

Ruolo delle fonti fotografiche nel lavoro dello storico

Peculiarità delle fonti, ambiti d'uso della documentazione, modalità di scrittura storiografica

Le fonti per la storia degli ultimi due secoli includono materiali che per propria natura non possono essere elusi da parte della ricerca storica; al tempo stesso, tuttavia, queste nuove fonti hanno caratteristiche particolarissime di accumulazione – in conseguenza, anche di conservazione e organizzazione archivistica – e di «sopravvivenza», essendo realizzate su supporti materiali fragili o di facile e irreversibile deterioramento.

Tra queste fonti vi è sicuramente la fotografia, caratterizzata da un forte contenuto economico (le fotografie sono merce!) e da specificità tecnologiche che fanno sì che i criteri di deposito e di accesso immediato al materiale non corrispondano assolutamente alle logiche tradizionali di accumulazione e conservazione dei documenti tradizionali cartacei.

Detto ciò vale tuttavia la pena di interrogarsi su qual è, in realtà, l'atteggiamento degli storici verso la fotografia?

In generale, al di là delle affermazioni di principio, essi vivono con la fotografia un rapporto di estraneità ed al tempo stesso di fascinazione. Si possiede cioè una conoscenza del processo di produzione delle immagini ridotta né più né meno ai termini esemplificati dalla celebre frase del signor Eastman «voi schiacciate il bottone, al resto pensiamo noi!». Al tempo stesso però negli ultimi anni è andato rapidamente crescendo il numero di opere di saggistica storica con ampi corredi di immagini o, più semplicemente, all'interno delle quali l'autore e l'editore impongono la presenza di ampi inserti illustrati.

A ben vedere questa passiva accettazione, come si potrebbe dire, del venir espropriati dei meccanismi di produzione – così ben sintetizzata nel suddetto slogan, per mezzo del quale, alla fine dell'Ottocento negli Stati Uniti, venne pubblicizzato e imposto sul mercato il primo apparecchio con pellicola a rullo, e che permise, per le fortune della Kodak, l'avvio del consumo di massa della fotografia – adottata dallo storico rischia di relegare questa fonte documentale tra quelle secondarie magari definite «di utilizza-

zione senz'altro limitata» per colpevole incapacità o pigrizia epistemologica.

Eppure, dobbiamo ancora constatare, nessuno storico si sognerebbe di escludere dalla propria cassetta dei ferri del mestiere la conoscenza dei meccanismi di produzione di un documento manoscritto o a stampa! Perché dunque questa disattenzione verso la fotografia? E, in primo luogo: quali peculiarità essa può assumere nello studio delle vicende storiche contemporanee?

Vi sono almeno due questioni che inducono a considerare con particolare attenzione una tipica fonte documentale contemporanea quale la fotografia.

La prima riguarda quelle che potremo definire le sue matrici ideologiche. L'immagine fotografica è «innanzi-

tutto un modo di pensare, un tratto caratteristico della figurazione occidentale». Esso affonda indubbiamente le sue prime radici nel passaggio della rappresentazione concettuale alla imitazione della natura operatasi nel V secolo a. C. in Grecia: «comincia la storia dell'illusionismo occidentale».

Senza questo fondamentale passaggio – è stato più volte rilevato – la fotografia sarebbe stata assolutamente inconcepibile, ci apparirebbe ridicola. Con il Rinascimento venne a realizzarsi completamente questo illusionismo.

Lontano dall'essere una semplice acquisizione tecnica – ha rilevato Erwin Panofsky nel celebre saggio *La prospettiva come «forma simbolica»* – la prospettiva esprime il bisogno di una rappresentazione figurativa adeguata ad un particolare modo di vedere il mondo e le sue cose.

«Attraverso la nascita e l'affermazione della rappresentazione prospettico-matematica – scrive Diego Mormorio in *Una invenzione fatale* – si costituiva definitivamente qualcosa che possiamo definire «ideologia dell'istantanea».



Qui è da individuare l'inizio di uno dei più grandi miti della modernità. Infatti, la storia della prospettiva è la storia dell'idea di un'immagine perfetta, di un momento colto al volo nel suo farsi o disfarsi. Sogno di uno specchio fedele, che nell'Ottocento diventerà una macchina, anzi la macchina delle «immagini assolutamente fedeli».

La seconda questione riguarda la progressiva spettacolarizzazione della politica manifestatasi nella società contemporanea a partire soprattutto da dopo il primo conflitto mondiale. L'atomizzazione, la dissoluzione dei gruppi primari e dei rapporti comunitari, la privazione dello status sociale, la liquidazione dell'identità hanno indotto una vera e propria «ansia di un mondo fittizio»; le masse – scrive Mosse – non credono nella realtà del mondo visibile, della propria esperienza; non si fidano dei loro occhi e orecchi, ma soltanto della loro immaginazione.

Lo spettacolo non è più quindi messo in opera e imbastito dal potere, da una intenzionalità che lo manovra e lo trascende per rappresentare semplicemente se stesso. E la realtà a divenire intrinsecamente spettacolare perché tutta l'esperienza, nella sua essenza, è radicalmente artificializzata e derealizzata.

Il significato, il valore che in simile contesto viene ad assumere la formazione di una fonte documentale quale la fotografia è tale dunque da consolidare, come già si diceva avviando queste riflessioni, il più fermo convincimento che essa rappresenterà sempre più per lo storico contemporaneo, con la produzione audiovisiva, non semplicemente una ulteriore fonte documentale bensì una fonte imprescindibile per la maggior parte della ricognizione storiografica.

Ciò implica tuttavia che si facciano i conti con gli elementi costitutivi del documento e, nel nostro caso, dell'immagine fotografica.

Non è stato fatto, ma non è impossibile né impensabile analizzare il documento fotografico alla stregua di un tradizionale documento per il quale i manuali di diplomazia distinguono caratteri estrinseci e caratteri intrinseci. I primi riferiti alla fattura materiale del documento ed al suo aspetto esteriore; i secondi riferiti al contenuto del documento che viene rappresentato. In ogni tipo di documento tali caratteri dipendono dalle modalità di produzione dello stesso.

Nel caso della fotografia essi vanno

ricercati nei meccanismi di realizzazione dell'immagine, all'interno dell'apparecchio di ripresa e delle sue parti: ottica, meccanica e fotochimica.

Ognuna di esse presiede ad una specifica definizione dell'immagine che si realizzerà anche indipendentemente dalla volontà del fotografo, essendo indispensabili al compimento del procedimento fotografico.

È qui in un certo senso anche parte dell'ambiguità dell'immagine, della sua capacità di ricostruire anche oltre la volontà stessa di chi la provoca.

Non è certo mia intenzione illustrare in questa sede il funzionamento di un'apparecchiatura di ripresa ed il procedimento fotografico. Basterà, ritengo, richiamare la rilevanza di elementi come l'impostazione compositiva dell'immagine, la definizione del soggetto, la profondità di campo, la deformazione prospettica, l'eventuale uso di effetti (mosso, grana ecc.). Nonché, là dove si disponga della intera documentazione relativa al procedimento fotografico – cioè il negativo e la stampa –, le scelte operate nel passaggio dall'uno all'altra (tagli, forzatura di contrasti tonali, espedienti tecnici introdotti, textures ecc.).

Altrettanto rilevante è stabilire chi ha operato nel procedimento fotografico, cioè in altri termini chi ha fatto «click» e chi ha curato la stampa del negativo. E siamo ad una questione metodologica di importanza fondamentale: il materiale negativo e quello positivo costituiscono elementi documentali con una propria autonomia.

Così come – ma qui siamo addirittura nel campo di un diverso uso dell'immagine fotografica – autonomia propria ha la fotografia e la sua riproduzione con procedimento poligrafico. Competenze tecniche specifiche sono indispensabili a permettere una corretta verifica dell'autenticità del materiale (ad esempio se si tratta della fotografia prodotta in una determinata epoca ed attribuibile ad un determinato autore, se non sono stati operati interventi di contraffazione ad opera di terzi ecc.).

Si tratta comunque in larga misura di competenze neppure eccessivamente specialistiche: esse sono né più né meno gravose di quelle che si devono riservare ad una qualsiasi fonte documentale cartacea tradizionale.

Decisamente più evidente la necessità, in molti casi difficile da perseguire, della definizione dei caratteri qua-

le l'identificazione dell'autore o dello studio fotografico che ha prodotto l'immagine.

Ineliminabile infine la necessità di dare soddisfacente risposta al rapporto che spesso esiste tra il documento fotografico e la diversa documentazione che in taluni casi illumina le ragioni del suo formarsi (relazioni tecniche di cui la fotografia costituisce allegato documentale) o ne illustra la produzione (documentazione dello studio fotografico, lettere di accompagnamento ecc.).

Ma qui stiamo già scivolando verso il tema della analisi critica dell'uso che di un certo documento fotografico si è spesso fatto e del contesto visivo.

Volutamente non accenno ad un altro enorme problema: l'evoluzione ed il modificarsi nel tempo dei modelli di rappresentazione visiva e di percezione delle immagini.

L'ambigua oggettività della fotografia ha fatto sì che nel tempo si facesse del materiale fotografico spesso un uso molto arbitrario.

Citeremo brevemente qui di seguito un esempio: il caso del materiale prodotto durante la lotta di resistenza armata al nazifascismo svoltasi in Italia. In generale diremo subito che se si può indiscutibilmente sostenere che il desiderio di fissare avvenimenti significativi carichi di emotività, di costruirne in modo inoppugnabile la memoria contrassegna la nascita e l'evoluzione del mezzo fotografico, si può allora tranquillamente affermare che da 150 anni a questa parte ogni avvenimento pubblico, ogni rivolgimento sociale, ogni mutamento politico ha avuto un proprio interprete fotografico.

Così fu anche per la lotta di resistenza armata. Essa venne documentata e interpretata in modo assai diverso a seconda degli attori del conflitto: i fascisti e i tedeschi intenti a demonizzare l'avversario e a contabilizzare in modo macabro i risultati delle proprie rappresaglie; gli alleati fatta eccezione per i sovietici che della resistenza popolare armata all'occupazione avevano fatto esperienza – impegnati ad evidenziare soprattutto i propri aiuti alla resistenza e, al più, propensi a cogliere aspetti di «folklore» di questa incomprensibile, a loro, «guerra civile»; infine i resistenti. Da parte di questi ultimi vi fu inizialmente una logica prevenzione verso un mezzo che per sua natura contrasta con ogni norma di riservatezza e clandestinità.

Mutò l'atteggiamento quando la banda divenne formazione, esercito, pur

permanendo una impreparazione di fondo all'impiego sistematico della documentazione fotografica, ad un uso strumentale della immagine.

L'insurrezione e la liberazione sono quindi naturalmente il soggetto quantitativamente dominante le immagini prodotte dai partigiani per sé, per i compagni o ufficialmente per la propria formazione.

Nel suo complesso sia la produzione pre-insurrezionale sia quella della liberazione prodotte direttamente dai partigiani appaiono come materiali di estremo interesse, ricchi di informazioni, le più disparate, percorsi da mille suggestioni che attendono tuttavia ancora uno studio sistematico capace di evidenziare peculiarità e variazioni locali. Si aggiunga poi che soprattutto questi materiali hanno un loro reale valore documentale se di ciascuno ci si sforza di ricostruire il percorso non solo di produzione dell'immagine (come già si ricordava: chi l'ha fatta? perché? ecc.) ma al tempo stesso del suo uso (quando, dove e come è stata pubblicata? ecc.). Altro ancora, infatti, è il discorso che riguarda l'uso di queste immagini effettuato nel dopoguerra, ovvero le manipolazioni (si pensi alle fotografie di «ricostruzione» di eventi), le errate attribuzioni (di luogo, di tempo, di ruoli delle persone ecc.). Simile uso si era a tal punto sedimentato che, ad esempio, quando nel 1995 proposi per la prima volta, in *Storia fotografica della Resistenza*, un percorso critico, a partire dalla ricostruzione delle vicende di talune immagini molto note e divenute foto «simbolo», vi fu ancora chi, al di là della documentazione che la ricerca aveva evidenziato, continuò a scrivermi dicendo: no guarda che la verità è altra. L'evento che produce il documento, in altre parole, sta all'uso della fotografia né più né meno di quanto un avvenimento sta al suo ricordo: esso non è – come direbbe Alessandro Portelli – «solo lo specchio di ciò che è accaduto». La sua narrazione «non ci dice semplicemente quello che le persone hanno fatto, ma anche quello che volevano fare, quello che credevano di fare e quello che oggi pensano di aver fatto»: ovvero «è una delle cose che accadono e merita di essere studiato».

E siamo ritornati alle considerazioni generali sulla fotografia come fonte documentale.

Cosa è utile e indispensabile fare operando con questa nuova tipologia di fonte documentale?



Fin qui si è ragionato intorno ad una tipologia di immagini e ad una particolare forma di scrittura ma anche l'atto fotografico – come lo ha definito Philippe Dubois – alla stessa stregua di quello scritto può manifestarsi in innumerevoli forme, tutte quante condizionate dalla natura dei supporti e dalle tecniche scritte. Si pensi, ad esempio, ai dagherrotipi, ai diversi procedimenti negativo/positivo, alle diapositive, alle stampe Polaroid, alla fotografia digitale: tutte forme scritte fotografiche autonome l'una dalle altre, accomunate unicamente dal discendere da un evento fotografico né più né meno da quanto accomuna e distingue, rispetto all'atto della comunicazione, forme scritte quali graffiti, papiri, pergamene e, proseguendo fino all'oggi, documenti informatici. È indispensabile quindi, quando si tratta con questa particolare tipologia di materiali, possedere conoscenze adeguate ma soprattutto ricorrere a criteri standard e scientifici di edizione della fonte.

Questa ultima considerazione è assai rilevante se pensiamo all'enorme sviluppo tecnologico che accompagna oggi la fotografia. Bisogna pertanto considerare la nuova cultura della fruizione delle immagini oltre che quella della produzione. Ed è emblematico, scegliendo dalle cronache più recenti, il caso delle immagini relative agli scontri tra ebrei e palestinesi nel riacutizzarsi della crisi durante l'autunno dell'anno 2000. Una di queste immagini, tagliata e ritoccata pur senza modificarne i contenuti comunicativi, venne pubblicata dal quotidiano italiano *Il Manifesto*, scatenando un'aspra polemica tra chi sosteneva l'idea classica «che l'immagine fotografica è un frammento di realtà passata, congelato a futura memoria» e chi pensava – in questo caso il giornale – che «nell'epoca del digitale questa pre-

sunzione di verità deve finire e di fronte a ogni immagine occorrerà imparare a leggerla e a diffidarne» perché «il guaio non è la manipolazione, ma far finta che sia vera». Ora, a parte la ovvia condivisibilità di questa ultima affermazione, data la sua genericità, rimaneva irrisolta la questione del perché la pubblicazione dell'immagine manipolata era avvenuta senza una esplicita segnalazione delle intenzioni e del significato dell'intervento. Esso veniva anzi giustificato evocando il fatto che «il sistema della comunicazione visiva non ha ancora inventato un sistema di segni adeguato paragonabile a quello delle citazioni testuali».

Al di là del particolare caso di intervento manipolatorio ora richiamato va detto che quello della scrittura con le immagini è sicuramente uno dei maggiori problemi che lo storico si trova oggi di fronte. Affrontare questo particolare aspetto richiederebbe appositi approfondimenti; qui ci sembra utile limitarsi a richiamare una essenziale questione: la «nuova frontiera» della scrittura storiografica ricorrendo alle fonti non tradizionali – e tra queste in primo luogo le immagini – è il rigore epistemologico, non sono le nuove tecnologie, per quanto esse consentano di conseguire, ad esempio, nell'ipertestualità, risultati fino a qualche anno fa non immaginabili. Oggi, ci sia consentito un ultimo esempio, Internet propone infiniti materiali fotografici a chi «naviga» nella rete; in realtà si tratta di una colossale babele di grande suggestione ma, al tempo stesso, di difficilissima gestione. Quei materiali infatti sono la parte di un tutto che solitamente non ci si premura di descrivere e dimensionare. Dobbiamo con umiltà prendere atto che da tale rigore siamo ancora assai lontani.

Adolfo Mignemi