La guerra delle immagini. La ricezione della storia attraverso la rappresentazione iconica: dalla pittura all'immagine fotografica

di Maurizio Lorber

Tutto ciò che è vita è inafferrabile.
L'arte la fissa solamente barando.

Henry de Montherland

«Le immagini non trasmettono solo un pensiero o un significato: esse colgono la realtà per l'uomo che le guarda»[1]. Se accettiamo questa affermazione perentoria di Ernst Kris dobbiamo anche considerare che, in un'immagine ad "alta definizione" come potrebbe essere un dipinto o una fotografia, alcuni aspetti pertinenti sono gerarchizzati. La sostanza simbolica può essere pertanto selezionata dall'emettitore in modo da orientare l'osservatore verso una determinata interpretazione.

Poiché i processi di selezione e di gerarchizzazione sono aderenti ai contenuti culturali di un'immagine e ne sostanziano la loro intenzionalità, in questo articolo cercherò di indicare come la consapevolezza comunicativa, le aspettative e le modalità di ricezione delle odierne immagini di cronaca abbiano i loro archetipi nella pittura e, nella fattispecie, nell'atteggiamento interpretativo della pittura di storia dalla fine del '700. Citerò pertanto, a supporto della mia tesi, opere di artisti come John Sigleton Copley e fotografie, come *Raising Flag*, divenute celebri nell'illustrare la storia del XX secolo[2]. Parallelamente proporrò una selezione di testimonianze critiche che

[1] E. Kris, *Psychoanalytic Exploration in Art*, New York 1952, trad. it. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967, p. 44. Si tratta di considerazioni e problematiche che, come testimonia in una nota lo stesso Kris, trovano la loro prima elaborazione in una serie di conferenze tenute nell'autunno del 1938 all'Istituto di psicoanalisi di Londra.

[2] Mi corre l'obbligo di citare alcuni testi che mi hanno stimolato in maniera determinante attraverso esempi ed argomentazioni: Francis Haskell, *Paul Delaroche-Tragedie imminenti*, in *ART-FMR - secolo XIX*, tomo II, Milano, Rizzoli-F.M. Ricci, 1990, pp. 178-196; Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as*

permetteranno di delineare l'atteggiamento ricettivo dell'osservatore, ponendo infine in evidenza che la storia dell'arte, solo nella prima metà del Novecento, sviluppò una ermeneutica adeguata a spiegare il potere emotivo dell'immagine. Questa problematica venne affrontata da due insigni storici dell'arte Ernst Kris e Ernst Gombrich che, ricorrendo a strumenti interpretativi trasversali rispetto alla loro disciplina quali la psicologia e la psicoanalisi, ne allargarono i confini.

The image of evidence

Gli storici hanno discusso a lungo sul ruolo delle immagini nell'ambito dell'informazione e sulla loro capziosa attendibilità come fonti storiche. Tuttavia non possiamo prescindere dall'osservare quanto, ad oggi, all'interno dell'informazione, le immagini producano un impatto deflagrante sull'opinione pubblica al punto tale che, sui giornali e nelle televisioni, sembrano avere assunto valore di prova determinante nei casi di efferatezze o crudeltà commesse da alcuni individui su altri[3].

Al di là della non sottovalutabile attrazione morbosa per il macabro e l'orrido, due sono i motivi che fanno delle immagini un veicolo così abusato. Il primo è riferito, per quando riguarda fotografie o filmati, al loro presunto valore di prova[4]; il secondo è legato alla possibilità propria dell'immagine di colpire come un'arma efficacissima il nemico in modo tale da risultare

---

Historical Evidence, London 2001, trad. it. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002; A. Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine - La fotografia come documento storico*, Torino, Boringhieri, 2003; Vincent Lavoie, *The Instant of History*, in *Photography. Crisis of History* (a cura di J. Fontcuberta), Barcelona, Actar, s. d., pp. 190-207.

[3] Sulle immagini fotografiche come prova evidente vedasi il recente testo di G. Didi-Huberman (*Images malgré tout*, Paris 2004, trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Rizzoli, 2005) nel quale vengono riportate e commentate quattro fotografie scattate da un prigioniero ebreo ungherese ad Auschwitz nel tentativo di portare testimonianza dello sterminio messo in atto dal nazismo. Sempre a tale riguardo Tiziano Terzani scrive: «Quando tornammo, avevamo una sconcertante storia da raccontare: i prigionieri politici della dittatura militare, messi ai lavori forzati, morivano a centinaia. Le foto che scattammo di giovani incatenati [...] erano drammatiche. Grazie a quel breve viaggio riuscimmo a riportare all'attenzione dell'opinione pubblica un aspetto del dramma birmano che altrimenti sarebbe passato inosservato. [...] Quanti massacri [...] avvengono al mondo [...]. Eppure, se non c'è qualcuno che raccoglie una testimonianza, che ne srive, qualcuno che fa una foto, che ne lascia traccia in un libro, è come se quei fatti non fossero mai avvenuti! Sofferenze senza conseguenza, senza storia». T. Terzani, *Un indovino mi disse*, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 60-61.

[4] Il valore aggiunto della fotografia, rispetto alla pittura di storia, è la sua vocazione all'autenticità. Non a caso Walt Whitman testimonia di questa incondizionata fiducia asserendo che una storia fotografica è una storia senza appello. Citato da D. Lowenthal, *Falsificazione del passato*, in *Fake? The Art of Deception*, London 1990, trad. it. *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà* (a cura di M. Jones, M. Spagnol), Milano, Longanesi, 1993, p. XVIII.

determinante nell'ambito della strategia di propaganda e nella cosiddetta guerra psicologica.

Non di rado accade che esempi di documentazioni visive false divengano parte integrante degli eventi storici. Molti ricorderanno che la notte del 22 dicembre 1989 furono pubblicate dalla stampa occidentale le fotografie delle vittime della *Securitate* romena dissepolte sulla strada per Lipova. Vere erano le immagini di quei cadaveri, ma i loro corpi erano stati trafugati dalle celle dell'ospedale civile. Attraverso tale manipolazione si forniva una "prova" raccapricciante della crudeltà del regime di Ceausescu; questo falso contribuiva a legittimare agli occhi dell'opinione pubblica e della politica europea la condanna a morte del dittatore[5]. Tale episodio quindi non può che confermare le parole di Lewis Hine «Mentre le fotografie non possono dire bugie, i bugiardi possono scattare fotografie».

Rudolf Arnheim, che si è occupato a lungo di psicologia delle arti figurative, riassume la pericolosità autopropulsiva dell'immagine con queste parole: «Quanto più diventano confortevoli i mezzi di informazione tanto più si rafforza l'illusione pericolosa che per conoscere sia sufficiente vedere». Il forte impatto iconico-emotivo delle immagini non va confuso con la loro capacità informativa poiché esse sono un supporto a ciò che sappiamo o crediamo di sapere. Come ben noto ai semiologi, sono le didascalie o le nostre conoscenze che giocano un ruolo decisivo nel predisporci e guidare un'interpretazione che ci sembrerà autoevidente[6]. Un eminente storico dell'arte come Francis Haskell ci ricorda[7] che, per attirare l'attenzione su di sé, Eugéne Delacroix, con un calcolo piuttosto cinico, fu il primo artista

---

[5] P. Rumiz, *Maschere per un massacro*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 43. Mistificazioni ed utilizzo cinico della stampa sono note a giornalisti e fotografi come nel caso raccontato da Neil Sheehan «Cao appariva raggiante per la notorietà raggiunta e le brillanti possibilità di carriera. "Oggi uccido cinquanta vietcong" annunciava ai giornalisti che sbarcavano al posto di comando. Ormai era sin troppo bravo nelle pubbliche relazioni, e dopo una caccia più fortunata della media ordinava sempre un volo speciale per portare sul posto tutta la stampa, compresi i corrispondenti francesi e i giornali locali. Un giorno Horst Faas, un fotografo tedesco che nei dieci anni di Vietnam avrebbe vinto due premi Pulitzer, arrivò prima del previsto. Trovò Cao che rimaneggiava il terreno di battaglia. Agitando il frustino, il vietnamita incitava i suoi soldati a sistemare i cadaveri dei guerriglieri in posizione di combattimento, con le armi catturate di fronte a loro» cfr. N. Sheehan, *A Bright Shining Lie*, New York 1988, trad. it. *Vietnam. Una sporca bugia*, Milano, Piemme, 2003, p. 85.

[6] R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982, trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, p. 15 ss.

[7] F. Haskell, *Chios: The Massacres and Delacroix* (1984) in *Past and Present in Art and Taste*, Yale 1987, trad. it. *Le metamorfoso del gusto*, Torino, Boringhieri, 1989, pp. 151-183.

dell'era moderna che pensò di dipingere il massacro di una popolazione inerme: «Sto pensando di dipingere per la prossima esposizione un quadro il cui soggetto sarà tratto dalle guerre recenti tra i turchi e i greci; penso che nelle attuali circostanze questo sarà un modo per attirare l'attenzione su di me , se é davvero ben dipinto»[8]. Come ben noto il dipinto *Scene dei massacri di Scio*, oggi conservato al Museo del Louvre, ebbe il successo sperato anche in forza della fascinazione prodotta dalla crudeltà presentata. Non ho citato a caso il dipinto di Delacroix poiché quella guerra aveva in sé tutti gli elementi, mai così attuali come ora, per renderla uno scontro epocale fra «Occidente contro Oriente, cristiani contro musulmani, Greci contro Turchi, civiltà contro barabarie»[9].

E' ancora Francis Haskell a ricordarci come queste immagini storiche fossero state oggetto di un dibattito che si sviluppò nel XVIII secolo fra alcuni studiosi sia in Inghilterra che in Francia. A seguito di un'attenta analisi giunsero a considerare che, per comunicare in maniera efficace le emozioni e le azioni, non era sufficiente la sola abilità mimetica di un pittore o di uno scultore ma insisteva anche il grado di familiarità che l'osservatore aveva con il soggetto rappresentato. Tanto L'Abbé Du Bos quanto Jonathan Richardson fecero riferimento al medesimo dipinto di Poussin *La morte di Germanico*[10] per esemplificare come risultasse impossibile interpretare correttamente la storia narrata ed i desideri e le emozioni espressi dai gesti e dai volti senza conoscerne la storia. Paradossalmente lo stesso Du Bos ritenne sagace l'uso medioevale di dipingere le parole che uscivano dalla bocca dei personaggi tradendo così il suo desiderio di evincere informazioni precise ed inequivocabili dalle immagini[11].

Il problema di cosa la pittura dovesse rappresentare divenne nodale nella storia della critica del XVII e XVIII secolo in Francia. A proposito la

---

[8] Ivi, p. 157.
[9] Ivi, p. 156.
[10] *La Mort de Germanicus*, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art, The William Hood Dunwoy Fund, in *Triomphe et Mort du Héros, La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Muée des Beaux-Arts de Lyon, catalogo della Mostra, Milano, Electa, 1988, p. 187.
[11] F. Haskell, *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale 1993, trad. it. *Le immagini della storia e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 131-132. I testi citati sono: Abbé du Bos, *Réflexions critique sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1770 e Jonathan Richardson, *An Account of some of the Statues, Bas -Reliefs, Drawings and Picture in Italy, etc,* London 1722.

figura del pittore filosofo Nicolas Poussin, per il quale le azioni umane erano le uniche degne da essere imitate, rappresenta un momento di sintesi di queste istanze che si irradiarono ben presto anche in Inghilterra e Germania. Dalla seconda metà del '600 autori come Félibien, Dufresnoy, Le Brun, de Piles e Testelin si interrogarono su quali fossero i soggetti da privilegiare stabilendo un criterio di classificazione[12] che attribuì la palma della vittoria alla pittura di storia.

Il criterio che, al di là delle innumerevoli differenze, definì l'eccellenza riuscendo ad accomunare le diverse posizioni, considerò come primaria la capacità dell'artista di risvegliare le passioni nel rappresentare azioni virtuose ed eroiche. Il quadro divenuto *mise en scène* acquisiva maggior valore quanto più l'autore era capace di esprimere in maniera efficace l'evento evocato attraverso l'espressione dei volti, la composizione, i gesti, l'ambientazione e la scelta azzeccata del "momento drammatico". Giovanni Maggi, storico e letterato, nel 1822, commentando un quadro storico, così ne riassume gli aspetti rilevanti: «Un valente artista sa ravvisare diversi momenti nell'azione medesima, e chiamato a tornare sulla stessa istoria, ne varia l'invenzione» e, relativamente all'aspetto fisiognomico «...il pregio tutto sta nell'espressione felice degli affetti e nell'effetto drammatico, e quindi che ove non si tratti di volti ben accertati e noti comunemente, il pittore può dare alle teste delle sue figure quel carattere che più convenga alle sue idee»[13].

Assistiamo ad un passaggio cruciale delle modalità rappresentative nel momento in cui questo tipo di narrazione, utilizzato per definire un accadimento memorabile, viene adottato anche per illustrare fatti e personaggi contemporanei. A proposito citiamo il caso del dipinto di John Singleton Copley *Watson and the shark*[14] risalente al 1778 nel quale viene

[12] E. Mai, *Historia! Théorie et pratique de la peinture de figures depuis le XVIe siècle*, in *Triomphe et Mort du Héros*, op. cit., pp. 27-30: pp. 19-35.

[13] G. A. Maggi, *Osservazioni sull'articolo inserito nella Gazzetta di Milano del giorno 8 settembre 1822 intorno al quadro del signor Pelagio Palagi rappresentante la visita di Carlo VIII re di Francia al duca Giovanni Galeazzo Sforza*, in «Biblioteca Italiana», XXVIII (ottobre 1822), ora in *Scritti d'arte del primo Ottocento* (a cura di F. Mazzocca), Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, p. 515; p. 517.

[14] Il dipinto esposto alla Royal Academy di Londra decretò il successo accademico di Copley.

illustrato un drammatico episodio accaduto precedentemente a Brook Watson, mercante di successo e baronetto dal 1803 (fig. 1).

Fig. 1 J. Singleton Copley, *Watson and the Shark*, 1778, National Gallery of Art, Washington D. C.

Nel 1749, quand'era ancora semplice marinaio, venne assalito da uno squalo mentre stava nuotando nel porto dell'Havana, quindi soccorso da alcuni compagni accorsi in suo aiuto su di una scialuppa. E' estremamente rilevante per la nostra indagine sottolineare come quei procedimenti narrativi della pittura di storia utilizzati per eventi storici, biblici o epici vengano qui messi al servizio della cronaca. I modelli per questo nostro dipinto risalgono infatti alla tradizione occidentale[15] rimandando alla statuaria antica e precisamente al cosiddetto *Gladiatore* di Villa Borghese e al *Laocoonte*, quindi al Rinascimento e al Barocco con Raffaello e Rubens. Parimenti è posta attenzione ai moti dell'animo che sono veicolati delle espressioni facciali le quali sembrano esemplate sul noto repertorio di

[15] J. D. Prown, *John Singleton Copley*, Cambridge Mass., Harvard U. P., 1966, pp. 270-274 e per le fonti del dipinto e la sua storia la parte dedicato a *Watson and the Shark* (a cura di Donna Mann) nell'ottimo sito web della National Gallery of Art di Washington D. C.,.

Charles Le Brun[16]. Confortato dal suo amico Benjamin West, l'autore de *La morte del Generale Wolfe* (1770), Copley comprese che gli atti eroici compiuti dai moderni potevano assurgere a quella *grandeur* solitamente attribuita alle espressioni dell'antichità, attraverso i medesimi procedimenti e modelli narrativi. Il quadro vuole dunque affermare che i contemporanei combattono e muoiono per nobili ideali. E' proprio per questo che Brook Watson tenne affianco a sé, per tutta la vita, quel dipinto, destinandolo poi, nelle sue ultime volontà, ad una scuola di Londra affinché fosse di monito per i giovani che dovevano imparare ad affrontare le avversità della vita. Anche questa scelta testamentaria ripercorre la tradizione occidentale di una storia con fine e valenza morale per la quale si può risalire alla *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo (90 ca. - 20 ca. a. C.) nella cui narrazione gli eventi non sono disgiunti dal giudizio sui valori morali degli uomini memorabili e sulla malvagità dei perversi. La storia pertanto non è intesa solamente come conoscenza ma diviene guida e stimolo per le nobili azioni dei contemporanei.

Con Copley il passaggio dalle azioni drammatiche di un glorioso passato alla rappresentazione convincente e documentata dei fatti di cronaca era oramai compiuto; l'obiettivo dell'artista e il criterio di eccellenza venivano a coincidere: era necessario saper raffigurare in maniera efficace i fatti accaduti cogliendone il momento significativo. Pur senza aver mai visitato i Caraibi, e probabilmente senza aver mai visto uno squalo, bensì sulla base delle sole documentazioni, Copley riuscì a cogliere nel suo dipinto l'attimo decisivo nel quale Watson, che già aveva perso un piede nel primo attacco, rischia di essere definitivamente sbranato dall'animale. L'accadimento finì per essere integrato nel ricordo collettivo con la sua *mise in scène*.

La forza della testimonianza iconica di tragici episodi di cronaca consentiva quel coinvolgimento emotivo sul quale Copley fece forza per affermarsi come pittore, così come accadde, sebbene su di un piano più illustre, con la *Zattera della Medusa* (1819) di Jean-Louis-Thodore Géricault.

[16] C. Le Brun, *Conference de M. Le Brun sur l'expression génerale et particulière*, Paris 1698 e il testo introduttivo di J. Montagu, *The expression of Passion. The origin and influence of Charles Le Brun's*, nella versione del testo di Le Brun pubblicata a Yale nel 1994.

Fu proprio questa ricerca, messa in atto dall'artista per cogliere un momento significativo dell'azione tale da riassumere tutto l'accadimento drammatico, che inaugurò un nuovo atteggiamento ricettivo nei confronti del soggetto. Il quadro divenne una sorta di protesi visiva e l'osservatore un testimone oculare degli accadimenti[17]. Iniziava l'era nella quale l'atteggiamento del riguardante, guidato dal potere persuasivo dell'immagine, si lasciava convincere che i fatti si fossero svolti proprio come l'immagine li rappresenta[18].

Non pochi sono gli avvenimenti tragici della nostra epoca che ricordiamo attraverso immagini significative che però non sempre sono attendibili. Esempio significativo e ben noto è la foto di Joe Rosenthal dei soldati che issano la bandiera sul monte Suribachi dopo la battaglia per la presa di Iwo Jima il 23 febbraio 1945 (fig. 2).

Su questa immagine si è dibattuto a lungo rispetto al fatto che si trattasse di una foto scattata cogliendo l'istante decisivo o che fosse una *mise en scène*. E' indubbio che, dal punto di vista compositivo, il suo apparire così retoricamente artificiosa suscita qualche dubbio[19]. In ogni modo la sua efficacia iconica è confermata dal fatto che l'immagine sia diventata ben presto il simbolo del sacrificio dei marines americani tanto che, per il monumento degli United States Marine Memorial ad Arlington, venne realizzata, nel 1954, una versione tridimensionale di *Raising flag*.

---

[17] E' impensabile, come ha dimostrato E. H. Gombrich (*The image and the Eye. Further studies in psychology of pictorial representation*, Oxford 1982, trad. it. *L'immagine e l'occhio*, Torino 1985, Einaudi, pp. 37-63, pp. 301-303), che si potesse sviluppare una tale funzione comunicativa dell'immagine senza l'ausilio della prospettiva.

[18] A tale riguardo sono fondamentali le considerazioni di F. Haskell, *Paul Delaroche-Tragedie imminenti*, in *ART-FMR - secolo XIX*, tomo II, Milano, Rizzoli-F.M.Ricci, 1990, pp. 178-196.
Significativo che D. W. Griffith, regista del film *La nascita di una nazione* (1915), ritenesse di aver realizzato una rievocazione storica con fredda obiettività: "Vedrete quello che accadde in realtà; non verranno espresse opinioni: vi troverete semplicemente là dove si fa la storia... Questo film non potrebbe essere nient'altro che la verità." Citato da L. Lowenthal, *Falsificazione del passato*, op. cit., p. XVIII.

[19] Nella testimonianza di Pietro Terracina, sopravissuto al campo di sterminio di Auschwitz, si ricorda che il giorno dopo la liberazione, ad opera di soldati sovietici, i prigionieri vennero fatti uscire nuovamente dalle baracche il giorno dopo in modo da documentare filmicamente la liberazione poiché gli operatori arrivarono soltanto il giorno successivo. Si tratta evidentemente di un documento falso ma non di una falsità. La testimonianza di Pietro Terracina, trasmessa in diverse versione radiofoniche e televisive dalla RAI, nonostante l'abbia citata per una questione di dettaglio semiotico è, in realtà, fra le più precise ed umanamente toccanti dei nostri sopravissuti alla mostruosità dello sterminio.

Si tratta della verità o di una cinica ricostruzione, così come è stato suggerito anche per la foto del miliziano di Robert Capa[20] (fig. 4)?

Fig. 2 J. Rosental, *Raising Flag*, monte Suribachi dopo la battaglia di Iwo Jima, 23 febbraio 1945

Fig. 3 E. Gottlieb Leutze, Washington Crossing the Delaware, 1851, The Metropolitan Museum of Art, New York

[20] Secondo la precisa ricostruzione di Richard Whelan, autore del testo *Robert Capa: A Biography*, Westminster, Maryland, Alfred Knopf, 1985, l'immagine non solo è autentica ma *Falling Soldier* è la fotografia di Federico Borrell Garcìa nel momento in cui viene colpito a morte nella battaglia a Cerro Muriano il 5 settembre 1936, cfr. R. Whelan, *Proving that Capa's "falling Soldier" is genuine: a detective story*, in «Aperture», n. 166, Spring 2002, e sul sito web: www.pbs.org/americanmasters/

Che queste guerre si fossero realmente combattute è indubbio ma sono proprio queste immagini scattate fulmineamente, cogliendo l'attimo drammatico o abilmente ricostruite, che più di qualsiasi altra testimonianza ci inducono ad evocare emotivamente gli eventi.

Fig. 4 R. Capa, *Falling Soldier*, Cerro Murriano, 5 settembre 1936

La potenzialità simbolica di queste immagini è tale che, nell'immaginario collettivo, non sono semplici documenti visivi di fatti circostanziati ma divengono simboli di eroismo e spirito patriottico. Le virtù morali finiscono per prevalere sugli accadimenti raffigurati analogamente alla pittura di storia ove ciò che si raffigura è funzionale ad una significazione etica. Le parole di un grande reporter, Don McCullin, risultano, a tale riguardo, riassuntive dell'intenzionalità rappresentativa:

«Sentivo di avere un intuito particolare che puntava alla sostanza di un avvenimento e la selezionava, per cogliere poi quella sostanza in termini di luminosità, gradazioni di toni e dettagli. Sentivo di avere una penetrante capacità comunicativa. Speravo di aver catturato nelle mie fotografie un'immagine duratura che si sarebbe impressa nella memoria collettiva.

Cercavo un simbolo [...] che potesse rappresentare l'intera vicenda e avesse la forza d'impatto dei riti e delle icone religiose»[21].

Si ponga attenzione al commento di McCullin ad una sua foto fatta durante l'offensiva del Tet: «Un giorno scattai un'immagine senza soldati in azione: immortalai il cadavere di un vietnamita con tutti i suoi beni sparsi intorno a lui in una sorta di *collage*. Era un'inquadratura composta, addirittura inventata, ma aveva qualche cosa da dire su quella guerra»[22] (Fig. 5).

Fig. 5 D. McCullin, Soldato nord-vietnamita, Battaglia di Hue, Offensiva del Tet, Vietnam del Sud, 1968

Come non individuare in quel «era un inquadratura composta, addirittura inventata» una riferimento, da parte del reporter, all'artificiosità della composizione pittorica. In queste parole e in queste immagini cogliamo vividamente che i concetti enunciati e posti in essere nell'atto

[21] D. McCullin, *Unreasonable Behavior, An Autobiography*, London 1990, trad. it. *Un comportamento irragionevole*, Roma, Contrasto 2007, p. 68.
[22] Ibidem, p. 137.

fotografico hanno la loro lontana origine nella cultura figurativa pre-fotografica, sviluppatasi in seno alla pittura di storia esemplificabile, seppur a solo titolo di esempio, in molti dei dipinti di Paul Delaroche (fig. 13).

Tuttavia, alla meccanica istantaneità fotografica vengono a connettersi alcuni aspetti più ingannevoli, rispetto alla pittura. E' lo stesso autore di *Raising flag*, Joe Rosenthal, ad evidenziare come lo scatto fu indipendente dalla sua consapevolezza percettiva: «it was like shooting a football game. You never knew what you got on film»: l'occhio del fotografo è innocente, i fatti accadono e la fotocamera li coglie. Tale millantata estraneità rispetto alla raffigurazione diviene garanzia di verità storica. Se poi, come in *Raising flag*, le immagini colgono in modo "casualmente fortunato" anche il momento saliente dell'azione drammatica, possono divenire simboliche e riassumere il sacrificio corale di una nazione secondo i fini e le modalità medesime della pittura ottocentesca. Istruttivo a tal fine il confronto fra *Raising flag* ed il dipinto *Washington Crossing the Delaware*[23] (fig. 3). E' evidente che il fascino di *Raising flag*, come di molte immagini fotografiche che illustrano momenti salienti della storia, risiede nel fatto che attualizzano modi della rappresentazione propri della pittura. E' proprio questo ricollegarsi e attualizzare modelli visivi pittorici che contribuisce a renderle indelebili nella nostra memoria collettiva[24].

Quest'organizzazione retorica del dipinto, codificatasi nell'arte alla fine del XIX secolo, è alla base delle tipologie rappresentative della fotografia di *reportage* del XX secolo nella quale sono selezionati, fra i numerosi tentativi, gli scatti che colgono il frammento significativamente emotivo[25]. A titolo di esempio si raffrontino le fotografie di Arthur Rothstein e Dorothea

---

[23] La valenza simbolica del dipinto di Emanuel Leutze è posta in evidenza da Friedrich Theodor Vischer in un passo del suo *Aestetische oder Wissenschaft des Schönen* (1847-1858) riportato antologicamente nella raccolta di testi *Historienmalerei* (a cura di T. W. Gaehtgens – U. Fleckner), Berlin, Reimer, 1996, p. 327.

[24] Vincent Lavoie istituisce un raffronto a conferma di queste argomentazioni fra la foto scattata da Jean-Pierre Rey (Quartiere Latino di Parigi, 13 maggio 1968) di una ragazza seduta sulla spalle di un dimostrante, in mezzo alla folla, mentre sventola la bandiera vietnamita e il noto dipinto di Eugéne Delacroix, *La libertà che guida il popolo* (1830, Paris, Museo del Louvre), cfr. V. Lavoie, *The Instant of History*, op. cit., pp. 203-204.

[25] Significativo che la pittura e scultura accademica ottocentesca, che generalmente si ritiene travolta dalla marea montante dalle avanguardie, sopravviva nelle sue modalità rappresentative nella fotografia di reportage fino ai giorni nostri, come si può verificare in molte delle fotografie di minatori, profughi e braccianti di Salgado.

Lange (figg.7 e 8) con il dipinto di Hubert von Herkomer, *Sciopero* (fig. 6). Le tre immagini sono composte in modo tale che trascendano il caso individuale del bracciante agricolo o del minatore disoccupato che combatte e resiste per la sopravvivenza della sua famiglia. I loro volti, preoccupati ma dignitosi, e i loro sguardi persi sull'orizzonte, si imprimono immediatamente nella nostra memoria divenendo l'immagine simbolica dell'eroicità di coloro i quali chiedono giustizia sociale[26].

Fig. 6 Hubert von Herkomer, *Sciopero*, 1891, Royal Academy of Arts, London

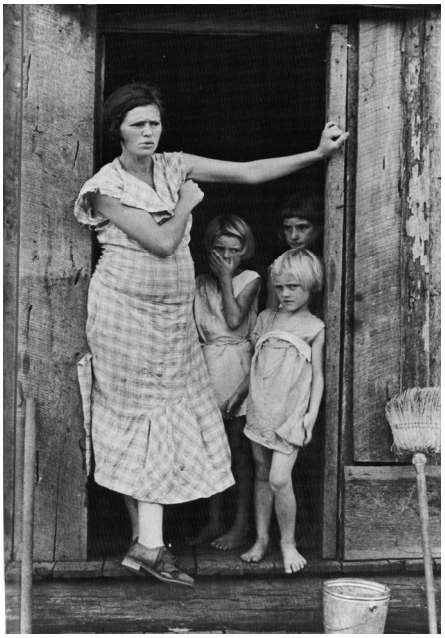

Fig. 7 Arthur Rothstein, *La moglie e i bambini di un mezzadro*, Washington County, Arkansas, agosto 1935

[26] Le due foto l'una di Rothstein e l'altra della Lange fanno parte di un lavoro svolto per la *Farm Security Administration* (I. Jeffrey, *Photography – A Concise History*, London, Thames and Hudson, 1981, 2° ed. 1996, il capitolo 8, *American Society*, pp.156-177). In particolare nella foto notissima della Lange è stato rimosso dal negativo il particolare di un pollice che teneva scostato il margine destro della tenda (H-M. Koetzle, *Photo Icons. The Story Behind the Pictures. 1827-1991*, Köln, Taschen, 2005, pp. 188-197). Il ritocco denuncia evidentemente un atteggiamento di composizione pittorico analogo alle foto citate di Joe Rosenthal e Don McCullin. Sulla rappresentazione della povertà mi permetto di segnalare il mio testo M. Lorber, *Uno sguardo al piatto vuoto. Fame e povertà nella pittura del XIX secolo in Europa*, in «Zapruder. StorieInMovimento», 09, gennaio-aprile, 2006, pp. 8-23.

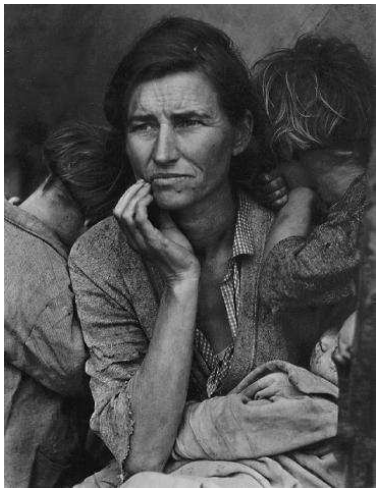

Fig. 8 Dorothea Lange, *Bracciante licenziata in California. Madre di sette figli. Trentadue anni*, Nipomo, California, febbraio 1936

Ma queste raffigurazioni sono sempre frutto di un attento lavoro compositivo che seleziona un'immagine simbolica. La loro efficacia performativa si fonda sul principio che l'osservatore diviene il testimone oculare degli eventi. Il potenziale etico-simbolico dell'immagine indovinata, da caso particolare diviene emblema generalizzante tanto di eroicità quanto di scelleratezza.

Queste aspettative interpretative, nei confronti delle immagini intese quali testimonianze oculari, hanno avuto origine nella seconda metà del '700, per proseguire, nel corso dell'800, con le modalità narrative della pittura di storia, nella quale progressivamente si fusero l'essere mimeticamente convincente con il suo essere veritiero. Henri Delaborde che, nel 1864, si chiedeva cosa rimanesse alla pittura da rappresentare si rispose che le rimanevano i grandi eventi della storia dell'uomo, sottolineando inoltre come la rappresentazione dovesse obbedire ad un criterio di probabilità rispetto allo svolgimento dei fatti: «L'anlyse des évènements purement humaines, la represéntation des faits au point de vue purement dramatique et sous leur aspect, non le plus grandiose, mais le plus probable. Un enseignement direct, et jusqu'à un certai point familier,

voilà ce qui s'appropriera le mieux aux conditions de l'art moderne, aux besoins intellectuelles de notre époque»[27].

Paul Delaroche, il pittore di storia per eccellenza della prima metà dell'Ottocento, scrive che si sarebbe potuto indovinare la composizione di un suo quadro anche solo leggendo il catalogo dell'esposizione. Nonostante l'eccessiva fiducia nelle sue capacità rappresentative, emerge chiaramente la sua volontà di illustrare precisamente, in ogni minimo dettaglio, qualsiasi resoconto storico: «Autrefois les lignes d'une composition, le caractére de ses figures, tout était convenu, et l'on aurait pu devinera l'avance une composition, sa couleur et son effet, en lisant le livret du salon»[28].

Ci sono stati tuttavia dei correttivi che il mezzo ha imposto. La progressiva abitudine all'immagine fotografica e la conseguente abilità interpretativa del soggetto da parte dell'osservatore ha fatto sì che attualmente, quando la fotografia rappresenta una testimonianza, non può mostrasi compositivamente perfetta, come avviene in *Raising flag*. L'alta defizione, compositivamente pittorica e perfettamente a fuoco, non garantisce più l'autenticità che diviene invece propria dei fotogrammi a bassa definizione con elementi di imprecisione e disturbo. In tal senso la foto del miliziano di Robert Capa, il cosiddetto *Falling Soldier*, è forse il primo esempio drammaticamente efficace con il quale si dimostra come la fotografia istantanea di un evento rappresenti il *turning point* nella storia delle immagini e nelle immagini della storia[29].

Per acclarare un determinato evento, ad esempio la firma di un accordo tra capi di stato, si privilegiano immagini fotografiche secondo il genere della *photo opportunity*; immagini ben definite nelle quali ogni gesto ed ogni espressione devono essere perspicui ed eloquenti. Di qui l'aspetto "pittorico" statico ed artificiale dei protagonisti raffigurati.

---

[27] Henri Delaborde, *Paul Delaroche*, in «Etudes sur les beaux-arts en France en Italie», Paris 1864, p. 278.
[28] Paul Delaroche, in «Revue de Paris», XXXVI, 1 april 1857, p. 358.
[29] «The principal that turns the instantaneous representation of the event into a moment of history, was introduced by photography, there can be no doubt about it». V. Lavoie, *The Instant of History*, op. cit., p. 201

Fig. 9 D. Velázquez, *La resa di Breda* (particolare), 1634-1635, Museo del Prado, Madrid.

Fig. 10 Arafat-Rabin, 13 settembre 1993

Per comprovare la veridicità si ricorre invece ad immagini imprecise, fuori fuoco o sgranate. La retorica dell'istantaneità, dell'evento che si svolge sotto l'occhio del fotografo, ci ha abituato non solo a tollerare ma addirittura a considerare più veritiere foto simili a *Falling soldier* di Robert Capa[30].

In entrambi i casi vale il principio che solo chi è fotografato ha un posto privilegiato nella memoria. Le parole di Didi Huberman esemplificano chiaramente questo valore dell'immagine fotografica: "per sapere noi dobbiamo immaginare, noi dobbiamo tentare d'immaginare l'inferno di Auschwitz nell'estate del 1944, malgrado tutto, e proprio questi quattro scatti ci consentono di rappresentarci il processo di sterminio in una dimensione reale."[31] Si noti come i fatti e i misfatti della storia acquisiscano, secondo questo modello storico, "dimensione reale" e divengano memoria

[30] Secondo Mignemi le poche foto che abbiamo di Robert capa dello sbarco in Normandia, considerate allora scadenti, oggi sono apprezzate da un occhio abituato dall'informazione televisiva (A. Mignemi, *op. cit.*, p. 89).

[31] Citato da F. Sessi in *Anno 1944, il fumo di Auschwitz visto da vicino*, in «Corriere della Sera», sabato 16 ottobre 2004, p. 37. La volontà di rendere visibile ciò che possiamo solo immaginare è evidente nel recente film *United 93* di Paul Greengrass. Poichè nessuno può testimoniare ciò che accadde a bordo dell'aereo l'11 settembre 2001, il regista ne ha ricostruito la vicenda tragica sulla base delle tragiche telefonate dei passeggeri e della registrazione sulla scatola nera. Si tratta di un *docu-drama* che, come ha scritto Roberto Nepoti, rende «ancora più inestricabile quel viluppo di realtà e irrealtà che è diventata la nostra vita» (R. Nepoti, *La storia di quell'aereo non è vera ma verisimile*, in «La Repubblica», venerdì 14 luglio 2006). Il rapporto realtà e irrealtà è portato alle sue estreme conseguenze nella realizzazione di un finto documentario su di un attentato a George W. Bush: *Death of a President* di G. Range e S. Finch (2006). L'utilizzo di materiale di repertorio televisivo e dei modi narrativi del reportage giornalistico permette l'abolizione della linea di confine fra vero e verisimile: il codice è il messaggio. L'effetto realtà è assicurato ma la nostra fiducia nel mezzo televisivo è messa a dura prova. La spiegazione dell'insopprimibile tendenza ad attribuire valore di verità alle immagini televisive è data da U. Eco, *Kant e L'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, p. 329.

collettiva solo quando divengono immagine. Se le immagini che abbiamo sono imprecise allora si ritoccano oppure si ricreano con la realtà virtuale affinché gli eventi si rendano visibili.

La pittura di storia aveva in effetti colto pienamente l'impatto psicologico della narrazione per immagini e il suo valore aggiunto di "effetto realtà". Ma la pericolosità di queste immagini risiede proprio nella loro capacità di farci sentire testimoni oculari. Foto e filmati non solo documentano gli eventi ma si prestano, come nessun altro mezzo, ad eroicizzare o criminalizzare.

Le fotografie dei fatti d'arme del Risorgimento italiano sono fatte sempre dopo la conclusione degli avvenimenti militari. La fotografia divenne in quel caso funzionale alla costruzione del mito di fondazione del nuovo Stato. In tal senso l'album quindicinale dei fratelli Terzaghi di Milano con le imprese di Garibaldi e dei Mille con litografie tratte da fotografie è esemplificativo[32].

Ma anche nei casi di foto non ricostruite ad arte la loro evidenza visiva è capziosa in quanto la nostra interpretazione può essere guidata tanto dall'inquadratura quanto dalla decontestualizzazione o più semplicemente dalla selezione: che si tratti di un dipinto o di una fotografia essa imprime sempre una direzione al nostro sguardo. Tale processo di significazione è ulteriormente incrementabile anche da semplici ed "innocenti" elaborazioni come l'accentuazione del contrasto o del colore o ancora, nel caso dei filmati, dal montaggio[33].

Il potere emotivo delle immagini

E' chiaro che le immagini non posseggono la capacità esplicativa del discorso verbale ma sono capaci di indurre maggiore coinvolgimento nei confronti dell'osservatore il quale spesso subisce passivamente la loro forza

[32] L. Criscenti - G. D'Autilia, *Le immagini della storia*, in *Autobiografia di una nazione - Storia fotografica della società italiana*, Roma, Editori Riuniti, 1999, p. 66. Per una panoramica sull'analisi della fotografia nell'indagine storica: G. D'Autilia, *L'indizio e la prova – La storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

[33] Fondamentali le considerazioni, ancora attualissime, sulle immagini televisive di Umberto Eco in *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, 1980 3° ed., pp. 187-197 e in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, 3° ed. 1977, pp. 318-356. Per un'analisi semiotica delle immagini di cronaca G. Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 39-63.

iconica. Gli storici dell'arte hanno tardato ad affrontare la questione dell'impatto emotivo dell'immagine. Ernst Kris, allievo di Schlosser, divenuto psicoanalista dopo essere entrato nel circolo di Sigmund Freud, è forse il primo nella metà degli anni Trenta ad accorgersi che gli approcci storici e sociologici non bastano ad evidenziare l'impatto coinvolgente dell'immagine. Proprio affrontando il tema relativo alla nascita del genere della caricatura Kris, assieme al giovane Ernst Gombrich, sottolineò che l'immagine poteva divenire un'arma efficacissima nelle mani dell'avversario.

Il loro studio sulla caricatura mise in evidenza come la manipolazione dell'immagine raggiunge un grado di efficacia più elevata rispetto all'uso sagace della parola, soprattutto quando si tratta di "forare la corazza del potente". Questa incisività dell'immagine caricaturale poteva essere spiegata solo con quella che Kris chiama la forza primitiva dell'immagine.

In molte culture diverse e distanti tra loro l'apporto magico dell'immagine consiste nel considerare la rappresentazione un doppio sul quale agire come se si trattasse del referente; inoltre Kris indaga i rapporti che l'immagine instaura con il nostro io: «L'amante che straccia la fotografia del suo amore infedele, il rivoluzionario che abbatte la statua del sovrano, la folla indignata che brucia un fantoccio di paglia fatto a somiglianza di un capo nemico - tutti questi fatti testimoniano che la credenza del potere magico dell'immagine può sempre recuperare la sua forza ogniqualvolta il nostro Io perde una certa parte della sua funzione di controllo»[34]. Analizza poi come la proibizione delle immagini figurative esistente presso le culture ebraica e maomettana e, in alcuni periodi, presso quella cristiana con il fenomeno dell'iconoclastia, abbia un fondamento antropologico nella credenza dell'efficacia magica dell'immagine ovvero nella convinzione che l'immagine conferisca potere sull'oggetto rappresentato. Il pensiero visivo, in quest'ottica, sarebbe più arcaico di quello verbale: «Sembra infatti che si possa senza eccessiva difficoltà rintracciare gli antecedenti della caricatura nell'ambito della magia dell'immagine»[35]. E' chiaro che considerazioni di

[34] E. Kris (in collaborazione con E. H. Gombrich), *I principi della caricatura*, pubblicato nel «British Journal of Medical Psychology», XVII, 1938, ripubblicato in E. Kris, *Psychoanalytic Exploration in Art*, New York 1952, trad. it. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967, p. 197.
[35] E. Kris (in collaborazione con E. H. Gombrich), *op. cit.*, p. 175.

questo genere comportano non soltanto una contaminazione con questioni di pertinenza psicoanalitica ma chiamano in causa la psicologia via regia per comprendere la reazione all'immagine. E' proprio per spiegare gli effetti e l'efficacia della caricatura che ci si rivolge ad una disciplina nuova, che non utilizzi gli elementi verbali ma che indaghi autonomamente, con strumenti nuovi, ignoti alla filologia tradizionale[36].

Il ruolo comunicativo dell'immagine deve essere spiegato con metodiche nuove poiché i problemi che pone sono nuovi. «L'esperienza clinica ci insegna che l'immagine visiva svolge realmente una parte diversa da quella della parola nella nostra psiche. Essa ha radici più profonde, è più primitiva. Il sogno traduce la parola in immagine; in stati d'intensa emozione, l'immagine può imporsi alla psiche come percezione allucinatoria. Non è quindi sorprendente che la credenza in uno speciale potere dell'immagine visiva sia particolarmente radicata»[37].

Secondo Kris questo potere primitivo ed ancestrale è reso evidente dal fatto che «le immagini non trasmettono solo un pensiero o un significato: esse colgono la realtà per l'uomo che le guarda»[38].

Lo studioso colse nelle cosiddette "immagini infamanti" medioevali un archetipo dell'immagine come arma capace di degradare e colpire l'onore della persona. Anticipando in ciò la pratica della caricatura che, sempre a suo modo di vedere, trova attuazione ed accettazione sociale soltanto dalla fine del '500.

Queste considerazioni sono presenti anche nel testo scritto nel 1934 con Otto Kurz *La leggenda dell'artista*. In un capitolo di questo saggio viene ribadita la credenza diffusa in molte popolazioni e culture secondo la quale l'anima di un uomo risiede nella sua stessa immagine e chi possiede questa immagine ha potere sulla persona stessa[39]. Gli autori ipotizzano che si tratti della prima teoria estetica dell'umanità secondo la quale vi è una identità

[36] E. Kris, *Psicologia della caricatura*, pubblicato originariamente in «Imago», XX, 1934, e nell'«International Journal of Psycho-Analysis», XVII, 1936, ora in E. Kris, *Psychoanalytic Exploration in Art*, New York 1952, trad. it. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino 1967, pp. 169-184.
[37] E. Kris (in collaborazione con E. H. Gombrich), *op. cit.*, p. 197.
[38] E. Kris, *Psychoanalytic Exploration in Art*, cit., p. 44.
[39] E. Kris - O. Kurz, *Die Legende von Künstler*, Wien 1934, ed. ampliata *Legend, Myth and*…, New Haven 1979, trad. it. *La leggenda dell'artista*, Torino, Boringhieri, 1980, 1998 3° ed., in particolar modo il paragrafo, *La magia delle immagini*, pp. 69-81.

tra realtà naturale e rappresentazione. Questa "prima ricezione" delle immagini sopravviverebbe inconsciamente ancor oggi «manifestandosi variamente nel costume sociale: per esempio, nell'azione del rivoluzionario che strappa l'effige dal dominatore abbatuto o in quella dei membri di un gruppo politico che bruciano i ritratti dei leader della fazione avversa, o perfino nell'innamorato che distrugge la fotografia dell'amante infedele. Naturalmente, nessuno dei protagonisti di questi atti è consapevole del rapporto esistente tra il proprio comportamento e una tale credenza magico-primitiva, ma ciò non toglie che essa costituisca ugualmente una forza potente radicata negli strati profondi della psiche»[40].

L'approccio di Kris, Kurz e Gombrich merita sicuramente un'analisi più approfondita di questi pochi cenni, in quanto gravido di importanti ricadute nell'ambito della storia dell'arte, ma ciò che in questa sede mi preme rilevare è il fatto che questi studiosi fossero i primi, nell'Austria precedente l'*Anschluss*, a tentare di valutare e comprendere in termini psicologici le reazioni dei riguardanti di fronte alle immagini.

Vorrei sottolineare come Kris utilizzi la psicoanalisi non per analizzare l'inconscio dell'autore partendo dai documenti figurativi ma sposti l'interpretazione sulle immagini e sui procedimenti di significazione e creatività focalizzando così l'attenzione psicoanalitica dall'*intentio auctoris* all'*intentio operis*. La psicoanalisi diviene pertanto nelle sue mani strumento ermeneutico per interpretare il testo visivo[41].

Soltanto attraverso un'analisi di questo tipo poteva tentare di spiegare l'enorme potenziale delle immagini che sfuggiva ad un approccio esclusivamente storico e filologico. Tale potenziale, secondo Kris, emerge chiaramente nella pittura infamante e nella caricatura rivelando come sotto l'apparenza beffarda e scherzosa sia ancora attiva l'antica magia dell'immagine.

---

[40] Ivi, pp. 73-74.

[41] E' un'operazione analoga a quella svolta da Jacques Derrida (*Le facteur de la vérité*, «Poétique», 21, 1975, trad. it, *Il fattore della verità*, Adelphi, Milano 1978). Umberto Eco (*I limiti dell'interpretazione* , Milano, Bompiani, 1990, pp. 32-33), sottolinea come Derrida abbia fatto interpretazione del testo (*intentio operis*) di Edgar Allan Poe, mentre Maria Bonaparte faccia uso de *La lettera rubata* per fare inferenze sulla vita dell'autore (*intentio auctoris*).

Nell'*incipit* del suo lavoro sulla caricatura Kris sostiene che il genere appare soltanto molto tardi, precisamente alla fine del XVI secolo in Italia con i fratelli Carracci. Non che precedentemente mancasse la consapevolezza del potere dell'immagine ma questo giocare con essa, come avviene con la caricatura, non sarebbe stato percepito come comico.

Kris, al fine di comprendere i diversi usi dell'immagine e le diverse concezioni iconiche, tentò una sorta di distinzione in tre stadi. In quello primitivo, della stregoneria, l'immagine e la persona sono una sola cosa e pertanto colpire con uno spillo la raffigurazione equivale a colpire la persona stessa. Nel secondo stadio si colloca l'uso dell'immagine infamante attraverso la quale è possibile insultare e denigrare l'onore della persona, così come accade nel medioevo con le immagini dipinte sui palazzi comunali dei traditori appesi a testa in giù. Nel terzo stadio, al quale appartiene la caricatura che, in virtù della capacità dell'artista, distorce l'icona ma ne mantiene la riconoscibilità, la vittima appare trasformata e derisa. Quest'ultima fase di aggressività iconica può essere messa in atto soltanto quando la magia dell'immagine, spostatasi sull'abilità dell'artista e sulle sue capacità, non è più una deformazione pericolosa che si ripercuote sul referente. Proprio per tale motivo, secondo Kris, soltanto quando si è dissolta la credenza magica dell'immagine, dell'identità tra rappresentazione e soggetto ed in condizione sociali più aperte e meno repressive, si ponevano le condizioni per un uso dell'immagine di tipo satirico. Precedentemente ci sarebbe stata una ritrosia inconscia a deformare i soggetti tramite l'immagine.

Paradossalmente, soltanto quando gli strumenti rappresentativi si svilupparono in una dimensione iconica di forte mimetismo e riconoscibilità, le immagini persero parte del loro potere magico per divenire soltanto abili raffigurazioni messe in atto dalla "magia" dell'artista, capace in pochi tratti di disegnare un volto riconoscibile e magari comico nell'accentuazione dei tratti fisiognomici salienti.

Secondo questa teoria non avremmo dovuto trovare, precedentemente ad una piena coscienza dei mezzi mimetici, esempi di caricature. Significativamente invece alcune caricature medioevali proposte

dal Blumenkranz[42] in una pubblicazione del 1966 sembrano smentire l'ipotesi di Kris.

Nello specifico, si tratta delle immagini, provenienti dall'Inghilterra del XIII secolo, di due persone ben identificate poiché, posti in calce, appaiono i loro nomi (fig. 11). A prima vista le immagini sembrerebbero sconfessare la teoria di Kris sull'inesistenza di caricature in età medioevale ma forse sono spiegabili, sempre riferendosi al suo paradigma esplicativo, sulla base del fatto che l'aspetto magico e diabolico dell'immagine poteva essere messa in atto soltanto nei confronti di personaggi, nella fattispecie ebrei, che venivano apertamente ritenuti l'incarnazione del diavolo.

Fig. 11 Caricatura di ebreo, XIII secolo (dal Blumenkranz)

Torniamo alle immagini infamanti realizzate durante il medioevo che sono state chiamate in causa anche da Kris ed esaminate in dettaglio da autori recenti[43]. Queste servivano a punire i colpevoli di reati politici come il tradimento, la sedizione o il brigantaggio, ma anche la bancarotta e l'appropriazione indebita, tanto che gli accusati dichiarati colpevoli venivano dipinti alle pareti di sedi civiche. Quest'uso, iniziato in Emilia e Toscana, si diffuse ben presto in alcune regioni limitrofe a partire dalla fine del XIII secolo e, dal Cinquecento, all'utilizzo delle immagini si affiancò la cosiddetta *executio in effige*, pratica questa ben nota ancora ai giorni nostri con i fantocci dei politici bruciati nelle pubbliche piazze. Tanto che non ci dovrebbe sorprendere che le stesse immagini infamanti siano ancora

[42] B. Blumenkranz, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, 1966, trad. it., *Il cappello a punta, l'ebreo medioevale nello specchio dell'arte cristiana*, Bari 2003, in particolar modo il capitolo *Ritratti e caricature*, pp.13-47.

[43] G. Ortalli, *Pingatur in palatio. La pittura infamante nei secoli XIII-XIV*, Roma, Jouvence, 1979.

attuali[44]. Quest'uso non è affatto desueto né, come potremmo pensare, presente soltanto in culture "primitive" tanto che è ritornato recentemente alla ribalta internazionale con la cattura di Saddam Hussein. Ricordiamo come le televisioni di tutto il mondo abbiano trasmesso le immagini del dittatore ispezionato come un criminale comune (fig. 12), così come allo stesso genere appartengono le fotografie pubblicate sui giornali del dittatore dopo la cattura, simile ad un *homeless*.

Fig. 12 Saddam Hussein ispezionato dalle autorità statunitensi dopo la cattura, 13 dicembre 2003, immagine televisiva

L'enorme potere della raffigurazione si pone sullo stesso piano psicologico dell'effige caricaturale. È per tale motivo che alcune fotografie nelle dittature vengono censurate poiché ritraggono il potente di turno con espressioni o in situazioni che lo pongono in ridicolo sgretolandone l'immagine agiografica e solenne[45]. A tale riguardo un aneddoto narrato da Don McCullin nella sua autobiografia è esemplificativo. Il noto reporter ebbe la ventura di fotografare il neo eletto Harold Wilson, alle elezione governative del 1964, in una situazione imbarazzante e comica. Un colpo di

[44] D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and the Theory of Response*, Chicago 1989, trad. it. *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1993. Sulle immagini infamanti fondamentale il capitolo decimo, *Infamia, giustizia e stregoneria: spiegazione, simpatia e magia*, pp. 369-420.

[45] Un esempio interessante di analisi della costruzione di un mito iconografico, attuato con una selezione delle immagini, è illustrato da M. Frantinelli - E. V. Marino, *Il duce pribito. Le fotografie di Mussolini che gli italiani non hanno mai visto*, Milano, Mondadori, 2003.

vento scompigliò al premier i capelli ed il cronista dell'*Observer* prontamente «tirò fuori il pettine e con abile polso da parrucchiere risistemò la capigliatura di Wilson, mentre io tutto contento scattavo fotografie a ritmo forsennato». McCullin, ritornato alla redazione dell'*Observer*, per il quale allora lavorava come reporter, dopo aver messo ad asciugare le stampe 16x20 fra i sogghigni divertiti dei tecnici in camera oscura, venne chiamato dal caporedattore e invitato a distruggere quelle immagini:«Se fossero uscite dalla redazione avrebbero minato il governo Wilson e la reputazione dell'*Observer* come giornale di fiducia»[46]. La pericolosa efficacia dell'immagine è tenuta ben presente dai politici. Porre in ridicolo l'effigiato disconferma irrimediabilmente la sua presunta autorevolezza.

Impressive images

Nella pittura dell'Ottocento è lo stesso Delaroche a ricordarci, seppure con una punta di presunzione a proposito del suo dipinto *Cromwell et Charles Ier* (fig. 13), che alle volte un'immagine azzeccata diviene il prototipo e il modello per quelle successive:«A l'époque de mon Cromwell, on m'a reproché de l'avoir fait trop vrai, et maintenant cette figure est devenu le type de quinconque le veut représenter, soit au théatre, soit en sculpture, meme en Angleterre, où ils sont fiers de ce gran hypocrite»[47].

[46] D. McCullin, *Un comportamento irragionevole*..., op. cit., pp. 70-71.
[47] Paul Delaroche, in «Revue de Paris», XXXVI, 1 april 1857, p. 358.

Fig. 13 P. Delaroche, *Cromwell et Charles Ier*, 1831, Nimes, Musée d'Art et d'Histoire

La scelta di selezionare e diffondere alcune immagini non ha sempre valenza informativa. Le immagine infamanti e quelle dissacranti confermano che un uso perspicace di guerra per immagini, a livello psicologico, mantenga nei secoli inalterata la sua efficacia. Queste raffigurazioni, prodotte con un fine denigratorio, finiscono per imprimersi nella nostra memoria collettiva. Come aveva colto Burckhardt: «La pittura infatti riesce a far si che un avvenimento viva più a lungo e più intensamente di quanto avrebbe normalmente vissuto nella memoria e nell'anima degli uomini»[48]. Il principio, tutt'altro che smentito nella nostra epoca, ne è uscito semmai rafforzato: il controllo delle immagini e della loro relativa diffusione attraverso i maggiori mezzi di diffusione quali giornali, televisione e internet è di una pericolosità evidente[49].

Abbiano notato come sia proprio dell'immagine quello sbandamento semantico - dal caso particolare al simbolico - così come appare in *Raising flag* dove la raffigurazione iconica finisce per riassumere in maniera cogente

[48] J. Burckhardt, *Über erzählende Malerei* (1884), trad. it., *La pittura narrativa*, in *Arte e storia. Lezioni 1844-87*, Torino, Boringhieri, 1990, p. 347.

[49] «La televisione è la catena a cui l'uomo moderno è legato dalla testa ai piedi e chi ha le chiavi di questa catena è la moderna élite delle informazioni. Una élite che esiste solo per schiavizzare l'umanità con le immagini»: Hans Georg Gadamer, intervista pubblicata su «L'Espresso», 24 settembre 1994. La previsione catastrofica di Gadamer sembra trovare riscontro nella notizia, riportata anche da Mignemi nel suo testo *Lo sguardo e l'immagine*, che il mercato mondiale della fotografia sia stato razziato da Bill Gates e Mark Getty unici controllori di questo *mare magnum* iconico.

una categoria, quella dei militari ad esempio[50]. Nel caso delle fotografie, come ho provato a mettere in evidenza, il loro valore di verità le rende fondamentali per qualsiasi propaganda. In tale modo la ricezione non è vissuta come un caso particolare ma come una rappresentazione emblematica[51]. A tale proposito la scelta di una determinata immagine diviene significativa proprio per la reazione che è in grado di suscitare fra i riguardanti piuttosto che per i fatti rappresentati. In merito è significativo ricordare che il giorno successivo alla strage degli italiani a Nassirya, il 13 novembre 2003, in Iraq, la gran parte dei quotidiani abbiano pubblicato in prima pagina la medesima foto[52]. In essa era presente una serie di elementi connotativi, quali tragedia, eroicità ed epicità dell'evento secondo una costruzione retorica di grande efficacia. Il criterio di scelta non è fondato sulla maggior quantità di informazioni che l'immagine veicola, bensì rimanda ai medesimi criteri retorico-narrativi che abbiamo già riscontrato in alcune immagini pittoriche. Ancora una volta prevale il criterio della narrazione per immagini. La selezione delle possibili fotografie avvenne sulla base del criterio esposto da Henri Delaborde: «La rappresentazione degli eventi da un punto di vista drammatico».

Se è indubbio che nei casi di tipo "identificativo" - l'immagine dell'uomo che ha commesso una rapina - le fotografie forniscono nuovi elementi utili per ampliare le informazioni già in nostro possesso rispetto agli eventi che raffigurano[53]; negli altri contesti, al pari dei dipinti, per lo storico risultano molto più proficue le analisi delle motivazioni che hanno indotto la loro realizzazione e per le reazioni che producono.

È il caso della scelta dell'uso immagini al fine di ottenere una forte risposta emotiva. Come ricorda Susan Sontag immagini di eccidi finiscono

[50] A. Mignemi, *op. cit.*, p. 88 ss.

[51] U. Eco, *Come funziona la tv verità*, in «L'Espresso», 18 luglio 1987.

[52] Devo ad un articolo di Marta Pasuch, dal titolo *Retorica della fotografia giornalistica*, reperibile nel sito internet www.fotoinfo.net, la segnalazione e l'analisi in dettaglio della foto in questione.

[53] «… non posso ancora una volta non considerare che la fotografia mostra, non dimostra […]. Non potremmo nemmeno da lontano renderci conto dell'immensità della tragedia se agli occhi di quegli uomini non potessimo prestare i pensieri di Ivan Denissovic o le infinite sofferenze e vicissitudini degli innumerevoli personaggi di Salamov. Del resto, non bastano le fotografie per dare tutta la dimensione della follia dello sterminio nazista. Non è possibile fare storia del XX secolo senza le fotografie. Ma non bastano le fotografie a fare la storia» (F. Scianna, *Viaggi nell'arcipelago invisibile*, in «Il Sole-24 Ore», domenica 24 ottobre, n. 294, 2004, p. 33, recensione all'edizione italiana del libro fotografico di Tomasz Kizny, *Gulag*, Milano, Bruno Mondadori, 2004).

per giustificare massacri indiscriminati: «Le immagini di civili morti e di case in macerie possono servire a fomentare l'odio per il nemico, come è successo nel caso dei filmati della parziale distruzione del campo profughi di Jennin nell'aprile del 2002, continuamente trasmesse da Al Jazeera, la rete televisiva satellitare araba con sede in Quatar»[54].

Un'immagine non dice più di mille parole, come si è soliti affermare, ma sconvolge più di qualsiasi resoconto verbale. Ricordiamo solamente due esempi di forte impatto emotivo: l'immagine del suicidio del bonzo Quang Duc l'11 giugno 1963, seduto ad un incrocio ed avvolto dalle fiamme, a pochi isolati della residenza dell'ambasciatore americano a Saigon e l'agghiacciante fotografia, scattata il primo di febbraio del 1968 da Eddie Adams che ritrae l'esecuzione di un prigioniero Vietcong da parte del capo della polizia del Vietnam del Sud Nguyen Ngoc Loan (fig. 14).

Fig. 14 E. Adams, Esecuzione di un prigioniero Vietcong da parte del capo della polizia del Vietnam del Sud, 1 febbraio 1968

La prima immagine, scattata da Malcom Brown, sconvolse l'opinione pubblica e mise in serio imbarazzo la politica dell'amministrazione Kennedy[55]. La seconda, come ha ricordato Leslie Cullen, docente alla Texas Tech University, ebbe l'effetto di porre l'opinione pubblica davanti alla

[54] S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, p.9.
[55] L'impatto emotivo di quest'immagine è ricordato da N. Sheehan, *A Bright Shining Lie*, New York 1988, trad. it. *Vietnam. Una sporca bugia*, Casale Monferrato, Piemme, 2003, p. 267.

domanda: «Possiamo supportare persone che commettono atti simili?». Si tratta di due esempi che evidentemente possono cambiare, attraverso il loro forte impatto emotivo, il giudizio sugli eventi.

Questo tipo di reazione all'immagine ha un fondamento dal punto di vista neurofisiologico. A proposito Antonio Damasio ha studiato l'interazione fra l'elaborazione razionale e gli aspetti emotivi[56] ed ha scoperto che pazienti che avevano subito gravi danni all'amigdala erano emotivamente ciechi. Questi non perdevano la capacità di identificare iconicamente i volti ma non erano in grado di riconoscere le espressioni emotive e non capivano se una persona li stava guardando[57]. E' infatti l'amigdala che permette di associare ai volti le proprietà emotive dell'espressione che a sua volta sono elaborate in diverse parti del cervello[58]. Recenti indagini che fanno uso dell'*imaging* cerebrale hanno dimostrato che si sviluppa un'attività molto intensa dell'amigdala quando si presentano volti che esprimono intense emozioni di rabbia o paura[59]. Questa parte del cervello è pertanto implicata nel riconoscimento di scene visive a forte contenuto emotivo[60].

Questo aspetto biologico è fondamentale per comprendere in che modo immagini come quella di Eddie Adams possano far leva sulla risposta emotiva che tende ad imporsi acriticamente. Attraverso le innumerevoli "testimonianze oculari" di cronaca, il senso di repulsione e sgomento (ma anche quello di confortante fiducia come nel caso dei soldati con bambini in braccio) viene instillato con grande efficacia e stimola reazioni emotive che rispondono ad elementari schemi istintivi: buono-cattivo, rassicurante-terrorizzante.

---

[56] A. Bechara - A. Damasio, *Deciding advantageously before knowing the advantageous strategy*, in "Science", 275, 1997, pp. 1293-1295.

[57] A. Damasio, *The Feeling of what happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York 1999; A Bechara - A. Damasio (et al.), *Different contributions of the human amygdala and ventro medial prefrontal cortex to decisions making*, in «Journal of Neuroscience», 19, 13, 1999, pp. 5473-5481.

[58] J. V. Haxby (et al.), *The distributed human neural system for face perception*, in «Trends in Cognitive Science», 4, 6, 2000, pp. 223-233. Sulla localizzazione delle funzioni e il ruolo "emotivo" dell'emisfero destro: V. S. Ramachandran - S. Blakeslee, *Phantom in the Brain*, New York 1998, trad. it. *La donna che morì dal ridere*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 147-180.

[59] R. Adolphs – D. Tranel (et al.*), Fear and Human Amygdala*, in «Journal of Neuroscience», 15, 1995, pp. 5879-5891.

[60] A. Berthoz, *La decision*, Paris 2003, trad. it. *La decisione*, Torino, Codice, 2004, p. 272 e J. Ledoux, *The Emotional Brain*, New York 1996, trad. it. *Il cervello emotivo*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, entrambi con ampia bibliografia sull'argomento.

Le immagini trasmesse dalla televisione e i particolari fotografici apparsi su riviste e giornali del presidente degli Stati Uniti George W. Bush che atterra sulla tolda della portaerei Lincoln e, in tenuta da pilota con il casco sottobraccio, pronuncia la frase: «Missione compiuta» sono un buon esempio di immagine non solo patriottica ma rassicurativa e confortante: l'osservatore probabilmente ignora che la nave non si trova in prossimità del teatro di guerra ma a poche miglia dalla costa della California[61]. Queste rappresentazioni nulla hanno da invidiare alla *mise en scène* della pittura di storia che anzi attualizzano secondo codice, canale e contesto propri del nostro tempo.

A differenza di quanto avviene con l'uso di termini lessicali a diversa connotazione che vengono vagliati più criticamente attraverso una attenta riflessione, come succede ad esempio rispetto all'utilizzo delle definizioni di terrorista o guerrigliero, cecchino o tiratore scelto, per designare dei combattenti, le immagini sembrano imporsi all'osservatore sulla base di una reazione istintiva, quasi rispondessero ad una verità biologica autopropulsiva estranea ai lemmi.

Per capire quanto sia forte l'illusione narrativa della storia per immagini vorrei citare lo splendido libro *Vietnam Inc.*[62] composto da 250 immagini accompagnate da scritti redatti dallo stesso fotografo. Il testo dispiega sotto i nostri occhi non solo gli atroci combattimenti ma anche lo svolgimento della vita nei villaggi e nelle città con una narrazione per immagini che mantiene il punto di vista della popolazione[63]. Sono fotografie che ci ricordano come la storia sia composta soprattutto da persone semplici ma che ci dimostrano, ad un esame più attento, come esse dipendano da uno sguardo che seleziona ciò che ritiene rilevante: anche l'antiretorica ha le sue regole compositive. L'abilità fotografica è tale che è

[61] G. Bosetti, *Spin, trucchi e tele-imbrogli della politica*, Venezia, Marsilio, 2007 e la recensione del testo di V. Da Rold, *Mancini tiri a effetto*, in «Il Sole 24 ore», domenica 27 maggio 2007, p. 38.

[62] P. J. Griffths, *Vietnam Inc.*, London, Phaidon, 1971.

[63] Il progetto di fotografia più efficace portato avanti dagli stessi protagonisti è quello promosso dall'Unesco con la mostra dell'associazione brasiliana "Olharesdo Marco" Regards sur les favelas Un manifeste visuel (19-29 ottobre 2004, Parigi). Le foto di questi giovani ebitanti delle favelas si possono visionare presso il sito www. olharesdomorro.org (L. Martinelli, *Ragazzi narrate la Favela*, «Il Sole 24 ore», domenica 17 ottobre 2004, p. 30).

difficile non subirne il fascino e trasformarci progressivamente, mentre scorrono le pagine sotto i nostri occhi, in testimoni oculari privilegiati.

Se ricercando gli archetipi della storia narrata attraverso le immagini fotografiche e televisive siamo giunti alla pittura di storia ottocentesca, per storicizzare la ricezione emotiva all'odierna realtà virtuale dovremmo indagare sulle origini del *reportage* tenendo presente il monito di Henri Cartier-Bresson: «La scorciatoia del pensiero, del linguaggio del fotografo, ha un grande potere; cioè il giudizio su quello che vediamo e questo implica una grande responsabilità».

Data di pubblicazione online: 25 giugno 2007