

Paolo Pellegrino

LA FOTOGRAFIA COME TESTO:
MEMORIA STORICA, OBLIO E IDENTITÀ COLLETTIVA*

1. *L'incessante tensione tra memoria e oblio*

Sfogliare i vecchi album di fotografie può essere un'occasione istruttiva e anche un invito alla riflessione, specie in questo tornante di fine secolo e addirittura di fine millennio purtroppo o per fortuna assai meno eccitanti di quanto si volesse far credere.

Ti giungono, da quelle foto ingiallite dal tempo, lontane atmosfere crepuscolari, presenze remote e scomparse e poi, via via, un te stesso ragazzo, adolescente, adulto; dal bianco e nero formato tessera arrivi agli ingrandimenti d'epoca più moderna e infine alle diapositive a colori. I volti cambiano anche se le persone sono le stesse e cambia soprattutto il tuo e ti sorprende, ti incuriosisce, a volte ti intenerisce: guarda com'ero allora – pensi – e ricordi i luoghi, le persone, gli affetti, i sentimenti, alcuni dei quali sono ormai riposti o spenti del tutto, altri ancora presenti e vivi. Sono la storia del tuo vissuto che, proprio perché si tratta di te e della tua vita, ti suscita dentro un'emozione sentimentale impastata con il tempo e con la memoria.

* Questo scritto riproduce il testo di una relazione tenuta il 26.11.1999 a Martano (Le), in occasione della presentazione del catalogo della mostra, allestita dal Distretto scolastico e dal CRSEC di Martano, *L'immagine custodita. 50 anni di fotografie salentine 1900-1950*, Grafiche Panico, Galatina 1999. L'originaria destinazione discorsiva dello scritto ne spiega la struttura, l'andamento e l'assenza di note.

Poi riponi quelle vecchie foto e riprendi il tuo posto nel presente; ricordi ed emozioni rientrano nell'archivio della memoria scomparendo dal *display* dove torneranno chi sa come e chi sa quando: entra in scena la dimensione onnivora dell'oblio. L'occasione si presta, comunque, a qualche indagine mentale e a qualche domanda. Una soprattutto: quel me che ho rivisto in immagine a distanza di anni, fino a che puoto ancora mi appartiene? Quei sentimenti, quelle pulsioni, quei dolori e quelle gioie di allora, in quale misura sono ancora miei?

Uno dei più insigni cultori del tempo e della memoria, Marcel Proust, scrisse nel suo *Alla ricerca del tempo perduto* che ogni persona ha una figura smisurata perché si porta addosso tutto il suo passato e questa figura continua ad ingrandirsi fin tanto che egli vive e fin tanto che gli attimi del suo presente si trasformano in passato memoriale.

Montaigne, per citare un altro dei più profondi osservatori della memoria e del tempo, aveva un concetto del tutto diverso del flusso esistenziale e degli individui immersi in quel flusso. Tutto cambia intorno a noi – scrive nei suoi *Saggi* –, tutto si muove; si muovono perfino le piramidi d'Egitto, le montagne e la terra; perciò l'uomo è anche lui in continuo mutare e non è mai eguale a quello che era appena un attimo prima. Per non dire di quel prezioso frammento di Eraclito che recita: «Nello stesso fiume non è possibile scendere due volte»; l'aforisma vuole alludere al fatto che ogni volta l'acqua dei fiumi è diversa, sicché diverso è il tuo entrarvi dentro ed anche diverso è il te stesso che vi si immerge.

È difficile non provare un particolare interesse per la memoria, per il ricordo e per la sua operante continuità: ognuno di noi sente con molta intensità quanto il suo modo d'essere nel presente derivi da ciò che è appena accaduto e questo da ciò che ancora prima accadde. Ma se poi quei singoli blocchi di passato si ripresentano, evocati da un'immagine o da una qualsiasi emozione di ritorno all'indietro con tutto il contorno delle passioni, delle speranze, dei timori e delle angosce di allora, ci si accorge che l'identificazione con essi non supera spesso l'emozione d'un attimo. Il sentimento di struggente nostalgia che talvolta ci assale, se non è contenuto entro un tempo ragionevole, rischia di bloccare l'azione e di farci smarrire il principio di realtà. Tra memoria e oblio si istituisce, insomma, un'incessante tensione, che corrisponde poi – a ben vedere – all'aspro conflitto fra il bisogno di continuità, spesso con un passato emotivamente trasfigurato e idea-

lizzato, e l'esigenza di discontinuità, dettata dall'urgenza della realtà che incombe.

Può essere utile approfondire il senso della complicità conflittuale di una logica dell'oblio e di una logica della memoria. Insieme, funzionano secondo lo schema dialettico del richiamarsi reciprocamente, evitando sterili ipostatizzazioni di una delle due. E per quanto entrambe si combattano energicamente, l'oblio è altrettanto indispensabile alla memoria, quanto la memoria all'oblio. Quest'ultimo non corrisponde infatti al semplice vuoto che, in un universo mentale di tipo epicureo o lucreziano, permetterebbe agli atomi del ricordo di muoversi e di aggregarsi liberamente. A suo modo, anche l'oblio ha una sua sostanza, una sua ragion d'essere e una sua "pienezza".

Il dimenticare non costituisce, inoltre, necessariamente un dramma, non implica sempre uno stato d'animo melanconico, non minaccia di per sé perdite irreparabili. Occorre anche aggiungere che non ci si dimentica mai del tutto, in preda ad una rimozione assoluta nei confronti di un passato cui si guardi come ad una *tabula rasa*, e soprattutto non si dimentica mai ciò che è veramente importante. Il passato, dunque, si dimentica e si modifica in ragione dell'investimento emotivo (e non solo cognitivo) che su di esso necessariamente si compie. Funziona nella nostra mente una sorta di filtro selettivo che del passato trattiene solo ciò che è funzionale ad un presente in cui esso non confluisce mai per intero.

In questo senso, si possono condividere le considerazioni di Nietzsche, il quale – in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* – attaccando sia la teoria platonica dell'anamnesi, per cui «conoscere è ricordare», sia il moderno storicismo in formazione, sostenne che «è assolutamente impossibile vivere senza oblio». Una tesi, questa, che non ne comporta peraltro l'assoluta egemonia, giacché l'equilibrio ottimale dipende «dal fatto che si sappia tanto bene dimenticare, quanto ricordare al momento giusto; dal fatto che si discerna immediatamente con forte istinto quanto è necessario sentire in modo storico e quanto in modo non storico».

Occorre tuttavia guardarsi dal privilegiare – per eccesso di legittima difesa contro gli oltranzisti della memoria – il ruolo dell'oblio.

Desiderare, come lo stesso Nietzsche propone, che l'uomo sia simile all'animale che vive attaccato al «piolo dell'istante», pare una forzatura polemica o una provocazione bell'e buona. Se il terreno

della memoria e dell'oblio costituisce in effetti il campo di una interminabile battaglia, il ricordo, pur non essendo mai al sicuro, lotterà tenacemente per non essere sempre sconfitto (e viceversa).

Il passato sembra veramente destinato a disporsi come un luogo di paradossali alleanze tra ricordo e oblio. Dopo ogni frattura nell'esperienza si presume di ricominciare da capo, cercando – secondo i mezzi a disposizione – nuove vie di transito: passerelle provvisorie o solidi ponti, che dovrebbero collegare, nella maniera al momento più rapida e più sicura, le due rive del vecchio e del nuovo.

Il fenomeno diventa vistoso e ben osservabile nel caso dei colonizzatori e degli emigranti. Essi attribuiscono infatti a regioni e paesi sino a quel momento ignoti i nomi rassicuranti dei luoghi natii, da cui ci si è staccati per impiantarvisi stabilmente. Si è in realtà ben consapevoli della differenza tra il vecchio e il nuovo, del fatto che il trapianto di civiltà (di individui, animali, piante, idee, fedi, abitudini) darà luogo a ibridazioni imprevedibili. Ma anche il tenue legame istituito dal nome rende – nello stesso tempo – più accettabile tanto la separazione dalla patria, quanto l'adattamento alla realtà sconosciuta.

Nell'altalena tra i due poli opposti della memoria oltre ogni cesura e dell'oblio verso un passato perduto, nella tensione incessantemente riprodotta tra continuità e discontinuità è nascosto il nucleo teorico della questione. Per comprenderlo in modo più concreto e adeguato occorrerebbe, tuttavia, compiere ancora un lungo tratto di strada: procedere cioè, dapprima, all'elaborazione di una credibile fenomenologia dei processi di costituzione delle identità collettive; inserire, infine, ciascuna di esse entro il suo contesto specifico, così da diminuire la distanza tra la generalità delle categorie utilizzate e la singolarità dei fenomeni interpretati.

La memoria e l'oblio non rappresentano infatti terreni mentali, ma veri e propri campi di battaglia, in cui si decide, si sagoma e si legittima l'identità, specie quella collettiva. Attraverso una serie ininterrotta di lotte, i contendenti si appropriano della loro quota d'eredità simbolica del passato, ne ostracizzano o ne sottolineano alcuni tratti a spese di altri, componendo un chiaroscuro relativamente adeguato alle più sentite esigenze del momento.

In un diverso contesto – di salvaguardia del passato dall'assalto dei vincitori – aveva in parte ragione Walter Benjamin, quando sosteneva, nelle *Tesi di filosofia della storia*, che «solo *quello* storico ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza, che è pene-

trato dall'idea che *anche i morti* non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha ancora smesso di vincere».

Purtroppo, la favilla della speranza non sempre è quella «stella della redenzione» che illumina l'intera umanità. Ciò non toglie che nella parte del continente in cui ci troviamo, quella che è stata impropriamente definita «guerra civile europea» (1917-1989) è comunque terminata. Mezzo secolo di pace ininterrotta ha fatto impallidire il ricordo del «sangue d'Europa» e rafforzato i legami economici, politici e culturali di interdipendenza fra Stati a lungo nemici. Un altro pericolo incombe, di segno opposto: nel crepuscolo delle utopie, sembra prevalere la tendenza all'oblio, al quieto vivere, alla rassegnazione alla legge del mercato e alla logica della globalizzazione, mentre cicatrici profonde – si pensi solo alla situazione nei Balcani – segnano tuttora la coscienza contemporanea. Occorre anche tenere acceso e far leva su quel filo di speranza che ci autorizza a non vedere la storia come un processo già determinato, senza luce e senza riscatto – come uno «schema monocromatico», per usare un'incisiva espressione di Hegel.

Nell'era della tecnologia, la trama del passato, capace di accendere vividi ricordi o indurre ad un melanconico oblio, è impressa in un documento di eccezionale attendibilità: la fotografia. Nelle pagine che seguono sono schizzate alcune rapide note sulla fotografia (note nel senso di riflessioni sulla sua portata teorica, di considerazioni sulla sua incidenza nel campo delle arti, anche di digressioni sulla sua costitutiva ambiguità e ambivalenza, sulla sua capacità di svelare e documentare ma al tempo stesso di nascondere e fuorviare). La fotografia – che Roland Barthes definiva «un *medium* bizzarro, una nuova forma di allucinazione: falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo» – viene analizzata nel suo statuto espressivo, ma anche attraverso un certo numero di casi, fotografie con le quali si stabilisce una speciale corrente determinata da attrazione e simpatia, in un raccordo con la cultura salentina della foto-descrizione anni '50. Passando poi a uno scavo più criticamente orientato, scaturisce una considerazione della fotografia come «studium» e come «punctum» (i due termini usati da Barthes in un distinguo illuminante) o, per dirla in modo più semplice e chiaro, come «forma» e come «testo», e sarà la terminologia adoperata nel prosieguo dell'esposizione.

2. *Il decollo dell'era della riproducibilità tecnica e il condizionamento di tutte le forme dell'espressione*

A centosessant'anni dall'invenzione della fotografia si può dire che il mezzo espressivo sia passato attraverso tutti gli usi e le funzioni: da quello di capire le opere d'arte a quello di documentare eventi, fatti storici e meno storici come le immagini ottocentesche scattate al momento nella presunzione che si potesse documentare il momento in cui lo spirito lasciava l'anima. Senza la fotografia, la storia dell'arte oggi non esisterebbe e secondo il teorico dei *mass media* canadese Marshall McLuhan la possibilità di guardare la propria immagine che viene offerta per la prima volta dalla fotografia, è alle origini dello sviluppo introspettivo e della teorizzazione del soggetto da parte di Freud e di Jung. In ogni caso, occorre rilevare che il decollo dell'era della riproducibilità tecnica ha condizionato tutte le forme dell'espressione.

In tutti i musei del mondo è in corso un vivace dibattito su come e dove collocare la fotografia. Sembrerebbe un dettaglio, una cosa di poco conto, ma non è così. Perché se fino a ieri le collezioni fotografiche avevano un loro *status* in quanto materiale ausiliario di documentazione (ad esempio, le fotografie commissionate dalla nuova amministrazione Haussmann di Parigi a Charles Marville a metà del secolo scorso per far capire al pubblico la necessità di quelle migliorie, l'importanza del nuovo arredo urbano), oggi la fotografia ha alzato il tiro e contende direttamente all'arte il suo *status* professionale.

In Italia il dibattito è partito con grande ritardo e soltanto oggi le numerose collezioni pubbliche e private cominciano a essere studiate e valorizzate. Come spesso succede, le gallerie private hanno compreso prima delle strutture pubbliche il cambiamento, ma in assenza di cattedre universitarie per ricostruirne la storia e di musei pubblici che valorizzino le raccolte, la comprensione della fotografia come fenomeno, e il collezionismo, sono mortificati. Sembra quasi che persista e che continui a circolare, anche se in modo sotterraneo, un vecchio pregiudizio che considerava la fotografia come *arte prosaica*.

In realtà, la fotografia introdusse nuovi temi e obbligò le altre arti ad occuparsene. La radicata convinzione dell'esistenza di un rapporto privilegiato tra pittura e fotografia si fonda, probabilmente, sul panico che l'invenzione di Niepce e Fox Talbot, e l'applicazione di Daguerre, provocò a suo tempo su tanti pittori. Uno di essi, Delaroche - che non per la qualità dei suoi quadri ci ha tramandato il suo nome, ma per

una frase ad effetto che conteneva una diagnosi infondata - si affrettò a dichiarare che «dal momento dell'invenzione della fotografia, la pittura è morta». Che la profezia fosse stupida oltre che errata, un secolo e mezzo di pittura lo dimostra, malgrado i rifiuti di Ingres e gli strumentali entusiasmi di Delacroix. A dimostrazione che, dopo la fotografia, i pittori, quelli consapevoli del diverso ruolo del loro linguaggio, si erano messi a pensare ad altro che a riprodurre un mondo che gli stava davanti, Picasso, al quale obiettavano che il suo ritratto di Gertrude Stein non era somigliante, poteva rispondere orgogliosamente: «Gli somiglierà».

In sciocche strade senza uscita si cacciarono - e si cacciano - al contrario, molti fotografi che, cascati nel malinteso di Delaroche, agirono come se a loro ormai spettasse il compito di continuare a fare della pittura e tentarono di farlo nel più subalterno dei modi: imitandola. Credo che ormai si sappia abbastanza bene che forse, più che con la pittura, la fotografia ha a che fare con altri strumenti di comunicazione e di espressione: teatro, danza, scrittura.

La letteratura è costretta a cambiare; e se qualcuno si chiede perché, «aprite un passaporto - dice Valéry - e la questione vi sarà subito chiarita: i connotati che vi appaiono descritti non reggono minimamente il confronto con la prova concreta che è fissata accanto ad essi... Un'esigenza nuova si impone che vuole che la finzione poetica si distingua nettamente dal racconto che pretende di rappresentarne il vero. Non intendo dire che il sistema letterario di Flaubert, di Zola o di Maupassant debba la sua formula all'avvento della fotografia, perché temo la ricerca delle cause che in questo campo si finiscono sempre per trovare. Mi limito a fotografare una coincidenza».

Timore che non ha affatto Alberto Savinio, il quale addirittura sostiene che «la prosa nasce a un'ora con la fotografia e sfida chiunque a provarmi che, prima della fotografia, la prosa, la nera e magra prosa aveva mai fatto parlare di sé». Affascinante affermazione, che Savinio immaginosamente corrobora dicendo che Flaubert, «non contento di scrivere in bianco e nero, si "fa" persino una testa da fotografo: da fotografo di provincia». Savinio non esita, contrariamente a Valéry, ad affermare che «a parte il caso Flaubert, tutta quanta l'arte verista, e compresa la musica (vedi il melodramma verista italiano), non si spiegherebbe senza l'invenzione della fotografia». Non soltanto la pittura, dunque, e la letteratura, ma anche la musica.

In un libro recentemente pubblicato in Francia da Gallimard, *La*

mémoire aime chasser dans le noir, Gérard Macé nota, in uno dei suoi acuti aforismi, che Baudelaire, autore della celebre invettiva contro la fotografia, sarebbe oggi ben sorpreso di scoprire che molti cattivi pittori non nella fotografia, come egli prevedeva, hanno trovato il loro rifugio, ma nella pittura stessa, nella cattiva pittura. La fotografia non ha soltanto costretto gli scrittori a cambiare il loro modo di scrivere, ha anche introdotto un ricchissimo ventaglio di nuovi temi e tra questi la fotografia stessa.

Ancora Savinio: «La fotografia ha levato davanti a noi una tragica aurora, ha fissato nuove mete allo sguardo e, attraverso l'occhio svestito di pietà e di pudore, ha levato il sipario sugli spettacoli proibiti, ha spalancato le porte degli ospedali, ha sorpreso l'orrore dei manicomi, ha registrato la faccia dell'angoscia, della disperazione, di quella gioia così violenta che confina con lo strazio, e che più? Ci ha rivelato l'attimo della morte, quell'attimo che prima della fotografia nessuno era riuscito a vedere».

Ecco, il tema della morte, il tema eterno, trova con la fotografia una maniera nuova di essere visto e affrontato. Perché non soltanto la fotografia ci permette di vedere, di una singola morte l'istante che nessuno prima era riuscito a vedere - si pensi all'immagine mitica di Robert Capa che coglie l'attimo in cui un miliziano spagnolo, Federico Borrell, è colpito dalla pallottola che lo uccide - , ma in ogni fotografia si celebra un primo invisibile istante di morte. Scrive Leo Longanesi: «È proprio il senso della morte che esce dalle vecchie fotografie quel che ci turba: perché la fotografia fissa qualcosa che è vivo per poi ucciderlo attraverso un processo ottico: e noi restiamo trafitti con lo spillo sul cartoncino, come tanti coleotteri».

Roland Barthes è stato uno dei più sottili indagatori di questo sentimento speciale che di fatto ha cambiato la natura stessa della nostra memoria. «Strano a dirsi», scrive Alberto Moravia, «proprio questo carattere mortuario della fotografia crea tra noi e il passato un rapporto non storico, sentimentale e affettuoso. L'oggetto fotografico "ci riguarda", l'oggetto dipinto no. Restiamo indifferenti davanti a un ritratto a olio; ci spunta una lagrima, vedendo un'istantanea in un medaglione». I cambiamenti che la fotografia porta alla maniera in cui si declina la nostra memoria offrono alla letteratura nuovi grandi temi, che sconfinano verso il fondamentale problema filosofico del tempo, dell'inafferrabilità del "presente", punto indivisibile in altri punti, secondo la definizione di Sant'Agostino, che passa così rapi-

damente dall'avvenire al passato da non potergli attribuire estensione né durata. Adesso, la fotografia ci rende possibile, o ce ne dà l'illusione, contemplare «l'agonia del momento presente che si disintegra nel passato» di cui parla Jorge Luis Borges nella sua *Storia dell'eternità*. Il tempo, dunque, il presente, il passato, la memoria individuale, ma anche quella collettiva, la storia.

«Se introduciamo nella nostra riflessione sulla genesi della conoscenza storica e del suo vero valore la sola nozione di fotografia - scrive Paul Valéry - essa ci suggerisce subito questo ingenuo interrogativo: "Questo fatto che mi è stato raccontato, avrebbe potuto essere fotografato?". La storia può conoscere solo cose sensibili e, poiché la sua base è la testimonianza verbale, tutto ciò che costituisce una sua affermazione positiva deve poter essere decomposto in cose viste, in momenti di presa diretta, corrispondenti ciascuno all'atto di un possibile operatore, di un demone-reporter fotografico. Tutto il resto è letteratura».

Di questa ambiguità tra storia e costruzione soggettiva, tra immagine e realtà e di come la fotografia sia al centro di questa ambiguità, ha fatto propriamente materia di racconto e di riflessione un importante scrittore contemporaneo, Milan Kundera. Leggiamo la pagina iniziale del *Libro del riso e dell'oblio*: «Nel febbraio 1948 il dirigente comunista Klement Gottwald si affacciò al balcone di un palazzo barocco di Praga per parlare alle centinaia di migliaia di cittadini che greminavano la piazza della Città Vecchia. Fu un momento storico per la Cecoslovacchia. Un momento fatale, come ce ne sono uno o due in un millennio. Gottwald era circondato dai suoi compagni e proprio accanto a lui c'era Clementis. Faceva freddo, cadevano grossi fiocchi di neve, e Gottwald era a capo scoperto. Clementis, premuroso, si tolse il berretto di pelliccia che portava e lo posò sulla testa di Gottwald. La sezione propaganda diffuse in centinaia di migliaia di esemplari la fotografia del balcone da cui Gottwald, con il berretto di pelo in testa e il compagno al fianco, parlava al popolo. Su quel balcone cominciò la storia della Cecoslovacchia comunista. Dai manifesti, dai libri di scuola e dai musei, ogni bambino conosceva quella foto. Quattro anni dopo Clementis fu accusato di tradimento e impiccato. La sezione propaganda lo cancellò immediatamente dalla storia e, naturalmente, da tutte le fotografie. Da allora, Gottwald, su quel balcone, ci sta da solo. Lì dove c'era Clementis c'è solo la nuda parete del palazzo. Di Clementis è rimasto solo il berretto che copre la testa di Gottwald».

È impressionante la lucidità qui manifestata da Kundera nel prevedere praticamente tutti gli sviluppi e i vicoli ciechi in cui si sarebbe poi cacciata la fotografia, che resta un argomento affrontato anche in altri romanzi come *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*.

Il discorso sulla fotografia, ed il tema connesso dell'ambiguità tra immagine e realtà, è al centro della riflessione di molti altri scrittori oltre a Kundera. Si potrebbe citare un divertente racconto di Dominique Nadeau pubblicato in Francia e che ha per titolo *Les trente-six photos que je croyais avoir prises à Séville*. Senza dimenticare quel racconto straordinario di Italo Calvino, *L'avventura di un fotografo*, pubblicato nel 1958 nella raccolta *Gli amori difficili*. Leonardo Sciascia, da parte sua, alcuni anni fa, suggerì la realizzazione di una mostra, che si tenne poi a Torino, di ritratti fotografici di scrittori, da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges. Il titolo della mostra, «Ignoto a me stesso», era tratto da una quartina di Valéry, e il catalogo era preceduto da un memorabile testo dello stesso Sciascia in cui il discorso sul ritratto fotografico - istante nel tempo che, specialmente dopo la morte della persona fotografata, assurge a immagine nella quale si concentra tutto un destino - si dirama a partire dal concetto di *entelechia* (dal termine greco *entelécheia*, composto da *en* "in", *télos* "fine" e *écho* "avere" ed indica la condizione di qualcosa che abbia raggiunto il proprio fine, realizzando la compiuta attuazione delle proprie potenzialità, della propria *dýnamis*) quale si è andato precisando da Aristotele a Dante a Goethe. Quel concetto, appunto, che, senza che egli lo avesse identificato, poteva far dire a Barthes che la fotografia nella quale egli aveva riconosciuto la verità dell'intera vita di sua madre era un ritratto di lei bambina. La stessa linea che abbiamo già incontrato nella definizione di presente data da Sant'Agostino e che porta a Borges e alla sua invenzione dell'Aleph, che così egli descrive: «Una piccola sfera cangiante... il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era interamente contenuto senza che la vastità ne soffrisse».

Non è difficile scorgere in quella sfera cangiante di due-tre centimetri l'obiettivo di una macchina fotografica.

Sarebbe interessante riprendere ora la premessa teorica del mio intervento e passare sinteticamente in rassegna le più importanti teorie che in sede estetica sono state formulate a proposito della fotografia.

3. Le teorie della fotografia

La ricerca etnologica ha registrato la paura delle popolazioni primitive di fronte al rischio che l'immagine fotografica sottragga al soggetto fotografato una parte d'anima (J.G. Frazer, *Il ramo d'oro*, 1890). Non diversamente, al tempo dei primi dagherrotipi, H.de Balzac ha sintetizzato con ostentata superstizione nella sua «teoria degli spettri» la meraviglia di un'epoca intera: l'uomo, egli sostiene, è una figura costituita da innumerevoli strati sovrapposti, una serie di «membrane spettrali» che il dagherrotipo fissa su lastra d'argento sottraendole progressivamente al corpo fotografato (*Trattato della vita elegante*, 1853). La stravaganza di questa teoria è sintomatica di come all'avvento della fotografia sia legato il ritorno di una serie di tematiche metafisiche, mistiche e teosofiche le cui radici culturali affondano spesso in un passato lontanissimo. Presentando nel 1839 la sua invenzione all'Accademia delle Scienze di Parigi, Daguerre aveva affermato che la fotografia era in grado di offrire alla natura il mezzo per «riprodurre se stessa». Di lì a poco, F. Talbot avrebbe definito «matita della natura» la tecnica fotografica da lui autonomamente messa a punto (*The Pencil of Nature*, 1844). Di qui all'idea che la fotografia potesse catturare l'immagine degli oggetti invisibili e registrare la trama luminosa degli spiriti, il passo era breve (J.-K. Huysmans, *Là-bas*, 1839). L'industrializzazione della fotografia, affermatasi a partire dal 1860, ha solo in parte posto fine a questi slanci: benché le teorie della fotografia del tempo abbiano infatti molto presto privilegiato l'aspetto realistico delle riproduzioni, nella pratica del ritratto, e più in particolare in quella del ritratto funerario, molto diffusa intorno alla metà dell'Ottocento, si è a lungo conservata l'idea che la fotografia riuscisse a fissare le tracce intelligibili del volto umano, colte nella dimensione di un istante sottratto alla successione e alla corruzione del tempo. Teorie della fotografia anche molto recenti hanno ripreso la nozione dell'inquadratura fotografica come forma di un tempo sospeso o «imbalsamato» (A. Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, 1945). Così, la fotografia è stata per un verso riferita alla percezione di uno stato di morte intimamente connesso all'attimo dello scatto (R. Arnheim, *Intuizione e intelletto*, 1986), per un altro ricollegata alla possibilità di rappresentare la dimensione «spettrale» dell'esperienza, quella di fronte alla quale il soggetto «si sente diventare oggetto» e vive «una micro-esperienza della morte» o «della parentesi» (R. Bar-

thes, *La camera chiara*, 1964). Sviluppando questo tipo di impostazione, S. Sontag ha ipotizzato che la fotografia, con il suo carattere «predatorio» e il suo bisogno di «incorporare» la realtà nell'immagine, stabilisce con il mondo una relazione di potere basata semplicemente sulla «sensazione di conoscenza» che essa produce (*Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, 1975).

Anche W. Benjamin si è soffermato sulla singolarità della dimensione temporale della fotografia, individuando da questo punto di vista nel ritratto fotografico un fattore che investe ancora sul «valore culturale» dell'opera d'arte e che perciò resiste alla progressiva perdita di *aura* provocata dall'incremento del suo «valore di esponibilità» (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*). Di quest'ultimo, tuttavia, la fotografia è per Benjamin anche il veicolo primario: a partire dalla svolta che sul finire dell'Ottocento segna il passaggio dal genere del ritratto a quello del paesaggio, la fotografia diviene secondo Benjamin la forma d'arte che esemplarmente permette di pensare la cultura di massa della modernità (*Piccola storia della fotografia*, 1931). Le teorie della fotografia che hanno accompagnato questo passaggio si sono concentrate sulla qualità naturalistica del paesaggio fotografico, sulla sua possibilità di riprodurre il reale con la neutralità e la precisione di un'immagine scientifica, come testimonia fra l'altro la moda a cui andarono incontro le cosiddette «vedute stereoscopiche» sul finire dell'Ottocento. Teorie semiotiche come quelle di C.S. Peirce attribuivano d'altra parte alla fotografia una sorta di realismo spontaneo e ineliminabile, classificandola tra i segni di connessione fisica, o «indiziali», per i quali è fondamentale lo stretto grado di somiglianza con gli oggetti rappresentati. Gli oltre 10.000 paesaggi fotografici realizzati da E. Atget tra il 1895 e il 1927, ma portati all'attenzione del dibattito estetico dal movimento surrealista solo a partire dal 1926, sono tuttavia diventati il simbolo di una trasformazione teorica in forza della quale l'«operatore fotografico» ha cercato di rompere i suoi legami con le poetiche del realismo e ha rivendicato *autonomia* estetica per la sua opera. Con Atget non solo si evidenziano la soggettività dell'inquadratura e il taglio non naturalistico della prospettiva, ma si pone il problema di considerare la fotografia stessa come un'*opera d'arte* dotata di un senso peculiare e da collocare a pieno titolo nello spazio espositivo del museo moderno.

A partire dagli anni Venti e Trenta del Novecento, le teorie della fotografia hanno insistito sulla specificità dell'elemento «fotografi-

co» e hanno tentato di emanciparsi dalle tradizionali analogie con le teorie della pittura. In Francia, il movimento Dada e il Surrealismo hanno innalzato le tecniche di manipolazione del *collage* fotografico e del fotomontaggio a modelli dell'operare artistico in generale (A. Breton, *Il surrealismo e la pittura*, 1925). In Germania, la teoria della fotografia della *Neue Sachlichkeit* ha posto il problema della «purezza» di valori estetici specificamente fotografici (A. Stieglitz), mentre le esperienze legate al *Bauhaus* hanno accostato la fotografia alla rielaborazione grafica dell'immagine in forme sempre più astratte e stilizzate (L. Moholy-Nagy, P. Keetman).

Nonostante questi contributi, ancora per lungo tempo le teorie della fotografia non hanno messo realmente in discussione la natura indiziale del segno fotografico. R. Barthes la considerava anzi la base del suo effetto comunicativo: la fotografia è per lui «messaggio senza codice», testimonianza che presuppone in chi la osserva la «credenza fondamentale» nel suo valore di «registrazione» di «ciò che è stato». Di qui, ad ogni modo, Barthes non giunge al recupero di una poetica realistica, ma intende la fotografia come lo strumento utopico di una impossibile «scienza dell'essere unico» (*La camera chiara*). A partire da M. Duchamp, tuttavia, le pratiche artistiche della seconda metà del Novecento hanno posto in discussione proprio la qualità del segno fotografico, considerata non più indiziale ma, sempre attenendosi al linguaggio della semiologia di Peirce, iconica. Anche l'icona, in Peirce, ha un rapporto di somiglianza con ciò che rappresenta, ma a differenza dell'indice è un segno di tipo configurativo, non riproduttivo. La rottura del meccanismo referenziale della fotografia, operata anche attraverso un uso ironico e deformante della didascalia, è la tecnica con la quale Duchamp mette in evidenza i processi di costituzione del senso che in essa hanno luogo e smentisce ogni sua riduzione naturalistica, spingendo le teorie della fotografia più recenti a un'analisi critica delle sue forme di elaborazione e del suo rapporto con l'immaginario, prima ancora che con la realtà fotografata (R. Krauss). Da questo punto di vista il ruolo della didascalia non è più visto soltanto come un elemento strutturale dell'immagine, come suggeriva Barthes, ma come una traccia delle sue procedure costruttive ed estetiche, secondo un'intuizione già avanzata da Benjamin.

4. *La fotografia come forma e come testo. Il ruolo formativo e comunicativo delle immagini della tradizione*

Io non so quanto questo rapido excursus sul quadro teorico che caratterizza la storia, il profilo estetico e il risvolto ideologico dell'immagine fotografica possa essere utile e funzionale per una migliore comprensione della raccolta di fotografie che noi oggi presentiamo. Sicuramente uno degli ultimi richiami che proponevo - mi riferisco allo stimolante volume di Rosalind Krauss intitolato *Teoria e storia della fotografia*, recentemente pubblicato in italiano dalla Bruno Mondadori - contiene delle indicazioni interessanti.

Questo libro costituisce un approccio alla fotografia in aperta rottura con le teorie dominanti che la riconducono ai canoni estetici propri della storia dell'arte. La forza del testo della Krauss già di per sé lo pone accanto a opere come la *Piccola storia della fotografia* di Walter Benjamin, *La camera chiara* di Roland Barthes e *Sulla fotografia* di Susan Sontag. Qual è lo schema del ragionamento della Krauss? Identificato nella storia della fotografia l'oggetto epistemico del suo lavoro di ricerca, la Krauss propone anzitutto di superare l'ostacolo degli accidentati rapporti della fotografia con la storia dell'arte, in particolare con l'impressionismo e il surrealismo. A fronte poi della fotografia, assunta metaforicamente come *corpus delicti*, la Krauss delinea una distinzione di metodo e di principio tra la fotografia come forma, come equivalente alla forma, cioè al valore aggiunto dello spessore artistico che veicola, la fotografia come invenzione, come qualità del taglio dell'angolatura, del ritocco e del *collage*, e la fotografia come testo, come documento che interviene quando vengono meno le parole, aprendo - sulle tracce di Nadar - inediti spazi discorsivi, fino ad avallare la tesi della fotografia come simulacro della realtà, suo fedele sostituto.

Quello che qui c'interessa è la caratterizzazione della fotografia come testo, come fonte storico-documentaria per ricostruire in modo plastico ed evidente uno spaccato storico, culturale, ambientale, antropologico. La capacità di una diapositiva di fermare l'attimo fuggente e di custodire inalterata nel tempo l'immagine di un avvenimento o di un personaggio è veramente eccezionale.

Dal momento, poi, che viviamo all'interno della civiltà dell'immagine e che la televisione e il computer hanno già modificato radicalmente - impoverendolo, sostengono K.R. Popper e G. Sartori - l'apparato cognitivo dell'*homo sapiens* trasformandolo antropogeneti-

camente in *homo videns*, non si può ulteriormente sottovalutare l'importanza della fotografia come strumento di comunicazione immediata, specie per fasce di popolazione e d'età altrimenti non interessate a processi di apprendimento incardinati su testi scritti. Senza essere apocalittici e senza voler almanaccare su vere o presunte mutazioni genetiche, occorre realisticamente prendere atto che va tramontando il vecchio bimillenario primato del *logos* e della scrittura e si va imponendo una sostanziale videocrazia. In queste mutate condizioni, viene rilanciato il ruolo e il compito anche educativo della vecchia istantanea e della sequenza in movimento che costituisce il presupposto tecnico del cinema e, oggi, soprattutto della televisione.

Chiarito il significato della fotografia come testo, e rilevato che già ora la documentazione storica è in alcuni casi affidata al solo corredo iconografico, per non parlare dell'uso crescente in sede didattica degli strumenti audiovisivi e del diffondersi di enciclopedie multimediali, che valore accordare alle raccolte fotografiche come quella che stiamo presentando?

Non bisogna appartenere alla scuola del sospetto per non sapere che dietro ogni scelta antologica si cela una pratica dell'*alétheia* nel senso in cui ne parlava Heidegger, come apertura e nello stesso tempo come nascondimento della verità. L'ambiguità è in un certo qual modo immanente all'immagine, così come d'altro canto è costitutivamente intrinseca all'arte.

Ma, una volta avvertiti e consapevoli che al peso delle immagini andrebbe sempre sottratta la tara della componente ideologica, le fotografie di cui disponiamo sono quelle che sono e, come disse una volta Hegel, *hic Rodus, hic salta*. La silloge della quale ci stiamo occupando s'intitola *L'immagine custodita* e riguarda cinquant'anni di fotografie salentine, dal 1900 al 1950. L'intenzione implicita dei curatori, ma esplicitata nella premessa e nelle due note introduttive, è quella di proporre un «affresco o, meglio, una sorta di racconto visivo di particolare suggestione» relativo all'evoluzione della cultura e della società salentina nella prima metà di quello che Eric J. Hobsbawm ha voluto chiamare il «secolo breve».

In realtà, il nostro Novecento, più che un secolo breve, è un secolo caratterizzato da grandi e radicali trasformazioni epocali, susseguites con un ritmo ed una velocità che non ha consentito l'assimilazione e la metabolizzazione piena dei rivolgimenti intervenuti, mettendo a pentagono la memoria del passato e con ciò stesso i presupposti per la

costituzione di un io consapevole e durevole. Questa minaccia è particolarmente insidiosa per quanto riguarda le nuove generazioni che rischiano gravi e concrete crisi di adattamento e di identità, non potendo contare su quel formidabile ombrello protettivo che è la consapevolezza della propria genealogia e della propria storia. I valori diventano condivisi e generano vincoli comunitari solo quando sono conosciuti e accettati ma, appunto, per accettarli occorre conoscerli. Il tessuto connettivo in cui s'incardinano i valori, diventando carne e sangue di un popolo, è la tradizione.

Ora, nei confronti della tradizione non occorre avere un atteggiamento di ossequio senza riserve. Certo è che la tradizione esercita un peso inevitabile sulle nostre spalle e con essa occorre fare i conti. Come? Con spirito critico, ma conoscendola. Mi piace richiamare a questo proposito una fulminante intuizione di Th.W. Adorno: «La tradizione va protetta contro le Erinni dell'oblio, quanto strappata alla sua non meno mitica autorità».

Tradizione deriva da *tradere*, trasmettere. Ciò che si intende è il nesso delle generazioni, il passare in eredità da un membro all'altro. Anche una raccolta di foto come questa di cui discutiamo ha un valore testuale e documentale ed ha un messaggio da trasmettere: essa contiene frammenti, schegge della memoria della nostra identità collettiva che, in quest'area geografica, si tinge e, se permettete, si impreziosisce di quell'impalpabile alone dato dalla grecità, come poveri ma gentili costumi ed usanze.

Beninteso, il valore documentario è relativo: mancano le foto illustri ed importanti delle cerimonie solenni, degli avvenimenti strategici che determinano la *Weltgeschichte*, gli episodi salienti della storia militare e di quella economica. Ma proprio questo, quasi per una nemesi storica e per una sorta di legge del contrappasso, rende più prezioso questo volumetto. Protagonista ideal-tipo di questa sintesi è il quotidiano e i sentimenti della gente umile, della gente normale. È come se la storia sociale si prendesse una rivincita, assumendo a soggetto logico del discorso la maggioranza degli uomini, quella maggioranza che la storia politica e diplomatica aveva sempre trascurato.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980.
- W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* (1931), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. it. di E. Filipini, Einaudi, Torino 1966.
- R. BODEI, *Libro della memoria e della speranza*, Il Mulino, Bologna 1995.
- I. CALVINO, *L'avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970.
- S. CIRILLO, *Alberto Savinio*, B. Mondadori, Milano 1997.
- M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, trad. it. di F. Garavini, Adelphi, Milano 1966.
- A. DE PAZ, *L'immagine fotografica: storia, estetica, ideologie*, CLUEB, Bologna 1986.
- ID., *L'occhio della modernità: pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche*, CLUEB, Bologna 1986.
- P. DUBOIS, *L'atto fotografico* (1983), Quattro Venti, Urbino 1996.
- P. GALASSI, *Before Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1981.
- V. GRAVANO, *L'immagine fotografica*, Mimesis, Milano 1997.
- R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia* (1990), ed. italiana a cura di E. Grazioli, B. Mondadori, Milano 1996.
- M. KUNDERA, *Il libro del riso e dell'oblio*, trad. it. di A. Mura, Adelphi, Milano 1991.
- M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. it. a cura di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1978.
- S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, trad. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1992.
- J. UPDIKE, *Stieglitz fotografo modernista*, in "La Rivista dei Libri", n. 11, novembre 1999, pp. 6-8.
- P. VALÉRY, *Oeuvres*, tomo I: *Introduction biographique*, Gallimard, Paris 1957.

