

Capitolo primo

Registrare: documentare con la fotografia

L'8 marzo 2022, sulla prima pagina del «New York Times» è apparsa una fotografia significativa e terrificante. Su una strada sono distesi quattro corpi: una donna, un uomo e due bambini. Evidentemente sono rimasti vittima di un attacco bellico. Accanto a loro si vedono un trolley e gli zaini con cui stavano fuggendo dai colpi di artiglieria e dalle bombe degli aggressori. La foto è stata scattata da Lynsey Addario, un'esperta fotoreporter di guerra. I morti sono una madre di nome Tatiana, quarantatré anni, in fuga dal Donetsk, i suoi due figli Nikita e Alise, rispettivamente di diciotto e nove anni, e un uomo che li stava aiutando a scappare. In quel momento si trovavano a Irpin, vicino a Kiev, con un gruppo di persone divenuto bersaglio dell'esercito russo nonostante, in base alla testimonianza della fotografa, i fuggiaschi fossero riconoscibili come profughi ucraini.

La fotografia è due cose insieme: la rottura di un tabù eppure anche una testimonianza dell'immediatezza mediatica, che solo nel XIX secolo ha fatto la sua comparsa nel mondo con la fotografia. Ai suoi albori – mosse i primi passi quando Louis Daguerre presentò i suoi dagherrotipi, nel 1839, e con il processo negativo/positivo messo a punto da Henry Fox Talbot negli anni Quaranta del XIX secolo – la fotografia venne immediatamente descritta come «autocomunicazione della natura»¹ oppure, ricorrendo alla famosa definizione di Talbot, come *pencil of Nature*, «matita della Natura»². Certo, le persone assassinate sono tutt'altro che fenomeni naturali, ma la semplice immagine dei corpi senza vita e dei soldati ucraini che accorro-

¹ Janin citato in STIEGLER 2006, p. 47.

² Talbot citato in WIEGAND 1981, pp. 45-89.

no permette di concludere che ci troviamo di fronte a una scena non preparata, «cruda». È comunque la rottura di un tabù, perché di solito nelle fotografie dei reportage giornalistici si evita la riproduzione diretta della violenza. In base al codice che regola la diffusione delle immagini, la stampa deve «astenersi da un'inadeguata rappresentazione di violenza, brutalità e sofferenza» e rispettare la privacy e il diritto di autodeterminazione informativa, vale a dire il diritto di decidere quali informazioni rendere note³.

Eppure le eccezioni si moltiplicano, come per esempio nel caso del corpo senza vita del piccolo Alan Kurdi, trasportato dalle onde sulle coste turche del Mediterraneo nel settembre del 2015, oppure in quello dell'aggressione russa in Ucraina, in cui i cadaveri vengono mostrati – come a Irpin o nel massacro dei civili a Buča, di cui si è avuta notizia all'inizio di aprile del 2022 – e ne sono addirittura citati i nomi. La citazione riprende l'idea non nuova di nominare anche le vittime, per esempio di attacchi razzisti («Say their names!»⁴). Si discute di cosa sia lecito mostrare e cosa no almeno da quando la fotografia, come mezzo di comunicazione di massa, ha preso piede nel giornalismo. Ma perché il «New York Times» ha pubblicato questa immagine? Di seguito la motivazione fornita da Addario:

La decisione di pubblicare la foto mi ha colta di sorpresa, perché in realtà non mostriamo i volti dei morti [...]. Era la prima volta nella mia vita che qualcuno veniva ucciso proprio davanti ai miei occhi [...] di solito passa un po' di tempo, le persone muoiono, poi arriviamo noi, scattiamo fotografie, documentiamo. La redazione ha deciso di pubblicare la foto proprio perché in quei secondi ero a mia volta parte dell'accaduto. Ciononostante sono stata tormentata dai sensi di colpa⁵.

Quindi la foto è stata pubblicata perché anche la fotoreporter si trovava nella zona degli scontri e, in base alla sua stessa dichiarazione, è riuscita a scampare solo per un soffio ai colpi di mortaio. Le immagini non sono dunque state scattate dopo e a distanza di sicurezza, ma in una situazione concreta e mentre

³ FROMM 2014.

⁴ Cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/Say_Their_Names.

⁵ Intervista a Lynsey Addario, in «Die Zeit», 8 aprile 2022: <https://www.zeit.de/2022/15/kriegsfotografien-lynsey-addario-ukraine>.

si correva ancora pericolo. Tuttavia non lo si può vedere nelle fotografie, c'è bisogno di questa contestualizzazione per comprendere il ragionamento che c'è dietro. Eppure la differenza fra le due circostanze, quella relativamente quotidiana (una fotografa arriva dopo l'accaduto e scatta delle foto) e quella situazionale (una fotografa coinvolta nella situazione fa due o tre scatti), non è poi molto diversa, perché affinché una fotografia possa diventare un documento c'è *sempre* bisogno di una contestualizzazione. La fotografia è un frammento visuale che necessita di essere inserito in un contesto. Ciononostante, le sue caratteristiche tecniche la rendono particolarmente affine all'evocazione della realtà, una circostanza che ha affascinato a lungo la sua teoria e che nel giornalismo ha portato alle misure precauzionali di cui si è detto prima.

Philippe Dubois vede nella fotografia una particolare dimensione referenziale, una stratificazione o traccia del reale⁶, e Georges Didi-Huberman dice, nel suo saggio sulle fotografie dei prigionieri di Auschwitz, che «l'immagine tocca il reale»⁷. Nonostante tutti i cambiamenti intervenuti, questa attitudine nei confronti dell'elemento fotografico si è mantenuta anche nella fotografia digitale e nei numerosi format documentari delle piattaforme mediatiche, come appunto dimostrano i dibattiti sulle *fake news*⁸. Benché le immagini digitali vengano messe molto più in dubbio, questo prova che continuano a essere in grado di restituire la realtà. La fotografia è ancora uno strumento importante per documentare, anche e proprio nell'immagine del telefono cellulare o della videocamera di sorveglianza.

Da un lato il documento fotografico è considerato parte integrante del giornalismo e dei mezzi di comunicazione di massa, nonché della ricerca scientifica. Dall'altro si è sempre sostenuto che la fotografia va al di là della funzione documentaria e acquisisce significato come attività artistica e interpretativa. In questo capitolo verranno quindi presentati alcuni dibattiti rilevanti e posizioni che la teoria della fotografia ha assunto nel corso della

⁶ DUBOIS 1990 [trad. it. *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996].

⁷ DIDI-HUBERMAN 2003 [trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005, p. 96].

⁸ Cfr. *infra*, capp. XIII, XV e XVII.

sua storia e che collocano il medium nel punto in cui la funzione documentaria e l'interpretazione artistica entrano in contrasto.

All'inizio della storia della fotografia, l'attenzione fu riservata quasi esclusivamente alle possibilità di riproduzione tecnica della realtà. Si capì molto rapidamente che la fotografia era un eccellente strumento di documentazione scientifica, medica e forense⁹, e la si impiegò in contesti sia criminologici sia di ricerca. Diventarono famose le considerazioni del prefetto di polizia parigino Alphonse Bertillon, che nel 1880 cercò di legittimare una classificazione antropometrica e i riconoscimenti delle persone ottenuti per mezzo della fotografia, nell'intento di utilizzarli nelle procedure di identificazione ufficiale e giudiziarie: «La fotografia di questi dettagli fornisce tanto all'accusa quanto alla difesa un *documento* imparziale che in seguito, in caso di necessità, si può sottoporre agli esperti»¹⁰.

Il concetto di documento si affermò solo a partire dagli anni Ottanta del XIX secolo, anche se già molto presto, dopo la comparsa dei primi dagherrotipi, le fotografie cominciarono a essere usate quali documenti così come li intendiamo oggi. Le regole brillantemente descritte da Bertillon per il rilevamento antropometrico dei tipi umani erano al centro dell'interesse anche in ambito etnografico. Già nel 1844 il fotografo E. Thiésson, su incarico dell'Académie des Sciences, realizzò i primi dagherrotipi di ventidue individui della «razza africana ed etiopica» per costituire, attraverso una vasta collezione, un «Museo fotografico delle razze umane»¹¹. Innumerevoli spedizioni di etnologi e fotografi europei documentarono nei decenni successivi i cosiddetti «selvaggi», la cui scomparsa provocata dall'avanzata delle conquiste occidentali andava almeno inventariata mediante la fotografia. A ciò si accompagnava la convinzione di stampo colonialista che queste culture fossero statiche dal punto di vista storico e che di conseguenza potessero essere colte dal medium, che si presumeva obiettivo, della fotografia. Registrare e riprodurre, raccogliere, inventariare e classificare definivano lo sguardo caratterizzato da acribia

⁹ THEYE 2015, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ THEYE 2015, p. 59.

documentaria che si attribuiva al medium della fotografia nei primi decenni dopo la sua invenzione. La fotografia era considerata immagine della realtà in generale ed era, come notano Lorraine Daston e Peter Galison, «il simbolo della verità neutrale, estremamente precisa»¹².

Fra i più significativi dibattiti sullo status della fotografia come mezzo di riproduzione della natura e della realtà ci fu quello relativo al cosiddetto Pittorialismo fra il 1890 e il 1910, che trasformò radicalmente anche lo sguardo sulle proprietà della dimensione documentaria. L'utilizzo della fotografia come medium di raffigurazione tecnica «liberò» l'arte dalle funzioni mimetiche, consentendole di concentrarsi sugli aspetti delle cose nel tempo, sull'immaginazione, o di farsi manifestazione degli strumenti espressivi della pittura. Il Pittorialismo fu il primo a sostenere che la fotografia non si esauriva nel ruolo che le era stato assegnato fino a quel momento, ma che per parte sua avanzava la pretesa di essere riconosciuta come strumento artistico. A tal fine la fotografia imitava i metodi già conosciuti dalla pittura, rinunciando alla possibilità di riproduzione precisa offerta dalla tecnica e operando intenzionalmente con *fuzziness*, vale a dire inserendo nell'immagine l'infedeltà al dettaglio e la sfocatura. La rinuncia alla nitidezza dell'immagine è stata spesso interpretata come uno scimmiettamento dell'arte privo di valore artistico. In questo modo, però, viene occultata la portata effettiva del cambiamento che ebbe inizio con il Pittorialismo. Uno dei principali pionieri della fotografia d'arte, Peter Henry Emerson, illustrò le nuove prospettive della fotografia nel libro intitolato *Naturalistic Photography for the Students of the Art*, pubblicato nel 1889. Innanzitutto Emerson prese le distanze da pittorialisti come Oscar Gustave Rejlander e Henry Peach Robinson, che prendevano davvero l'arte come riferimento e ne imitavano i principî compositivi. Emerson invece si era occupato a fondo dell'influente fisiologo della percezione Hermann von Helmholtz e considerava le immagini – tanto della pittura quanto della fotografia – come costrutti formati da processi percettivi. La macchina fotografica e l'occhio – scrive von Helmholtz in un libro del 1873, che era stato tradotto in ingle-

¹² STIEGLER 2006, p. 104.

se e serví a Emerson come testo di riferimento – sono regolate da diverse modalità visive e percettive. L'occhio, secondo von Helmholtz, è un organo inadeguato a cogliere con nitidezza la realtà visibile, per cui Brian Lukacher può osservare:

Con von Helmholtz come guida scientifica, Emerson riteneva che l'occhio umano si trovasse in uno stato abbastanza pietoso, e che l'immagine retinica riflettesse un mondo oscuro e fluttuante, fatto di impressioni incerte¹³.