

# FOTOGRAFIA, TEMPORALITÀ E MEMORIA



Roberta Agnese (Université Paris Est-Créteil)

*Il medium fotografico e la temporalità storica*

*Il realismo non è la storia di un rispecchiamento piatto e subalterno,  
ma di uno svelamento impossibile.*  
W. Siti<sup>1</sup>

Il convegno *Fotografia e Culture Visuali del XXI secolo. La svolta iconica e l'Italia* si poneva tra i suoi obiettivi principali quello di voler tentare di superare le singole specificità medialità. Per il mio contributo, tuttavia, vorrei in parte contravvenire a questo obiettivo e provare invece a cogliere la singolarità della fotografia rispetto ad altri media ottici che hanno avuto una maggiore fortuna teorica (come il cinema). Mi concentrerò in particolare su un aspetto, quello del legame tra fotografia e temporalità storica, mostrando come esso permetta di individuare il punto di emergenza di una problematica che investe la fotografia in quanto immagine fissa e registrazione tecnica di un *ça a été*<sup>2</sup> carico di tempo. Non intendo con ciò rievocare una certa *medium specificity* o innescare una querelle attorno alla natura del dispositivo fotografico; voglio piuttosto cogliere le conseguenze della fotografia per la «creazione ottica»<sup>3</sup>, al di là dello «specifico fotografico», nonché alcune implicazioni teoriche e epistemologiche legate alla sua scoperta. Come osserva anche Carlo Ginzburg in *Particolari, primi piani e microanalisi*<sup>4</sup>, saggio in cui lo storico si interessa delle affinità tra storia e fotografia a partire dalle riflessioni di Siegfried Kracauer, la fotografia, come la prospettiva lineare prima di lei, ha aperto nuove possibilità cognitive: essa permette «un nuovo modo di vedere, di raccontare, di pensare»<sup>5</sup> e anche, come vorrei di seguito mostrare, di pensare l'esperienza storica.

Prenderò avvio da un'analisi della definizione di fotografia come medium, per vedere poi in che modo questo medium, inteso nei termini

<sup>1</sup> W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma 2013, pp. 15-16.

<sup>2</sup> R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 95 e segg.

<sup>3</sup> L. MOHOLY-NAGY, *Pittura, Fotografia, Film*, a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 6.

<sup>4</sup> C. GINZBURG, *Particolari, primi piani e microanalisi*, in ID., *Il filo e le tracce. Vero, Falso, Finto*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 225-240.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 233.

che chiariremo, determini non solo la storicità delle forme della nostra sensibilità, per esprimerci in termini benjaminiani, ma dischiuda anche, attraverso una registrazione tecnica della realtà che media il rapporto tra la nostra sensibilità e il mondo, un nuovo rapporto con il tempo. Vedremo quindi in che modo, grazie alla fotografia, l'esperienza storica assuma una configurazione inedita, in cui le tre dimensioni temporali – passato, presente e futuro – collimano e si condensano nell'unica dimensione di un presente perpetuato «nell'»immagine fotografica e «dall'»immagine fotografica, inaugurando così quello che, seguendo i lavori dello storico francese François Hartog sulla temporalizzazione del tempo<sup>6</sup>, vorrei provare a chiamare un «regime di visibilità» presentista.

### 1. *Il medium fotografico: un tentativo di definizione tra Benjamin e Rancière*

Prendiamo dunque avvio dalla nozione di medium, che è in effetti complessa, così come non immediato o privo di problemi è il gesto con il quale la facciamo aderire alla fotografia. Dispositivo, apparato, *milieu* sensibile: molteplici sono i punti di vista dai quali si può affrontare il tema e in questa sede ne riterrei essenzialmente due, che si richiamano su più punti. Il primo riguarda il modo in cui Walter Benjamin designa il *Medium*. Faccio riferimento agli studi di Antonio Somaini e Andrea Pinotti, che nell'introduzione al volume *Aura e Choc*<sup>7</sup> hanno ricostruito le accezioni con cui il termine ricorre nell'opera benjaminiana. Seguendo la ricostruzione dei due studiosi, il *Medium* in Benjamin non indica in prima istanza il dispositivo, quanto piuttosto: «il modo secondo cui si organizza la percezione umana»<sup>8</sup>. Per parlare invece dello strumento tecnico singolare, Benjamin utilizza il termine *Apparat*, con il quale egli designa quel dispositivo, la macchina fotografica tra gli altri, che contribuisce all'istituzione di una nuova medialità storicamente caratterizzata dall'introduzione di apparecchi e tecniche in grado di modificare la nostra percezione, la nostra sensibilità, il nostro rapporto con il mondo. Quindi, per poter parlare di fotografia come *medium*, bisognerà intendere quest'ultimo come un dispositivo tecnico della percezione, capace di tessere relazioni articolate tra il soggetto e il mondo e perciò in grado di contribuire alla costituzione di una

<sup>6</sup> F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Éditions du Seuil, Parigi 2012.

<sup>7</sup> W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. SOMAINI, A. PINOTTI, Einaudi, Torino 2012.

<sup>8</sup> ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in ID., *Aura e Choc*, cit., p. 21.

nuova dimensione mediale, di un nuovo ambito percettivo, che esso stesso incarna. Questa prima definizione ci conduce al secondo punto di vista sul medium fotografico che vorrei qui ritenere. Mi riferisco ai termini con cui viene affrontata la questione da Jacques Rancière nel suo articolo *Ce que «medium» peut vouloir dire. L'exemple de la photographie*<sup>9</sup>. Il medium, dice Rancière, può essere inteso essenzialmente in tre modi: innanzitutto, secondo l'accezione più comune del termine, medium è l'intermediario «neutro», un mezzo per un fine, o meglio «l'agente di una operazione»<sup>10</sup>. In secondo luogo, secondo il principio di Clement Greenberg della fedeltà delle arti al proprio medium, quest'ultimo si definisce come la sostanza stessa che caratterizza e costituisce il prodotto artistico, «non più allora il mezzo per un fine. Medium è propriamente ciò che prescrive questo fine»<sup>11</sup>. In terzo luogo, come a fare una sintesi dei due aspetti precedenti, medium è quel *milieu* nel quale avvengono le performance di un dispositivo artistico o tecnico che, nel loro avvenire, contribuiscono alla costituzione stessa del *milieu* e lo determinano. Il medium risulta quindi essere essenzialmente il risultato dell'istituzione tramite dispositivi tecnici o artistici di un nuovo spazio di esperienza, che Rancière definisce nei termini di «un nuovo mondo tecnico che è allo stesso tempo un nuovo mondo sensibile e un nuovo mondo sociale»<sup>12</sup>. In questo contesto, la fotografia viene definita dal filosofo francese come quel medium che per eccellenza ci dà accesso a un «*milieu*» sensibile inedito: tutte le fotografie testimoniano la scoperta di un nuovo, di un altro mondo sensibile, quello del movimento catturato e della luce che si iscrive su una superficie. Detto in altri termini, la medialità specifica della fotografia consisterebbe, sempre seguendo Rancière, nella sua capacità di rinnovare le modalità estetiche di «presentazione sensibile». Il paradosso da rilevare, conclude su questo punto il filosofo francese, è che questo nuovo milieu sensibile è dischiuso ma allo stesso tempo catturato dalla lastra fotografica, diventando così subito traccia, registrazione, documento.

## 2. Registrazione passiva o mediazione tecnica?

In questo modo il complesso sodalizio tra fotografia e storia inizia a delinearsi. Anche Roland Barthes, dalle pagine de *La Camera Chiara*,

<sup>9</sup> J. RANCIÈRE, *Ce que «medium» peut vouloir dire. L'exemple de la photographie*, «Appareil», 1-2008, <<http://appareil.revues.org/135>> (ultimo accesso 15.05.2014).

<sup>10</sup> Ivi, traduzione a cura dell'autore.

<sup>11</sup> Ivi.

<sup>12</sup> Ivi.

invitava a riflettere sul fatto che «lo stesso secolo ha inventato la storia e la fotografia»<sup>13</sup>, facendo eco ad una constatazione che Kracauer aveva fatto a più riprese: già nel 1927 nel saggio sulla fotografia<sup>14</sup> e poi nel testo *Prima delle cose ultime*, egli descriveva lo spirito degli «ingenui realisti» del XIX secolo parafrasando il famoso motto del padre dello storicismo Leopold von Ranke, secondo cui compito dello storico era quello di restituire una fedele immagine del passato, una rappresentazione quanto più possibile impersonale della realtà storica, descrivendo quello che era stato esattamente così come era stato, *wie es eigentlich gewesen ist*. Ma, dice Kracauer, sebbene l'analogia tra storia e fotografia sia stretta e evidente al punto tale che diviene inutile precisare la corrispondenza tra il «principio estetico basilare» della fotografia e il principio che guida la ricerca della storiografia moderna,

«il fatto che conta sia nella fotografia sia nella storia è naturalmente il «giusto» bilanciamento fra la tendenza realistica e quella creativa [...] Non ci si deve stupire che la realtà del mezzo fotografico sia analoga alla realtà storica in ciò che concerne la sua struttura, la sua costituzione generale. Esattamente come la realtà storica, essa è in parte strutturata e in parte amorfa, e questo fatto è conseguenza, in un caso come nell'altro, dello stato di evoluzione non omogenea del nostro mondo di ogni giorno[...]»<sup>15</sup>.

La dimensione in cui si muovono fotografo e storico non è dunque quella della «completezza», dell'esattezza, dell'omogeneità della realtà: la cornice della fotografia segna, dice Kracauer, «un limite provvisorio»<sup>16</sup>, rimandando sempre a ciò che essa non include e alludendo in tal modo alla inesauribilità della sua materia, alla inesauribilità del «fotografabile» e, proseguendo nell'analogia individuata, alla inesauribilità del materiale dello storico. Il lavoro da compiere in entrambi gli ambiti è pertanto, secondo Kracauer, della stessa natura: storico e fotografo hanno a che fare con una «realtà data». Dovranno quindi bilanciare, equilibrare, canalizzare nel modo più appropriato le possibilità creative nel dar forma a questo inesauribile materiale che hanno a disposizione. Sebbene la posizione di Kracauer, rispetto alla trasparenza del mezzo fotografico e a quella dello sguardo dello storico, risulti piuttosto sfumata in alcuni tratti decisivi,

<sup>13</sup> BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 94.

<sup>14</sup> S. KRACAUER, *La Fotografia*, in *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, pp. 111-127.

<sup>15</sup> ID., *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato 1985, pp. 45 e 46-47. Su Kracauer si veda anche M. B. HANSEN, *Cinema and Experience*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 2012.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 47.

queste considerazioni ci permettono ugualmente di vedere in che modo fotografia e storia sembrano aver condiviso a lungo un destino comune, ovvero quello di subire il malinteso secondo cui esse dovrebbero parlarci del passato e, possibilmente, in maniera oggettiva.

Gli «ingenui realisti» del XIX secolo nutrivano in effetti una fiducia cieca nelle possibilità tecniche della fotografia, dispositivo in grado di effettuare una registrazione della natura «uguale alla natura stessa»<sup>17</sup>. Demandando all'apparecchio il compito di riprodurre la realtà, la fotografia si prestava quindi ad essere il candidato ideale per incarnare una rappresentazione oggettiva del mondo. Nell'ambito del rapporto tra storia e fotografia, quest'ultima pare in effetti poter realizzare il compito ultimo dello storico di fine '800, quello già evocato di restituire un'immagine quanto più oggettiva e nitida del passato. Ad essere ammirata era soprattutto la capacità della fotografia di farsi specchio vivido e fedele del mondo reale ed è in questo clima e con questa convinzione che, nel 1855, il secondo numero della *Revue Photographique*<sup>18</sup> dedicò un articolo alla serie di fotografie realizzata in Crimea da Roger Fenton. Le fotografie erano state presentate e premiate in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi in quello stesso anno e l'elogio riservato alle fotografie di Fenton è per noi significativo. A stupire lo spettatore dell'epoca era il fatto che Fenton e il suo fedele obiettivo (fedele pare più alla realtà rappresentata che al fotografo, la cui figura tende a scomparire proprio come lo storico del XIX secolo) siano riusciti ad arrivare laddove nessun artista prima era riuscito né mai sarebbe riuscito ad arrivare, fisicamente e tecnicamente: Fenton «è riuscito a penetrare fin dentro le maglie della storia, [...] ha avuto il coraggio di puntare il suo obiettivo sulle artiglierie in azione» e l'obiettivo, meglio della mano di qualunque artista, ha restituito allo spettatore parigino del 1855 l'impressione di poter guardare quelle scene impresse sulle lastre fotografiche come se fossero stati i suoi stessi occhi ad aver visto, a trovarsi lì. Ognuna delle lastre fotografiche era, per gli occhi dell'epoca, impregnata di verità storica e la serie tutta intera (ricordiamo che Fenton produsse 360 fotografie) rappresentava, secondo la *Revue* «un vero monumento storico» e il «memoriale più fedele» di questo evento<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Discorso tenuto da Guy-Lussac il 30 luglio 1839, citato da Kracauer in *Prima delle cose ultime*, cit., p. 41, che cita a sua volta J. M. Eder, *History of photography*, Columbia University Press, New York 1945, p. 242.

<sup>18</sup> *Photographies de Sébastopol*, «Revue Photographique», a.1/n. 2, dicembre 1855, pp. 18-20. Traduzione a cura dell'autore.

<sup>19</sup> È interessante notare a margine che il lavoro di Fenton fu realizzato su commissione e appoggiato dal governo britannico, con lo scopo preciso di rassicurare un'opinione pubblica

Le righe che accompagnano e descrivono il lavoro di Fenton nella *Revue Photographique* possono essere lette in primo luogo come l'atto di nascita del genere fotografico che oggi conosciamo sotto il nome di reportage, ancora legato nell'immaginario comune all'idea di una presa diretta e quindi ad una documentazione «fedele» e obiettiva di fatti (principalmente di guerra<sup>20</sup>), secondo cui l'obiettivo, incaricato di dirci la verità sul mondo, si sostituisce tanto agli occhi del fotografo quanto a quelli dello spettatore. Queste righe permettono inoltre di cogliere quel momento a partire dal quale la fotografia, percepita come un «memoriale» o un «monumento» di un determinato evento, contribuisce a pieno titolo all'iscrizione dello stesso nell'albo della storia, alla sua storicizzazione, e lo fa in una maniera fino ad allora inedita, permettendo al tempo stesso una nuova esperienza della temporalità storica e dando quindi avvio a un «regime di storicità» presentista *ante-litteram*, che abbiamo già evocato in apertura e sui cui ora torneremo.

### 3. *La temporalità della fotografia: un regime di visibilità «presentista»*

Un regime di storicità, scrive F. Hartog, è uno strumento euristico, un artefatto prodotto dallo storico utile non tanto ad identificare epoche, civiltà, realtà storiche precise e osservabili tramite la sua lente, quanto piuttosto a comprendere l'ordine del tempo e la «condizione storica», ovvero la temporalità o ancora la forma di relazione peculiare che ogni epoca stabilisce con il tempo. È un modo, specifico ad ogni epoca, di situarsi rispetto alla temporalità dell'esperienza storica e di dispiegarsi nel tempo. Ma l'ordine del tempo che questo strumento interpretativo tenta di individuare non si fonda sulla nozione di continuità, essendo invece utilizzato dallo storico francese per individuare quei momenti di crisi del tempo, quelle faglie a partire dalle quali l'ordinamento del tempo, l'equilibrio tra passato, presente e futuro, deve trovare un nuovo baricentro determinando di volta in volta una nuova esperienza temporale e storica. Le categorie metastoriche chiamate in causa da Hartog sono quelle che

---

preoccupata dalla guerra. Si è ipotizzato dunque che la rappresentazione di questa guerra fu in un certo senso «orchestrata», scegliendo di mostrare al pubblico soltanto gli aspetti accettabili e questo non soltanto per motivi legati alle difficoltà tecniche dell'epoca. Si veda tra gli altri S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003 e E. MORRIS, *Believing is seeing. Observations on the mysteries of photography*, The Penguin Press, New York 2011.

<sup>20</sup> Si veda il dibattito sulla «verità fotografica» in occasione dell'ultimo World Press Photo, scaturito dall'assegnazione prima, e dal ritiro poi del premio al fotoreporter Giovanni Troilo.

Koselleck aveva presentato in *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*, ossia quelle di spazio d'esperienza e orizzonte d'aspettativa. Per Hartog, la proporzione o disproporzione, il rapporto che si stabilisce tra questi due momenti determina la costituzione non solo, come era per Koselleck, dell'esperienza storica, ma anche di un nuovo regime di storicità. Alla base vi è chiaramente una volontà di storicizzare l'esperienza stessa del tempo storico, compito al quale Hartog si è del resto dedicato da qualche anno a questa parte, concentrandosi su quei momenti di «crisi» verso cui convergono le molteplici forze culturali, politiche, artistiche, economiche, e così via che determinano la temporalità specifica di ogni epoca, accelerando o diminuendo l'intensità con la quale si guarda al futuro, calibrando la forza attrattiva del passato, oppure stagnando in un presente onnipervasivo. Sono appunto questi i tre grandi regimi di storicità che individua Hartog: un regime passatista, un regime futurista e un regime presentista.

Quello che ci interessa più da vicino e che voglio utilizzare come «strumento euristico» per cercare di capire quale nuova esperienza del tempo si dia con l'avvento della fotografia è quest'ultimo, il regime di storicità presentista, in cui secondo Hartog ci troviamo, nel quale il punto che sulla linea del tempo indica idealmente il presente si estende fino a coincidere con la linea stessa. In questo regime di storicità, le altre due dimensioni temporali vengono compresse in un futuro che è già anteriore e in un passato che può essere solo prossimo: il futuro non è più un orizzonte di attesa e il passato è costantemente riattualizzato nelle pratiche di rimemorazione collettiva. Espressione maggiore di questo regime è ovviamente la dimensione dell'«economia mediatica del presente» che «produce e consuma incessantemente l'evento». Così,

«il presente, nel momento stesso in cui si attua, desidera guardare se stesso come già passato. Si volta in un certo senso su se stesso per anticipare lo sguardo che si porterà su di lui quando sarà completamente passato, come se questo presente volesse “prevedere” il passato, farsi passato prima ancora di essere completamente trascorso; ma questo sguardo è il suo, è lo sguardo del presente»<sup>21</sup>.

L'evento presentista è pertanto quello che «si storicizza nel momento stesso in cui accade, sotto l'occhio della cinepresa», è quello che si produce e si consuma nello spazio ristretto della sua apparizione<sup>22</sup>. La posizione

<sup>21</sup> HARTOG, *Régimes d'historicité*, cit., p. 158, traduzione a cura dell'autore.

<sup>22</sup> L'esempio che riporta Hartog è quello dell'evento mediatico dell'11 settembre 2001: «En

teorica di Hartog sembra qui incontrare in modo piuttosto esplicito la celebre formulazione di Marshall McLuhan per cui «l'azione dei media, o estensioni dell'uomo, (è) quella di "far accadere" le cose piuttosto che quella di "darne conoscenza"»<sup>23</sup>. In questo senso credo che, ancor prima che la fotografia alimentasse il regime dei mass media, essa abbia prefigurato e contribuito all'instaurazione di un regime presentista relativamente all'esperienza dei tempi, ovvero quello di un presente che si storicizza gettando uno sguardo su se stesso e che trova nei media ottici e in particolare nella fotografia uno strumento per creare le immagini attraverso cui si farà storia, attraverso cui «far accadere le cose»<sup>24</sup>. La fotografia è sempre contemporanea del suo presente e questo legame col proprio tempo è il segno più evidente della contiguità fisica con l'oggetto che ritrae, richiesta dalla sua natura indiziale: «il tempo dell'esistenza materiale di quella luce comune di cui parla Eraclito», dice Rancière<sup>25</sup>. La contiguità è dunque fisica e temporale: sotto la stessa luce e in un determinato momento storico.

La fotografia però, con questa forte connotazione temporale, non è solo la ferita aperta della memoria, la fissità di ciò che è stato, di un passato irredimibile: contemporanea di se stessa e del suo tempo, potremmo forse parlare del peculiare carattere temporale della fotografia secondo un'altra categoria «metastorica», quella della «contemporaneità del non-contemporaneo»<sup>26</sup>.

Pertanto, il «nuovo» milieu sensibile cui la fotografia ci dà accesso sarebbe non tanto quello della memoria a cui essa invece viene tradizionalmente associata, quanto piuttosto quello di una esperienza del tempo declinata al presente, che si traduce in una nuova, inedita, presentazione sensibile e estetica della storia, portata al livello del visibile. In questo modo credo possano interagire tra loro due «regimi» che si vogliono descrittivi di una certa dimensione dell'esperienza storicamente determinata: il «regime di storicità presentista» investe con la sua temporalità propria il «regime scopico» inaugurato dalla fotografia. Ossia, alla triangolazione immagine-sguardo-dispositivo si aggancia l'elemento dell'esperienza temporale, cioè quel peculiare rapporto con il tempo che l'immagine fotografica rende

tout cas, le 11 septembre pousse à la limite la logique de l'événement contemporain qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà lui-même sa propre commémoration : sous l'oeil de la caméra», in HARTOG, *Régimes d'historicité*, cit., pp. 144-145.

<sup>23</sup> M. McLUHAN, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 64.

<sup>24</sup> Vedi anche M. FRIZOT, *Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire*, in Id., *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Ed. du Centre Pompidou/Flammarion, Parigi 1996.

<sup>25</sup> J. RANCIÈRE, *Figures de l'histoire*, PUF, Parigi, 2012, p.19. Traduzione a cura dell'autore.

<sup>26</sup> Cfr. R. KOSELLECK, *Storia. La formazione del concetto moderno*, CLUEB, Bologna 2009.

possibile: non tanto quello della memoria del passato, non solo quello della sospensione del presente, ma quello di una imminenza arrestata.

#### 4. «Savoir historiquement, c'est voir»<sup>27</sup>

Già l'esperienza proto-reportagistica di Fenton consentiva, come abbiamo visto, un nuovo rapporto con la storia, legato a un'osservazione fotografica inedita per l'epoca; tuttavia, esso in un certo senso riattivava e rinnovava il gesto dei primi storici del mondo antico, per cui la storia «era un affare di occhio e di visione»<sup>28</sup>. Del resto, come osservano Clément Chéroux e Ilse About in un articolo sul ruolo della fotografia nella disciplina storica, gli storici sono sempre rimasti molto affascinati dalle possibilità offerte da questo medium alla loro disciplina. Chéroux e About notano infatti come la fotografia abbia da subito rappresentato un modello teorico adatto a «pensare» la storia piuttosto che un materiale utile a scriverla. Per lo storico è stata cioè più importante una concettualizzazione e una strutturazione della pratica fotografica in quanto rapporto con la realtà e con il tempo che l'utilizzo delle singole fotografie come documenti e come fonti. E, aggiungono, è interessante sottolineare che la fotografia è servita da modello tanto alla storia come disciplina nascente nel XIX secolo e al suo ideale di obiettività, allo storicismo insomma, tanto alla Nouvelle Histoire di Jacques LeGoff e Pierre Nora negli anni '70. Il quale Nora, citato da Chéroux e About, affermava in uno scritto del 1997, dal titolo *Historiens et photographes. Voir et devoir*<sup>29</sup>:

«L'immagine, prima di tutto e in particolare modo la fotografia, questa istantanea strappata al flusso del movimento permanente, questo campione rappresentativo di una realtà scomparsa, è l'analogo di ciò che è diventato il nostro rapporto al passato. Un rapporto di discontinuità, costituito da un insieme di distanza e avvicinamento, di distanziamento radicale e di inquietante faccia-a-faccia. [...] Ciò che chiediamo allo storico e al fotografo è dello stesso ordine: un effetto di corto circuito, una allucinazione».

Tra storia e fotografia vi è dunque una prossimità teorica (quale sguardo rivolgiamo al passato?), ma anche un rapporto peculiare, che si instaura

<sup>27</sup> F. HARTOG, *Évidence de l'histoire*, Gallimard/Folio, Parigi 2005, p. 95.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 15, p. 91 e segg. e p. 247.

<sup>29</sup> P. NORA, *Historiens, photographes : voir et devoir*, in *Éthique, Esthétique, Politique*, Catalogo dei «Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles», a cura di C. Caujolle, Actes Sud, Arles 1997, p. 48.

più concretamente tra immagine fotografica e rappresentazione storica. La storiografia si interessa ormai da qualche anno a temi come la discontinuità e il tempo presente ed è in questo ambito che vorrei provare a tracciare una nuova analogia. Scrive lo storico Henri Rousso: «La particularité de l'histoire du temps présent est de s'intéresser, elle, à un présent qui est le sien propre, dans un contexte où le passé n'est ni achevé, ni révolu, où le sujet de son récit est un "encore là"»<sup>30</sup>. L'immagine fotografica, abbiamo detto, ci restituisce lo sguardo che il presente rivolge a se stesso mentre si fa evento. In occasione di una mostra dedicata a Eugène Atget alla *Bibliothèque National de France* nel 2007<sup>31</sup>, il curatore Guillaume LeGall si chiedeva, a proposito delle foto realizzate dal fotografo francese per documentare i cambiamenti urbani della Parigi di fine '800, se la fotografia potesse effettivamente testimoniare la scomparsa. La risposta al quesito fu che «in definitiva, i fotografi cercavano i segni visibili della scomparsa, cioè ciò che la annunciava»<sup>32</sup>. Dunque nelle foto non bisogna leggersi il passato, quello che è stato per come è stato, ma in esse è possibile scorgere piuttosto un «annuncio» di passato. *Un encore là*.

La fotografia è quindi da un lato «assolutamente presentista»: lo sguardo del 1855 sulle fotografie di Fenton era presentista e ancor di più lo è quello che oggi si posa sull'incessante flusso delle immagini di reportage. Ancora oggi il reporter «deve» avvicinarsi il più possibile all'evento, «deve» penetrare nella storia, alimentando il regime di visibilità nel quale siamo immersi, di cui la fiducia nella trasparenza delle immagini costituisce senza dubbio un caposaldo; il (presunto) realismo dell'immagine fotografica basta a se stesso, la referenzialità dell'immagine si staglia sovrana. Dall'altro, essa ci parla al e del tempo presente, si insinua nello spessore temporale di quella permanenza di cui scrive Rousso.

Quindi, come nota Philippe Dubois nel suo *L'atto fotografico*, la natura indiziale della fotografia non si esplica affatto come una ridescrizione mimetica della realtà, come aderenza dell'immagine alla realtà; essa è al contrario libera da questo fardello e attesta, nella produzione del nuovo che mette in

<sup>30</sup> H. Rousso, *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Gallimard, Paris 2012, p. 12.

<sup>31</sup> È possibile consultare il sito della mostra, con approfondimenti, documenti e un catalogo virtuale: <<http://expositions.bnf.fr/atget/expo/salle1/index.htm>> (ultimo accesso 15.05.2014).

<sup>32</sup> Dallo stesso catalogo virtuale: «Devant la disparition, l'angoisse, les plaintes et les regrets s'écrivent, tandis que les restes du vieux Paris s'enregistrent mécaniquement. Plus précisément, la photographie agit dans l'interstice de temps qui précède la disparition complète de l'objet à sauvegarder. Mais, dans le cadre des transformations urbaines, la disparition, qui est le résultat de l'action de la destruction, est-elle représentable? En définitive, les photographes vont chercher les signes visibles de la disparition, c'est-à-dire ce qui l'annonce», <<http://expositions.bnf.fr/atget/arret/17.htm>> (ultimo accesso 15.05.2014).

opera, un'incolombabile «assenza». Il che equivale a dire che la «mera» riproduzione della realtà, una sorta di «simulacro» del mondo, ci dice ben poco sulla realtà e che al contrario il valore del «documento», l'attestazione di evento, diventa tale solo se ci si fa carico del carattere costruito e costruttivo, se non vogliamo dire finzionale, delle immagini fotografiche<sup>33</sup>.

Vorrei concludere ora con un esempio che può bene illustrare quanto fin qui è stato detto, parlando di un lavoro di reportage che ha ricevuto il Premio Pesaresi per giovani fotoreporter nel 2012, ma che in realtà reportage non è. Mi riferisco alla serie *The Arab Revolt* del giovane fotografo Giorgio Di Noto. L'aspetto interessante di questo lavoro è proprio la postura che esso riesce ad assumere rispetto al nostro presente senza ricadere in una spirale presentista: nel lavoro di Di Noto è possibile infatti notare come, nel ribaltare il senso del reportage di guerra, egli alteri le specificità dei media che utilizza, così come il rapporto tra essi. Le immagini di questa serie sono fotografie istantanee analogiche di fermi-immagine di video girati dai protagonisti delle rivolte e recuperati in internet, quindi immagini letteralmente strappate al flusso degli eventi. Il lavoro di Di Noto trasforma pertanto non solo il senso del reportage ma anche lo stesso linguaggio mediale che utilizza, creando interferenze temporali e tecniche, traducendo una forma mediale in un'altra e rallentando il tempo dell'attualità. Dai video degli smartphone, che possiamo immaginare a colori, che riprendevano in tempo reale le rivolte nelle piazze, cui era demandato il compito di raccontare in presa diretta gli eventi, si passa alle fotografie istantanee analogiche in bianco e nero 'scattate' a distanza di tempo riprendendo il monitor di un pc. I molti livelli che si attraversano e che si sovrappongono, quasi una sovrimpressioni dissimulata, creano interferenze e intrecci mediali che sfociano in una *mise en abîme* del mezzo fotografico e di un linguaggio che si vuole ancora oggi obiettivo. In queste foto, il referente non aderisce più all'immagine, si scorpora dal suo supporto sensibile nel momento in cui attendiamo idealmente che l'immagine latente si formi sulla superficie della polaroid, il referente aderisce piuttosto allo sguardo che il presente rivolge a se stesso. Separandosi dal loro referente, le immagini che ci restituisce Di Noto però ci 'danno' tempo e recuperano il senso indiziale della fotografia, nella misura in cui essa indica il proprio presente: lo indica senza tuttavia aderirvi, si fa carico del suo spessore. In questo senso il lavoro di Di Noto esibisce il modo in cui è possibile evitare il rischio di un presentismo delle immagini, mantenendo vivo, aperto e produttivo lo scarto tra l'immagine e il mondo e la discontinuità tra l'evento che accade e il suo farsi storia.

<sup>33</sup> Cfr P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2009.

