesso in cui un corpo diviene davvero cadavere. Qualcosa sembra restare nei suoi tessuti, qualcosa in grado di rimandare alla sua anima, quasi un residuo della sua presenza o meglio un legame di reciprocità saldatosi proprio in punto di morte.

Ecco allora che il cadavere va rispettato. Le spoglie vanno onorate, vanno difese, messe al sicuro. La reciprocità tra anima e corpo evoca il timore che allo smembramento della carne faccia riflesso l'umiliazione dell'anima, la paura che ogni intervento sulla salma può ripercuotersi sullo spirito offendendolo e oltraggiandolo. I riti funebri garantiscono così all'estinto uno stato di soddisfazione, esorcizzando l'orrenda sfigurazione della putrefazione.

«Il cadavere fa paura perché i sintomi premonitori della distruzione della carne rimandano all'immagine terrificante dell'annientamento della persona e della disgregazione del gruppo»⁶. La cultura si riprende ciò che la natura, mediante la morte, tenta di sottrarre. Immortalare il cadavere, fissarne i tratti sulla superficie dell'immagine, è allora un modo per concedergli la sua necessaria stabilità, una mummificazione visiva da inserire in quel circuito simbolico che apre ogni pratica tanatometamorfica. La fotografia *post-mortem* è dunque una delle tante forme di manipolazione dei corpi che non ha propriamente a che fare con il ricordo del caro defunto, non entra nella sfera privata come traccia di un particolare vissuto o come sineddoche di una vita, immagine-ricordo di una biografia individuale, bensì come pratica collettiva per fronteggiare il nuovo statuto assunto dall'estinto, ovvero essere ormai solo carne morta, e per evocare la presenza ingombrante e necessaria della morte all'interno di circuiti affettivi e socializzanti.

Un secondo repertorio imprescindibile per affrontare le fotografie delle Hidden Mothers è quello delle *carte dé visite*. Anche in questo caso ci troviamo di fronte un mondo di immagini noto e studiato⁷. André-Adolphe-Eugène Disdéri, fotografo parigino che aveva fatto studi di pittura, apre il suo atelier

⁶ L.V. THOMAS, *L'ambivalenza del rituale funebre: per il morto o per i sopravvissuti?*, in «Zeta. Rivista di documentazione e ricerca sulla morte e sul morire», Cappelli, Bologna 1986, n. 1, pp. 21-29.

⁷ Si veda il bel catalogo della mostra tenutasi al Centre National de Photographie nel 1985-86, *Identités: de Disdéri au Photomaton*, Editions du Chêne, Paris 2005.

nel 1854 e nello stesso anno brevetta un procedimento per la *carte dé visite*: una macchina fotografica con quattro obiettivi (successivamente otto o dodici) impressiona contemporaneamente, sulla stessa lastra, altrettanti ritratti di dimensioni ridotte (ovvero di 5,5 cm x 8,5 circa). Il soggetto è generalmente ritratto in piedi; le foto sono incollate su un cartoncino rigido che sotto il ritratto presenta spesso il nome del fotografo, e può fornire sul retro varie informazioni aggiuntive: il marchio, l'indirizzo dello studio, le medaglie e i premi che il fotografo ha ricevuto. Sono accessori indispensabili di un'intensa competizione commerciale, necessari al riconoscimento del fotografo ma indicativi anche del suo desiderio di 'firmare', come artista, la sua opera. La *carte dé visite* è, a tutti gli effetti, il primo formato standard dell'immagine ritrattistica fotografica, ovvero un oggetto seriale della società di massa. Costa solo 20 franchi, un quinto di un ritratto fotografico normale, e di primo acchito sembra permettere ad un pubblico popolare di crearsi un biglietto da visita, apparentemente una sorta di identità visiva. Già, apparentemente. Perché quello che a noi importa, rispetto al mondo delle Hidden Mothers, è che anche queste immagini identitarie perdono progressivamente la loro valenza individualizzante, per diventare oggetti di collezionismo, immagini in vendita e destinate ad una circolazione di massa. Anche in questo caso, cioè, pur restando nell'ambito di una convenzione (auto) ritrattistica, prevale la dimensione pubblica su quella privata, l'esperienza del collezionismo a quella del ricordo personale.

Il terzo immenso repertorio che qui evochiamo soltanto è quello della fotografia spiritista. Sceglierò un piccolo racconto tra i molti possibili, perché questo mondo è essenzialmente un insieme anedddotico fatto di nomi propri e di singoli accadimenti, strane circostanze e fenomeni puntuali. Lo scrittore Arthur Conan Doyle, tenace sostenitore della possibilità di contatto tra vivi e morti, si trovò ad avallare l'esistenza delle fate proprio a partire da una serie fotografica. Nel luglio del 1917, due bambine, Elsie Wright e sua cugina Frances Griffiths, presentarono alcune immagini che le ritraevano in compagnia di fate e di folletti. Le presenze spiritiche si erano manifestate in un bosco nei pressi di Cottingley Glen, vicino a Bradford. Per quella occasione Conan Doyle si premurò di diffondere queste immagini come autentiche apparizioni spiritiche, riportando la notizia prima con due articoli pubblicati sullo «Strand Magazine», nel dicembre del 1920 e nel marzo del 1921, e quindi con un libro, *The Coming of the Fairies*, pubblicato a Londra nel 1922 e quindi in una seconda edizione ampiamente rivista nel 1928⁸.

⁸ Il volume è stato tradotto in italiano nel 1992 con il titolo *Il ritorno delle fate* con la riproduzione delle fotografie originali conservate dalla biblioteca dell'Università di Leeds. A. CONAN DOYLE, *Il ritorno delle fate*, a cura di M. Introvigne, M.W. Homer, SugarCo, Varese 1992.

Una piccola storia come tante ma che direttamente ci porta ad affrontare il repertorio delle Hidden Mothers, aggiungendo un altro aspetto imprescindibile per il contesto fotografico dell'epoca. All'idea, suggerita dalle immagini *post-mortem* e da quelle delle *carte de visite*, di trovarsi di fronte a repertori ritrattistici non individualizzanti e affatto personali, ma a pratiche fotografiche di matrice collettiva, fa eco, in questo caso, il vissuto di un medium percepito come strumento di rivelazione, di accessibilità ad un mondo altro, all'altrove. La fotografia spiritista racconta cioè, in quel momento grazie a procedure alchemiche, ciò che più tardi verrà siglato da Roland Barthes come l'apparizione inattesa dello *Spectrum*, l'essenza visiva del reale proposta allo *Spectator* in differita nel tempo. Quel famoso «è stato» che si rivela al presente. Il fantasma, dunque. E anche in questo caso, come ben si sa, tutto parte dalla fotografia di una Madre.

Il repertorio delle Hidden Mothers

La convenzione della ritrattistica della «madre nascosta» ha avuto inizio nel periodo della dagherrotipia, cioè tra il 1840 e il 1850 ed è perduto sino al 1920. Per i primi quattro decenni si sviluppa soprattutto negli Stati Uniti, passando poi progressivamente in Gran Bretagna, quindi in Germania, per giungere sporadicamente anche nell'Est Europa.

La speciale messa in posa si deve al fatto che la bassa sensibilità dell'emulsione, i lunghi tempi di esposizione e l'irrequietezza degli infanti costrinsero i fotografi a trovare soluzioni creative per gestire la pratica ritrattistica. I bambini dovevano infatti restare perfettamente immobili, senza chiudere le palpebre, per almeno due o tre minuti. Ecco allora che le madri, la maggior parte di esse, completamente coperte da pesanti drappi, oppure nascoste dietro un componente dell'arredo o semplicemente dietro una tenda o un paravento, sorreggevano i piccoli, li tenevano fermi, li preparavano per lo scatto. Fantasma damascati si prendevano silenziosamente cura dei loro bambini, lasciando che questi si presentassero come figure autonome di fronte alla macchina fotografica. Piccoli corpi esposti, che da una parte sembravano ricalcare quella staticità mortuaria, quella fredda inespessività dei corpi senza vita adagiati su sedie, su poltrone, o nel caso dei più piccoli tra le braccia della madre, dall'altro tentavano disperatamente di affermare la propria presenza viva, grazie all'invisibile sostegno delle loro madri. Ecco questa è la storia. Ma, a nostro avviso, questa storia non si esaurisce qui.

Se da una parte le madri sono assenze orchestrate, dall'altra la ritrattistica infantile, mai come in questo caso, sembra lavorare sulla presenza materna. E sebbene nell'epoca del ritratto *post-mortem*, dovuto in larga parte all'elevata mortalità infantile, il repertorio delle Hidden Mothers, abbia preteso di emanciparsi da quella usanza, l'osservazione di queste immagini non può che rimandarvi inevitabilmente. Poco importa che le figure nascoste siano effettivamente le madri legittime dei bambini. Se, come in alcuni casi è stata avanzata l'ipotesi che si trattasse di altre figure femminili prossime all'infante, o addirittura di donne che mostravano una certa somiglianza con le effettive madri. Ciò che richiama è che queste presenze femminili, espressione di una certa maternità seppur incerta, a volte si trovano sul punto di manifestarsi. I loro corpi sono riconoscibili nella loro naturale fisionomia. Ma sono solo corpi, mezzi busti, perché i volti, quelli sì, sono oscurati da un alone nero, o addirittura, rimossi, graffiati via o inchiostrati una volta resi a stampa sull'immagine. Queste donne si trasformano in esseri mitologici con braccia e mani umane, sostegni il cui unico scopo è dare unità alla composizione. Connettere i figli l'uno all'altro di fronte all'obiettivo fotografico, sorreggere i più piccoli che non hanno la forza di poterlo fare da sé. Spiriti censurati, al limite tra il ridicolo e l'angosciante.

Ma di quale invisibilità si tratta? Dietro a quelle figure apparentemente inanimate si nascondono delle persone, delle donne, delle presenze materne che si eclissano e si mostrano allo stesso tempo, che esibiscono la loro vana mimetizzazione, ammettendo così null'altro che la loro presenza. Dissimulano loro stesse, eppure sono lì con tutta la prepotenza del loro corpo. Hanno deciso di farsi da parte per imporre all'obiettivo i loro bambini. Rigidi, innaturali, contratti, ma vivi. Tendono loro una mano, offrono loro spettrali ginocchia su cui sedersi, ma fanno di tutto per annullarsi e per far sì che quei giovani corpi diventino icone di vita e non gelidi spettri su cui piangere.

1. *Il gesto della Madre*

Ebbene fermiamoci sul gesto. Quello compiuto da queste donne è un gesto autolesionista e al contempo donativo. Nel saggio che precede il catalogo della mostra di Linda Fregni Nagler, dedicata appunto alla figura della Hidden Mother, presentata per la prima volta alla Biennale di

Venezia nel 2013⁹, Geoffrey Batchen, storico della fotografia, afferma che:

«le madri si cancellano nell'interesse della leggibilità del bambino. Il lavoro di Fregni Nagler è su questo gesto di esposizione/sottrazione. Tale gesto dice qualcosa di profondo sulla natura della genitorialità/maternità: il bambino prende il centro della scena e la madre è nascosta; a volte rimossa in post-produzione con un graffio o con una macchia di inchiostro».

E Batchen conclude affermando che la Nagler stessa, artista donna, è il «soggetto finale, la madre nascosta, del suo lavoro». Tutto ciò è molto chiaro. Naturalmente in tutte queste fotografie si possono discernere rivendicazioni più ampie, ansie di inclusione e di assenza, il posto senza identità ricoperto dalle donne nella società patriarcale, vissuti di umiliazioni, mancati riconoscimenti.

Ma queste immagini hanno anche una vita propria come campi di rappresentanza, sia prese singolarmente sia, soprattutto, pensate come tanti ritratti di una galleria culturale collettiva. Ed è appunto la stessa Nagler a suggerirci che: «escludere la madre alla vista significava aderire a una convenzione precisa in base alla quale la dissimulazione corrisponde alla sua totale cancellazione» e ad aggiungere d'altra parte che questi ritratti di madri nascoste sono anche esempi di *apocalypsis*, artefatti che «esprimono la rivelazione del nascosto», segni di una «rivelazione finale».

Questo significa che il gesto di esporre il bambino risulta dipendente da un gesto uguale e contrario come quello dell'occultamento materno, e dunque da una sorta di *absconditum*, da «un non-so-che», da qualcosa che è inspiegabilmente assente e proprio per questo crea inquietudine, da «un non-so-che» avvertito come la cosa più importante fra tutte le cose importanti, avvertito con quel sentimento, il pathos d'incompletezza, che

⁹ Linda Fregni Nagler è nata a Stoccolma il 21 ottobre 1976. Vive e lavora a Milano. È un'artista che si esprime attraverso l'utilizzo della fotografia. Nei suoi lavori vi è un approccio critico e riflessivo del mezzo fotografico, è interessata alla rappresentazione di una determinata epoca e della sua realtà e si basa su fotografie comuni ottocentesche o della prima metà del Novecento, per indagarne la tradizione, i mutamenti culturali, i costumi e i modelli iconografici. Le caratteristiche che l'artista considera significative nella fotografia d'epoca sono: l'uso deliberato dell'artificio, che evidenzia la natura artefatta della fotografia stessa, la ricchezza e la creatività nella ricerca di dettagli. Il suo linguaggio artistico si sviluppa attraverso vari procedimenti: dopo aver selezionato le immagini le lavora concettualmente per riproporle sottoforma di ready-made, oppure ri-fotografandole in modo da presentarle con un salto temporale ed estetico rispetto all'originale, o ancora ricreando in studio la stessa atmosfera, fondali dipinti, arredi di scena abiti e acconciature, imitandone anche inquadratura e angolazione degli scatti precedenti. Il catalogo della mostra *The Hidden Mother* è stato edito da MACK, Londra nel 2013.

nasce dalla convinzione che c'è o c'era altro, l'unità primitiva, la dimensione simbiotica, il tutto-uno, l'origine. Prima dell'inizio c'era qualcosa e dopo la fine sicuramente ci sarà. *Absconditum e apocalypsis*.

Perché questa madre è anche una Madonna. L'infante, il transeunte, il corpo in continuo cambiamento, in marcia costante verso la crescita, il corpo instabile per eccellenza viene sacrificato, come Cristo in croce. La messa in posa del piccolo è una sorta di crocifissione. E la madre è sotto la croce, sul margine, dietro al velo. *Stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa dum pendebat Filius*. Il dolore della madre Maria è il dolore dell'umanità intera¹⁰. E la Rivelazione è tutta qui: esponendo il figlio alla morte, portandolo sino alla morte di croce, la madre prefigura la Resurrezione futura e imminente del figlio. Così quella posa ostentata, quei bambini offerti, sacrificati alla micro-esperienza di morte, diventano «Tutto-Immagine, vale a dire la Morte in persona; gli altri – l'Altro –, afferma Barthes, mi espropriano di me stesso, fanno di me, con ferocia, un oggetto, mi hanno in loro mano, a loro disposizione, sistemato in uno schedario, pronto per tutte le sottili manipolazioni»¹¹. Gli altri, appunto, mandano a morte, sacrificano innocenze. Ma come alla morte di croce segue dopo solo tre giorni la resurrezione, l'immagine fotografica depreda la vita ma estrae immediatamente il soggetto ritratto dal flusso dinamico degli eventi, lo conduce in uno spazio e in un tempo altro, un altrove dove anche il corpo bambino smette di crescere, resta sospeso in un'età eternamente infantile. Risorge in un corpo impossibile, dunque, proprio come una reliquia.

Il sociologo Gwen Sharp sottolinea come in queste prime convenzioni ritrattistiche infantili si percepisca la misura di come la popolazione prevalentemente protestante fosse propensa ad abbracciare modelli di auto-rappresentazione derivanti da tradizioni iconografiche cattoliche. Il riferimento è quello relativo ad un altro repertorio di notevole interesse e questa volta poco studiato, sempre fiorito negli Stati Uniti a partire da metà dell'800, ovvero le immagini di madri in posa nell'atto di allattare il proprio

¹⁰ Certamente pochi americani dal 1840 sino 1860 avevano familiarità con queste particolari immagini, ma è interessante annotare come queste convenzioni iconografiche vengano presto catalogate presso alcuni famosi studi fotografici, come ad esempio lo studio di Boston di Albert Sands Southworth (1811–1894) e quello di Josiah Johnson Hawes (1808–1901). Oppure altro repertorio interessante che si manifesta dal 1843 al 1863, è rappresentato da ritratti di vedove in pieno lutto, che sarebbero diventati segni di penitenza nazionale durante la guerra civile americana un decennio più tardi.

¹¹ R. BARTHES, *La chambre claire*, Gallimard Ed., Paris 1980 (tr. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003, p. 16).

figlio¹². Madonne vittoriane che allattano i loro bambini come piccoli Gesù diventano un punto di riferimento per dare voce ad una costruzione iconografica alternativa della femminilità incentrata sulla sola maternità e sul legame speciale e unico tra madre e figlio. Nuovamente immagini prive di significativi indizi biografici su queste donne, ma solamente immagini che ci invitano, anche in questo caso, a considerare ciò che questa modalità di auto-rappresentazione dice circa l'incorporazione dell'iconografia religiosa nelle convenzioni ritrattistiche infantili e materno-infantili di fine '800. Ma tra le due forme coeve di ritrattistica infantile di derivazione mariana ci sono notevoli differenze, che ci ripromettiamo di studiare più approfonditamente: se da una parte, infatti, le immagini delle madri nascoste si sviluppano su entrambi i lati dell'Atlantico, le immagini delle madri che allattano sono legate unicamente agli Stati Uniti, e se le prime tendono a rimuovere radicalmente la donna, le seconde ne espongono il corpo sessuato, e ancora se le prime mortificano la relazione madre-figlio, le seconde l'esaltano come centro propulsore. Insomma, immagini fiorite nello stesso periodo e realizzate dagli stessi studi fotografici, ad esempio lo studio di Boston di Albert Sands Southworth (1811–1894) e quello di Josiah Johnson Hawes (1808–1901), che riflettono sulla maternità in modo apparentemente contraddittorio e che non fanno altro che sollecitare nuove questioni intorno al nostro repertorio di studio.

2. *E continuano a chiamare*. Hidden Mothers' Artistic World

Riassumendo radicalmente tre sono le domande che le madri nascoste pongono, tre i richiami ai quali la scena artistica contemporanea risponde. Perché queste immagini ci accorgiamo che trovano ancora una forte corrispondenza nella dimensione visuale degli ultimi anni. Una prima domanda riguarda l'evidenza della sottrazione, ovvero mostrare un corpo occultandolo, sottolinearlo attraverso la rimozione. La seconda è sottolineare la continuità tra noto e sconosciuto, tra corpo innocente e corpo *monstrum*, tra infanzia e alterità. La terza interessa la misura del rischio e il coraggio d'affrontarlo, ovvero la domanda sul sacrificio in rapporto alla possibile rinascita. Quindi la sottrazione, il perturbante e il sacrificio vs. la redenzione. Ecco una prima piccola galleria.

Oltre alla Nagler, vogliamo qui segnalare almeno quattro esperienze

¹² G. SHARP, *Shifting Discourses of Motherhood: The Victorian Breastfeeding Photo Fad*, «Sociological Imagine», 2013, n. 13.

artistiche che hanno lavorato sulle domande con le quali abbiamo cercato di riassumere (alcune) delle sollecitazioni che le Hidden Mothers continuano ad offrire.

Le due performers Elisa Vassena e Stella Papi, in arte SALSAROSA, presentano all'Hangarartfest, Festival della scena indipendente di Pesaro, il 7 settembre del 2013 uno spettacolo dal titolo *In difetto*, ispirato alla raccolta fotografica *The Hidden Mother* di Linda Fregni Nagler. Le due artiste in scena si scambiano vicendevolmente i ruoli di madre e figlia, coprendosi alternativamente con un drappo nero e attraversando il palco sino a raggiungere una sedia posta sul fondo. Sulla sedia Elisa e Stella si mettono in posa, sempre in una logica di scambio perpetuo di ruoli. Il *sound score* è di Benjamin Hooper.

L'artista siciliana Silvia Giambrone nel 2012 espone con il titolo *Il pizzo* cinque fotografie di 35x45 cm, scelte dal servizio fotografico del matrimonio dei suoi genitori. Le classiche foto che ritraggono gli sposi e le damigelle d'onore vengono manipolate, giustapponendo un pizzo sul volto dei soggetti femminili, occultandone così completamente il viso. La serie fotografica gioca con il titolo che evoca una doppia chiave di lettura, ponendo implicitamente la domanda sul prezzo da pagare per ottenere la protezione che l'aderenza ad un certo ruolo sociale garantisce.

La fotografa americana Laura Larson nell'agosto del 2014 espone presso la Blue Sky Gallery di Portland una serie di 35 fotografie delle Hidden Mothers. L'evento avviene in occasione dell'adozione di Gadisse, una bambina etiope, che la Larsen attende per sette mesi e in questo periodo riflette su queste fotografie e su come esse riescano ad esprimere il difficile equilibrio che una madre deve mantenere nel crescere un figlio, tra autonomia e attaccamento. Così la fotografa commenta la sua esperienza:

«My friend Bernie, an inveterate collector of vernacular photography, introduced me to hidden mother photographs, thinking their mix of macabre wit and poignancy would appeal to my sensibilities. (They are funny: mother jokes waiting to happen.) I had just completed the paperwork to adopt a baby girl from Ethiopia. I would wait seven months to complete the legal process to adopt my daughter, Gadisse, and this time was measured through photographs. My first photograph of her is nothing more than a mug shot—its purpose to duly record her entry into institutional care, a child seemingly without history. This photograph reassured me of her health and presence in the world, but it was also a painful reminder of our separation and her losses. The hidden mother speaks to the fragile balance a mother must maintain in raising a child, simultaneously

cultivating attachment and autonomy. I experienced this ambivalence through a particular constellation of longing, anticipation, and anxiety while I waited for Gadisse to come home»¹³.

Ispirati a Marina Abramovic, Morton Feldman e Rebecca Horn, gli interventi artistici del trio di musicisti tedesco-svedese, chiamato *Hidden Mother*, formato da Ulrik Nilsson, Pontus Langendorf e Magdalena Meitzner uniscono sound-art, poetica del quotidiano e performance. Il nome del gruppo si rifà chiaramente al nostro repertorio fotografico e l'estetica dei tre artisti mira ad indagare le qualità invisibili della musica e della performance in una continua tensione tra il concreto e l'astratto, tra presenza e assenza, tra ciò che udiamo e ciò che non riusciamo a percepire visivamente.

Ci fermiamo qui, ma le forme di reminiscenza del repertorio fotografico delle «matri nascoste» continua a offrire notevoli sorprese, arrivando a contaminare universi paralleli a quelli artistici, come nel caso del video *Invisible Mother* di Brittany Worgan e Gemma Fleming del 2014, girato per «Superior Magazine», un Net interessato alla scena creativa urbana (Berlino, Londra, New York) che si occupa prevalentemente di moda, fashion e design.

¹³ Hidden Mother. Artist Project for Cabinet Magazine. Issue 49, Spring 2013, <<http://laural arson.net/writing1.html>> (ultimo accesso 30.03.2016).

