# **Fotografia degli spazi manicomiali e iconografia tradizionale: *Gli esclusi e Morire di classe* (1969)**

Alvise Sforza Tarabochia, University of Kent (GB)

In questo articolo paragonerò la strategia comunicativa e la grammatica visiva dei due fotolibri protagonisti della riforma psichiatrica italiana: *Gli Esclusi* (D’Alessandro-Piro 1969) e *Morire di classe* (Berengo Gardin et al. 1969).[[1]](#footnote-1) Entrambi i fotolibri – pubblicati nel 1969, all’apice del lavoro che avrebbe portato alla legge 180 nel 1978 – adottano strategie comunicative in linea con quelle del lavoro di riforma ed esprimono attraverso un sapiente uso del linguaggio visivo le principali coordinate filosofiche dei protagonisti della riforma stessa. Allo stesso tempo questi due fotolibri sono contestualizzabili nella storia della rappresentazione dei disturbi mentali. Studiare la maniera in cui questi aderiscono o prendono le distanze dai tropi della rappresentazione della follia nel corso della storia ci permette di capire in che modo le coordinate filosofiche della riforma psichiatrica abbiano influenzato la rappresentazione della malattia mentale. *Gli esclusi* e *Morire di classe*: come rappresentano i disturbi mentali attraverso la rappresentazione dei corpi, degli spazi e della relazione fra i due? Cosa cercano di rendere visibile attraverso la fotografia? Come si rapportano con l’iconografia tradizionale della follia?

Una breve nota contestuale è necessaria. *Gli Esclusi. Fotoreportage da un’istituzione totale*, è un fotolibro di 98 fotografie di Luciano D’Alessandro, famoso fotoreporter napoletano deceduto nel 2016. Le fotografie sono il risultato di un lavoro di documentazione svolto tra il 1965 e il 1967 nel manicomio *Materdomini* di Nocera Superiore, commissionato dal direttore dello stesso, lo psichiatra riformista Sergio Piro. Il lavoro viene pubblicato nel 1969 da Il Diaframma a poche settimane dal licenziamento di Piro, le cui idee progressiste – fu secondo solo a Basaglia nell’introdurre il concetto di comunità terapeutica in Italia – non andavano a genio all’amministrazione. *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata*, pubblicato da Einaudi nel 1969, raccoglie le fotografie scattate da Carla Cerati e da Gianni Berengo Gardin nei manicomi di Gorizia, Colorno, Firenze e Ferrara, su commissione di Franco Basaglia e Franca Ongaro. Rimando il lettore a due altri miei lavori (Sforza Tarabochia 2018; 2019) per ulteriori informazioni sui due fotolibri. Per quanto riguarda questa breve analisi, mi limiterò a citare Manzoli (2004) che li definisce come «testimoni del manicomio», Schinaia (2004) e D’Autilia (2012) che li considerano iniziatori del trend estetico-emotivo di rappresentazione dei manicomi e Russo (2011) li considera esempi maestri del ‘fotoreportage umanitario’ degli anni ‘70 in Italia. Per quanto io non le condivida, merita citare le più recenti critiche mosse a *Morire di classe* e *Gli esclusi* da Forgacs (2014) e Foot (2015) che rispettivamente li considerano inadeguati a rappresentare l’orrore dei manicomi – in quanto libri fotografici e dunque privi di suoni e movimento – e prodotti «un po’ fasulli», *Morire di classe* in particolare, in quanto include foto di manicomi che stavano venendo riformati ma si concentra su scene di abbandono «rivittimizzando» gli internati (Foot 2015, p. 24, traduzione mia).

Una selezione di 21 fotografie di D’Alessandro viene inizialmente pubblicata nel 1967 nel numero 117 di *Popular Photography Italiana*, in un articolo intitolato *Il mondo degli esclusi*, corredato dal testo *Fotografia e alienità* di Sergio Piro. In questa versione, D’Alessandro ritiene che il suo lavoro esplori la «solitudine del malato mentale, rispetto al suo mondo di provenienza, rispetto agli altri, una solitudine che nasce dalla malattia» (D’Alessandro 1967, p. 54) – una considerazione che lo avvicina al primo pensiero, potremmo chiamarlo pre-manicomiale, di Basaglia, che considera la malattia mentale come un «rimpicciolimento» della struttura esistenziale del malato (Basaglia 2017a). Le foto di D’Alessandro si concentrano sulle mani, su gesti silenziosi e privi di reciprocità. Piro sottolinea questo aspetto affermando che, per quanto «le mani [siano] un fatto importante spiritualmente perché permettono di manipolare il mondo […] le mani dell’uomo che vive la sua alienità sono mani abbandonate, inerti, contratte, violentemente aduncate […] esse parlano, nel loro modo occulto, il linguaggio della solitudine, dell’isolamento, dell’abbandono, dell’impotenza a vivere […] della resa totale» (Piro 1967, p. 88). Non c’è nelle foto alcun riconoscimento del contesto istituzionale, gli spazi sono assenti dalla rappresentazione.

Due anni dopo esce *Gli esclusi* e non è un caso che il sottotitolo ora citi Goffman: il manicomio è istituzione totale, «luogo di residenza e di lavoro di gruppi di persone che – tagliate fuori dalla società per un considerevole periodo di tempo – si trovano a dividere una situazione comune, trascorrendo parte della loro vita in un regime chiuso e formalmente amministrato» (Goffman 1968, p. 29). Non solo *Gli esclusi* offre una selezione più ampia di immagini – 98 contro 21. Le immagini vengono ad assumere un carattere maggiormente politico, anche grazie alla prefazione di Sergio Piro, che le inquadra in maniera molto diversa rispetto a *Il mondo degli esclusi.* «Il vuoto è stato pienamente colto nelle immagini», spiega Piro, «ma questo non è il vuoto della malattia come ineluttabile condanna biologica, è invece il vuoto che l’apatia, l’inerzia e l’abbandono hanno creato in coloro che sono esclusi da qualunque movimento e da qualunque dinamica» (Piro1969, senza pagina). Questa è una violenza istituzionale. «Se già lo spazio dell’uomo era ristretto dalla sua alienità», continua Piro, «esso viene ulteriormente ristretto dalla violenza e dall’abbandono» (*ibidem*). Nel 1969 i tempi sono più che maturi per riconoscere l’effetto devastante che l’internamento in manicomio ha sui ‘pazienti’ psichiatrici. Sulla scia della nevrosi istituzionale osservata da Burton, Basaglia riconosce che l’istituzionalizzazione è «un comportamento legato al processo di “rimpicciolimento” dell’io cui il malato mentale è sottoposto dal momento del suo ingresso nell’asilo» creando «un complesso sindromico che spesso può venir confuso coi sintomi della malattia stessa: inibizioni, apatia, perdita di iniziativa, di interessi, ecc.» (Basaglia 2017b, p. 271).

Queste considerazioni trovano riscontro nella grammatica visiva delle foto di D’Alessandro in maniera inaspettata. Anche in *Gli esclusi* D’Alessandro omette quasi interamente il contesto spaziale e istituzionale, l’approccio rimane intimistico e legato ai canoni della fotografia artistica e ritrattistica. Tutte le foto, tranne due immagini del cortile del manicomio sono ritratti individuali o ritratti di piccoli gruppi. Le 27 immagini che non sono ritratti sono dettagli di mani. A differenza di *Morire di classe*, di cui parlerò a breve, non vi è alcuna componente testuale a corredo delle foto, a parte la prefazione di Piro. Non è dunque nella relazione fra il corpo dell’internato e lo spazio o il mezzo di contenzione che D’Alessandro esprime il rimpicciolimento esistenziale imposto dall’istituzionalizzazione. Al contrario, applicando uno stile intimistico che richiama il primo neorealismo fotografico, D’Alessandro si concentra sulle espressioni, i gesti delle mani e sulla postura dei corpi. Gli sguardi delle persone ritratte presentano più variabilità. Alcuni guardano in macchina (p.es. pp. 4, 26, 27, 37), altri hanno la testa chinata (p.es. pp. 7, 23), altri ancora guardano il vuoto (p.es. pp. 36, 73) o semplicemente hanno lo sguardo rivolto verso qualcosa oltre l’inquadratura (p.es. pp. 73, 92). La postura invece è meno varia: quando le mani e la gestualità non sono protagoniste, i soggetti sono ritratti con le braccia conserte, le mani fra le gambe, nascoste. Sono seduti, distesi, accovacciati (p.es. pp. 64, 77, 86-87). Il richiamo all’iconografia tradizionale della melancolia è piuttosto evidente. Pensiamo per esempio alla stampa *Melancolia I* del Dürer (1514) che personifica la melancolia come una donna angelica, seduta nella posizione della pensatrice, testa appoggiata sulla mano, sguardo verso il vuoto o alla descrizione della malinconia fatta da Cesare Ripa, nella sua iconologia:

Donna, mesta, e dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcuno ornamento, starà a sedere sopra un sasso, co’ gomiti posati sopra i ginocchi, e ambe le mani sotto ‘l mento, e vi sarà a canto un albero senza fronde, e frà i sassi. Fa la Malinconia nell’uomo, (il quale è un ritratto di tutto ‘l Mondo) quegli effetti istessi, che fà la forza del Verno ne gli alberi, e nelle piante, le quali, agitate da diversi venti, tormentate dal freddo, e ricoperti dalle nevi, appariscono secchi, sterili, nude, e di vilissimo prezzo, però non è alcuno, che non fugga, come cosa dispiacevole la conversatione de gli uomini malinconici. Vanno essi co’l pensiero sempre nelle cose difficili, e quei rischi cattivi, li quali sarebbe mera, e somma disgratia se avvenissero, essi se li fingono presenti, e reali, il che mostrano i segni della mestizia, e del dolore. È mal vestita, senza ornamento (Ripa 1645, p. 384).

O ancora si pensi al quadro del 1610 di Abraham Janssens van Nuyssen, *Gioia e melanconia*, che raffigura una gioia bacchica e giovane in primo piano e una donna anziana sullo sfondo: accovacciata, posizione della pensatrice, braccia conserte, testa appoggiata su una mano, sguardo perso nel vuoto.

L’iconografia tradizionale della melancolia si sovrappone spesso alla raffigurazione dell’accidia e dell’indolenza: il melancolico (ma sarebbe meglio dire la melancolica visto che l’iconografia tradizionale associa la melancolia alle donne) è spesso accidioso ed indolente. Ripa, nella sua iconologia, descrive infatti l’accidia come «donna vecchia, brutta, mal vestita che stia a sedere et che tenghi la guancia appoggiata sopra alla sinistra mano […] et il gomito di detta mano sia posato sopra il ginocchio, tenendo il capo chino» (Ripa 1645, p. 6): tutte caratteristiche sovrapponibili alla rappresentazione della melancolia.

Oltre alla postura, D’Alessandro affida la figurazione dell’indolenza – ne *Gli esclusi* rappresentata come provocata dall’istituzione e non come caratteristica della malattia mentale – alle mani e ai gesti. Tutti i dettagli di mani o ritratti con mani in primo piano raffigurano mani della stessa persona che si sfregano, che si tengono insieme, in posizione di preghiera o a dita incrociate (p. es. pp. 43, 47, 55) o gesti di sofferenza, ansia, contrazione (p. es. pp. 33, 76, 79). Solo in due casi le mani vengono ritratte durante gesti comunicativi (pp. 32, 52) o nell’atto della scrittura (pp. 13, 14-15). Si noti in particolare lo spread a pp. 30-31 che ritrae mani anziane, rugose, che tengono un foglio di giornale accartocciato – mani e cartaccia sono rifiuti. O ancora la sequenza alle pagine 18 e 19, che ritrae mani che raccolgono un fiammifero usato dal suolo e ci giocano, evocando il «bastone della follia» che spesso accompagnava rappresentazioni di folli ma anche di melancolici, come per esempio nel quadro di Lucas Cranach del 1532, *Melancholia* – in cui l’angelica melancolia guarda il vuoto e si trastulla intagliando distrattamente il suo bastone.

Riassumendo, D’Alessandro affida ai tropi iconografici tradizionali della rappresentazione della melancolia e dell’indolenza la rappresentazione dell’abbandono che subiscono gli internati nei manicomi. L’istituzionalizzazione è resa evidente dall’effetto che ha sui corpi, sui gesti, sulla postura e non dalla relazione tra i corpi e gli spazi o dalla rappresentazione dell’atrocità degli spazi stessi. L’assenza di una componente testuale stimola il lettore a un approccio empatico che lo porti sul piano degli internati e gli faccia condividere, da vicino, i loro spazi.

L’approccio è molto diverso in *Morire di classe*. Come ho discusso altrove (Sforza Tarabochia, 2018) Cerati e Berengo Gardin rappresentano il manicomio in uno stile che si pone a cavallo fra il neorealismo fotografico e la fotografia *concerned* italiana – non a caso Cerati e Berengo Gardin sono i fondatori di questo movimento e firmatari del suo manifesto *Fotografia di impegno civile* (Berengo Gardin, et al. 1973, senza pagina fra p. 18 e p. 19). In *Morire di classe* la critica socio-politica è molto più evidente e l’*assemblage* delle foto in serie ha un intento narrativo. In generale questo si nota dalla preferenza a ritratti di gruppi, anche numerosi, piuttosto che ritratti individuali, dalla presenza di foto delle strutture o comunque inquadrature grandangolari che oltre ai gruppi ritratti rivelano il contesto dello scatto, e da alcune foto non del manicomio (pubblicità, foto di manifestazioni, ecc.) che contribuiscono alla costruzione di una narrazione visiva e un montaggio in sequenza che potremmo considerare protocinematografico. A differenza de *Gli esclusi*, *Morire di classe* inoltre presenta un complesso apparato testuale con citazioni da testi di psichiatria, di critica alla psichiatria, poesie, letteratura e teatro. Le citazioni sono impaginate e hanno formati piuttosto differenti e si pongono sempre in relazione alle foto a loro adiacenti, spesso in maniera non immediatamente evidente, per stimolare una presa di coscienza critica ed interpretativa da parte del lettore/spettatore.

Se *Gli esclusi* esplora, dichiaratamente, l’abbandono e il «rimpicciolimento esistenziale» degli individui internati nei manicomi, *Morire di classe*, al contrario, si pone come obiettivo lo «smascheramento della violenza istituzionale» in quanto primo passo – o quantomeno passo fondamentale – per riformare la psichiatria. Come Basaglia e Ongaro scrivono nella loro introduzione a *Morire di classe*:

Ogni azione di rinnovamento nel campo specifico ha inizialmente questo significato: smascherare la violenza dell’istituzione psichiatrica […] Questo atteggiamento essenzialmente pragmatico, ha consentito di svelare la faccia nuda del malato mentale, al di là delle etichette che la scienza gli aveva imposto e delle sovrastrutture che l’istituzione aveva provocato (Basaglia-Ongaro 2017, p. 568).

«Senza questo smascheramento» – continua Basaglia, in un altro testo – «che viene ad assumere un significato essenzialmente politico, ogni soluzione tecnica si riduce ad agire da copertura a problemi che non hanno niente a che fare con la malattia e con la scienza» (Basaglia 2017c, p. 515).

Se la psichiatria, dalla sua nascita, ha cercato di rendere visibile la malattia mentale sul corpo del malato – si pensi ad esempio alla fisiognomica di Pinel, Esquirol o Morison o ai grandi cataloghi fotografici dei manicomi come quelli conservati al San Lazzaro di Reggio Emilia o al San Servolo di Venezia – *Morire di classe* inverte la relazione fra strumenti di visualizzazione e potere psichiatrico. La fotografia non è più chiamata a rendere visibile il disturbo mentale per conto della psichiatria. Al contrario viene utilizzata come strumento di smascheramento, per rivelare in cosa consiste la psichiatria istituzionale – tradizionalmente praticata dietro i muri e le grate del manicomio, lontano dalla visibilità pubblica.

Non mancano in *Morire di classe* immagini di abbandono e solitudine, ritratti di piccoli gruppi o individuali, che spesso richiamano tropi iconografici tradizionali quanto *Gli esclusi* (p. es. pp. 10, 13, 15, 16, 18, 19). Due sono le differenze fondamentali, che esprimono nel linguaggio fotografico le differenti premesse dei due fotolibri. Prima differenza: queste immagini sono scattate con ottiche grandangolari – 35mm e 28mm. I gruppi e gli individui sono sempre corredati dal contesto in cui sono scattate queste immagini. Non sono più solo la solitudine e disperazione dell’individuo che emergono, ma anche le strutture fatiscenti, i mezzi di contenzione, i muri insormontabili, i corridoi pseudo-ospedalieri. Alcune delle foto in *Morire di classe* sono immagini prive di vita: i bagni, i cessi, il cortile (pp. 48, 49, 50, 52). Seconda differenza: tutte le foto, a parte una, sono scattate al livello degli occhi del soggetto, mentre in *Gli esclusi* numerose sono le inquadrature *plongeé*, dall’alto in basso. L’inquadratura *plongeé* pone il soggetto fotografato in una posizione subordinata al fotografo o quantomeno suggerisce allo spettatore un rimpicciolimento del soggetto. Questo chiaramente è controllato in maniera intenzionale da D’Alessandro, che in questo modo comunica il rimpicciolimento esistenziale a cui sono sottoposti gli internati. Cerati e Berengo Gardin non si prendono però il rischio di usare un codice visivo che per quanto comunichi efficacemente la miseria della vita degli internati, allo stesso tempo rischia di porre il fotografo e dunque lo spettatore in una posizione di superiorità nei confronti degli stessi.

L’unica inquadratura *plongeé* di *Morire di classe*, scattata da Cerati, è di notevole importanza (pp. 20-21). È corredata da una citazione dal *Manuale per gli infermieri di ospedale psichiatrico* di Umberto De Giacomo (1959). La citazione è dedicata a cosa fare in caso di morsicatura da parte di insetti o pazienti. Lo sguardo vigile e intento del soggetto fotografato, un internato, rende piuttosto difficile comprendere l’associazione fra la foto e la citazione, se non forse in maniera contrastiva. Invece è la fotografa stessa a rivelare, in un’intervista rilasciata a Francesca Orsi, che il paziente le è proprio saltato addosso e l’ha morsicata. Ma, continua Cerati, «io gli ho dato ragione. Come mi permettevo di fotografare uno che non era d’accordo?» (Cerati in Orsi 2008, p. 176). La fotografia questo lo suggerisce: la fotografa si deve essere avvicinata molto, avendo usato un grandangolo, e lo deve aver fatto dall’alto in basso, per ottenere l’unica inquadratura *plongeé* selezionata per essere inclusa in *Morire di classe*: un gesto fotografico che lei stessa considera aggressivo.

Le pagine 26 e 27 sono un’altra combinazione particolare, che esemplifica sia l’approccio narrativo che quello protocinematografico. L’immagine a sinistra ritrae un gruppo di internate in un cortile di manicomio. Sono distese per terra, accovacciate, braccia conserte, sguardo a terra, dimesso. Una di loro, accovacciata per terra è in camicia di forza. L’immagine a destra ritrae quella che sembra una serata alto-borghese. Un gruppo di giovani ben vestiti chiacchiera su un divano di fronte a un tavolino di marmo. Fumano e bevono vino da calici. Due quadri troneggiano sopra di loro. Sotto questa foto, in piccolo, troviamo una citazione dall’opera teatrale *Marat/Sade* di Weiss (1964). Questo è un complesso esempio di teatro nel teatro che porta in scena il marchese de Sade, internato nel manicomio di Charenton, impegnato nel dirigere una rappresentazione teatrale sull’assassinio di Marat. La citazione è una battuta di Coulmier, il direttore del manicomio di Charenton, che interrompe le prove del Marat di Sade dicendo: «Signor De Sade sono costretto a protestare. Qui eravamo d’accordo di tagliare». Letta in termini protocinematografici questa frase lega le due foto in maniera netta. Foucault, uno dei principali punti di riferimento di Basaglia e della critica alla psichiatria istituzionale, aveva ipotizzato che l’internamento in manicomio servisse in ultima analisi al mantenimento dell’ordine borghese, attraverso la rimozione degli individui improduttivi. Sembra essere questa la ragione della protesta: i fotografi di *Morire di classe* staccano dal cortile del manicomio alla *soireé* borghese, rivelando che sono le due facce della stessa medaglia. Ma questo, dice l’ipotetico direttore del manicomio, non sarebbe dovuto essere rivelato – la pellicola avrebbe dovuto essere tagliata prima della rivelazione – perché la pratica della psichiatria istituzionale deve rimanere lontana dalla vista del pubblico, segreta. L’ordine borghese deve essere considerato come l’ordine naturale, non come un costrutto che si fonda su pratiche discriminanti.

*Gli esclusi* si concentra sui segni che la follia e l’internamento lasciano sul corpo dei soggetti – espressioni, gesti, postura. In *Morire di classe* i segni della follia e dell’internamento sono esterni, per enfatizzare l’emarginazione degli internati e la loro condizione sociale di rifiuti della società – «relitti, bucce di uomini» recita la citazione dai *Quaderni* di Rilke che appare in *Morire di classe*. Numerose sono le immagini che i fotografi catturano attraverso una rete (p. es. p. 16), cancello (p.es. p. 59) o inferriate (p. es. p. 61). Le immagini spesso rivelano alti (e fatiscenti) muri dietro agli internati (p. es. p. 15). La condizione della follia è quella di essere ingabbiata o imprigionata, tenuta separata, emarginata. Già nei quadri di Goya possiamo ravvisare una simile strategia di composizione, quando per esempio ne *La casa dos locos* (1812-1819) vediamo l’intera metà superiore dipinto essere occupata dal muro e dalle inferriate o nel *Corral de locos* (circa 1794), in cui la fascia centrale è interamente occupata dal muro che separa i lunatici (terzo inferiore) dalla luce (terzo superiore).

In conclusione, *Gli esclusi* e *Morire di classe* contribuiscono visivamente al clima culturale che circonda la riforma della psichiatria italiana a cavallo degli anni ‘60 e ‘70 in maniere differenti. *Gli esclusi*, forte dell’approccio neorealista e intimista del fotografo D’Alessandro e delle considerazioni fenomeno-esistenzialiste del committente Piro, ritrae la solitudine e l’abbandono individuali che gli internati vivono a causa dell’istituzione psichiatrica – che si somma alla sofferenza provocata dal disturbo mentale. *Morire di classe*, probabilmente a causa di una committenza molto militante quali erano Basaglia e Ongaro, prende una strada molto più nettamente politica. La sua grammatica visiva e le strategie di *assemblage* delle foto in serie mostrano un superamento dell’intimismo neorealista e un’apertura alla fotografia *concerned*. Le complesse strategie comunicative adottate e il montaggio protocinematografico restituiscono una narrazione sfaccettata che mette in atto lo smascheramento nei confronti della psichiatria istituzionale di cui parlano Basaglia e Ongaro.

**Bibliografia**

F. Basaglia, *Il mondo dell’incomprensibile schizofrenico*, in F. Basaglia, *Scritti 1953–1980*, Milano, ilSaggiatore, 2017a [1953], pp. 47-70.

F. Basaglia, *La “Comunità Terapeutica” come base in un servizio psichiatrico: Realtà e prospettive*, in F. Basaglia, *Scritti 1953–1980*, Milano, ilSaggiatore, 2017b [1965], pp. 271–290.

F. Basaglia, *La comunità terapeutica e le istituzioni psichiatriche*, in F. Basaglia, *Scritti 1953–1980*, Milano, ilSaggiatore, 2017c [1968], pp. 507-516.

F. Basaglia-F. Ongaro, *Introduzione a Morire di classe*, in F. Basaglia, *Scritti 1953–1980*, Milano, ilSaggiatore, 2017, pp. 567-572.

G. Berengo Gardin et al., *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata*, Einaudi, Torino,1969.

G. Berengo Gardin et al., *The Concerned Photographer: gruppo italiano*, in «Il diaframma: fotografia italiana», Maggio 1973, senza pagine.

L. D’Alessandro, *Il mondo degli esclusi*, in «Popular Photography Italiana», CXVII, 1967, pp. 51-54.

L. D’Alessandro-S. Piro, *Gli esclusi. Fotoreportage da un’istituzione totale*, Il Diaframma, Milano1969.

G. D’Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino, 2012.

D. Forgacs, *Italy’s Margins*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

J. Foot, *Photography and Radical Psychiatry in Italy in the 1960s: The Case of the Photobook Morire di classe*, in «History of Psychiatry», XXVI, 1, 2015, pp. 19-35.

F. Manzoli, *La follia per immagini*,in «Journal of Science Communication», III, 2, 2004, pp. 1-7.

F. Orsi, *Il ritratto della follia: la fotografia psichiatrica in Italia dal 1850 al 2000*. Tesi di laurea, Università La Sapienza di Roma, 2008.

S. Piro, *Fotografia e alienità*, in «Popular Photography Italiana», CXVII, 1967, pp. 55 e 88.

A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, Einaudi, Torino, 2011.

C. Schinaia, *Fotografia e psichiatria*, in *Storia D’Italia. Annali 20*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 459-476.

A. Sforza Tarabochia, *Photography, Psychiatry, and Impegno: Morire di classe (1969) between Neorealism and Postmodernism* in «The Italianist», XXXVIII, 1, 2018, pp. 48-69.

A. Sforza Tarabochia, *Mental, Social, and Visual Alienation in D’Alessandro’s Photography*, in *The Years of Alienation in Italy*, a cura di A. Diazzi-A. Sforza Tarabochia, Palgrave, Londra, 2019, pp. 211-228.

E. Goffman, *Asylums*, Einaudi, Torino, 1968.

S. Piro, *Prefazione*, in *Gli esclusi*,Il diaframma, Milano, 1969, senza pagine.

C. Ripa, *Iconologia*,Cristoforo Tomasini, Venezia, 1645.

1. Sia *Gli esclusi* che *Morire di classe* sono ormai libri da collezione. *Gli esclusi* si può trovare online attraverso Webarchive al sito [https://web.archive.org/web/20090207170253/http:/www.lucianodalessandro.com/esclusi/prespiro.html](https://web.archive.org/web/20090207170253/http%3A/www.lucianodalessandro.com/esclusi/prespiro.html) (visitato 1/5/2021). *Morire di classe* si può trovare online in riproduzione anastatica a cura dell’Agenzia sociale Duemilauno al sito <https://www.2001agsoc.it/materiale/sconfinamenti/Sconfinamenti.N14.pdf> (visitato 1/5/2021). Ne’ *Gli esclusi*, ne’ *Morire di classe* hanno numeri di pagina. Per facilitare i riferimenti ho adottato la seguente numerazione: per *Gli esclusi* la prima pagina con una foto è la 1, la numerazione è poi continua; per *Morire di classe* la pagina del titolo è la 1, l’introduzione originale inizia a pagina 2 e finisce con la prima immagine a pagina 5, la numerazione è poi continua. [↑](#footnote-ref-1)