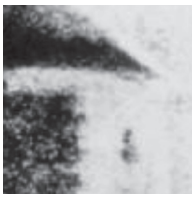
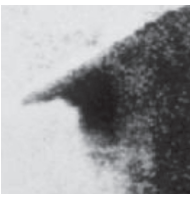
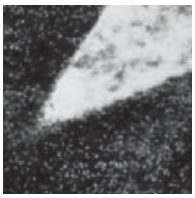
Foto 1: Roma, 2 giugno 2014

Foto 2: La corte interna di Le Gras, a Saint-Loup-de-Varennes, nei pressi di Chalon-sur-Saône, fotografata da Joseph Nicéphore Niépce nel 1826

ADOLFO MIGNEMI

# IMMAGINE BUGIARDA

## *LA FOTOGRAFIA TRA TECNICA E FRUIZIONE*

Quali peculiarità evidenzia la fotografia?

L'immagine è un testo narrativo articolato, attraverso il quale il produttore dell'evento fotografico (o colui che gestisce la fruizione della fotografia prodotta) evidenzia la propria cultura (non solo visiva), la perizia tecnica e quella dell'epoca a cui appartiene. Ritroviamo queste peculiarità nella fotografia del *selfie* realizzato il 2 giugno 2014 davanti palazzo Chigi a Roma da una giovane passante, complice l'esibizionismo sfrenato di un importante uomo politico (foto 1), o nella eliografia impressionata da Niépce nel 1826, aprendo giorno per giorno, per quasi una settimana, gli antoni del fienile che si affacciava sulla corte della sua casa di campagna, Le Gras, di fronte al quale aveva posizionato la macchina ottica nella quale aveva inserito la lastra di peltro sensibilizzata con il bitume di Giudea. Dallo storico della fotografia Helmut Gernsheim, questa immagine (foto 2) è stata identificata come una delle più antiche fotografie fino ad oggi conosciute[1].

Mi dilungo su questi particolari tecnici perché lo studio della fotografia richiede un rapporto diretto non solo con l'immagine ma anche con la materialità della fotografia: il suo supporto, le sue dimensioni, le apparecchiature con cui è stata realizzata, ecc.

Non si può parlare, a ragion veduta, di un dagherrotipo senza averlo mai tenuto in mano, così come non si può studiare un'albumina dallo schermo di un computer senza avere mai avuto in mano la stampa originale montata sul passepartout con impresse le insegne del fotografo o con i segni evidenti della prolungatissima esposizione, ad esempio, nella vetrina di una cucina che l'ha impregnata di vapori vari od offerta come superficie d'appoggio per generazioni di mosche!

Le stesse cose valgono anche per altri tipi di immagini. Non si può dire di aver visto una pellicola cinematografica visionando i fotogrammi su uno schermo televisivo, non seduti in una sala cinematografica piena di persone.

Produzione e fruizione dell'immagine: la distinzione dei due momenti è fondamentale per il lavoro storiografico[2]. Anche la questione della verità e men-

[1] Sulle effettive modalità di esecuzione dell'eliografia di Niépce, cfr. Jean-Louis Marignier, *Niépce. L'invention de la photographie*, Belin, 1999. Vorrei far notare la "distanza" che separa/unisce nella storia dell'evoluzione tecnologica della fotografia lo scatto di Niépce, durato una sessantina di ore, e la frazione di secondo che è stata necessaria per l'esecuzione del *selfie*.

[2] Cfr. A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, 2003.

Foto 3: Santuario di Oropa. Ex-voto

Foto 4: Ricostruzione fotografica dell'assalto a Porta Pia del 20 settembre 1870, opera di Giacchino Altobelli (Albumina. Milano. Civiche raccolte fotografiche)

zogna nel documento fotografico sono tutte interne alla corretta interpretazione di questi due elementi: la manipolazione o la mimetizzazione della realtà possono addirittura convivere nello stesso documento fotografico, divenire maggiormente evidenti nel corso del tempo e, a seconda del tipo di domande attraverso cui lo sottoponiamo a verifica, nel corso dell'analisi. Vorrei spiegarlo, o meglio raccontarlo, ricorrendo a una immagine fotografica che ho incontrato per caso nella penombra di un lungo corridoio pieno di ex-voto in un importante santuario mariano, il santuario di Oropa nei pressi di Biella, sorto in un luogo di culto di origini antichissime, intorno ad una roccia contro cui era tradizione che le spose si strofinassero per potenziare la loro fertilità. Si tratta di una tavoletta votiva realizzata fotograficamente nel 1963 (foto 3), che in altra occasione abbiamo definito l'*ex voto Dada*. Durante i lavori agricoli in un terreno fortemente sconnesso, fatalmente il trattore si rovescia e travolge il contadino che ne era alla guida. L'uomo, uscito miracolosamente illeso dall'incidente, chiede al fotografo del suo piccolo paese una immagine per ringraziare del miracolo la Madonna d'Oropa. Probabilmente i pochi soldi messi a disposizione possono al più compensare un frettoloso scatto fatto a un giocattolo del figlio e alla fotografia del *miracolato*, da incollare su un foglio di carta su cui aggiungere il nome e la data del fatto. L'ho trovata altrettanto casualmente sfogliando gli appunti visivi che negli anni avevamo raccolto intorno al tema dell'ingresso della tecniche fotografiche nelle rappresentazioni della devozione popolare.

La non eccellente qualità della riproduzione (il riflesso del vetro, la polvere depositata, gli inevitabili segni del tempo) non impedisce però di rintracciare in questa immagine tutti i temi sopra elencati in forma fin troppo essenziale, avara di argomentazioni, talvolta apodittica. Continuo però a considerarla una delle migliori sintesi delle peculiarità dei documenti fotografici che mi è stato dato incontrare, anche in ragione della capacità che esso manifesta di porre in relazione realtà e memoria, documentazione e narrazione visiva. Conviene dunque affermarlo fin dal principio: tra vero o falso la contrapposizione è spesso fuorviante.

Ogni documento deve sempre essere analizzato verificandone in primo luogo gli elementi costitutivi e la congruenza storica. Spesso la scoperta della sua falsa natura comporta la possibilità di accedere ad aspetti complessi della realtà a cui

esso si riferisce, che forse non si sarebbero altrimenti individuati e quindi notevolmente utili all'analisi e alle interpretazioni.

La peculiarità delle immagini, in particolare quelle fotografiche, con i loro caratteri di immediato riconoscimento rendono questo tipo di documentazione tra i più interessanti nella ricostruzione e nello studio delle problematiche poste in evidenza dall'analisi che si sta conducendo.

Mi muoverò proponendo da un lato vari casi di studio, dall'altro evidenziando i percorsi sopra richiamati.

Nel sentire comune, il modo di proporre la questione dell'immagine bugiarda ha sempre un che di riduttivo. Abbiamo provato a impostare il termine nella "magica" strisciolina del computer che dischiude la porta di internet – la straordinaria e affascinante fabbrica di immagini manipolate – e ci sono apparsi strani suggerimenti visivi: il seno di Keira Knightley, protagonista del film *King Arthur*, prodotto dalla Disney, reso un po' procace per rendere accattivanti i manifesti pubblicitari dello spettacolo; la chioma diradata di un presidente del consiglio resa più folta nella copertina di un noto settimanale[3]; l'immagine vincitrice di un prestigioso riconoscimento internazionale per fotogiornalisti, il World press photo, accuratamente ritoccata per rendere più suggestivo l'impatto visivo con la drammatica scena[4]; la ricostruzione/invenzione di un fatto di cronaca, acquistata dalla rete televisiva Raistoria e proposta come immagine scoop[5]. E poi, di seguito, tante immagini relative a personaggi ed eventi storici, manipolate a seconda delle esigenze del tempo.

Restiamo per il momento alle tipologie di immagine bugiarda suggerite dai primi esempi.

Ridurre la verità alla stretta «conformità degli enunciati con la realtà»[6] può essere un grosso limite. Si rischia di dover considerare falso un documento di identità appena rinnovato, perché accoglie una fotografia vecchia di qualche anno, oppure più semplicemente perché l'immagine da poco scattata, consegnata all'impiegato del Comune, è stata ritoccata, su mia richiesta e per un puro atto di vanità, dal fotografo che mi ha fatto il ritratto.

Paradossi a parte, proviamo ora a considerare il caso concreto di una immagine storica che, ritenuta inadeguata a rappresentare gli avvenimenti, è stata modificata, non sappiamo se dal fotografo stesso che l'aveva realizzata o da altri.

Il soggetto è costituito dalla breccia di porta Pia a Roma e dagli avvenimenti del 20 settembre 1870 (foto 4) quando i soldati dell'esercito del Regno d'Italia conquistarono la città.

[3] «Panorama», 15 maggio 2003.

[4] L'autore è il fotografo svedese Paul Hansen e la foto rappresenta una folla che trascina per le strade di Gaza le salme di due bimbi uccisi in un raid.

[5] La foto, presentata da Raistoria come immagine "storica memorabile", ritrae dei medici di colore che in Alabama sono impegnati in sala operatoria a salvare un membro del Ku klux klan. In realtà si tratta di una scena costruita per promuovere la rivista «Large», cfr. http://www.snopes.com/photos/medical/klaner.asp (ultima consultazione 7 novembre 2015), l'immagine circola in rete almeno dal 2005.

[6] Stefan Amsterdamski, *Verificabilità/falsificabilità*, in *Enciclopedia*, v. 14, Einaudi, 1981, p. 1011.

Foto 5: Fotomontaggio eseguito sull'immagine realizzata da Altobelli

Foto 6: Michele Cammarano, *Savoia, Savoia!* (Napoli, Museo nazionale di Capodimonte)

Sull'immagine originale di un gruppo di bersaglieri che imbracciano i fucili puntandoli in direzione della porta, il fotografo decise, con un fotomontaggio, di moltiplicare il numero dei soldati impegnati nell'azione contro le barricate (foto 5). Va precisato che già l'immagine di partenza si propone ai nostri occhi palesemente come una ricostruzione, ma d'altro canto nel 1870 era impensabile, per ragioni tecniche, una ripresa fotografica nel corso di un combattimento. Inoltre, in ragione delle limitate tecnologie fotografiche del tempo, si riconosceva alle immagini un contributo conoscitivo unico, ma nessuno imputava loro la possibilità di restituire quel percorso emotivo che invece le arti figurative pittoriche riuscivano a rappresentare. Per renderci conto di ciò, proviamo a porre, non certo a confronto, ma in relazione, l'immagine fotografica di porta Pia ed il quadro che allo stesso episodio venne dedicato da Michele Cammarano (foto 6). Al di là della sproporzione fisica (32,4 x 42,1 cm della stampa all'albumina, contro 2,90 x 4,67 metri dell'olio su tela), sforziamoci di cogliere la fortissima tensione di complementarietà che accomuna le due narrazioni visive. Entrambe, è bene notare, sono figlie di quei giorni: la fotografia utilizzata per il fotomontaggio è scattata, con altre pose analoghe, il 21 settembre 1870 dal fotografo romano Gioacchino Altobelli che aveva ottenuto da Raffaele Cadorna l'autorizzazione alle riprese e alla "messa in scena" con alcuni bersaglieri che avevano partecipato all'assalto il giorno precedente[7]. Cammarano porterà a compimento quasi due anni dopo il quadro, commissionato direttamente da Vittorio Emanuele II senza vincoli di rappresentazione. Le opere, dunque, sono accomunate dall'appartenere a un contesto di ampia conoscenza dei fatti che surrogava le lacune informative; ai nostri occhi queste enfatizzano invece gli effetti artificiosi fino a farci percepire con fastidio la "falsificazione".

L'esempio su cui ci siamo soffermati pone alcuni importati elementi di riflessione: l'ingenuità dell'intervento di fotomontaggio ci ricorda che la visione, ovvero l'atto di guardare e di analizzare ciò che si osserva, ha una lunga storia la cui vicenda, proprio nell'Ottocento, prima con l'affermarsi della fotografia e poi con l'evoluzione delle tecniche ottiche, che avrebbero portato al cinema, compie un

[7] Cfr. Anita Margiotta, Maria Elisa Tittoni e Fabio Betti, *Il Risorgimento dei romani. Fotografie dal 1849 al 1870*, Gangemi, 2010, p. 26.

percorso evolutivo in continua accelerazione, come da due secoli almeno non si riproponeva. In questo contesto di storia della visione, di fronte a quel fotomontaggio possiamo parlare di falsificazione?

Un secondo esempio: potremmo denominarlo la creazione dell'immagine che non c'è.

Foto 7: Pannello della mostra *Briganti & Partigiani*

Anni fa iniziò a circolare su internet, in alcuni siti dedicati alla storia dell'unificazione nazionale italiana e a movimenti "neoborbonici", un'immagine abbastanza violenta: tre teste di uomini spiccate e rinchiuse in gabbiette di legno. Accompagnavano l'immagine didascalie del tipo: "Teste mozzate di contadini esposte come monito dall'esercito savoiardo nei pressi di Isernia durante la campagna militare condotta per contrastare il brigantaggio nell'ex-Regno delle Due Sicilie".

Si riprendeva una fotografia utilizzata nella mostra *Briganti & partigiani*[8] (foto 7) che a sua volta aveva avuto come fonte le pagine del saggio di Antonio Ciano *I Savoia e il massacro del sud*[9]. La repressione del brigantaggio nell'Italia meridionale aveva avuto una notevole attenzione storiografica a partire soprattutto dagli anni sessanta. Nel 1971 la rivista «Popular Photography Italiana» aveva prodotto anche una cartella, curata da Oreste Grossi e Ando Gilardi, il cui titolo aveva l'impronta di quest'ultimo: *Album fotografico del brigantaggio meridionale. Briganti borboni bande bottini battute baldracche bandiere borseggi e battaglie in cento immagini eliografiche degli ambulanti del Sud*[10]. A distanza di tredici anni, a Napoli era seguita una monumentale mostra *Brigantaggio lealismo repressione nel Mezzogiorno (1860-1870)*, organizzata dalla Soprintendenza per i Beni culturali e storici di Napoli presso il Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, che aveva affrontato in modo scientifico anche la questione delle fonti iconografiche[11] . Naturalmente in questi lavori, pur nella durezza delle immagini scelte, non erano mai apparse le tre teste mozzate dato che in realtà esse provenivano non dai territori appartenuti al Regno delle due Sicilie, bensì dalla Cina negli anni della rivolta dei *boxers*.

Lo si scoprì abbastanza rapidamente, attribuendo inizialmente la provenienza dell'immagine al particolare individuabile in uno scatto fotografico realizzato nel 1901 dal tenente medico Giuseppe Messerotti Benvenuti, presente in Cina con

[8] Cfr. Lucio Barone *et al.*, *Briganti & Partigiani*, Campania Bella, 1997.
[9] Cfr. Antonio Ciano, *I Savoia e il massacro del Sud*, Grandmelo, 1996.
[10] Cfr. Oreste Grossi (a cura di), *Album fotografico del brigantaggio meridionale*, Edilphoto, 1971.
[11] Cfr. *Brigantaggio lealismo repressione nel Mezzogiorno (1860-1870)*, Macchiaroli, 1984.

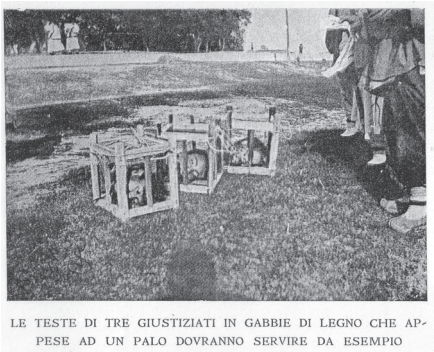



Foto 8: La fotografia ripresa da Borghese in Cina nel 1901

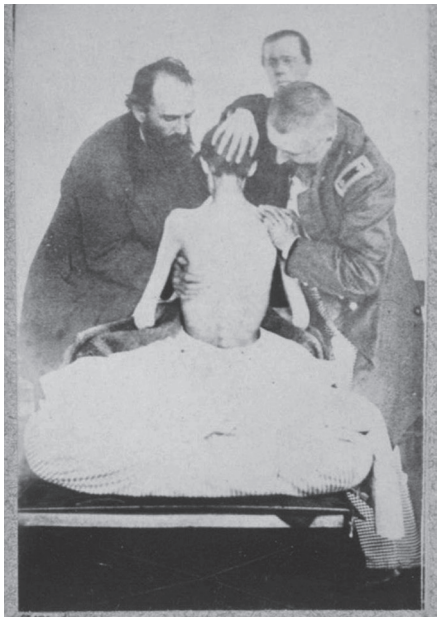


Foto 9: Gruppo di medici esamina lo stato di salute di un prigioniero di Camp Sumter ad Andersonville (Albumina, fot. scon., 1865)

il contingente italiano. A parte una leggera deformazione prospettica nell'immagine, ciò che destava dubbi era il fatto che la circolazione delle false teste dei briganti di Isernia era iniziata prima della pubblicazione dei materiali di Messerotti Benvenuti, avvenuta nel 2000[12]. Fino a quel momento infatti le immagini che il medico aveva inviato a suo tempo alla madre erano rimaste chiuse in un cassetto con la corrispondenza tra i due. Non restava che l'ipotesi di uno scatto, forse anche leggermente diverso come angolo di ripresa, ceduto da Messerotti a qualche commilitone e arrivato in tal modo a Ciano. Ci vollero ancora undici anni per scoprire, potremmo dire in modo quasi casuale e grazie a Marzio Govoni proprietario del fondo Messerotti Benvenuti, che la matrice della falsa immagine era una fotografia pubblicata da Rodolfo Borghese nel suo libro di memorie *In Cina contro i Boxers*[13] (foto 8). Borghese evidentemente si era trovato gomito a gomito con Messerotti in quella mattina del maggio 1901 e aveva anche lui fotografato l'esecuzione dei tre cinesi condannati per omicidio. Il problema, posto dall'esempio, sta nel fatto che la circolazione di questa falsa attribuzione di una immagine a un evento si manifesta in un contesto culturale della storia della visione caratterizzato dalla doverosità di dare a ogni fatto accaduto un'immagine corrispondente: costi quel che costi, anche forzando la progettualità delle immagini di cui già si dispone.

L'esempio ci suggerisce anche un'ulteriore conferma del fatto che è indispensabile affrontare sempre, accanto alle questioni della produzione di una immagine, il problema della sua fruizione: un'immagine prodotta ma sottratta alla circolazione è, da un lato, come se non esistesse, dall'altro impone che ci si interroghi sulle ragioni del suo occultamento. Nel caso dell'immagine scattata in Cina da Messerotti, queste ultime circostanze sono interamente anticipate nei contenuti della corrispondenza tra il tenente medico e la madre.

[12] Cfr. Nicola Labanca (a cura di), *Giuseppe Masserotti Benvenuti. Un italiano nella Cina dei Boxers, Lettere (1900-1901)*, Ass. Panini, 2000.
[13] Cfr. Rodolfo Borghese, *In Cina contro i Boxers*, Ed. Ardita, 1936, ill. a fronte, p. 145.

Ritorniamo però alla questione dell'esigenza di dare a ogni evento un corrispettivo in immagini. Nella storia della visione collettiva questo bisogno è indotto dall'abitudine e dalla sovraesposizione alle immagini televisive, nonché, più di recente, alla pervasività delle immagini fotografiche e delle riprese audiovisive tramite gli apparecchi di telefonia mobile che in taluni casi hanno soppiantato nell'uso comune l'apparecchio fotografico. Internet ha di fatto moltiplicato questa tentazione di disporre di riprese di un certo evento a ogni costo per cui si assiste ad una sistematica invenzione di immagini che non esistono, forzando i contenuto di altri scatti o inventando, con ricostruzioni spesso di grossolana fattura, il documento "ricercato".

## LA FIGLIA DI TUTTE LE FALSIFICAZIONI

Lo storico oggi deve confrontarsi anche con le immagini reperibili nella "rete"; ed ecco alcuni piccoli esempi di ciò che si può trovare.

Il sito: gahistoryglaser.wikispaces.com[14]

Il sito è dedicato al campo di prigionia di Andersonville, camp Sumter. La struttura venne aperta dai sudisti durante la guerra di Secessione negli Stati uniti nel febbraio 1864 ed è considerata il primo esempio di campo di concentramento in cui morirono migliaia di prigionieri per la fame e per il colera. Le fotografie dei corpi scheletriti dei prigionieri, riprese dalla stampa illustrata del periodo, o la circolazione commerciale degli stessi documenti, lasciarono una impronta indelebile nell'opinione pubblica americana e nella stessa costruzione degli stereotipi visivi della prigionia (foto 9). L'immagine di apertura del sito tuttavia non è relativa al campo sudista, ma è una fotografia scattata nel 1945 alla liberazione del campo di sterminio di Bergen Belsen (foto 10).

Il sito: necropolisgulag.altervista.org[15]

Il sito è dedicato ai crimini dei Khmer rossi, il movimento di guerriglieri maostalinisti, nato in Cambogia negli anni sessanta, guidato da Pol Pot, che nel 1975, conquistata Phnom Penh, costituì un regime sanguinario (si parla di un milione e settecentomila vittime), abbattuto nel 1979. Per giudicare i crimini commessi durante il regime e la successiva guerriglia, nel 2006 è stato istituito, sotto l'egida delle Nazioni unite, un tribunale misto, cambogiano e internazionale, dai cui materiali il sito, dichiaratamente anticomunista, avrebbe attinto documenti vari e numerose fotografie tra cui alcune immagini (teste mozzate, cumuli di cadaveri di bambini, ecc.) che riprendono però le stragi giapponesi avvenute a Nanchino nel 1937 durante l'aggressione della Cina.

I siti di orientamento neonazista: olo-truffa.myblog.it e ditlieb-radio.com/category/auschwitz-brothel-blog-24[16]

[14] Ultima consultazione 10 novembre 2015.
[15] Ultima consultazione 10 novembre 2015.
[16] Ultima consultazione 10 novembre 2015.

Foto 10: Cadaveri di prigionieri rinvenuti alla liberazione del campo di Bergen Belsen (fot. scon., 1945)

Foto 11: La piscina per il personale tedesco del campo di concentramento di Auschwitz

Si tratta di siti "negazionisti" che vengono spesso oscurati, ma subito ricompaiono con una aggressività visiva crescente: sono costantemente impegnati nella proposta di immagini per dimostrare, ad esempio, che Auschwitz e Buchenwald non furono strutture create per realizzare lo sterminio degli ebrei e dei nemici del Reich nazista, ma semplicemente campi efficientissimi in cui i prigionieri potevano godere di ogni conforto (foto 11 e 12). Se morivano, ciò accadeva unicamente per le malattie provocate dalla guerra che, a detta dei costruttori dei siti, avevano ampiamente contribuito a scatenare in ragione delle loro convinzioni politiche o dell'appartenenza a un gruppo razziale[17].

Esiste ovviamente anche un "negazionismo" asiatico. Le vicende della guerra in quel continente negli anni trenta, e in particolare le sanguinarie aggressioni perpetrate dall'imperialismo del Giappone, ancora oggi vengono da quest'ultimo negate. Ciò ha fatto sì che si creassero spazi in internet colmati da una manipolazione di immagini analoghe a quelle elaborate sulle vicende storiche europee del nazismo. Il sito Withfriendship.com[18], ad esempio, consente a chi cerchi documentazione sui massacri giapponesi a Nanchino nel 1937 (diffusamente definiti come lo "stupro" della città) di inciampare in immagini di pura pornografia ispirate a quelle vicende (foto 13).

Questi esempi ci consentono di sottolineare ancora taluni aspetti di metodo nel rapporto con le immagini: si deve distinguere la manipolazione del contenuto dell'immagine dall'uso manipolatorio delle immagini. Il primo appartiene sempre alla fase di produzione del documento fotografico e coinvolge direttamente l'autore, mentre il secondo riguarda unicamente il suo utilizzo e può essere fatto in contrasto alla volontà del fotografo. Inoltre, le immagini che abbiamo

[17] Quando il testo del saggio era concluso, nel riscontrare alcuni dati, ci siamo imbattuti nel sito wwwkatiadipietrantonio.blogspot.it/2011/04/bordelli-e-piscine-nei-lager-tedeschi.html (ultima consultazione il 7 novembre 2015), che include l'immagine di una sinagoga, in Francia, adibita dai tedeschi a postribolo per i militari. La fotografia è commentata dalla seguente didascalia: «Bordello per soldati tedeschi. NOTARE le stelle di David! Si può pensare ad una gestione sionista del bordello. 1940 circa».

[18] Withfriendship.com/images/g/32488/the-rape-of-nanking-disc-1.jpg (ultima consultazione 10 novembre 2015).

osservato ci introducono all'uso "propagandistico" delle stesse, alla finalizzazione dei contenuti narrativi che esse propongono. Gli "artifici" introdotti nelle modalità di costruzione delle immagini fotografiche offrono all'occhio disattento e poco esercitato a ricostruzioni sempre più raffinate nelle quali il ricorso ad "analogie" consentono di trasferire da un secolo all'altro o a pochi decenni di distanza contesti molto simili. Ad esempio, un corpo denutrito appare sempre tale: nel 1864 durante la guerra di Secessione o negli anni quaranta del Novecento, durante la seconda guerra mondiale. Lo stesso dicasi per una fossa comune colma di teste decapitate o di cadaveri di bambini, siano le vittime cinesi o cambogiane.

Foto 12: Pagina di un album sulle attrezzature del campo di concentramento di Buchenwald dedicata al bordello per i militari tedeschi

Figura 13: Fotogrammi tratti da filmati di fiction pornografica ispirati allo "stupro di Nanchino" del 1937

Queste proposte di falsi riconoscimenti avvengono sempre a dispetto degli approcci filologici che ci consentono di distinguere e di identificare tecniche fotografiche anacronistiche rispetto all'epoca storica degli eventi a cui esse vengono attribuite. Riprendiamo l'esempio di Nanchino: non può essere digitale una immagine rea-lizzata negli ultimi decenni del Novecento; inoltre nel 1937 era impensabile la presenza di pellicole a colori negli apparecchi fotografici amatoriali dei militari giapponesi che stupravano le donne cinesi o costringevano le cambogiane a pro-stituirsi nei bordelli militari; e così analogamente per gli altri esempi.

## PROPAGANDA E FRUIZIONE

La questione della comunicazione propagandistica impone ulteriori approfondimenti: la propaganda è comunemente intesa come totale falsificazione della realtà, però può essere anche più semplicemente una riduttiva semplificazione nel rappresentare la realtà. La troviamo impegnata a rinsaldare il morale,

Foto 14: Fotogramma tratto dal filmato *To the shores of Jwo Jima* (min. 10, sec. 38) girato dall'operatore Bill Genaust mentre Joe Rosenthal scattava la sua celebre fotografia

Foto 15: La prima bandiera americana innalzata sulla cima più alta di Jwo Jima fotografata da Louis Lowery

la coesione interna di un Paese, ma altresì tesa a sobillare il nemico, a seminare zizzania nel campo avverso. Essa, come afferma Ellul, riflette sempre le ideologie di una data società e di una data epoca, ne veicola i valori e le forme del sapere, esplicitamente o implicitamente[19]. È, come ha sottolineato Giovanni Busino, storicamente determinata, derivando da un modo di produzione specifico, da un contesto socio-culturale inconfondibile, da rapporti di forza peculiari[20].

Nel 1986 Alain Jaubert, un giornalista francese specializzato in "falsi di regime", realizzò un fortunato volume, *Le commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*[21], che divenne, e forse ancora oggi rimane, uno dei più scopiazzati testi sulla manipolazione delle immagini. Il titolo stesso rappresentava però, in quel suo parafrasare la denominazione data da Orwell in *1984* alla struttura di manipolazione delle immagini[22], la negazione della natura della documentazione fotografica che nel suo essere una struttura narrativa è destinata inevitabilmente, già nella sua natura, a rielaborare la realtà.

L'approfondimento di queste tematiche ha di recente trovato interessanti interpreti quali Michele Smargiassi che, potremmo dire dall'interno della professione giornalistica, ha ripreso con vigore la riflessione intorno ai diversi aspetti della possibile manipolazione dell'immagine[23].

Infatti, la produzione di immagini da parte di professionisti che vivono del commercio derivante dalla diffusione delle fotografie, ad esempio sui giornali illustrati e nei vari media audiovisivi, espone questa "merce" alle esigenze del mercato cresciuto intorno ad esse con lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa.

In altre parole, le fotografie devono essere prodotte puntualmente, "coprire" (come si dice in gergo giornalistico) tutti gli avvenimenti, avere un'incisività molto forte sul piano formale.

[19] Cfr. Jacques Ellul, *Propagandes*, Colin, 1962.

[20] Cfr. Giovanni Busino, *Propaganda*, in *Enciclopedia*, v. 11, Einaudi, 1980, p. 275.

[21] Cfr. Alain Jaubert, *Le commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*, Barrault, 1986 (trad. it. *Commissariato agli archivi. Le fotografie che falsificano la storia*, Corbaccio, 1993).

[22] In realtà Jaubert parafrasa la traduzione francese in quanto Orwell definisce la struttura "Records Department".

[23] Cfr. Michele Smargiassi, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, 2009.

Inoltre l'immagine deve apparire come la fedele riproduzione della realtà (non a caso si è formato il neologismo: fotocronaca) sulla quale non deve gravare l'ombra del dubbio della manipolazione o della ricostruzione.

Ricordate il caso della fotografia scattata da Robert Capa in Spagna? È la morte effettiva di un miliziano o un suo scenografico scivolone? Verità o messa in scena? La domanda è mal posta.

Ogni documento fotografico ha una molteplicità di vite nel senso che ogni volta in cui viene utilizzato può generare nuovi documenti fotografici che non necessariamente avranno carattere di copia dell'immagine originale. Arrivata negli Stati uniti, la stampa fotografica dell'immagine di Capa, nonostante fosse già comparsa sulle pagine di un altro importante giornale illustrato francese, diventa la copertina di un ampio servizio sulla guerra di Spagna di «Life» e inizia una nuova vita, venendo imposta come l'immagine che prova la capacità dei reporter del *magazine* di cogliere la drammaticità della morte del combattente: *Death in Spain* titola l'apertura del servizio, come una didascalia che vuol lacerare a metà la pagina (foto 16).

Così si dica di un'altra immagine molto famosa: la fotografia di Joe Rosenthal che a Iwo Jima ricostruisce il momento in cui un gruppo di *marines* avevano, poco prima, innalzato la bandiera sulla cima più alta dell'isola (foto 14). L'impianto fortemente retorico dell'immagine si impone rapidamente negli Stati uniti, sulle prime pagine di diversi giornali, come la "vera" ripresa fotografica della conquista dell'isola, grazie anche alla forza dell'agenzia Associated press che la diffondeva. Contro ciò ben poco era in grado di incidere la documentazione del sergente Louis Lowery, fotografo del «Leatherneck» (il *magazine* del corpo dei *marines*, diffuso ma sicuramente ben più modesto), che aveva il merito di aver ripreso il primo vessillo americano innalzato dai *marines* sull'isola (foto 15). Essa godrà solo gli onori delle vetrine del museo del corpo, visto che anche per ricordare il contributo dei *marines* alla guerra verrà scelta la foto di Rosenthal come modello per realizzare il monumento in bronzo e gli innumerevoli gadget ricordo[24] .

Le vicende di Capa e di Rosenthal consentono di soffermarsi su una questione molto rilevante: chi e come fornisce a una immagine la patente di documento più veritiero di altri.

Le agenzie fotografiche e le redazioni dei periodici illustrati svolgono un ruolo dispotico nella scelta per la pubblicazione delle immagini inviate dai reporter. Esse travalicano spesso la volontà o comunque le aspettative dei fotografi. *Slightly out of focus* di Robert Capa, testo al quale il fotografo affida la memoria della sua partecipazione come reporter al secondo conflitto mondiale, è un'importante testimonianza di questa dialettica tra fotografi e redattori[25].

[24] Sulla vicenda delle immagini cfr. Tedd Thomey, *Immortal Images. A Personal History of Two Photographers and the Flag Raising on Iwo Jima*, Naval Institute Press, 1996.

[25] Robert Capa, *Slightly out of focus*, Henry Holt and Company, 1947 (trad. it. *Leggermente fuori fuoco*, Contrasto, 2002). È interessante ricordare che il volume esce con questa frase di lancio in copertina: «The blithe story, with photographs by the author, of a top-notch cameraman whose work keeps interrupting a wonderful romance» [*la spensierata storia, con foto dell'autore, di un cameraman di alto livello, il cui lavoro sembra l'interruzione di un meraviglioso romanzo*].

LIFE

Vol. 3, No. 2 JULY 12, 1937

ROBERT CAPA'S CAMERA CATCHES A SPANISH SOLDIER THE INSTANT HE IS DROPPED BY A BULLET THROUGH THE HEAD IN FRONT OF CORDOBA

DEATH IN SPAIN: THE CIVIL WAR HAS TAKEN 500,000 LIVES IN ONE YEAR

Figura 16: «Life», 12 luglio 1937

LIFE

THE BATTLEFIELD OF NAPLES

Figura 17: «Life», 8 novembre 1943

Occorre però leggere quelle pagine sfogliando contemporaneamente i periodici, in questo caso «Life» e «Illustrated», in cui comparvero i servizi. È quasi sistematicamente disattesa la gerarchia delle riprese: i fotografi nella maggioranza dei casi non esaminavano il materiale sviluppato e stampato, non potendo quindi controllare il proprio operato. Vedevano (e anche questo quando e come era possibile) il materiale già stampato sulle pagine delle riviste.

Durante la prima fase della campagna d'Italia, dallo sbarco in Sicilia fino a quello di Anzio, «Life» pubblicò in sette numeri 128 fotografie, mentre «Illustrated», che continuò a proporre i materiali italiani di Capa fino ai primi di maggio, pubblicò 120 immagini in sei numeri. Non sappiamo però quante erano quelle prodotte dal fotografo: possiamo solo fare delle ipotesi confrontando quanto egli scrisse in *Slightly out of focus* e il pubblicato. Capa era un reporter conosciuto per cui i suoi materiali erano abbastanza segnalati, ma per gli altri fotografi non vi erano sempre grandi attenzioni. Capa, ad esempio, arrivato a Napoli acquistò da un giovane fotografo alcuni rullini con riprese effettuate nei giorni precedenti durante l'insurrezione della città contro i tedeschi. Vari scatti (per l'esattezza quattro), tratti da questi negativi, vennero pubblicati da «Life» nel numero dell'8 novembre 1943 che apriva il servizio *The Battlefield of Naples* proprio con uno di essi (foto 17). Ci vollero però molti anni perché il nome del vero autore fosse associato alle immagini[26]. Complice la morte prematura del reporter nel 1954, la diffusione delle fotografie di Capa, affidata all'agenzia Magnum e al fratello Cornell, vedrà almeno in Italia un crescente abuso di errate attribuzioni dei soggetti. Questo arbitrio peraltro permane ancora oggi nella cosiddetta "collezione completa", la *Robert Capa Master Selection*, compilata all'inizio degli anni novanta del secolo scorso da Cornell Capa e Richard Whelan. Tale raccolta dovrebbe sintetizzare l'intero lavoro di Capa in 937 scatti di cui vennero stampate dai negativi originali tre copie: una rimasta a New York, una in Giappone e una acquistata dal Museo nazionale dell'Ungheria, paese natale del fotografo[27].

Degli scatti effettuati nel 1943 molti furono associati in modo disinvolto, come vedremo, ad eventi accaduti ora in Sicilia ora in Campania. In taluni casi per la sospetta coerenza evenemenziale dei soggetti ritratti, in altri, sicuramente, per il mancato riscontro con il pubblicato nel 1943-44 che costituì a lungo un affidabile

[26] La vicenda è ricostruita in A. Mignemi, *Storia fotografica della Resistenza*, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 35, 156, 179.

[27] Cfr. Richard Whelan (a cura di), *Robert Capa. La collezione completa*, Contrasto, 2001.

(se non proprio totalmente sicuro) riferimento. Di chi la responsabilità di questo disinvolto e mendace utilizzo della documentazione fotografica? Della agenzia che diffondeva le immagini? Della redazione dei periodici italiani che li pubblicavano? I numerosi tentativi fatti per dare una risposta a questi interrogativi non hanno condotto a esiti certi: archivi scomparsi o dispersi, giornalisti con poca voglia di rimettere ordine in una documentazione che continua a essere considerata "minore", fatto salvo che, in caso di "utilità", ad essa ci si aggrappa per scalzare vere o presunte falsificazioni.

Figura 18: Due scatti di Robert Capa realizzati nella zona di Nicosia il 28 luglio 1943

Due esempi. Il primo è uno scatto da molti considerato l'immagine simbolo del "tutti a casa", in realtà questa fotografia (o meglio queste fotografie perché gli scatti furono almeno due, entrambi fortunati come inquadrature[28]) non è da attribuire al disfacimento dei reparti militari italiani dopo l'8 settembre, ma risale ad alcuni mesi prima (foto 18). Almeno così ce lo restituisce un servizio di Capa, *Invasion. Will be like this?*, panoramica riassuntiva in 33 immagini sull'occupazione della Sicilia, pubblicato da «Illustrated» il 13 maggio 1944 (foto 19). I due scatti vennero effettuati da un mezzo in movimento e, a parte la pubblicazione di uno di essi in quei mesi, ebbero una circolazione in Italia solo a partire dagli anni sessanta, quando vennero pubblicati per la prima volta da giornali italiani, a distanza di qualche mese, nel 1961 e nel 1962, stravolgendo totalmente, l'uno e l'altro, le coordinate geografiche e temporali. Si passava infatti dalla Sicilia alla Campania e dal mese di luglio al mese di settembre. Questa "confusione" fece sì che iniziasse una storia di attribuzioni sempre più assurde di quelle due immagini, che giunge fino ad oggi[29]. Di recente è capitato di trovarla nelle pagine di una tesi di laurea dedicata al progetto di allestimento di una mostra sulla Resistenza, discussa nel 2014 alla facoltà di Interior design del Politecnico di Milano, al capitolo «La bicicletta nella resistenza», in cui la didascalia supera ogni aspettativa di imma-

Figura 21: Gruppo di giovanissimi combattenti (fot. Robert Capa. Napoli, ottobre 1943)

[28] Per un certo periodo ho ipotizzato che l'autore di uno degli scatti potesse essere diverso da Capa. Di recente una verifica fatta negli archivi storici della rivista «L'Europeo» parrebbe consentire la possibilità di escludere tale ipotesi.

[29] Le testate erano nell'ordine «L'Europeo» e «Gente». Le immagini uscirono associate a inchieste giornalistiche le cui pubblicazioni si prolungarono per mesi. Negli ambienti giornalistici dovette manifestarsi qualche dubbio perché nel 1963 Enzo Biagi nell'opera a fascicoli *La seconda guerra mondiale* (Sadea-Della Volpe) pubblicherà una delle due immagini con la seguente didascalia: «In un paese dell'Italia meridionale un ufficiale sbandato lascia la sua ragazza che forse non lo vedrà più. Egli spera, probabilmente, di trovare la via di casa».

ginazione: “Un partigiano con una ragazza staffetta e la sua bicicletta” (foto 20).

Il secondo esempio è una immagine che ritrae un gruppo di giovani in abiti civili, seduti sul cassone di un camion che agitano una bandiera e mostrano le armi con cui hanno combattuto (foto 21). Anche in questo caso la fotografia fu pubblicata in Italia negli anni sessanta, ambientandola ora a Palermo (luogo a cui la lega anche la già citata *Robert Capa Master Selection*) ora a Napoli. Solo che questa seconda ipotesi è molto plausibile, mentre la prima suscita enormi dubbi, non essendo mai stati storicamente documentati episodi di resistenza armata a sostegno degli Alleati durante la conquista da parte loro della città di Palermo. L’immagine di Capa non venne mai pubblicata né da «Life» né da «Illustrated» nel 1943-44.

Figura 19: «Illustrated», 13 maggio 1944

Figura SOPRA: un partigiano con una ragazza staffetta e la sua bicicletta

Figura 20: Sorprendente riuso della foto di Capa

## CONCLUSIONE

Gli esempi potrebbero continuare all’infinito. Di sicuro, a questo punto della lettura del testo, ogni lettore rimasto attento saprebbe elencare egual numero, se non cento volte di più, di casi a lui noti. L’immagine bugiarda[30] è un vero e proprio genere che caratterizza la scrittura a sfondo storico. Tale scrittura, che è per lo più di origine giornalistica, si fonda sul ribaltamento parziale, o se è possibile totale, di una interpretazione storiografica consolidata. Essa è quasi sempre caratterizzata da una rilettura, in termini di scoop, di fonti presentate al lettore come documenti totalmente ignorati o sconosciuti, anche se nella maggior parte dei casi si tratta di materiali già noti in ambito specialistico. La scrittura delle *strane storie*[31] è, pertanto, totalmente snobbata dalla ricerca accademica ed è l’espressione della più riduttiva delle interpretazioni della ricerca storica. Si pretende di ristabilire una volta per tutte la verità su persone ed eventi, di creare una interpretazione dei fatti priva di sfumature, separando le fonti a cui chi scrive e racconta si riferisce in base a una contrapposizione radicale: nero o bianco, buono o malvagio. In altre parole: vero o falso. Purtroppo il mondo accademico troppo spesso sottovaluta il problema della divulgazione dei risultati della ricerca. La divulgazione è la capacità di trasmettere integralmente i contenuti di lavori nella maggior parte dei casi complessi, guidando il lettore attraverso le innumerevoli sfumature della materia analizzata, facendogli cogliere in pieno il significato della

[30] Parafraso il titolo di un saggio del giornalista Arrigo Petacco, *Storia bugiarda*, Laterza, 1988.

[31] Nuovamente parafrasiamo un titolo giornalistico: *Il meglio di Focus Storia. Strane storie illustrate*, fascicolo in all. a «Focus Storia», n. 106, 2015.

scrittura storiografica che altro non è se non il racconto di un percorso interpretativo che, nel tempo, altri vorranno sicuramente rivisitare rileggendo le fonti utilizzate, guardandole con occhi diversi. Non solo: frugandole con ansie ed aspettative nuove che potranno ribaltare anche totalmente i giudizi. In questo contesto è chiaro che il problema del vero e del falso si pone in termini assai differenti e rivela la necessità di predisporre un diverso approccio. È quanto si è cercato di fare in queste pagine, volutamente suggerendo dubbi piuttosto che certezze.

## DIETRO LE QUINTE



Ho iniziato ad occuparmi seriamente dei caratteri documentari delle immagini fotografiche in modo quasi casuale nel 1979. Mi ero trovato tra le mani alcuni mazzi di fotografie portate a casa da militari che avevano partecipato alla guerra di aggressione all'Etiopia che avrebbe poi portato alla proclamazione dell'impero coloniale fascista. Erano soldati che non si conoscevano, che provenivano da regioni diverse e che avevano combattuto in luoghi assai lontani tra loro, per cui non vi erano state possibilità di scambi di immagini tra loro, eppure le diverse raccolte contenevano le stesse identiche immagini. Tutti i militari sostenevano (o avevano, in vita, sempre sostenuto) di essere loro gli unici autori di quelle immagini, ma si trattava evidentemente di fotografie "ufficiali" di stampo propagandistico. Era inquietante quel loro identificarsi in scatti che palesemente avevano acquistato e di cui si erano "impossessati".

In quel periodo, a livello storiografico sul piano del metodo, l'approccio alla fotografia prevedeva nel migliore dei casi la possibilità di un suo utilizzo solo disponendo di precise didascalie o allorché fosse stata certificata l'appartenenza dello scatto ad una serie di riprese sequenziali. Solo così infatti si sarebbe potuta verificare la veridicità o meno del soggetto rappresentato! Nella situazione in cui mi trovavo le uniche possibilità erano quella di rinunciare a riflettere su quel pugno di documenti oppure e rassegnarsi a utilizzarli come un apparato di pura illustrazione decorativa, oppure avviare un vero e proprio cantiere di ricerca. Era indispensabile infatti confrontarsi sui documenti elaborando metodologie adeguate e dotandosi di strumenti nuovi, capaci di interpretare i loro effettivi caratteri e il loro appartenere, nel nostro caso, ad una società in cui l'immagine e le comunicazioni di massa erano andate evolvendo rapidamente. Bisognava trovare domande nuove attraverso le quali interrogare le nuove fonti del lavoro storiografico. Iniziò così anche uno stimolate e inevitabile cammino tra vero e falso, mezze verità e orrende menzogne.

Dalla fotografia coloniale l'attenzione si sposterà verso le immagini della seconda guerra mondiale e, in particolare, quelle della stagione della guerra di Resistenza; contemporaneamente si allargherà la riflessione alla comunicazione politica ed alla propaganda. L'attenzione si sposterà poi al problema degli archivi ed alla necessità di trasmettere alle future generazioni una documentazione fragile ed al tempo stesso insostituibile dal punto di vista materiale. Gli strumenti metodologici affinati in questi anni sono stati molti, di carattere fortemente interdisciplinare, ma non ancora adeguati all'enorme sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa.

E' un percorso a cui, tuttavia, per nessuna ragione gli storici possono e devono sottrarsi.