

VITA NUOVA DI VECCHI MEDIA: LE FOTOGRAFIE STORICHE IN RETE FRA DIVULGAZIONE E RICERCA

Fra i possibili indicatori dello stato dei rapporti fra media e storia, non si può trascurare quello dei rapporti fra testo e immagine nella ricerca e nella comunicazione storica. In particolare, nel settore della contemporaneistica, va sottolineato il peso crescente dell'immagine fotografica, considerata come immagine che caratterizza la contemporaneità, per la sua tipologia di produzione e per il carattere di apparato che incorpora conoscenze e tecnologie in modo cumulativo ed adattabile ai processi attuali di tecnologizzazione del sistema di comunicazioni.

Si tratta di un fenomeno in rapido movimento, negli ultimi decenni: gli storici della generazione che adesso sta giungendo alla fine della carriera accademica, hanno potuto assistere ad una evoluzione piuttosto radicale in questo campo. Ai tempi della loro formazione nella scuola media e nell'università, la presenza di immagini era estremamente ridotta. Ad esempio i manuali di storia, dalla media superiore all'università, avevano di regola un apparato iconografico ridottissimo, e ancor più ridotto (se non nullo) se si consideravano le immagini fotografiche.

Anche i tentativi di usare le immagini nel contesto del lavoro di ricerca erano assai scarsi. Le riviste professionali di storia non avevano di regola parti illustrate, né saggi dedicati alla discussione dei media fotografici, tranne rare eccezioni.

La presenza di immagini era significativa, ed anzi molto forte, solo nel settore della divulgazione, in particolare nelle riviste e nelle opere di larga diffusione di cui parla Francesco Mineccia in questo stesso volume. Tanto che si potrebbe dire che all'epoca una presenza consistente di immagini era segnale evidente di divulgazione.

Al momento attuale invece le immagini, e in particolare le immagini fotografiche, sono largamente presenti nella manualistica per tutti i gradi della scuola media; cominciano a penetrare, anche se con molto maggiori resistenze, nella manualistica universitaria, sono abbastanza diffuse nelle riviste professionali e hanno dato luogo, fenomeno particolarmente originale e interessante nelle forme che ha assunto in Italia, ad una serie di opere e collane di larga diffusione ma di pregio editoriale e di livello scientifico assai alto, a volte frutto di lavori di ricerca impegnativi e originali¹.

¹ Il primo esempio italiano di questo fenomeno, è costituito dai due tomi del secondo volume degli Annali Einaudi, uscito nel 1979 con il titolo *L'immagine fotografica*. Oltre ad un ricco repertorio di fotografie, i due tomi contenevano due importanti saggi di C. BERTELLI, *La fedeltà incostante* e di G. BOLLATI, *Note su*

A loro volta, le immagini fotografiche all'interno delle pubblicazioni a stampa, per quanto abbiano registrato una crescita così evidente, sono solo una parte tutto sommato minoritaria del grande sviluppo della comunicazione per immagini nel campo storiografico. Infatti, la diffusione di filmati documentari disponibili facilmente in commercio sotto varie forme, di trasmissioni televisive, per non parlare del cinema, da tempo in rapporto con la storia, ma recentemente entrato in modo nuovo nei circuiti didattici e nella analisi e nel dibattito storiografico², ha fatto sì che nel complesso il campo della comunicazione storica sia caratterizzato da una attenzione prevalente al campo della multimedialità, e in particolare del cinema e della televisione, in confronto alla fotografia, che peraltro nella sua forma storica classica (immagine positiva da negativo su lastra o pellicola sensibile) sta rapidamente scomparendo dall'uso comune.

Negli ultimi anni, il ruolo della rete, come medium che in qualche misura assorbe e fagocita anche altri media, e come medium che, specie nelle sue ultime evoluzioni, ha un funzionamento naturalmente ipertestuale e interattivo³, ha riportato ad un ruolo nuovo anche l'immagine fotografica, ridefinendo ulteriormente i rapporti fra divulgazione e attività di studio e di ricerca.

fotografia e storia. Per quasi un ventennio i due volumi restavano un punto di riferimento senza un seguito adeguato, nonostante la pubblicazione di alcune opere, come *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, a cura di O. Calabrese, Milano, Electa, 1982, 4 voll., che avevano un apparato fotografico molto ricco e lo proponevano con un approccio diverso da quello tradizionale. Alla fine dell'ultimo decennio del secolo, da segnalare, come opera che dava un importante contributo di conoscenza, e si rivolgeva ad un pubblico molto ampio, la collana "Storia fotografica della Società italiana", edita fra il 1998 e il 2000, a cura di Diego Mormorio e Giovanni De Luna, composta da 20 agili volumi organizzati tematicamente e cronologicamente, e riassuntivamente condensati in: *Autobiografia di una nazione. Storia fotografica della società italiana*, a cura di Luca Criscenti, Gabriele D'Autilia e Giovanni De Luna, Roma, Editori Riuniti, 2000. Successivamente un tentativo di una storia fotografica complessiva condotta da due importanti studiosi con un apparato fotografico curato dagli Archivi Alinari era dovuto a: M. FIRPO e P.G. ZUNINO (a cura di), *La storia e le sue immagini. L'Italia dall'Unità ad oggi*, corredo iconografico: Alinari, Vol. I: *Ambiente, persone, economia*, Vol. II: *Istituzioni, società, costume*, Vol. III: *Cronologia e indici*, Milano, Garzanti, 2002. Successivamente, gli "Annali" della *Storia d'Italia*, si rivolgevano ancora alla fotografia con il XX volume, apparso con il titolo *L'immagine fotografica. 1945-2000*, a cura di Uliano Lucas, Torino, Einaudi, 2004. Infine, da segnalare, sempre presso Einaudi, nel 2005-2006, la pubblicazione dei tre volumi di *L'Italia del Novecento. La fotografia e la storia*, a cura di Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia e Luca Criscenti, dedicati rispettivamente a: *Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, [vol. I, t. 1, 2005]; *Il potere da De Gasperi a Berlusconi (1945-2000)* [vol. I, t. 2, 2005]; *La società in posa* [vol. II, 2006]; *Gli album di famiglia* [vol. III, 2006].

² Si rimanda a questo proposito al saggio di Fabio Bertini in questo stesso volume.

³ Cfr. su "Internet come convergenza degli altri media", S. NOIRET, *Immagini in rete di un'esecuzione: Beit Hanina, Gerusalemme, 8 marzo 2002*, in I. ABOUT, J. BEURIER, L. TOMASSINI (a cura di), *Fotografie e violenza. Visioni della brutalità dalla grande guerra ad oggi*, num. monografico di "Memoria e Ricerca", n. 20, sett.-dic. 2005, p. 189; Più in generale, sull'impatto delle tecnologie digitali e della rete cfr. S. Soldani e L. Tomassini (a cura di), *Storia & Computer. Alla ricerca del passato con l'informatica*, Milano, Bruno Mondadori, 1996; P. Ortoleva, *Mediastoria*, Milano, Nuova pratiche, 1997; R. Minuti, *Internet e il mestiere di storico. Riflessioni sulle incertezze di una mutazione*, Cromohs, 6 (2001): 1-75; <URL: http://www.cromohs.unifi.it/6_2001/rminuti.html>; *Comunicare storia*, num. monografico di "Storia e problemi contemporanei", a. XV, n. 29, genn. Aprile 2002; *La storiografia digitale*, a cura di D. Ragazzini, Torino, Utet, 2004; A. Criscione, S. Noiret, C. Spagnolo e S. Vitali, *La Storia a(l) tempo di Internet:*

1. Una "dialettica ferma": qualche tappa del rapporto fra fotografia e storiografia

Per quanto questo saggio sia dedicato allo stato dell'arte del rapporto fra fotografia storica e sistema dei media al momento attuale, occorre tuttavia una breve premessa per storicizzare questo rapporto, e per evitare quindi di vederlo solo come il frutto di processi di tecnologizzazione più generali, esogeni rispetto al campo di lavoro dello storico (punto di vista quest'ultimo che si traduce facilmente in una posizione che contrappone il "vero" lavoro storiografico alle forme di comunicazione dei suoi risultati).

La rete mette a disposizione, come vedremo, una quantità straordinaria di risorse (immagini, motori di ricerca, informazioni di corredo) sia per i ricercatori, sia per il largo pubblico. Non si deve però pensare che siano state queste facilitazioni tecniche e comunicative a determinare il nuovo interesse per la fotografia storica da parte degli studiosi e (per le forme nuove che assume) del largo pubblico.

In una prospettiva di medio lungo periodo, la presenza delle immagini nel lavoro storiografico non appare determinata solo da fattori esterni, come lo sviluppo e la disponibilità di nuovi media visivi, ma anche da fattori interni alla disciplina.

Durante tutto il "lungo Ottocento" il ruolo delle immagini nel lavoro dello storico fu estremamente ridotto. Inflù sicuramente in questa mancata attenzione il fatto che le maggiori filosofie della storia attribuissero un chiaro privilegio al logos rispetto alla rappresentazione iconica.

Nella filosofia della storia hegeliana, e in alcune sue derivazioni successive come il materialismo storico marxiano, sulla base del metodo dialettico e dell'equiparazione di reale e razionale, era affermata saldamente la possibilità e la necessità di stabilire nessi causali fra gli eventi: essendo la relazione causale necessariamente diacronica, la pervasività della storia si manifestava in posizione privilegiata nel processo di conoscenza, concepito in sostanza come uno sforzo cognitivo che fosse in grado di ripercorrere analiticamente la complessità del percorso e del meccanismo dialettico, il quale complicava e arricchiva, ma ribadiva in definitiva il nesso necessario fra causalità, diacronicità, intelligibilità.

Le successive rielaborazioni dello storicismo, specie quelle legate alla concezione della irriducibilità della concreta esperienza storica a meccanismi, leggi o sistemi dotati di validità universale e quindi alla sua indeducibilità a priori, ovvero alla impossibilità di applicazione di metodi "scientifici" di carattere universalizzante e deduttivo, non negavano affatto, con il forte richiamo alle fonti e ai testi e il largo ricorso alla filologia e all'ermeneutica, la preminenza di questo nesso logico, proprio in virtù del quale in definitiva esse potevano ambire a porsi come metodi di "comprensione" della realtà⁴.

indagine sui siti italiani di storia contemporanea, (2001-2003), Bologna, Patron, 2004; S. VITALI, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Milano, Bruno Mondadori, 2004; T. DETTI, G. LAURICELLA, *Una storia piatta? Il digitale, internet e il mestiere di storico*, in "Contemporanea", Rivista di storia dell'800 e del '900, a. X, n. 1, gennaio 2007, pp. 3-23.

⁴ Per una prima approssimazione a questi temi cfr. P. ROSSI (a cura di), *Lo storicismo contemporaneo*, Torino, Loescher, 1968; A. D'ORSI, *Alla ricerca della storia. Teoria, metodo e storiografia*, Torino, G.B. Paravia, 1996, in particolare pp. 19-21.

Come è stato recentemente osservato queste concezioni, in quanto privilegiavano la ricostruzione dei nessi e dei legami logici e necessari fra gli eventi, finivano per tradursi in una negazione della “visibilità” che esprimeva un orientamento “logocentrico” della ricostruzione storiografica⁵.

Detto in altri termini, e con più specifica attenzione al nostro tema, si può dire che rispetto ad una concezione che ha avuto e ha tuttora un ruolo preminente nel discorso sulla storia, o meglio nelle premesse implicite del “senso comune” storiografico, e che ribadiva come suo strumento precipuo il logos, il discorso e il linguaggio verbale, composto di segni discreti e sintatticamente ordinati, lo spazio riservato alle esigenze di tipo descrittivo e alle rappresentazioni veniva posto in netto subordine; così come le istanze tipiche del linguaggio iconico (simultaneità, ordinamento non gerarchico, rappresentazione per analogia).

Sarebbe fortemente semplificatorio non vedere gli elementi di arricchimento e di contraddizione di questo schema nel concreto svolgersi del lavoro storico di molti fra gli stessi continuatori dell’idealismo hegeliano o esponenti dello storicismo (nel caso italiano il riferimento a Croce è d’obbligo): tuttavia, sarebbe altrettanto fuorviante sottovalutare l’importanza di questa concezione nel contesto, e direi quasi anzi come punto nodale, di una tradizione storiografica prevalente fino alla metà del secolo scorso.

1.1 TEMPI E TERRITORI DELLO STORICO

A partire dalla prima metà del XX secolo l’allargamento del territorio dello storico e soprattutto la individuazione di tempi storici diversi (medi, lunghi, e lunghissimi, diversi cioè dalla tradizionale dimensione *événementielle*) che producono effetti cumulativi e differenziati nel tempo, complicando la linearità dei nessi causali, ha determinato un ritorno ad una dimensione descrittiva nella quale si possono inquadrare significativi tentativi di uso delle immagini nel discorso dello storico.

Come è ben noto, la prima forte e argomentata rottura metodologica lungo questa linea storiografica venne dalla scuola delle “Annales”.

Dilatando il tempo storico, riportando entro il dominio dello storico terreni solitamente intesi come refrattari alla cassetta degli strumenti dello storico tradizionale (dalla storia del clima a quella delle foreste, facendo argomento di storia temi come la socievolezza delle popolazioni meridionali, o sentimenti come il pudore) e inglobando apporti disciplinari estesi e diversi, dall’antropologia alla psicologia, e soprattutto introducendo in luogo della linearità causale del discorso storicista una interazione estremamente ricca, complessa e continua fra fenomeni che si muovevano su ritmi storici diversi, e quindi producevano effetti differenziati e articolati nel tempo, la scuola delle “Annales” (pur non rinnegando in alcun modo un largo ricorso a principi di derivazione causale che le valsero in più occasioni aperte accuse di determinismo) contribuì in modo decisivo a riportare la descrizione della ricchezza, della complessità delle

⁵ J. TOPOLSKI, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Milano, B. Mondadori, 1997, p. 15.

articolazioni dei processi storici, quasi sempre difficilmente inquadrabili in un rapporto causale unilineare, al centro del discorso storiografico⁶. Da qui la necessità, per comprendere, di descrivere e misurare, di analizzare interazioni e configurazioni, oltre che derivazioni.

Non è quindi un caso che proprio dalla scuola delle “Annales” vengano anche alcuni dei primi e più significativi tentativi di inquadrare le immagini nel discorso storico.

Già Lucien Febvre aveva introdotto con forza la necessità di basare il racconto storico, “sui testi sì, ma tutti i testi; i testi sì, ma non solo i testi”; Vovelle ci ha poi lasciato alcuni saggi di grande impatto innovatore sull’uso delle immagini nella ricerca storica; lo stesso Le Roy Ladurie si era cimentato in qualche pionieristico saggio sull’uso dell’immagine fotografica⁷, e in particolare dell’immagine documentativa, e “minore” dal punto di vista estetico, nella ricerca storica, prima che l’attenzione alle immagini nella ricerca storica divenisse un fatto più diffuso e comune⁸.

Qui a mio parere sta inizialmente il punto di partenza del recupero storiografico del linguaggio iconico: all’interno di quello spettacolare “allargamento del territorio dello storico” e al taglio eminentemente pluricausale e descrittivo che comportava, più che non all’altro grande filone degli studi sull’iconografia e sulle immagini in prospettiva diacronica, che era fornito pressappoco negli stessi anni da Warburg e dai suoi epigoni.

1.2 ICONOLOGIA E FOTOGRAFIA

In un certo senso, l’opera di Warburg e poi quella di Saxl e infine quella di Panofski⁹, sia pure naturalmente nella maniera approssimata e necessariamente schematica che qui seguiamo, possono essere intese come uno sforzo di applicare un criterio di metodo ermeneutico alla lettura delle immagini, su una scala diacronica molto ampia che lega l’antichità al medioevo e all’epoca moderna.

In questo senso, un grande peso veniva attribuito al significato delle immagini (anche quando l’autore era ignoto). Non a caso del resto l’iconologia si sviluppa e si afferma soprattutto in ambito storico artistico.

⁶ Cfr. P. BURKE, *Una rivoluzione storiografica: la scuola delle Annales, 1929-1989*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

⁷ Si veda il suo saggio ad introduzione del volume curato da Bernard Dufour, *La pierre et le seigle*, Paris, Seuil, 1977.

⁸ Da registrare il lavoro del gruppo di antropologia storica dell’Occidente medievale, creato da Jacques Le Goff nel 1978, ed ora coordinato da Jean-Claude Schmitt, che ha elaborato una ampia base dati iconografica, con l’ambizioso scopo di integrare anche la storia dell’arte in un progetto di “storia culturale totale”. Cfr. *Thésaurus des images médiévales pour la constitution de bases de donne iconographiques*, Paris, EHESS-CRH, 1993.

⁹ Cfr. in proposito S. FERRETTI, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferrato, Marietti, 1984; cfr. anche C. GINZBURG, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in «Studi Medievali», serie III, 7 (1966), poi in Id., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986. Cfr. inoltre A. D’ORSI, *Alla ricerca della storia. Teoria, metodo e storiografia*, Torino, G.B. Paravia, 1996.

Sul terreno propriamente storiografico, per quanto non manchino naturalmente casi in cui si opera con lo stesso metodo, l'atteggiamento prevalente appare piuttosto indirizzato all'analisi del contenuto, del referente, anche indipendentemente dalla intenzionalità dell'autore, all'uso delle immagini per comprendere meglio le configurazioni del reale, che mutano sempre più rapidamente proprio nell'epoca contemporanea. A parte l'importanza della scuola delle *Annales*, lo sviluppo stesso della società contemporanea appare destinato a imporre la necessità di un ricorso a metodologie descrittive, fra le quali l'uso delle immagini ha un ruolo importante. Come osservava a suo tempo Hobsbawm, rispetto a condizioni materiali di vita, ad abitudini, schemi comportamentali e mentali che caratterizzavano l'epoca pre-contemporanea e che cambiavano con estrema lentezza, i secoli XIX e XX hanno introdotto trasformazioni così rilevanti da trasformare radicalmente e con passaggi rapidi e a volte transitori ed effimeri, stili di vita, contesti materiali e esperienze della vita quotidiana di tutta la popolazione mondiale¹⁰. Ciò ha come conseguenza la necessità di descrivere scenari e contesti, di allargare appunto il territorio dello storico, e di prendere in considerazione anche le immagini come fonti particolarmente idonee a descrivere scenari e contesti.

Non necessariamente si tratta di immagini fotografiche; e infatti le *Annales* (anche in relazione al loro spiccato interesse per periodizzazioni di lungo periodo e raramente concentrate sull'epoca contemporanea) usavano soprattutto immagini "tradizionali", dalle opere d'arte, all'imagerie popolare, alla cartografia; ma la fotografia ha almeno due peculiarità che consentono di attribuirle un ruolo decisivo, per gli storici contemporanei. In primo luogo, perché come immagine prodotta da una "macchina" basata su principi ottico-chimici, costituisce secondo alcuni autori un salto "ontologico" rispetto alla tradizione precedente; in secondo luogo perché con i suoi derivati, cinema e audiovisivi, ha una pervasività sconosciuta rispetto alle epoche precedenti.

Mentre il secondo punto può essere dato per acquisito e non problematico a questo livello di analisi, il primo, ovvero il carattere "meccanico", o se vogliamo "macchinico" della fotografia apre una serie di questioni rilevanti a livello storiografico. Infatti il carattere "oggettivo" delle immagini ricavate dall'obbiettivo fotografico, la precisione e la capacità di indagine di questo nuovo "occhio della scienza", fin dalle origini della fotografia stabilirono dei parametri, poi largamente passati nel senso comune come nella pratica giurisprudenziale, secondo i quali la fotografia poteva apparire come un rispecchiamento fedele ed oggettivo della realtà, fino al punto, come vige tuttora nella legislazione italiana, per cui la fotografia vale in giudizio, come prova, laddove non sia provato che la fotografia stessa è stata falsificata¹¹.

¹⁰ E.J. HOBSBAWM, *Le rivoluzioni borghesi: 1789-1848*, Milano, Il Saggiatore, 1963, osserva nelle prime pagine del volume come un uomo dell'antichità classica ipoteticamente tornato in vita nel XVIII secolo potesse ancora riconoscere dimensioni, forme e tempi della vita quotidiana, che erano restare sostanzialmente analoghe nel corso di tutti quei secoli; mentre si sarebbe trovato di fronte a una realtà del tutto nuova ed irricognoscibile già solo alla fine del secolo seguente.

¹¹ Per la ricezione "scientifica" dell'invenzione della fotografia in Italia, cfr. M. MAFFIOLI, L. TOMASSINI, *Il dagherrotipo nell'Italia del 1839*, in *L'Italia d'argento. 1839-1859. Storia del dagherrotipo in Italia*, Firenze,

Contemporaneamente si sviluppava però, parallelamente e a partire dagli stessi anni delle origini, una forte corrente di pensiero e di opinione comune tesa invece a affermare la autorialità, la soggettività e quindi la non oggettività dell'immagine fotografica. Tale corrente, inizialmente ricollegabile alla necessità, per i fotografi professionisti, di vedere riconosciuta la loro autorialità, e quindi di avere una corrispettiva protezione legale sul piano del diritto d'autore, contribuì notevolmente ad influenzare il "senso comune" relativo alla fotografia, contaminando felicemente la concezione dell'oggettività fotografica, ridefinendo e portando a consapevolezza critica i rapporti fra significato documentativo e contenuto estetico della fotografia. Un esempio classico in tal senso può essere l'estetica dell'attimo decisivo di Cartier Bresson, in cui la pratica eminentemente documentativa del fotoreportage si coniugava con una forte affermazione di autorialità; ma gli esempi in tal senso si potrebbero moltiplicare, dalla fotografia di documentazione sociale della Farm Security Administration fino alla fotografia umanista del secondo dopoguerra¹².

Il tema tuttavia restava complesso a livello teorico; una serie di interventi tesi a spingere l'analisi sul terreno degli usi e dei significati sociali della fotografia e nuovi studi legati ad un approccio semiologico, spostarono sensibilmente l'attenzione sulla dimensione soggettiva, autoriale, sul processo di costruzione dell'immagine fotografica, sulla possibilità di ricondurla entro i confini di una forma di linguaggio iconico, e sulle forme specifiche in cui il linguaggio fotografico entrava nei processi di comunicazione dell'epoca contemporanea¹³.

Agli inizi degli anni '80 tale tendenza venne però fortemente controbilanciata da una netta riaffermazione del "realismo" fotografico, da parte di un autore, Roland Barthes, destinato ad avere una grande influenza sugli studi e anche a livello di cultura diffusa.

Alinari, 2003. Per gli aspetti legali, M. D'AMELIO, *La fotografia quale mezzo di prova in diritto civile*, Napoli, Luigi Pierro, 1894; G. ARCIERO, *Leggi e regolamenti sulla fotografia: i codici della fotografia: le norme in vigore, i divieti, le autorizzazioni; diritti nelle immagini; schemi di domanda per la licenza e per le autorizzazioni a fotografare; sentenze della Corte Costituzionale e della Magistratura*, Roma, Arnica, 1986; N. ROSITANI - I. ZANNIER, *La fotografia: dall'immagine all'illecito nel diritto d'autore*, Milano, Skira, [2005].

¹² Fra la ricca letteratura esistente su Cartier Bresson, cfr. P. ASSOULINE, *Henri Cartier - Bresson: biografia di uno sguardo*, Milano, Photology, 2006; si veda ora C. CHEROUX, *Henri Cartier - Bresson: lo sguardo del secolo*, Roma, Contrasto, 2009; sulla FSA, a suo tempo fu importante in Italia lo studio di A.C. QUINTAVALLE, *Farm Security Administration: la fotografia sociale americana del New Deal*, Parma, STEP, 1975; si veda ora S. KIDD, *Farm Security Administration photography, the rural South and the dynamics of image-making, 1935-1943*, Lewiston, NY, The Edwin Mellen Press, 2004; sulla fotografia umanista cfr. il bel catalogo della mostra tenuta nel 2006 sui fondi della Bibliothèque Nationale de France: *La photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, a cura di L. Beaumont-Maillet, F. Denoyelle, D. Versavel, Paris, BNF, 2006. Sulla fotografia documentaria, cfr. O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia: da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, Milano, Electa, 2008.

¹³ Per il dibattito teorico sulla fotografia cfr. C. MARRA, *Le idee della fotografia: la riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, B. Mondadori, 2001; cfr. inoltre per gli apporti della semiotica, R. EUGENI, *Analisi semiotica dell'immagine: pittura, illustrazione, fotografia*, Milano, I.S.U. Università cattolica, 1999; ed anche Id., *Semiotica della fotografia, immagine digitale e verità della rappresentazione*, in: A.L. CARLOTTI (a cura di), *Usi e abusi dell'immagine fotografica*, Milano, ISU Università Cattolica, 2000, pp. 113-146.

Barthes affermava fortemente, fra gli altri, due aspetti fondamentali di una “ontologia” della fotografia: il rapporto con la realtà e con il passato, non intesi però separatamente, ma come “una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato”¹⁴.

La parte chimica della fotografia, quella per cui la lastra viene modificata dalla luce che emana dal referente e ne contiene quindi una traccia, un'impronta materiale, diveniva prevalente rispetto al processo ottico di costruzione “culturale” dell'immagine, dal momento che è attraverso la trasformazione chimica che si realizza la capacità della fotografia di cristallizzare in una specie di “calco” chimico-fisico una particolare configurazione spazio temporale, come tale irripetibile. Questo carattere, che si può esprimere con la formula “è stato”, secondo Barthes è il tratto essenziale, il “noema” della fotografia, e comporta una forte dichiarazione di realismo:

“i realisti, fra cui mi schiero [...] non considerano affatto la foto una “copia” del reale, ma la considerano un'emanazione del *reale passato* [...] L'importante è che la foto possieda una forza documentativa e che la documentatività della Fotografia verta non già sull'oggetto, ma sul tempo. Da un punto di vista fenomenologico, nella Fotografia il potere di autenticazione supera il potere di raffigurazione.”¹⁵.

1.3 TRACCE, PERCORSI, NARRAZIONI

Contemporaneamente a questi sviluppi sul piano degli studi sulla fotografia, anche in campo storiografico si affermavano delle posizioni che rimandavano per diverse vie allo stesso tipo di problemi.

In tutti gli approcci storiografici sopra ricordati, compresa al scuola delle Annales, restava ben saldo un principio di natura realista, basato su una forte concezione di referenzialità delle fonti. A partire dagli anni '70, ma poi con più larga diffusione nel decennio successivo, si diffonde invece, sulla scia di una tradizione filosofica che si può far risalire a Wittgenstein o per altri versi ancora prima a Charles S. Peirce, ma anche alla ripresa in chiave strutturalista del lavoro di Ferdinand de Saussure, (con le sue osservazioni sulla la materialità del linguaggio, sull'impossibilità del semplice riferire il linguaggio stesso all'indietro a qualche anteriore primaria realtà), una posizione antirealista, concentrata attorno ai mezzi di comunicazione, a discorsi, narrazioni, testi, la *langue* in senso saussuriano¹⁶.

¹⁴ R. BARTHES, *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 78.

¹⁵ *Ivi*, pp. 89-90. È da notare anche che il filone realista pare aprire uno spiraglio in direzione della virtualità. Infatti se la fotografia come afferma Barthes è “trasparente” rispetto al referente rappresentato, su una fotografia si possono compiere delle operazioni cognitive che in certa misura corrispondono fedelmente a quelle che si potrebbero compiere sul referente reale. Un tale uso della fotografia, del resto diffusissimo nella pratica (basti pensare alle foto aeree come base per operazioni conoscitive virtuali che possono produrre effetti pratici che vanno dai bombardamenti ai controlli di carattere amministrativo), reintroduce la fotografia fra gli strumenti della cassetta dello storico, al di là della sua dimensione costruita e linguistica, basandosi sul suo valore di traccia e di fonte.

¹⁶ J. TOPOLSKI, *Narrare la storia: nuovi principi di metodologia storica*, con la collaborazione di Raffaello Righini, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 118.

Questa posizione antirealista ha avuto un limitato impatto diretto sul piano degli strumenti della ricerca, dato che le metodologie storiografiche tradizionali restavano saldamente alla base del lavoro della gran parte degli storici, però ha avuto indirettamente un impatto molto forte a livello teorico, portando a una “morte filosofica” del realismo ingenuo¹⁷, e ad una forte attenzione tematica verso i linguaggi, i testi, e in genere verso la dimensione “culturale”, rispetto a quella sociale ed economica.

Anche se non vi sono studi approfonditi in materia, si può ipotizzare che analoga importanza abbia avuto il cosiddetto “linguistic turn”¹⁸ nel favorire, indirettamente, nuove forme e indirizzi di ricerca, che cercavano per contro di ristabilire un collegamento diretto con il passato sulla linea di continuità garantita da casi individuali o da una dimensione microstorica e con un approccio che si confrontava, sul piano metodologico, con la lezione della scuola warburghiana sopra ricordata.

Quest’ultima prospettiva ha trovato una suggestiva espressione nella proposta metodologica di un Ginzburg, fondata sulla traccia, come elemento di base di un “paradigma indiziario”¹⁹ che caratterizzerebbe la storia e in genere le scienze dell’uomo, basate non su regolarità universali come nel caso delle scienze esatte, ma sulla possibilità

¹⁷ *Ivi*, p. 200; cfr. anche K. POMIAN, *Cos’è la storia*, Milano, B. Mondadori, 2001. Mentre nel caso francese è molto forte la derivazione della storia culturale dal filone delle «Annales» e da quello della storia delle mentalità, nel caso della storiografia anglosassone il passaggio si allacciava direttamente al dibattito sul “linguistic turn”, interessando in maniera particolare, ma non esclusiva, gli studiosi di storia sociale. A parte la discussione teorica e metodologica, i veri e propri tentativi di dare seguito effettivo di ricerca a questi nuovi indirizzi non furono molti, ma significativi e importanti, come ad esempio nel caso di William H. Sewell, Jr., e di Gareth Stedman Jones. Soprattutto quest’ultimo riconosceva esplicitamente come il nuovo orientamento storiografico partisse nel suo caso dalla storia sociale e passasse attraverso una nuova considerazione della dimensione del linguaggio, come si legge nell’introduzione del volume *Languages of class. Studies in English working class history 1832-1982*, Cambridge, CUP, 1983: «ho maturato un atteggiamento sempre più critico nei confronti del trattamento che prevalentemente viene fatto del sociale come qualcosa che sta al di fuori, e logicamente – e spesso, anche se non necessariamente, cronologicamente – prima, rispetto alla sua articolazione attraverso il linguaggio» (trad. mia). È da notare peraltro che più recentemente lo stesso Stedman Jones ha ammesso che le speranze di superare in questo modo il determinismo della storia sociale di matrice marxista attraverso “a new way of unifying the historical field” sono state deluse nel corso degli anni ’90. (Id., *The determinist fix. Some obstacles to the further development of the linguistic approach to history in the 1990s*, in G.M. SPIEGEL (ed.), *New directions in historical writing after the linguistic turn*, New York, Routledge, 2005, p. 63).

¹⁸ H. WHITE, *Retorica e storia*, Napoli, Guida, 1978 (ed. or. 1973); G. VALERA, *Le ragioni della storia. Ermeneutica, linguistic turn e storiografia nella reazione italiana a Metahistory di Hayden White*, in “Storia della Storiografia”, 25, 1994. E.A. CLARK, *History, theory, text: historians and the linguistic turn*, Cambridge, Harvard University, 2004; H. WHITE, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006 (ed. or. 1987); cfr. anche P. BURKE, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2009.

¹⁹ C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, ora in ID, *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986. Ginzburg si è cimentato in una serie di approfondite e innovative analisi iconografiche di opere d’arte (come ad esempio negli studi su Piero della Francesca) che rivelano un confronto diretto sul piano metodologico. Cfr. inoltre le sue successive raccolte di saggi *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000 e *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006; La concezione della storia come “conoscenza per tracce” risale molto più addietro nel tempo, fino a Simiand e Bloch. Cfr. in proposito T. DETTI, G. LAURICELLA, *Una storia piatta?*, cit., p. 4.

di ricostruire, a partire da singoli elementi residuali, come sono le fonti per lo storico, gli insiemi coerenti di cui esse facevano storicamente parte (un paradigma, quello di Ginzburg, in cui la fotografia ha un suo ruolo importante)²⁰.

Si può considerare da questo punto di vista anche la pratica sempre più diffusa dell'uso di nuove fonti, come le testimonianze orali (nelle quali non a caso la fotografia viene sempre più spesso a trovarsi abbinata in modo fecondo sul piano metodologico), in cui è evidente il tentativo di stabilire un nesso diretto, non esclusivamente documentario, e non solo linguistico con il passato.

Come è stato autorevolmente osservato, questa introduzione di nuove fonti, che, come la fonte fotografica, stabiliscono un nesso diretto con il passato, che in un certo senso barthesianamente "ci colpiscono direttamente" da un tempo remoto, provoca un possibile recupero della dimensione realista ritenuta comunemente così necessaria alla prospettiva storicista: "l'introduzione nell'analisi della storia delle categorie extralinguistiche, dunque dell'esperienza non linguistica e prelinguistica, annuncia la fine del *linguistic turn* nella storiografia e la fine dell'antirealismo"²¹.

La fotografia quindi entra nel lavoro dello storico non semplicemente in base ad un interesse contingente per la dimensione del "visuale" che caratterizza la nostra società, ma anche e soprattutto come punto qualificante di un processo di evoluzione delle categorie storiografiche, che si rivolge in modo nuovo al mondo delle immagini e delle rappresentazioni²², e nel contempo cerca di reagire alle conseguenze destrutturanti del "linguistic turn" nelle sue implicazioni antirealiste. In questo contesto la fotografia risulta avere un ruolo peculiare e caratterizzante, rispetto al mondo complessivo dell'immagine, dato che essa porta, all'interno del discorso storiografico, una sostanziale anfibia, che determina la ricchezza e la complessità del rapporto fra fotografie e ricerca storica.

La fotografia come le immagini autoriali tradizionali rappresenta infatti una costruzione e una rappresentazione della realtà, storicamente determinata, e come tale indagabile dallo storico a partire dalle intenzionalità e dai processi logico-causali che sono intervenuti nella sua realizzazione. D'altra parte però presenta anche una traccia diretta del reale, una impronta che risulta indipendente dalla intenzione del fotografo e che

²⁰ La figura di Morelli, giustamente posta da Ginzburg al centro della sua analisi in questo studio, anche per la sua qualità di medico, e quindi di esperto di una scienza dei segni (semiologia medica) che avrebbe poi applicato nel campo delle attribuzioni autoriali di opere d'arte, in realtà è ben nota in campo storico-artistico per il ruolo nuovo e centrale che il suo metodo attribuiva alla fotografia. Su Morelli e l'uso della fotografia nella storia dell'arte, cfr. E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria in epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I, Torino Einaudi, 1979. Cfr. inoltre G. MORELLI, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di Jaynie Anderson; coordinamento scientifico: Marina Massa, Ancona, Regione Marche, Centro Beni Culturali, 2000.

²¹ J. TOPOLSKI, *Narrare la storia*, cit., p. 231.

²² Questo aspetto è soprattutto presente nella tradizione francese, che pare muovere da una storia sociale della cultura a una storia culturale del sociale, e di qui ad una storia sociale delle rappresentazioni: cfr. per questa "genealogia" PH. POIRRIER, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.

permette all'osservatore di utilizzarla per operazioni conoscitive entro certi limiti virtualmente equivalenti a quelle che si possono compiere sul referente stesso. Usi di questo tipo sono comuni in vari tipi di attività, da quelle mediche, a quelle belliche (con l'uso di fotografie aeree già dalla prima guerra mondiale per dirigere i tiri di artiglieria); per lo storico rappresentano un modo per accedere virtualmente ad una configurazione spazio temporale del passato.

Infine la fotografia presenta una ulteriore particolarità, riferita alla sua capacità/incapacità di relazionarsi con la diacronia, già osservata da Barthes, il quale notava come la fotografia fosse la negazione stessa dello scorrere del tempo.

La formulazione forse più suggestiva di questo aspetto in una ottica di riflessione storiografica si può rintracciare in una intuizione di Walter Benjamin: «Un'immagine è quel qualcosa in cui il poi e l'ora sono riuniti in un insieme simile a un lampo di luce. In altre parole: un'immagine è una dialettica ferma»²³.

Benjamin pare affermare che l'immagine (ma è evidente che si tratta in particolare dell'immagine fotografica, come mostra la metafora del lampo) è qualcosa che ci aiuta a ricostruire non le relazioni diacroniche e dialettiche, il percorso del logos attraverso la storia, ma le relazioni orizzontali, quelle relazioni che siamo abituati a intendere come casuali o accidentali (il caso tipico è il paesaggio, inteso come insieme arbitrario di elementi non ordinati e correlati casualmente²⁴) ma in realtà interrelate (non foss'altro per il fatto che la loro configurazione dipende dal punto di vista da cui vengono osservate).

Questa dimensione non logica, se vogliamo estetica, che ci viene restituita da questo attimo di estraniamento dal processo diacronico, si può ritenere ancora estranea o non pertinente al discorso dello storico? Al di là delle possibili risposte sul piano teorico, nella pratica sembra sempre meno possibile.

Lo sviluppo degli studi sulla fotografia storica ha conosciuto infatti un notevole incremento negli ultimi decenni, con un rapido sviluppo che ha interessato ampiamente anche la storiografia italiana.

1.4. LA RISCOPERTA DELLA FOTOGRAFIA STORICA A LIVELLO DEL GRANDE PUBBLICO E L'USO DELLA FOTOGRAFIA DA PARTE DEGLI STORICI

Si può parlare in Italia di una svolta negli studi sulla fotografia, e insieme negli usi a livello divulgativo e di massa, verso la metà degli anni '70.

²³ La citazione di W. Benjamin è riportata in N. MIRZOEFF, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2005, p. 116.

²⁴ Già Hegel nell'*Estetica* notava che nel paesaggio "non vi è nessun'articolazione organica delle parti, che sia determinata dal concetto e che si animi alla sua unità ideale.[...] vi è solo una ricca molteplicità di oggetti e una connessione esteriore di formazioni diverse, organiche ed inorganiche: profili di montagne, sinuosità di corsi d'acqua, gruppi di alberi, capanne, case, città, palazzi, vie, navi, cielo e mare, vallate, voragini". Cfr. ora per una riflessione sul tema, L. BONESIO, *Geofilosofia del paesaggio*, Milano, Mimesis, 2001.

In effetti in Italia opere fondamentali come ad esempio quelle di Bourdieu, Freund, Sontag, Barthes, vengono pubblicate nel corso degli anni dal 1966 al 1981²⁵; nello stesso periodo si hanno i primi studi che, a parte alcune traduzioni italiane di storie generali della fotografia come quella dei Gernsheim o quella di Pollack, e a parte alcuni pionieristici interventi come quelli di Lamberto Vitali²⁶, introducono a una nuova considerazione della fotografia “storica”, con una diffusione già molto larga e non specialistica: dall’opera di Ando Gilardi, *Storia sociale della Fotografia*, (1976) ai volumi di Bertelli e Bollati della einaudiana *Storia d’Italia* (1979)²⁷.

A livello di massa, la grande mostra fiorentina degli Alinari (1977) segnò una svolta, in un clima politico in cui le nuove amministrazioni di sinistra in molte città italiane inauguravano una politica di iniziative culturali molto spettacolari e di largo impatto sul pubblico, per la diffusione della fotografia d’epoca presso il largo pubblico, anche se nel catalogo, venduto in oltre 100.000 copie nel solo periodo della mostra, figuravano saggi importanti e non “facili” dal punto di vista storico e storico artistico²⁸; negli anni successivi le mostre congiunte di Venezia Firenze, di largo impatto su un pubblico assai ampio, si abbinarono organizzativamente a un importante convegno di studi a Modena sulla “Fotografia come bene culturale”²⁹.

Da ricordare negli anni immediatamente successivi, oltre alla prosecuzione di una editoria di qualità, anche attraverso traduzioni di opere già affermate a livello internazionale³⁰, anche il forte aumento della produzione editoriale tesa al recupero di fondi fotografici d’epoca, a volte essenzialmente nostalgico e evocativo, e quindi non sempre

²⁵ W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966; P. BOURDIEU (a cura di), *La fotografia: usi e funzioni sociali di un’arte media*, Rimini, Guaraldi, 1971; G. FREUND, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1976; S. SONTAG, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978; R. BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

²⁶ P. POLLACK, *Storia della fotografia dalle origini ad oggi*, Milano, Garzanti, 1959; H. GERNSEHEIM, *Storia della fotografia*, Milano, Frassinelli, [1966]; G. PRIMOLI, *Un fotografo fin de siècle: il conte Primoli*, a cura di Lamberto Vitali, Torino, Einaudi, 1968; L. VITALI, *Il Risorgimento nella fotografia*, Torino, Einaudi, 1979.

²⁷ Il volume di A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976, è indicativo dello stato degli studi in rapporto al problema della divulgazione, perché pur essendo del tutto non accademico, disordinato, tutt’altro che primo di errori, rivolto ad un pubblico quindi non specialistico, valse a Gilardi stesso la partecipazione, pochi anni dopo (1981), ad un’opera autorevole e accreditata come la *Storia dell’arte* Einaudi, con un saggio, peraltro stavolta di qualità assai migliore, nel II tomo del 9° volume, dedicato alla *Illustrazione e fotografia*, accanto ad un contributo di una studiosa accreditata come Marina Miraglia; e nel 2000, a distanza di oltre vent’anni dalla prima edizione, il volume è stato riedito, praticamente senza revisioni, da Bruno Mondadori.

²⁸ Cfr. in particolare i saggi di Alessandro Conti, Massimo Ferretti, Ettore Spalletti, in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920, catalogo della mostra del Belvedere*, Firenze, Edizioni Alinari, 1977.

²⁹ *Fotografia pittorica, 1889-1911* (catalogo della mostra, Venezia, Ala Napoleonica, ottobre-dicembre 1979; Firenze, Palazzo Pitti, gennaio-marzo 1980), Milano, Electa; Firenze, Alinari, c1979; *Fotografia italiana dell’Ottocento* (catalogo della mostra Firenze, Palazzo Pitti, ottobre-dicembre 1979; Venezia, Ala Napoleonica, gennaio-marzo 1980), Milano, Electa; Firenze, Alinari, c1979.

³⁰ Come la *Storia della fotografia* di Beaumont Newhall (Torino, Einaudi, 1984, sull’edizione del 1964; la prima edizione sotto forma di catalogo per il Museum of Modern Art di New York risaliva al 1937).

naturalmente di livello soddisfacente dal punto di vista storiografico, ma che spesso – specie in abbinamento ad occasioni espositive – ha contribuito a riportare in luce fondi documentari di grande importanza; e comunque ha contribuito ad una attribuzione di valore alla fotografia storica e alla diffusione dell'attenzione nei suoi confronti.

Negli stessi anni '80 del resto è da rilevare la crescita di una specifica attività di ricerca e di studio che ha portato ad alcune grandi storie fotografiche tematiche rivolte ad indagare la storia politica e sociale della nazione (in specie per quanto riguarda il fascismo e il movimento operaio) che hanno abbinato una larga diffusione ad un notevole rigore storiografico³¹; e sono sorte le prime riviste di storia della fotografia edita in Italia, che, con diversa intensità, hanno anche evidenziato una attenzione verso l'uso della fotografia in prospettiva storiografica³².

Negli anni '90, se è vero che i contributi degli storici professionali sono rimasti limitati, in confronto all'importanza potenziale del tema, si sono avuti anche segnali evidenti di un cambiamento nella sensibilità del mondo degli storici – nel complesso – verso la fotografia. Se cioè la produzione era ancora scarsa, l'accoglienza cominciava a cambiare sensibilmente. Le maggiori riviste scientifiche di storia contemporanea italiana cominciarono ad accogliere, quando non a sollecitare, con apposite rubriche, la produzione di ricerche nel settore. E i riferimenti alla fotografia negli studi come nelle opere d'insieme tendevano a divenire sempre meno rari e isolati, mentre si aggiungevano a quelle già citate non solo diverse opere monografiche su alcuni aspetti del rapporto storia fotografia, ma anche alcune collane, come quella fortunata, nel suo taglio tematico cronologico, della "Storia fotografica della società italiana", diretta da

³¹ Nel 1981 cominciano ad uscire alcune grandi storie tematiche rivolte alla storia politica e sociale attraverso la fotografia. Fra esse ricordiamo R. DE FELICE, L. GOGLIA, *Storia fotografica del fascismo*, Bari Laterza; E.P. AMENDOLA, *Storia fotografica del PCI*, Roma, Editori Riuniti; *Storia fotografica del lavoro in Italia, 1900-1980*, a cura di Aris Accornero, Uliano Lucas, Giulio Sapelli; con un saggio di A.C. Quintavalle, Bari, De Donato. Quest'ultimo volume in particolare appare particolarmente impegnato nello sforzo di utilizzare la fotografia come fonte per la storia sociale, con una discussione sulle sue caratteristiche peculiari e sul suo specifico linguaggio.

³² Nel 1980 comincia ad uscire la «Rivista di storia e critica della fotografia», diretta da Angelo Schwarz: rappresenta un tentativo del tutto nuovo per l'Italia di stimolare ed organizzare i nuovi approcci storiografici alla documentazione fotografica, giovandosi di un taglio tematico che produce molti numeri monografici tuttora di grande interesse. Nel 1982 esce presso l'editore Laterza di Bari il volume di Italo Zannier *Storia e tecnica della fotografia*, poi seguito nel 1985 dalla antologia di testi curata dallo stesso Zannier e da Paolo Costantini, dal titolo *Cultura fotografica in Italia: antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*; (Milano, Angeli, 1985): uno strumento molto utile quest'ultimo sul piano documentativo; e nel 1986 dal volume *Storia della fotografia italiana*, presso l'editore Laterza. Fra il 1984 e il 1985, mentre è giunta a conclusione l'esperienza di «Rivista di storia e critica della fotografia» nascono le due principali riviste italiane di storia della fotografia tuttora in vita: «Fotologia», diretta dallo stesso Zannier e da Paolo Costantini, e collegata con gli archivi Alinari, che ne sono gli editori; e «AFT, Rivista di fotografia e storia», nata presso l'Archivio Fotografico Toscano, e diretta da Paolo Chiozzi, Fernando Tempesti e Luigi Tomasini. Quest'ultima è ora interamente disponibile in rete all'indirizzo <http://www.aft.it/rivista/htm/rivista-digitale.htm> (settembre 2009).

Giovanni De Luna e Diego Mormorio e pubblicata dagli Editori Riuniti con una chiara destinazione per un largo pubblico³³.

Agli inizi del nuovo millennio, si è registrato infine un ulteriore incremento negli studi specialistici, ormai abbastanza diffusi, e anche però la continuità di una tradizione di grandi opere che uniscono insieme un solido impianto dal punto di vista dello studio e della ricerca, con un impatto molto forte sul pubblico non specialistico, mentre hanno cominciato ad affermarsi anche opere di sintesi e di riflessione metodologica³⁴.

Dal punto di vista tematico, negli studi, così come nelle opere rivolte ad un ampio pubblico, l'attenzione degli storici è stata senza dubbio rivolta in primo luogo all'uso della fotografia in relazione alla politica, ovvero in campo giornalistico-informativo e propagandistico. Si tratta di una scelta del tutto comprensibile, se si pensa alla forte influenza della storiografia politica in Italia, se si riflette al fatto che effettivamente la fotografia ha trovato largo campo di applicazione nella stampa di informazione e nella propaganda, in particolare nel periodo fascista; e certo non è stato ininfluente il fatto che la forte presenza di una intenzionalità esterna, facilmente desumibile da fonti di tipo tradizionale (ad esempio le "veline" del periodo fascista) ponesse lo storico di fronte ad un processo di indagine che non si discostava quasi per nulla, in molti casi, dalle fonti "tradizionali" a cui era abituato.

A parte questo aspetto, la situazione è assai diversificata: e piuttosto che di una indifferenziata utilizzazione della fotografia come "fonte", mi pare si possano piuttosto segnalare casi in cui il valore documentario della fotografia viene utilizzato direttamente e in modo per così dire classico, come ad esempio in una serie di studi sulla storia (e sull'immagine) dell'impresa o del lavoro³⁵ o sulla storia del territorio³⁶; mentre in altri casi

³³ La collana comprendeva 20 agili volumi (192 pagine), di cui 12 dedicati al racconto dei "periodi" della storia d'Italia, dal Risorgimento alla fine del secolo appena trascorso; e 8 ai "temi", ovvero a: l'Italia coloniale; l'Italia contadina; l'emigrazione; il fascismo in mostra; le donne; lo sport; dalla bottega artigiana alla fabbrica; il tempo libero. Infine, è stata pubblicata separatamente una sintesi di una parte dei volumi già usciti, ma con due nuovi e ampi saggi introduttivi: *Autobiografia di una nazione. Storia fotografica della società italiana*, a cura di Luca Criscenti e Gabriele D'Autilia, con un saggio di Giovanni De Luna, Roma, Editori Riuniti, 2000.

³⁴ Per quanto riguarda le "grandi opere" fotografiche, cfr. supra, nota 1; sul piano metodologico, cfr. A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2003; G. D'AUTILIA, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Mondadori, 2005. Da registrare anche la traduzione italiana dell'opera di P. BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002. Sul piano internazionale, cfr. anche il numero speciale di «Vingtième siècle. Revue d'histoire», oct.-dec. 2001, n. 72, dedicato a *Images et histoire*. Peraltro, dopo la stagione di grande diffusione di opere anche straniere degli anni '80, si deve registrare il fatto che alcune delle maggiori storie internazionali della fotografia, come N. ROSEMBLUM, *A world history of photography*, New York, Abbeville Press, 1984 e M. FRIZOT, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994 non sono state tradotte in italiano; mentre è da segnalare la tempestiva traduzione di opere comunque importanti, come J.C. Lemagny, A. Rouillé, *Storia della fotografia*, Firenze, Sansoni, 1989 e i recenti A. GUNTHER, M. POIVERT (a cura di), *Storia della fotografia: dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Electa, 2008; G. CLARKE, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi, 2009.

³⁵ Oltre alla già citata *Storia fotografica del lavoro in Italia*, cfr. più specificamente, ma senza pretesa di completezza: A. DEWERPE, *Miroirs d'usines: photographies industrielles et organisation du travail à L'An-*

l'attenzione dello storico viene a puntarsi tutta sui meccanismi di produzione e diffusione di determinati tipi di immagini (ad esempio nel caso del rapporto fra fotografia e propaganda)³⁷. Ma non mancano naturalmente altri modi di utilizzare la fotografia,

saldo (1900-1920), in "Annales ESC", a. 42, n. 5, sept.-oct. 1987; L. BORZANI, *l'immagine dell'industria: il caso Ansaldo*, in "AFT", n. 10, dicembre 1989, pp. 52-64. V. CASTRONOVO (a cura di), *Cento anni di Industria*, Milano, Electa, 1988; per una ampia rassegna critica, D. BIGAZZI, *Gli archivi fotografici e la storia dell'industria*, in *Fototeche e archivi fotografici*, cit., pp. 50-59. Bigazzi è stato se non l'unico, il primo ad utilizzare largamente e con grande competenza la fotografia industriale come fonte per studiare i processi produttivi, i macchinari e le tecnologie, l'organizzazione del lavoro in fabbrica. Più spesso, la fotografia industriale e del lavoro è stata analizzata per ricostruire generalmente le condizioni di vita e soprattutto le forme e le strategie di rappresentazione. Cfr. fra gli altri C. SILINGARDI, *Cento anni di lavoro: immagini per la storia del movimento operaio, 1860-1960*, con ricerche iconografiche di Angela Remaggi, Milano, Mazzotta, 1991; D. BIGAZZI, G. GINEX, *L'immagine dell'industria lombarda 1881-1945*, Milano, Mediocredito Lombardo - A. Pizzi, 1998; *Scatti di memoria, dall'archivio fotografico della Federazione delle cooperative della provincia di Ravenna*, a cura di L. Cottignoli, con prefazione di M. Aymard, Ravenna, Longo, 2002; *Cento anni di camera del lavoro. Immagini e documenti sulla storia del mondo del lavoro nel territorio di Forlì e Cesena*, a cura di Vladimiro Flamigni e Maurizio Ridolfi, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2002; *Posa di lavoro. Donne al lavoro nelle immagini degli Archivi Alinari*, Firenze, Alinari, 2003; S. MUSSO, *Sguardi sul lavoro, in L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, cit., v. II, pp. 301-358; una notevole produzione su questo tema si è avuta in occasione del recente centenario della CGIL (2006), su cui mi permetto di rimandare a L. TOMASSINI, *Immagini del lavoro nel XX secolo*, in "Passato e Presente", Rivista di storia contemporanea, f. 69, 2006, pp. 117-128; cfr. inoltre *Il rischio non è un mestiere. Il lavoro, la salute e la sicurezza dei lavoratori in Italia nelle fotografie delle collezioni Alinari*, a cura di Francesco Carnevale e Luigi Tomassini, Firenze, Alinari, 2007.

³⁶ Di notevole interesse alcuni studi su realtà locali urbane: cfr. in particolare fra gli altri numerosi studi, con una spiccata attenzione alle trasformazioni del territorio, *Immagini e spazi urbani. Sestri Ponente 1880-1960*, Milano, Electa, 1986; e con una maggiore attenzione agli aspetti più propriamente fotografici, *Fotografia e fotografi a Bologna, 1839-1900*, a cura di G. Benassati e A. Tromellini, Bologna, Graphis, 1992; M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Torino, U. Allemandi e C., 1990; per un archivio che su scala locale si caratterizza anche e soprattutto una dimensione "militante" cfr. L. BORZANI, *Fotografie per la storia? L'Archivio fotografico del Centro Ligure di Storia Sociale*, in «Movimento Operaio e socialista», VI, 1, genn.-apr. 1983, pp. 165-176. Negli anni successivi lo sviluppo di studi che utilizzavano la fotografia per indagini sul territorio è stato estremamente ampio, e troppo articolato e disperso per darne qui conto estesamente. Va comunque segnalato il fatto che in questo settore, oltre all'uso della fotografia storica del territorio, si sono avute anche operazioni molto estese di indagine fotografica sul territorio, da parte di alcuni fotografi come Monti, Ghirri, o più recentemente il gruppo riunito attorno a "Linea di confine", che hanno prodotto materiali estremamente interessanti anche per lo storico; su un diverso versante, anche analisi fotografiche motivate inizialmente su altri campi disciplinari, come le foto scattate da Paul Scheuermeier in vista della redazione di un atlante linguistico dell'italiano, che sono state riprese in diverse realtà regionali, mettendo a disposizione degli storici materiali di grande qualità per la storia sociale e del territorio: cfr. fra gli altri *L'uomo e la terra: campagne e paesaggi toscani*, a cura di Sauro Lusini, Prato, AFT, 1996; *Il Trentino dei contadini: 1921-1931*, a cura di Giovanni Kezich, San Michele all'Adige, Museo degli usi e costumi della gente trentina, 1995; *L'Appennino reggiano nelle immagini di Paul Scheuermeier: Sologno*, a cura di Laura Gasparini, Reggio Emilia, AGE, 1995.

³⁷ Il tema del rapporto fra fotografia e propaganda è fra i più largamente trattati dagli storici, proprio perché si presta, per l'intenzionalità della produzione di immagini, e per la possibilità di intrecciare l'analisi con quella di fonti di tipo tradizionale, ad una analisi più vicina a quella tradizionale della storiografia. Sarebbe quindi impossibile dare un accenno alla vasta produzione relativa: cfr. comunque per un rinvio più ampio il già citato volume *Fototeche e archivi fotografici*, pp. 44 sgg. Vorremmo qui sottolineare

facendo attenzione soprattutto al suo valore evocativo e di testimonianza, spesso in campi come la storia sociale e in abbinamento ad altri tipi di fonti “non convenzionali” come la storia orale³⁸; oppure infine con un riferimento non tanto al valore referenziale delle immagini, ma al loro stesso modo di circolare e di collocarsi entro ambiti storici di cui possono segnalare tendenze, caratteri o cambiamenti, come nel caso degli studi sull’editoria fotografica, sul fotogiornalismo, o simili³⁹.

Questo interesse rinnovato ha portato in luce un problema di fondo, e cioè il fatto che il patrimonio fotografico-storico non ha una sistemazione archivistica neppure lontanamente paragonabile a quella del patrimonio documentario tradizionale⁴⁰. Lo studioso che intenda utilizzare le immagini come fonte per la storia non può valersi di una rete di archivi organizzati e capillarmente distribuiti come avviene per la documentazione corrente dello storico: ciò provoca naturalmente una situazione in cui sono sco-

solo come l’uso della fotografia in funzione di propaganda sia stato particolarmente accentuato per quanto riguarda il periodo fascista, in riferimento soprattutto a quella realtà a suo modo originale e innovativa che fu l’Istituto Luce. Questa attenzione negli ultimi anni si è incontrata con una politica di apertura degli archivi del Luce, che ha portato alla pubblicazione di diverse opere basate sulle fotografie provenienti da questi archivi. propositi M. PIZZO e G. D’AUTILIA, *Fonti d’archivio per la storia del Luce, 1925-1945*, Roma, Istituto Luce, 2004; cfr. inoltre sul Luce, E.G. LAURA, *Le stagioni dell’aquila: storia dell’Istituto LUCE*, Roma, Ente dello spettacolo, 2000; M. FRANZINELLI, E.V. MARINO, *Il duce proibito. Le fotografie di Mussolini che gli italiani non hanno mai visto*, Milano, Mondadori, 2003; S. MANNUCCI, *Disposizioni del Minculpop sulla fotografia*. Pubblicazione on line consultabile all’indirizzo: <http://storiaxisecolo.it/FASCISMO/fascismo17g.htm> (consultata il 12.01.2009; quando non diversamente indicato le citazioni delle URL in questo saggio sono databili al gennaio 2009); S. MANNUCCI, *Luce sulla guerra: la fotografia di guerra tra propaganda e realtà: Italia 1940-45*, Nuova Arnica, 2007.

³⁸ Cfr. in proposito, G. CONTINI, *Archivi fotografici di famiglia e storia orale*, in *Fototeche e archivi fotografici*, cit., pp. 65-67; L. LANZARDO, *Lo storico e le fotografie*, *Ivi*, pp. 68-74; e EAD., *Immagine del fascismo. Fotografie storia memoria*, Milano, Angeli, 1991.

³⁹ In particolare sul fotogiornalismo francese – ma con una marcata attenzione al contesto internazionale – di quegli anni sono disponibili in Italia studi accurati di Patrizia Dogliani: *Informazione di massa fotogiornalismo del fronte popolare francese: una lettura delle riviste “Vu” e “Regards”*, in *La stagione dei fronti popolari*, a cura di A. Agosti, Bologna, N.U. Cappelli, 1989, pp. 184-213; e *Immagine e mito dell’Unione Sovietica nel fotogiornalismo francese degli anni trenta: Russie d’Aujourd’hui*, in *L’URSS. Il mito e le masse*, “Annali della Fondazione Giacomo Brodolini e della Fondazione di studi storici Filippo Turati”, 3, 1991, pp. 329-351. Cfr. inoltre sulla fotografia di documentazione sociale, specie americana, P. ORTOLEVA, *Il mito del documentario. Ideologia e pratica della fotografia sociale nella cultura americana degli anni trenta*, in “Movimento operaio e socialista”, IX, 3 (dic. 1986). Sul fotogiornalismo italiano, cominciano ad essere disponibili sia alcuni studi su singoli protagonisti, sia sul fenomeno d’insieme; cfr. fra gli altri, W. SETTIMELLI e B. Toso (a cura di), *Senza riverenze: fotogiornalismo a Roma dal dopoguerra agli anni ottanta*, Roma, F&M Fotoarchivi & Multimedia, 2001 (edito in occasione di un convegno che sottolineava la grande ricchezza ma anche la situazione problematica degli archivi); U. LUCAS (a cura di), *Il fotogiornalismo in Italia 1945-2005: linee di tendenza e percorsi*, Torino, La Stampa; Fondazione Italiana per la Fotografia, 2005.

⁴⁰ S. LUSINI (a cura di), *Fototeche e archivi fotografici*, Prato, AFT, 1996; *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, a cura di Tiziana Serena, Centro di Ricerche informatiche per i Beni Culturali, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1999, vol. I e II; *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, a cura di Oriana Goti e Sauro Lusini, Prato, Comune di Prato, 2001; S. LUSINI (a cura di), *La cultura fotografica in Italia oggi: a 20 anni dalla fondazione di AFT Rivista di storia e fotografia: giornata di studio*, Prato, Comune di Prato, 2007.

raggiate le indagini tematiche e trasversali, i confronti, gli incroci di fondi diversi su argomenti analoghi o comunque collegati.

Le “fonti” fotografiche, dopo lunghi periodi di disattenzione e di dispersione, dopo una prima fase di recupero e di valorizzazione dovuta soprattutto all’interesse collezionistico o al massimo erudito e antiquario, solo negli ultimi anni sono divenute oggetto di serie politiche di archiviazione e di catalogazione, condotte sia con procedure tradizionali, sia, come vedremo, con un largo uso della rete. In particolare, è da registrare in questi ultimi decenni (dal 1980 ad oggi) in conseguenza di una nuova considerazione della fotografia come “bene culturale”, la progressiva costituzione di archivi fotografici nuovi e la disponibilità di nuovi strumenti di ricerca e di accesso alle fonti fotografiche⁴¹, anche se nel complesso il quadro rimane comunque molto lontano dalla sistematicità e capillarità delle reti degli archivi e delle biblioteche, e presenta ancora non pochi problemi, relativi alla disponibilità ed accessibilità delle fonti da parte degli studiosi.

Ulteriore conseguenza di questa attenzione alla fotografia come bene culturale ed anzi elemento caratterizzante proprio degli ultimi anni, la rinnovata attenzione, anche sul piano editoriale, verso il tema della conservazione, archiviazione e catalogazione del materiale fotografico⁴².

2. *La fotografia in Internet: archivi virtuali e archivi tradizionali*

Questa prima parte era necessaria per capire la complessità del nodo “divulgazione” e ricerca nel caso delle immagini fotografiche. La presenza della fotografia nel lavoro dello storico non si riconnette solo ad una dimensione “divulgativa”, ma è piuttosto la trasformazione in atto della pratica storiografica che comporta un allagamento dei campi di interesse, delle metodologie, del territorio e del mestiere dello storico, ridefinendo anche i confini fra la pratica professionale e il campo della “divulgazione”. La fotografia si pone all’incrocio di molti di questi campi: può essere ricondotta ad un discorso di tipo “culturale”, come ad un valore di “traccia” e di fonte; può valere come suggestione per ricostruire scenari e “paesaggi” storici, e anche come testimonianza puntuale di sin-

⁴¹ Oltre ai repertori e agli strumenti anche informatici di cui si può trovare notizia nei volumi citati alla nota precedente, cfr. ora il recente *Guida ai Fondi fotografici storici del Veneto*, a cura di Adriano Favaro, Venezia, Regione del Veneto – Treviso, Canova, 2006.

⁴² Ministero per i Beni e le attività culturali. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, *Normativa per l’acquisizione digitale delle immagini fotografiche*, Roma, ICCD 1998; MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni artistici e storici. Scheda F*, Roma, ICCD, 1999; R. SCARAMELLA, *Fotografia: storia e riconoscimento dei processi fotografici*, Roma, 1999; *Lo spazio il tempo le opere*, a cura di Anna Stanzani, Oriana Orsi e Corinna Giudici, Silvana Editoriale 2001; I. ZANNIER, D. TARTAGLIA, *La fotografia in archivio*, Milano, Sansoni, 2000; S. BERSELLI, L. GASPARINI, *L’archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografia antica e moderna*, Bologna, Zanichelli, 2000.

goli eventi; può valere come strumento per esercitare quelle precipue doti “investigative” dello storico che possono portare ad una lettura critica e filologica del documento, particolarmente utile in un’epoca in cui i linguaggi iconici assumono una pervasiva presenza.

Nella realtà della pratica storiografica, come si è sviluppata in questi ultimi decenni, la fotografia è stata utilizzata da parte degli storici in varia misura in tutte queste sue valenze.

Ma come si pone la rete nei confronti di questo sviluppo in atto?

Il primo effetto macroscopico dello sviluppo del Web è stato senz’altro l’enorme aumento della quantità di informazioni e documenti reperibili on-line, rispetto alle procedure tradizionali.

Si tratta di un fenomeno generale, che riguarda tutte le forme di documentazione, ma per la fotografia storica ha assunto aspetti specifici e particolari, che hanno reso molto più evidenti e importanti le trasformazioni introdotte dal Web⁴³.

Rispetto alla difficoltà determinata dallo stato degli archivi e quindi della reperibilità e consultabilità delle fonti fotografiche, a cui abbiamo fatto riferimento sopra, la diffusione delle reti ha segnato una possibilità del tutto inedita e per così dire con un valore aggiunto maggiore, per quanto riguarda la fotografia, rispetto alla documentazione e alle fonti manoscritte e a stampa. Infatti, mentre il patrimonio archivistico e librario tradizionale è presente in rete soprattutto attraverso una serie di strumenti destinati essenzialmente al reperimento delle opere e dei documenti, che vanno poi richiesti o consultati attraverso i canali tradizionali, e solo in un numero relativamente limitato di casi è possibile l’accesso diretto al libro o al documento, per la fotografia accade il contrario: nel senso che di regola i fondi fotografici presentati su Internet sono quasi sempre accompagnati da una riproduzione digitale che permette di accedere alla gran parte delle informazioni fornite dall’originale, mentre sono pochissimi i casi in cui si presentano solo inventari o repertori senza le immagini. Peraltro, il rovescio negativo della medaglia rispetto a questa facilitazione digitale, sta nel fatto che molto spesso Internet significa la messa in rete del documento, senza che dietro vi sia una rete effettiva di istituti di conservazione e di consultazione affidabili e qualificati, o comunque dotati dell’opportuna esperienza e competenza in merito a questo tipo particolare di fonte.

Una volta chiarito che Internet, attraverso questo processo di digitalizzazione e messa in rete delle fotografie storiche, costituisce in prospettiva un elemento di rottura importantissimo per la stessa possibilità di indagini storiografiche sulla fotografia, presentandosi come un sostituto tecnologicamente avanzato di una rete archivistica prima quasi inesistente, è altrettanto chiaro che proprio per questo si presentano problemi non indifferenti di carattere metodologico.

I problemi metodologici si addensano attorno a tre poli, relativi rispettivamente: a) al complesso della documentazione disponibile; b) alla gestione delle relazioni fra il

⁴³ M. GALLAI, L. TOMASSINI, *La fotografia di documentazione storica in Internet*, in *La storiografia digitale*, a cura di D. Ragazzini, Torino, Utet, 2004, pp. 70-100.

documento fotografico e il contesto in cui è inserito nonché al trattamento del singolo documento e delle relative informazioni di corredo; c) alla verifica di attendibilità, ovvero al grado di corrispondenza della copia digitale rispetto all'originale.

Per definire lo stato della questione relativamente al primo di questi punti è necessario esaminare, nel caso si tratti di un documento digitale, anche il rapporto fra l'archivio digitale o il complesso di fonti digitali a cui appartiene, e l'archivio fisico o l'universo delle fonti originali da cui proviene.

Di regola, tutti i documenti, non solo quelli grafici, hanno necessità di non essere separati dalle informazioni di contesto, e anche dal semplice riferimento e accostamento ai documenti consimili, affini e vicini da un punto di vista archivistico. Si veda come viene autorevolmente espresso ad esempio questo concetto proprio in riferimento ai problemi della digitalizzazione, nella rivista statunitense più specializzata nel settore:

“If an item, text or graphic, is separated from the record series in which it exists, it loses its context and, by extension some part of its value for research. Therefore, the only digitization projects that can be described as tools for research and not exhibits or outreach tools, are large datasets. These collections of data do not have to be exhaustive, but must be complete enough in and of themselves such that historians and other researchers can draw compelling and viable conclusions based on the data they contain.”⁴⁴.

Come si vede, mentre il principio della non separazione è ovviamente condivisibile, preoccupa, nel caso della fotografia, l'affermazione che le collezioni digitalizzate possono non essere esaustive, se abbastanza complete da consentire valide conclusioni agli storici. Nel caso della fotografia, questo tipo di operazione è infatti piuttosto frequente e problematica.

Le fotografie di documentazione storica sono per natura seriali e ripetitive in maniera caratteristica e peculiare: un fotografo riprende sempre di regola più immagini di un evento, già in origine con l'intenzione di avere diverse prove fra cui scegliere la più riuscita; ma la stessa ripetizione, i vuoti e gli accostamenti che costituiscono il tessuto connettivo di un fondo di fotografie possono sembrare ad un archivista semplici duplicazioni passibili di scarto, mentre possono essere, per lo storico, estremamente significativi. Si tratta di uno scrupolo filologico che comporta però un impiego di risorse imponente, dato che al momento i modi di catalogazione della fotografia, ispirati a criteri provenienti dalle discipline storico artistiche, tendono a prevedere una catalogazione delle singole opere come pezzi unici, autoreferenziali e significative in sé e non dei fondi nel loro complesso⁴⁵.

⁴⁴ L. MICHAM - D. FAULDS, *Making British Heritage Available on the World Wide Web: The State of Digitization in Special Collections Librarianship in Great Britain*, in “Journal of Association for History and Computing”, II, n. 3, nov. 1999.

⁴⁵ Nel caso italiano, questo tipo di orientamento si riflette nelle caratteristiche della “Scheda F” emanata dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

Questo ultimo atteggiamento porta al pericolo della destrutturazione del concetto stesso di archivio fotografico come unità storicamente significativa a favore di una selezione “abbastanza” affidabile e significativa, da collezioni di fotografie assemblate con criteri spesso molto lontani da parametri storico-archivistici.

Occorre sottolineare questo aspetto, perché condiziona il problema del trattamento filologico del documento fotografico in relazione alla sua “messa in rete”, investendo il secondo dei problemi sopra ricordati, cioè quello delle informazioni di contesto e di corredo.

Per la fotografia di documentazione storica le informazioni di contesto (che riguardano i caratteri comuni alle fotografie di un determinato fondo e la posizione delle singole foto rispetto al complesso) e di corredo (che accompagnano e contraddistinguono il singolo fotogramma) sono importantissime: tanto che si potrebbe affermare che il documento fotografico storico è costituito non dalla immagine in sé, ma dal complesso della immagine e delle informazioni che la accompagnano (didascalie, note apposte sui vari supporti in cui l'immagine è presentata, riferimenti in documenti di altro tipo come cataloghi, diari, elenchi, ecc.; posizione e formato in album o in altre forme di presentazione)⁴⁶.

Diventa quindi essenziale la corretta catalogazione in rete, anche perché spesso come già detto essa rischia di essere la prima e unica catalogazione di molti fondi fotografici: ma in questo senso, Internet rischia di essere un elemento riduttivo e un ostacolo, perché si suppone che la catalogazione per la rete debba essere semplice, ridotta ai minimi termini, facilmente accessibile e consultabile anche per un navigatore che si suppone mediamente non professionale e non specializzato.

La catalogazione in rete di fatto segue in molti casi criteri che possono divenire riduttivi e presentare seri problemi per un utilizzo in sede di studio critico e sistematico, come quello storiografico. Entrano in campo opzioni che probabilmente in molti casi derivano da fattori di tipo economico e pratico-organizzativo o da una mancanza di informazione e di competenza specifica; ma esiste anche probabilmente una questione di ordine più propriamente inerente alla cultura e alla considerazione della fotografia storica, che come tale investe anche operatori estremamente qualificati, e sulla quale quindi occorre riflettere più a fondo.

La fotografia infatti per sua natura ha un contenuto evocativo, espressivo, estetico, che è presente, spesso in misura considerevole, anche nelle fotografie espressamente nate con un intento documentativo. Gli studi sulla fotografia, e anche il suo insegnamento a livello universitario, per lungo tempo sono stati connessi strettamente con la cultura

⁴⁶ Cfr. le approfondite considerazioni in merito alla importanza sul piano teorico del concatenamento testi-immagini, nonché all'effettiva utilizzazione di protocolli descrittivi nella pratica catalogografica, che presenta T. SERENA, *Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villaggio della memoria iconica totale. Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi*, in: Museo di Fotografia Contemporanea, *Archivi fotografici italiani on-line*, a cura di Gabriella Guerci, atti del seminario (maggio 2007), ora disponibile all'URL <http://www.museofotografiacontemporanea.org/contemporanea/index.html?document=archivionline>. Cfr. anche a livello più generale, M. FERRARIS, *Ontologia sociale e documentalità*, in “Networks”, 6, 2006, pp. 21-35.

storico-artistica; la gran parte delle storie della fotografia più accreditate e diffuse seguono approcci prevalentemente orientati verso questo tipo di valenze⁴⁷. Anche quando si riconosce che la fotografia ha un valore documentario forte e quindi da considerare e valorizzare, si tende a pensare che tale valore risieda essenzialmente nel contenuto iconico della fotografia; per cui le configurazioni discorsive, i contesti di appartenenza e i significati molteplici che la fotografia storicamente ha assunto tendono a passare in sottordine: un ordinatore anche attento alla dimensione documentaria, ma che condivida questa concezione, può arrivare a compiere operazioni di riordino e catalogazione che sotto l'apparenza di un ancoraggio a rigorosi criteri assolutamente condivisibili sul piano storiografico (ad esempio un ordinamento di tipo cronologico o autoriale) destrutturano in realtà una documentazione di grande rilevanza storica. Come dicevamo, la questione è rilevante perché non tocca solo alcuni siti minori o soggetti affetti da problemi di mancanza di risorse: di recente è stato sottolineato come alcuni dei maggiori istituti di conservazione europei e statunitensi siano incorsi in abbattuta clamorosi inconvenienti di questo genere⁴⁸.

L'ultimo problema specifico sopra ricordato è quello della autenticità della fotografia, sia nel rapporto con la realtà rappresentata, sia, essendo la fotografia per natura "seriale", nel rapporto fra "originale" e copia. Per un documento tradizionale, il contenuto si deve intendere solitamente come un elemento logico discorsivo che è indipendente dal supporto e dalla forma di presentazione: il documento "virtuale" è tale perché simula o traduce il documento originale con altri supporti, ma il suo significato

⁴⁷ Oltre all'interesse per la fotografia in quanto espressione artistica, la storia dell'arte è legata alla fotografia, come abbiamo già osservato, per l'uso che gli storici dell'arte fanno delle fotografie nella pratica del loro lavoro. Un rilievo particolare assume quindi il ruolo delle fototeche d'arte, per le quali cfr. ora gli atti del convegno internazionale di studi "Fototeche a regola d'Arte", organizzato dal CERR (Centro Europeo di Ricerca sulla Conservazione e il Restauro) e tenutosi a Siena il 30.XI e 1.XII.2007, i cui atti sono disponibili all'URL: <http://www.comune.siena.it/main.asp?id=5083>.

⁴⁸ L'esempio riguarda le fotografie di documentazione del territorio e delle risorse naturali dell'Ovest americano nella seconda metà dell'Ottocento: realizzate su commessa governativa da alcuni grandi fotografi statunitensi, in occasione di grandi spedizioni geologiche e geografiche nel West, queste fotografie erano ordinate in album o portfolio, e corredate, oltre che dal titolo, da una lunga legenda descrittiva che guidava lo sguardo dell'osservatore dentro il paesaggio rappresentato, dando luogo a una complessa interazione fra testo e immagini, che attribuiva a queste ultime significati complessi, riferibili al desiderio di esaltare sia le grandi risorse naturali, sia lo "spirito" della nazione, comunque molto oltre la loro mera valenza documentativa di natura geografica o geologica. Secondo quanto osserva Nicoletta Leonardi, *La fotografia nei musei d'arte*, in *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, a cura di Oriana Goti e Sauro Lusini, Prato, Comune di Prato, 2001, p. 31, «Nel riordino di questo materiale, conservato a Washington presso i National Archives e la Library of Congress, è stata adottata l'interpretazione della fotografia come strumento espressivo puramente visuale, dalla valenza essenzialmente documentaria. In tal modo, le strutture narrative costruite attraverso le sequenze di immagini e il rapporto fra queste ultime e i testi sono andate perdute. Nella maggior parte dei casi, gli album e i portfolio di fotografie sono stati smembrati. Le immagini che essi contenevano sono state rinumerate ed ordinate secondo la successione cronologica dell'esplorazione. Per ragioni di conservazione, le fotografie sono state inoltre separate dalle lunghe legende descrittive poste sul retro. Tali legende risultano oggi per lo più disperse.»

risiede interamente in un ordine logico discorsivo rispetto al quale le forme della presentazione sono scarsamente rilevanti.

Nel caso della fotografia, il problema della molteplicità degli originali e delle diverse forme e presenze è assolutamente comune, se non altro per la duplicità positivo-negativo e per la possibilità di reiterare copie (che in determinate condizioni possono essere a loro volta considerate originali) in successione di tempo⁴⁹.

Naturalmente, situazioni del genere sono riscontrabili, anche se in maniera molto meno generalizzata, anche nel caso delle fonti tradizionali; ma nel caso della fotografia vi è anche il fatto che la “trascrizione” stessa in formato digitale, comporta problemi di mantenimento della quantità e della qualità delle informazioni che sono più rilevanti che nel caso della presentazione di documenti logico-verbali.

La qualità dell’immagine è un punto su cui la sensibilità comune era molto debole anche nel campo della edizione a stampa fino a un recentissimo passato; e si pone in maniera molto forte per la rete, dato che sul web viene privilegiata di norma la portabilità e la “leggerezza” delle immagini contro la qualità e la quantità di informazioni relativa.

Il problema dei richiami, riprese, rielaborazioni nella circolazione delle immagini non è tipico della sola fotografia, ma di tutti i materiali iconografici: per la fotografia è particolarmente accentuato il problema della manipolazione e del “taglio” dell’immagine. Se in parte questo è dovuto a manipolazioni e tagli intenzionali, che intendono conseguire un preciso obiettivo sul piano dei significati denotativi o connotativi dell’immagine, e che quindi a loro volta diventano documenti interessanti per lo storico, non è da trascurare il fatto che in molti altri casi i tagli delle fotografie sono banalmente ascrivibili a concezioni diffuse che non considerano improprio ripresentare una foto tagliandola secondo una propria personale visione o addirittura secondo esigenze di presentazione, di impaginazione, ecc. del tutto occasionali.

In molti siti, anche di enti affidabili, si ritrovano tagli e riprese di particolari di fotografie, dovute solo a criteri editoriali, estetici o casuali; siccome in molti di questi siti ai tagli al documento iconico si abbinano tagli alla documentazione accessoria scritta, ci troviamo di fronte a una notevole mole di immagini, che potrebbero essere interessanti, ma che circolano sul web senza nessuna certificazione della loro provenienza e della loro conformità ad un “originale” fuori della rete.

Si comprende quindi che uno dei principali problemi che si pongono per uno storico che voglia utilizzare le immagini fotografiche disponibili in rete, e anche fuori della

⁴⁹ Ad esempio, in un suo saggio Raffaele Messina esamina una foto della di una corazzata italiana nella seconda guerra mondiale, mostrando come la foto sia opportunamente tagliata per dare una immagine di forza e di potenza, del tutto illusoria dato che al momento della pubblicazione la corazzata era in realtà già stata affondata dagli inglesi. In questo caso i documenti “originali” da analizzare si moltiplicano: il negativo, che serve a stabilire la base di partenza per le successive operazioni di manipolazione; la foto positiva su cui si sono operati i tagli, la pubblicazione, che serve a documentare la data e i modi della presentazione. Cfr. R. MESSINA, *Fotografia e storia d’Italia*, Napoli, Loffredo, 1996, p. 27.

rete, è quello della corretta catalogazione e presentazione dei documenti. Il problema della archiviazione delle fotografie, della referenzialità delle immagini ad un giacimento archivistico che sia incaricato sia di conservare gli originali che di certificare la provenienza la qualità e la stessa attendibilità, non si attenua affatto quindi, ma anzi diventa cruciale nell'epoca della diffusione delle reti e delle immagini digitalizzate.

2.1. LE ILLUSIONI DELLA RETE: MOTORI DI RICERCA E BANCHE DATI FOTOGRAFICHE

Al momento in cui viene scritto questo saggio, il panorama della presenza delle fotografie in rete è in piena evoluzione. Per fare solo alcuni esempi, Google ha appena acquisito l'archivio fotografico di Life, e lo ha immesso in rete, mettendo quindi a disposizione (in forme particolari, su cui torneremo) oltre 2.000.000 di immagini di un archivio di straordinaria ricchezza e importanza nel panorama internazionale⁵⁰; lo stesso Google ha introdotto poi un sistema di ricerca per "similarità" che popolarizza e rende disponibili ad un vastissimo pubblico tecniche di "pattern recognition" fino a poco prima considerate sperimentali e limitate a ambiti specialistici⁵¹. Solo qualche mese prima si era avuta l'attivazione di un sistema di ricerca delle immagini più elementare (che permette cioè di ritrovare in rete immagini del tutto identiche a quella posseduta) come TinEye⁵².

Mentre per Google non è chiaro dalla documentazione in linea quale sia l'ammontare esatto del patrimonio di immagini complessivo su cui vengono effettuate le ricerche, per TinEye è dichiarato il numero complessivo di immagini "crawled" dal motore di ricerca, che superano al momento attuale (giugno 2009) il miliardo e 100 milioni⁵³.

Si potrebbe avere l'impressione di essere di fronte a quantità tali da annichilire la capacità di ricerca di ogni utente, anche specializzato: una specie di mare magnum dove anche i predatori più famelici troverebbero una quantità di prede impossibile da selezionare, divorare e digerire, se non fosse per la riconosciuta capacità di motori come Google di presentarci i risultati in ordine di rilevanza. In ogni caso una "lista" tecnologicamente determinata, in grado di surclassare con algoritmi di ricerca automatica ogni tipo di procedura "manuale" o personalizzata.

Non è così. Quella è solo l'impressione che si ha di fronte alle cifre fornite dai motori di ricerca e all'enorme "rumore" che accompagna i risultati validi forniti. In realtà, almeno per quanto riguarda la fotografia storica, il nucleo essenziale, più importante e prezioso, delle fotografie disponibili in rete non è permeabile ai motori di

⁵⁰ Cfr. per le informazioni in proposito: <http://blogoscoped.com/archive/2008-11-18-n90.html>.

⁵¹ Per l'evoluzione negli ultimi anni dell'applicazione di queste tecniche alla fotografie e ai beni culturali in genere, si può vedere la serie di atti dei convegni tenuti dal 2000 in poi da European Electronic Imaging & the Visual Arts (Cfr. V. CAPPELLINI, J. HEMSLEY (Ed.s), *Proceedings EVA 2000 FLORENCE*, Bologna, Pitagora Editrice, 2000 e successivi).

⁵² Cfr. <http://tineye.com/>.

⁵³ Si veda <http://tineye.com/faq#how>.

ricerca, ed è oggetto di una serie di politiche e di pratiche complesse, sul piano tecnico-archivistico, catalografico, giuridico, che ne condizionano la disponibilità per la ricerca, facendo sì che quest'ultima si mantenga una procedura altamente specialistica, in buona parte affidata alle competenze del singolo ricercatore.

Le grandi basi dati di cui si parlava nel paragrafo precedente sono quelle che tendono a sfuggire ai motori di ricerca, e che contengono il materiale più selezionato e qualitativamente rilevante dal punto di vista della fotografia storica; un materiale comunque anche quantitativamente ormai di assoluto rilievo, anche se valutabile nell'ordine dei milioni, piuttosto che dei miliardi, di immagini disponibili in rete.

Per capire come si sia creata questa situazione occorre fare una breve digressione sulla storia delle grandi basi di dati di immagini fotografiche in rete.

La digitalizzazione delle immagini ha una sua preistoria sperimentale che risale piuttosto indietro nel tempo, ma il vero salto quantitativo e qualitativo nella disponibilità di dispositivi di acquisizione digitale di immagini (scanner e macchine fotografiche digitali) è avvenuto a partire dagli anni '90, cioè in lieve anticipo, ma grosso modo parallelamente e in concomitanza con il grande sviluppo di Internet.

La disponibilità di tecnologie sempre più perfezionate a costi sempre relativamente decrescenti, ha determinato l'adozione diffusa di operazioni di digitalizzazione di documenti e immagini, anche nel settore dei beni culturali, in vari paesi, ed anche in Italia, agli inizi non necessariamente legate alla rete internet.

In questo contesto, tuttavia, una iniziativa si è segnalata per la sua importanza, stabilendo un punto di riferimento a livello internazionale, e cioè l'operazione di digitalizzazione e messa in rete a livello organizzato e sistematico iniziata dalla Library of Congress, sui propri fondi archivistici e documentari, e, con il progetto American Memory, pensato fin dall'inizio in relazione alla sua messa a disposizione in rete, su una serie di fondi archivistici e documentari decentrati su tutto il territorio degli Stati Uniti.

Il progetto "American Memory", il cui sottotitolo ("Historical Collections for the National Digital Library") era indicativo degli scopi che si prefiggeva, si accompagnava infatti dal 1996-97 ad un concorso pubblico (Ameritech Competition) volto a finanziare progetti di digitalizzazione e messa in rete di fondi archivistici di rilievo per la memoria storica degli USA; non distingueva in alcun modo fra materiali documentari tradizionali e fonti iconografiche, che difatti furono presenti congiuntamente in gran parte dei progetti approvati⁵⁴.

Nella pratica però il peso delle immagini, e in particolare delle immagini fotografiche, fu assolutamente prevalente fin dai primi anni dell'Ameritech Competition. Se si calcola il peso delle immagini rispetto ai documenti di testo nei primi anni si vede infatti che esso era superiore all'80%; ed in ogni caso, anche limitandosi alle sole immagini fotografiche, la percentuale restava superiore ai due terzi del totale. Questo nono-

⁵⁴ <http://memory.loc.gov/ammem/award/index.html>, dove si può trovare l'elenco dei progetti presentati e una serie di informazioni sui criteri di archiviazione digitale previsti.

stante che l'operazione inizialmente fosse rivolta a raccogliere fondi decentrati sul territorio, a prescindere dalla loro natura, e quindi prevedesse solo alcuni standard minimali comuni, calibrati sulle esigenze della rete, che poi furono alla base di molte delle successive operazioni di questo tipo, e che non erano per niente adattati alle esigenze della digitalizzazione di materiali fotografici, anzi, nella loro prima formulazione, molto più adatti a testi che a fotografie.

Comunque, grazie al ruolo di guida e di collettore ricoperto dalla Library of Congress, l'operazione permetteva di abbinare sul sito internet il vasto ed eterogeneo materiale così raccolto, con alcuni fondi fotografici di proprietà pubblica di assoluto rilievo per la storia della fotografie e per la storia sociale e politica degli Stati Uniti; come ad esempio il fondo delle fotografie di Brady e dei suoi collaboratori sulla guerra civile americana, o il fondo delle fotografie della Farm Security Administration durante gli anni della grande crisi⁵⁵. Su questi fondi, la Library of Congress ha compiuto delle operazioni di digitalizzazione già in partenza più qualificate e specializzate, e nel tempo continuamente aggiornate, sperimentando procedure e tecnologie, in modo da stabilire dei punti di riferimento, se non dei veri e propri standard, che hanno ispirato altre normative nazionali, come quella italiana dell'ICCD⁵⁶. In ogni caso, oltre alle indicazioni tecniche e di metodo, la Library of Congress ha aggiornato e incrementato nel tempo anche le collezioni digitalizzate, creando una mole effettiva di materiale documentario con un massa critica e una rilevanza anche qualitativa tali da farne un punto di riferimento e un concreto strumento per gli studi e le ricerche sulla fotografia storica⁵⁷.

L'esempio di American Memory, caratterizzato da diversi aspetti peculiari e di grande interesse, quali il rapporto fra pubblico e privato, centro e periferia, adattabilità alle condizioni e risorse locali e esigenza di rispetto di livelli qualitativi minimi e di standard comuni, fu affiancato da altre importanti esperienze. Negli stessi Stati Uniti la N.A.R.A. (National Archives and Records Administration) produsse una opera

⁵⁵ Cfr supra, n. 12. per la Fsa. Il fondo della Guerra civile Americana attualmente dà accesso a circa 7.000 riproduzioni digitalizzate effettuate direttamente sulle lastre della Anthony-Taylor-Rand-Ordway-Eaton Collection, la quale a sua volta contiene in massima parte i negativi effettuati durante la guerra civile sotto la direzione di Mathew B. Brady e Alexander Gardner.

⁵⁶ La normativa italiana per la digitalizzazione delle fotografie attualmente in vigore risale al 1998, ed è chiaramente derivata dalla normativa della LoC dell'epoca. Cfr. MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE, *Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche*, a cura di Paolo Auer, Fiorello Cavallini, Elisabetta Giffi, Roma, Iccd, 1998; anche in <http://www.iccd.beniculturali.it/Catalogazione/standard-catalogafici/aquisizione-digitale-delle-immagini-fotografiche>.

⁵⁷ Al momento attuale le fotografie digitalizzate presso la Library of Congress assommano ad oltre 1,2 milioni, il che equivale a circa tre quarti del patrimonio posseduto, anche se una parte di esse non è disponibile immediatamente per problemi di protezione del copyright. Cfr. <http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html>. Da notare che la Library of Congress ha messo in atto una politica di archiviazione di siti web che riguarda anche alcuni importanti fotografi documentaristi, come Milton Rogovin (cfr. <http://lcweb2.loc.gov/diglib/lcwa/searchAll?query=++collection:mrva0014+authSubject:%22Documentary photography—1950-2010%22&sort=titlesort>).

estremamente estesa e interessante di digitalizzazione e messa a disposizione di fonti fotografiche, naturalmente all'interno e nel contesto di una opera più generalizzata di messa in rete di materiali archivistici e documentari⁵⁸; e lo stesso si può dire di Gallica, la più importante senza dubbio delle iniziative europee di questo tipo⁵⁹.

Mentre si affermavano e si diffondevano iniziative di questo tipo (sia pure con un certo ritardo, gli esempi statunitensi e francesi venivano emulati in molti altri casi nazionali)⁶⁰, sulla rete esplodeva d'altra parte una quantità enorme di iniziative di digitalizzazione e "messa in rete" di fondi di fotografia storica, da parte dei più vari soggetti e con procedure e scelte assai diversificate.

2.2. PER UNA SITOGRAFIA DELLA FOTOGRAFIA STORICA IN INTERNET

Il panorama che ne deriva è estremamente composito e difficile da ordinare e classificare. In via di prima approssimazione, e soprattutto in relazione ai problemi fin qui esaminati della offerta e consultabilità dei fondi fotografici storici, si possono distinguere almeno sei diverse tipologie di siti⁶¹:

1. i grandi siti pubblici di livello nazionale o regionale che coordinano l'offerta di fondi fotografici di varia natura e provenienza, posseduti da diversi enti di conservazione;
2. i grandi siti privati che raggruppano anch'essi fondi di diversa natura e provenienza, come i siti pubblici di cui al punto precedente, o nel caso di agenzie fotografiche, presentano l'opera di fotografi particolarmente importanti o più spesso raggruppano archivi di vari fotografi, e li offrono per una consultazione o utilizzazione a pagamento;
3. i siti "monografici" di singoli enti o istituzioni o aziende, che offrono la consultazione e utilizzazione dei fondi storici da loro posseduti, di regola riguardanti l'ente stesso;
4. i siti di agenzie o servizi che raggruppano l'offerta di archivi di piccoli enti o archivi su scala territoriale o per aggregazioni tematiche;

⁵⁸ Cfr. <http://www.archives.gov/research/formats/photos.html> per una informazione su "Photographs and Graphic Works in the National Archives".

⁵⁹ Gallica nacque nel 1997, e conta attualmente oltre 100.000 documenti iconografici. Ha alcune collezioni fotografiche di eccezionale interesse per la storia della fotografia, come il fondo Atget. Nel caso francese tuttavia vi sono molte istituzioni, anche di ambito nazionale, con fondi importantissimi digitalizzati; è da ricordare almeno la Mediathèque de l'Architecture et du Patrimoine, che mette in linea le fotografie della Mission Héliographique, e possiede fondi dei maggiori fotografi di architetture e beni culturali, da Braun a Nadar. Cfr. http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/index.html.

⁶⁰ Fra gli altri casi nazionali, da ricordare quello tedesco e inglese. In Inghilterra la British Library, originariamente partita con un certo ritardo, ha sviluppato un progetto originale, che riguarda la digitalizzazione dei libri fotografici dal 1839 al 1914 (<http://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/history.asp>); ha invece un interessante e ampio servizio di ricerca delle fotografie l'Imperial War Museum, il quale peraltro già prima dell'avvento di Internet aveva un ottimo servizio di reperimento e distribuzione di fotografie e filmati.

⁶¹ In una prima occasione in cui avevo presentato questa possibile classificazione, al Seminario professionale della Società italiana per lo studio della storia contemporanea "Linguaggi e siti: la storia on line", organizzato presso l'Istituto Universitario Europeo di Firenze nell'aprile 2000, non avevo previsto la categoria che ora compare al punto 4: si tratta di una tipologia di siti che allora praticamente non esisteva e si è sviluppata molto negli ultimi anni.

5. i siti tematici, a cura di associazioni, enti o appassionati, che offrono una ampia scelta di immagini di diversa natura e provenienza, raccolte in relazione al tema trattato
6. i siti di singoli privati o piccoli enti, internauti che mettono a disposizione sul Web piccole raccolte fotografiche di loro proprietà, spesso sotto la forma del blog; i blogger coprono una area molto vasta, che va dai privati e dilettanti fino a professionisti della comunicazione.

2.2.1. I SITI ISTITUZIONALI REGIONALI O NAZIONALI

I siti della prima categoria sono, come si è visto, una realtà consolidata e in crescita continua, ormai in grado di offrire materiale di qualità altissima, sia per quanto riguarda il valore degli originali sia per quanto riguarda le modalità di catalogazione, riproduzione digitale, accessibilità, garantite dal fatto che di regola sono gestiti da grandi istituzioni bibliotecarie o archivistiche. Occorre dire che abbiamo fin qui parlato di grandi siti di livello nazionale, ma in realtà si vanno ormai affermando anche esperienze analoghe di livello regionale: ad esempi in Italia si segnala l'attività svolta dalla Regione Lombardia, che ha svolto una attività del tutto analoga, sia per affidabilità dei criteri di catalogazione e qualità delle riproduzioni, sia per sistematicità di copertura del territorio⁶².

In ogni caso, nel complesso la quantità e la varietà del materiale è ormai imponente. Non è qui possibile fare un resoconto analitico, ma ormai la quantità di fondi disponibili presso la Library of Congress, la Nara, o Gallica, è dell'ordine delle centinaia di migliaia di riproduzioni in rete, e si tratta sempre di fotografie di altissimo valore storico documentativo, che comprendono molti dei fondi più famosi e "classici" della storia della fotografia mondiale.

Infine, la qualità delle riproduzioni ottenibili. Sia pure con qualche differenza nei casi specifici, in generale questi siti permettono di ottenere copie digitali di alta qualità, copie talora definite "di conservazione"⁶³, proprio per il fatto che contengono una quantità di informazione vicina a quella dell'originale, mentre ad esempio i siti privati della cate-

⁶² La Regione Lombardia ha realizzato una interessante esperienza di un "portale unico regionale dei beni culturali" che cerca di integrare dal punto di vista catalografico beni di diversa natura, dalle opere d'arte alle testimonianze orali e ai documenti sonori. All'interno di questa operazione il ruolo della fotografia è notevole, con oltre 80.000 immagini già on-line, catalogate con una scheda compatibile con la scheda F dell'ICCD. Ringrazio il dott. Enzo Minervini, responsabile del Sirbec (Sistema Informativo regionale beni culturali) per avermi dato ampie notizie in proposito; cfr. per il progetto <http://www.lombardiabeniculturali.it/docs/PURBeC-progetto-2008.pdf>; da segnalare inoltre che nell'ambito di questa esperienza sono state stabilite norme di digitalizzazione delle fotografie che aggiornano le norme nazionali di cui supra, nota 54. Cfr. in proposito http://www.lombardiacultura.it/uploads/standard_digitalizzazione.pdf.

⁶³ La definizione di queste copie come copie finalizzate alla conservazione era della stessa LoC nelle prime indicazioni tecniche emanate nel corso degli anni '90, e si riferiva al fatto che un certo degrado delle immagini fotografiche è difficilmente evitabile, e quindi una copia digitale poteva avere anche utilità sul piano della conservazione delle informazioni relative all'opera, se il supporto originale si fosse deteriorato; successivamente la strategia di conservazione sia degli originali che delle copie digitali è diventata molto più complessa: le informazioni tecniche dettagliate, comprese quelle storiche, sono all'URL <http://memory.loc.gov/ammem/about/techIn.html>.

goria seguente offrono di norma copie digitali di qualità minore, calibrate in ogni caso su esigenze non di ricerca o conservazione, ma di carattere editoriale espositivo.

In alcuni casi questa cura qualitativa si spinge, nei siti di questa prima categoria, fino a dare distinte riproduzioni in relazione alla caratteristica “molteplicità di originali” che può presentare l’immagine⁶⁴, secondo le considerazioni svolte nella parte “teorica” precedente.

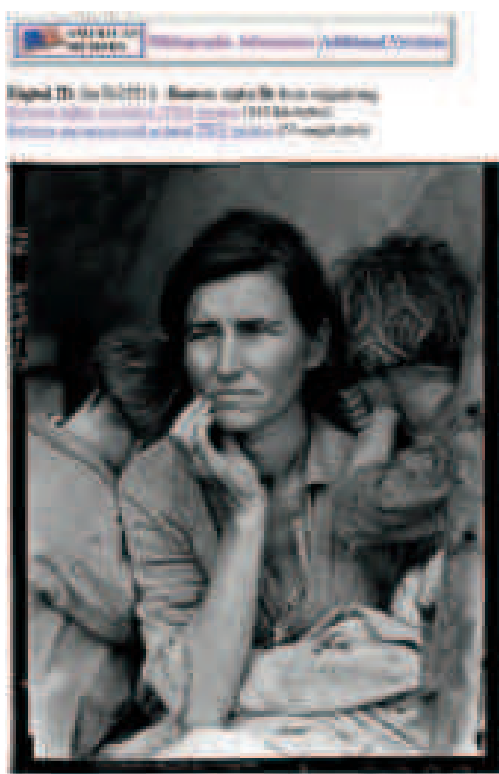


Fig. 1. Dorothea Lange, *Madre migrante*, riproduzione da negativo originale.



Fig. 2. Dorothea Lange, *Madre migrante*, riproduzione da scheda catalogica originale.

⁶⁴ Ad esempio nelle prime edizioni on line del fondo della FSA, in un primo tempo erano digitalizzati i negativi, mentre non venivano digitalizzate le copie positive, incollate su schede. Recentemente, si è iniziato a digitalizzare e mettere on-line anche le copie positive: un criterio molto più corretto dal punto di vista fotografico, considerando quanto abbiamo detto sopra circa la valutazione dell’«originale» in campo fotografico. Una esemplificazione di questo tipo di duplice scheda, riferita a una famosa foto di Dorothea Lange, nelle fig. 1 e 2. (*Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two. Nipomo, California.* (più nota comunemente con il titolo “Madre migrante”) in [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/fsaall:@filreq\(@field\(NUMBER+@band\(cph+3b41800\)\)+@field\(COLLID+fsa\).](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/fsaall:@filreq(@field(NUMBER+@band(cph+3b41800))+@field(COLLID+fsa).)

2.2.2. I GRANDI SITI PRIVATI

La seconda categoria, ovvero i grandi “archivi” fotografici privati, sono in realtà come tipologia di materiali e come organizzazione simili a quelli della prima categoria: nel senso che raggruppano molti diversi archivi, di generi anche molto lontani fra loro, in questo caso superando largamente i limiti territoriali nazionali, e stabiliscono criteri di archiviazione e catalogazione comuni, almeno in parte, per i fondi posseduti.

La differenza principale sta nel fatto che questi siti hanno esercitato, (nel momento in cui il mercato delle fotografie era aperto e offriva larghissime disponibilità di acquisizioni di fondi importanti a relativamente basso costo) o esercitano tuttora (anche se in una situazione di mercato meno favorevole, ma con forme diverse in cui alla acquisizione si sostituiscono forme di gestione) una raccolta estensiva e massiccia di immagini su quantità che complessivamente si collocano nell’ordine delle centinaia di milioni (una quantità cioè assolutamente considerevole, anche in relazione alla disponibilità complessiva delle immagini in rete). Inoltre questi grandi enti privati stabiliscono dei diritti di utilizzazione per le immagini da loro possedute o gestite, per cui proteggono le immagini con forme di watermarking, o comunque ne concedono l’utilizzazione secondo una precisa gradazione di vincoli.

Queste due ultime caratteristiche non sono peculiari di questa categoria: anche alcuni grandi siti “nazionali” della prima categoria praticano politiche di watermarking anche molto più invadenti⁶⁵, e prevedono forme di pagamento più o meno considerevoli; ma nel complesso la presenza in rete di questi siti “privati” determina uno “stile” di uso culturale delle immagini, su cui torniamo per un approfondimento nel paragrafo successivo, che resta particolare e originale rispetto alla categoria precedente. Un’altra considerevole differenza sta nel fatto che mediamente la catalogazione delle fotografie in questi siti “privati” è molto meno soddisfacente che nei grandi siti “nazionali” della prima categoria. La quantità di informazioni è nettamente inferiore, e spesso si riscontrano errori materiali, anche se non così evidenti come in altre tipologie di cui parleremo in seguito, e comunque con differenze notevoli fra sito e sito.

I siti di questo genere sono molti, ma a livello mondiale se ne distinguono tre che hanno una ampiezza di offerta di immagini e una copertura della fotografia storica tali da farli emergere nettamente sugli altri: Corbis, Getty, Alinari.

Corbis, la cui proprietà è riconducibile al magnate dell’informatica Bill Gates, si è distinta per la politica di acquisizione a tappeto di immagini fotografiche e soprattutto dei relativi diritti di riproduzione. Si trattava di un chiaro tentativo di affermare un monopolio, o almeno di una posizione di privilegio, nel settore del mercato della gestione dei diritti di riproduzione delle immagini fotografiche, che ha dato luogo a non poche polemiche, per il fatto che la procedura di acquisizione non è andata di pari

⁶⁵ Mentre per i siti della seconda categoria tali tecniche si sono affinate col tempo e ora consentono una buona fruibilità dell’immagine a fini di studio, si veda per una applicazione molto “invadente” il sito del Deutsches Historisches Museum di Berlino: <http://www.dhm.de/datenbank/bildarchiv.html>.

passo con il trattamento catalografico e conservativo (che per gli originali fotografici è piuttosto complesso e costoso) e ha portato in pratica alla immobilizzazione di un patrimonio culturale è stato al momento sottratto ad ogni utilizzazione culturale, e viene posto in circolazione solo molto gradatamente⁶⁶.

Non molto diversa la posizione di Gettyimage; anche se va segnalato che il sito commerciale nasce avendo il background di una attività del Museo Getty che era molto più antica e consolidata a livello di trattamento delle immagini fotografiche e aveva già realizzato una serie molto ampia di iniziative di grande importanza e anche di grande impatto a livello divulgativo di massa per quanto riguarda la fotografia storica⁶⁷.

Questa caratteristica di collegamento con una attività seria e professionale nel campo della conservazione e del trattamento museografico della fotografia storica è ancora più evidente nel caso del terzo grande gestore privato che qui prendiamo in considerazione: la “Fratelli Alinari” di Firenze.

Si tratta di una realtà italiana, basata sulla attività della più antica “firma” della fotografia mondiale tuttora in attività, quella dei fiorentini “Fratelli Alinari”, fondata a Firenze nella seconda metà del XIX secolo. Gli Alinari, la più importante casa fotografica italiana specializzata nella “edizione” fotografica del patrimonio artistico, monumentale e paesaggistico italiano ed europeo, che già avevano una produzione per oltre l’80% rivolto al mercato internazionale nel 1872, e contavano oltre 6.000 corrispondenti commerciali in tutto il mondo all’inizio del XX secolo, già nel secondo dopo guerra aveva cominciato ad assorbire gli archivi fotografici dei principali fotografi editori italiani⁶⁸. Negli ultimi decenni ha compiuto una ulteriore e amplissima

⁶⁶ Le immagini in buona parte sono state immagazzinate in un ambiente opportunamente attrezzato in Pennsylvania, a Iron Mountain, quando ancora ne era stata digitalizzata una piccolissima parte (poco più del 2%). Sugli echi italiani della polemica, nel 2001, cfr. A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine*, cit., pp. 214-16; per un gustoso resoconto di una visita successiva di un noto fotografo americano, cfr. G. HAYNES, *Under Iron Mountain. Corbis stores “Very Important Photographs” at zero degrees Fahrenheit*, http://www.nppa.org/news_and_events/news/2005/01/corbis_cave.html. Cfr. anche le recenti puntualizzazioni della stessa Corbis in <http://www.corbis.com/corporate/pressroom/PDF/FPF-Bettman-FAQ.pdf>.

⁶⁷ Sugli archivi fotografici del Getty erano infatti basati ad esempio, oltre che una editoria di alta qualità, tutta una serie di volumetti molto popolari di fotografia di documentazione storica, nonché una serie di volumi monografici su singoli fotografi, editi da Taschen. Su Getty in confronto a Corbis, cfr. anche M. PLATERO, *Getty e Gates, la fotografia è industria. I due miliardari scommettono sulle immagini puntando su Internet e musei*, nel supplemento domenicale de «Il Sole 24 Ore» del 15.04.2007; cfr. anche G. REGNANI, *La globalizzazione del mercato della fotografia*, in «ComunicaLab.it», Magazine della Facoltà di Scienze della Comunicazione, Università “La Sapienza” di Roma, <http://www.comuniclab.it/23688/la-globalizzazione-del-mercato-della-fotografia>. Un motore di dimensioni ugualmente importanti, è “Jupiterimages” (legato ora a Getty Images, dichiara diversi milioni di immagini, molte delle quali libere da diritti), ma con minore attenzione verso la foto storica.

⁶⁸ Sugli Alinari cfr. ora *Fratelli Alinari Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo*, a cura di A.C. Quintavalle e M. Maffioli, Firenze, Alinari, 2003; A.C. QUINTAVALLE, *Gli Alinari*, Firenze, Firenze, Alinari, 2003; per una rassegna degli studi apparsi in occasione del 150° cfr. L. TOMASSINI, *Per una storia dei Fratelli Alinari fra economia e cultura*, in “AFT - Rivista di Storia e Fotografia”, a. XX, giugno-dicembre 2004, n. 39/40, pp. 55-58.

opera sia di produzione in proprio, ma soprattutto di acquisizione di fondi fotografici non solo sul territorio italiano ma anche estesamente a livello internazionale, giungendo a possedere, oltre al fondo storico iniziale valutabile in alcune centinaia di migliaia di “lastre”, circa 6 milioni di fotografie, che giungono a circa 40 milioni considerando le fotografie di cui gli Alinari gestiscono in vario modo la digitalizzazione e la messa in rete. Occorre considerare che gli Alinari, anche se sono la più piccola di queste realtà che stiamo esaminando, posseggono fondi storicamente molto più “pesanti”, dato che il collegamento con l’archivio e Museo Alinari, con i fondi storici prevalentemente ottocenteschi, con una collezione di album fotografici unica al mondo⁶⁹, rendono la loro offerta in Internet particolarmente interessante proprio sul piano storico fotografico.

Da notare, cosa particolarmente importante dal nostro punto di vista, che gli Alinari, proprio per questo loro radicamento storico, offrono di regola in rete una catalogazione molto più affidabile di quella dei loro più grandi “competitors” statunitensi, ed hanno anche posto in atto alcune esperienze innovative e interessanti nella catalogazione e negli accessi mediante “thesaurus”.

In un certo senso gli Alinari, in quanto realtà originata dalla attività dei tre fotografi ottocenteschi, costruiscono un passo intermedio rispetto ad un’altra importante realtà della rete in campo storico fotografico, quella delle agenzie fotografiche, spesso dotate di una storia ormai prolungata, che offrono i loro archivi in rete.

La esperienza più notevole in questo campo è senz’altro quella della Magnum, la famosa agenzia fotografica internazionale fondata nel 1947 da alcuni dei più famosi fotografi dell’epoca, fra i quali Robert Capa ed Henri Cartier-Bresson, e successivamente ampliata fino ai giorni nostri con un meccanismo di cooptazione progressivo di altri fotografi⁷⁰.

La Magnum offre una quantità di immagini provenienti dagli archivi dei suoi soci che ormai si possono considerare storiche e che sono solitamente di primissimo livello qualitativo, con una buonissima affidabilità sul piano dei riferimenti, dato che lavora sugli archivi dei propri fotografi.

Esistono molte altre realtà minori in questo stesso ambito, di grande interesse storico. In Italia, le agenzie fotografiche che hanno un patrimonio storicamente consistente sono numerose, ma molto più limitato è il numero di quelle che possono vantare una presenza in rete adeguata⁷¹.

⁶⁹ Mi permetto di rimandare al mio L. TOMASSINI, *La fotografia custodita: gli album fotografici*, in M. MAFFIOLI (a cura di), *Museo Nazionale Alinari della Fotografia*, Firenze, Alinari, 2006, pp. 187-215.

⁷⁰ Per la Magnum cfr. <http://agency.magnumphotos.com/about/history>.

⁷¹ Fra queste, alcune, come Farabola, hanno consistenti archivi in rete, e dichiarano quantità dell’ordine addirittura delle decine di milioni di immagini (Cfr. <http://89.96.219.59/fotoweb/>); in altri casi, come nel caso di Publifoto, agenzia che in Italia ha avuto un ruolo molto importante, dal 1927 agli anni ’80, e ha un archivio di oltre 4 milioni di immagini, all’annuncio della digitalizzazione e messa in linea sistematica dell’archivio (1997) non è seguita finora una realizzazione effettiva, se non parziale.

2.2.3. I SITI MONOGRAFICI

I siti “monografici” che si collocano al punto 3 della classificazione sopra proposta, sono stati una delle realtà più interessanti nel momento iniziale di questo processo di progressiva estensione della digitalizzazione delle fotografie. In un momento in cui i processi di digitalizzazione erano nella fase iniziale, le tecnologie erano in fase di sperimentazione e relativamente costose e poco accessibili, alcuni grandi enti o imprese hanno avviato processi di digitalizzazione di fondi fotografici storici con l'intento, oltre che di provvedere ad una migliore sistemazione dei loro archivi, di ottenere risultati di prestigio e innovatori che si traducevano anche in via indiretta in una azione promozionale per l'ente stesso.

Un caso esemplare è stata l'attività di digitalizzazione del proprio fondo fotografico promossa dall'Ansaldo, nell'ambito di una operazione molto più complessiva di valorizzazione degli archivi e della storia aziendale, ma con una attenzione specifica e molto importante sul piano storico-fotografico⁷². Tale operazione però concepita prima del grande sviluppo della rete e con livelli qualitativi molto elevati e tecnologie molto lontane dal livello “consumer” non ha avuto poi un seguito adeguato in rete. Nello stesso modo, una analoga iniziativa pionieristica dell'Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione ha avuto un valore solo esemplare e sperimentale, e è stata tradotta in rete in maniera molto limitativa⁷³.

Altri enti hanno, nel corso degli anni, provveduto ad importanti operazioni di digitalizzazione, nelle più varie forme; alcuni di essi, come l'Istituto Luce e il Touring Club Italiano, affidandosi, almeno in una fase iniziale, ad enti privati come quelli ricordati al punto precedente della nostra classificazione (nella fattispecie agli Alinari); altri provvedendo in proprio o affidandosi poi ad agenzie o servizi specializzati, come quelli elencati al punto seguente per la immissione in rete⁷⁴.

Nel complesso questi siti posseggono e hanno in parte digitalizzato e messo a disposizione in rete un materiale di straordinario interesse, anche se in molti casi, dopo l'iniziale lancio “pubblicitario” dell'iniziativa, risulta difficile mantenere la gestione cor-

⁷² L'Ansaldo promosse infatti una intelligente e seria operazione di ricostruzione della storia dell'azienda, basandosi su un imponente lavoro di riordino degli archivi dell'impresa e delle carte dei proprietari, sulla base del quale è stata realizzata l'imponente opera collettiva edita da Laterza, in 8 volumi pubblicati fra il 1994 e il 2002, col titolo *Storia dell'Ansaldo*. Accanto al riordino dell'archivio cartaceo, fu condotta una operazione pionieristica di digitalizzazione dell'intero archivio fotografico, molto interessante, in quanto uno dei primi esempi di uso consapevole della fotografia industriale e di creazione di un laboratorio fotografico interno ad uso promozionale. Si trattava di una operazione di largo respiro, tanto è vero che la presentazione di questa operazione di digitalizzazione fu anche occasione della più importante iniziativa di studio in occasione del 150° anniversario della fotografia in Italia. Cfr. in proposito L. TOMASSINI, “Dallo specchio del reale alla perdita d'identità”: un convegno a Genova, in “AFT”, rivista di storia e fotografia, a. V (1989), n. 9, pp. 44-53.

⁷³ L'ICCD aveva realizzato un esperimento di digitalizzazione di circa 50.000 immagini di Roma dalla sua fototeca, inizialmente su una workstation con videodisco; attualmente il lavoro è stato riconvertito ed è visibile in rete all'URL <http://immagini.iccd.beniculturali.it/archivio.htm>.

⁷⁴ TCI, *Fotografi del Touring Club Italiano*, con testi di Italo Zannier, Milano, T.C.I., 1991.

rente di un archivio storico fotografico per realtà che non sono “vocate” per una attività di carattere conservativo, e questa difficoltà si riflette, anzi in alcuni casi si accentua, relativamente alla disponibilità di accesso e gestione in rete.

2.2.4. I SITI DI SERVIZIO

La quarta classificazione che proponiamo è quella relativa ai siti di servizio creati appositamente per mettere in rete e gestire in maniera più efficace e “visibile” le immagini digitalizzati di singoli enti, archivi, musei, solitamente di dimensioni relativamente piccole rispetto alle realtà esaminate nei punti precedenti. Un prototipo particolarmente importante e interessante nel caso italiano è dato dalla rete degli istituti della resistenza. Rete preesistente e non certo nata in vista del world wide web, ha tuttavia mostrato una notevole capacità di adattamento ed iniziativa una volta approdata ad Internet, realizzando alcune iniziative qualitativamente molto avanzate anche sul piano didattico-divulgativo⁷⁵.

Sono classificabili in questo settore sia una serie di piccole iniziative private di giovani attivi nel settore dell’informatica dei beni culturali⁷⁶, sia alcune iniziative “cooperative” di enti e istituti di ricerca e conservazione autorevoli e affermati, come nel caso di “Archivi del ’900”⁷⁷.

Si tratta di una realtà recente ed in rapida evoluzione, ma al momento si può dire che fra queste imprese cooperative si potrebbe classificare una realtà come wikipedia, che ha promosso recentemente una assai interessante azione per quanto riguarda la utilizzazione in rete delle immagini, sia sul piano della disponibilità di una ormai assai ampia serie di immagini in “wikicommons” sia sul piano dei diritti di utilizzazione⁷⁸.

2.2.5. I SITI TEMATICI

In questi siti si riscontrano gli inconvenienti maggiori dal punto di vista dello storico, per di più con una presentazione accattivante e ingannevole che attrae ad esempio irresistibilmente i navigatori alle prime armi nei loro primi approcci con Internet. In effetti la quantità di informazioni è spesso rilevante, e soprattutto si è solitamente di fronte a un materiale già selezionato, e quindi anche apparentemente già predispo-

⁷⁵ In particolare da segnalare Novecento.org, un sito progettato e gestito dalla Commissione Didattica dell’Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia e in particolare, a suo tempo, da Antonino Criscione.

⁷⁶ Cfr. ad esempio il sito “Immagini di Storia” che si definisce come “un servizio gratuito per tutti i musei e gli archivi d’Italia [...] per essere più visibili e per rendere maggiormente accessibili le proprie collezioni a un vasto pubblico”. Il sito ha presentato nel tempo selezioni di immagini da numerosi archivi pubblici e privati su scala nazionale, ed offre la possibilità di una ricerca tematica.

⁷⁷ “Archivi del Novecento” al momento attuale mette in rete archivi di 75 istituzioni, pubbliche e private. Si tratta di una rete che utilizza le tecnologie informatiche, ma non solo, e che non ha una specifica attenzione all’immagine, limitandosi ad una selezione non sistematica dagli archivi aderenti.

⁷⁸ Wikipedia sfugge in realtà ad ogni classificazione, e meriterebbe una analisi a sé, che qui non siamo in grado di compiere.

sto e molto attraente per lo storico⁷⁹. Gli inconvenienti stanno nel fatto che spesso, per non dire quasi sempre, i materiali, frutto dell'opera di appassionati, di dilettanti, di collezionisti non specializzati, o anche di cultori particolarmente eruditi nei loro campi di interesse storici, ma privi di ogni sensibilità e preparazione sul piano del trattamento della fotografia storica come bene culturale, sono presentati con scarsi o più spesso nulli riferimenti alla fonte originale, senza nessuna cura catalografica e filologico critica nella ricostruzione della provenienza e dei caratteri originali del documento. In alcuni casi sono documentabili facilmente casi di fotografie riprese da altri siti, dove sono presentate in maniera più completa e corretta, e ripresentate prive di indicazioni, o con didascalie ridotte o inesatte; a volte si hanno anche manipolazioni di immagini, per la verità soprattutto nel senso che si tagliano parti della fotografia originale.

2.2.6. I SITI DI SINGOLI PRIVATI O BLOGGERS

L'ultima categoria è quella dei piccoli siti di privati o di "bloggers" a volte anche inseriti in contesti istituzionali e comunicativi più ampi, che inseriscono solo fotografie da loro possedute, per valorizzarle o per scambiarle, o a volte anche per avere qualche aiuto per riconoscerne la natura o il valore.

Questa tipologia di siti corrisponde in un certo senso a quello che nel mondo della fotografia non virtuale è l'universo delle foto e degli album di famiglia. Si tratta di un universo potenzialmente immenso, e che è anche strutturalmente diverso dalle altre tipologie di fonti fotografiche, perché le fotografie in questo caso si trovano o possono essere ricondotte entro una rete estremamente significativa di relazioni con altri documenti e con la memoria attiva dei possessori. Si pensi ad esempio ad una stessa fotografia formato carte de visite che sia reperita presso l'archivio dello studio o stabilimento fotografico che l'ha prodotta, e in un album di famiglia del soggetto rappresentato. Si tratta in entrambi i casi della stessa identica fotografia; solo che nel caso dell'archivio dello studio fotografico si ha il riferimento al nome del personaggio e alcune indicazioni amministrative, come la data e il prezzo della copia; mentre nell'album la fotografia è posizionata all'interno di un percorso narrativo, di una rete di relazioni con altre fotografie del soggetto e della famiglia, spesso di una serie di informazioni accessorie, che possono tradursi in una fonte di significato assolutamente diverso e più ricco per lo storico.

Similmente, in questo tipo di siti, anche se non vi è alcuna consapevolezza dei criteri di catalogazione su cui abbiamo insistito sopra, la cura della presentazione è estrema, nei limiti della gestione e dei mezzi spesso artigianali, e spesso le notizie di corredo e di inquadramento sono ricchissime e interessanti. Alcuni blog possono per contro essere creati o gestiti di appassionati o da veri e propri studiosi, o da esperti di comunicazione, che possono dare luogo non solo alla immissione in proprio di notizie interessanti, ma a discussioni e scambi di idee a volte assai proficui, come vedremo nel seguito.

⁷⁹ Cfr. a puro titolo d'esempio, siti come "Photos of the Great War. World War I Image Archive" (<http://www.gwpda.org/photos/greatwar.htm>).

3. *Vecchi e nuovi problemi della fotografia storica: tre casi di studio, fra ricerca e divulgazione*

Questa classificazione permette – speriamo – di orizzontarsi in maniera più strutturata nel vasto mondo della offerta di fotografie storiche in rete, ma soprattutto evidenzia modalità di accesso e di uso del patrimonio fotografico presente in rete in formato digitale che, secondo appunto le varie categorie, propongono problemi molto diversi.

Una primo punto problematico consiste nel fatto che il “navigatore” comune, che ricorre ai motori sopra ricordati, a partire da Google o da Yahoo, per ricercare immagini in base a parole chiave, o anche a chi prova a ritrovare immagini simili o identiche con motori come TinEye, solo le due ultime tipologie risultano pienamente accessibili. Le altre non lo sono per niente o in misura limitatissima, non solo per quanto riguarda la possibilità di utilizzare, scaricare o comunque almeno visualizzare le immagini, ma anche per quanto riguarda l’informazione sulla loro stessa esistenza in rete.

Per motivi congiuntamente tecnici e giuridici, legati cioè al diritto d’autore, le immagini dei siti delle prime quattro categorie non sono di norma visibili ai motori di ricerca.

Questo fa sì che l’apparente “orizzontalità”, parità e “democraticità” di accesso alle immagini sia appunto del tutto apparente, e che in realtà una parte assolutamente prevalente per quantità e qualità, di questa tipologia di fotografie “storiche”, sia nascosta agli utilizzatori comuni, cioè al primo livello “divulgativo” o amatoriale, e non specializzato, di fruizione delle immagini storiche in Internet.

Una seconda differenza consiste nel fatto, già accennato, che anche restando all’interno delle prime quattro categorie, cioè all’interno di un accesso mirato e specializzato ad un patrimonio storico di grande valore e interesse, la seconda tipologia, quella dei grandi archivi privati, essendo finalizzata alla vendita delle riproduzioni e dei diritti d’uso delle immagini, ha stabilito dei parametri operativi, uno “stile” di intervento, e una presenza sul mercato che determinano significative conseguenze sul piano dell’uso e della accessibilità dei fondi fotografici in operazioni di diffusione e divulgazione della fotografia storica a livelli di comunicazione di massa.

Infine, le ultime categorie di siti, quelle relative ai blog, ai siti individuali, di associazioni, ecc., neppure loro si possono collocare fuori da questa dicotomia ricerca/divulgazione, che del resto, come abbiamo già ripetutamente detto, è piuttosto una ridefinizione dei rispettivi ruoli e funzioni che una semplice antinomia⁸⁰.

Infatti, anche se per essi si pone un serio problema di attendibilità, non è possibile per lo storico semplicemente ignorare questi siti come inattendibili, perché spesso presentano materiali interessanti ed unici; dall’altro punto di vista che qui consideriamo

⁸⁰ Cfr. per una interessante riflessione sul nuovo tipo di divulgazione e sul rapporto fra divulgazione e amatorialità in Internet, A. ZORZI, *Linguaggi storici e nuovi “media”*, in *Comunicare storia*, num. monografico di “Storia e problemi contemporanei”, a. XV, n. 29, genn. Aprile 2002, in particolare pp. 165-67.

essi fanno emergere una partecipazione molto larga, che rientra a pieno titolo nel capitolo della “divulgazione”, o meglio degli usi non specialistici e non professionali della fotografia storica.

Per analizzare questi tre tipi di problemi, che mi sono sembrati i più interessanti fra quelli che propone la presenza della fotografia storica in rete, in maniera meno teorica e astratta e più concretamente, i prossimi tre paragrafi sono dedicati all’esame di alcuni “casi di studio” particolari, riferiti appunto a questi tre diversi tipi di problemi.

Siccome infatti si tratta di problemi in atto e in rapida trasformazione, riteniamo più utile presentare alcuni casi significativi analizzati a fondo nelle loro implicazioni e nei percorsi che suggeriscono, piuttosto che tentare di tracciare un bilancio generale delle questioni in gioco.

Per verificare le possibilità di accesso al patrimonio fotografico digitalizzato in rete, abbiamo scelto il caso della iconografia di un personaggio particolarmente popolare della storia italiana, come Garibaldi. Abbiamo provato a vedere quali siano i risultati ottenibili attraverso i motori non specialistici, cioè secondo l’uso “comune” e divulgativo della rete, e quelli ottenibili con un uso mirato e professionale; tenendo sullo sfondo i percorsi di ricerca più tradizionali che non implicano l’uso della rete.

Per verificare come i grandi siti privati, che hanno in pratica “creato” un mercato delle immagini storiche in rete, operano a livello di divulgazione storica condizionando l’accessibilità e le modalità di uso del patrimonio fotografico in rete per operazioni di carattere divulgativo rivolte al largo pubblico, abbiamo preso in considerazione il caso di una opera editoriale destinata ad un pubblico di massa nelle edicole, sulla storia del mondo nel XX secolo.

Infine, la questione della attendibilità delle fotografie immesse in rete, che abbiamo sollevato in specie riguardo alle due ultime categorie di siti, ma in diverso grado riguarda tutto il patrimonio fotografico in rete, è analizzata in riferimento a due esempi di fotografia di guerra che hanno posto un problema di verifica di attendibilità. Abbiamo scelto, anche per verificare il diverso modo di porsi del problema nei confronti della fotografia tradizionale e di quella digitale, due esempi che si collocano ai poli cronologici estremi della storia della fotografia: le fotografie di Fenton della guerra di Crimea (1855) e le fotografie di Abu Ghraib nella guerra irachena del 2003.

3.1 MOTORI DI RICERCA E ARCHIVI ON LINE. GARIBALDI IN FOTOGRAFIA: USI PUBBLICI DELL’IMMAGINE E PERCORSI DI RICERCA

Garibaldi, per uno studioso italiano almeno, è un personaggio che si presta particolarmente per una verifica delle possibilità di ricerca iconografica in rete.

È un eroe particolarmente interessante dal punto di vista iconografico, perché la sua attività si colloca esattamente nel momento di passaggio dalla illustrazione tradizionale alla fotografia. Mentre i grandi “eroi” precedenti erano essenzialmente eroi prefotografici, la cui immagine veniva costruita iconograficamente con mezzi tradizionali, e diffusa con i media dell’epoca, e mentre i grandi leader politico militari dell’epoca successiva saranno essenzialmente eroi “fotografici”, la cui immagine verrà costruita e dif-

fusa con la fotografia, e i canali mediatici ad essa connessi o da essa derivati, come il cinema, l'«Eroe dei due mondi» vive la fase più intensa e popolare della sua vicenda biografica in un momento particolare, fra gli anni '40 e gli anni '60, di transizione dalla illustrazione tradizionale a quella fotografica. In quel momento di nascita e prima diffusione della fotografia egli è uno degli "eroi" più popolari, di un immaginario diffuso a livello internazionale.

Si può quindi supporre che sia un soggetto adatto per una analisi delle potenzialità della rete su entrambi i piani qui considerati, trattandosi di personaggio la cui immagine permette una analisi approfondita e interessante sul piano storiografico, ma nel contempo presenta larghe possibilità di uso in contesti non scientifici, con usi a volte non solo divulgativi ma anche in vario grado del tutto decontestualizzati dal punto di vista storiografico (ma proprio per questo a volte particolarmente interessanti ai nostri fini).

Già da una prima ricognizione in rete attraverso i motori di ricerca più diffusi, si può ricavare una grossolana conferma di questo giudizio, Interrogando Google immagini, con il termine "Garibaldi", si ottengono circa 762.000 immagini; una cifra nettamente superiore a quella degli altri protagonisti del Risorgimento italiano, come ad esempio Mazzini (152.000 ricorrenze), Vittorio Emanuele II (166.000) o Cavour (172.000) e superiore anche a quella di altri personaggi italiani famosi, in periodo successivi e maggiormente inflazionati dai media, come Mussolini (542.000) o Berlusconi (633.000). È vero che la cifra ottenuta è altrettanto nettamente inferiore a quella che risulta interrogando Google immagini con i nomi dei grandi protagonisti della storia mondiale, anche precedente o successiva, come Napoleone, (6,480.000 immagini), o Hitler (8.380.000) ed ancora più nettamente se a termine di paragone si prendono grandi personaggi coevi dell'area anglosassone, come la regina Vittoria (9.240.000 immagini) o il presidente Lincoln (35 milioni); ma d'altra parte se il paragone si riconduce ad altri protagonisti meno istituzionali e tutto sommato più vicini alla sua figura, come Laurence d'Arabia (846.000) o il Che Guevara (742.000) le cifre tornano su livelli comparabili⁸¹.

Si tratta in realtà di risultati del tutto inattendibili ai fini di una ricerca, sia perché i criteri di selezione sono grossolani e solo parzialmente affinabili, sia perché in ogni caso le immagini visibili sono comunque solo una parte del totale.

Diverso è il discorso per la rilevanza e la pertinenza delle immagini; infatti il motore di Google, che dichiara di affidarsi alla "intelligenza collettiva del Web"⁸², è in grado di stabilire all'interno di questa sterminata mole di riferimenti, una gerarchia di rilevanza che presenta immediatamente all'utente una serie di immagini particolarmente pertinenti.

⁸¹ Cifre rilevate in data 12.02.2009.

⁸² "La tecnologia di Google usa l'intelligenza collettiva del Web per determinare l'importanza di una pagina. Non vi è intervento da parte di persone o manipolazione dei risultati; ecco perché gli utenti si fidano di Google come di una fonte di informazioni oggettive" (<http://www.google.com/corporate/tech.html>).

Un po' dissimile, ma in fondo ispirato ai medesimi criteri, il funzionamento di Yahoo⁸³.

Una prima indagine attraverso i motori di ricerca generalistici più diffusi può quindi essere utile per avere una idea della presenza in rete delle immagini del soggetto cercato; può inoltre offrire un primo riferimento più che sufficiente a tutti gli utenti che semplicemente vogliono avere a disposizione per memoria o per le più svariate utilizzazioni le immagini, ma riesce davvero a essere utile anche al ricercatore vero e proprio, oppure si tratta solo di una specie di gadget divulgativo nel senso peggiore, dato che ad una idea di immediata disponibilità e di estrema abbondanza e completezza si abbina in realtà una informazione parziale, abbastanza casuale, povera di riferimenti e di informazioni, a volte addirittura inesatta e fuorviante?

La risposta probabilmente sta nel mezzo, non nel senso che i motori di ricerca offrano una soluzione intermedia fra questi due poli, ma perché l'insieme delle soluzioni disponibili per il grande pubblico di Internet presenta contemporaneamente entrambi gli aspetti: sia elementi di utilità indubbia, sia lacune, inesattezze, carenze di informazione. Quindi il problema non è tanto quello di definire i caratteri degli strumenti disponibili, ma quello di chiarire le procedure per utilizzarli in modo mirato e critico, e vagliare quindi i risultati in modo appropriato.

La prima domanda che ci si può porre è questa: relativamente alla situazione dei rapporti ricerca-divulgazione cosa ha portato la rete rispetto alla situazione pre-informatica?

Nel caso di Garibaldi abbiamo due riferimenti cronologici molto opportuni, il 1982 e il 2007: nel 1982 ricorreva il centenario della morte, nel 2007 il bicentenario della nascita. In entrambi i casi ci sono state in Italia (e in certa misura anche all'estero) ampie celebrazioni dell'evento; alla prima data senza nessun utilizzo di strumenti informatici, dato che l'informatica di consumo e a larga di diffusione di massa era ai suoi inizi; alla seconda data con un ampio uso della rete accanto agli strumenti "tradizionali".

Nel 1982 si ebbero insieme alcuni contributi di ricerca e di studio rilevanti⁸⁴, e una serie di iniziative di carattere più divulgativo, che usufruirono di una ampia risonanza mediatica anche in virtù del fatto che la figura di Garibaldi era oggetto di attenzione politica in quel momento da parte dei due maggiori leader dello schieramento laico non comunista italiano in quel periodo, cioè Bettino Craxi e Giovanni Spadolini. Diverse di queste iniziative, riguardavano l'immagine e l'iconografia del personaggio e si collocavano su un terreno spesso intermedio fra ricerca e divulgazione⁸⁵.

In particolare per l'aspetto che qui ci interessa, cioè per la rappresentazione fotografica dell'eroe dei due mondi, uscì nel 1982 un'opera che può essere considerata esemplare. Si trattava infatti di un volume curato da Wladimiro Settimelli, giornalista, ma con un'esperienza considerevole di studio della fotografia in un momento che si poteva con-

⁸³ La ricerca su Yahoo ha dato risultati analoghi, ma con un numero minore di immagini significative rilevate.

⁸⁴ Non solo in Italia: si veda ad esempio M. GALLO, *Garibaldi: la force d'un destin*, Paris, Fayard, 1982.

⁸⁵ Sul'iconografia del Generale cfr. S. ABITA, M. A. FUSCO, *Garibaldi nell'iconografia dei suoi tempi*, Milano, Rusconi immagini, 1982.

siderare ancora pionieristico⁸⁶. In particolare emersero in quella occasione, grazie alla ricerca svolta oltre che sugli archivi Alinari, su diversi altri archivi fotografici di istituzioni e di privati, molti ritratti del generale che non erano prima noti, o erano stati pubblicati in tempi remoti. Il volume aveva quindi caratteri spiccatamente divulgativi, ma presentava nel contempo i risultati di una ricerca per l'epoca del tutto apprezzabile; in particolare fra le molte immagini dell'epopea garibaldina, nella categoria dei ritratti del personaggio, presentava ben 62 diversi ritratti fotografici, molti dei quali poco o per niente noti.

Se si fa un confronto con i ritratti disponibili in rete attualmente, attraverso gli strumenti generalistici più diffusi, come Google, Yahoo, TinEye, si può riscontrare che solo una piccola parte, valutabile a meno della metà, delle immagini rese disponibili nel 1982, è presente in rete. Per contro sono presenti sul Web alcune immagini che non erano presenti nell'opera di Settimelli; in particolare una, la fotografia scattata al generale a Palermo nel 1860 dal grande fotografo Gustave Le Gray, che, in viaggio assieme ad Alexandre Dumas, si era fermato in Sicilia proprio durante l'impresa dei Mille. Si tratta di una fotografia importante, non solo per la sua bellezza e la notorietà del fotografo, ma anche perché servì da modello per una ampia serie di immagini derivate, in fotografia e in litografia (diverse delle quali presenti anche nell'opera di Settimelli), stabilendo in certo modo un parametro per la rappresentazione fotografica del Generale in quanto combattente⁸⁷.



Fig. 3. Gustave Le Gray, *Garibaldi*, stampa all'albumina, 10 1/8 x 7 3/4 in.; The J. Paul Getty Museum, 84.XM.637.9.

⁸⁶ Cfr. W. SETTIMELLI, *Garibaldi. L'album fotografico*, Firenze, Alinari, 1982; alle pagine scritte da Settimelli si affiancava un lavoro redazionale, di selezione delle fotografie e di redazione delle schede, che era affidato allo staff degli Alinari, basato su giovani studiosi di storia dell'arte della scuola fiorentina, che fornirono al volume una solida ed affidabile base sul piano filologico-critico.

⁸⁷ La fotografia di Le Gray era stata già pubblicata in edizione a stampa. Cfr. Sylvie Aubenas (sous la dir. de), *Gustave Le Gray: 1820-1884*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2002, p. 168. Da notare che al momento della redazione di questo saggio, era disponibile in Internet anche la possibilità di acquistare una stampa "vintage" all'albumina, ad un'asta on-line, ad un prezzo di stima fra 1.000 e 1.500 euro. Anche in questo caso, il sito era raggiungibile con una ricerca mirata, non attraverso la ricerca standard sopra descritta.

Sembrerebbe quindi che la rete, nella sua accezione più diffusa e popolare, cioè attraverso i grandi motori di ricerca, offra una disponibilità di immagini molto inferiore a quella ricavabile con gli strumenti tradizionali da uno staff di ricercatori esperti; ma nel contempo metta comunque a disposizione molte immagini con modalità di accesso estremamente semplici e facili, e fra queste immagini comprenda anche alcune che costituiscono un significativo arricchimento rispetto ai risultati di una ricerca “tradizionale”. La validità di una tale comparazione è però relativa, nel senso che mette a confronto una ricerca, sia pure a carattere divulgativo, con una serie di query su motori di ricerca in Internet, oltretutto a due date molto lontane fra loro (per cui ad esempio si potrebbe pensare che le immagini “scoperte” nella edizione del 1982 siano poi in parte transitate in rete, e quindi abbiano influenzato la disponibilità attualmente riscontrabile su web).

Per cercare di rispondere meglio alla nostra domanda, e soprattutto per capire meglio le tappe dell’evoluzione dell’offerta di immagini sul Web, sarebbe più utile un confronto con una ricerca condotta successivamente, che permetta di esplorare non solo il rapporto fra ricerca tradizionale e web, ma anche il rapporto fra il tipo di accesso e di materiale disponibile per un ricercatore professionale sul web e il tipo di accesso e materiale disponibile per il pubblico largo e non specializzato.

Nel 2007, in occasione del bicentenario, nonostante il diverso clima politico e la presenza di aperte contestazioni al ruolo storico del Generale, si sono avute ancora una volta molte iniziative di carattere ampiamente divulgativo, con una ampia risonanza mediatica, e con una presenza notevole sul Web, individuato come uno dei punti nodali per le stesse celebrazioni ufficiali⁸⁸. Accanto a queste attività più divulgative si sono avute una serie di altre iniziative di studio, convegni, e alcune opere monografiche importanti sia sul piano della ricerca: in tutte queste occasioni con una attenzione molto importante agli aspetti della costruzione dell’immagine e del mito dell’Eroe dei due mondi⁸⁹.

Anche chi scrive si è occupato in quella occasione del problema specifico dell’immagine fotografica del Generale: mi scuso di fare riferimento a questo saggio, ma si tratta di un riferimento utile, come vedremo, per scoprire un “dietro le quinte” della ricerca in Internet. Essendo stato preparato nel corso del 2007, il saggio ha potuto prendere in considerazione, in primo luogo la bibliografia esistente, che presentava i repertori e gli studi già citati del 1982 e altri usciti negli anni seguenti e anche una parte di quelli usciti nello stesso 2007; poi si è basato su un esame sistematico delle maggiori riviste illustrate internazionali («The Illustrated London News» e «L’Illustration»)

⁸⁸ Era stato realizzato dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Bicentenario della nascita di Giuseppe Garibaldi un sito ufficiale alla URL: <http://www.garibaldi200.it/comitato.asp>. A livello di manifestazioni espositive, si può ricordare la mostra tenuta a Palazzo Pitti sotto il patronato della Presidenza della Repubblica, con il catalogo: *Giuseppe Garibaldi tra storia e mito*, a cura di Cosimo Ceccuti e Maurizio Degl’Innocenti, Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 2007.

⁸⁹ Fra i numerosi altri, cfr. i contributi di L. RIALI, *Garibaldi. L’invenzione di un eroe*, Bari, Laterza, 2007; M. DEGL’INNOCENTI, *Garibaldi e l’Ottocento. Nazione, popolo, volontariato, associazione*, Manduria-Bari-Roma, P. Lacaita editore, 2008.

attive al momento storico considerato⁹⁰; alla fine però un ruolo rilevante nel lavoro di ricerca l'ha avuto anche la ricerca in Internet.

Quest'ultima è stata condotta sulla base dei criteri esposti nei paragrafi precedenti, quindi in primo luogo andando ad esplorare i grandi siti istituzionali e i siti degli archivi dove già era noto che esistevano fondi di una qualche rilevanza sull'argomento; in secondo luogo i grandi siti privati della categoria 2, ed infine controllando i risultati dei grandi motori di ricerca indifferenziati; non era stato usato TinEye, che non esisteva, come pure la funzionalità di similar search attualmente disponibile in Google.

Alla fine, risultavano selezionate, per condurre un discorso sulla immagine fotografica del Generale, 35 fotografie, poi ridotte a 28 per esigenze editoriali.

Di queste 28, poco più di un terzo (10) provenivano da fonti bibliografiche con procedure tradizionali (nel caso specifico da volumi o riviste dell'epoca, di cui era stata chiesta la riproduzione alle biblioteche che li detenevano) e 18 erano state individuate ed acquisite attraverso la rete.

Di queste 18, sette provenivano dai grandi archivi privati sopra classificati nella categoria 2; altre sette provenivano da un sito particolare, classificabile fra i siti istituzionali della categoria 1, altre tre provenivano da siti di singoli enti, sopra classificati nella categoria 3, due provenivano dalla ricerca libera in rete attraverso i motori di ricerca generalistici, e nella fattispecie potevano farsi risalire entrambe ad una pagina di Wikipedia.

In conclusione, dall'analisi di questo caso si ricava che un ricercatore specializzato trova in rete, per un lavoro di carattere scientifico, circa i due terzi delle immagini necessarie (una proporzione quindi di tutto rispetto); ma le ritrova attraverso percorsi di ricerca che rispettano le gerarchie previste nella classificazione sopra riportata, con un netto privilegio cioè per le prime categorie di siti, senza le quali la ricerca avrebbe dato risultati insignificanti.

Si parte però dal presupposto che il ricercatore si serva della rete conoscendola già, e scegliendo quindi percorsi che dipendono da sue competenze indipendenti dalle tipologie correnti di accesso alle informazioni della rete. In altre parole la ricerca è stata svolta prima sugli archivi in rete noti e affidabili, poi sui motori generici; non viceversa⁹¹.

Sarebbe perciò ancora più interessante verificare quali immagini avrebbe trovato un utente non specializzato e non esperto, che avesse seguito il percorso inverso, e cioè avesse usato solo i motori di ricerca più diffusi, e poi eventualmente seguito i rimandi ai siti e ai archivi di provenienza.

⁹⁰ Le riviste sono un repertorio iconografico che sta iniziando ora ad essere digitalizzato (ad esempio alla British Library) ma non esiste per tutte una trasposizione completa digitale, ed inoltre in alcuni casi sono disponibili solo a pagamento. Il titolo del saggio a cui facciamo riferimento è: L. TOMASSINI, *Garibaldi in fotografia: un contributo allo studio della costruzione del mito garibaldino dal punto di vista della comunicazione per immagini*, in A. Ragusa (a cura di), *Giuseppe Garibaldi. Un eroe popolare nell'Europa dell'Ottocento*, Manduria, Bari, Roma, Lacaita, 2009, pp. 127-182.

⁹¹ Ad esempio, la ricerca mirata sul sito del SIRBEC è stata compiuta sulla base del fatto che conoscevo già l'archivio di Lamberto Vitali, successivamente depositato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, e le sue potenzialità per la ricerca (ringrazio qui la responsabile, dott.ssa Silvia Paoli, per l'aiuto dato nella ricerca e nella verifica delle prassi di carattere gestionale).

Si può cioè simulare ora una esplorazione della rete con i soli strumenti generici dei motori di ricerca. Naturalmente sarebbe stato meglio effettuare la simulazione nello stesso momento, perché ora a distanza di due anni la disponibilità di immagini in rete è sicuramente aumentata, ma al tempo una ipotesi del genere poteva apparire del tutto superflua. Per dare un'idea della scarsa considerazione in cui era tenuta la possibilità di reperimento di immagini in rete, in una ricerca in cui come abbiamo visto i due terzi delle immagini provenivano dalla rete, questa provenienza non era assolutamente trasparente per il lettore che avesse letto il saggio pubblicato nel 2007. Delle 28 fotografie pubblicate, nessuna portava un riferimento alla rete.

Questa scelta sembra ora discutibile, ma all'epoca, in perfetta buona fede, si poteva ritenere che la rete e la disponibilità delle immagini digitali fosse una pura facilitazione tecnica, che non valeva la pena di menzionare, in quanto in realtà non offriva quasi nessun elemento ulteriore alla ricerca "tradizionale"⁹². Inoltre, il regime di diritti sulle immagini, in molti casi imponeva di usare e citare direttamente le fonti e non le riproduzioni digitali ottenute direttamente via Internet o conferite in copia digitale⁹³.

Se si prova a riesaminare la situazione ora, dando la priorità non all'obbiettivo vero e proprio della ricerca, ma alle potenzialità dell'uso delle fonti digitali, e in particolare della possibilità di ricerca offerta dai grandi motori di ricerca, questa considerazione non cambia nella sostanza, ma emergono diversi aspetti interessanti a favore delle potenzialità di Internet.

3.1.1. IL GARIBALDI DI GOOGLE

In altre parole, se si prova a fare al momento attuale (maggio 2009) una ricerca attraverso i grandi motori di ricerca di uso comune, ivi includendo anche gli strumenti che nel 2007 non erano disponibili, come TinEye e Google similar search, si ottengono alcuni risultati interessanti.

In primo luogo i grandi motori di ricerca indifferenziati, ad un controllo sistematico, cioè esaminando tutti i primi mille risultati alla richiesta "Garibaldi", si sono ritrovate circa il 60% delle immagini, percentuale che saliva ad oltre l'80% usando anche Google-Life, Wikimedia Commons, e la funzione di ricerca per *Similar Image* in Google⁹⁴.

⁹² Le due uniche immagini tratte effettivamente da Internet, e in particolare da Wikipedia, riguardavano infatti una foto della statua di Garibaldi al Gianicolo, scelta evidentemente per comodità di accesso fra le molte disponibili, e una riproduzione della trasposizione litografica della fotografia di Le Gray ad opera di William Holl jr., peraltro anch'essa già nota e pubblicata da Settimelli, e ripresa dalla rete solo per comodità e per la migliore qualità dell'immagine.

⁹³ Anche quando si hanno in rete immagini non marcate e di buona qualità (come nel caso del Sirbec) vi è comunque l'obbligo di assolvere al pagamento dei diritti e di citare la collocazione archivistica della foto, mentre il file digitale con la riproduzione dell'immagine in alta qualità solitamente non viene contrassegnato in modo da essere citato.

⁹⁴ Ho fatto anche una verifica su Flickr, che non presenta però risultati significativi su questa voce.

In pratica, usando tutti gli strumenti di ricerca generalistici sul Web, accessibili e di uso comune per i navigatori non specializzati, si copre una buona parte dell'area circoscritta da una ricerca specializzata indirizzata a individuare non "tutti" i ritratti del Generale, ma quelli più significativi per l'evoluzione della sua rappresentazione in fotografia⁹⁵.

Si potrebbe obiettare che il confronto non è alla stessa data; è sicuro che la stessa ricerca effettuata nel 2007, non foss'altro perché alcuni dei motori usati non erano disponibili, non avrebbe dato risultati altrettanto esaurienti; mentre è molto probabile che i risultati delle operazioni di studio e divulgazione messe in atto nel 2007 siano passati in buona parte ora nella rete. Tuttavia, proprio questo è il dato interessante che si voleva far risaltare analizzando per tappe successive questo percorso di ricerca: cioè che mentre l'universo delle fonti originali resta statico (o si sviluppa con molta lentezza) quello delle riproduzioni digitali si sviluppa progressivamente e per tappe molto rapide, e per di più portando anche ad allargare il territorio delle fonti originali, almeno nel senso che ne fa emergere alcune che non erano accessibili nei circuiti di ricerca normali degli storici.

Dobbiamo quindi concludere che un appassionato dilettante può arrivare oggi, con pochissima fatica e semplicemente utilizzando i principali motori di ricerca generalistici, quindi nell'ambito dell'uso "divulgativo" e "facile" messo a disposizione dalla rete, ad ottenere, sia pure solo a livello di materiali documentari reperiti, quasi gli stessi risultati ottenuti da una ricerca svolta da un ricercatore esperto su una serie di archivi fotografici in rete individuati in base a una competenza piuttosto specializzata?

Effettivamente in parte considerevole sì, ma con almeno una importante considerazione limitativa.

Il fatto è che mentre la quantità è analoga, la qualità dei risultati è diversa. Per le caratteristiche tecniche dei motori sopra accennate, che non sono cambiate in questi ultimi anni, se non con la parziale eccezione di Google-Life e di Wikipedia, i motori puntano alle pagine web e non all'interno delle banche dati. Quindi le immagini che ritrovano, anche se sono le stesse contenute nei siti che appartengono alle prime tre categorie della classificazione proposta sopra, arrivano però non direttamente, ma filtrate dal passaggio in siti delle ultime due/tre categorie. In questo passaggio, solitamente del tutto incontrollabile, si perdono molte delle informazioni originarie. Sia dal punto di vista tecnico, perché di regola la risoluzione è minore, la qualità è peggiorata per riproduzioni effettuate evidentemente con mezzi poco idonei, sia dal punto di vista catalogafico, perché le precise e analitiche informazioni di corredo che caratterizzano soprattutto i siti della prima categoria sono di regola omesse in tutto o in parte nei siti analizzati dai motori di ricerca.

Occorrerebbe differenziare l'analisi, perché Wikipedia mostra un grado indubbiamente superiore di attenzione a questi aspetti, anche se in ogni caso con un livello

⁹⁵ Tanto più che nel caso specifico le uniche immagini non reperite appartengono ad una serie di Tuminello, di ritratti in posa unica ripresa da diverse angolazioni, che dovevano servire da modello per gli scultori che in varie parti d'Italia erano impegnati a fare statue del Generale: quindi un tipo di fotografia molto tecnica e poco "popolare".

molto elementare di organizzazione della scheda; mentre Google Life, che apparentemente è un archivio che ha strutturalmente caratteri simili a quelli delle prime tre categorie (cioè è un archivio di un unico ente, orientato alla vendita delle immagini, e quindi organizzato come tale per scopi funzionali), in realtà, essendo un archivio di un giornale, ha i difetti tipici di tali archivi, cioè ha una cura del tutto insufficiente per la schedatura delle informazioni di corredo, e presenta molto spesso una quantità di informazioni molto scarsa, che a volte si traduce in veri e propri errori⁹⁶.

Ad esempio, la già citata fotografia di Le Gray solo in Wikipedia appare con la corretta indicazione dell'autore e della data, mentre in Google Life con la sola indicazione della data, malgrado che l'indicazione dell'autore fosse in questo caso essenziale, e in grado anche di determinare la data; sia in Google che su Yahoo, come del resto su Gettyimages, si ripetono errori macroscopici, che vanno fino alla presentazione di foto di Giuseppe Mazzini come ritratti di Garibaldi⁹⁷.

In ogni caso però, l'informazione è estremamente povera, e dipende dalla qualità dei siti a cui rimandano i link, che è di regola quanto meno poco controllabile.

Vi sono tuttavia eccezioni importanti. In alcuni casi, emergono dalla rete immagini, o rielaborazioni di immagini del Generale (ad esempio, incisioni pubblicate su periodici illustrati "d'après photographie") che non erano note, almeno nella bibliografia da me consultata, in altri casi si precisano meglio alcune attribuzioni e datazioni, in altri infine si giunge fino a correggere in maniera convincente errori che erano sfuggiti al vaglio critico degli studi esistenti⁹⁸. In ogni caso, la semplice informazione circa la ricorrenza, in diversi contenuti, delle varie immagini, costituisce un elemento utile per lo studioso.

Si tratta quindi di un quadro complesso e problematico, dove conta moltissimo la capacità del ricercatore di sapersi muovere, individuare percorsi, analizzare e decifrare notizie, mentre l'utilizzatore occasionale può essere facilmente indotto ad una lettura molto più superficiale se non addirittura fuorviante dei materiali forniti con minimo o nullo apparato critico.

⁹⁶ Questo aspetto degli errori è condiviso con i siti privati, ma qui accentuato. Vi è comunque una interessante evoluzione, nel senso che rispetto ad alcuni anni fa, forse anche per le continue sottolineature degli errori di catalogazione, ora alcuni dei principali siti, come Corbis, semplicemente hanno tolto tutte le informazioni di corredo, tranne quelle essenziali per l'identificazione del soggetto.

⁹⁷ Per avere una conferma del fatto che la rete offre diversi livelli di fruizione secondo le procedure di accesso, si può citare il caso del Getty: mentre il sito del Museo contiene immagini di qualità con una serie di informazioni più che soddisfacenti, anche sulle caratteristiche tecniche dell'immagine originale, il sito Gettyimage, più popolare e destinato alla vendita delle immagini contiene informazioni molto più parziali e anche veri e propri errori, anche macroscopici.

⁹⁸ Ad esempio, attraverso Internet, il dagherrotipo di Garibaldi che Settimelli attribuiva a Brady in maniera incerta e senza precisa datazione, risulta reperibile presso il fondo già sopra citato delle foto di Brady in possesso della Library of Congress; in questo caso, a differenza di quanto detto sopra, l'informazione era accessibile anche attraverso una ricerca non specializzata, in quanto la foto era anche riportata in Wikipedia Commons, Un esempio analogo è relativo ad una delle più famose, se non la più famosa foto equestre di Garibaldi, quella in cui il Generale viene raffigurato dal fotografo Alessandro Duroni

3.1.2. NUOVE PROSPETTIVE DELLA RETE?

Rispetto alla situazione del 2007, una novità rilevante è data dal fatto che sono ora disponibili a livello di grande pubblico alcuni strumenti che sembrano aprire una nuova frontiera nelle ricerche iconografiche, cioè delle ricerche “per somiglianza”, che consentono cioè di ritrovare immagini simili od uguali ad una immagine data, in base non a metadati o a chiavi di indice collegate all’immagine, ma semplicemente in base agli elementi figurativi dell’immagine stessa.

Si tratta di tecniche che erano in sperimentazione già da molti anni, e che in alcuni casi specializzati hanno raggiunto risultati ritenuti abbastanza affidabili da consentire un impiego sul mercato consumer, come nel caso della “facial recognition” adottata ormai abbastanza comunemente sui personal computer, o in altri casi specifici di “pattern recognition”. È un settore in piena evoluzione, e si possono attendere a breve notevoli sviluppi; ma evidentemente si è già raggiunto un livello accettabile di efficienza di questi motori, tale da consentirne la diffusione in rete.

Il caso più noto di applicazione di queste nuove procedure di ricerca è probabilmente la funzione di “*similar search*” in Google. Per quanto Google non dia nel suo sito informazioni dettagliate sulle tecniche adottate, è abbastanza chiaro che si tratta di un sistema misto, di ricerca per similarità iconica e per indici semantici. Infatti, se si effettua una ricerca attraverso la parola chiave Garibaldi, si ottengono una serie di immagini del Generale, alcune delle quali offrono la possibilità di “similar search”. Puntando su queste ultime, si ottengono sia immagini effettivamente simili sul piano iconico, sia immagini che sono del tutto dissimili, ma che riguardano il Generale e che quindi sono collegate attraverso voci di indice. È interessante notare che la similarità iconica è intesa in modo molto ampio e sensibile: ad esempio la immagine più volte citata di Le Gray, a seconda delle varie versioni in cui appare, con conseguenti modifiche nel taglio, nel colore, ecc. dà sia risultati che rimandano ad immagini del Generale in varie pose, sia anche a personaggi colti evidentemente in posa simile, fra cui Hitler, o – per qualche altro non trasparente collegamento semantico o iconico, magari indiretto – come Eichmann o Hannah Arendt.

Il limite maggiore della “Similar Search” di Google allo stato attuale, non è tanto nell’eccessivo “rumore” o negli accostamenti impropri, ma nel fatto che si applica solo ad una parte di immagini, e fa partire la ricerca da una parola chiave, e non da una immagine. In un certo senso si tratta di una ricerca entro un ambito chiuso, abbastanza largo da fornire numerose risposte, ma predeterminato e non in grado di interagire con l’esterno.

(secondo una attribuzione tradizionale che risale addirittura alla notissima opera di A. COMANDINI, *L’Italia nei cento anni del secolo XIX* in sella alla sua cavalla Marsala a Palermo nel 1860. In realtà da una ricerca sul Web la foto pare, sulla base di più accurate recenti ricerche (e da confronti con altre foto disponibili sul Web), essere stata scattata nel 1862 a Cremona. Cfr. le osservazioni di Carmelo Calci e Leandro Mais, *Garibaldi: non è Palermo, non è il 1860*, in <http://www.locchio.com/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=936&mode=thread&order=0&thold=0> (10/05/2008).

Questo limite è superato da TinEye, che opera invece a partire da una immagine proposta dall'utente stesso⁹⁹. Questo rappresenta un decisivo ampliamento delle potenzialità della ricerca per similarità: mentre infatti in Google ci si muove comunque entro l'ambito delle immagini censite da Google, qui si ha la possibilità di sottoporre al motore di ricerca una propria immagine, per verificare se in rete ne esistano altre, ed eventualmente in quali contesti e con quali informazioni di corredo.

Il limite principale di TinEye sta nel fatto che la ricerca avviene con una metodologia opposta a quella della Similar Search di Google, e ritrova solo le immagini identiche a quella proposta, o quelle che almeno la contengono nella sua interezza.

Si tratta di un limite evidente proprio nei confronti del Web, essendo ormai chiaro (sulla base di quanto sopra ricordato sulla qualità delle riproduzioni e sui tagli e le manipolazioni a cui sono sottoposte le immagini) che nelle varie utilizzazioni sul Web le immagini originali subiscono variazioni più o meno significative e cumulative, che possono renderle irricognoscibili a un tale motore di ricerca.

Usando TinEye sul nostro campione di immagini di Garibaldi, delle 18 immagini di partenza, già tutte reperite in rete, attraverso una ricerca su Tineye se ne ritrovano in tutto solo 5, tre delle quali in unica copia, una in quattro copie, una in 33 copie¹⁰⁰.

In altre parole, su un personaggio italiano, quindi forse un po' periferico rispetto al mercato anglosassone, ma comunque uno dei personaggi italiani più noti a livello internazionale, Tineye riesce a offrirci una possibilità di confronto efficace per circa un

⁹⁹ "TinEye is the first image search engine on the Web to use image identification technology rather than keywords, metadata or watermarks". Cfr. <http://tineye.com/faq>.

¹⁰⁰ Sembrerebbe un risultato abbastanza deludente, dal punto di vista quantitativo, ma dal punto qualitativo si possono fare altre considerazioni. Delle 28 immagini da me selezionate per il testo, e per illustrare un certo percorso storico della costruzione dell'immagine di Garibaldi, ce ne sono tre che sono veramente essenziali, quelle attorno a cui ruota tutto il ragionamento. Queste immagini sono il ritratto scattato al generale in una pausa dei combattimenti da Le Gray a Palermo, e due ritratti quasi gemelli di Garibaldi ormai anziano, uno di Brogi, molto bello (fig. 4), e l'altro, altrettanto bello ma più famoso e diffuso, degli Alinari (fig. 5). Ebbene, in maniera diretta o indiretta, TinEye li ha ritrovati tutti e tre, e quello di Alinari, che sembra storicamente il più diffuso era quello che ricorreva 33 volte. Quindi, TinEye ritrova preferibilmente le immagini più "popolari", più diffuse. Queste ultime le moltiplica in maniera molto ampia.

Va detto che le informazioni aggiuntive non sono necessariamente proporzionali al numero di repliche. Le 33 ricorrenze del ritratto Alinari non hanno detto niente di nuovo a livello filologico critico; anche se hanno confermato che l'immagine ritenuta "canonica" degli Alinari è effettivamente largamente diffusa anche oggi in molti siti di varie nazioni del mondo.

Anche una delle tre ricorrenze del ritratto di Brogi è stata molto interessante, (fig. 6) perché lo presenta riprodotto su una maglietta (il sito vende magliette con i più vari soggetti) con la didascalia: "Garibaldi era un rivoluzionario prima di diventare un biscotto!" (I biscotti Garibaldi, uvetta fra due biscottini tipo cracker, erano e sono popolarissimi in Inghilterra). Il fatto interessante è che l'immagine che si riferisce al Garibaldi rivoluzionario non è quella del combattente in camicia rossa di Le Gray, ma quella del Garibaldi anziano e "padre della patria" di Brogi. Non conosciamo le ragioni di questa scelta, ma possiamo constatare che si sposa perfettamente con le tesi di chi fra gli storici, ha parlato di un Generale che dopo Aspromonte intende dare di sé una immagine diversa, meno combattente, e più condivisa, che poi finisce per prevalere, nella memoria iconica, anche quando si fa riferimento al Garibaldi combattente e "rivoluzionario".

quarto dei casi. Niente di strano rispetto a quanto avverte TinEye stesso quando non si trova un'immagine.

Il nostro campo di ricerca, dice TinEye, per quanto contenga un miliardo di riferimenti, è molto limitato: "is still very small-just a fraction of all the images on the Web!". Inoltre TinEye avverte che il suo motore ricerca per somiglianza dell'intera immagine e quindi non può identificare persone o oggetti come particolari contenuti in una fotografia.

Nel complesso TinEye appare uno strumento di ricerca potenzialmente utilissimo per il ricercatore, ma soffre di alcune limitazioni proprie dello stato attuale dei motori generalisti (non riesce ad entrare all'interno delle banche dati) e di alcune limitazioni tecniche.



Fig. 4. G. Brogi, Ritratto di Garibaldi, collodio, data incerta, Archivi Alinari, Firenze.



Fig. 5. F.lli Alinari, Ritratto di Garibaldi, collodio, data incerta, Archivi Alinari, Firenze.



Fig. 6. Garibaldi era un rivoluzionario prima di diventare un biscotto.

3.1.3. PERCORSI DI RICERCA E STRUTTURAZIONE DELLE FONTI IN RETE

Cosa si può ricavare quindi in definitiva dallo studio di questo caso?

In primo luogo, che la rete non dà luogo ad una forma di conoscenza così "orizzontale" come si ritiene comunemente. Il modo indifferenziato, ridondante, pieno di "rumore" e alla fine superficiale, troppo "veloce" e impoverito, con cui guidano la navigazione i grandi motori di ricerca, è solo una delle modalità di possibile uso della rete, anche se è quella di gran lunga più facile e diffusa.

Esistono anche possibilità di usi meno facili, "divulgativi", superficiali, che permettono percorsi di ricerca accurati, del tutto simili a quelli tradizionali dal punto di vista metodologico, e sotto alcuni aspetti più facilitati e produttivi, ma che richiedono ancora abilità e competenze tipiche della ricerca storica professionale.

In secondo luogo, la strutturazione dell'informazione in rete segue delle logiche che dal punto di vista del ricercatore rimettono in gioco anche nella rete i percorsi abituali,

la fatica e l'esperienza della ricerca, ma da un punto di vista più generale corrispondono a strategie e a nuove definizioni di rapporti di forza sul mercato della fotografia d'epoca, che hanno visto cambiare profondamente le pratiche connesse con lo statuto giuridico-economico della fotografia, digitalizzata e non.

La tipologia di siti sopra proposta corrisponde cioè da una parte a diversi gradi di affidabilità e di verifica critica per lo storico, ma corrisponde anche a diverse modalità per quanto riguarda la proprietà giuridica, le condizioni di accessibilità, la gestione dei diritti e dei proventi; a diverse politiche, in definitiva, di uso e gestione della rete e delle operazioni di digitalizzazione, che hanno caratteri e presentano questioni di grande complessità e in continuo movimento.

In definitiva, sembrerebbe quasi che si possa parlare di una specie di universo parallelo delle fonti digitali, che però in fondo ripropone, magari un po' accentuata, la situazione dell'universo originario, cioè la possibilità di diversi percorsi, di diversi usi, di diversi gradi che vanno dalla ricerca specializzata all'uso più semplificato e banalizzato.

Resta però il fatto che se questo universo digitale acquisisce un certo grado di ampiezza, proprio per questa sua praticabilità ai vari livelli, può essere preso come sostitutivo dell'universo delle fonti originali, specie in operazioni che si situino a un grado intermedio fra ricerca e divulgazione.

Tutto ciò pone però in definitiva una domanda forse più importante delle altre dal punto di vista storiografico, e cioè: quanto questa situazione (la creazione cioè di un immenso archivio digitale, stratificato secondo gradi di accessibilità, culturale e giuridico economica, assai diversificati), quanto può risultare condizionante, anche al di fuori della rete?

3.2. ARCHIVI *ON LINE*, EDITORIA, DIVULGAZIONE

Il caso di studio appena esaminato poneva una domanda relativa al grado di condizionamento esercitato da questa "trasformazione" digitale del patrimonio fotografico storico: il problema si poneva in quel caso soprattutto in relazione al punto di vista del ricercatore, e alla sua esigenza di mantenere il massimo delle informazioni desumibili dalla fonte originale anche in ambiente digitale.

È però interessante analizzare il problema anche dal punto di vista della "divulgazione", cioè delle pratiche di uso della fotografia d'epoca, in particolare se si adotta un punto di vista che consideri la rete come un nuovo grande archivio virtuale capace di esercitare la sua influenza anche al di fuori della rete stessa, per quanto riguarda operazioni di divulgazione storica più "tradizionali".

Il caso che ho scelto di analizzare riguarda due opere di chiaro intento divulgativo (ma comunque di livello piuttosto "alto"), scelte fra le più importanti e significative distribuite in edicola, e quindi indirizzate al grande pubblico, negli ultimi anni. La prima è *La grande Storia del Novecento. L'immagine di un secolo*, 10 voll., Milano, Mondadori, 2005. Si tratta di un'opera diffusa in edicola in allegato ad un settimanale di grande diffusione della stessa casa editrice come "Panorama". Rispetto alle opere analoghe analizzate in questo volume dal saggio di Francesco Mineccia, *La grande Storia del Novecento*

si distingue per il fatto di essere programmaticamente un'opera fondata sull'uso della fotografia storica, che viene usata sistematicamente come filo conduttore di ognuno dei dieci volumi, ciascuno dei quali dedicato ad un decennio del '900, nel senso che ad ogni foto è dedicata una pagina, con un breve testo di commento. Esistono diverse opere fotografiche monografiche, dedicate cioè a singoli aspetti o periodi o eventi del XX secolo, ma quest'opera assommava in sé una serie di caratteristiche che la rendono particolarmente interessante. Si tratta infatti di un'opera interamente concepita e realizzata in Italia, su un tema però estremamente ampio e esteso a tutta la storia del mondo nel XX; si tratta di una opera dichiaratamente ed essenzialmente fotografica, nel senso che non vi sono illustrazioni di altro tipo e che i testi sono accessori alle immagini e non viceversa. Ogni volume contiene una breve introduzione e poi seguono le immagini, ciascuna con un commento non superiore alla cartella dattiloscritta; il commento di regola parte dall'immagine per trattare un argomento o un evento, e non viceversa.

Si tratta quindi di un caso di studio particolarmente interessante ai nostri fini.

Ancora più interessante se si guardano le referenze iconografiche riportate nelle pagine finali dei dieci volumi. In effetti, le referenze di provenienza di quasi tutte le immagini si riducono sostanzialmente a quattro: Corbis, Getty, Alinari e Magnum. Esattamente quelli che abbiamo citato come casi esemplari della seconda categoria di siti nella nostra classificazione: si tratta di una coincidenza?

Anche in questo caso, grazie alla cortese disponibilità delle ricercatrici che hanno effettuato la ricerca iconografica, farò riferimento ad un punto di vista "dietro le quinte" essenziale per chiarire alcuni termini del problema che ci siamo posti.

Nella prima fase della costruzione del volume, i curatori sono partiti da una cronologia storica dettagliata, che raccoglieva anno per anno, a livello mondiale, per tutti gli anni del XX secolo, gli eventi più interessanti e significativi, o segnalava stagioni e fenomeni caratteristici di un'epoca (come ad esempio il "miracolo economico" o la "belle époque").

Successivamente, questa cronologia doveva essere sottoposta a due o più persone incaricate della ricerca iconografica, che avevano il compito di abbinare a ciascuna di queste notizie una fotografia (e non più di una).

Nel caso non si trovasse corrispondenza esatta fra l'evento e l'esistenza di una fotografia, i ricercatori iconografici potevano sottoporre una proposta di variazione, dove plausibile, o anche introdurre nuove proposte rispetto a quelle previste dalla cronologia storica, se avessero trovato materiale fotografico interessante.

Si trattava di un lavoro evidentemente impegnativo e non facile, e furono selezionate, rivolgendosi all'Università di Bologna, come ricercatrici iconografiche due studiose giovani ma preparate, con esperienza di ricerca in archivi fotografici e iconografici, nonché di lavoro su riviste e giornali illustrati, e competenti nel trattamento archivistico e catalografico delle immagini fotografiche storiche. Erano quindi preparate a svolgere un lavoro di ricerca iconografica soprattutto su archivi e materiali di tipo "tradizionale" e solo in parte, e come facilitazione preliminare, sulle immagini disponibili on-line.

Le due persone vennero in effetti assunte per il lavoro, e lo condussero a poi a termine con esiti del tutto soddisfacenti per loro e per i committenti; ma dopo il primo colloquio appresero che non avrebbero fatto nessuna ricerca in archivio, né su giornali e riviste d'epoca, ma avrebbero solamente usato archivi fotografici on-line, specificamente quelli di Corbis, Getty e Alinari, con i quali lo staff editoriale aveva già predisposto contratti forfettari per l'acquisizione dei relativi diritti.

Sul momento la cosa poteva suscitare sorpresa e perplessità. All'epoca, anche ad uno studioso esperto, che conoscesse relativamente bene quegli archivi, ma non ci avesse mai lavorato in maniera sistematica, poteva sembrare del tutto improbabile che si potessero trovare sempre immagini appropriate per tutti gli eventi previsti per tutti gli anni considerati. Si sa infatti che questi grandi archivi privati dichiarano di possedere quantità di immagini nell'ordine delle decine di milioni (all'epoca dichiaravano circa 90 milioni Corbis, circa 60 Getty, e circa 30 gli Alinari): ma si sa anche che la parte digitalizzata era solo una piccola parte del totale dichiarato, presumibilmente fra l'1% e il 3% del totale, e per quanto si tratti comunque di cifre dell'ordine delle diverse centinaia di migliaia di immagini, si poteva pensare che fosse difficile coprire davvero in maniera sistematica tutti gli eventi del secolo, su tutti i paesi del mondo.

Alla fine però il lavoro venne effettivamente svolto; furono trovate e sottoposte alla redazione dell'opera oltre 8.000 fotografie, circa il doppio cioè di quelle furono poi selezionate e pubblicate nei 10 volumi dell'opera.

Se si scorrono gli indici delle referenze fotografiche poste in fondo ai volumi, si può osservare che effettivamente le immagini provengono tutte dagli archivi dei grandi gestori di banche dati sopra ricordati, con l'aggiunta, per la seconda metà del secolo, delle foto dell'agenzia Magnum.

Si tratta di un caso unico, di una scelta editoriale originale e non rappresentativa?

Il secondo caso che prendiamo in esame, relativo ad una "storia d'Italia" ci mostra che in realtà i risultati sono analoghi anche per un'opera che ha un ambito tematico più circoscritto.

Si tratta dell'opera di Enzo Biagi (in collaborazione con Loris Mazzetti), *L'Italia del '900*, in undici volumi editi da Rizzoli, per il periodo che va dal 1960 al 2000.

In questo caso, se si leggono le referenze fotografiche del primo volume (relativo agli anni 1960-63) si può notare che il range di provenienza delle fotografie pubblicate è molto più ampio, visto che vengono citati circa 30 diverse provenienze. Ma diverse di queste referenze rimandano ad una gestione riferibile ai gestori e ai distributori sopra citati (Alinari, Corbis, Contrasto) così che alla fine il peso delle fotografie possedute o gestite e distribuite delle grandi agenzie sopra citate, alle quali si aggiunge, unica su un livello comparabile, l'italiana Publifoto con 35 fotografie, è largamente prevalente. Tenuto il debito conto del fatto che si tratta stavolta di una edizione italiana specificamente dedicata alla storia d'Italia, questa preminenza molto forte delle grandi agenzie internazionali è comunque significativa. Considerazioni simili si possono fare per i volumi successivi.

Quali conclusioni si possono trarre sulla base di questi casi esaminati?

In primo luogo, il fatto che il peso degli archivi delle grandi banche dati fotografiche hanno già realizzato (e stanno naturalmente accrescendo continuamente) una disponibilità di immagini che ha superato una soglia critica che permette di offrire risposte precise ed efficaci a richieste di dati sistematicamente estese e analiticamente articolate, come nel caso delle grandi opere di divulgazione e di impianto generalistico sopra ricordate.

Questo però comporta un problema significativo, perché a questo punto l'archivio digitale, o l'insieme degli archivi digitali, essendo sufficiente per dare comunque una rappresentazione che risponde alle esigenze di base del ricercatore o dell'operatore culturale, assolve alla condizione archivistica ricordata sopra, nella parte "teorica" di questo articolo, secondo cui "These collections of data do not have to be exhaustive, but must be complete enough in and of themselves such that historians and other researchers can draw compelling and viable conclusions based on the data they contain".

In altre parole attraverso questi archivi on line, si realizza la possibilità di una raccolta dati "sufficiente", ma non "esaustiva", un concetto naturalmente che ha implicazioni metodologiche molto forti, che qui non possiamo sviluppare pienamente, ma che sono facilmente intuibili.

Si prospetta infatti un rischio molto concreto. Le facilitazioni che l'uso di queste banche dati comporta sono evidenti. Si ha un lavoro di ricerca iconografica standardizzato, molto più economico e veloce, ed oltretutto con un passaggio quasi automatico dalla fase di indagine e di ricerca a quella di pubblicazione, dato che si tratta solo di passare al momento opportuno dalle immagini con bassa definizione o con watermarking visibile a quelle ad alta definizione.

In questo modo anche da una realtà relativamente periferica come l'Italia risulta possibile affrontare una operazione editoriale di notevole impegno, come una storia fotografica "mondiale" del XX secolo.

Per contro, tutto questo fa sì che l'archivio on line diventi in pratica il vero archivio di ricerca sostitutivo degli archivi reali, appiattito sul contenuto iconico, teso a portare le operazioni di uso divulgativo e di massa a un livello suggestivo, letterario, estetico, in cui l'immagine è sempre più disancorata dal processo storico sociale che ha portato alla sua produzione.

3.3 IL PROBLEMA DELLA AUTENTICAZIONE DEL DOCUMENTO: DA ROGER FENTON AD ABU GRAHIB

Il terzo caso di studio riguarda il problema della "autenticità", o della "veridicità" delle immagini fotografiche.

Lo abbiamo sopra incontrato a proposito delle ultime due tipologie di siti, dove il controllo e l'affidabilità che forniscono enti e agenzie è molto ridotto; ma si tratta di un problema che in realtà riguarda tutte le tipologie di siti e di documenti fotografici, e non può essere banalizzato riconducendolo solo ad alcuni esempi di "falsificazione" fotografica. Per quanto esistano ed abbiamo una grande notorietà moltissimi casi in cui l'oggetto fotografico è stato tagliato, modificato, ritoccato, con esclusioni o aggiunte

di particolari o di personaggi¹⁰¹, non è solo questo il modo in cui una fotografia può essere “falsa”; il problema della “autenticità” della fotografia è in qualche modo connesso con la sua stessa natura. Se da una parte la fotografia, per la sua natura di strumento fisico-ottico e quindi “oggettivo” di rappresentazione della realtà, pone sempre una pretesa di maggiore “verità” rispetto alle rappresentazioni tradizionali, tuttavia proprio per questo accentua il problema della aleatorietà o quanto meno della relatività di ogni rappresentazione, che viene a porsi necessariamente come riduzione, nel suo tentativo di riproduzione del reale.

La formulazione forse più interessante di questo problema dal punto di vista dell’uso delle immagini nel lavoro dello storico si può trovare forse nella polemica seguita alla mostra parigina “mémoire des camps”. In quella occasione, la presentazione al largo pubblico delle quattro foto scattate da un sonderkommando ad Auschwitz, esempio unico nel suo genere di documentazione dall’interno del genocidio, fu fortemente criticata da una serie di intellettuali della comunità ebraica parigina. Le obiezioni erano assolutamente interessanti sul piano metodologico generale, in quanto secondo i critici il fatto stesso di fotografare il genocidio conduceva inevitabilmente ad un effetto parzializzante e riduttivo, dato che l’orrore estremo della Shoa non si può cogliere come tale se non nella sua interezza.

L’altro aspetto pesante delle critiche rivolte alla mostra è che si tratta di immagini che si trovano a limite della possibilità non solo tecnica e umana (nel senso che sono state letteralmente strappate a rischio della vita a un universo concentrazionario che ne negava la realizzabilità), ma anche della possibilità della visione, perché testimoniano di un orrore estremo, e risultano quindi “scandalose” e “insopportabili”, senza “aggiungere nulla a quanto già sappiamo”¹⁰².

In altre parole, l’operazione di riduzione della realtà, inerente all’atto stesso del fotografare, aveva un effetto riduttivo sulla portata “assoluta” della Shoa, ne costituiva una “banalizzazione” (così come si potrebbe dire che la storicizzazione potrebbe valere anche come “giustificazione”) e rendeva le immagini allo stesso tempo “inutili” e “insopportabili”.

Non è qui il caso tuttavia di affrontare questo problema troppo generale, né di adottare questo caso di studio (anche se sarà utile averlo presente in seguito), trattandosi di una questione che riguarda la fotografia in sé, da un punto di vista generale. In questa sede, occupandoci di fotografie in Internet, circoscriveremo l’analisi ai modi in cui il problema si pone specificamente in relazione all’uso delle fotografie sul Web.

¹⁰¹ Cfr. ora l’excursus e l’esemplificazione di M. SMARGIASSI, *Un’autentica bugia - La fotografia, il vero, il falso*, Milano, Contrasto, 2009. Per un esempio didatticamente molto accurato ed efficace di una indagine sulla falsificazione di una fotografia, si veda il sito della Library of Congress, <http://lcweb2.loc.gov/pp/cwphtml/cwpmystery.html>.

¹⁰² G. WAJCMAN, *De la croyance photographique*, in “Les Temps Modernes”, LVI, 2001, n. 613, pp. 47-83; É. PAGNOUX, *Reporter photographique à Auschwitz*, ivi, pp. 84-108; entrambi cit. in G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Cortina, 2005, p. 78.

Per fare questo, proporremo due casi, scelti – sempre in relazione al genere “fotografia di guerra”, cioè ad uno dei generi fotografici in cui i problemi di autenticazione e le tendenze alla banalizzazione si esprimono in maniera più evidente¹⁰³ – in modo da proporre in certo senso due poli estremi della questione.

Il primo caso riguarda una fotografia di Roger Fenton, il fotografo inglese che documentò la guerra di Crimea, quindi il primo caso nella storia di documentazione fotografica di un conflitto armato, e insieme il primo caso, canonico, di riproposizione di una immagine “ufficiale”, parziale, banalizzata, sostanzialmente “falsificata” della guerra.

Il secondo caso riguarda le fotografie di Abu Grahīb, cioè immagini fotografiche non ufficiali, dal basso, che hanno mostrato direttamente per contro la realtà di una guerra contemporanea per altri versi occultata, anche attraverso una politica precisa di limitazione dell’attività dei fotografi professionali e “ufficiali”.

Mentre per Abu Grahīb il nesso con la rete è evidente, dal momento che quelle immagini si sono trasmesse e hanno rotto in parte il cerchio del controllo “ufficiale” attraverso la rete, per Fenton il nesso non è per niente evidente, ed è dovuto infatti ad una ripresa attuale, attraverso canali mediatici contemporanei, di alcune delle immagini del fotografo inglese.

3.3.1. ANTICHE FOTO IN RETE: “THE VALLEY OF THE SHADOW OF DEATH”, DI ROGER FENTON

Nel settembre 2007 un noto regista documentarista statunitense, Errol Morris¹⁰⁴, premio Oscar per il miglior documentario nel 2004, propose, sul sito del “New York Times”, una questione riguardante una notissima fotografia di Roger Fenton. Fenton

¹⁰³ Fra le opere d’insieme su fotografia e guerra mantiene una sua validità l’ormai vecchio J. LEWINSKI, *The Camera at War. A history of war photography from 1848 to the present day*, New York, Simon and Schuster, 1978; più recentemente si vedano anche C. BROTHERS, *War and photography: a cultural history*, London-New York, Routledge, 1997; (che però nonostante il titolo non è una storia complessiva del rapporto fra fotografie e guerra, ma tratta soprattutto della guerra di Spagna, sia pure con una corposa introduzione metodologica e con un capitolo sulle guerre del Vietnam, delle Falklands e del Golfo); altri contributi, sia pure con notizie utili, sono parziali per il periodo o per l’area considerata, come ad esempio J. TAYLOR, *War Photography: Realism in the British Press*, New York, Routledge, 1991; in questo contesto la pubblicazione recente più significativa e importante, sia pure con i limiti di metodo derivanti dalla sua natura di catalogo di una mostra, rimane senza dubbio l’ampio volume collettaneo *Voir ne pas voir la guerre: histoire des représentations photographiques de la guerre* [Exhibition, Paris, 1 March to 2 June 2001], Paris, Somogy - BDIC, 2001. Per l’Italia, dopo il pionieristico primo numero della “Rivista di storia e critica della fotografia”, diretta da Angelo Schwarz, intitolato *La guerra rappresentata* (a. I, n. 1, 1980), cfr. *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, a cura di Chiara Ottaviano e Peppino Ortoleva, Napoli, Liguori Editore, 1994; P. FERRARI e A. RASTELLI, *Immagini della seconda guerra mondiale. La fotografia da illustrazione a documento*, in “Italia Contemporanea”, n. 201, dic. 1995, pp. 715-729; L. TOMASSINI (a cura di), *La catastrofe sul Danubio. Retorica visiva, stampa popolare, spirito dell’epoca nell’Ungheria della Grande Guerra*, Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 2004; I. ABOUT, J. BEURIER, L. TOMASSINI (a cura di), *Fotografie e violenza*, cit.

¹⁰⁴ Errol Morris si presenta così: “Errol Morris is a filmmaker whose movie “The Fog of War: Eleven Lessons From the Life of Robert S. McNamara” won the Academy Award for best documentary feature in 2004. He has also directed “Gates of Heaven,” “The Thin Blue Line,” “Fast, Cheap, and Out of Con-



Fig. 7. Roger Fenton, The valley of the shadow of death. (sopra)

è comunemente ritenuto il primo fotografo di guerra (nel senso che fu il primo a documentare sistematicamente una guerra in corso), e altrettanto comunemente si ritiene che le sue fotografie, che ritraggono personaggi, paesaggi, accampamenti, ma non scene di guerra in atto, distruzioni, cadaveri, propongano una immagine tranquillizzante del conflitto, secondo quello che del resto era stato l'obiettivo della casa editrice, la Thomas Agnew & Sons, che aveva finanziato il viaggio, e del governo inglese, che aveva dato il suo patrocinio. Le fotografie di Fenton, che ebbero nell'immediato una notevole diffusione attraverso le incisioni che permettevano di tradurle in immagini pubblicabili a stampa su giornali illustrati molto popolari, come l'«Illustrated London

trol," "A Brief History of Time" and "Standard Operating Procedure." A book of his essays (many of which have appeared here) will be published later this year. He is a fellow of the American Academy of Arts and Sciences and lives with his wife and French bulldog in Cambridge, Mass". (<http://morris.blogs.nytimes.com/2007/08/15/will-the-real-hooded-man-please-stand-up/>).

¹⁰⁵ J. FABER, *Great news photos and the stories behind them*, New York: Dover, 1978; in italiano sull'argomento, cfr. P. CAVANNA, *Fogli d'album: la fotografia e la guerra prima del 1914*, in *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, a cura di Chiara Ottaviano e Peppino Ortoleva, Napoli, Liguori Editore, 1994.

News»¹⁰⁵, sono quindi considerate comunemente come una delle prime forme di fotoreportage, ma anche di uso “politico”, se non apertamente propagandistico della fotografia.

Rispetto a questo giudizio abbastanza condiviso e dalla storiografia, una grande studiosa e teorica della fotografia, Susan Sontag, ha usato una delle fotografie di Fenton, forse la più nota, intitolata “The valley of the shadow of death”, come paradigma di un uso manipolatorio, fino ad arrivare ad una vera e propria falsificazione, della fotografia. Nell’ottica della Sontag, questo tipo di manipolazione risalirebbe appunto alle prime origini della fotografia, e sarebbe quindi un dato in certo modo strutturale e “attivo” che la caratterizza la fotografia non solo per “sottrazione” o parzialità del punto di vista, ma in virtù di un intento diretto di chi produce l’immagine.

La fotografia di Fenton qui riportata si presta particolarmente perché Fenton stesso ci ha lasciato una testimonianza inoppugnabile della possibilità di una diversa “costruzione” dell’immagine: si è scoperto infatti che oltre alla copia riprodotta in figura 7, esiste un’altra fotografia della stessa scena, leggermente diversa, ma sicuramente ripresa nella stessa occasione dallo stesso fotografo (fig. 8).



Fig. 8. Roger Fenton, The valley of the shadow of death. (sotto)

L'immagine, secondo quanto dice il titolo, evoca, nella povertà dei mezzi tecnici disponibili all'epoca, nella desolazione del paesaggio desertico, l'ombra della morte incombente, ben rappresentata materialmente e simbolicamente, dalle palle di cannone che costituiscono l'unica variante "umanizzata" del paesaggio, e testimoniano l'azione distruttiva della guerra incombente.

Questo vale per l'immagine della fig. 7, che d'ora in poi chiameremo sopra, perché presenta le palle di cannone sopra la strada; ma vale un po' meno per la fotografia 8, che d'ora in poi chiameremo "sotto", perché presenta la strada libera e le palle di cannone al di sotto del piano stradale.

Secondo la interpretazione della Sontag, che a sua volta si basava su un approfondito studio di un noto storico della fotografia, Ulrich Keller, il *déroulement* della vicenda risultava evidente: Fenton aveva scattato prima la fotografia "sotto", ma accortosi della poca espressività della scena, aveva poi pensato di riempire la strada con alcune delle palle di cannone giacenti ai lati, e aveva quindi scattato una nuova immagine, dalla stessa posizione. L'immagine "sopra" aveva poi sostituito per la diffusione e gli usi pubblici la foto "sotto", in quanto più espressiva. Questa meccanica veniva presentata come ovvia, in base all'argomentazione che se Fenton avesse già avuto a disposizione una immagine soddisfacente come quella "sopra" non avrebbe avuto bisogno di scattarne un'altra meno significativa, come quella "sotto". Da qui l'idea di un fotografo che fin dall'inizio "costruisce" le fotografie alterando, dove lo ritiene utile, la "verità" della scena a favore del proprio intento di rappresentazione.

Senza voler entrare qui nel merito della questione, che è piuttosto complessa, emerge però che non vi sono testimonianze o documenti precisi che provino che questo è stato il vero processo di svolgimento degli eventi. Sono infatti possibili diversi scenari: come cioè ad esempio che Fenton sia arrivato sul posto proprio al seguito di una squadra di soldati incaricati di rimuovere le palle di cannone per rendere nuovamente praticabile la strada, e che quindi necessariamente abbia scattato prima la foto sopra e poi la foto sotto.

È da notare che quello che interessava non era contrapporre argomentazione a argomentazione, per arrivare a una soluzione accertata, ma sottolineare come quella della Sontag (e delle sue fonti) fosse una "spiegazione psicologica": se ad essa si potevano contrapporre altre spiegazioni psicologiche il suo valore di prova si riduceva conseguentemente.

Esiste (ed è disponibile on line)¹⁰⁶ una serie di lettere inviata da Fenton alla moglie nel corso della guerra, e in una di esse Fenton descrive la giornata di lavoro in cui riprese le "2 good pictures" che sono arrivate fino a noi. Fenton spiega anche nei dettagli il modo in cui prima effettua un sopralluogo, e poi posiziona la macchina fotografica, lascia insomma una serie di informazioni piuttosto abbondanti sul modo in cui ha effettuato gli scatti, ma non dice nulla che possa far decidere quale delle due fotografie è

¹⁰⁶ Cfr. <http://rogerfenton.dmu.ac.uk/>.

stata ripresa per prima (e quindi, se la fotografia “sopra” sia effettivamente la riproduzione di una scena ricostruita ad arte per aumentare l’effetto suggestivo dell’immagine).

La questione si pone quindi diversamente: è possibile risalire alla “verità”, cioè sciogliere il dilemma della precedenza fra le due foto (e quindi la questione se Fenton abbia “falsificato” la fotografia “sopra”) sulla base della fotografia stessa, e delle informazioni “oggettive” che essa contiene?

L’interrogativo posto da Morris, per quanto formulato in modo da toccare un punto teorico complesso, apparentemente più adatto ad un pubblico di studiosi, ha evidentemente incontrato l’interesse del pubblico più vasto. Al momento in cui la cosa è stata segnalata al pubblico italiano dalla lista *s-fotografie*, il 27 settembre 2007¹⁰⁷, il secondo giorno dopo la comparsa dell’articolo di Morris, c’erano già oltre 600 interventi sul blog del New York Times; successivamente addirittura Morris si è recato in Crimea per ritrovare i luoghi e verificare la posizione, dando luogo altre due “puntate” del blog e a successivi interventi, che si sono protratti fino ai giorni in cui scriviamo¹⁰⁸.

In parte gli interventi erano ripetitivi e non approfonditi, ma in buona parte erano molto analitici, puntuali, precisi, scritti evidentemente da persone esperte di vari campi disciplinari, dall’astronomia (fondamentale per determinare il ruolo e l’orientamento delle ombre) alla storia militare, alla storia del costume, o delle letterature¹⁰⁹; dalla fotografia d’epoca al trattamento digitale delle immagini, e perfino esperti in campo legale.

Nonostante le metodologie possibili per arrivare ad una soluzione siano sostanzialmente poche (il numero e la posizione delle palle di cannone, l’ombra, i crateri, la differente luminosità e quindi i diversi tempi di posa, le tracce dei carri) le varianti ottenibili sono moltissime, e le argomentazioni proposte svariate e in molti casi di notevole interesse per le piste di ricerca che propongono. Non è qui il caso di seguire lo svolgersi della discussione, ma è necessario dire che alla fine la questione ha trovato una

¹⁰⁷ La notizia è stata segnalata da Marco Capovilla, che sottolineava, oltre che l’interesse storico-fotografico, l’interesse sociologico della vicenda, in questi termini «una coppia di fotografie scattate centocinquanta anni fa è all’origine di un dibattito che, probabilmente grazie al tono discorsivo e a tratti ironico con cui viene raccontato, risulta appassionante anche ad un pubblico di non addetti e si rivolge perciò anche a chi si colloca culturalmente e socialmente al di là della ristretta cerchia di “esperti”. Con il risultato di coinvolgere, nel giro di ventiquattr’ore, oltre seicento “cittadini commentatori”; un numero, come si dice solitamente (relativamente però ad eventi infausti), destinato a salire. La “divulgazione”, se fatta bene, è utile, è piacevole, è stimolante». L’intervento completo di Capovilla in <http://liste.racine.ra.it/pipermail/s-fotografie/2007-September/001011.html>. La lista *s-fotografie* (<http://liste.racine.ra.it/mailman/listinfo/s-fotografie>) istituita su impulso e con la collaborazione di Serge Noiret, nel 2001, è coordinata da Oriana Goti e da Luigi Tomassini, presso l’Archivio Fotografico Toscano.

¹⁰⁸ L’ultimo intervento registrato alla data attuale (aprile 2009) è del 13 marzo 2009.

¹⁰⁹ Cfr. ad esempio l’intervento n. 642, del 26.09.2007, da parte di Hugo Hopping, il quale ha osservato che il titolo della fotografia è transitato dalla Bibbia probabilmente attraverso una intermediazione di Alfred Tennyson che scrisse un poema dal titolo “The Charge of the Light Brigade” proprio poco dopo la lettura di un articolo di William Howard Russell apparso sul “Times” del 14 Novembre 1854, con lo stesso titolo (“The Charge of the Light Brigade”).

soluzione largamente condivisa, anche se non irrefutabilmente provata. Il complesso delle argomentazioni portate sembra pendere fortemente a favore della tesi della Sontag (che cioè la fotografia “sopra” con le palle di cannone sulla strada, la più suggestiva e quella messa in circolazione, sia stata scattata dopo la fotografia “sotto”, cioè quella con la strada libera), sia pure su basi solamente indiziarie, anche se molto convincenti. È molto interessante segnalare che la soluzione, avanzata originariamente da uno dei lettori del blog, che si è affermata come la più convincente (anche se non assolutamente certa) è basata su procedure che riguardano alcuni oggetti apparentemente insignificanti, come i ciottoli e i sassi della strada e dei dintorni, piccoli particolari privi di importanza e come tali sicuramente non pensabili come oggetto di cure, né di manipolazioni intenzionali da parte di Fenton o dei soldati che lo accompagnavano; con un procedimento quindi che ripercorre fin nei dettagli il paradigma indiziaro di cui abbiamo parlato nella prima parte di questo articolo¹¹⁰.

In conclusione quali sono gli elementi che si possono enucleare da questo caso, in relazione al nostro tema?

1) In primo luogo, il fatto che la rete può permettere di riposizionare in maniera del tutto nuova, rispetto al dilemma divulgazione-ricerca, un tema “classico” della storia della fotografia. È chiaro che la notorietà della fotografia di Fenton, classificata volta a volta come una delle 10 o delle 100 fotografie più note al mondo, e il fatto che lo spunto venga da una autrice come Susan Sontag, che costituisce un riferimento importante non solo per il campo degli studi della fotografia, ma per tutta l'intellettualità contemporanea, hanno avuto un ruolo nel superare i limiti dello specialismo; ma sicuramente la rete ha permesso una facilità di intervento, di diffusione, e anche quindi l'apporto innovatore e in certi casi fertile di una serie di esperti di campi diversi da quello fotografico, o di semplici appassionati e cultori, mettendo in crisi quindi la distinzione tradizionale tra ricerca e divulgazione.

2) In secondo luogo si può leggere tutta la vicenda come la testimonianza che certe caratteristiche della rete stessa (in primo luogo la interattività) permettono un uso a livello divulgativo (o quanto meno capace di coinvolgere un pubblico ampio e specialistico) di quella metodologia che abbiamo sopra definito, prendendo a prestito la formulazione di Ginzburg, come “paradigma indiziaro”. È indubbio che non solo la “soluzione finale” proposta riecheggia quasi alla lettera le osservazioni di Ginzburg, ivi compresi i riferimenti a Sherlock Holmes (la figura del detective) o a Freud (i piccoli particolari insignificanti, i detriti inavvertiti dell'esperienza quotidiana); ma tutta l'impostazione della questione e dell'appello ai lettori è centrata su un percorso di indagine

¹¹⁰ Ancora più interessante in realtà il fatto che, in maniera apparentemente inavvertita e non meditata, l'analisi su questi elementi figurativi ha proceduto dando un “nome” proprio a ciascuno di essi; e sulla base di questi nomi si sono svolti poi i ragionamenti logici che hanno portato alle conclusioni di Morris e degli altri: uno scivolamento dal figurativo al verbale che ironicamente potrebbe essere visto come un paradossale scacco della analisi fondata sulla autonomia del fotografico.

perfettamente in linea con quel paradigma. Molti degli interventi in rete ne sono consapevoli, molti commentano ironicamente il ruolo di “detective” loro attribuito, o richiamano alla necessità di uno studio di contesto o di un diverso percorso di ricerca; ma nel complesso si deve ammettere che ne risulta una capacità di questo tipo di metodologia, che viene presentata da Ginzburg come una metodologia tipica del “mestiere” dello storico, di coinvolgere anche e soprattutto persone di altri mestieri o semplici amatori, in quanto in realtà non richiede una strumentazione e una preparazione specifica dello storico, ma ritagliata e adattata all’oggetto d’indagine al suo contesto. Si tratta di un processo che inavvertitamente sposta la questione della attendibilità delle foto di Fenton, storicamente consistente in un complesso di fattori che condizionavano tutta l’attività, i punti di vista, i modi di operare del fotografo, alla questione della attendibilità di una singola foto simbolo, con una riduzione all’osso di tutti i fattori non materialmente fotografici, e con una concentrazione quasi feticistica sulla traccia rimasta, peraltro non tale, ma nella sua versione digitalizzata e virtuale. Qui l’abilità di Morris è evidente, nel combinare ad arte elementi che possono indirizzare su questa via angusta ed univoca, ma ciò non toglie che il problema si ponga.

3) In terzo luogo si può osservare che il digitale nel Web prevale e si impone sull’originale, in modo ancora più “frappant” di quanto ci si potrebbe aspettare sull’originale. È quasi stupefacente osservare che tutta la discussione del blog si basa sull’analisi intensa e ravvicinata di due immagini che sono proposte in versione digitale di qualità medio bassa. Le procedure adottate da molti degli intervenuti prevedono (secondo il classico modello del detective) di esaminare approfonditamente alcuni dettagli attraverso opportuni ingrandimenti, che sono in pratica impossibili su tale tipo di immagini. Sono frequenti fra gli interventi coloro che si lamentano del fatto che emergono i pixel o che la bassa qualità della riproduzione non permette di risalire a elementi tecnici importanti, come ad esempio le reazioni delle carte salate alla diversa esposizione possibile nelle diverse ore della giornata. Solo nella seconda fase della ricerca vengono esaminate alcune immagini ad alta definizione (senza peraltro una precisa indicazione tecnica in rapporto all’originale); ma si tratta di un uso non determinante, dato che lo stesso Morris, in questa seconda fase, giunge fino a programmare e ad effettuare effettivamente un viaggio in Crimea sui posti fotografati da Fenton, alla improbabile ricerca di elementi fisico-geografici di prova. Questo disinteresse per le informazioni tecniche sul rapporto di fedeltà all’originale della copia digitalizzata permane a lungo, nonostante che in molti interventi emerga come una delle piste fondamentali dell’immagine quella dello studio delle ombre, che ha poco senso se non viene condotta sulle fotografie originali o quanto meno su copie di altissima qualità. Naturalmente occorre tener conto del fatto che l’accesso a una copia delle fotografie originali di Fenton è cosa difficile anche per uno specialista; ma sono pochissimi i casi in rete di persone che ricorrono per analizzare le foto non alle copie fornite da Morris, necessariamente di bassa qualità (in quanto ospitate in un blog), ma a quelle di alta qualità scaricabili senza praticamente alcuna difficoltà presso i grandi siti istituzionali che sopra abbiamo posizionato al primo posto della nostra clas-

sificazione¹¹¹. Si ha come l'impressione di una certa diffusa ignoranza delle differenziazioni di tipo anche meramente tecnico qualitativo delle varie forme di riproduzione digitale disponibili in rete; e d'altra parte di un atteggiamento che ancora tende a saltare la fonte fotografica originale, ricorrendo per una "verifica" decisiva alla realtà originaria "prefotografica" (anche se quest'ultima appare assai problematica, come nel caso del tentato confronto dei luoghi descritti da Fenton con quelli attuali).

In conclusione, il classico problema della falsificabilità della fotografia, portato sul Web nelle sue versioni e formulazioni più tradizionali, ne riesce riformulato, arricchito di elementi utili anche sul piano dello studio e della ricerca professionale; dimostra anche la capacità del Web di mobilitare attorno ad un caso di studio "classico" un largo pubblico.

Ma si trattava appunto di un caso classico, applicato a una sorta di incunabolo delle origini della fotografia, già in precedenza discusso e sviluppato e analizzato approfonditamente attraverso procedure tradizionali da studiosi professionali e intellettuali di grande notorietà e prestigio: il Web ha aggiunto qualcosa di significativo, come abbiamo visto, per le piste e le metodologie seguite, e soprattutto ha messo in atto un processo collettivo di miglioramento della capacità di lettura dell'immagine, anche se non ha fatto altro che riconfermare alla fine i risultati della analisi "tradizionale" e non ha preso in considerazione il vero problema storiografico, cioè il significato di "falsificazione" attribuibile all'operazione complessiva di Fenton, al di là della "autenticità" delle singole immagini.

3.3.2. IMMAGINI DOCUMENTO IN RETE: IL CASO DI ABU GHRAIB

Ancora più pertinente sarebbe quindi l'analisi di un caso "nuovo", nato e formulato in epoca digitale, e quindi tale da misurare il problema della autenticità della fotografia sul Web in relazione alle nuove tecnologie disponibili e alla eventuale "diversa" natura della fotografia digitale per quanto riguarda il suo potere documentativo e la sua attendibilità come "prova" e testimonianza del passato.

Sotto questo aspetto l'episodio delle foto di Abu Grahīb si presta particolarmente. La vicenda è notissima¹¹², per cui daremo solo alcuni brevi cenni.

Il 28 aprile del 2004 sulla rete televisiva CBS News, nel corso della trasmissione "60 minutes II" vengono mostrate 6 fotografie di torture inflitte a prigionieri iracheni nella prigione di Abu Ghraib, nei pressi di Baghdad, da parte dei militari statunitensi che avevano in quel momento il controllo della prigione.

Il 30 aprile il "New Yorker" pubblica un testo di Seymour Hersh, nome famoso del giornalismo americano, già vincitore del premio Pulitzer nel 1970 per un servizio che

¹¹¹ Nel caso specifico, la LOC fornisce una immagine a colori di archivio in formato TIFF con un peso di 49 Mb (ottenuta per intermediazione da una riproduzione in diapositiva a colori). Cfr. http://www.loc.gov/rr/print/coll/251_fen.html.

¹¹² In italiano, si veda l'accurata ricostruzione dei diversi aspetti in G. FIORENTINO, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Roma, Meltemi, 2004, in specie le pp. 11-22.

rivelava l'eccidio di My Lai durante la guerra del Vietnam, e rende note sul suo sito una decina di fotografie degli abusi compiuti nella prigione (alcune con i dettagli oscurati digitalmente).

Il Washington Post a sua volta pubblica la notizia aggiungendo di essere in possesso di un Cd contenente circa un migliaio di immagini dello stesso genere.

A questo punto la notizia (e le immagini) dilagano in tutto il mondo, sulla stampa e sulla rete, oltre che sui canali televisivi.

La notizia, e la divulgazione delle immagini, destano una enorme sensazione in tutto il mondo.

Si tratta di un effetto comprensibile; la prima potenza del mondo, gli USA, e i suoi "volenterosi" alleati hanno compiuto un enorme sforzo politico propagandistico per rappresentare agli occhi dell'opinione pubblica interna e internazionale come una guerra "giusta" una operazione militare condotta al di fuori delle canoniche regole della guerra e senza un mandato preciso dell'ONU. L'argomentazione principale per sostenere il carattere di guerra "giusta" del conflitto, accanto alla minaccia rappresentata dal presunto possesso da parte di Saddam di armi di distruzione di massa, era per l'appunto una forte campagna contro il sanguinario dittatore, colpevole (questo in maniera molto più documentata) di crimini, abusi e torture nei confronti degli oppositori interni e delle minoranze etniche.

Scoprire che anche la avanzatissima democrazia statunitense, che si proponeva come modello di civiltà e di democrazia, era colpevole di crimini e di torture del tutto assimilabili a quelle compiute dal nemico che veniva combattuto, suscitò una reazione di indignazione in molti paesi, ma oltre a ciò, in molti paesi occidentali e anche negli stessi Stati Uniti, un sentimento di sorpresa, come nei confronti di uno scenario inatteso.

Inatteso o inattendibile? Per qualche giorno, forse per un paio di settimane, la questione della attendibilità delle fotografie di Abu Ghraib restò in qualche misura avvertibile, magari sullo sfondo dello tsunami mediatico che si stava scatenando.

Ecco come ancora il 7 maggio 2009 esprimeva questa situazione un osservatore italiano, l'inviato del quotidiano "La Repubblica", Vittorio Zucconi, in una sua corrispondenza da Washington:

"C'è ancora, ma ormai è un residuo pallido nei più disperati, la speranza che sia tutta una montatura, un reality show. Racconta Howard Kurtz, critico dei mass media dentro il Washington Post, che il suo giornale, come il New York Times, come tutte le maggiori testate, "bucò" la prima serie di foto nella speranza che fossero uno di quei classici prodotti della propaganda che ogni guerra partorisce. Non venivano conferme, dal Pentagono, nonostante già tre inchieste insabbiate da mesi e denunce ignorate dalla Croce Rossa."¹¹³.

¹¹³ V. ZUCCONI, *Torture, mille foto contro il Pentagono. Il "Washington Post": in un cd tutte le sevizie sui prigionieri. Solo il commentatore radio Limbaugh ha provato a minimizzare*, in «Repubblica», 7 maggio 2004, ora in <http://www.repubblica.it/2004/d/sezioni/esteri/iraq21/millefoto/millefoto.html>.

Un dubbio consistente quindi circa l'autenticità delle fotografie aveva circolato nei media al momento cruciale della diffusione della notizia, e ancora in certa misura permaneva. Nello stesso momento in cui venivano scritte queste osservazioni, e dilagavano in rete e sulla stampa notizie di nuove immagini degli abusi, stava avvenendo – inavvertibile sul momento – il più forte attacco, anche se indiretto, alla attendibilità delle fotografie di Abu Ghraib, che si sia verificato in quei mesi.

Il Daily Mirror infatti pubblicava, tre giorni dopo l'emissione della CBS, una serie di nuove fotografie, stavolta riguardanti truppe inglesi, che sia pure diverse per luogo, tecnica, e contenuto, si potevano collocare e furono percepite da tutta l'opinione pubblica come un ulteriore tassello della vicenda degli abusi delle truppe alleate in Iraq.

“E ancora: un altro soldato britannico si è fatto avanti, contattando il Daily Mirror per denunciare gli abusi fatti regolarmente subire ai detenuti iracheni e le fotografie dei pestaggi, considerate da chi le scattava veri e propri ‘trofei’. Il ‘soldato D’, così lo ha identificato il quotidiano che pubblica oggi la nuova testimonianza sulle torture, ha ammesso – dicendo ai suoi interlocutori di “non essere un angelo” – di aver preso parte ai maltrattamenti per paura di opporsi ai suoi commilitoni e sempre per paura non ha raccontato quanto accadeva alla polizia militare.”¹¹⁴.

Poco meno di una settimana dopo, la pubblicazione del Daily Mirror si rivelò un falso plateale, e in seguito alle polemiche brevi ma intense che ne seguirono, portò alle dimissioni praticamente immediate del Direttore del Daily Mirror, anch'esse molto enfatizzate dalla stampa.

La falsa notizia, poiché di questo sicuramente si trattò, si presentava come costruita molto abilmente, e si sarebbe potuto pensare che l'opinione pubblica ne ricavasse un dubbio radicale sulla autenticità delle immagini che circolavano in quel momento, in maniera un po' caotica e indifferenziata, tali quindi da parere un corpo unico e omogeneo.

Non fu così. In realtà nessun serio dubbio fu avanzato, a parte questo tentativo inglese, di smentire l'autenticità delle immagini di Abu Ghraib, nonostante si trattasse di immagini digitali, facilmente manipolabili e falsificabili, e prive di un vero “originale” materialmente e oggettivamente identificabile come quello su cui confrontare e autenticare le copie successive.

Né l'opinione pubblica sembrò minimamente sensibile al tentativo di trasformare il dubbio iniziale dei media sulla autenticità delle fonti in un sospetto generalizzato su una parte e per estensione su tutta la vicenda.

Il dibattito sugli abusi documentati dalle fotografie continuò superando senza significative deviazioni l'episodio del Daily Mirror; il falso fotografico fu rubricato, nello

¹¹⁴ *Torture, nuove foto accusano. “Uomo ucciso a colpi di karate”, in “La Repubblica”, 8 maggio 2004. Un episodio analogo coinvolse il Boston Globe, con minore risonanza mediatica.*

stesso comunicato del Daily Mirror, come “a calculated and malicious hoax”¹¹⁵, il che poteva lasciare intendere che si trattasse di una montatura intenzionale, ordita da qualcuno che ne aveva interesse, ma il tabloid non rivelò le sue fonti e nonostante l’offerta di una taglia di 50.000 sterline del “Sun” per smascherare gli autori, l’attenzione sull’episodio decrebbe rapidamente.

Certamente una delle ragioni del mancato dibattito e approfondimento del tentativo di falso fotografico stava nel fatto che in quel momento non era in discussione tanto il modo in cui qualcuno (che si trattasse di agenzie come i servizi segreti o di individui singoli) aveva posto il problema della autenticità di quei documenti, e neppure più solo il fatto sostanziale, politico, del se, come e perché i militari della spedizione avessero potuto svolgere azioni esecrabili di quel tipo, ma era in gioco addirittura il modo stesso in cui la guerra ripresentava agli occhi della civiltà contemporanea alcuni problemi di fondo dell’esercizio della violenza. Per dirla con le parole di un operatore dei media, capace di cogliere linguaggi e terminologie significativi ed evocativi del sentimento medio dell’opinione pubblica, le fotografie mostravano una realtà più generale che travalicava il singolo atto,

“la legge implacabile della banalità del male che in guerra può trasformare ogni “onesto cittadino” in potenziale carnefice”¹¹⁶.

Espressioni peraltro non dissimili da quelle che usava uno dei nostri maggiori intellettuali e filosofi, volendo sottolineare la portata e l’incidenza di questa vicenda su questioni di grande importanza per il nostro stesso “essere nel mondo”:

“Inumano? La retorica offende le vittime più dei torturatori. La realtà cruda è un’altra: solo quando lo scopriamo in tutta la sua oscenità, solo quando è sbattuto in prima pagina, ci ridestiamo al male radicale che ci affligge, che è proprio esclusivamente di noi uomini.”¹¹⁷.

In questo contesto, in cui l’episodio aveva dato l’avvio a una riconsiderazione più complessiva dei rapporti fra civiltà e barbarie, in virtù del valore simbolico che le fotografie avevano assunto anche rispetto ad una serie di episodi bellici non meno gravi e drammatici, si capisce come a due settimane dalla esplosione della notizia, il problema della autenticità fosse assolutamente superato. Il fatto che le foto di Abu Ghraib fossero vere, inventate, manipolate o altro non era più all’ordine del giorno. Il tentativo di qualcuno non ben identificato di farle apparire inattendibili era stato archiviato nel subconscio collettivo come una manovra dei servizi di Sua Maestà britannica, o di qualche isolato falsario, condotta però con armamentario tecnico e procedure che si erano

¹¹⁵ Cfr. http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/3716151.stm.

¹¹⁶ V. ZUCCONI, *Torture, mille foto contro il Pentagono*, cit.

¹¹⁷ M. CACCIARI, *Il male radicale*, in «La Repubblica», 7.5.2004.

rivelati pateticamente inadeguati di fronte allo scorrere imponente dei flussi mediatici contemporanei.

Ancora oggi, per uno storico, prevale largamente la domanda del perché e come si siano svolti i fatti della prigione irachena, rispetto alla domanda del come si sia diffusa la notizia, in particolare del ruolo che vi hanno giuocato le immagini e perché queste ultime abbiano acquisito una credibilità inattaccabile da tentativi di minarne l'attendibilità.

Questa concentrazione sull'evento, invece che sulle modalità di comunicazione dell'evento stesso, appare in realtà del tutto comprensibile. L'episodio di Abu Ghraib dal punto di vista storiografico pone domande di grande rilevanza. La questione della cosiddetta "catena di comando" porta a indagare sui modi in cui si svolge una guerra moderna, sui limiti della guerra, sul rapporto fra guerra e diritto, sul rapporto fra sfera militare e sfera civile.

Non solo. La questione delle responsabilità, anche una volta che si fosse accertato il dosaggio preciso di quelle pertinenti agli autori materiali degli abusi e quelle dei vari decisori posti nelle posizioni superiori della "catena di comando", lascia comunque sul tappeto un'altra formidabile domanda, chiaramente posta già sul momento dai commenti di più ampio respiro citati sopra (che non intendevano certo ridurre a una dimensione individuale le responsabilità dell'episodio). In altre parole, se è vero che appare inadeguata la condanna formale e giuridica ai soli esecutori materiali degli abusi, tuttavia è anche vero che il comportamento in quanto singoli di uomini e donne come la England, Sivits o gli altri soldati-carcerieri pone lo stesso problema che già a suo tempo pose Freud nel *Disagio della Civiltà* di fronte di processi di brutalizzazione indotti dalla grande guerra: come è possibile che esponenti di quella che si ritiene la più alta forma di civiltà prodotta dal genere umano regrediscano a un livello di brutalità che ormai ritenevamo appartenente a un passato primitivo e superato¹¹⁸?

In altri termini, esiste una minaccia incombente di una dimensione astorica del male, di una irruzione periodica e irresistibile di pulsioni regressive capace di fare sprofondare almeno temporaneamente il cammino del logos della storia in abissi di irrazionalità, di puntuarne il corso con una serie di "buchi neri" impermeabili a ogni tentativo chiarificatore dei lumi della indagine razionale dello storico?

Sotto questo aspetto, Abu Ghraib potrebbe essere visto come un episodio tutto sommato minore, ma aggiornato e significativo, di un problema maggiore di tutta la storia del Novecento: il problema, cui abbiamo accennato sopra in riferimento alla polemica fotografica della mostra parigina sui campi, della Shoa come male assoluto, come irruzione dell'irrazionale nella storia.

Si tratta di un problema cruciale, sicuramente centrale per il dibattito storiografico, che supera largamente i limiti dell'argomento di questo saggio.

¹¹⁸ Cfr. S. FREUD, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in ID., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Boringhieri, 1971, pp. 18-20.

Tuttavia, reso il debito riconoscimento alla dimensione complessiva e generale del significato di quell'evento sul piano storiografico, anche l'altra questione, quella del come si sia diffusa mediaticamente la notizia, del ruolo delle immagini, e delle modalità della loro autenticazione, è tutt'altro che priva di interesse per lo storico, ed è anzi centrale per il punto di vista che qui stiamo seguendo.

Le domande che ci si possa porre sono almeno due:

1. Quale ruolo hanno avuto le immagini nel costruire-documentare il caso Abu Ghraib come caso politico mediatico di interesse globale?
2. Perché, nonostante il loro statuto "ontologico" molto debole, (immagini digitali, aleatorietà degli originali, minima trasparenza dei processi di produzione e diffusione) hanno potuto superare praticamente senza resistenza ogni dubbio circa la loro autenticità?

La prima domanda sottintende l'ipotesi che se l'evento Abu Ghraib fosse stato documentato con documenti di altro tipo, non visuale e non fotografico, sarebbe stato un altro evento, un altro caso, forse anche con un nome diverso.

Entrambe le domande sottintendono l'ipotesi che l'irruzione delle immagini sulla scena mediatica abbia essa stessa fornito la legittimazione relativa all'autenticità. Mentre nel caso di Fenton era stato il blog a cercare, senza riuscirci, di restaurare l'attendibilità del fotografo messa in dubbio dalla intuizione di studiosi e intellettuali, facendo perno sulla capacità di attestazione della fotografia stessa, nel caso di Abu Ghraib la attendibilità delle fotografie si era affermata *de plano*, senza necessità di faticosi e fantasiosi percorsi di ricerca indiziaria, di ritorno sui luoghi della scena, di analisi e prove.

Ma è stato veramente così? Chi ha vissuto gli eventi può avere avuto questa impressione, in effetti. Nel giro di pochi giorni le immagini, in quanto immagini digitali, mobili, pervasive, sovrabbondanti, si sovrapponevano le une alle altre, cacciando ogni volta in un angolo il dubbio eventuale sull'autenticità delle precedenti.

In un certo senso se le immagini iniziali fossero state le sole, avrebbe avuto senso interrogarsi sulla loro origine, sulla loro attendibilità e autenticità, come avevano fatto i giornalisti che avevano "bucato" per prudenza lo scoop delle prime fotografie. Quando il *New Yorker* pubblicò le altre immagini, in parte chiaramente appartenenti allo stesso corpus, ma in parte probabilmente di diversa provenienza, già si capì che la questione diveniva più complessa. Quando qualche giorno dopo, circolò la notizia del CD ROM contenente oltre 1.000 immagini del genere, che potevano entrare da un momento all'altro nel circuito mediatico, si capì che il problema della autenticazione delle fotografie non dipendeva dalla analisi delle fotografie stesse in quanto tali, e neppure dalla verifica dei processi attraverso cui dalla produzione erano state inserite nel circuito mediatico, ma era garantita da una sorta di meccanismo di autenticazione di massa, derivante dalla loro stessa quantità e pervasività. Poteva essere infatti credibile che una fotografia, o sei, fossero state falsificate da qualcuno interessato a mettere in cattiva luce la strategia USA, così come era credibile, anzi certo, che qualcuno si fosse preso la briga di falsificare le poche fotografie rifilate al *Daily Mirror*; ma non era asso-

lutamente credibile che migliaia di fotografie riguardanti vari episodi e vari protagonisti fossero state prodotte e messe in circolazione ad arte.

Non si deve dimenticare inoltre che il particolare momento in cui le immagini emergevano, forniva un contesto favorevole alla loro credibilità.

Dopo che la spedizione militare della coalizione guidata dagli Stati Uniti ebbe raggiunto una supremazia militare tale da indurre il Presidente Bush a dichiarare “compiuta” la missione in Iraq, (1 maggio 2003) in realtà nel paese rimaneva una situazione assolutamente instabile, data la mancanza una adeguata capacità di controllo della situazione interna dopo lo scioglimento delle forze armate irakene, e il sorgere di una forte resistenza contro l’occupazione, che portò ad attentati e ad episodi clamorosi, come la morte dell’inviato speciale ONU, Sergio Vieira de Mello, il 19 agosto 2003. Fu chiaro che la guerra non era affatto finita, e che soprattutto dal punto di vista cruciale delle perdite in uomini la pace vittoriosa non solo non aveva posto fine alle uccisioni, ma anzi il ritmo delle perdite si manteneva molto alto.

La cattura di Saddam Hussein nel dicembre 2003 sembrò porre una tappa finale ulteriore, ma in realtà gli scontri e il clima di guerra civile continuarono, impegnando le truppe USA e alleate in operazioni al limite, e probabilmente ben oltre il limite del rispetto delle convenzioni e del diritto di guerra e umanitario.

Era quindi abbastanza chiaro che il trattamento dei prigionieri, sospetti di terrorismo, all’interno di una prigione gestita dalle truppe USA, poteva non rispettare le regole imposte dalle convenzioni esistenti.

Il diverso grado di coerenza logica dei due diversi scenari (quello che si poteva costruire sul presupposto che le foto fossero false, e quello che si poteva costruire sul presupposto che le foto fossero vere) era quello che decideva la attendibilità delle foto, prima ancora di un percorso di verifica puntuale filologicamente ineccepibile delle singole fonti.

Si deve quindi rispondere alla domanda iniziale affermando che la verifica di autenticità della fonte si era spostata in epoca digitale, dalla verifica basata sul reperto fisico, possibilmente originale, al valore indiretto di attestazione derivante dal grado di coerenza della fonte rispetto ad altre componenti verificate degli scenari in cui questi processi si inserivano (con un passaggio quindi da un approccio più “realista” ad un approccio più “linguistico”)?

Non propriamente, o almeno non solo.

Esiste un particolare fondamentale, che gli studi esistenti hanno chiarito esaurientemente, e cioè che le prime foto di Abu Ghraib non erano emerse direttamente dai loro produttori, per giungere ai media e alla rete, ma erano state rese pubbliche all’interno di un procedimento di inchiesta interna dell’esercito USA sugli abusi e in particolare su alcuni casi di morte di prigionieri in seguito alle violenze subite.

In altre parole, se resta vero che un ruolo importante per la determinazione di autenticità delle foto di Abu Ghraib è da attribuire alla rete, ai meccanismi di diffusione e di divulgazione delle immagini, alla ridondanza tipica delle immagini digitali, nonché la loro “credibilità”, ovvero il grado di coerenza con lo scenario complessivo di quella

particolare congiuntura storica, è altrettanto vero che un ruolo non meno importante è stato svolto – nel momento cruciale in cui le foto sono apparse sulla rete mediatica – dal loro diretto e organico collegamento con una indagine ufficiale dell'esercito USA.

Sembrirebbe di poter concludere dall'analisi di questo caso che l'autenticazione delle immagini digitali, in assenza di un "originale" fisico a cui fare riferimento, di una traccia materiale, dipende da fattori di contesto (la coerenza con gli altri elementi di documentazione e informazione disponibili e accertati) e dal controllo e dalla certificazione dei processi attraverso cui passa l'immagine dal momento della produzione a quella della presentazione nelle diverse forme previste entro la rete dei media.

In pratica, la forte attendibilità di alcuni dei titolari del controllo di questi processi (l'inchiesta militare, i giornali autorevoli) è ciò che garantisce in partenza l'attendibilità delle immagini. Un esame diretto della fonte, l'esame e la verifica della sua coerenza effettiva con le altre informazioni, se possibile, è sempre necessaria, ed è ciò che ha permesso di certificare infatti la non autenticità delle foto del Daily Mirror, ma nel complesso occorre ammettere che il giudizio di autenticità della fotografia digitale in rete non segue protocolli molto diversi da quanto accade per altri tipi di documenti¹¹⁹.

Se ne deve dedurre che il caso Abu Ghraib stava nascendo all'interno di procedimenti di inchiesta militare, di indagine giornalistica e con forme di documentazione consuete in questi casi, che l'immagine fotografica quindi ha solo aggiunto una qualche evidenza ulteriore, a livello di impatto emozionale e quasi voyeuristico?

Si deve cioè rispondere alla prima domanda posta sopra, che il ruolo delle immagini è stato solo accessorio, illustrativo, ma che la gravità del caso avrebbe comunque determinato una risonanza nell'opinione pubblica non troppo diversa da quella che è stata effettivamente, e che in ogni caso le immagini avrebbero solo fornito una cassa di risonanza, un incremento quantitativo, ma non avrebbero inciso sulla natura e sulla sostanza del fenomeno?

Qui la risposta è molto più difficile. Già il fatto che nel linguaggio corrente il caso sia spesso divulgato come il caso delle foto di Abu Ghraib è indicativo.

Nell'immediato l'attenzione mediatica si portò subito sulle immagini, e per quanto naturalmente si parlasse, si discutesse, si giudicasse in base alla sostanza degli eventi rappresentati, il modo in cui essi venivano evidenziati e palesati dalle immagini ebbe sicuramente un ruolo importante.

Per capire meglio questo aspetto, occorre ancora una volta un riferimento più complessivo. A differenza della prima guerra contro l'Iraq, che si era svolta in un contesto in cui la fotografia "tradizionale" aveva ancora rivestito un ruolo importante, con tutti gli elementi di contesto sul piano delle pratiche sociali e culturali connesse (dalla

¹¹⁹ Cfr. per l'analisi di un caso in cui invece si deve procedere ad una indagine di fotografie che documentano un episodio per certi versi analogo, senza un raffronto con gli "originali": S. NOIRET, *Visioni della brutalità nelle fotografie di rete*, in S. LUSINI (a cura di), *La cultura fotografica in Italia oggi. A 20 anni dalla fondazione di AFT. Rivista di Storia e Fotografia*, Prato, Archivio Fotografico Toscano-Comune di Prato, 2007, pp. 88-106.

figura del fotoreporter di guerra, ai problemi di diffusione e informazione), la guerra del 2003 si era svolta in un contesto iconografico in cui la fotografia aveva avuto un ruolo estremamente ridotto, ed in cui avevano predominato le immagini in movimento, le immagini digitali, le immagini di nuovo tipo che la tecnologia metteva a disposizione (come le immagini dei visori ad infrarosso delle armi dei soldati in pattuglia, le immagini degli obiettivi inquadrati dagli schermi di puntamento degli aerei o dei missili “intelligenti”, che seguivano e facevano vedere il bersaglio avvicinarsi fino al momento della sua deflagrazione). Nel complesso, tutta la guerra veniva presentata come una guerra tecnologica, come una operazione di polizia e di “pulizia” militare, dove la forza evidentemente dominante e indiscutibile della coalizione finiva per comunicare emblematicamente la indiscutibilità e la legittimità stessa dell’operazione.

Ne conseguiva che il distanziamento dalla realtà tradizionale della guerra, oltre che un effetto di un ferreo controllo burocratico politico dei vertici politico militari, per cui la vicinanza ai luoghi del combattimento era permessa solo ai cosiddetti giornalisti “embedded”, poteva apparire come l’effetto di una reale distanza dei combattimenti dalla cruda realtà del sangue, del ferimento e della sofferenza: la morte era presente in forma tecnologica, anonima, sterilizzata.

Un effetto della tecnologizzazione della guerra che non è nuovo, era stato già notato da Adorno a proposito della seconda guerra mondiale:

“Non si ha l’impressione di assistere a combattimenti, ma a lavori di costruzione stradale e scoppi di mine, intrapresi con centuplicata violenza; o ad azioni di affumicamento, allo sterminio di insetti nocivi su scala tellurica. Le operazioni vengono eseguite finché non cresce più un filo d’erba. Il nemico funge da paziente e da cadavere: come gli ebrei sotto il fascismo, non costituisce che l’oggetto di misure tecnico-amministrative; e se si difende, la sua reazione ha lo stesso carattere. [...] La perfetta inumanità è la realizzazione del sogno umano di Edward Grey: la guerra senza odio.”¹²⁰.

Altri casi di violazioni del diritto bellico con eventuale grave impatto sull’opinione pubblica, come i bombardamenti con fosforo bianco a Fallujah rientrano in questo schema. Le immagini diffuse nell’immediatezza dell’evento, relative soprattutto alla visione panoramica, in notturna, delle nuvole bianche sulla città irachena, documentano ma non impressionano, se non attraverso un processo di ricostruzione logica e mentale dell’accaduto¹²¹.

¹²⁰ T.W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1979 p. 56; la citazione è riferita alle operazioni di sbarco nelle Marianne nel corso della seconda guerra mondiale; per alcune interessanti osservazioni sul modo in cui si diffonde questo tipo di esperienza della guerra, cfr. P. JEDLOWSKI, *L’esperienza della guerra. Alcune osservazioni sui rapporti fra la guerra e la vita quotidiana*, in ID., *Memoria, esperienza e modernità*, Milano, Angeli, 1989, pp. 133 sgg.

¹²¹ Solo successivamente e con difficoltà furono diffuse immagini crude e ravvicinate della battaglia. Cfr. per l’Italia il documentario “Fallujah. La Strage Nascosta” di Sigfrido Ranucci, trasmesso l’8 novembre 2005 (peraltro nell’orario non di punta delle 7,35 antimeridiane), ora visibile in <http://www.rai-news24.it/it/news.php?newsid=57784>.

Quando le immagini potrebbero impressionare si fa in modo che non possano essere costruite come immagini, o si manipolano gli stessi corpi in modo che non possano destare sensazione¹²².

In questo contesto immagini di Abu Ghraib colpiscono anche perché sono le sole che permettono una visione ravvicinata (e, paradossalmente, “umanizzata”) della guerra, dei suoi orrori.

Che abusi e torture potessero rivelarsi una pratica non estranea ad un contesto in cui l’esercizio della violenza era organizzato in una sfera che tendeva a distanziarsi dalle regole formali e consuetudinarie del diritto di guerra, e si giustificava piuttosto con l’eccezionalità della lotta al terrorismo e con la attribuzione di connotati assolutamente negativi su interi stati (gli “stati canaglia”) e su singoli leaders (Saddam e i suoi diretti collaboratori, individuati come vittime preconstituite di una “caccia all’uomo” che veniva giocata sulla scena mediatica con le immagini dei ricercati impresse su carte da gioco, in una singolare variazione ironico ludica del genere western) si poteva dare per scontato.

Tuttavia è certo che se le informazioni su Abu Ghraib fossero state pur documentatissime e inoppugnabili, ma consistenti solo in testimonianze verbali o scritte, in reperti o documenti tradizionali, la risonanza mediatica e l’impatto emozionale, e quindi la reazione negativa traducibile in giudizio politico, sarebbe stata di ampiezza molto inferiore, come si era appunto verificato nei casi già ricordati, dove l’informazione visiva era stata minima o nulla.

Non solo. Le fotografie aggiungevano alcuni elementi di conoscenza che la testimonianza verbale o la ricostruzione documentaria non avrebbero potuto presentare con analoga evidenza.

Il sorriso della England, le sigarette dei soldati americani, la posizione particolare di alcuni detenuti, portano elementi di conoscenza veri e propri, relativamente non solo ai particolari rappresentati, ma anche al contenuto sostanziale e al vero significato di abuso e umiliazione di certe situazioni.

Il significato barthesiano del “punctum” connesso con la capacità della fotografia di essere una traccia “fisica”, una registrazione “oggettiva” di una particolare congiuntura spazio-temporale, riappariva dunque prepotentemente in queste immagini, nono-

¹²² Ad esempio l’uccisione dei figli di Saddam, dopo sei ore di attacco alla villa in cui erano nascosti, da parte di 200 soldati USA e con l’impiego di missili ed elicotteri, è documentata da poche immagini; ed oltretutto, temendo che le prime immagini dei corpi degli uccisi diffuse nell’immediatezza dell’evento fossero troppo crude e suscitassero reazioni negative, l’amministrazione USA procedette ad una ricomposizione dei cadaveri per diffondere immagini meno scioccanti. Secondo quanto narrava un giornalista italiano “ai 15 giornalisti e operatori ammessi alla visita, è apparso subito evidente che [i corpi] erano stati sottoposti a un intervento di tanatoprassi, una pratica di conservazione diffusa negli Stati Uniti ma totalmente sconosciuta nel mondo arabo. Se nelle foto diffuse ieri il volto tumefatto e insanguinato dei due fratelli era il terrorizzante ritratto della morte violenta, i cadaveri esibiti oggi sembravano quasi manichini di plastica dall’aria un po’ irreale, come hanno osservato alcuni dei giornalisti presenti”. *Uday e Qusay, nuove foto. Mondo arabo sotto choc*, in “La Repubblica”, 25 luglio 2003.

stante che avessero perso la componente “chimica”, materica dell’originale che Barthes giudicava così importante, nonostante cioè che fossero immagini digitali, messe in circolazione su una rete mediatica in buona parte virtuale.

Il carattere di fondo della fotografia, cioè la sua capacità di fornirci una rappresentazione del reale su cui – entro certi limiti – esercitare operazioni conoscitive analoghe a quelle che si potrebbero compiere direttamente sul reale rappresentato, questo carattere poteva mantenersi tutto sommato inalterato anche in queste immagini. Uomini e donne di qualsiasi parte del mondo potevano ora ritenere di “vedere” scene della prigione di Abu Ghraib con la certezza di autenticità che derivava dal fatto che le immagini arrivavano ai loro occhi dal passato “come i raggi differiti di una stella”, con la stessa garanzia di realismo caratteristica della fotografia tradizionale, della sua capacità cioè di produrre registrazioni, tracce di particolari eventi o congiunture spazio temporali, con il suo peculiare meccanismo ottico-chimico.

Il fatto che questo effetto di realismo – sia pure virtuale – fosse fornito ora non da un supporto materico che conserva una traccia fisica dell’originale, ma da una certificazione complessa e a volte induttiva dei processi attraverso cui la creazione meccanico-ottica dell’immagine viene conservata inalterata lungo i passaggi digitali, non sembra mettere in dubbio sostanzialmente l’effetto stesso.

Tutto ciò però non esaurisce la questione della autenticità delle fotografie di Abu Ghraib, della loro funzione di “documento” per la storia. Anche se si tratta di uno scioglimento che si potrebbe ritenere a prima vista non interessante dal punto di vista dello storico, non si può non notare che queste immagini molto presto hanno assunto un forte valore e significato estetico.

3.3.3. L’ESTETIZZAZIONE DELLE IMMAGINI DI ABU GHRAIB

Già nel settembre dello stesso anno 2004 una esposizione a New York di una selezione di quelle immagini le presentava in un contesto chiaramente riconducibile a quello di una esposizione di opere d’arte. Successivamente, non solo tale pratica è continuata e si è diffusa in luoghi e tempi diversi, ma si è sviluppata anche largamente una forma “traduzione” delle immagini fotografiche in forme tradizionali (dipinti, disegni) o in rielaborazioni “tecnologiche”; in ogni caso con un evidente intento artistico¹²³.

Il disvelarsi di questo valore “estetico” di immagini presentatesi in un primo momento come prove documentarie, ha attirato l’attenzione e l’interesse degli studiosi.

Non si tratta come sappiamo di un tratto nuovo dell’immagine fotografica, la tensione fra aspetto documentativo e valore estetico è anzi tipica della fotografia, come abbiamo visto nella prima parte di questo articolo, e lo stesso contenuto di shock è

¹²³ Sulla trasposizione “artistica” delle foto di Abu Ghraib, cfr. il bel saggio di André Gunthert, dal quale abbiamo attinto largamente notizie e indicazioni di metodo per questa parte: A. GUNTHERT, *L’image numérique s’en va-t’en guerre*, in «Études photographiques», n. 15, Novembre 2004, mis en ligne le 23 octobre 2004. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index398.html>.

identificato da alcuni teorici come la forma che meglio esprime il nuovo valore estetico della fotografia.

Nei casi che abbiamo citato però si trattava di solito di immagini che, sia che venissero dai grandi fotografi di paesaggio americani, sia dai fotografi professionali che avevano documentato gli esperimenti atomici dell'immediato dopoguerra, o dai grandi fotoreporter del secolo scorso, avevano una qualità e una impronta "autoriale" abbastanza evidente. Nel caso di Abu Ghraib si trattava invece di immagini "vernacolari", scattate da fotografi occasionali, con apparecchiature non professionali e di livello qualitativo non certo elevato.

Da cosa derivava quindi il valore estetico che in varie forme ma sempre più esplicitamente veniva loro attribuito?

Uno dei primi elementi sottolineati dagli osservatori sul momento della loro apparizione, in riferimento ad una possibile fruizione "estetica" erano le forti valenze "erotiche" di molte di quelle immagini¹²⁴. Non solo perché alcune di esse simulavano apertamente atti o posture con chiare connotazioni sessuali, ma perché in genere tutto il corpus fotografico si dirigeva sui corpi dei detenuti, oggetto delle punizioni, degli abusi, dei trattamenti dei carcerieri.

Anche diversi studi successivi hanno sottolineato questo aspetto. Il tema del corpo del nemico, dell'esercizio della violenza su di esso, delle sue rappresentazioni come forma di violenza ulteriore o di predisposizione alla violenza, è un tema del resto che era già da qualche tempo oggetto di una notevole attenzione da parte degli studiosi¹²⁵.

L'erotizzazione della violenza, un tema che rimanda facilmente ad una dimensione ricorrente e non facilmente storicizzabile dei conflitti armati, non è però l'unica via attraverso cui passa l'estetizzazione delle fotografie documentarie di Abu Ghraib.

Un altro aspetto fondamentale è quello per cui queste immagini sono divenute icone, immagini simbolo che rimandano ad un significato molto più generale del contenuto strettamente denotativo, in conseguenza della loro stessa circolazione mediatica.

Il fatto che specie le prime immagini abbiano avuto una circolazione mondiale assolutamente pervasiva, che siano quindi entrate nell'immaginario globale, assumendo il valore di simbolo e di rappresentazione di una serie di valori sottesi alla vicenda, ha fatto sì che esse abbiano vissuto una propria vita, essendo utilizzate in vari contesti proprio in quanto il circuito mediatico le aveva fatte passare di rango, le aveva promosse a icone.

D'altra parte, come hanno sottolineato alcuni studi, alcune delle foto di Abu Ghraib hanno avuto una particolare diffusione anche in virtù di alcune loro caratteristiche, che le rendono capaci di produrre un effetto di "monumentalizzazione":

¹²⁴ *Ibidem*. Cfr. anche V. LOEWI, *Sguardi sulle fotografie d'Abu Ghraib*, in I. About, J. Beurier, L. TOMASINI (a cura di), *Fotografie e violenza*, cit., pp. 111-127.

¹²⁵ G. DE LUNA, *Il corpo del nemico ucciso: violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, G. Einaudi, 2006.

“À l’évidence, les meilleures candidates à la monumentalisation (l’homme à la cagoule, l’homme à la laisse, le prisonnier menacé par les chiens) sont les images les plus simples, celles dont le sujet est facilement identifiable, sur un mode proche de l’emblème (le martyr, le bourreau et la victime, le dénuement face à la violence). Inversement, les photographies mettant en scène un grand nombre d’acteurs, comportant un décor trop chargé ou une situation qui requiert un effort d’interprétation s’opposent à une mémorisation aisée.”¹²⁶.

Il contenuto “estetico” si traduce in un agente fondamentale della loro diffusione, quindi diviene un fatto storico, quindi induce lo storico a riflettere sui modi e sui processi che portano a questa possibilità.

È chiaro che in questo modo ci si spinge ai limiti dei confini disciplinari, ma è altrettanto evidente che la svolta culturalista ormai ha reso abbastanza abituale anche per lo storico una riflessione e una indagine sui linguaggi, sulle retoriche, sulle forme tecniche specifiche di costruzione delle varie tipologie di rappresentazioni che le sue “nuove” fonti gli presentano.

Nel nostro caso specifico, le foto di Abu Ghraib sono interessanti infine anche perché offrono un paradigma su cui misurare i cambiamenti nelle pratiche sociali legate alla produzione e diffusione delle immagini fotografiche nell’epoca del digitale, che si apre a livello di massa esattamente in quegli anni di inizio del nuovo millennio.

L’uso del digitale ha portato a nuove pratiche, a modalità di produzione e diffusione nuove (si pensi a fenomeni come quello di Flickr, o ai vari social network, che hanno organizzato e per così dire istituzionalizzato le forme spontanee di circolazione delle immagini che ancora erano in gioco nel caso di Abu Ghraib), con implicazioni complesse, ma il tratto fondamentale dal punto di vista dello storico dei processi sociali, è che ha azzerato, dopo l’investimento iniziale, i costi della ripresa, e contemporaneamente ha semplificato drasticamente le procedure di accesso almeno alla fase che corrisponde allo standard di base della produzione di immagini. In altre parole la realizzazione di riprese fotografiche è divenuta una pratica banale, che ai suoi livelli di base non richiede né investimenti di denaro né alcuna cultura specifica.

Mentre ancora Pierre Bourdieu registrava una “soglia” economica e culturale anche per la pratica di massa della fotografia presso le classi popolari dell’epoca¹²⁷, adesso, in particolare dopo l’introduzione di microapparati fotografici all’interno dei telefoni cellulari, che data dal 2001, si può dire che la possibilità di scattare foto è culturalmente ed economicamente generalizzata, con conseguenze evidenti sulle modalità di produzione delle fotografie. Mentre in precedenza ogni scatto fotografico portava i segni di una intenzionalità e di un “programma” di ripresa, il cui primo presupposto era il possesso in quel momento e in quel luogo di una macchina fotografica, e obbligava

¹²⁶ A. GUNTHER, *L’image numérique s’en va-t’en guerre*, cit.

¹²⁷ P. BOURDIEU (a cura di), *La fotografia: usi e funzioni sociali di un’arte media*, cit.

comunque ad una “scelta” nella produzione delle immagini che doveva tener conto di elementi come il numero limitato di possibili scatti a disposizione, i costi e i tempi dei passaggi successivi di sviluppo e stampa, ecc. adesso la possibilità di registrare le immagini con un apparato personale di comunicazione (il telefono cellulare) che è divenuto una presenza abituale e del tutto banale, senza nessun costo apparente, consente una casualità, una improvvisazione, una banalizzazione dell’atto del fotografare che era sconosciuta in precedenza.

Tutto ciò ha contribuito a distruggere ulteriormente l’aspetto “auratico” che la fotografia possedeva agli inizi, e che progressivamente si riduceva con il progredire dei contenuti tecnologici. La gran parte delle fotografie “storiche”, anche quando si tratta di foto eminentemente documentarie, come foto di impianti industriali o le stesse foto dei fotografi di paese, sono in realtà il risultato di una “cultura” fotografica, magari eclettica o amatoriale, ma tale da conservare comunque una impronta “autoriale” che invece, nei nuovi tipi di immagini tende a perdersi sempre più¹²⁸.

Tuttavia, contrariamente a quanto ci si sarebbe potuti aspettare, tutto ciò non ha affatto azzerato il valore “estetico” di tali immagini. Anzi, il recupero della dimensione estetica della fotografia “vernacolare”, della fotografia quotidiana prodotta da fotografi occasionali e privi di ogni cultura fotografica, è uno dei tratti più interessanti della critica fotografica contemporanea¹²⁹.

Le immagini di Abu Ghraib si inseriscono in questo schema. Come è stato acutamente osservato, si può ricondurre a questa “banalizzazione” (nel senso di semplificazione derivante da una forte tecnologizzazione) dell’atto del fotografare anche uno dei tratti che più hanno colpito l’opinione pubblica, cioè l’atteggiamento dei carnefici, che appaiono sorridenti, disinvolti, giocosi o comunque sereni, accanto ai corpi sofferenti, feriti, drammaticamente umiliati e straziati dei prigionieri.

In base a queste considerazioni il problema dell’estetizzazione delle immagini di Abu Ghraib non appare riducibile solo al loro parziale contenuto erotico, né al loro inserimento nel circuito mediatico, né al passaggio dallo stadio di immagini di documentazione e di denuncia allo status di opere dotate di un valore artistico, previa rielaborazione o traduzione in altre tecniche espressive visuali.

¹²⁸ Sulla cultura fotografica dei fotografi di paese cfr. le osservazioni di M. GALLAI, *L'insegnamento dell'agricoltura. La cattedra ambulante di Lucca nelle foto di Ettore Cortopassi*, in «AFT. Rivista di storia e fotografia», n. 41, 2005, pp. 54-63; in genere, sulla cultura fotografica in Italia, cfr. I. ZANNIER - P. COSTANTINI, *Cultura fotografica in Italia*, cit.

¹²⁹ Sulla fotografia vernacolare cfr. G. BATCHEN, *Forget Me Not. Photography and Remembrance*, cat. exp., Amsterdam, Van Gogh Museum & Princeton Architectural Press, 2004; Douglas R. NICKEL, *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the present*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1998; TH. WALTHER, *Other Pictures*, Santa Fe, Twin Palms, 2000. Cfr. anche M. FRIZOT, C. DE VEIGY, *Photo trouvée*, Paris, Phaidon, 2006; G. BATCHEN, *Les snapshots*, in “Études photographiques”, 22, septembre 2008, reperibile anche all’URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index999.html>.

È un problema più complesso, che si riferisce ancora una volta alle modalità con cui la tecnologia (in questo caso la tecnologia fotografica) cambia gli usi e i significati sociali dell'arte, ma anche i linguaggi e i modi della comunicazione.

Si tratta di un problema che va oltre le competenze dello storico?

Certamente no, dato che gli storici hanno da tempo appreso l'importanza di processi analoghi per la storia contemporanea, a cominciare dai processi di "estetizzazione della politica" che hanno assunto un ruolo centrale nella storia del XX secolo¹³⁰.

La fotografia in questo contesto, in quanto apparato tecnologico che consente un potenziamento artificiale delle capacità visive e la memorizzazione nel tempo, assieme alla capacità di cristallizzare una precisa configurazione spazio temporale "fermando" il corso dialettico degli eventi, e consentendone quindi una visione contemplativa, riflessiva, tale da farci apprezzare i rapporti reciproci, le coerenze e le armonie fra le componenti dello scenario storico osservato, è un fattore potente di cambiamento del modo di vedere il mondo, di mutamento della cultura visiva, e come tale rientra pienamente nel terreno di indagine dello o storico contemporaneo, introducendo il tema della storicità del limite del "visibile" nel corso del tempo. Un limite che cambia evidentemente secondo le epoche e i contesti, storicizzando quindi anche la dimensione "tecnica" o "estetica" dei modi di produzione e comunicazione delle immagini.

Alcuni autori hanno avanzato l'ipotesi che invece l'estetizzazione evidente della immagini di Abu Ghraib corrisponda ad un tratto più universale, ciclicamente ricorrente, meno storicizzabile, che sia cioè in realtà una fuga dall'irrapresentabile, dalla violenza estrema, dall'insostenibilità della visione delle immagini shock delle torture¹³¹.

Ciò può essere in parte vero, e la discussione resta senza dubbio aperta, ma a parte che le immagini di Abu Ghraib non sono in sé più scioccanti di molte delle immagini contemporanee di quella guerra o anche di quelle della guerra precedente, crediamo che sia più interessante pensare che la loro dimensione estetica derivi da un tratto più generale, che fa parte come abbiamo detto della natura stessa della fotografia, della sua capacità di interrompere e cristallizzare il moto diacronico degli eventi, ripresentando ai nostri occhi scenari, vedute del passato che ci permettono di compiere operazioni conoscitive, di riflettere, ma anche di cogliere, a volte anche solo di intuire, relazioni, rapporti, armonie e disarmonie fra gli elementi che l'intuizione del fotografo ha racchiuso nel giro della rappresentazione.

Questa capacità della fotografia che, vista dal suo interno può apparire come un dato tecnico intrinseco allo strumento, è in realtà da storicizzare, in quanto la fotografia stessa è parte di un processo storico più generale di tecnologizzazione, è caratterizzata da forti trasformazioni tecniche e di linguaggi che hanno modificato pratiche sociali e incidenza a livello comunicativo della tecnologia originaria.

¹³⁰ Il riferimento d'obbligo è a G.L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse: simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Bologna, Il Mulino, 1975.

¹³¹ V. LOEWI, *Sguardi sulle fotografie d'Abu Ghraib*, cit., p. 126.

In particolare la presenza della fotografia come abbiamo visto non è stata affatto diminuita dalla “rivoluzione” digitale e dalla rete, ed anzi, per le implicazioni culturali, sociali, politiche, che si è rivelata capace di mettere in moto, ha portato ulteriori materiali alla riflessione storiografica.

In altre parole, il modo in cui la digitalizzazione e la circolazione in rete ha rivitalizzato questo che è stato il primo medium visivo della modernità, ha introdotto novità importanti per lo storico professionale, lo obbliga a considerare questo passo ulteriore verso una artificializzazione della visione, a decifrare i rapporti e le relazioni che si instaurano nei processi di comunicazione visiva, a studiare i linguaggi e i modi espressivi tipici dell’iconicità, come un elemento chiave per la comprensione della contemporaneità.

LUIGI TOMASSINI
(Università di Bologna)