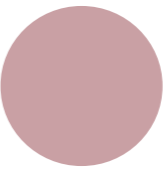


Moira Ricci
20.12.53 • 10.08.04



01. autoritratto



02. fidanzati



03. mamma con maestra



04. da nonna



05. gemellini



06. mamma con aglio



07. mamma e zia Carolina



o8. fratelli e cugina



09. mamma cucina



10. mamma, Maura e Claudia



11. in viaggio di nozze a Milano



12. mamma nel giardino di nonna



13. gruppo di ragazze



14. mamma inaffia



15. mamma a una festa



16. mamma e Lidia



17. mamma nel giorno di Carnevale alla scuola elementare



18. mamma al mare



19. in spiaggia con la famiglia



20. mamma e Marta



21. Mario, Gigio, babbo e mamma



22. mamma dietro ai sassi



23. mamma con Donatella



24. mamma stira



25. mamma baciata da zio Auro



26. mamma con la neve



27. mamma e babbo in un campo di girasoli



28. comunione di Dorianò



29. mamma in negozio che lavora



30. sulla motoretta con un'amica



31. famiglia Bigiarini



32. Fede, mamma e Gigio al Monte Amiata



33. mamma e babbo in gita



34. mamma alla finestra



35. mamma sulla moto da nonna



36. mamma in macchina



37. mamma in casa



38. mamma con zio Gianni e alcune amiche



39. mamma da zia Meri



40. mamma e babbo al ristorante



41. al fiume Albegna



42. mamma a Bologna



43. passeggiata a casa di nonna



44. mamma e Maria giocano a bocce



45. mamma allatta Federico



46. zia Maura, mamma e zia Claudia



47. Patrizia, mamma, Paola e Gigio



48. mamma balla



49. ritratto mamma



50. zio Auro, zia Claudia e mamma



La fotografia lavora sull'immagine e sulla memoria.

Il lavoro di Moira Ricci si inserisce in questo grande viaggio. Un lavoro che è atto di preghiera e di custodia.

La fotografia, arte giovane e movimentata, vive delle stesse dimensioni e degli stessi desideri e delle medesime oscurità di tutte le arti. È la sua forza e anche la “condanna” di chi vorrebbe, invece, tenerla a parte. Il gesto artistico di Moira Ricci si iscrive nella testimonianza di ciò che nell'arte si mostra come elemento fondamentale della natura umana: il problema del tempo e il rapporto con l'eterno.

E la lettura dell'esperienza dell'amore.

Un museo di fotografia diviene così il vivace luogo in cui va continuamente in scena questa natura umana, che si vorrebbe troppo spesso ridurre a pura biologia o a efficacia tecnologica minore.

Il lavoro che presentiamo è invece un grido che non finisce, uno scandalo, una ferita lucente.

Davide Rondoni

Presidente del Museo di Fotografia Contemporanea

Photography operates on image and memory. Moira Ricci's work is part of this great journey. A work that is both an act of prayer and of preservation.

Photography, a young and dynamic art form, has the same desires and enigmas as all the arts. This is what gives it its power, as well as being the “sentence” of those who would like to keep it apart. Moira Ricci's artistic expression is inscribed in the evidence of what art shows as a foundational element of human nature: the issue of time and the relationship with the eternal.

And an elucidation of the feeling of love.

A photography museum therefore becomes the vibrant place where this human nature, too often reduced to pure biology or minor technological efficacy, is continually on display.

The work we show here is, on the contrary, an endless cry, a scandal, a glaring wound.

Davide Rondoni

President of Museo di Fotografia Contemporanea

Moira Ricci
20.12.53 • 10.08.04

Roberta Valtorta
**Il tempo, la verità
Time and Truth**

Andrea Cortellessa
**L'ombra della vita
The Shadow of Life**

Lydia Flem
**Nel regno della lira digitale
In the Realm of the Digital Lyre**

Il tempo, la verità Roberta Valtorta

Il destino ha voluto che Moira Ricci perdesse d'improvviso la madre Loriania proprio quando la sua vita d'artista iniziava a prendere forma. Quel 10 agosto 2004, nella notte di San Lorenzo in cui cadono le stelle, ha ventisette anni: ha alle spalle il Liceo Artistico frequentato a Grosseto, il corso di fotografia al Centro Bauer di Milano, un periodo vissuto a Londra, lavora come fotografa, sta portando a termine gli studi all'Accademia di Brera. Ha realizzato ed esposto alcuni lavori in fotografia, video, installazione già significativi nella sua storia di artista (*Località Collecchio*, 2001, *Amore mio ti amo*, 2001, *Faccio un giro e torno*, 2001, *Custodia domestica*, 2003, *A Lidiput*, 2003), nei quali emergono con chiarezza alcuni temi che segneranno definitivamente la sua linea di ricerca: il legame con la sua terra, l'assolata e intensa campagna grossetana, e con il mondo contadino, la famiglia come prezioso luogo delle origini, la casa natale, contenitore simbolico irripetibile, l'infanzia come epoca della nascita del sé. Questi temi, molto saldi, sarebbero tornati in importanti lavori successivi (*Ora sento la musica, chiudo gli occhi, sento il ritmo che mi avvolge, fa presa nel mio cuore*, 2007, il ciclo *Da buio a buio*, 2009-2015, *Per sempre con te fino alla morte*, 2012, dedicato al padre rimasto solo, il ciclo *Dove il cielo è più vicino*, 2014, *Andata e ritorno*, 2019, *Horti Sicci*, 2021). Anche alcuni metodi di lavoro appaiono fin da quei primi anni Duemila ben delineati: il montaggio fotografico di più figure a formare una comunità, il riutilizzo di fotografie di

Time and Truth Roberta Valtorta

As fate would have it, Moira Ricci suddenly lost her mother Loriania just as her life as an artist was taking shape. That 10 August 2004, the night of San Lorenzo when the stars fall, she was twenty-seven years old: she graduated from the Art School in Grosseto, took a photography course at the Bauer Centre in Milan, lived in London for a while, worked as a photographer, and was completing her studies at the Accademia di Brera. She had created and exhibited several works of photography, video, and installations, already significant in her artistic career (*Località Collecchio*, 2001, *Amore mio ti amo*, 2001, *Faccio un giro e torno*, 2001, *Custodia domestica*, 2003, *A Lidiput*, 2003), in which some themes clearly emerged that would definitively define the direction of her research: the link with her home, the sun-drenched and intense countryside of Grosseto, and with the rural world, the family as a cherished place of origins, the house where she was born, a unique symbolic vessel, childhood as the era of the birth of the self. These solid themes would reappear in major subsequent works (*Ora sento la musica, chiudo gli occhi, sento il ritmo che mi avvolge, fa presa nel mio cuore*, 2007, the *Da buio a buio* cycle, 2009-2015, *Per sempre con te fino alla morte*, 2012, dedicated to her father, the cycle *Dove il cielo è più vicino*, 2014, *Andata e ritorno*, 2019, *Horti Sicci*, 2021). Some working methods also appeared well defined in the early 2000s: the photo montage of several figures to form a community, the use of

family e, in generale, di immagini e cose trovate per dare esistenza visiva alla memoria dei luoghi e delle persone (il riutilizzo di oggetti trovati era stato già adottato in alcuni lavori giovanili ancora precedenti, come la serie del 1998 dedicata ai giocattoli *Barbie, Biribimbo, Carolina B12, Police's Car, Selectron*), l'autoritratto, inteso come approfondimento autobiografico condotto non tanto in senso intimistico (nonostante possa averne l'apparenza), ma sociale, aperto, tale che lo spettatore possa ampiamente guardare la sua vita, la sua persona, o ciò che di essa sa vedere o immaginare.

Moira Ricci reagisce immediatamente all'enormità di quel lutto avviando un lavoro di scavo profondo, che segnerà il confine tra le sue produzioni giovanili e quelle più mature, e che prenderà il titolo *20.12.53 • 10.08.04*, le date di nascita e di morte della madre. Come in un vortice, lavora subito e intensamente, al punto che le questioni contenute in questa serie di fotografie costituiscono il tema della sua tesi di laurea, discussa in un freddo giorno di marzo del 2005 in cui da quello stesso cielo dal quale il 10 agosto erano cadute le stelle, scende abbondante la neve. Moira prosegue poi ritualmente fino al 2014, per dieci simbolici anni, fedele a un impegno preso con sé stessa e con la madre, ma anche devota al tempo che passa e con il suo scorrere insegna le cose della vita, al tempo che è l'unico maestro di tutto ciò che arriviamo a capire, la sola forza che faccia affiorare i significati. Anno dopo anno, aggiunge un'immagine all'altra, una ogni tanto: si spinge molto al di là di un'elaborazione del lutto, va oltre il duro percorso che dalla negazione porta all'accettazione, tessendo un'ampia tela di pensieri che

family photographs and, more generally, of found images and things to give visual existence to the memory of places and people (she already made use of found objects in some even earlier works from the early years, such as the 1998 series dedicated to toys *Barbie, Biribimbo, Carolina B12, Police's Car, Selectron*), the self-portrait, understood as an in-depth autobiography conducted not so much in an intimate sense (although it may have that appearance), but in a social, open sense, in such a way that the viewer can broadly look at her life, her person, or what they can see or imagine of it.

Moira Ricci immediately reacted to the enormity of that loss by undertaking a work of profound exploration, which would mark the boundary between her youthful and more mature productions, and take the title *20.12.53 • 10.08.04*, her mother's date of birth and death. As if in a whirlwind, she worked immediately and intensely, to where the questions in this series of photographs formed the subject of her dissertation, which she discussed on a cold March day in 2005, when snow fell heavily from the same sky from which the stars had fallen on 10 August. Moira went on ritually until 2014, for ten symbolic years, faithful to a commitment made to herself and her mother, but also committed to the time that flows by and teaches us about life, to the time that is the only master of all that we come to understand, the only force that makes meanings emerge. Year after year, she adds one image to another, one every now and then: she pushes far beyond a mourning process, she moves further along the hard path

rappresentano la costruzione di sé stessa. Intanto, parallelamente, realizza altri lavori e li espone, vive in luoghi diversi del mondo, accumula esperienze, cambia età e da ragazza diventa donna.

Le immagini sconcertano per la loro immediatezza visiva, per la schiettezza del metodo scelto dall'artista e per il totale effetto realtà del montaggio digitale, potente perché condotto con semplicità mirabile. L'idea, confinante con un gesto di tipo apotropaico, è unica e chiara perché risponde a un bisogno assoluto: autoritrarsi e ancora autoritrarsi, farlo più volte e inserire la figura di sé stessa all'età attuale nelle fotografie di famiglia in cui compare Lorianà in tutte le età della sua vita, da quando ha pochi mesi a quando è bambina, e poi ragazza, fidanzata, sposa, madre, donna matura. L'artista intende essere partecipe di ogni età della madre. Non saranno mai più insieme, ma lo saranno per sempre nella dimensione virtuale, ma ben visibile, delle immagini fotografiche. Non solo, in un tempo particolare che scorre a rovescio, Moira sarà magicamente insieme alla madre anche negli anni in cui ancora non era nata. Avverrà così un processo di impossessamento di tutta la vita di Lorianà, dalla nascita alla morte, come il titolo del lavoro dichiara. E perché questa operazione sia vera fino in fondo, Moira si vestirà, si pettinerà, si truccherà, si atteggierrà con attenzione nel modo richiesto dalle mode delle varie epoche della vita della madre; il suo corpo, il suo volto, i suoi lunghi capelli avranno le stesse luci e le stesse ombre che governano la scena nelle fotografie originali, gli stessi colori, ora più freschi ora sbiaditi dal tempo. Solo così, e solo dopo un lungo lavoro, la finzione, la falsificazione, sarà,

from denial to acceptance, weaving a broad canvas of thoughts that represent her self-construction. In the meantime, in parallel, she creates other works and exhibits them, lives in different places around the world, builds up experiences, changes age and goes from a girl to a woman.

The images are disconcerting on account of their visual immediacy, the directness of the method chosen by the artist and the total reality effect of the digital montage, powerful because she uses it with an admirable simplicity. The idea, bordering on an apotropaic gesture, is unique and clear since it responds to an absolute need: to self-represent herself again and again, to do it several times and to insert the figure of herself at her present age in family photographs where Lorianà appears at all ages of her life, from when she is a few months old to when she is a child, and then a girl, girlfriend, bride, mother, older woman. The artist intends to be part of every stage of her mother's life. They will never be together again, but they will be together forever in the virtual but clearly visible dimension of the photographs. Not only that, in a special time that passes in reverse, Moira will magically be with her mother even when she was not yet born. A process of possessing Lorianà's entire life will occur, from birth to death, as the title of the work declares. And for this to be true to the end, Moira would dress, comb her hair, do her make-up, and pose attentively in the ways required by the trends of the various eras of her mother's life; her body, her face, her long hair would have the same lights and shadows that govern the scene in the original

in ognuna delle fotografie e in ogni loro dettaglio, verità, come Cindy Sherman, artista da lei ammirata, della quale proprio Lorianà le ha regalato un libro, insegna; come dimostra Joan Fontcuberta, che da sempre con la sua opera di artista e di studioso afferma l'incredibile potenza della finzione e del camuffamento¹. Del resto, il verbo latino *finigo* significa certamente creare, fabbricare, ma prima di tutto immaginare.

La fotografia è un segno indicale, una traccia di luce prodotta dal reale, ma una fotografia funziona come segno indicale a condizione che si sappia che è una fotografia, come sottolinea Jean-Marie Schaeffer² anche sulla scorta della nota affermazione di Roland Barthes che il noema della fotografia è "è stato"³, che significa che se qualcosa è visibile in fotografia, vuol dire che è esistito (in un tempo immediatamente passato). L'indicalità fotografica implica uno stretto legame con la memoria, la certificazione, la capacità di stimolare comportamenti "come se" chi guarda fosse effettivamente davanti alla cosa reale. In questo senso, le fotografie dell'album di famiglia sono in assoluto le più potenti e le più pure, poiché non hanno altra funzione che quella di certificare e di garantire la sopravvivenza nel tempo degli eventi che rappresentano, dei volti di cui attestano l'esistenza.

Moira Ricci ha intaccato la solidità della fotografia analogica, regina dell'album di famiglia, con un significativo, penetrante e strategico intervento digitale. Ma a ben guardare, anche se le riflessioni sull'indicalità della fotografia si riferiscono tipicamente al sistema analogico, il passaggio tecnologico al digitale non ha per niente cancellato la funzio-

photographs, the same colours; sometimes fresher, sometimes faded by time. It is only in this way, and only after much work, that the fiction, the falsification, will in each of the photographs and in each of their details become the truth, as Cindy Sherman, an artist she admired and whose book Lorianà herself gave her, teaches; as Joan Fontcuberta, who has always affirmed the incredible power of fiction and camouflage¹ in his work as an artist and scholar, demonstrates. After all, the Latin verb *finigo* certainly means to create, to fabricate, but foremost to imagine.

Photography is an indexical sign, a trace of light produced by reality, but a photograph functions as an indexical sign on condition that one knows it is a photograph, as Jean-Marie Schaeffer² points out not least based on Roland Barthes' renowned statement that the noema of photography is "it has been"³, so if something is visible in a photograph, it means that it existed (in the immediate past). Photographic indexicality implies a close link with memory, certification, the ability to stimulate behaviour as if the beholder were in front of the real thing. In this sense, photographs in the family album are by far the most powerful and the purest, as they have no other function than to certify and guarantee the survival over time of the events they represent, of the faces they attest to.

Moira Ricci has eroded the solidity of analogue photography, the master of the family album, with a significant, penetrating and strategic use of digital. But on closer inspection, even if reflections on the indexicality of photography

ne di certificazione e l'effetto realtà che costituiscono la natura profonda del fotografico. Dunque in questa serie di fotografie tutto è vero: Moira è davvero presente nella scena, è davvero accanto alla madre, nessuno stupore che in molte fotografie le sia più grande di età, che sia madre di lei bambina, né che le sia sorella quando Lorianana posa di fianco a Tonino, fidanzato e poi marito, o allatta Federico, suo fratello. Ciò che vediamo è reale, è accaduto veramente poiché è rappresentato nelle fotografie: è stato pensato ed è accaduto. Il digitale, in questo caso, si è conficcato nella profondità dell'analogico, impossibile separarli. Moira si è trasformata in una sorta di angelo custode (usiamo momentaneamente questa definizione) che accompagna la madre per tutta la sua esistenza, osservandola e come avvertendola con occhi fissi di qualcosa, che la vita riserva sorprese: "Ti sto fissando, voltati, guardami anche tu, sono entrata nella fotografia, sono qui, non te ne accorgi? Ora basta, vieni con me, usciamo insieme dalla fotografia e torniamo nel mondo delle cose concrete, torniamo a casa". Questo angelo non ha nulla di spirituale, nessun messaggio religioso o mistico da portare: questo è un angelo terreno e muto, che parla solo con lo sguardo. La sua presenza appare decisa, insistente, ora pensierosa, ora sfidante, ora amorevole, accorata, piangente, sempre lì, accanto, vicina con il corpo e con lo sguardo alla madre. È una presenza di solitudine, insensata, che trova ragione solo in sé stessa e nell'urgenza di manifestarsi. Non annuncia nulla, questo angelo, non ha parole da pronunciare, ma osserva. La presenza fissa della figlia accanto alla madre si rafforza nel silenzio ostinato della fotografia.

typically refer to the analogue system, the technological shift to digital has not erased its certifying function and reality effect that make up the profound nature of photography. So, everything in this series of photographs is true: Moira is actually present in the scene. She is next to her mother; it surprises nobody that in numerous photographs she is older than her, that she is the mother to her as a child, that she is her sister when Lorianana stands beside Tonino, her boyfriend and later husband, or nurses Federico, her brother. What we see is real, it happened because we see it represented in the photographs: it was thought of, and it happened. The digital, in this case, has penetrated deep into the analogue. It is impossible to separate them. Moira has turned into a sort of guardian angel (let us use this definition briefly) who accompanies her mother throughout her existence, observing her and as if warning her with fixed eyes of something, that life is full of surprises: "I'm staring at you. Turn around, look at me now. I've entered the photograph. I'm here, can't you see me? That's enough. Come with me. Let's leave the photograph together and go back to our world of concrete things. Let's go home". There is nothing spiritual about this angel, no religious or mystical message to carry: this is an earthly, mute angel who speaks only with its gaze. Its presence is resolute, insistent, now thoughtful, now defiant, now loving, heartfelt, weeping, always there, close in body and in sight to the mother. A presence of solitude, senseless, finding reason only in itself and in the urgency to manifest itself. It announces nothing, this angel, it has nothing to say, it just observes. The fixed presence

L'accumulo temporale che si genera all'interno di questo lavoro fotografico è come un magma che resiste a ogni tipo di tempo organizzato e stabilito. Siamo infatti oltre il tempo, in una dimensione non definibile, che per noi che osserviamo, anzi, non è neppure lecito definire.

Siamo in un gorgo temporale molto privato che il lavoro artistico di colpo rende pubblico e che deriva da una coincidenza cruciale: Lorianana documentava con la fotografia e il film la storia della famiglia (molte donne sono state narratrici delle vicende del gruppo familiare, garanti della sua continuità, tessitrici di rapporti); Moira prosegue il suo lavoro creando dopo la sua morte un'ulteriore narrazione spostata in una dimensione altra. *20.12.53 • 10.08.04* è contemporaneamente la continuazione di un intimo album di famiglia e una serie di immagini che, nuovissime, uscendo dalle mura domestiche, vanno a collocarsi nel sistema dell'arte: fuori dai cassetti dei mobili della casa contadina, lontano dai campi di grano e gli ulivi tra i quali si formò, l'album di famiglia mantiene il suo genuino linguaggio vernacolare immediatamente funzionale al ricordo, ma si trasforma grazie al sofisticato e progettato, ancorché spontaneo e istintivo, montaggio digitale che lo risignifica completamente. Per destino, le immagini saranno esposte in gallerie d'arte, conservate in musei, acquistate da collezionisti, pubblicate in libri, riviste, siti. Lorianana, che sempre aveva promosso gli studi artistici della figlia, ora la incoraggia a entrare nel mondo dell'arte con più determinatezza di quanto non avesse già iniziato a fare; al tempo stesso Moira, ammiratrice della forza d'animo, della serietà, della limpida bellezza della madre, la espone,

of the daughter beside her mother is reinforced in the obstinate silence of the photograph.

The temporal accumulation generated within this photographic work is akin to a magma that resists any kind of organised and established time. We are in fact beyond time, in an undefined dimension, which for us who observe, indeed, it is not even permissible to define.

We are in a very private temporal vortex that the artwork suddenly makes public and stems from a crucial coincidence: Lorianana documented her family history with photography and film (many women have been narrators of family events, guarantors of its continuity, weavers of relationships); Moira continues her work by creating a further narrative shifted into another dimension after her death. *20.12.53 • 10.08.04* is at the same time the continuation of an intimate family photo album and a series of images that, brand new, leaving the walls of the home, move into the art system: outside the drawers of the farmhouse furniture, far from the wheat fields and olive groves among which it was shaped, the family photo album keeps its genuine vernacular language directly functional to the memory, but is transformed through sophisticated and planned, yet spontaneous, digital editing that completely redefines it. As fate would have it, the images would be exhibited in art galleries, kept in museums, bought by collectors, published in books, magazines, websites. Lorianana, who had always promoted her daughter's artistic studies, now pushes her to enter the world of art with more determination than ever before; at the same

le rende onore, la mostra in pubblico insieme a sé stessa. Queste fotografie compiono un balzo dalla sfera privata a quella pubblica che fa tornare alla mente le riflessioni di Walter Benjamin sulla funzione prima culturale e poi espositiva dell'arte⁴.

Se la fotografia è stata intesa, in termini generali, come un'arte rivolta all'esterno (si pensi alle sue principali funzioni legate all'informazione e alla promozione delle merci), d'altro canto essa da sempre appartiene a tutti, avendo trovato posto fin dalle sue origini in ambiti di utilizzo intimo, esclusivamente affettivo e legato alla conservazione della memoria e alla custodia dei rituali familiari, come Pierre Bourdieu ci ha insegnato⁵, che non prevedono (naturalmente, in relazione al variare storico e culturale dell'idea socialmente condivisa di privato e di intimo) esposizione, pubblicizzazione, vendita o acquisto.

La privatezza dell'immagine, seppure oggi possa apparire un tema superato, anzi travolto dal crescente processo di vetrinizzazione di ogni aspetto delle esistenze umane⁶, indotto congiuntamente dalla televisione, da internet, dall'uso dello smartphone e dalla esplosiva pratica dei social media, oltre che dalla trasformazione dei sentimenti in qualcosa di instabile, mobile e liquido⁷, nei suoi termini antropologici più veri rimane un tema degno di attenzione. Nel caso di *20.12.53 • 10.08.04* non è percepibile alcuna violazione del privato nel suo passaggio al pubblico, poiché questo avviene con pudore, semplicità, silenzio, in un modo stringente e necessario che mette in piena evidenza il grande mistero delle fotografie di famiglia e dei processi affettivi che esse generano⁸.

time, Moira, an admirer of her mother's strength of spirit, seriousness and pristine beauty, exhibits her, honours her, shows her off in public alongside herself. These photographs make a leap from the private to the public sphere that brings to mind Walter Benjamin's reflections on the initial cultic and later expository function of art⁴.

If photography has been understood, in general terms, as an art directed outwards (consider its main functions related to information and the promotion of goods), on the other hand, it has always belonged to everybody, having found its place since its origins in areas of intimate use, only affective and related to the preservation of memory and the safeguarding of family rituals, as Pierre Bourdieu taught us⁵, which do not involve (naturally, in relation to the historical and cultural variation of the socially shared idea of private and intimate) display, advertising, selling or buying.

The privatisation of the image, which today may seem an outdated theme, indeed overwhelmed by the increasing process of showcasing every aspect of human existence⁶, brought about jointly by television, the internet, smartphone use and the explosive use of social media, along with the transformation of feelings into something unstable, mobile and liquid⁷, in its truest anthropological terms remains an issue worthy of attention. With *20.12.53 • 10.08.04* there is no perceivable violation of the private in its passage to the public, because this happens modestly, simply, silently, in a close and essential way that fully emphasises the great mystery of

Ci sono mille ragioni per guardare e riguardare le fotografie di famiglia, proprie e anche altrui. Eppure ciò che in esse vediamo sono sempre più o meno le stesse cose: matrimoni, compleanni, vacanze, viaggi, e poi ritratti singoli o di gruppo, sorrisi, sguardi, abiti, acconciature, oggetti, pose, ora ingenua ora più studiate, di fronte alla macchina fotografica. Sono fotografie, in fondo, tutte uguali, eppure ogni volta sprigionano una forza che ci chiama e ci trattiene. Nella loro evidenza, nella loro struttura amica, nell'assoluta garanzia che contengano storie vere, esse sono oggetti sacri.

La nostra civiltà razionale-industriale, ora informatica, allontanando progressivamente l'essere umano dalla natura, ha privato la vita del fondamentale legame con la morte che esisteva nelle società magico-arcaiche, rimuovendola, quasi fosse un incidente, trasformandola in qualcosa di estraneo. Ma, come ricorda Werner Fuchs⁹, la fotografia (e, in seguito, anche le altre immagini tecnologiche) sembrerebbe contribuire, in chiave nuovamente magica, a contrastare la nostra incapacità di pensare la morte: potrebbe addirittura aiutarci a esprimere una sorta di aspirazione profana alla sopravvivenza. La fotografia ha infatti aggiunto alla nostra vita un tempo completamente nuovo, un tempo "in più" rispetto a quello vissuto in epoca prefotografica, creando in noi anche l'illusione di poterlo affermare e misurare proprio perché si presenta bloccato, lì, davanti ai nostri occhi. L'enorme popolarità della fotografia risiede, in fondo, nel fatto che essa mostra continuamente ciò di cui noi soprattutto ci preoccupiamo: il passare del tempo, cioè la morte. Non è un caso che Roland Barthes nel noto *La camera chiara*

family photographs and the affective processes they generate⁸.

There are a thousand reasons for looking at and reviewing family photographs, one's own as well as those of others. Yet what we see in them are always more or less the same things: weddings, birthdays, holidays, trips, and single or group portraits, smiles, glances, clothes, hairstyles, objects, poses, sometimes natural, sometimes more studied, in front of the camera. They are photographs all the same, yet each time they unleash a force that beckons and holds us. In their evidence, in their familiar structure, in the absolute guarantee that they contain true stories, they are sacred objects.

By progressively distancing the human being from nature, our rational-industrial, now computerised civilisation has stripped life of the fundamental link with death that existed in magico-archaic societies, removing it, as if it were an accident, and transforming it into something alien. But, as Werner Fuchs⁹ recalls, photography (and, subsequently, also other technological images) seems to contribute, again in a magical sense, to counteracting our inability to think about death: it could even help us express a kind of profane aspiration for survival. Photography has in fact added a completely new time to our lives, a time that is extra compared to the time we experienced in the pre-photographic era, creating in us the illusion of being able to grasp and measure it precisely because it is locked there, before our eyes. The enormous popularity of photography ultimately lies in the fact that it continually

(un testo importante per Moira Ricci per l'avvio di questo lavoro), per scrivere sulla natura profonda della fotografia sia partito dalla morte della madre, da una fotografia della madre da bambina. Ogni ritratto fotografico (che rappresenta, in fondo, ciò che della persona resterà dopo la morte e che è erede, più che del ritratto pittorico e scultoreo, della maschera funeraria e del calco¹⁰) ci trascina infatti in una particolare profondità che ha a che vedere, misteriosamente, con un sentimento di immortalità, che agisce in modo sottile, che ne siamo consapevoli o meno, sul senso della nostra esistenza e sulla memoria, sia individuale sia collettiva. Nonostante la nostra tradizione culturale sia stata a lungo fondata sulla parola, le immagini possiedono infatti una complessità profonda, tipica dell'inconscio, che ce le rende assolutamente necessarie: non è possibile pensare senza immagini. Esse sono vive, si potrebbe dire autonome come soggetti animati e, come ricorda W. J. T. Mitchell, liberano in modo inaspettato, quasi selvaggio, significati e comportamenti sempre mutevoli che vanno oltre le intenzioni sia del produttore sia del fruitore, entrando in contesti ogni volta diversi da quelli originari¹¹. Le fotografie di famiglia hanno agito su Moira Ricci, in una circostanza tragica della sua esistenza, proprio come soggetti attivi, non solo perché hanno richiamato visivamente (si potrebbe dire su un piano contemplativo) momenti della vita della madre, ma anche e soprattutto perché hanno fatto nascere nell'artista una precisa e forte decisione: entrare in esse, non uscirne mai più.

shows what we mostly worry about: the passage of time, namely death. It is no coincidence that Roland Barthes in his famous *Camera Lucida* (an important text for Moira Ricci when starting this work), when writing about the profound nature of photography, he started with the death of his mother, with a photograph of his mother as a child. Each photographic portrait (which represents what will remain of the person after death and which is the successor, more so than a painted portrait or sculpture, to the funerary mask and cast¹⁰) in fact, draws us into a special profoundness that has to do, mysteriously, with a feeling of immortality, which acts subtly, whether or not we are aware of it, on the meaning of our existence and on memory, both individual and collective. Although our cultural tradition has long been based on words, images have a deep complexity, typical of the unconscious, that makes them absolutely necessary for us: we cannot think without images. They are alive, one could say autonomous as animated subjects and, as W. J. T. Mitchell reminds us, they release in unexpected, almost wild ways, ever-changing meanings and behaviours that go beyond the intentions of both creator and user, entering contexts different from the original ones every time¹¹. Family photographs acted on Moira Ricci, in a tragic circumstance of her existence, as active subjects, not only because they visually recalled (one might say on a contemplative level) moments of her mother's life, but also and above all because they triggered in the artist a precise intention: to enter them, and never leave them again.

01 Joan Fontcuberta, *Le baiser de Judas. Photographie et vérité*, Actes Sud, Arles 1996; ed. it. *Il bacio di Giuda. Fotografia e verità*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2022.

02 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Editions du Seuil, Paris 1987; ed. it. *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Clueb, Bologna 2006.

03 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Editions du Seuil, Paris 1980; ed. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980; eng. ed. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill and Wang, New York 1981.

04 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966; eng. ed. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Penguin, London 2008.

05 Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Les Editions de Minuit, Paris 1965; ed. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972; eng. ed. *Photography: A Middle-Brow Art*, Polity Press, Cambridge 1990..

06 Vanni Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

07 Zygmunt Bauman, *Liquid Love. On the Fertility of Human Bonds*, Polity Press/Blackwell Publishing, Oxford 2003; ed. it. *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Laterza, Bari 2004.

08 Roberta Valtorta, *Il mistero delle vecchie fotografie di famiglia*, in Cristian Malisan, Charlotte Ménard, Artemio Croatto (a cura di/eds.), *Lost and Found. Fotografie anonime 1940-1960*, Arcipèlago, Udine 2021.

09 Werner Fuchs, *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969; ed. it. *Le immagini della morte nella società moderna*, Einaudi, Torino 1973.

10 Alberto Manodori, *Sagredo, L'ultima posa. Il ritratto fotografico funerario 1850-1950 e il suo contesto funebre*, Universitalia, Roma 2013; Edouard Papet, Georges Didi-Huberman, Dominique De Font-Réaulx et al. (a cura di/eds.), *A fleur de peaux. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, catalogo della mostra/exhibition catalogue (Paris, Musée d'Orsay, 2001), Réunion des Musées nationaux, Paris 2001.

11 Di questo discute/This is discussed by William John Thomas Mitchell in *What do Pictures "Really" Want?*, in "October", n. 77, 1996, pp. 71-92; ed. it. *Che cosa vogliono davvero le immagini?*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, pp. 107-137.

L'ombra della vita
Andrea Cortellessa

[Confusione degli statuti]
Per mesi e mesi, sono stato sua madre.
È come se avessi perduto mia figlia
(dolore più grande di questo?)
Non avevo mai pensato a una cosa del genere).
Barthes, *Dove lei non è*

“Immagini in qualche modo fondamentali d’una vita, delle quali ogni tanto taluna d’improvviso m’assale. Su alla cappella, quando vi tornai subito dopo il passaggio della guerra, una pallottola aveva forato il vetro del ritratto di mia madre sul sepolcro centrale, ritratto incoronato di rosette di ferro come di spine; ma il vetro stesso doveva aver deviato la pallottola, e il volto di lei era intatto. Giù in casa, egualmente intatta appariva, tra tante rovine e pietre spezzate, l’antica scala esterna, mio orgoglio e amore.”

“Il più terribile dei ritratti di mia madre è quello che la presenta ritta (in una buffa e larga vestaglia di quei tempi, i capelli a cannuolo intorno alla fronte) con me unenne sul braccio sinistro ripiegato; ella mi addita sorridendo l’obbiettivo, che di fatto, riccioluto e aggrondato, io fisso. Ma questo gesto giocondo ha il suo orrendo rovescio, o forse il suo vero dritto: dal braccio teso di lei il nostro almo sole ritaglia un’ombra nera e precisa, minutamente descritta ed articolata, un braccio di tenebra che attraversa

The Shadow of Life
Andrea Cortellessa

[Status confusion]
For months, I have been her mother.
It is as if I had lost my daughter
(a greater grief than that?)
It had never occurred to me).
Barthes, *Mourning Diary*

“Somewhat fundamental images of a life, some of which grab me from time to time. Up at the chapel, when I went back there just after the war, a bullet had pierced the glass of my mother’s portrait on the central tomb, a portrait crowned with iron rosettes as if made of thorns; but the glass itself must have deflected the bullet, and her face was intact. Down in the house, equally intact, was, among so various ruins and shattered rocks, the old external staircase, my pride and joy.”

“The most dreadful of my mother’s portraits is the one that shows her standing upright (in a funny, wide dressing gown of that era, her hair in a bun around her forehead) with me, one year old, on her bent left arm; she smilingly points at the lens, which I actually stare at, curled and rounded. But this playful gesture has its ghastly reverse, or perhaps its actual obverse: from her outstretched arm our almighty sun draws a precise, black shadow, minutely detailed and articulated, an arm of darkness that crosses her body at a slant.

il suo corpo di sbieco. Coll’indice notturno ella mostra la terra, la fossa: quella in cui doveva essere rinchiusa di là a pochi mesi. Ma l’avida terra non sembra paga, il nero gesto continua.”

Queste due pagine a specchio rovesciato si susseguono a poca distanza, tra “Febbraio” e “Marzo” del 1964, in *Des mois*: terzo e ultimo dei diari metafisici di Tommaso Landolfi, pubblicato tre anni dopo.

Fra loro compongono un chiasmo, l’una il rovescio dell’altra, le due immagini convocate da Landolfi di sua madre Ida, morta il 24 maggio 1910, quando lui aveva due anni. Fra le due si colloca quest’altro brano:

“La nostra vita interiore si volge tutta tra un’illusione di dominio sugli oggetti e un’umile richiesta ad essi. Richiesta di che? Evidentemente del nostro proprio volto, di una nostra consistenza non ipotizzata dalla volontà e non figurata per compenso dalla disperazione, ma tanto o quanto reale.”

La *richiesta* è quella, nientemeno, di una definizione della nostra identità: una *consistenza* che non può avere forma diversa dal *nostro proprio volto*. Il che sarebbe pacifico (forse!), se Landolfi non fosse lo stesso autore che, nel Novecento non solo italiano, è stato fra i primi a cancellare la sua identità appunto oscurando il *proprio volto*. Anche in questo caso il gesto è mediato da una fotografia: quella che lo scrittore

With her dark forefinger she shows the earth, the pit: the one in which she was to be confined a few months hence. But the greedy earth does not seem satisfied, the dark deed continues.”

These two inverted mirror pages follow each other in close succession, between “February” and “March” of 1964, in *Des mois*: the third and last of Tommaso Landolfi’s metaphysical diaries, published three years later.

Between them they compose a chiasmus, one the reverse of the other, the two images summoned by Landolfi of his mother Ida, who died on 24 May 1910, when he was two years old. Between the two lies this other passage:

“Our inner life turns between an illusion of dominion over objects and humbly requesting of them. A request for what? Evidently of our own face, of a consistency of our own that is not hypothesised by will and not imagined for compensation by despair, but as much or as real.”

The *request* is no less than that of a definition of our identity: a *consistency* that cannot take any form other than *our own face*. Which could be acceptable (perhaps!), if Landolfi was not the same author who, in the twentieth century and not only in Italy, was among the first to erase his identity precisely by obscuring his *own face*. Once again, the gesture is conveyed by a photograph: the one the writer showed in

scelse di riprodurre nel risvolto al primo dei suddetti diari, *LA BIÈRE DU PECHEUR*: il ritratto che la nascente civiltà dell'immagine e del personaggio-autore (siamo nel 1953) pretendeva di devolvere alla curiosità dei lettori era bensì presente ma fra il volto e l'obiettivo, così nascondendo il primo, Landolfi (o chi per lui...) stendeva la mano aperta. Da quel momento in avanti le alette dei libri successivi reciteranno semplicemente "Risvolto bianco per desiderio dell'autore". Ma che la ricerca – seppur così contrastata – della propria identità, anzi della propria *consistenza*, passi necessariamente dal metafisico avallo dell'*imago* materna, lo dice la prima volta che questa viene convocata dall'autore (seppure solo *en passant*, e in toni in apparenza ben più leggeri). Siamo nel secondo dei tre diari, *Rien va*, e "il ritratto di mia madre morta sembra assicurarmi che posso o magari devo seguire a vivere; ma che cosa non possiamo far dire noi stessi a un ritratto, di madre poi!"

Perché il *ritratto della madre morta* dovrebbe *assicurare* a suo figlio la possibilità di *seguire a vivere*? La risposta sembrerebbe darla il primo brano citato di *Des mois*: quello in cui la foto di sua madre, protetta dall'opaco vetro cimiteriale, devia il raggio mortale del tempo così serbandolo il suo volto *intatto*. Al contrario, ci dice però il secondo brano, è precisamente la luce dell'*almo sole* a proiettarle addosso il *braccio di tenebra che attraversa il suo corpo di sbieco*: così segnando la sua sorte, che è poi quella di noi tutti. Il gesto che fa con la mano libera prosegue l'*ombra nera e precisa* che taglia in due,

the flap of the first of his diaries, *LA BIÈRE DU PECHEUR*: the portrait that the nascent civilisation of the image and of the author-character (this was 1953) claimed to offer to the readers' curiosity was indeed present, but Landolfi (or whoever it may have been) concealed his face by placing his open hand between it and the lens. From then on, the flaps of subsequent books will read "Blank cover at the author's request". But that the search – albeit so conflicted – for one's own identity, indeed one's own *consistency*, must inevitably pass through the metaphysical endorsement of the maternal *imago*, we hear the first time it is summoned by the author (albeit only *en passant*, and in what appear to be much lighter tones). We are in the second of the three diaries, *Rien va*, and "the portrait of my dead mother seems to assure me I can or must go on living; but what can't we make ourselves say to a portrait, of a mother besides!"

Why should the *portrait of his dead mother* provide her son with the means to *go on living*? The answer would seem to be provided by the first quoted passage from *Des mois*: the one in which the photo of his mother, protected by the opaque cemetery glass, deflects the mortal ray of time, thus preserving her face *untouched*. However, the second excerpt tells us, it is precisely the light of the *kindly sun* that projects the *arm of darkness across her body at a slant*: thus, marking her fate, which is that of us all. The gesture she makes with her free hand follows the *sharp, black shadow* that

crudele, la propria immagine: inequivocabilmente indicando *la terra, la fossa* alla quale è destinata. Ma in effetti quel gesto non indica in modo generico la destinazione cui è inesorabilmente indirizzato ogni vivente. Quello che *addita sorridendo*, per la precisione, è l'*obiettivo*: cioè l'occhio impassibile della macchina che riprende la scena e impiega proprio l'azione della luce per iscrivere, nei corpi, l'ineludibilità della morte.

Alla lettera è la *foto-grafia* che, mentre sancisce l'irrecusabilità di quanto "è stato", altrettanto irrevocabilmente scrive "la morte al futuro". Così nelle araldiche pagine della *Camera chiara* di Roland Barthes, che hanno codificato una volta per tutte la superstizione, così frequente al primo diffondersi della nuova tecnologia, che con insistenza collegava la fotografia alla morte (il che non sarà stato privo di conseguenze, si capisce, nelle resistenze che incontrò, sulle prime, fra scrittori e artisti: l'anatema di Baudelaire contro i "nuovi adoratori del sole" non è che il più noto d'una saporita aneddotica). La paura più sottile che l'obiettivo incuteva – e tuttora talvolta incute, in chi si sottragga al nuovo culto solare del popolo dei *selfie* – probabilmente si deve alla qualità in sé mortifera di "quest'arte nata da un raggio e da un veleno", come l'estroso Arrigo Boito chiamava la fotografia già verso il 1870. Cioè alla sua capacità di rendere visibile l'azione del tempo: nient'altro che la morte, appunto.

Questo dice l'*immagine dialettica* che compongono i due brani di Landolfi: ciò che non ha potuto il Tempo Esterno, quello che tutti ci

cruelly cuts her image in two: unequivocally pointing to *the ground, the pit* to which she is destined. In fact, that gesture does not indicate the destination to which every living being is inexorably directed. What she *smilingly points to*, to be precise, is the *lens*: the impassive eye of the camera that shoots the scene, and that the very action of light engages to inscribe, in bodies, the inevitability of such death.

Literally, it is the *photo-graph* that, while sanctioning the irrecusability of what "has been", equally irredeemably spells "death to the future". As in the heraldic pages of Roland Barthes's *Camera Lucida*, which consolidated the superstition once and for all, so widespread at the first wave of the new technology, that insistently linked photography to death (which would not have been without consequences, we understand, in the resistance it encountered, initially, among writers and artists: Baudelaire's anathema against the "new worshippers of the sun" is but the most famous of a delicious array of anecdotes). The subtlest fear that the *lens* instilled – and still sometimes instils, in those who shun the new solar cult of the selfie – is probably because of the inherently deadly quality of this "art created from a beam and a poison", as the whimsical Arrigo Boito called photography back around 1870. From its ability to make the action of time visible: nothing but death, in fact.

This is what the *dialectical image* that makes up Landolfi's two passages says: what the Outer Time, the one that unites us all (the time

accomuna (il tempo della guerra, il tempo della storia), ha potuto un Tempo Interno (*inherent vice* che cova nel corpo di chi, infatti, è attraversato dal *raggio d'ombra*), o forse un Tempo Più Esterno: che non appartiene, propriamente, né alla storia dell'individuo né a quella dei popoli. È quella che un suo discepolo come Giorgio Manganelli, commentando negli anni Ottanta le fotografie scattate da Anna Forcella (e riportate nel suo libro *Studi sul deserto*) al camposanto romano del Verano, chiama la *lama di tenebra* della rappresentazione:

“Se una statua si aderge contro un muro, con l'ambizione della parola incisa e rilevata, verrà trasformata in ombra, ritagliato buio [...]. Tra due muraglie si inserisce una lama di tenebre, ed è questa, non altro, la materia dell'immagine, e chi guarda, e vede un profilo d'infante su di un muro, deve guardarlo dal punto di vista dell'oscurità [...]. Il vetro che custodisce un'immagine adolescente esegue un difficile lavoro di rifiuto, allontanamento, smentita per l'appunto di quella presenza patetica, e alla fine dell'opera il vetro resterà come immagine assoluta, dominante, interpretativa, acra e limpida confutazione della squisita favola mortuaria; e il vetro è trasparenza, guisa d'aria, rapido gioco del nulla astratto con il nulla travestito di forma.”

Un *nulla travestito di forma* è, a ben vedere, l'azione ambivalente di ogni rappresentazione visiva. Che fissa in immagine l'aspetto odierno

of war, the time of history), could not do, an Inner Time (an *inherent vice* that broods in the body of those who, in fact, are crossed by the *beam of shadow*), or perhaps a More Outer Time: which does not belong, properly speaking, to either the history of the individual or that of people. It is what a disciple of his like Giorgio Manganelli, commenting in the 1980s on the photographs taken by Anna Forcella (and featured in her book *Studi sul deserto*) at the Verano cemetery in Rome, calls the *blade of darkness* of representation:

“If a statue stands against a wall, with the ambition of the engraved and detected word, it will be transformed into shadow, carved darkness [...]. Between two walls a blade of darkness is inserted, and this, and nothing else, is the subject of the image, and whoever looks, and sees an infant's profile on a wall, must look at it from the point of view of darkness [...]. The glass that guards the image of an adolescent executes a difficult work of refusal, distancing, denial of that sentimental presence, and at the end of the work the glass will remain as an absolute, dominant, interpretative image, an acrid and limpid refutation of the exquisite mortuary tale; and the glass is transparency, the guise of air, the rapid play of abstract nothingness with nothingness disguised as form.”

A *nothingness disguised as form* is, on closer inspection, the ambivalent action of every visual representation. Which fixes in an image

dei volti e dei corpi, così in apparenza negando l'entropia che presto li condurrà, come tutti, alla *terra, la fossa*. Ma che, in quel preciso momento, provvede pure a irrigidire il *perpetuum mobile* della vita in un'icona che la immobilizza una volta per sempre. Il raggio di luce che eterna la vita è la stessa cosa della lama di tenebre che la pietrifica e la uccide.

20.12.53 • 10.08.04, il lavoro al quale Moira Ricci ha atteso dal 2004 al 2014, con l'interminabilità propria dell'analisi secondo Freud (prima di questo libro sono apparsi il video *Ora sento la musica, chiudo gli occhi, sento il ritmo che mi avvolge, fa presa nel mio cuore*, e la fanzine *Fugazine #6*), pare voler sussumere tutti questi paradossi e insieme, con un solo gesto semplice e decisivo, tutti volerli tagliare come un nodo di Gordio. Questo gesto le è stato permesso dall'evoluzione della tecnica digitale e in particolare da Photoshop: software che ormai fanno usare, si può dire, un po' tutti.

Inserire la propria immagine di adesso – un *adesso*, per ulteriore paradosso, che ormai ha a sua volta una storia di quasi vent'anni – all'interno delle fotografie della collezione di famiglia che ritraggono sua madre, scomparsa a poco più di cinquant'anni (cioè l'età che avrà *fra poco* lei, Moira, nata 46 anni fa), significa ripetere all'infinito l'effetto di compresenza magica che nella foto commentata da Landolfi dà l'inclusione di lui *unenne sul braccio sinistro ripiegato* della madre morta: gesto che pare intendere il contrario di quello ominoso dell'altro brac-

the current appearance of faces and bodies, thus negating the entropy that will soon lead them, like everyone else, to the *ground, the pit*. But which, at that precise moment, also provides for hardening the *mobile perpetuum* of life in an image that immobilises it once and for all. The ray of light that eternalises life is the same as the blade of darkness that turns it to stone and kills it.

20.12.53 • 10.08.04, the work Moira Ricci devoted herself to from 2004 to 2014, with the proper interminability of analysis according to Freud (before this book came the video *Ora sento la musica, chiudo gli occhi, sento il ritmo che mi avvolge, fa presa nel mio cuore* and the fanzine *Fugazine #6*), seems to want to absorb all these paradoxes and at the same time, with one simple and decisive gesture, want to cut them all like a Gordian knot. This was made possible by the evolution of digital technology and, in particular, by Photoshop: software that, one might say, almost everyone knows how to use at this point.

Inserting her own present image – a *present*, paradoxically enough, which is itself almost twenty years old – into photographs from the family collection showing her mother, who died when she was just over fifty years old (*i.e.*, the age Moira, born 46 years ago, will *soon* be), means endlessly repeating the effect of magical co-presence that Landolfi's inclusion of himself as a *one-year-old on his dead mother's folded left arm* in the photo he comment-

cio che indica, s'è visto, l'obiettivo fotografico. Se con questo gesto la donna accetta il veleno e la luce dei quali la macchina crudele la investe, così consentendo al proprio destino di morte, l'altro braccio pare voler invece proteggere, da quel raggio micidiale, la vita nascente che sta sorreggendo: così consegnandola a un futuro che non includerà lei ma lui, invece, sì. In questo senso il ritratto della madre morta sembra consentirgli, o piuttosto ingiungergli, di *seguire* a vivere.

Le immagini di 20.12.53 • 10.08.04 sono tanto semplici, tecnicamente, quanto emotivamente non meno che lancinanti. Quello che può apparire un *effetto Forrest Gump* non ha niente di ludico: se è forse inevitabile, da parte nostra, proiettare nell'operazione una certa dose d'ironia nei confronti dell'abuso patetizzante che troppo spesso delle foto di famiglia fanno gli artisti d'oggi, lo struggimento che si produce guardando le immagini di Moira Ricci mantiene sempre una sua evidente, tanto bizzarra quanto innegabile, *autenticità*: paradossalmente proprio in virtù della *falsificazione* operata dall'autrice (non diverso il cortocircuito di altri suoi lavori che esplorano, o piuttosto "inventano", le mitologie della *Heimat* maremmana d'origine: come *Da buio a buio*, visto alla Quadriennale di Roma del 2016, o *Dove il cielo è più vicino*, passato al festival Fotografia Europea di Reggio Emilia dove l'ho visto nel 2017).

Piuttosto che al film del 1994 la cui frase-slogan tirava in ballo giusto la *mamma* del protagonista eponimo ("Mamma diceva sempre: la

ed on gives: a gesture that seems to mean the opposite of the ominous one of the other arm pointing, as we have seen, to the camera lens. If through this gesture the woman accepts the poison and the light with which the cruel machine strikes her, thus consenting to her own mortal destiny, the other arm seems instead to want to shield, from that deadly ray, the nascent life it is supporting: thus consigning it to a future that will not include her but will include him. In this sense, the portrait of his dead mother seems to allow him, or rather orders him, to *continue* living.

The images from 20.12.53 • 10.08.04 are as technically simple as they are emotionally no less than stabbing. What may appear to be a *Forrest Gump effect* has nothing playful about it: if it is perhaps inevitable on our part to project into the work a certain dose of irony towards the pathetising abuse that today's artists all too often put on family photos, the poignancy that comes from looking at Moira Ricci's images always keeps its own clear, as bizarre as it is undeniable, *authenticity*: paradoxically, precisely because of the *falsification* performed by the author (not unlike the short circuit in other works of hers that explore, or rather "invent", the mythologies of her native Maremma *Heimat*: such as *Da buio a buio*, seen at the Quadriennale di Roma in 2016, or *Dove il cielo è più vicino*, which passed through the festival Fotografia Europea di Reggio Emilia where I saw it in 2017).

Rather than the 1994 film, whose signature line came straight from the eponymous

vita è uguale a una scatola di cioccolatini: non sai mai quello che ti capita"), il quale grazie all'effetto CGI sbalordiva l'*audience* di allora includendosi, con digitale verosimiglianza, in una serie di universalmente note scene del passato, l'operazione di Moira Ricci fa pensare a quella, d'un paio d'anni precedente al film di Robert Zemeckis, con cui Natalie Cole riusciva a duettare col padre Nat King Cole, morto nel 1965, nella sua celebre hit *Unforgettable*: sovraincidendo la propria voce a quella incisa da lui quarant'anni prima (e nel relativo videoclip riuscendo anche a montare la propria immagine, virata in bianco e nero, accanto alla sua). A riuscire davvero *unforgettable*, l'assoluta, implacabile *prevedibilità* di un'esistenza per sempre crocifissa alla medesima coazione a ripetere: la vita è quella scatola che, ogni volta che la apri, sai già benissimo quello che contiene.

Siamo dalle parti del Krapp di Beckett e del suo *Ultimo nastro*: testo che in effetti ragionava sulle conseguenze della *riproducibilità tecnica della vita* (nella fattispecie, della voce umana): dopo il Verne del *Castello dei Carpazi*, il Rousset di *Locus solus*, il Bioy Casares dell'*Invenzione di Morel*, in questione è sempre la sfida impossibile al tempo che *ruit irreparabile*, nell'invocazione che era stata di Faust: "fermati istante, sei bello!".

Chi ha rinnovato il *tòpos* nel modo emotivamente più vicino all'interpretazione che darà Moira Ricci mi pare sia stato William Trevor nel *Viaggio di Felicia*, romanzo del 1994 memorabilmente portato al cinema cinque anni dopo

protagonist's *mother* ("My mama always said, 'Life was like a box of chocolates. You never know what you're gonna get'"), which, thanks to the CGI effects, stunned the *audience* at the time by digitally replicating a series of universally familiar scenes from the past, Moira Ricci's work brings to mind the example, a couple of years before Robert Zemeckis's film, of Natalie Cole singing a duet with her father Nat King Cole, who died in 1965, in his famous hit *Unforgettable*, adding her own voice to the one recorded by him forty years earlier (and, in the video clip, even inserting her own image, converted to black and white, next to his). What is truly *unforgettable* is the absolute, implacable *predictability* of an existence forever nailed to the same compulsion of repetition: life is the box whose contents you already know every time you open it.

We are in the vicinity of Beckett's Krapp and his *Last Tape*: a text that reasoned on the consequences of the *technical reproducibility of life* (in this case, of the human voice): as with Verne and *The Carpathian Castle*, Rousset and *Locus Solus*, Bioy Casares and *The Invention of Morel*, at issue is the impossible challenge to time that *ruit irreparabile*, in the invocation from Faust to the present moment: "remain, thou art so beautiful!".

The one who renewed the *topos* in the emotionally closest way to Moira Ricci's interpretation seems to me to have been William Trevor in *Felicia's Journey*, a 1994 novel memorably brought to the big screen five years later by

da Atom Egoyan: Joe Hilditch (interpretato nel film da Bob Hoskins) è un serial killer che attira in trappola le sue vittime con l'untuosità di Norman Bates nell'archetipo hitchcockiano; ma il lutto per la morte della madre Gala non lo vive impersonandola e indossando i suoi abiti, come aveva fatto il protagonista di *Psycho*, bensì restando immerso in una specie di sacrario dove incessabilmente rivede le registrazioni degli anodini programmi di cucina condotti dalla madre nei palinsesti televisivi *d'antan*.

La maledizione di Moira Ricci consiste nell'essere insieme la vittima e il serial killer, la preda e il ragno, o se si preferisce – volendo interpretare questa tradizione in chiave metalinguistica – lo spettatore e il regista del sempreuguale spettacolo da lei messo in scena per dieci anni, appunto, anzitutto per sé stessa. Questo cortocircuito psicoanalitico era sottolineato da Marco Delogu con l'accostare i suoi lavori, nel volume *Facing the Camera*, a quelli di Luigi Di Sarro: tecnicamente diversissimi, e precedenti del resto di quasi quarant'anni, gli scatti nei quali il medico e fotografo tragicamente scomparso nel 1979 (quando venne ucciso per errore dalla polizia a un posto di blocco) riprendeva anche sé stesso nella cornice dello specchio nel quale si guardava sua madre. Non c'era trucco e non c'era inganno: ma identica, e non meno perturbante, la *sovrimpressione psichica* così prodotta.

Ha dichiarato una volta Moira Ricci: “continuavo a guardare le sue foto, non riuscivo a smettere; volevo solo entrare lì per stare con lei. Mi sono inserita nel modo più preciso possibile

Atom Egoyan: Joe Hilditch (played in the film by Bob Hoskins) is a serial killer who lures his victims into a trap with the unctuousness of Norman Bates in the Hitchcockian vein; but he does not mourn the death of his mother Gala by impersonating her and wearing her clothes, as the protagonist of *Psycho* did, but by immersing himself in a sort of shrine where he incessantly rewatches the recordings of the anodyne cooking programmes conducted by his mother on television shows of *yesteryear*.

Moira Ricci's curse lies in being both the victim and the serial killer, the prey and the spider, or if you prefer – if you want to interpret this tradition in a metalinguistic key – the spectator and the director of the ever-changing show she staged for ten years, foremost for herself. Marco Delogu accentuated this psychoanalytic short circuit in his book, *Facing the Camera*, when he juxtaposed his work with that of Luigi Di Sarro: technically very different, and almost forty years earlier, the shots in which the doctor and photographer who tragically died in 1979 (when he was mistakenly killed by the police at a checkpoint) also filmed himself in the mirror's frame into which his mother was looking at herself. There was no trickery and there was no deception: but identical, and no less uncanny, was the *psychic overlay* produced.

Moira Ricci once said, “I kept looking at her pictures. I couldn't stop; I just wanted to get in there to be with her. I went in as precisely as I could to realise my dream of being near

per rendere verosimile il mio sogno di poterle stare ancora accanto, di recuperare il tempo perso e proteggerla”.

Iscrivere sé stessa accanto a sua madre significa anzitutto *entrare lì*, nel circuito feticizzato dell'immagine sacra, e farlo con tutta la delicatezza del caso – per esempio scegliendo un abbigliamento coerente con la moda del tempo, attenuando sino ad annullarla ogni discontinuità di colore e illuminazione, prossemicamente assumendo la distanza corretta dalla figura centrale. E poi, sì, *proteggerla*. Tutto, nella figura che si aggiunge, sta a significare questo intento tanto urgente quanto impossibile: lo sguardo, l'inclinazione della testa, la postura delle mani. Con spirito non diverso, anche se antitetico nell'attitudine guerriera del figlio maschio, Michele Mari ha innescato la sua mirabile *Leggenda privata* inserendovi una foto scattata da suo padre – il celebre grafico e designer Enzo – al figlio settenne che si frappone fra lui e la moglie Iela, al culmine d'una delle orrorose crisi di famiglia raccontate nel libro, nel “delirante conato di difenderla [...]: con lo sguardo che dice: ‘Dovrai passare sul mio cadavere’”. Situazione tanto “vera”, drammaturgicamente e figurativamente, quanto verosimilmente inattendibile. Come si potrà credere che, nel pieno di una tale crisi familiare, qualcuno possa mettere mano alla macchina fotografica?

Nell'interpretazione viceversa tutta al femminile di Moira Ricci, è indicibile l'insieme di tenerezza, ma anche di straniamento, che non può non comportare la bizzarria della situazione.

her again, of making up for lost time and protecting her”.

To place herself next to her mother means first to *enter that place*, into the fetishised network of the sacred image, and to do so with all the delicacy of the occasion – for example, by choosing to dress herself consistently with the fashion of the time, toning down to the point of nullifying any discrepancies in colour and lighting, proxemically assuming the correct distance to the central figure. And yes, protect her. Everything in the accompanying figure signifies this intention which is as urgent as it is impossible: the gaze, the tilt of the head, the position of the hands. With a similar spirit, even if antithetical in the warrior attitude of the son, Michele Mari set off his admirable *Leggenda privata* by inserting a photo taken by his father – the famous graphic artist and designer Enzo – of his seven-year-old son who stands between him and his wife Iela, at the height of one of the horrendous family crises recounted in the book, in the “delirious urge to defend her [...]: with a look that says: ‘You will have to step over my corpse’”. A situation that is as “true”, dramaturgically and figuratively, as it is verisimilarly unreliable. How could anyone believe that, amid such a family crisis, someone would reach for the camera?

In Moira Ricci's entirely female interpretation, the mixture of tenderness, but also of estrangement, that cannot fail to convey the bizarre nature of the situation is inexpressible. One is reminded of Lalla Romano's *Lettura*

Viene da pensare alla *Lettura di un'immagine* di Lalla Romano (testo poi ampliato nel *Romanzo di figure* e nel *Nuovo romanzo di figure*). Come nel *Barthes di Roland Barthes* pubblicato nello stesso 1975, la scrittrice ritrova e commenta in età adulta un archivio di fotografie che includono la propria immagine, a un'età compresa fra i tre e i sette anni, e quella di sua madre, insieme o separate ma sempre riprese da suo padre, apprezzato fotografo. Nessuna impossibile sfida edipica, stavolta, ma anche questo a ben pensarci è un contesto abbastanza inquietante. Non solo queste foto raffigurano fantasmi, uno iscritto nell'immagine e l'altro che la realizza, cioè i genitori dell'autrice da tempo scomparsi; ma fantasmi sono loro stesse: perché le loro "didascalie" vengono redatte dopo un tempo lunghissimo, quando le circostanze nelle quali le foto erano state scattate sono state dimenticate da un pezzo (o non sono mai state neppure registrate, magari, dalla memoria della bambina piccolissima).

Fondamentale è però il ricongiungimento della vecchia Lalla (all'epoca della prima edizione giunta alla soglia dei settant'anni) con la figura materna. Anche stavolta non c'è trucco e non c'è inganno, ma comune di nuovo è l'indefinibile insieme di algida sospensione metafisica e travolgente incandescenza affettiva. Viene in mente, ancora, Giosetta Fioroni. Che in una delle ultime personali, al Museo del Novecento di Milano nel 2018, interpretava la sua ormai lunga storia come *Viaggio Sentimentale*, ivi inscenando cortocircuiti davvero da fantascienza:

di un'immagine (a text later expanded on in *Romanzo di figure* and *Nuovo romanzo di figure*). As with *Roland Barthes by Roland Barthes* published that same year in 1975, the writer rediscovers and comments on a photo archive that includes her own image, aged between three and seven, and that of her mother, together or separate but always taken by her father, an esteemed photographer. There is no impossible Oedipal feud this time, but even this, on reflection, is quite a disturbing context. Not only do these photos depict ghosts, one recorded in the image and the other taking it, namely the author's long-lost parents; but they are ghosts themselves: because their "captions" were penned after some time, when the circumstances in which the photos were taken have long since been forgotten (or were never even recorded, perhaps, in the memory of the young child).

Fundamental, however, is the reunion between the elderly Lalla (in her seventies at the time of the first edition) and her mother figure. There is no trickery or deceit this time either, but common again is the indefinable combination of icy metaphysical suspension and overwhelming emotional incandescence. Again, Giosetta Fioroni comes to mind. In one of her last solo shows, at the Museo del Novecento in Milan in 2018, she presented her, by that point in her career, lengthy history as *Viaggio Sentimentale* in which she staged some genuinely science fiction-like short circuits: an *Autoritratto a nove anni* of her from

un suo *Autoritratto a nove anni* del 1966 (il bambino – perduto nel tempo come nella *Jetée* di Chris Marker – certo è lei stessa) si specchiava in una *Giosetta a 12 mesi* scolpita in bronzo dal padre Mario (tutt'altro che disprezzabile allievo di Arturo Martini); per culminare in un grande autoritratto doppio, scultura in resina a grandezza naturale in cui la Giosetta settantenne tiene per mano la Giosetta di nove anni in tenuta da scolaretta.

In alcune immagini di 20.12.53 • 10.08.04, in uno scambio vertiginoso di ruoli, Moira adulta veglia sull'infanzia della madre rimasta fissata in arcaici bianco e nero. Per esempio in *Fratelli e cugina* è lei, assorta e con un (rarissimo) spettro di sorriso accennato sul volto, a sovrastare il gruppo dei bambini che include colei che, tanti anni dopo, le darà la vita; e in *Gemellini* è presente alla prima apparizione in scena di sua madre accanto a suo zio. In un'altra di queste immagini, Moira assiste al momento più intimo che si possa dare tra madre e figlio: quello in cui *Mamma allatta Federico*, cioè suo fratello.

Questi cortocircuiti temporali assomigliano tutti a quello del finale di 2001: *Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick: quando giunto al termine del Viaggio che è stata la sua vita – un'Odissea, appunto – il Viandante si vede Morire, e insieme si vede Nascere. Immagini, queste di Moira Ricci, che interpretano il paradosso umanissimo enunciato da Landolfi: quando diceva che conservare l'immagine materna era l'unica cosa che gli permettesse di *seguire a vive-*

1966 (the child – lost in time as in Chris Marker's *Jetée* – is definitely herself) was mirrored in a *Giosetta a 12 mesi* sculpted in bronze by her father Mario (far from being a disreputable student of Arturo Martini); culminating in a large double self-portrait, a life-size resin sculpture in which the 70-year-old Giosetta holds hands with the nine-year-old Giosetta dressed as a schoolgirl.

In some images in 20.12.53 • 10.08.04, in a vertiginous role swap, adult Moira watches over her mother's infancy fixed in black and white archaics. In *Fratelli e cugina*, for example, it is she, entranced and with a (very rare) hint of a smile on her face, who towers over the group of children that includes the one who, years later, will give birth to her; and in *Gemellini* she is present at her mother's first entrance on stage next to her uncle. In another of these images, Moira witnesses the most intimate moment between mother and child: in *Mamma allatta Federico*, where her mother nurses her brother.

These temporal short circuits all resemble that of the finale of Stanley Kubrick's 2001: *A Space Odyssey* when having reached the end of the Journey that has been his life – an Odyssey, precisely – the Wayfarer sees himself Dying, and sees himself Being Born. Images, these by Moira Ricci, that interpret the very human paradox expressed by Landolfi: when he said that preserving his mother's image was the only thing that made it possible for him *to go on living*. Because this *living* also consisted in writing the

re. Perché questo *vivere* consisteva anche nello scrivere la pagina destinata a far giungere sino a noi, seppure nella forma virtuale dell'ecfrasi, l'immagine della madre. Così il Figlio assumeva su di sé, in un futuro inimmaginabile, il medesimo ruolo di metafisica protezione assolto dalla Madre a suo tempo. Lo stesso fa Moira Ricci, assistendo la madre che entra nel circuito delle generazioni, e persino quando quel circolo rimette in moto: in questo modo garantendo a sé stessa il futuro nel quale potrà correre indietro, a perdifiato, e così salvare sua madre dall'abisso del tempo.

In forma laicissima, ma non per questo meno trascendente, si ripete la preghiera già ripetuta da Dante all'inizio dell'ultimo canto del Paradiso: e la "Madre" si rivela "Figlia del *suo* Figlio". Quando lei sarà morta, solo chi è nato dal suo grembo potrà accudirla. Una tenerezza che si spinge – verso l'infinito e oltre –, come l'astronave di Kubrick; la tenerezza che può avere solo una Madonna del Bellini.

page that would bring the image of the mother to us, albeit in the virtual form of the ekphrasis. Thus, the Son took upon himself, in an unimaginable future, the same role of metaphysical protection fulfilled by the Mother in her time. Moira Ricci does the same, assisting her mother when she enters the generational loop, and even when that loop begins again: in this way guaranteeing for herself the future in which she will run backwards, at breakneck speed, and save her mother from the abyss of time.

In a very secular form, but no less transcendent because of it, the prayer that Dante had already repeated at the beginning of the last canto of Paradise is echoed: and the "Mother" is revealed as the "Daughter of *her* Son". When she is dead, only those born from her womb will care for her. A tenderness that reaches – towards infinity and beyond –, like Kubrick's spaceship; the tenderness that can only be found in one of Bellini's Madonnas.

Nel regno della lira digitale *Lydia Flem*

Come vivere con i propri morti nel XXI secolo?

Scendendo come Orfeo negli Inferi, ma accompagnati da un oggetto magico che i miti greci non potevano conoscere: una lira digitale. Come Demetra alla ricerca di sua figlia Persefone nel regno sotterraneo, Moira Ricci si unisce alle pagine dell'album di famiglia per mescolarsi con i suoi cari, spinta dal desiderio di strappare la madre al suo destino funesto. Nella *Rosa purpurea del Cairo*, l'eroina di Woody Allen torna giorno dopo giorno al cinema per vedere lo stesso film. Un giorno, attraversa l'impossibile: entra nello schermo, si mescola ai personaggi immaginari e cerca di uscire dal copione con l'eroe di cui si è innamorata. Anche Moira Ricci attraversa lo specchio apparentemente insuperabile tra l'immaginario e il reale. Rompe le regole della fisica che impediscono di essere qui e là nello stesso istante, oggi e ieri nello stesso luogo. Tutti i confini vengono superati dalla grazia di un gesto artistico: l'invenzione di una macchina dall'infinita plasticità spazio-temporale, la pixellizzazione di una vita fantasmatica, dei sottili autoritratti inseriti nella vita della madre scomparsa. Forse è quello che Walter Benjamin chiamava l'inconscio ottico. La fotografia contemporanea ha il potere di svelare un condizionale passato: sarebbe potuto accadere.

“Mamma, perché mi hai abbandonata? Perché d'ora in poi dovrò consolarmi con la tua sola immagine moltiplicata o ritrovarti grazie al po-

In the Realm of the Digital Lyre *Lydia Flem*

How do we live with our dead in the twenty-first century?

Descending like Orpheus into the underworld but accompanied by a magical object unheard of in the Greek myths: a digital lyre. Like Demeter searching for her daughter Persephone deep in the underground realm, Moira Ricci steps into the pages of the family photo album to mingle with her loved ones, driven by a desire to rescue her mother from her grim fate. In *The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen's heroine goes back to the cinema day after day to see the same film. One day, she does the impossible: she enters the screen, joins the fictional characters and tries to escape the script with the hero she has fallen in love with. Moira Ricci also crosses the seemingly insuperable mirror between the imaginary and the real. She breaks the rules of physics that prevent being here and there simultaneously, today and yesterday in the same place. All boundaries are overcome by the grace of an artistic gesture: the invention of a machine with infinite spatio-temporal plasticity, the pixelization of a ghostly life, subtle self-portraits inserted into the life of her lost mother. Maybe it is what Walter Benjamin called the optical unconscious. Contemporary photography has the power to reveal a conditional past: it could have happened.

“Mother, why have you abandoned me? Why must I, from now on, take comfort in your

tere della mia immaginazione fotografica? Perché te ne sei andata così presto, scandalosamente presto, ho bisogno di te. Stare sempre al tuo fianco è diventata la mia ossessione. Osservo gli album fotografici ancora e ancora. Dove posso attraversare l'immagine, scavalcare la cornice, appartenere alla tua vita? Come posso legarmi a te in una fusione arcaica senza tempo? O forse potrei farti abbandonare queste fotografie, strapparti da questa esistenza di ricordi appuntati di pagina in pagina, piatti e nient'altro che bidimensionali? Con tutto il mio amore disperato, voglio aiutarti a riattraversare il rettangolo insopportabile della rappresentazione, aspiro solo alla tua presenza. Torna, torna, mamma. E se tu non vieni da me, verrò io da te, in questo entroterra, in questa vita quotidiana che è stata la tua dove mi introduco metà fantasma, metà osservatrice, metà angelo custode, metà Pizia. Mi confondo in ogni immagine e ti guardo con insistenza e dolore. Non ti sorrido mai, ce l'ho con te perché sei partita così presto, insopportabilmente presto. La mia angoscia, la mia rabbia, il mio dolore mi impongono di trasformare la mia impotenza in potenza. Scelgo una a una le foto dell'album dove mi confondo e mi impongo, spesso di profilo, di lato o dall'alto. Guardo la scena, i momenti fermati dalla macchina fotografica, vorrei metterti in guardia. Prenditi cura di te. Prenditi cura di me. Una madre non ha il diritto di morire. Perché mi hai abbandonata, non posso perdonarti. Sono legata a te dall'amore e dal dolore. Eccomi congelata, pietrificata, imbalsamata a tuo fianco per l'eternità.

image alone or find you through the power of my own photographic imagination? Because you left so early, scandalously early, I need you. Being at your side all the time becomes my obsession. I look at the photo albums again and again. Where can I step into the image, step through the frame, be part of your life? How can I bind myself to you in a seemingly timeless, archaic fusion? Or could I get you to walk out of these photographs, snatch you from this existence of memories noted from page to page, flat and nothing but two-dimensional? With this desperate love, I want to help you cross the insufferable rectangle of representation. I only yearn for your presence. Come back, mother, come back. And if you do not come to me, I will come to you, in this hinterland, in this daily life that was once yours, where I enter half ghost, half watcher, half guardian, half Pythia. I blend into every image and look at you with persistence and pain. I never smile at you. I resent you for leaving so early, unbearably early. My anguish, my anger, my pain force me to turn my impotence into power. One by one, I choose the photos in the album where I blur and impose myself, often in profile, from the side or from above. I look at the scene, the moments captured by the camera. I would like to warn you. Take care of yourself. Take care of me. A mother has no business dying. Why did you abandon me? I cannot forgive you. I am bound to you by love and pain. Here I am, frozen, petrified, embalmed at your side for eternity.

Il dolore vuole rendere tangibile il passato. Riavvolgiamo il film della tua esistenza, ripercorriamolo: consolazione agrodolce e ripetizione del trauma. Tiro a lucido il mio doppio, il mio avatar, che vesto e pettino secondo le mode del tempo, il colore del tempo e delle stagioni, gli abiti adatti al susseguirsi delle attività, per diventare una passeggera clandestina dell'esistenza materna: un'estraneità inquietante, il Perturbante (*Unheimlichkeit*), tentativo di andare al di là della vita e della morte in un luogo intimo di sé dove abbozzare una dimensione inedita e salvatrice.

Come una spia invisibile tra le pagine dell'album di famiglia, mi ci infilo e mi ci confondo. Prendo il mio posto di osservatrice in incontri dov'ero assente o non ancora nata, in un'epoca che appartiene solo a te, Mamma, la tua infanzia, la tua giovinezza, a voi, miei genitori: il vostro fidanzamento, il vostro viaggio di nozze, i vostri amici, i vostri giochi. Rimescolamento temporale, collisione di spazi. L'inconscio non conosce né luogo né tempo”.

L'amore è un uccello selvatico che non può essere addomesticato. L'amore conosce tutti i trucchi. L'amore digitale spezza l'intollerabile freccia del tempo, trasforma l'impossibile in possibile, l'irreparabile in riparato. La perdita dà vita a un legame intenso e nuovo, l'assenza a una presenza inquietante. Il lutto si spinge oltre i limiti, animato dal bisogno irrefrenabile di ritrovare la persona amata, là dove è stata ritratta da un fotografo amatoriale: feste di famiglia, scene da spiaggia, barbecue, comunione,

Grief wants to make the past tangible. Let's rewind the film of your existence. Retrace it: bittersweet consolation and the repetition of trauma. I make up my double, my avatar, which I dress and style according to the fashions of the time, the colour of the weather and the seasons, the clothes suited to the succession of activities, to become a clandestine passenger in my mother's existence: a disquieting strangeness, the Uncanny (*Unheimlichkeit*), an attempt to go beyond life and death to an intimate niche of the self where I can sketch an unseen and redeeming dimension.

Like an invisible spy among the pages of the family album, I slip in and blend in. I occupy my place as an observer in events where I was absent or not yet born, in a time that belongs only to you, Mother, your childhood, your youth, to you, my parents: your engagement, your honeymoon, your friends, your games. Temporal shuffling, collision of spaces. The unconscious knows neither place nor time”.

Love is a wild bird that cannot be tamed. Love knows all tricks. Digital love breaks the unbearable arrow of time, transforms the impossible into the possible, the irreparable into the repaired. Loss brings forth an intense and new bond. Absence is a disturbing presence. Mourning goes beyond limits, driven by the irrepressible need to find a loved one, there where she has been captured by an amateur photographer: family parties, beach scenes, barbecues, holy communions, swimming, portraits by the window, in groups or alone,

bagno, ritratto alla finestra, in gruppo o da sola, mentre danza o allatta un neonato, tiene una testa d'aglio come un trofeo, nella neve e nei campi, tra i fumi della cucina, mentre gioca alle bocce, in macchina, nel suo negozio di parrucchiera, mentre annaffia il giardino, stira i pantaloni, sorride in sella alla moto dalla nonna, o ancora da piccola, il giorno di Carnevale organizzato dalla scuola elementare (foto in bianco e nero, dove Moira Ricci appare, adulta, come se fosse diventata la maestra di scuola di sua madre, ancora bambina), seduta con i suoi compagni per giocare a carte (*Mario, Gigio, Babbo e Mamma*), in tutta la sua bellezza, il viso cinto da un foulard di seta, felice in Vespa, o mentre spegne le candeline su tre torte una sopra l'altra.

Una fotografia della serie 20.12.53 • 10.08.04 raffigura l'ampia scena di una festa campestre intorno a un barbecue. Al centro, la madre avanza con passo deciso, viva, energica, con un'andatura che ha un che di trionfante. Intorno a lei, numerose persone si dedicano alle loro occupazioni. Moira Ricci si è inserita nello spazio libero vicino a sua madre, alla sua destra, le loro mani sono molto vicine, avrebbero potuto toccarsi. Moira si gira verso di lei, il volto serrato, quasi severo. Biasimo? Rimprovero?

In un ritratto ravvicinato della madre, bella come un'attrice del cinema, Moira Ricci è alla sua sinistra, quasi accoccolata sul suo collo, come se volesse mormorarle all'orecchio il suo amore o qualche confidenza tra madre e figlia, unite l'una all'altra come matrisosche.

while dancing or breastfeeding a baby, holding a head of garlic as if it were a trophy, in the snow and in the fields, among the cooking fumes, playing bowls, in the car, at work as a hairdresser, while watering the garden, ironing trousers, smiling while riding a motorbike, or as a child, on Carnival day at her primary school (a black-and-white photo, where Moira Ricci appears, as an adult, as if she were her mother's teacher, still a child), sitting with her classmates to play cards (*Mario, Gigio, Babbo e Mamma*), in all her beauty, her face encircled by a silk scarf, happy on her Vespa, or while blowing out the candles on three cakes placed one on top of the other.

A photograph from the series 20.12.53 • 10.08.04 depicts the sweeping scene of a country party around a barbecue. In the centre, the mother strides forward, alive, energetic, with a gait that has something of a conquering air about it. Around her, numerous people go about their business. Moira Ricci has moved into the free space next to her mother, to her right. Their hands are very close, they could almost be touching. Moira turns towards her, her face tight, almost stern. Blame? Remorse?

In a close-up portrait of her mother, as beautiful as a film actress, Moira Ricci is on her left, almost curled up against her neck, as if to whisper in her ear her love or some mother-daughter intimacy, bound to each other like matryoshkas.

Mamma in casa shows a shot of domestic life: a mother at home, in her beautiful, yellow-tiled

Mamma in casa mostra una scena di vita domestica: una mamma in casa, nella sua bella cucina dalle piastrelle gialle, anche lei vestita con un maglione giallo (scelta o caso?). Il corpo ancheggiante posa in un'ambientazione presente negli album di famiglia assai raramente. La madre non è in azione, non cucina, ma si offre allo sguardo del fotografo con una certa aria di appagamento (tutto è in ordine e perfettamente pulito, i fiori sono appoggiati sui fornelli), forse di sfida o di stanchezza. Ecco, ho fatto le faccende che ci si aspettava facessi. In questa scena tradizionalmente femminile, Moira Ricci si è inserita a destra, seduta al tavolo di cucina, vestita di grigio, curva su sé stessa. Osserva sua madre di profilo con uno sguardo triste, forse sopraffatto. Il tema della fotografia è il lutto o piuttosto una riflessione più ampia sulla condizione femminile in Italia: mamma, che ne hai fatto della tua vita? Ti sei ribellata?

In un'altra fotografia i colori sono invertiti: è la figlia a portare una T-shirt gialla e la madre a vestire di grigio. Moira, il viso di tre quarti, si sporge verso di lei, separata dal vetro di un'auto che sua madre, di profilo e in primo piano, guida o sta per guidare, lo sguardo fisso davanti a sé. Questo doppio ritratto "rubato" o almeno "costruito" (nel senso di costruzione psichica) con estrema precisione permette alla fotografa di interrogarsi sulla sua storia familiare, di porsi la questione della trasmissione tra generazioni ("Chi sei tu, mamma? E io chi sono?"), di raggiungere, fotomontaggio dopo fotomontaggio, l'accettazione della brutale scomparsa materna?

kitchen, dressed in a yellow jumper (choice or chance?). Her body is posed in a setting rarely seen in family photo albums. The mother is not engaged in the action; she is not cooking, but she offers herself to the photographer's gaze with a certain air of contentment (everything is tidy and perfectly clean, flowers are resting on the hob), maybe even defiance or tiredness. There, I have done the housework they expected me to do. In this traditionally feminine scene, Moira Ricci has inserted herself to the right, sitting at the kitchen table, dressed in grey, hunched over. She looks at her mother in profile with a sad, possibly overwhelmed gaze. The theme of the photograph is mourning, or rather a broader reflection on the condition of women in Italy: Mother, what have you done with your life? Have you rebelled?

In another photograph, the colours are reversed: it is the daughter wearing a yellow T-shirt and the mother wearing grey. Moira, her face in a three-quarter view, leans towards her, separated by the window of a car that her mother, in profile and in the foreground, is driving or about to drive, her eyes locked straight ahead. This double portrait – "stolen" or at least "constructed" (in the sense of psychic construction) with extreme precision – allows the photographer to question her family history, to ask herself the question of inter-generational communication ("Who are you, Mum? And who am I?"), to reach finally, montage after montage, the acceptance of her mother's cruel disappearance?

Domanda difficile, enigma irrisolto.

Moira Ricci, come uno spettro, si infiltra nello spazio fotografico di sua madre. Si inventa un "materiale onirico" (Maurice Olender, *Un fantôme dans la bibliothèque*) dove elaborare il lutto o forse solamente sospenderlo, il tempo necessario a una elaborazione più lunga e lenta.

Esserci. Non si tratta affatto di contemplare la fotografia da un punto di vista esteriore e proclamare: è successo. Al contrario, Moira Ricci rivendica l'esistenza di una libertà dell'artista fotografa: trasgredire le barriere della fisica e le costrizioni della vita umana. In un tempo che non appartiene né al presente, né al passato, né al futuro, ma alla fusione dei tre, divenuti fluidi e malleabili a piacere, l'artista dichiara: qui posso diventare spettatrice di me stessa, proiettata del tutto nell'esistenza di mia madre. Non più "è stato", come scriveva Barthes nel suo dolore, ma, con un trucco da prestigiatrice digitale: il tempo mi appartiene, mi ci muovo come mi pare. Di fotografia in fotografia, io sono-ero-sarò lì per sempre. Il futuro conserverà questo tempo ricostruito secondo le leggi del desiderio e dell'azione poetica. Ogni immagine di Moira Ricci fissa per lei, e per noi, questo futuro anteriore che non è avvenuto ma avrebbe potuto-voluto-dovuto avere luogo oggi-ieri-domani in un cerchio infinito che nega la differenza tra il prima e il dopo, tra la vita e la morte, tra il vero e la verità soggettiva della psiche.

Per noi spettatrici e spettatori, Moira Ricci ruba al fotografo dilettante che una volta ha scattato questa immagine, la decisione del gesto.

Difficult question, unsolved enigma.

Moira Ricci, like a spectre, infiltrates her mother's photographic space. She invents a "dream material" (Maurice Olender, *Un fantôme dans la bibliothèque*) in which to mourn or maybe just suspend the process, the time needed for a longer and slower resolution.

Being there. It is not at all a matter of considering photography from an external point of view and proclaiming: it has happened. On the contrary, Moira Ricci asserts the existence of a photographer's freedom: to transgress the barriers of physics and the constraints of human life. In a time that belongs neither to the present, nor to the past, nor to the future, but to the fusion of the three, which have become fluid and malleable at will, the artist declares: here I can become a spectator of myself, completely projected into my mother's existence. No longer "it has been", as Barthes wrote in his grief, but, with a digital conjurer's trick: time belongs to me. I move through it as I please. From photograph to photograph, I am-was-will be there forever. The future will keep this time reconstructed according to the laws of desire and poetic action. Each of Moira Ricci's images fixes for her, and for us, this previous future that did not exist but could have-would have-should have been today-yesterday-tomorrow in an infinite circle that refutes the difference between before and after, between life and death, between the true and the subjective truth of the psyche.

For us onlookers, Moira Ricci steals the gesture away from the amateur photographer who

Diventa la fotografa clandestina della foto e il suo soggetto principale. È lei che cerchiamo immagine dopo immagine. È in Moira Ricci che ci identifichiamo: una figlia in cerca della madre perduta, una figlia con la madre immaginariamente ritrovata.

La fotografia, come il sogno, diventa allora uno stratagemma dell'inconscio. Un varco nella nostra psiche dove la morte non può essere rappresentata. La potenza del legame madre-figlia trasgredisce qualsiasi legge per conservare la simbiosi originale. Piaceri e pericoli della vicinanza. Quando qualcuno manca infinitamente, come assimilare l'inassimilabile, insopportabile abisso, lo strappo intimo? È l'arte ad avere il potere di dare forma a questo dolore informulabile.

*E piacemi nella storia
chi ammonisca e insegni a noi
quello che ivi si facci,
o chiami con la mano a vedere.*

Alberti, *De pictura*, 1435

Alberti, grande figura dell'umanesimo rinascimentale e uno dei primi storici dell'arte, consiglia di inserire nei quadri un personaggio chiamato "l'ammonitore", il cui ruolo è quello di sottolineare ciò che si deve contemplare e ammirare nel dipinto, che invita a osservarne i significati più impliciti o persino nascosti. Questo atto di designazione è stato chiamato dall'Alberti il gesto dell'ammonitore. La parola *ammonire*, che deriva da *admoneo* e che significa "avvertire", evoca la possibilità di guardare

once took this picture. She becomes the clandestine photographer of the picture and its primary subject. It is she who we seek, image after image. We identify with Moira Ricci: a daughter in search of her lost mother, a daughter with her imaginary, rediscovered mother.

Photography, like dreams, then becomes a trick of the unconscious. An opening in our psyche where death cannot be depicted. The power of the mother-daughter bond transgresses any law in order to preserve the original symbiosis. The pleasures and dangers of proximity. When someone is missing forever, how can we assimilate the unassimilable, the unbearable abyss, the intimate rift? It is art that has the power to give form to this formless pain.

*In an istoria, I like to see someone
who admonishes and points out to us
what is happening there,
or beckons with his hand to see.*

Alberti, *De pictura*, 1435

Alberti, a great figure of Renaissance humanism and one of the first art historians, recommended the inclusion in paintings of a character called "the admonisher", whose role is to highlight what is to be contemplated and admired in the painting, who invites us to observe its more implicit or even hidden meanings. Alberti called this act of designation the gesture of the admonisher. The word *ammonire* (admonish), derived from *admoneo* and meaning "to warn", evokes the possibility of looking beyond the visible and

al di là del visibile e del quadro. Avvertire è prevenire, anticipare un'azione futura per renderla leggibile e intellegibile agli occhi di tutti, ma anche prendere da parte un testimone e coinvolgerlo, fargli vedere, sapere e farlo commuovere.

Qui, per questa artista contemporanea, non si tratta di invitare con la mano, ma piuttosto con il viso e lo sguardo. Tra tutti i protagonisti e le comparse nelle foto di famiglia, lo sguardo fisso di Moira Ricci è diretto verso la figura principale, unica, essenziale, per circoscriverla e avvicinarla nella sua intimità: la Mamma. Il volto quasi indecifrabile di Moira colpisce e interroga di immagine in immagine. I suoi occhi ci catturano e ci perseguitano. In ogni nuova messa in scena fotografica da contemplare nello svolgersi della serie *20.12.53 • 10.08.04*, è la presenza spettrale dell'artista che va ricercata per prima; subito dopo capiamo che cosa contemplare non seguendo il gesto della sua mano, ma la direzione del suo volto e dei suoi occhi. Cominciamo a cercarla. Non c'è nessun dialogo tra il viso della madre e il suo, nessuna conversazione, ma una presenza muta, oscura, insistente. Ospite clandestina del destino materno, Moira diventa una figura implacabile della Fortuna, un'immagine del Fatum, del destino irrevocabile.

In un patto tra l'artista e i suoi spettatori, nasce ciò che Freud chiama il "regno intermedio", quello dell'arte che ci permette di far parlare le nostre fantasie inconsce senza pericolo né trasgressione. Noi guardiamo l'immagine, ma anche l'immagine a sua volta ci guarda, ci interroga, ci svela le nostre paure e i nostri desi-

the work. To warn is to foresee, to expect a future action in order to make it intelligible to the eyes of everyone, but also to take a witness aside and involve them, to make them see, to make them aware and to make them be moved.

Here, for this contemporary artist, it is not a question of beckoning with the hand, but with the face and the gaze. Of all the protagonists and extras in the family photos, Moira Ricci focuses her gaze on the principal, sole, essential figure, to define her and bring her closer in her intimacy: her Mother. Moira's almost indecipherable face is striking and questioning from image to image. Her eyes capture and haunt us. In each new visual *mise-en-scene* in the unfolding of the series *20.12.53 • 10.08.04*, it is the spectral presence of the artist that we must first seek; right away we understand what to look at, not by following the motion of her hand, but the direction of her face and eyes. We look for her. There is no dialogue between the mother's face and hers, no conversation, just a silent, obscure, insistent presence. A clandestine guest of her mother's fate, Moira becomes an implacable figure of Fortuna, an image of Fatum, of irrevocable destiny.

In a pact between the artist and her audience, what Freud calls the "intermediate realm" is created, that of art that allows us to let our unconscious fantasies speak without danger or transgression. We look at the image, but the image looks at us, questions us, reveals our fears and desires, our buried dreams and inhibitions, our phobias and anxieties.

deri, i nostri sogni sepolti e le nostre inibizioni, le nostre fobie e le nostre angosce.

Se Freud definisce l'arte come un "regno intermedio" tra la realtà che vieta la realizzazione del desiderio e l'immaginario che la autorizza, Winnicott crea il concetto di uno spazio transizionale all'interno del quale il bambino è e non è la madre, è e non è sé stesso, ma è piuttosto una via di mezzo da cui può scaturire qualcosa di nuovo. Per lo psicoanalista inglese, è proprio da lì che ha origine la fonte di tutta la creatività umana, quella dei bambini e degli adulti, artisti e non. Il principio di realtà ci obbliga a differenziare la realtà esteriore dalla realtà soggettiva, senza confonderle. Fortunatamente le opere d'arte offrono l'occasione di sperimentare universi in cui il ventaglio di emozioni e fantasie può essere vissuto attraverso la sublimazione. Grazie a questa alchimia insostituibile, l'arte fa prevalere la pulsione di vita sulla pulsione di morte, la creazione sulla distruzione.

Perdere è anche sempre vincere, guadagnare una libertà, una vitalità, una nuova identità. Nei riti di iniziazione, la morte simboleggia una futura rinascita.

If Freud defines art as an "intermediate realm" between the reality that forbids the realisation of desire and the imagination that allows it, Winnicott creates the concept of a transitional space within which the child is and is not the mother, is and is not itself, but is rather a middle ground from which something new can arise. For the British psychoanalyst, it is from there that the source of all human creativity originates, that of children and adults, artists and non-artists. The reality principle obliges us to differentiate external reality from subjective reality without confusing them. Fortunately, artworks give us the chance to experience universes in which we can sublimate our range of emotions and fantasies. Thanks to this irreplaceable alchemy, art makes the urge for life prevail over the urge for death, creation over destruction.

Losing is also always winning, gaining a freedom, a vitality, a new identity. In initiation rites, death symbolises a future rebirth.

Il progetto è vincitore del PAC2021 - Piano per l'Arte Contemporanea, promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura



Direzione Generale
Creatività Contemporanea



Fondazione

Museo di Fotografia Contemporanea

Enti Fondatori/Founding Bodies

Comune di Cinisello Balsamo
Città metropolitana di Milano

Presidente/President

Davide Rondoni

Consiglio di Amministrazione/ Board of Directors

Massimo Pratelli
Davide Rondoni
Giorgio Zanchetti

Revisore dei Conti/Auditor

Stefano Sammarco

Direttore/Director

Gabriella Guerci

Curatore/Curator

Matteo Balduzzi

Archivio/Archive

Maddalena Cerletti
Francesca Bertinato

Biblioteca/Library

Carole Simonetti
Meri Valenti

Servizio Educativo/Educational Service

Diletta Zannelli
Alice Patriccioli

Mostre/Exhibitions

Francesca Minetto

Registrar

Carole Simonetti

Comunicazione Web/Web Communication

Diego Ronzio

Amministrazione/Administration

Cinzia De Sario

Ufficio Stampa e Comunicazione/ Press Office and Communication

Alessandra Pozzi



Moira Ricci
20.12.53 • 10.08.04

a cura di/edited by
Roberta Valtorta

Book design
corrainiStudio con/with Filippo Marani

© 2023 Moira Ricci
© 2023 Museo di Fotografia Contemporanea
© 2023 Maurizio Corraini s.r.l.
© 2023 gli autori per i testi/the authors for the texts
Tutti i diritti riservati alla/All rights reserved by
Maurizio Corraini s.r.l.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in nessuna forma e con nessun mezzo (elettronico
o meccanico, inclusi la fotocopia, la registrazione od ogni
altro mezzo di ripresa delle informazioni) senza il permesso
scritto dell'editore./No part of this book may be reproduced
or transmitted in any form or by any means (electronic
or mechanical, including photocopying, recording or any
information retrieval system) without permission in writing
from the publisher.

Il museo è a disposizione degli eventuali aventi diritto
per le fonti non individuate./The museum will be at complete
disposal to whom might be related to the unidentified sources
printed in this book.

Traduzioni di/Translations by
Eugenia Durante
David Kelly

Stampato in Italia da/Printed in Italy by
Publi Paolini, Mantova
maggio/May 2023

Maurizio Corraini s.r.l.
Via Ippolito Nievo, 7/A
46100 Mantova
Tel. 0039 0376 322753
Fax 0039 0376 365566
info@corraini.com
www.corraini.com

