

La fotografia. L'immagine rimossa, tra mediologia e storia*

Giovanni Fiorentino**

Università degli Studi della Tuscia

The aim of the essay is to present the medium photography in its peculiarity asking some questions to the historiographic research and to media studies, too. In the first part it deals with the specificity of the medium between analogical and digital, starting from three concepts critically applicable to the development of photography: the concept of limit, the concept of dematerialization, the concept of displacement. In the second part, making full use of Benjamin 's thought, the essay deals with photography and the vision directly as a mean of conceptual and narrative side that asks at the same time the historiographic and the methodological research. At the end in the third and the last part some exemplifications and cases studies can be found.

Keywords: Fotografia; medium; storia; Benjamin; metodo

La fotografia, medium e tecnologia fondante per i dispositivi di rappresentazione e riproduzione analogica – poi digitale – del reale, si presenta come oggetto scomodo, o quanto meno marginale, sia per la ricerca storica che per la ricerca socio mediale, almeno lungo tutto il corso del Novecento (Fiorentino, 2007). Mezzo di comunicazione che parla a pezzi di corpo e dell'immaginazione, con le sue radici nell'Occidente moderno è patrimonio genetico, sapere e struttura dei nuovi media, vissuto oggi nei destini del presente digitale, ma indubbiamente è stato storicamente scavalcato nell'ambito della ricerca sui consumi culturali da mezzi di comunicazione di massa energicamente più visibili, prima il cinema, poi la televisione. *Testimone* a lungo evaso, tanto dalla storiografia tradizionale, in quanto fonte e strumento per la comunicazione e la narrazione, che dai media studies, in quanto ritenuto soggetto marginale da interrogare, la fotografia è entrata continuamente nel flusso della vita e delle relazioni sociali come una sovrapproduzione densa di senso, rielaborando le forme quotidiane della memoria, stabilendo continui e innumerevoli punti di contatto tra passato e presente, legati evidentemente alla sua natura di artificio trasparente (Bolter & Grusin, 1999) e medium indiziale (Barthes, 1980). Oggetto antropologicamente nuovo, dal suo primo apparire in grado di rideterminare la vita quotidiana e le relazioni sociali, in sostanza di fare la storia (Benjamin, 1955; 1982) troppo spesso è stato consegnato dalla narrazione storica a fonte

* Articolo proposto il 15/02/2017. Articolo accettato il 15/05/2017

** gfiorentino@unitus.it

decorativa ed accessoria o ad un ruolo residuale e ancillare, nonostante i presupposti storiografici che a partire almeno dagli Annales si aprono a una concezione pluralistica, aperta e paritetica delle fonti e interpretando solo negli ultimi anni il ruolo di fonte, strumento narrativo ed espressivo in grado di farsi carico di risposte e considerazioni poste in prima battuta dal cosiddetto *visual turn*, poi dall'ondata culturale connessa al *digital turn*.

La pressione quantitativa della riproducibilità tecnica digitale, il semplice riemergere di un numero sterminato di archivi fotografici del Novecento, di memorie individuali e comunitarie, pubbliche e private, attraverso la galassia del Web apre domande irrisolte sia per la ricerca storiografica che per i media studies e a un tempo ci riconsegna documenti e storie, immagini perturbanti e narrazioni possibili che ci parlano dell'inconscio dei media e delle tante possibili storie da ricomporre e narrare (Fiorentino, 2007; Fiorino, Fruci e Petrizzo, 2013).

Da una parte emerge la specificità del medium (Baetens, Pezzini & Van Gelder, 2008; Helkins, 2006): il *limite* del frammento visivo, la *smaterializzazione* del reale, lo *spostamento* da un contesto all'altro. Dall'altra si verifica l'instabilità della fotografia: la natura mutante, la sua *mediazione* continua, opacità e trasparenza continuamente rinegoziata con la trasformazione tecnologica (Bolter & Grusin, 1999), la capacità di stabilire una dialettica tra il passato e il presente. Naturalmente la sua natura densa, silenziosa, negoziale, aperta (Faeta, 2015).

La "dialettica ferma" dell'immagine fotografica presa in analisi da Benjamin (Tomassini, 2012) apre nuovamente questioni irrisolte ma interrogando lo studio e l'interpretazione del medium tra analogico e digitale, dei diversi contesti abitati e attraversati, in una dimensione culturale e quindi "costruita, socialmente e tecnicamente determinata, storicamente variabile" (Pinotti e Somaini, 2009, p.27). L'immagine, nello specifico la fotografia, interroga a un tempo il mediologo e lo storico implicando l'uso di metodi e grammatiche critiche in grado di confrontarsi tanto con l'aspetto indiziario del medium – sia esso filtrato dall'oggettualità analogica che smaterializzato definitivamente in un contesto digitale – che con l'aspetto metodologico e narrativo, quando la transizione al digitale obbliga almeno una riflessione euristica sui suoi connotati di fonte primaria.

Questo articolo, diviso in tre parti, vuole ripartire dalla natura difficilmente controllabile di un medium che ha vissuto straordinarie metamorfosi, smaterializzandosi nel presente digitale. Nella prima parte rapidamente recuperando un approccio culturologico e visuale, proponendo una sorta di iconologia critica che ragioni sulla specificità del medium (McLuhan, 1964) e sulla sua imprevedibilità semiotica a partire da tre concetti genealogicamente e coerentemente applicabili all'evoluzione della fotografia dall'analogico al digitale: appunto il concetto di *limite*; il concetto di *smaterializzazione*; il concetto di *spostamento* (Fiorentino, 2008).

Nella seconda parte, recuperando l'instabilità aperta della fotografia, la natura mutante e immaginale, la capacità di stabilire una dialettica tra il passato e il presente, attingendo alla radicalità del lavoro di Walter Benjamin (1955; 1982) per mettere in discussione il metodo e adoperare la fotografia direttamente come strumento di narrazione e

rielaborazione concettuale, individuando nel montaggio visivo la possibilità di una costruzione non univoca, non cronologica e non teleologica della storia.

Infine nella terza e ultima parte si porteranno alcune rapide esemplificazioni con i relativi casi di studio.

Tra specificità e instabilità: il medium

Parziale per sua natura, la fotografia molto prima del digitale rappresenta un vero e proprio atto di “decostruzione visuale” (Batchen, 2007), invenzione dell’immaginario e allo stesso tempo apparente conferma di esistenza, opacità e trasparenza, assenza onnipresente e incertezza del possibile. Come qualsiasi medium, o come qualsiasi fonte, nessuna possibilità di presentarsi esaustiva, la fotografia, sia essa prodotta e riprodotta, distribuita, consumata in un contesto analogico, sia essa prodotta e riprodotta, distribuita, consumata in un contesto digitale, va interrogata adeguatamente, ricondotta in ogni caso ad un contesto storico e culturale più ampio in grado di usare elementi di interpretazione e connessione che parlano tutta la eterogenea ricchezza dei saperi, e delle relazioni tra saperi, che insistono a vario titolo sulla fotografia.

Limite

Gli scrittori Julio Cortazar e Italo Calvino sviluppano intorno a un genere letterario minore – il racconto breve – un modo di procedere che intanto concilia lo sguardo del critico con le mani dell’autore, e in sostanza procede per selezione, per esclusione, porzione, delimitazione, a partire dal concetto di limite (Cortazar, 1962-1963; Calvino, 1988). Probabilmente la fotografia, è mezzo di comunicazione intorno al quale è più semplice ragionare a partire dal limite, per differenza, per sottrazione, per assenza. In definitiva per larghe zone di silenzio. Intorno al vuoto che genera sempre significati inattesi. È un valore differenziale che si può tessere sul filo pausa-silenzio e giocare sul territorio di un contesto storico culturale.

Limite, porzione, selezione, esclusione, determinata dall’interazione macchina medium e occhio del fotografo, e sulla quale si ferma lo sguardo dello spettatore. Il fuori campo ci riporta al funzionamento base dell’immagine fotografica: un’immagine bordata, un rettangolo delimitato ai suoi quattro lati, dal mirino della reflex che attraversa il Novecento fino al display dello smartphone. L’esibizione fotografica comporta sempre un nascondimento, l’immagine sarà sempre un frammento che rimanda oltre se stesso. Si evoca un procedimento complessivo che funziona per sottrazione e matura anche nelle trasformazioni e negli aggiornamenti dell’inconscio tecnologico (Benjamin 1936; Vaccari, 1979) che arrivano fino al presente.

Il limite fotografico incornicia una parte del reale e la espone, mette in forma il dettaglio. Il frammento visivo storicamente entra in scena nella metropoli ottocentesca, l’immagine

tecnica diventa presenza quotidiana, il particolare anonimo che la scansione foto-grafica mette in rilievo diventa presenza nuova e scandalosa, l'occhio dello scrittore si spinge a inquadrare i dettagli della realtà, fissa piccole cose e le fa esplodere. Il tema di un buon racconto – spiega Cortazar – è sempre eccezionale, che non vuol dire fuori del comune. Anzi, magari attinge al perfettamente triviale e quotidiano. “Un racconto è significativo quando spezza i propri confini con quell'esplosione di energia spirituale che illumina bruscamente qualcosa che va molto oltre il piccolo e talvolta miserabile aneddoto che racconta” (p.1315).

Il racconto fa vedere, intensamente, come la fotografia. Lo sguardo esercita e libera l'occhio sui particolari, concentrandosi sul frammento che rappresenta il transitorio e il contingente che offre senso al generale. È la dimensione del contingente rilevata da Baudelaire come forma eterna della modernità. È l'osservazione micrologica di Walter Benjamin che riscontra “nell'analisi del piccolo momento particolare il cristallo dell'accadere totale” (1982). È il racconto che nel migliore dei casi contiene, a volte senza che l'autore ne abbia coscienza, “quella favolosa apertura dal piccolo verso il grande, dall'individuale e circoscritto all'essenza stessa della condizione umana” (Cortazar, 1962-1963, p.1319).

Anche Italo Calvino si interessa di fotografia, affrontandola sia con la narrazione che con la scrittura saggistica. L'*esattezza* è uno degli argomenti delle sue *Lezioni americane*. L'*esattezza* è associata alla predilezione per le *short stories*, alla fedeltà “all'idea di limite” (1988, p.67). *Exactitude* per Calvino, ma non è difficile estenderlo alla sua modalità di procedere nella scrittura. Oscillando tra una storia e le possibili infinite storie che restano escluse, Calvino adopera un metodo che è affine alla sensibilità di Cortazar: “...cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto...” (pp.67-68).

L'estasi del particolare in Calvino vive una singolare sintonia con le ipotesi dello scrittore argentino. Il particolare si fa vertigine, l'intento è “di dissolvere e rovesciare l'estensione dell'infinito nella densità dell'infinitesimo” (ib.).

Smaterializzazione

Nella sua lunga genealogia, la fotografia è a lungo, e prima di tutto, un'idea che vive una lunghissima gestazione nel tempo: il desiderio di fermare per sempre il fantasma del reale sembra rincorrere la data convenzionale e spartiacque del 1839 (Batchen, 1997; Bazin, 1958; Debray, 1992). È poi nella metropoli industriale che si diffonde, piattaforma essenziale dello sviluppo della comunicazione visiva mediata, che esonera l'artista dalla referenzialità del reale ed entra fin dal suo primo annuncio in relazione con arti, scienze, letteratura, economia e mercato dei consumi. Questa stessa fotografia rapidamente si fa oggetto di riflessioni previsionali che traducono prima del tempo l'essenza della civiltà

dell'immagine che attraverserà il Novecento per insediarsi digitalmente nel contesto del Web (Abruzzese, 1995; Fiorentino, 2007; Ewen, 1993).

La riflessione del fisiologo Oliver Wendell Holmes più volte riproposta (Fiorentino, 2014; Holmes, 1995) rimane ancora oggi centrale. Il suo sguardo, come quello di Baudelaire sull'altra sponda dell'Atlantico per altro, si innesta su un osservatorio privilegiato: nella sua analisi, luoghi, cose e persone assumono essenza pellicolare, diventano immagine in una fase che è quella dell'esordio industriale del medium. La superficie fotografica ha vita autonoma ed eterna tradotta dalla tecnologia a matrice riproducibile negativo-positivo. La fotografia apre un tempo in cui l'immagine diventa essenziale più delle cose stesse.

D'ora innanzi la forma divorzia dalla materia. Difatti la materia come oggetto visibile non servirà più, tranne in quanto stampo sul quale la forma viene modellata. Dateci qualche negativo di una cosa che vale la pena vedere, presa da punti di vista differenti: è tutto ciò che ci serve... C'è solo un Colosseo o un Pantheon; ma quanti milioni di potenziali negativi hanno emanato - campioni di miliardi di immagini - da quando sono stati costruiti! La materia in grandi masse è sempre statica e costosa; la forma è economica e trasportabile. (Fiorentino, 2014, p.58).

L'immagine è autosufficiente e incide sulla realtà. La smaterializzazione riproducibile, dalla infinità di stampe positive alla riproducibilità illimitata della rete digitale, alimenta e nutre l'immaginario. Grandezza e singolarità del Colosseo si dissolvono di fronte ai poteri del simulacro (Baudrillard, 1981; Ewen, 1988; Perniola, 1980). Il mondo si libera della materia, *statica e costosa*, per vivere di forma, *economica e trasportabile*. "L'immagine resta, - scrive ancora Holmes - *l'originale svanisce*". Rispetto alle analisi sociologiche e filosofiche degli anni Ottanta, qui è l'aspetto pedagogico e semiotico che va evidenziato: l'immagine fotografica del Colosseo non è mai il Colosseo stesso. La qualità della smaterializzazione per André Gunthert – lui scrive di "fluidità" – caratterizza il salto della fotografia digitale. La "fluidità digitale", con la conversione dell'informazione visiva in dati archiviabili, modificabili e comunicabili emancipa l'immagine dal suo supporto materiale e sviluppa consapevolezza nel consumatore: "dalla versatilità della fotografia al declino dei monopoli economici, passando per le sue applicazioni nella telefonia mobile, tutte le fratture provocate dal supporto digitale possono essere spiegate da questo attributo. Se esso favorisce la moltiplicazione delle immagini, ne aumenta ulteriormente la visibilità, facendole beneficiare di tutte le circolazioni permesse dallo status digitale" (2015, p.17).

L'ubiquità onnipresente della fotografia digitale si traduce già con Holmes nelle sue implicazioni di densità reale, nella sua forma di autonomia promozionale da contestualizzare e interpretare – abbondantemente prima di photoshop –, come nei termini di determinazione e rielaborazione del reale iscritto nel virtuale dell'immagine stessa.

Spostamento

La fotografia realizza uno scarto che è un'invenzione nel momento in cui si risemantizza in un nuovo spazio-tempo d'uso. Una volta scissa la materia dalla forma, l'immagine dalle

cose, il frammento fotografico entra in scena modificando la percezione ordinaria della realtà, diventa presenza quotidiana trasportabile nella civiltà industriale, poi nei flussi del web. L'esperienza indiziale che fonde sguardo e inconsapevolezza tecnologica si fa rapidamente territorio d'Avanguardie: la fotografia è il *readymade* (Krauss, 1990) e il *readymade* è la fotografia, operazione mentale consapevole, dislocazione e spostamento, corpo e macchina a un tempo, processo che reinventa il quotidiano (de Certeau, 1980). La fotografia incarna la filosofia del bricolage, nel contenuto e nella forma, molto prima dell'avvento digitale, la costruzione di mondi possibili attraverso materiali ai quali si attribuiscono funzioni non previste. La fotografia per sua natura decontestualizza e riposiziona, taglia e ricomponi, incornicia e espone, isola e sposta in un nuovo luogo di fruizione.

Il lavoro concettuale di Duchamp trova materializzazione fotografica negli *Oggetti d'affezione* di Man Ray. Le provocazioni mentali dell'uno si materializzano nell'occhio macchina dell'altro. Si compendiano come il negativo e il positivo: dalla camera oscura viene fuori la rivelazione luminosa. La *ruota della bicicletta* viene sottratta al telaio, posta su di un piedistallo, inserita in un contesto museale: passa da una cornice all'altra, subisce un radicale *spostamento*. I fotomontaggi Dada esemplificano il bricolage e lo spostamento di frammenti fotografici da un contesto all'altro, come del resto la pratica della cartolina artigianalmente fotomontata di inizio secolo, o anche il viaggio fisico della stessa da un luogo materiale all'altro. Pur essendo mezzo dirompente nell'utilizzo delle Avanguardie artistiche, oggetto della sperimentazione avanzata di Dadaisti, Futuristi e Surrealisti, la fotografia attraversa il Novecento stabilendo numerosi punti di contatto con i mezzi di comunicazione generalisti, la sua vita, naturalmente pubblicitaria è parte dello statuto *fluttuante* dell'immagine fissa che si ridefinisce, assecondando continui spostamenti secondo il formato, il supporto e, di più, il contesto di esposizione (Quintavalle, 1983; Ortoleva, 1983;), la cornice d'uso, alla maniera dei ready-made duchampiani, appunto intensamente condizionati da un'ideologia fotografica.

Taglia, cuci, incolla, da un mondo all'altro, da un medium all'altro, da un contesto all'altro, dallo spazio tempo di produzione, allo spazio tempo di consumo e ritorno. La fotografia assume nuova vita, circola autonomamente nelle reti telematiche, dando spazio a un consumo produttivo dello sguardo, ritorna all'interazione e alla fruizione a un tempo personale e collettiva di Internet, rigiocando tutta l'energia del suo statuto ambiguo sulla frontiera digitale (Fontcuberta, 2010; Gunthert, 2015; Heiferman, 2012). Lo sguardo fotografico si *rimedia* nel nuovo ambiente tecnologico e sociale, si fa sempre più fruizione individuale e interattiva, navigazione pendolare dello sguardo, costruzione e rielaborazione della vista. E che la fotografia sia patrimonio genetico, sapere e struttura dei nuovi media lo si legge ancora nella sua storia. Già Holmes rintraccia lo spazio di un consumo produttivo, il piacere di giocare, illimitatamente e interattivamente con archivi consistenti di immagini, con una navigazione virtuale delle immagini. La mutazione dell'agire fotografico da meccanico a elettronico, il suo farsi parte integrante dei mondi del video e delle reti informatiche non è un perfezionamento di un linguaggio della cultura di massa industriale, è nuova espressione dei bisogni di visibilità e comunicazione individuale della civiltà post-industriale. La mobilità e la penetrabilità interstiziale e

ordinaria negli spazi di vita, fa del medium *silenzioso* un ambiente nell'ambiente che slegato dai supporti materiali – attraverso i margini – entra nelle storie personali. È intorno al *punctum* (Barthes, 1980), sensibilità e dettaglio che si congiungono, che si concentra il ricercatore nella possibilità di compensare, costruire, immaginare, producendo e innestando la sua analisi su un percorso di conoscenza. L'intensità del parlare ai sensi singolarmente può determinare spostamento, amplifica l'emotività, rigioca i contesti nel silenzio, ristrutturata lo spazio in risonanze, stabilisce una dimensione relazionale intensa, che è sostanza e dimensione indispensabile della conoscenza e che permette di coniugare le intelligenze multiple dell'apprendere con le sfere molteplici e potenti della comunicazione.

Intorno alla polifonia dello sguardo

Walter Benjamin può utilmente offrire riferimento e metodo, per avvicinarsi al medium fotografico, in un contesto storicamente già multimediale dei primi decenni del Novecento, dove l'immagine fissa riproducibile tecnicamente entra in relazione dinamica almeno con cinema, carta stampata e radiofonia.

Prima della *Tesi di filosofia della storia*, il suo ultimo testo scritto nel 1940, Benjamin esplora e pratica sperimentalmente un metodo di ricerca storica nell'opera incompiuta *Parigi, capitale del XIX secolo* (1927-1940): una lunga sequenza di frammenti giustapposti, un assemblaggio di materiali eterogenei, una sorta di macchina aperta e complessa per alcuni versi accostabile – anche per la stesura coeva – a *Mnemosyne* di Aby Warburg (Didi Huberman, 2006). L'accostamento surrealista, “il montaggio a scatti” di citazioni e pensieri costituisce appunto un metodo, una tecnica di raccolta, la possibilità di organizzare ed esporre il materiale. La forma complessa, stratificata e plurivoca traduce un connubio stringente tra metodo d'indagine, composizione, ricezione desiderata e azione politica e deriva dall'obiettivo programmatico: perseguire il “risveglio” (Benjamin, 2000, pp. 510-511).

Le domande, gli argomenti e il metodo di Benjamin, nel tempo della riproducibilità digitale, ci spingono a ricostruire la storia della cultura secondo una dimensione espressiva e documentale eminentemente visiva, e costituiscono un punto di riferimento preciso per la fondazione del campo di ricerca che innesta teoria e storia dei *media* sulla storia culturale (Benjamin, 2012; Fiorentino 2014).

Dunque il montaggio di materiali eterogenei è programmaticamente orientato a tale fine. “Assumere il principio del montaggio” consente di “passare al contropelo la storia”, di ridiscutere le narrazioni predeterminate gerarchicamente, e elaborare con gli stessi o diversi elementi, una storia altra che moltiplica le narrazioni. Ad emergere sono costellazioni nuove di senso, relazioni tra cose, immagini, frammenti tanto note quanto dimenticate, in cui anche quelle note sono ricontestualizzate e risignificate. Il *continuum* della storia viene spezzato, al suo interno vengono aperti varchi, politicamente al presente. La parte – il limite fotografico – può venire incontro all'osservatore, al lettore,

che li scopre esattamente come segni della discontinuità dello spazio che corrisponde a una discontinuità del tempo. I frammenti sono oggetti ridotti in pezzi, ma tali pezzi attendono di essere recuperati e risvegliati.

Gli occhi di Benjamin sono parte dello sconvolgimento percettivo metropolitano della prima parte del Novecento, quando Fascismo e Nazismo segnano le sorti dell'Europa. Oscillano tra lo sguardo *panoramico* (grandangolare) posato sullo spettacolo quotidiano di una folla indistinta e in movimento sulle strade metropolitane e lo sguardo ravvicinato (teleobiettivo) della macchina che rivela punti di vista inediti, inquadrature e dettagli che oltrepassano la visione prospettica a favore delle possibilità che corrispondono a lunghezze focali e angoli di ripresa infiniti (Pinotti e Somaini, 2016).

Ai bordi media-visivi dell'esperienza di Benjamin, la litografia e il cinematografo. Tra loro diorami, panorami, stereografie e fotografie: dispositivi tecnologici e visuali destinati a modificare le strutture e le modalità dell'esperienza e della conoscenza. Tecnologie e dispositivi cognitivi ai quali Benjamin presta grande attenzione. Il suo sguardo difatti, assumendo quello del medium, scardina le regole della tradizione accademica, la prospettiva naturalista viene distrutta dalla fotografia. Il suo *flâneur* adopera la protesi mediale, un occhio macchina dalla percezione pluridimensionale, dilatata, tattile, discontinua, allo stesso tempo consapevolezza umana e inconscio tecnologico, che offre saperi laterali e dimensioni che vanno oltre la superficie, recuperando alle cose la plasticità tridimensionale. È lo stesso scrittore a chiarire l'“aspetto pedagogico di questo progetto: ‘Educare in noi il medium creatore di immagini allo sguardo stereoscopico e dimensionale nella profondità delle ombre della storia’” (Benjamin, 1982, p.511).

Se la macchina cine-fotografica è al centro della riflessione dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nei *Passages* la stessa diventa lente e diaframma per il ricercatore, protesi della carne, sguardo laterale e *poroso* sulla molteplicità della metropoli, apertura alla registrazione della differenza, consente di esplorare in maniera impensata l'universo reale, il mondo, traduce un nuovo modo di esperire, e ripensare, la realtà. Il nuovo modo di percepire la realtà deve diventare metodo e ricerca, shock esperienziale accostato non a caso all'opera d'arte d'avanguardia, “straordinaria operazione intermediale costantemente scandita dallo sdoppiamento riflessivo di un'immagine sottratta a ogni effetto di fascinazione auratica” (Montani, 2007, pp.90-91).

Attraversando il montaggio visivo e spaziale del tempo, il lettore immerso nella “costellazione” interminata e incontrollabile di Benjamin si perde nella qualità e nella densità del frammento e della scrittura, si immerge e ricostruisce immagini, sceglie e monta accostando e rimandando per associazioni, in un procedimento noto e particolarmente frequentato da Aby Warburg. In definitiva *Parigi, capitale del XIX secolo* risponde all'insoddisfazione di Benjamin per la forma libro, mette in crisi il concetto stesso di “opera”, i suoi requisiti di unità, linearità, autonomia. La critica al progresso lineare e l'immagine della costellazione, chiaramente presente in diversi passaggi del progetto sono sviluppate e sintetizzate nell'ultimo testo elaborato dal filosofo tedesco, *Tesi di filosofia della storia* scritto nel 1940. La proposta è quella di un modello non “causale”, non gerarchico, né sequenziale. Il “balzo della tigre” passa attraverso la natura dialettica del

cinematografo – il montaggio. “Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra momenti diversi della storia. Ma nessun fatto, perché causa, è già perciò storico. Lo diventerà solo dopo, postumamente, in seguito a fatti che possono esserne divisi da millenni. Lo storico che muove da questa constatazione cessa di lasciarsi scorrere fra le dita la successione dei fatti come un rosario. Coglie la costellazione in cui la sua propria epoca è entrata con un’epoca anteriore affatto determinata. E fonda così un concetto del presente come del ‘tempo attuale’, in cui sono sparse schegge di quello messianico” (Benjamin, 1962, p.86).

Sullo sfondo lavori di ricerca fondati su una narrazione fotografica che sono diventati rapidamente punti di riferimento, portati a termine – e non casualmente – nel nuovo millennio, attraverso il recupero di fonti visive rielaborate storiograficamente nei montaggi di Tomasz Kizny (2003) e Ariella Azoulay (2007). Gli archivi impossibili, mai visti, inesauribili e a lungo nascosti dalla narrazione mainstream controllata dai media di massa del Novecento, recuperati allo sguardo del presente digitale per capovolgere le narrazioni – anche quelle visuali – dominanti. Lo squarcio fotografico sul *Gulag* (1920-1950), la riscrittura contro visiva dello scontro tra Israele e Palestina (1967-2007).

L’occhio, il medium e le storie

Abbandonando la narrazione del colpo d’occhio unico, le fotografie sono in grado di connettere sfondo e dettaglio in maniera multifocale. La fotografia fende per sua natura qualsiasi genere, il limite prende forma, come ha rivelato Duchamp, nella cornice d’uso, nel contesto d’esposizione, in uno spazio sociale e culturale determinato, e nel montaggio visuale e consapevole del ricercatore può recuperare saperi laterali e nuove possibilità di articolare il pensiero.

In ultima istanza, è il ricercatore a proporre la decontestualizzazione e la ricontestualizzazione, l’invenzione, l’accumulazione e la differenza dei differenti sguardi fotografici, a suggerire la possibilità di montare un’immagine accanto ad un’altra, secondo lenti, obiettivi, formati e impaginazioni completamente differenti, come in un fotomontaggio che, per differenza, genera differenze. Da rendere marcatamente, medialmente, fotograficamente. Alla discontinuità del frammento, che sia tattile o completamente immateriale, il montaggio recupera ulteriori saperi laterali e una plasticità tridimensionale, per offrire un nuovo modo di esperire, e ripensare, la storia. C’è ad esempio un’idea coraggiosa e precisa nel montaggio visivo e nella costruzione della ricerca *Atto di stato* di Ariella Azoulay (2007). Appunto, l’idea di riscrivere, sulla scia progettuale dell’ultimo Benjamin, la storia attraverso l’immagine fotografica, quando le vicende del tempo presente interrogano e chiedono di fare luce più intensa anche sul recente passato. *Atto di stato* impagina quarant’anni di scontro tra Israele e Palestina, dal 1967 al 2007, attraverso il montaggio e l’interrogazione di fotografie documento, immagini mai apparse sui giornali, provenienti da archivi storici e fotografi spesso sconosciuti, assemblate intrecciando la prospettiva diacronica a quella tematica e che diventano una contro narrazione che

investe la natura stessa del medium. La ricerca visiva della Azoulay è in controtendenza, in fuga dall'estetica, si presenta decisamente come una resistenza ininterrotta dello sguardo in grado di articolare il *limite* fotografico risemantizzandolo in un contesto storiografico. La risposta di un volume che non si può sfogliare – ma si deve ascoltare pazientemente lasciando spazio alla natura silenziosa della fotografia – incrina la relazione storica e consolidata tra potere politico-militare e mezzi di comunicazione.

Nei primi vent'anni di guerra, almeno fino alla svolta della prima intifada palestinese del 1987, il governo e l'esercito israeliano riusciranno a presentare ai media un regime di occupazione pacifico, persino benevolo nei confronti della popolazione sottomessa. Il controllo e i suoi costi, le sue tragedie, i suoi morti, vengono resi "invisibili" dalla censura. Quando il comandante generale Ariel Sharon fa radere al suolo migliaia di case nei campi profughi di Gaza – siamo nel 1971 – per i mass media la violenza dell'occupazione continua a non esistere. Sono gli stessi anni in cui a Gaza è vietato fotografare liberamente, si previene intenzionalmente la creazione di uno spazio pubblico e di visibilità. Già nel 1967, la grande sapienza mediale del ministro della Difesa di allora, Moshe Dayan, circondato da un gruppo di fotografi e giornalisti ben attrezzati per la causa, si traduce nell'invenzione dell'"occupazione invisibile e illuminata", con la conseguente disintegrazione dello spazio pubblico palestinese. La diffusione in Israele dei cosiddetti "libri della vittoria", evocanti i fotolibri fascisti, serve a costruire uno sguardo condiviso – attraverso prezzi bassi e il raggiungimento di un ampio pubblico – in grado di raccontare e mostrare la vittoria. Lo sguardo collettivo è quello, come scrive la Azoulay, della "trascendenza dei liberatori di Gerusalemme".

Queste immagini di vittoria nel libro vengono restituite al contesto storico sociale, oltre l'ufficio stampa del governo e i portavoce dell'esercito. Il nascondimento e la censura che nel corso dei quaranta anni ha dovuto cambiare obiettivi e strategie, anche tenendo conto dello scarto fondante dell'accessibilità digitale, oggi deve fare i conti con la ricerca dello storico. Ecco, una dopo l'altra, una serie di foto proibite per lo più realizzate da ebrei israeliani dove le parole ovviamente non rendono giustizia alle immagini documento del reale: i villaggi di Imwas e Beit Nuba e i loro rifugiati, la demolizione delle case di Hebron dopo la guerra, i campi profughi, le varie forme di protesta e resistenza mai mostrate, le condizioni disperate di lavoro dei palestinesi in Israele, le incursioni nelle case dei palestinesi, ancora le demolizioni chirurgiche, gli arresti dei palestinesi e le perquisizioni domiciliari e personali, i centri di detenzione, i dispositivi e le attrezzature militari, l'offesa corporale diretta, i paesaggi dell'occupazione, i recinti mobili dei prigionieri di guerra. Eccoli i volti dei bambini segnati dai proiettili di gomma, o i volti dei palestinesi negati allo sguardo dai passamontagna: in definitiva le infinite possibilità di controllo fisico e immateriale, su militari, civili, donne e bambini, con le varie forme di ricorso alla violenza sul corpo e sulle menti. Siamo di fronte all'esempio di un montaggio persistente, una storia contro, rispetto allo sguardo ottuso dello spettatore assorbito dal controllo. Contro le didascalie laconiche dei giornali. Contro la perdita della forza visiva della fotografia immersa nel flusso ininterrotto di immagini dell'informazione globale, il limite dell'immagine fotografica, smaterializzata e decontestualizzata viene intenzionalmente potenziata e riarticolata nella narrazione storiografica.

L'esperienza de *I ragazzi del '77* è invece la risultanza di un processo innescato dagli spazi di condivisione sociale della rete. Il 5 febbraio del 2011 Enrico Scuro, fotografo del movimento del '77 e allora studente del DAMS a Bologna, pubblica sul proprio profilo Facebook la foto dello spettacolo di Dario Fo che conclude il convegno contro la repressione del settembre 1977. Quella manifestazione rappresentava l'ultimo atto di un anno iniziato con le occupazioni delle università e culminato con l'uccisione dello studente Francesco Lorusso in via Mascarella a Bologna da parte di un carabiniere e l'espugnazione della barricata della cittadella universitaria con gli autoblindo inviati dal ministro degli interni Cossiga. In questa immagine i volti si distinguono appena, eppure in molti tra i contatti facebook di Scuro cominciano a taggarsi sull'immagine. Scuro apre il suo archivio privato in uno spazio pubblico e, in un paio di settimane, inserisce nella sua bacheca tre album di 200 fotografie l'uno, poi costituisce un gruppo intitolato "I ragazzi del '77". Si scatenano commenti, discussioni, riconoscimenti, si assegnano nomi a facce, si ricollegano facce a storie e contesti. Dai cassetti di questa comunità che dalle piazze di Bologna si ritrova nel territorio della rete arrivano centinaia di fotografie, poi alcune migliaia. Scuro ricompone tredici appendici che ognuno può vedere on line, per un totale di circa 4600 fotografie. Alla fine dell'anno esce il libro *I ragazzi del '77* pubblicato da due piccole case editrici che chiudono il cerchio, Baskerville e Sonic Press, rispettivamente fondate da Maurizio Marinelli e Oderso Rubini, tra i giovani protagonisti di quella stagione. Il volume raccoglie circa un quarto degli scatti pubblicati in rete per accumulazione spontanea, raccontando la vita quotidiana di una comunità giovanile. La documentazione autoprodotta fonde la scena pubblica con quella privata, la strada è affiancata alla casa, il filtro connettivo di Facebook restituisce la qualità della quantità di mille coprotagonisti che lasciano riemergere documenti fotografici in grado di ritessere memoria individuale e collettiva, trama sociale e di rete (Noiret, 2014).

Siamo di fronte a un atlante consapevolmente collettivo e una prospettiva dichiaratamente "multifocale" che ritesse il centro ai margini, la scena al retroscena, quello che è stato visto e ricordato a quello che non è stato visto ed è stato dimenticato, offrendo contesto visivo alla singolarità di ogni fotografia, sia in senso diacronico – gli anni prima e quelli dopo – che sincronico – il contesto pubblico e quello privato, la provincia con la città –, elaborando una sorta di profondità "tridimensionale" che si innesta sulla singolarità, e la bidimensionalità, dell'istante fotografico. Certo che rispetto al processo di partecipazione, riemersione e condivisione collettiva, la processualità attende in questo caso la riarticolazione consapevole e critica dello sguardo del ricercatore. Ma c'è un elemento puntuale, un *punctum*, che emerge nel racconto collettivo, iscritto nella vita quotidiana dei ragazzi del '77 che vale la pena recuperare. Queste fotografie raccontano prima di tutto l'esperienza comunicativa, espressiva, mediale di giovani studenti universitari. Che mettono in scena la consapevolezza del movimento rispetto alla comunicazione – quelle "esperienze di controinformazione", di guerriglia comunicativa che verranno rielaborate e teorizzate in forma di marketing da Conrad Levinson all'inizio degli anni Ottanta (Levinson, 1994) – che emerge riconoscibilmente dalle esperienze di Radio Alice e A/Traverso. Nelle fotografie appaiono

con ricorrenza le macchine fotografiche tra le mani dei protagonisti fotografati, le reflex, gli apparecchi Kodak instamatic, le macchine fotografiche Polaroid. Insieme alle scritte sui muri (c'è un album specifico), alle performance degli Indiani Metropolitani, al Drago di cartapesta, ai trucchi sui volti, alle dimostrazioni scenografiche e teatrali di piazza, alle performance estetico politiche, ai murales in via Zamboni, agli spazi animati delle radio libere appare con forza il medium fotografico nelle mani produttive e consapevoli dei ragazzi. Queste fotografie vanno oltre i generi convenzionali e costituiscono un'elaborazione collettiva da riprendere in considerazione prima di tutto in quanto documento riemerso, fonte densa e specifica da studiare criticamente, strumento per raccontare diversamente il passato.

Riemergendo dal web e assecondando un processo diverso che investe e interroga immediatamente il territorio conteso della Public History, anche in questo caso l'immagine fotografica, smaterializzata e decontestualizzata viene riarticolata in una diversa narrazione visiva.

Nota biografica

Giovanni Fiorentino è Professore ordinario in Sociologia dei Processi Culturali, insegna Teoria e tecnica dei media e Sociologia dei consumi e della pubblicità e dirige il Dipartimento di Scienze Umanistiche, della Comunicazione e del Turismo dell'Università degli Studi della Tuscia. Presidente della Società Italiana per lo Studio della Fotografia, scrive per "Il Messaggero", "Il Mattino" e studia i media in una prospettiva di storia e teoria culturale. Ha curato mostre fotografiche e pubblicato numerosi saggi, tra i quali, *L'occhio che uccide* (2004), *L'Ottocento fatto immagine* (2007), *La radio al Sud* (2012), *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia, dallo stereoscopio all'immagine digitale* (2014).

Bibliografia

- Abruzzese, A. (1995). *Lo splendore della tv. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Genova: Costa & Nolan.
- Azoulay, A. (2007). *Atto di stato. Palestina-Israele, 1967-2007. Storia fotografica dell'occupazione*. Milano: Bruno Mondadori.
- Baetens, J., Pezzini, I. & Van Gelder, I. (eds.). (2008). *Sémiotique et Photographie/ Semiotics and Photography*, "Rs/Si", vol.28, n°1-2, Association canadienne de sémiotique/Canadian Semiotic Association.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire*, Gallimard-Seuil, Paris; tr. it. (1980) *La camera Chiara. Note sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- Batchen, G. (1997). *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge-London: The MIT Press.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée.
- Bazin, A. (1958). *Qu'est-ce le cinéma*. Paris: Editions du Cerf.

- Benjamin, W. (1955). *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. (1962) *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. (1966) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Torino: Einaudi.
- Benjamin W. (1982). *Das Passagenwerk*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main; trad. it. (2000) *Opere Complete, IX. I "passages" di Parigi*. Torino: Einaudi, Torino.
- Benjamin, W. (2012). *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*. Torino: Einaudi.
- Bolter, J., & Grusin, D. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge-London: The MIT Press.
- de Certeau, M. (1980). *L'invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*, Paris: Union Générale d'éditions.
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image*. Paris: Gallimard.
- Didi Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit.
- Calvino, I. (1988). *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Cortazar, J. (1962-1963). Alcuni aspetti del racconto. In (1994) *I racconti* (pp.1311-1327). Torino: Einaudi-Gallimard.
- Ewen, S. (1988). *All Consuming Images. The Politics of Style in Contemporary Culture*, New York: Basic Books.
- Faeta, F. (2015). La fotografia come descrizione densa. *Antropologia, fonti e documenti. Voci. Annuale di scienze umane*, XII, pp.27-43.
- Fiorino, V., Fruci, G. L., e Petrizzo, A. (a cura di). (2013). *Il lungo Ottocento e le sue immagini Politica, media, spettacolo*. Pisa: ETS.
- Fiorentino, G. (2007). *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*. Palermo: Sellerio.
- Fiorentino, G. (2008). On Photography. The Medium, the Scandal and the Silence. In J. Baetens, I. Pezzini, I. Van Gelder (eds.) *Sémiotique et Photographie/ Semiotics and Photography* (pp. 177-192) vol.28, n°1-2, Association canadienne de sémiotique/Canadian Semiotic Association.
- Fiorentino, G. (2014). *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*. Milano: Franco Angeli.
- Fontcuberta, J. (2010). *La càmara de Pandora. La fotografi@ después la fotografia*, Barcellona: Editorial Gustavo Gili.
- Gunthert A. (2015). *L'image partagée. La photographie numérique. Pairs: Éditions Textuel*; trad. it. (2016). *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*. Roma: Contrasto.
- Heiferman, M. (2012). *Photography Changes Everything*, Washington: Aperture Foundation, Inc., and the Smithsonian Institution.
- Helkins, J. (2006). *Photography Theory*. London-New York: Routledge.
- Holmes, O. W. (1995). *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale* (a cura di G. Fiorentino). Genova: Costa & Nolan.

- Kizny, T. (2003). *Gulag*, Paris: Balland/Acropol.
- Krauss, R. (1990) *Le Photographique*. Paris: Macula; trad. it. (1996) *Teoria e storia della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Levinson, C. (1994). *Guerrilla Marketing*. Boston, New York: Houghton Mifflin.
- Montani, P. (2007). *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma: Carocci.
- Noiret, S. (2014). Nulla sarà più come prima: considerazioni sul digital turn e le fonti fotografiche dal punto di vista della storiografia, in Brunetta. G. P. e C. A. Zotti Minici (a cura di) *La fotografia come fonte di storia* (pp. 248-268). Venezia: Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti.
- Ortoleva, P. (1983). La fotografia. In AA.VV. (a cura di). *Il mondo contemporaneo, vol. X, Gli strumenti della ricerca*. Firenze: La Nuova Italia.
- Perniola, M. (1980). *La società dei simulacri*, Bologna: Cappelli.
- Quintavalle, A. C. (1983). *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*. Milano: Feltrinelli.
- Somaini, A. e Pinotti, A. (2009). *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina.
- Somaini, A. e Pinotti, A. (2016). *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Torino: Einaudi.
- Tomassini, L. (2012). Una "dialettica ferma"? Storici e fotografia in Italia fra linguistic turn e visual studies. *Memoria e ricerca*, 40: pp.93-110.
- Vaccari, F. (1979). *La fotografia e l'inconscio tecnologico*. Modena: Punto e Virgola.