

Per una fotografia decoloniale: verso un approccio critico, situato e partecipativo alla memoria dei corpi subalterni

Abstract

This contribution proposes a reflection on decolonial photography conceived as a reflexive artistic practice in permanent dialogue with the human sciences, such as history, anthropology and photographic theory, as well as with queer, feminist and post-colonial studies. Through an interdisciplinary and situated approach based on the concepts of micro-history, subalternity, coloniality, positionality, participation, agency, care contract, body-archive and queer posture, photography can shape a critical discourse on the subaltern worlds, resulting in an ethic and denormative epistemological aesthetics.

Keywords

COLONIALISM; POST-COLONIALISM; DECOLONIZATION; QUEER POSTURE; BODY-ARCHIVE; SLAVERY; MEMORY; EMPOWERING

Le riflessioni oggetto di questo testo desiderano contribuire al dibattito sulle rappresentazioni postcoloniali nell'ambito della teoria e della pratica fotografica ⁻¹. Il terreno principale di indagine da cui procede la mia ricerca è un progetto fotografico, tutt'ora in corso, sulle memorie dello schiavismo e delle sue resistenze nel mondo atlantico e mediterraneo, iniziato nel 2010 con il titolo di *Cham*. Sviluppato per capitoli, esso copre diversi territori – dall'Africa occidentale, all'Europa, ai Caraibi e alle Americhe – configurandosi come un progetto aperto e in divenire, attraverso un approccio comparativo, multi-situato e microstorico ⁻². Non meno importanti, ai fini della mia analisi, sono le esperienze di altri autori, contemporanei o passati, le cui preoccupazioni risuonano fortemente con gli interessi di questa ricerca.

La questione è determinare se e in che modo il gesto fotografico possa produrre un sapere situato ed etico su queste memorie non scritte e a quali condizioni. Si tratta quindi di interrogarsi sul ruolo che la fotografia, nella sua possibile articolazione con le scienze umane come la storia e l'antropologia e attraverso gli strumenti critici della *queer theory*⁻³, dei *feminist studies* e dei *postcolonial studies*, può agire come un triplice strumento di indagine di queste tracce-patrimoni, della loro restituzione e della loro trasmissione.

In che misura il gesto fotografico può 'fare corpo' con il soggetto fotografato e contribuire alla scrittura della memoria e della storia, secondo il punto di vista dei subalterni? È possibile, e in quali termini, minimizzare il rapporto di potere strutturale inerente al fotografo e agli attori del suo terreno di ricerca? Sono queste alcune delle domande a cui questo contributo propone di rispondere.

Apprendere vs comprendere

L'ipotesi da cui procede questa ricerca è che, a discapito dei numerosi e attestati usi predatori e dominanti del medium fotografico dalla sua invenzione sino ad oggi⁻⁴, la fotografia può costituire una modalità di *agency*⁻⁵ privilegiata di apprensione dei mondi subalterni, per far parlare e rendere visibile la memoria e la storia dei corpi marginalizzati. Queste memorie, afferenti al campo della microstoria⁻⁶, sono basate principalmente su fonti non ufficiali e non scritte, o su fonti scritte ma, in gran parte, dalle élite dominanti⁻⁷. La parola 'apprensione' non è neutra in questo contesto. Si tratta, come afferma Chaudier a proposito di Roland Barthes, di pensare la fotografia come una "ontologia precaria" di cui essa è l'oggetto e di "chiedersi in quali condizioni e secondo quali operazioni il discorso può liberarsi dall'ossessione di voler catturare tutto"⁻⁸.

La fotografia resta di fatto una testimonianza frammentaria, parziale, selettiva, soggettiva, polisemica, che ci insegna tanto sul soggetto fotografato quanto su quello fotografante. È un'interpretazione della realtà che non si lascia mai cogliere pienamente. Come afferma Diane Arbus, "la fotografia è un segreto su un segreto"⁻⁹. Come la memoria, la fotografia è ontologicamente opaca, nella misura in cui è traccia, segno presente di un significante passato. Tuttavia, questa opacità non riduce il suo valore indiziario di testimonianza⁻¹⁰ ed è proprio prendendo in considerazione queste qualità (oltre che limiti) della fotografia che propongo di pensare il suo rapporto con la memoria, a maggior ragione quando si tratta di memorie subalterne e periferiche, come nel caso di quelle della schiavitù e dei mondi afro-diasporici.

Poiché la fotografia è per natura opaca, non riducibile a un sapere intellegibile e quindi trasparente, la domanda da porre è in quale veste epistemologica e con quali requisiti metodologici il *corpus* fotografico prodotto possa informare lo spettatore, ma anche lo storico, l'etnologo o il curatore d'arte, sull'esperienza e il vissuto delle comunità subalterne e le loro rappresentazioni, le uniche in grado di restituirci il punto

di vista degli oppressi secondo il celebre proverbio africano: “until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter” ⁻¹¹.

Affinché la fotografia possa attuarsi come progetto fotografico etico e denormativo, per l'appunto decoloniale ⁻¹², propongo che essa sia situata, partecipativa, affettiva, agente, documentata e *queer*. Sono queste le qualità in divenire di una pratica fotografica riflessiva, che non smette di interrogarsi sulle modalità e sui contesti della sua produzione e che pone la riflessività al centro del suo *savoir-faire*. Non si tratta di stabilire un'altra norma fotografica, al contrario di enunciare programmaticamente le basi di una nuova pratica in costante dialogo con i soggetti fotografati, i loro saperi e gli strumenti metodologici e critici delle scienze sociali.

La posizionalità ⁻¹³ del fotografo, la partecipazione diretta o indiretta al gesto fotografico da parte delle comunità o degli individui fotografati, il ‘contratto affettivo’, l'*agency* fotografica, la ricerca sugli archivi – con un'attenzione costante al ‘corpo-archivio’ – e la postura *queer* sono alcuni degli strumenti metodologici e politici attraverso i quali prospetto la fotografia come un sapere etico e critico sui mondi subalterni ⁻¹⁴.

In questo processo, il coinvolgimento dei soggetti fotografati e delle loro comunità di appartenenza ai diversi momenti della produzione fotografica, dallo scatto alla restituzione sul campo, è centrale. La fotografia diventa gesto ‘situato’, ‘contaminato’ e ‘contaminante’: situato “nel quadro storico, sociale, culturale, tecnico della sua produzione” ⁻¹⁵, contaminato dal rapporto affettivo ed esperienziale che si instaura tra il fotografo e il suo modello e contaminante per la sua capacità di creare nuove rappresentazioni, di produrre una memoria altra, differente e denormativa rispetto a un certo immaginario orientalista occidentale ⁻¹⁶.

La memoria dei gruppi subalterni

Per disegnare i margini di una fotografia etica e decoloniale bisogna innanzitutto provare a definirne il soggetto della ricerca e, in seguito, enunciarne le possibili caratteristiche. Mi riferisco qui a delle memorie non scritte che fanno appello a un archivio orale, coreografico, musicale e a una cosmogonia di paesaggi e di luoghi, spesso assenti dagli archivi ufficiali: la memoria dei corpi afro-discendenti, dei corpi *queer*, delle donne, dei diversamente abili, dei corpi malati, dei corpi indigenti, dei corpi migranti, dei ‘corpi briganti’ ⁻¹⁷; in generale le memorie dei corpi devianti (rispetto a una presunta norma sociale). Nello specifico, le memorie dei mondi sub-sahariani e afro-diasporici fotografati nell'ambito del progetto *Cham* sono iscritte e incarnate in una moltitudine di pratiche culturali che vivono sulle due sponde dell'atlantico ⁻¹⁸: il teatro Tchiloli di Sao Tomé, l'obia in Guyana, il vudù Tchamba in Togo ⁻¹⁹, il culto di Benedetto il Moro in America Latina ⁻²⁰ e in Sicilia, per citarne solo alcune, incorporano il trauma della schiavitù e la memoria della sua resistenza. Édouard Glissant utilizza la figura della “barque ouverte” per indicare questa duplice dimensione del trauma e della rinascita ⁻²¹.

Dall'altro canto, queste memorie non sono mai passive. Il fotografo non può abitarle autenticamente senza lasciarsi abitare da esse. In virtù della loro specificità e del loro statuto politico (quello di pratiche culturali al margine e resistenti), queste memorie possono contaminare e de-normalizzare il gesto fotografico, orientando le scelte tecniche, estetiche e concettuali di chi impugna la fotocamera verso una fotografia etica e partecipativa, contigua all'esperienza del soggetto rappresentato.

Fotografia e potere: dal corpo-oggetto al corpo-soggetto

La questione della figura umana e del corpo – individuale o sociale – è centrale nello sviluppo storico della fotografia. Il corpo è stato storicamente il prisma privilegiato attraverso il quale il fotografo ha rappresentato se stesso e l'altro.

Innanzitutto è fondamentale determinare e inquadrare quello che in questo testo chiamerò 'corpo'. Prendendo in prestito la definizione data dalla *queer* e dalla *feminist theory* ed ereditata da Michel Foucault, per corpo intendo la materialità come punto di partenza dell'esperienza e, allo stesso tempo, il luogo fisico in cui sono applicate le regole o le esclusioni sociali: il corpo sorvegliato, punito, addestrato, curato, sessuato, medicalizzato, ma non solo ⁻²². Il corpo è anche il luogo della soggettivazione, dell'utopia e dell'azione, come Foucault stesso descrive:

—

Si muove e mi fa muovere, dunque, il mio corpo, ma, impedendomi di uscire dal suo involucro, mi condanna a un luogo "fisso", a uno spazio circoscritto e invalicabile, che corrisponde sempre al suo. "Spietata topia": il corpo appare il contrario di ogni u-topia. Eppure, se si guarda al corpo realmente vissuto, quel corpo-prigione che bloccherebbe sempre il mio passaggio da un "qui" a un "altrove", quel corpo a cui appartengo più di quanto esso appartenga a me (ad esempio, quando la mattina, di fronte allo specchio, se potessi, deciderei volentieri di farne a meno o di averne un altro) si rivela inaspettatamente uno stimolo, una rampa di lancio verso i lidi dell'utopia ⁻²³.

—

Il corpo è, doppiamente, luogo delle assegnazioni e corpo utopico, ovvero possibilità di resistenza, d'azione e di sovvertimento delle regole o dalle esclusioni sociali. A seconda delle individualità, dei tempi e del contesto politico, economico e sociale, il rapporto tra fotografia e corpo si è espresso nella forma di un'oggettivazione, il 'corpo-oggetto', o in quella di una soggettivazione, il 'corpo-soggetto'.

In un contesto di colonialità manifesta o inegualitaria, l'oggettivazione si rivolge principalmente al corpo subalterno in situazione di minoranza o in posizione subordinata rispetto al gruppo dominante: in questo caso, il corpo subalterno è costruito (e rappresentato) come 'migrante', 'nero', 'omosessuale', 'deviante'. D'altro canto, la soggettivazione operata dal gesto fotografico si rivolge prevalentemente ai corpi in posizione di dominazione, cioè alle élite al potere. In questo ultimo caso, la fotografia raramente produce delle categorie stigmatizzanti: del

resto, tra i privilegi di cui godono i corpi dominanti, c'è anche quello di essere raramente assegnati a una alterità negativa.

Qualora la soggettivazione operata dal fotografo si indirizzasse principalmente al corpo subalterno, l'*operator* ⁻²⁴, il soggetto fotografante così come definito da Barthes, può produrre una contro-narrazione, operando una denormalizzazione della narrativa dominante.

Ci sono poi delle situazioni che sfuggono al controllo del fotografo o alla sua intenzione artistica. Nell'ambito del progetto *Cham*, le fotografie delle élite bianche di Natchez (Mississippi) e di New Orleans (Louisiana), discendenti dall'antica plantocrazia schiavista americana, corrispondono a quest'ultima situazione ⁻²⁵. La serenità dei soggetti e la maniera in cui posano pacificamente davanti alla macchina fotografica contraddicono l'immagine offuscata a cui sono indelebilmente associati e che li lega fatalmente al passato schiavista della loro famiglia.

Alla luce di quanto detto, si può affermare che il gesto fotografico si muove all'interno di questa dialettica tra due estremi, il 'corpo-oggetto' e il 'corpo-soggetto', tendendo verso l'una o verso l'altra. Al primo caso potremmo collegare l'esperienza di una certa fotografia coloniale, medica o antropometrica, al secondo la pratica dell'autoritratto. Queste due modalità, anche quando corrispondano a precise intenzioni fotografiche, non si traducono necessariamente in immagini di assoluto dominio o, al contrario, di assoluta emancipazione. Il soggetto fotografato in posizione subalterna ha spesso trovato il modo di sottrarsi al ruolo di vittima assegnatogli dal sistema o dal fotografo stesso.

La fotografia come episteme

Storicamente la fotografia ha prodotto immagini di potere definite da un rapporto verticale tra il fotografo e il suo soggetto. Sin dal principio, il gesto fotografico, in maniera abbastanza generalizzata, è stato messo al servizio delle scienze medicali e delle nascenti scienze umane per legittimare l'inferiorità dei popoli non europei sulla scia del darwinismo sociale e delle politiche imperialiste occidentali ⁻²⁶. In questi contesti asimmetrici e squilibrati, la fotografia ha svolto un ruolo importante nella costruzione dell'altro come alterità negativa, sulla base delle categorie di genere, orientamento sessuale, classe, o razza. Il rapporto del fotografo con i suoi soggetti ha potuto prendere la forma del potere e della predazione: "l'atto di fare una fotografia ha qualcosa di predatorio", afferma Susan Sontag ⁻²⁷.

Questo uso dominante della fotografia ha prodotto una notevole sfiducia da parte delle comunità e dei gruppi sociali storicamente studiati, ragione per cui le scienze umane si sono adoperate a lungo per "separare l'etnografia dalla sua ingombrante parentela con un'antropologia fisica ancora molto legata al paradigma visivo" ⁻²⁸.

Da un lato, ancora oggi, la sfiducia che possiamo riscontrare nei confronti della fotografia e dell'immagine, soprattutto nel mondo scientifico, è debitrice di questa storica collusione tra il medium fotografico e le politiche di controllo, coercizione, colonizzazione o normalizzazione messe

in atto dagli imperi coloniali e dalle moderne democrazie neoliberali (il riferimento è alla fotografia scientifica, ma anche più recentemente a una certa fotografia di moda, commerciale, ecc.). Dall'altro lato, il discredito della fotografia come forma di conoscenza a sé stante si spiega anche con la superiorità epistemologica del testo nella cultura occidentale che, dalla filosofia platonica sino a oggi, pretenderebbe che l'immagine, a differenza del testo, sia una rappresentazione triviale e fuorviante della realtà.

Nel dopoguerra, alla vigilia degli anni Sessanta e delle 'decolonizzazioni', si assiste a un rilancio critico della pratica fotografica come forma di conoscenza: inizialmente sotto la tutela delle scienze umane, come l'etnografia, la geografia, la storia e la sociologia, praticate principalmente nelle università europee e americane; più recentemente in una forma più autodeterminata.

Resta il fatto che, sin dai primi usi del dispositivo fotografico, fotografi appartenenti a "sexe, race, classe" ⁻²⁹ differenti si sono sforzati di rappresentare e restituire il 'corpo-soggetto'. Attraverso tecniche, supporti e registri diversi (fotografia documentaria, finzione, performance) ed esperienze individuali o collettive, nelle nazioni occidentali così come nei paesi anticamente colonizzati, al Nord come al Sud, questi fotografi hanno saputo produrre delle 'forme dissidenti' attraverso "l'uso sovversivo dei corpi e del territorio" ⁻³⁰.

La questione, a mio avviso, non è più se la fotografia sia in grado di produrre conoscenze (d'ordine storico, sociologico o etnologico) specifiche su eventi, luoghi o comunità su cui il fotografo posa il proprio sguardo, quanto piuttosto di capire in virtù di quale processo un fotografo, a partire dal suo *status* sociale e dal suo capitale umano, può produrre una narrazione complessa su un territorio o una comunità, decostruendo gli immaginari dominanti.

Posizionalità e punto di vista

Storicamente, parlare degli altri ha significato parlare per e in nome degli altri. Le intellettuali femministe postmoderne hanno insistito sull'importanza della posizione del ricercatore o dell'artista in termini di genere, *race* e classe nei confronti delle persone studiate o rappresentate, hanno rimesso in discussione la neutralità e l'obiettività scientifica ⁻³¹ e hanno evidenziato l'esistenza di rapporti di potere inerenti alla ricerca, sia essa etnologica ⁻³² o fotografica ⁻³³.

Secondo la filosofa Linda Alcoff, la posizionalità, ovvero il luogo da cui si parla e, quindi, da dove si fotografa, influenza e determina il significato di ciò che si dice, impedendo di trascendere la propria posizione sociale ⁻³⁴. Inoltre, alcuni contesti privilegiati sarebbero pericolosi se le persone in una posizione dominante parlassero a nome di una persona subalterna, con il rischio di rafforzare la sua invisibilizzazione. Se il razzismo, il sessismo o l'omofobia sistemica sono un fatto indiscutibile – basta considerare l'oppressione presente e passata subita dagli afro-discendenti, dalle donne o dalle persone *queer* in diversi contesti –, questo potrebbe suggerire che si può parlare o ci possa esprimere

solo per i gruppi in cui si è considerati *insider*, ma non ci dà indicazioni su come quegli stessi gruppi dovrebbero essere definiti e circoscritti.

In effetti, questa postura epistemologica considera la posizionalità come una condizione determinata, insormontabile. A questo proposito, lo psichiatra e militante anticolonialista Frantz Fanon denunciava in questo modo la presunta ontologia delle categorie razziali:

—
Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme, où qu'il se trouve. Le nègre n'est pas. Pas plus que le Blanc. Tous deux ont à s'écarter des voix inhumaines qui furent celles de leurs ancêtres respectifs afin que naisse une authentique communication —³⁵.

—
Le stesse considerazioni possono applicarsi alle categorie epistemologiche eterosessuale/omosessuale —³⁶, uomo/donna, normale/deviante, sano/malato e *insider/outsider*. Inoltre, credere che si debba parlare solo per se stessi, o per la presunta comunità d'appartenenza, pone una questione di ordine etico: in quanto individui, possiamo liberarci dalla responsabilità di denunciare l'oppressione o l'invisibilizzazione (da parte di un sistema nei confronti di una persona o di una comunità)?

Ecco perché è importante superare una visione determinista del punto di vista e pensare piuttosto la posizionalità in termini di rinegoziazione in perpetuo divenire tra il fotografo e gli attori della sua ricerca. In questa prospettiva, la posizionalità non è più una postura determinata ma in movimento, che si (de)costruisce e ridefinisce continuamente assieme ai propri interlocutori.

Dall'osservazione alla partecipazione immersiva: approcci metodologici

Esplicitare la propria posizione è il primo passo verso una fotografia riflessiva e situata. Ogni fotografo si esprime da una posizione particolare, definita dalla sua esperienza passata (in altre parole, il suo capitale umano, le sue appartenenze culturali, politiche, ideologiche), il suo *status* sociale (il posto assegnatogli all'interno della maggioranza dominante: uomo, donna, bianco, nero, etero, omo, sano, malato, etc.) e il suo rapporto contingente o storico con il luogo in cui opera e fotografa. Una fotografia 'situata' risulta dalla presa in considerazione di questi tre parametri da parte di chi impugna la macchina fotografica.

Essendo cresciuto ed evoluto come minoranza sessuale, di origini meridionali, emigrato in Francia e, allo stesso tempo, essendo uomo, europeo, non afro-discendente, la mia ricerca e la mia pratica artistica si sviluppano al crocevia della mia esperienza *queer*, del mio *status* sociale e dei privilegi a esso associati e della mia rete di relazioni sociali. Questa consapevolezza, frutto di un lungo percorso di negoziazione tra l'Io, il proprio corpo, le assegnazioni identitarie di cui è oggetto e le sue interazioni con l'altro, può guidare nella costruzione di una narrazione complessa, integrando diversi livelli di lettura e ripristinando la complessità della realtà fotografata, lo *studium* barthesiano —³⁷.

Il rapporto con lo *studium* si struttura e si approfondisce man mano che la ricerca fotografica si sviluppa su un più lungo arco di tempo. Si possono distinguere due momenti principali nello sviluppo di questa relazione.

Innanzitutto, l'incontro conoscitivo ed estetico con la dimensione pubblica dei luoghi, ovvero l'insieme degli spazi che si offrono al primo sguardo del fotografo (le strade di una città o di un deserto, i campi di una campagna, gli alberi di una foresta) e che lo collocano nella posizione di osservatore, offrendogli una certa distanza tra sé e il suo soggetto. Questo approccio corrisponde alla fotografia di turismo, alla fotografia di paesaggio, a un certo fotogiornalismo che spinge all'estremo il principio della 'distanza' fino a farne la base della sua pratica e della sua deontologia. Secondo questa prospettiva, è necessario preservare una distanza con il soggetto fotografato per poter cogliere la verità di un evento, di un luogo, di una comunità, il "così è stato" (*ça-a-été*) barthesiano. In quest'ottica, avvicinarsi all'intimità di un soggetto significherebbe 'contaminare' e interferire con la scena fotografata, compromettendone il suo valore indiziario di documento.

Qualora la ricerca s'inscriva in una temporalità più lunga, la distanza fisica e psicologica tra fotografo e soggetto si riduce progressivamente. Il fotografo non cerca la prova dell'immagine, il *ça-a-été*, ma la relazione che la permette. L'interesse si sposta dalla scena fotografata ai suoi protagonisti, gli individui che la compongono, con le loro soggettività e la loro individualità. Il fotografo abbandona gradualmente il suo *status* di osservatore per rivendicare la sua partecipazione alla scena fotografata. Interferisce con essa, decide di abitarla. All'asimmetria posizionale iniziale segue una situazione più complessa in cui il fotografo e il suo soggetto sono in un rapporto dinamico, immersivo, anche di prossimità assunta e rivendicata con il soggetto fotografato. In questo tipo di approccio, la prossimità incoraggia una forma di partecipazione attiva da parte del soggetto ed è vissuta (da entrambe le parti) come una garanzia della sua legittimità.

La *agency* del gesto fotografico si situa proprio nell'intersezione di questo rapporto tra fotografo e soggetto fotografato, sia esso un individuo o una comunità. In questo caso, le immagini prodotte sono frutto di una relazione basata sulla negoziazione, sullo scambio e sull'azione intenzionale del fotografo e del modello, sulla loro comune intesa a utilizzarle come strumenti di soggettivazione e agentività su di sé e sul mondo.

Del resto, la posizione del soggetto fotografato che, secondo una visione essenzialista, si vorrebbe sempre e comunque passiva, sottostima considerevolmente le sue capacità di azione e di *empowerment*. Anche in una situazione manifesta di subalternità, ad esempio nelle comuni fotografie di propaganda coloniale di fine Ottocento che rappresentano il capovillaggio sub-sahariano battuto dalle armi europee e dai suoi alleati, il soggetto fotografato non è mai completamente passivo davanti alla macchina da presa.

Nella sua analisi sui rapporti tra fotografia e potere coloniale, Daniel Foliard ci offre tutta una serie di immagini di cui il soggetto fotografato si riappropria, tra cui quelle celebri del re del Dahoméy Béhanzin (1845-1906) fotografato assieme alla sua famiglia. Davanti alla macchina fotografica di Jean Geiser (1843-1923), Béhanzin dimostra un tale controllo della propria immagine che ancora oggi queste fotografie, originariamente diffuse attraverso l'uso divulgativo e ludico della cartolina postale, sono considerate un simbolo della resistenza all'imperialismo europeo.

—
La photographie n'est pas uniquement un document, une analogie sur négatif. Elle s'inscrit avant tout dans une relation, toujours changeante, entre celui qui saisit un moment à travers l'objectif, celui qui est devant l'appareil et celui qui regarde un tirage. Dans ce rapport mouvant, le sujet n'est pas forcément désarmé. La rapidité de compréhension de l'outil photographique par ceux qui ignoraient tout de son fonctionnement, voire leur capacité à se le réapproprier, est surprenante —³⁸.

—
Nell'ambito del progetto *Cham*, la partecipazione al gesto fotografico si è attuata in maniere e proporzioni diverse a seconda del territorio, delle condizioni logistiche e delle opportunità che si sono presentate per renderla fattibile. Il coinvolgimento della comunità si è costruito progressivamente attraverso alcuni momenti principali: la presentazione del fotografo e del suo progetto, il consenso a fare delle fotografie, il momento della ricerca sulle fonti dirette, la ripresa fotografica, la riconsegna individuale delle fotografie realizzate e quella collettiva del lavoro fotografico *in situ*, la comunicazione sulle attività legate al lavoro fotografico e, non per ultima, la restituzione delle conoscenze acquisite attraverso degli atelier di fotografia.

Per una fotografia empatica: dal “contratto civile” allo “spazio affettivo”

Ariella Azoulay propone la nozione di “civil contract of photography” per esprimere lo spazio relazionale che si costruisce tra fotografo, soggetto fotografato e spettatore:

—
Why are these men, women, children, and families looking at me? Why have they agreed to be photographed so as to look at me? [...] The consent of most photographed subjects to have their picture taken, or indeed their own initiation of a photographic act, even when suffering in extremely difficult circumstances, presumes the existence of a civil space in which photographers, photographed subjects, and spectators share a recognition that what they are witnessing is insufferable —³⁹.

—
Secondo Azoulay, il consenso a farsi fotografare dipenderebbe dal

reciproco riconoscimento della violenza a cui si sta assistendo o partecipando. La sua riflessione, seppur pertinente, nasce però da un'analisi della fotografia di guerra, che può realizzarsi solo in condizioni estreme. Non tiene conto (ma non è questo l'obiettivo del saggio) delle altre situazioni in cui il gesto fotografico opera in contesti di marginalità, senza la guerra e l'esposizione manifesta di corpi feriti o uccisi. È il caso, per esempio, del progetto *Cham*, in cui sono fotografate principalmente pratiche identitarie e culturali di comunità marginalizzate e subalterne, elaborate nell'ambito dello schiavismo e della tratta occidentale dei subsahariani e tutt'ora attive in contesti di ingiustizia sociale, povertà e razzismo sistemico.

A questo proposito, credo che il “contratto civile” sia piuttosto da ricercarsi al di là della singola immagine, nel mutuo riconoscimento che il gesto fotografico possa essere una possibilità di *agency* di sé e dell'altro, in quanto individuo o comunità, un'azione di *empowering* che merita quindi di essere fotografata. Questo riconoscimento del potere affermativo della fotografia non si dà mai per scontato. Poggia sulla relazione che il fotografo è capace di (de)costruire con il suo soggetto, la sua empatia, la sua capacità di coinvolgerlo nelle molteplici fasi del processo fotografico e la volontà del soggetto e dello spettatore di riappropriarsi del gesto fotografico: in questo caso si presuppone il mutuo riconoscimento di uno spazio affettivo e affermativo tra il soggetto fotografante, il soggetto fotografato e il soggetto spettatore. Utilizzo l'espressione ‘spazio affettivo’ – dal latino *afficere*, ‘impressionare’, ‘che impressiona’ – per sottolineare l'importanza di questo *care space*, che si costruisce nella relazione tra fotografo, soggetto fotografato e spettatore.

Una fotografia empatica diventa il luogo di un incontro, in una data temporalità, tra il corpo del fotografo e quello della persona fotografata, espresso dal gesto fotografico. La qualità di questo rapporto dipende dalla consapevolezza che il fotografo ha di sé e della propria posizionalità, oltre che dalla sua disponibilità a mettersi in gioco. In quanto persona *queer*, fotografare ha sempre significato per me esporre il mio corpo allo sguardo e al giudizio del soggetto fotografato, prima ancora di essere autorizzato a ‘esporre’ il suo. Questa azione implica spesso una componente di rischio, prima fra tutte l'eventualità della ricsuzione e del rigetto, anche fisico, da parte del proprio interlocutore. Dall'altro lato dell'obiettivo, la qualità della relazione è determinata dall'esperienza particolare del soggetto fotografato, dal suo *status* sociale e politico e dalla disponibilità a partecipare attivamente al gesto fotografico.

La qualità di questa relazione modella lo *studium*, il valore culturale e la testimonianza specifica di ogni fotografia, così come la sua estetica e il suo *ethos*. Anche lo spettatore partecipa a questa relazione creativa durante il momento della restituzione o del *give back*. In questi termini, non ‘scattiamo’ una fotografia ma la prendiamo, la fabbrichiamo da una triplice posizione congiunta: quella del fotografo, quella del soggetto fotografato e quella del soggetto osservante.



01

Nicola Lo Calzo,

I portatori della bara di San Benedetto il Moro, durante la vigilia della processione che ha luogo ogni anno a settembre a San Fratello, luogo di nascita di Benedetto Manasseri (1524), canonizzato nel 1807 con il nome di San Benedetto il Moro.

Serie *Binidittu-Cham*, 2018.

Stampa cromogenica Lambda, 50×62,5 cm. Collezione privata



02

Nicola Lo Calzo,

L'interno della Maison des esclaves ad Agbodrafo, a pochi chilometri da Aného, Togo. La botola dà accesso a un seminterrato dove i captivi, uomini e donne, erano imprigionati in attesa d'essere deportati sulle navi europee. Questo spazio, alto solamente 120 cm, fu progettato sul modello del sottoponte di una nave negriera dove gli schiavizzati erano ammassati durante tutto il viaggio. Serie *Tchamba-Cham*, 2017. Stampa cromogenica Lambda, 62,5×50 cm. Collezione privata



03

Nicola Lo Calzo,

Bettye Jenkins, con le sue nipoti Lee e Sarah, posa nella dimora familiare, la Hawthorne House, durante il Natchez Pilgrimage Tour, Natchez Mississippi. Il N.P.T., iniziato ad opera di un gruppo di donne bianche di Natchez nel 1930 per fronteggiare il crollo dell'industria del cotone e la crisi finanziaria del 1929, prevede la visita guidata delle dimore patrizie di cui le famiglie discendenti, eredi della plantocrazia schiavista, sono tutt'ora proprietarie. I membri ricevono i visitatori vestiti negli abiti del periodo *antebellum*, ispirandosi a un certo immaginario razzista hollywoodiano, come il film *Via Col Vento*. Serie *Casta-Cham*, 2014. Stampa cromogenica Lambda, 50×62,5 cm. Collezione privata



04

Nicola Lo Calzo,

Remy travestito da *Mas-a-Kon* (in creolo "Maschera con le corna"), una delle figure principali della tradizione delle *Mas* in Guadalupa, durante il periodo del carnevale nella sede storica del gruppo culturale *Voukum* a Basse Terre in Guadalupa. Serie *Mas-Cham*, 2012.

Stampa cromogenica Lambda, 50×50 cm. Collezione privata



05

Nicola Lo Calzo,

Alcuni membri della famiglia Aboikoni celebrano il defunto *gaama* Aboikoni, leader della comunità Saamaka, sulla canoa che lo trasporterà dal villaggio Asindoo, sede storica della comunità, a un luogo tenuto segreto nella foresta. Durante la settimana di celebrazioni funebri che precede la sepoltura, la canoa viene fatta girare su se stessa più volte, per rappresentare le esitazioni dell'anima del defunto a lasciare il mondo dei vivi.

Serie *Obia-Cham*, 2014.

Stampa cromogenica Lambda, 125×100 cm. Collezione privata



06

Nicola Lo Calzo,

Un giovane *ekobio* (iniziato) mostra il tatuaggio della società segreta *abakuá* sulla schiena di un suo compagno. Questo tatuaggio indica la *firma*, ovvero il nome della società e la gerarchia occupata dall'adepto al suo interno. Tempio di Muñongo Efó, Regla.

Serie *Regla-Cham*, 2016.

Stampa cromogenica Lambda, 125×100 cm. Collezione privata



07

Nicola Lo Calzo,

Un dettaglio del costume di Gilhermino, 12 anni, studente, nel ruolo di *moço cata* (*moco* = giovane, *cata* = lettera). Sulla spiaggia di Avenida Marginal a Sao Tomé poco prima dello spettacolo. Glermino è uno degli attori della compagnia teatrale *Tragedia Forminguinha de Boa Morte*, uno dei gruppi storici di Tchiloli, un teatro di strada elaborato a Sao Tomé a partire dalla *Tragedia del Marchese di Mantova e l'imperatore Carlo Magno* introdotta dai colonizzatori portoghesi. Serie *Tragedia-Cham*, 2021.

Stampa cromogenica Lambda, formato 62,5×50 cm. Collezione privata

Far parlare il 'corpo-archivio': ricerca sulle fonti non ufficiali

Una fotografia, per essere critica e postcoloniale, non può prescindere da una ricerca storica sulla bibliografia, sui documenti e sugli archivi disponibili. Ma quali di essi interrogare? Oltre agli archivi istituzionali, a partire dai quali si riferisce la maggior parte della storiografia, la nozione di archivio su cui desidero insistere non comprende solo documenti scritti e oggetti da collezione ugualmente importanti, ma passa anche attraverso archivi musicali, coreografici, orali (racconti, canti), fino a incarnare la memoria nei corpi, con una particolare attenzione per i mondi afro-diasporici. La nozione di 'corpo-archivio' permette di pensare il patrimonio immateriale come fonte imprescindibile per scrivere la storia dei mondi subalterni. Il filosofo Dénètem Touam Bona scrive a questo proposito:

—
Non sono corpi nudi quelli che descrivono i documenti dell'epoca, ma corpi geroglifici, corpi ricoperti di motivi indelebili. Una descrizione tra le altre: "Congo con segni che formano una croce su ogni petto. Queste scarificazioni sono le uniche tracce visibili che i deportati subsahariani conservano della loro terra natale: una mappa esistenziale incisa sulla pelle. Il corpo scarnificato è un corpo-memoria: una superficie dove si dispiega la scrittura di un popolo, la storia singolare di una vita, la genealogia di un clan" ⁻⁴⁰.

—
Allo stesso modo, i tatuaggi fotografati nell'ambito del progetto *Cham* – ad esempio tra i membri della società segreta Abakuà a Cuba ⁻⁴¹, che gli adepti portano sulle braccia o sulla schiena con l'indicazione della *firma*, ovvero la data di fondazione della società a cui sono affiliati – rappresentano un archivio per le comunità depositarie oltre che per il fotografo o lo storico. Sono queste fonti non legittime che meglio riproducono il punto di vista dei subalterni e che, combinate a quelle ufficiali, permettono di comprendere l'esperienza di una comunità storica.

Andare oltre le identità: la postura queer

Una fotografia postcoloniale non può attuarsi se non nella prospettiva di un superamento dell'identità nella relazione. A tal proposito, mobilito la nozione di "rizoma" utilizzata da Gilles Deleuze e Félix Guattari ⁻⁴², successivamente rielaborata da Édouard Glissant per qualificare la sua concezione di "identità-rizoma" contrapposta a quella di "identità-radice":

—
Par la pensée de l'errance nous refusons les racines uniques et qui tuent autour d'elles: la pensée de l'errance est celle des enracinements solidaires et des racines en rhizome. Contre les maladies de l'identité racine unique, elle est et reste le conducteur infini de l'identité en relation. L'errance est le lieu de la répétition, quand celle-ci aménage les infimes (infinies) variations qui, chaque fois, distinguent cette même répétition comme un moment de la connaissance ⁻⁴³.

In questi termini, la soggettività dell'artista-fotografo-ricercatore non va intesa come un'identità chiusa, egocentrata e impermeabile dalla quale esperire la realtà. Al contrario, può emanciparsi dal centro per pensare il mondo dalla sua periferia e dai suoi margini ⁻⁴⁴.

Isabelle Alfonsi sviluppa queste riflessioni proponendo il concetto di *queer* come una postura dalla quale criticare e analizzare la realtà, utilizzando il termine in una prospettiva politica. Nel suo senso moderno, *queer* viene a designare non solo una resistenza a una norma sessuale, ma più in generale a qualsiasi creazione di identità di tipo esclusivo. A tal proposito, essere *queer* è assumere "une identité desessentialisée et purement positionnelle" ⁻⁴⁵, un'identità in movimento, senza alcuna vera essenza ⁻⁴⁶. In questo contesto, l'identità *queer* rappresenta piuttosto una posizione marginale e/o critica del soggetto a partire dalla quale decostruire le narrazioni dominanti, i modi di costruzione di se stessi e degli altri, le pratiche comunitarie. La postura *queer* è una rinegoziazione permanente della nozione di identità e può quindi rappresentare per il fotografo un vero e proprio posizionamento alternativo per superare il dualismo polarizzante *insider/outsider*. Il fotografo 'in postura *queer*' si accinge a fotografare una comunità subalterna a partire da una posizionalità riflessiva.

Di fronte all'alternativa tra una visione determinista e una positivista del sapere, la postura *queer*, che può derivare da un'esperienza di marginalità (una condizione di minoranza sessuale all'interno di una maggioranza eterosessuale) o da un atteggiamento critico (la consapevolezza di accogliere in sé molteplici esperienze e appartenenze), è proposta qui come una terza strada da cui poter osservare e fotografare il mondo.

La persona *queer* è quella che nasce ed evolve come marginale all'interno della comunità che l'ha vista nascere, il suo nucleo familiare (nella maggior parte dei casi una famiglia eterosessuale, anche se oggi il concetto di famiglia prende nuove configurazioni integrando l'omoparentalità o la monoparentalità). In questa comunità di origine, la persona *queer* nasce ed evolve come altra. È di fatto un'aporia, sia rispetto alla comunità che al sistema. Ed è proprio in questa duplice postura contraddittoria che si trova il potenziale denormativo e rivoluzionario dell'esperienza *queer*. Se si presenta come una contraddizione per il sistema bianco-patriarcale, lo è altrettanto per la comunità nella sua accezione identitaria.

Enunciandosi a partire da una posizione di marginalità consapevole o procedendo da una presa di coscienza indiretta di questa esperienza, la postura *queer* propone il superamento della bipolarità *insider/outsider* prodotta da una visione patriarcale e normativa della realtà ⁻⁴⁷. È proprio in questo doppio rifiuto dall'interno e dall'esterno che risiede il potenziale denormativo e decoloniale dell'esperienza *queer*. Questa condizione specifica dell'esperienza *queer* rispetto al sistema è paragonabile all'esperienza della persona *metissee*, che porta con sé la doppia eredità (in senso politico) dei suoi genitori bianchi e neri, pur essendo al

di là di uno o dell'altro. Sono proprio queste identità ibride, che vivono ed evolvono ai margini del dentro e del fuori, che, incrinando il sistema dominante delle rappresentazioni, ci offrono un superamento dell'identità di sé e dell'altro. Una fotografia situata e inclusiva deve poter ambire al superamento di queste categorie binarie, senza mai perdere di vista il fatto che esso può realmente compiersi solo se procede dalla denuncia delle oppressioni sistemiche passate e contemporanee subite dalle comunità subalterne.

Note

–¹ L'articolo è il risultato di una ricerca dottorale in corso (Università di Paris-Cergy-ENSAPC, Scuola EUR) attraverso il quale, a partire dall'articolazione di un discorso teorico e di una *praxis* artistica, sto esplorando le possibilità offerte dal medium fotografico per costruire un'epistemologia estetico-decoloniale dei gruppi subalterni, un progetto di rappresentazione e di conoscenza critico e denormativo che sappia congiungere etica ed estetica.

–² Il progetto *Cham* è stato sviluppato in Bénin, Togo, Ghana, Sénégal, Guadeloupe, Haïti, Louisiana, Mississippi, Guyana francese, Suriname, Cuba, Italia e Sao Tomé. Altre missioni sono previste in Brasile e Angola. Per maggiori informazioni vedi <www.nicolalocalzo.com>.

–³ Il termine americano *queer* può essere tradotto con strano, sospetto, storto. Vocabolo popolare offensivo equivalente all'italiano 'frocio', *queer* si contrappone a *straight* (dritto), che designa le persone eterosessuali. La *queer theory* fa riferimento alla scuola di

pensiero militante nata negli anni Novanta che decostruisce le categorie dell'identità sessuale e dell'identità di genere. Il concetto politico di *queer*, termine ormai pienamente in uso anche nel vocabolario italiano, non si limita a comprendere le disuguaglianze e i rapporti tra queste classi di potere, ma sfida l'esistenza stessa di queste categorie, ritenute costrutti sociali basati sui sessi biologici. Uno dei libri fondatori della *queer theory* è Wittig 1992.

–⁴ A questo proposito si vedano le riflessioni di Susan Sontag sull'uso estrattivo della macchina fotografica e la relazione tra gesto fotografico e armi da fuoco nell'ambito di alcuni contesti come il safari ecologico: "Come la macchina fotografica è una sublimazione della pistola, fotografare qualcuno è un omicidio sublimato, un omicidio in sordina, proprio di un'epoca triste, spaventata" (Sontag 1978 [1973], p. 14).

–⁵ Secondo quanto teorizzato dalla filosofa femminista *queer* Judith Butler, il termine *agency* è qui utilizzato nella sua doppia accezione politica,

ovvero come capacità di agire oltre i determinismi e come coscienza d'agire. (Butler 2010).

–⁶ A partire dagli anni Settanta, diversi storici italiani che lavoravano su temi e argomenti differenti si sono ritrovati a discutere sul concetto di microstoria. Pur non producendo alcun testo programmatico definitivo, essi hanno affermato la volontà di superare l'approccio storico tradizionale (macrostorico, strutturalista e funzionalista) per studiare le relazioni sociali nella loro complessità, singolarità e ricchezza a partire da singoli individui o gruppi, al di là della nozione di classe sociale. Questa prospettiva ha implicato un cambiamento di scala, che richiedeva di tener conto dell'approccio antropologico per arricchire l'analisi storica basata allora esclusivamente sulle fonti archivistiche. Tra i principali riferimenti cfr. Ginzburg / Poni 1981.

–⁷ Lunghi da ogni generalizzazione, è importante tener conto di alcune esperienze importanti in materia di fonti scritte subalterne,

soprattutto in ambito anglosassone, come le *slave narratives*, un genere letterario ottocentesco nato proprio dalla penna di alcuni schiavizzati subsahariani deportati in America.

– ⁸ Chaudier 2004.

– ⁹ Arbus 1971, p. 64.

– ¹⁰ Cfr. Piette 2007, p. 24.

– ¹¹ Questo proverbio è stato reso celebre dallo scrittore nigeriano Chinua Achebe, che l'aveva utilizzato nel corso di un'intervista per la "Paris Review" (cfr. Brooks 1994).

– ¹² Il pensiero decoloniale è emerso negli anni Novanta da un collettivo formatosi inizialmente in Sudamerica. Il termine denuncia i rapporti di *colonialità* in cui persistono gerarchie 'razziali', economiche e di genere ereditate dal colonialismo, proponendo di mettere a nudo queste relazioni come premessa del loro superamento.

– ¹³ In etnologia, il termine 'posizionalità' descrive sia il punto di vista di un individuo, sia la postura che si adotta rispetto a una ricerca e al suo contesto sociale e politico (cfr. Foote & Bartell 2011, Savin-Baden / Major 2013 e Rowe 2014).

– ¹⁴ I termini 'subalterno' e 'marginale' sono mutuati dagli scritti di Antonio Gramsci (*Quaderni del carcere*, 1926), che si riferiva a gruppi socialmente subordinati sotto il dominio delle classi egemoni, in questo caso i proletari e le classi contadine. Cinquant'anni dopo, i membri del collettivo

indiano Subaltern Studies, presieduto da Ranajit Guha, ne hanno ampliato il campo semantico, sottolineando la necessità di pensare a forme di dominio e di potere non solo in ragione della classe, ma anche tenendo conto di altre possibili assegnazioni identitarie come 'genere' e 'razza'.

– ¹⁵ Rouillé 1991, p. 96.

– ¹⁶ Il termine "orientalista" è usato qui nel senso definito da Said 1978, per il quale l'Oriente è una categoria estetica costruita dall'Occidente per poter giustificare la propria egemonia culturale sui paesi non occidentali.

– ¹⁷ Con questo termine faccio riferimento al corpo criminalizzato dei contadini meridionali nell'Italia postunitaria, nel periodo che va dal 1861 al 1871, corrispondente al processo di unificazione del regno d'Italia sotto la guida dei Savoia.

– ¹⁸ Senza dimenticare i mondi afro-diasporici del Medio Oriente e dell'Oceano Indiano, la ricerca si è concentrata prevalentemente sullo spazio atlantico.

– ¹⁹ A proposito della serie Tchamba, si veda Lo Calzo 2020a.

– ²⁰ A proposito del culto di San Benedetto il Moro in Sicilia, si veda Lo Calzo 2020b.

– ²¹ Cfr. Glissant 1990.

– ²² Vedi Foucault 1975.

– ²³ Foucault 2009, p. 9.

– ²⁴ Barthes 1980 [1980], p. 11.

– ²⁵ Si veda l'introduzione di Hilton Als al progetto Casta in Als 2014.

– ²⁶ La fotografia coloniale continua la tradizione delle immagini produttive

di *race*. Cfr. anche Lafont 2019.

– ²⁷ Sontag 1978 [1973], p. 14.

– ²⁸ Joseph / Mauurin 2018, p. 9.

– ²⁹ Dorlin 2009. La parola inglese *race* è qui usata nel senso di costruito sociale.

– ³⁰ L'espressione è tratta testo di introduzione alla mostra collettiva e al libro *La sagesse des lianes* di Dénétem Touam Bona.

– ³¹ Cfr. Haraway 1988.

– ³² Nell'agosto 2011, gli etnografi Carolina Alonso Bejarano e Daniel M. Goldstein hanno avviato un progetto di ricerca sull'immigrazione clandestina negli Stati Uniti facendo volontariato in un centro per lavoratori migranti nel New Jersey. Due anni dopo, Lucia López Juárez e Mirian A. Mijangos García, due lavoratori immigrati locali dall'America Latina, si sono uniti a Bejarano e Goldstein come assistenti di ricerca e ne sono diventati rapidamente partner alla pari, sulla base dell'assunto che la pratica etnografica è inseparabile dall'attivismo. Questa ricerca è confluita in Bejarano *et al.* 2019, nel quale i quattro coautori offrono una rivalutazione metodologica e teorica della ricerca nelle scienze sociali, mostrando come essa possa funzionare nella sua articolazione con l'attivismo oltre che come strumento d'analisi, per le persone subalterne, della propria vita.

– ³³ Cfr. Eileraas 2003.

– ³⁴ Cfr. Alcoff 1991.

– ³⁵ Fanon 1952, p. 187.

– ³⁶ Monique Wittig dà una lettura politica dell'eterosessualità

come sistema sociale d'oppressione basato sulla norma eterosessuale. In questi termini, quella degli omosessuali sarebbe una classe di oppressi. Cfr. Wittig 1992.
– ³⁷ Cfr. Barthes 1980 [1980], p. 27.
– ³⁸ Foliard 2020, p. 68.
– ³⁹ Azoulay 2008, pp. 17-18.
– ⁴⁰ Touam Bona 2016, p. 125.
– ⁴¹ Cfr. Lo Calzo 2017, p. 74.
– ⁴² Cfr. Deleuze / Guattari 1980.

– ⁴³ Glissant 2009, p. 61.
– ⁴⁴ Wa Thiong'o 1993 prospetta il decentramento come condizione della libertà dei popoli colonizzati, da attuarsi tra le nazioni e all'interno delle nazioni. Tra le nazioni, la necessità è quella di spostare il centro dalla sua presunta posizione in Occidente verso una molteplicità di sfere in tutte le culture del mondo. All'interno delle nazioni, il decentramento dovrebbe effettuarsi dalle élite dominanti verso le classi

lavoratrici in condizioni di uguaglianza razziale, religiosa e di genere.
– ⁴⁵ Halperin 1995, p. 75.
– ⁴⁶ Alfonsi 2019, p. 24.
– ⁴⁷ Il superamento delle categorie epistemologiche binarie è già proposto da Mario Mieli in riferimento alla teoria politica del polimorfismo transessuale. Cfr. Mieli 1977, p. 23.

Bibliografia

- Alcoff 1991** Linda Alcoff, *The Problem of Speaking for Others*, in "Cultural Critique", n. 20, 1991, pp. 5-32.
- Alfonsi 2019** Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignées d'un art queer*, Paris, B42, 2019.
- Als 2014** Hilton Als, *The Legacy of Slavery in the American South*, in "The New Yorker", 26 giugno 2014, in <<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/cast-the-legacy-of-slavery-in-the-american-south>> (22.05.2020).
- Arbus 1971** Diane Arbus, *Five Photographs by Diane Arbus*, in "Artforum", n. 9, May 1971, pp. 64-69.
- Azoulay 2008** Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008.
- Barthes 1980 [1980]** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].
- Bejarano et al. 2019** Carolina Alonso Bejarano et al. (a cura di), *Decolonizing Ethnography. Undocumented Immigrants and New Directions in Social Science*, Durham, Duke University Press, 2019.
- Brooks 1994** Jerome Brooks, *Chinua Achebe, The Art of Fiction No. 139*, in "The Paris Review", inverno 1994, in <<https://www.theparisreview.org/interviews/1720/the-art-of-fiction-no-139-chinua-achebe>> (22.05.2022).
- Butler 2010** Judith Butler, *Performative Agency*, in "Journal of Cultural Economy", vol. 3, n. 2, luglio 2010, pp. 147-161.
- Chaudier 2004** Stéphane Chaudier, *Barthes: la photographie ou l'ontologie précaire*, in Danièle Méaux / Jean-Bernard Vray (a cura di), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, pp. 207-214.
- Deleuze / Guattari 1980** Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

- Dorlin 2009** Elsa Dorlin, *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- Eileraas 2003** Karina Eileraas, *Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership and Feminist Resistance*, in "Modern Language Notes", vol. 118, n. 4, September 2003, pp. 807-840.
- Fanon 1952** Frantz Fanon, *Peau noire. Masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.
- Foliard 2020** Daniel Foliard, *Combattre, punir, photographier. Empires coloniaux, 1890-1914*, Paris, La Découverte, 2020.
- Foote / Bartell 2011** Mary Q. Foote / Tonya Gau Bartell, *Pathways to Equity in Mathematics Education: How Life Experiences Impact Researcher Positionality*, in "Educational Studies in Mathematics", vol. 78, 2011, pp. 45-68.
- Foucault 1975** Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- Foucault 2009** Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2009.
- Ginzburg / Poni 1981** Carlo Ginzburg / Carlo Poni, *La micro-histoire*, in "Le Débat", n. 10, dicembre 1981, pp. 133-136.
- Glissant 1990** Édouard Glissant, *La Barque ouverte*, in Id., *Poétique de la relation: Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 17-22.
- Glissant 2009** Édouard Glissant, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.
- Halperin 1995** David Halperin, *Saint Foucault*, Paris, EPEL, 1995.
- Haraway 1988** Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in "Feminist Studies", vol. 14, n. 3, Autumn 1988, pp. 575-599.
- Joseph / Maurin 2018** Camille Joseph / Anaïs Maurin, *Introduction. L'anthropologie face à ses images*, in Id. (a cura di), *Sur le vif. Photographie et Anthropologie*, numero monografico di "Gradhiva", n. 27, 2018, pp. 4-19, in <<https://journals.openedition.org/gradhiva/3501>> (22.05.2020).
- Lafont 2019** Anne Lafont, *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les presses du réel, 2019.
- Lo Calzo 2017** Nicola Lo Calzo, *Regla*, Heidelberg, Kehrer Verlag, 2017.
- Lo Calzo 2020a** Nicola Lo Calzo, *Photographier les mémoires de l'esclavage*, in "Esclavages & Post-esclavages", n. 2, 2020, in <<https://journals.openedition.org/slavery/1121>> (22.05.2020).
- Lo Calzo 2020b** Nicola Lo Calzo, *Binidittu*, Bologna, L'Artiere, 2020.
- Mieli 1977** Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Piette 2007** Albert Piette, *Fondements épistémologiques de la photographie*, in "Ethnologie française", vol. 37, 2007, pp. 23-28, in <<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-1-page-23.htm>> (22.05.2020).
- Rouillé 1991** André Rouillé, *Le document ethnographique en question*, in "L'Ethnographie", n. 109, 1991, pp. 83-96.
- Rowe 2014** Wendy E. Rowe, *Positionality*, in David Coghlan / Mary Brydon-Miller (a cura di), *The Sage Encyclopedia of Action Research*, Los Angeles, Sage, 2014, p. 628.
- Said 1978** Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

- Savin-Baden / Major 2013** Maggi Savin-Baden / Claire Howell Major, *Qualitative Research: The Essential Guide to Theory and Practice*, Abingdon, Routledge, 2013.
- Sontag 1978 [1973]** Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978 [ed. orig. americana 1973].
- Touam Bona 2016** Dénétem Touam Bona, *Fugitif où cours-tu?*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.
- Wa Thiong'o 1993** Ngugi Wa Thiong'o, *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*, London, Currey, 1993.
- Wittig 1992** Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992.