

La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti

FRANCESCO FAETA

Trying to build the theoretical foundations that ensure correct reading and correct use of Photography in the ethnographic and anthropological practice, it needs to remember two frameworks: one, on the rather cultural side, invoked when the photographs are questioned as concrete objects, in the ethnographic field; the other, on the more properly social side, invoked when the medium is put in the spotlight, in its historical action. The two frameworks lead to consider the photograph as a thick description and the Photography as a device. In this paper, with many references to the medium employed as a source and document, attention is paid to the first of the remembered conceptual frameworks, which leads us to consider the photograph as a thick description.

Mi è accaduto di lavorare spesso, nel corso del tempo, sulle fotografie e con le fotografie.

Non ho mai avuto la pretesa di costruire una teoria antropologica relativa al mezzo (mi lasciano perplesso le pretese dei sacerdoti della disciplina, in genere animosamente propugnate, di costruire *a priori* teorie: dell'arte, del rito, della parentela, dei nuovi media, della fotografia, del cibo, e così via, prima di sporcarsi le mani con la pratica etnografica). Ho tentato, più pragmaticamente, di individuare un punto di vista antropologico da cui l'ambito potesse essere osservato e decifrato (poggiando soprattutto sulle fondamentali basi etnografiche a disposizione: i fotografi, le loro vite culturali e sociali; le fotografie, i loro messaggi legati all'informazione, alla comunicazione, alla prassi intellettuale, artistica o scientifica).

Ho avuto sempre presenti, però, nel trattare fotografi e fotografie, due quadri di riferimento teorico-metodologico, che ho a volte espressamente evocato in taluni miei scritti, che ho altre volte sottaciuto (e dati per presupposti): l'uno, sul versante più propriamente culturale, chiamato in causa quando le fotografie vengono interrogate come oggetto concreto, nel loro porsi etnografico; l'altro, sul versante più propriamente sociale, chiamato in causa quando il mezzo viene posto al centro dell'attenzione, nella sua azione storica. I due quadri di riferi-

mento mi hanno portato a considerare “la fotografia” come descrizione densa e “la Fotografia” come dispositivo. Mi è sembrato che, maneggiando con cura questi due quadri concettuali, mi fosse concesso di avvicinarmi ai miei oggetti di studio con un atteggiamento non sprovveduto o intellettualmente disarmato, ovvero non dipendente dai quadri concettuali legati alla mera valutazione referenziale o estetica.

Vorrei dedicare attenzione, in questi appunti¹, al primo dei quadri concettuali che ho evocato, quello che mi porta a considerare la fotografia come descrizione densa.

Questa formulazione presuppone, naturalmente, di assumere l’immagine nel contesto di un processo di costruzione (e d’uso) di basi di sapere certe e definite, nella nostra fattispecie di tipo etnografico e antropologico. In questa prospettiva la fotografia appare, dunque, quale fonte e documento².

Com’è noto, in storiografia, in tempi assai recenti³, e in antropologia sin dal nascere del mezzo, nella prima metà dell’Ottocento, le fotografie hanno costituito strumento essenziale di conoscenza. Esse si sono inserite in un insieme assai vario e diversificato di fonti e di documenti, ma hanno avuto uno statuto sicuramente privilegiato.

Per meglio comprendere, tuttavia, la loro specifica potenzialità, occorre dedicare attenzione alla fisionomia che hanno avuto fonti e documenti, nel loro complesso, nella nostra disciplina. Le une e gli altri sono stati eterogenei, per statuto ontologico, consistenza, rilevanza, attendibilità probatoria, modalità concreta di

¹ Inizialmente preparati per una conferenza da tenersi presso l’Hunter College, a New York, nel maggio del 2012. La mia partenza anticipata, per un soggiorno di terreno nel nord Italia, mi ha impedito di tenere effettivamente tale conferenza. Una prima stesura è stata pubblicata in Faeta 2014. Ho trattato i temi relativi alla fotografia come dispositivo, invece, nella relazione dal titolo “*Scivolare fuori dal tempo*”. Una regione italiana, la fotografia e la costruzione del Nation-State nel secondo dopoguerra, tenuta al Convegno Internazionale di Studi “Fotografia e culture visuali del XXI secolo. La ‘svolta iconica’ e l’Italia”, Roma, Università degli Studi “Roma 3”, 3-5 dicembre 2014.

² Non entro, in questa sede, nella complessa questione costituita dalla distinzione tra fonte e documento che ha impegnato, e tuttora impegna, storici, archivisti, critici, filosofi, filologi, epistemologi e numerosissima altra umanità studiosa, e su cui esiste oggi una letteratura cospicua, né ovviamente sulle questioni di principio che inducono a ripensare l’una e l’altro come tracce (Peter Burke). A orientamento del lettore di questo scritto, preciso che intendo qui per fonte quell’insieme, potenzialmente documentario, di varia provenienza e natura, considerato da uno studioso, in un definito orizzonte esegetico, come rilevante per l’elaborazione della propria riflessione e della propria narrazione; per documento quanto, creato in un orizzonte di senso più vasto, viene assunto dallo studioso, in modo sistematico e coerente, con il fine specifico e orientato di sostenere un proprio percorso interpretativo.

³ A testimonianza del rinnovato interesse degli storici per l’uso delle immagini e della fotografia, nell’ambito di una bibliografia via via più estesa, si vedano Sorlin 1999; Burke 2002; Mignemi 2003; Vitali 2004; De Luna 2004; D’Autilia 2005.

reperimento e di conservazione archivistica, ecc., ma sono stati sostenuti da una costante – anche se a volte contraddetta nei fatti – tensione verso l’attività empirica e l’osservazione diretta della realtà. Gli etnografi e gli antropologi hanno avuto come loro fonti, nel corso della vicenda disciplinare, della durata di circa due secoli, i resoconti fantastici dei viaggiatori medioevali, le missive e le relazioni realistiche, anche se profondamente pervase da ideologia, dei missionari (gli uni e le altre rinvenuti in polverosi depositi, ovvero, più frequentemente, su vecchie pubblicazioni a stampa, che sovente trasferivano notizie compilate in un passato anche remoto in nuove edizioni, accreditate per la loro modernità); i crani dei ribelli, delle prostitute, dei malati di mente, dei nativi di isole sperdute o dei luoghi più segreti di remoti continenti; i nativi stessi, in carne e ossa, (si pensi all’uomo Igorot che girava l’Europa agli inizi del Novecento, o ai cosiddetti Akka di Giovanni Miani; Clifford 1993: 195; Puccini 1999: 75 e segg.); le capanne Bororo e i sistri degli sciamani siberiani; gli amuleti della collezione Bellucci di Perugia; gli aratri contadini della Valle d’Aosta o i pestelli per la manioca dell’Amazzonia; le ossa dei villaggi preistorici della Spagna meridionale; le voci degli indigeni di ogni dove, raccolte con mezzi via via differenti (trascritte, stenografate, registrate su cera e su nastro magnetico, filmate e videoregistrate); le incisioni, le fotografie e i film; le pagine di Google, Facebook, Youtube, MySpace, Friendster, Bebo, Orkut, Skyblog, LinkedIn, Netlog, Twitter, Instagram, Whatsapp; le scritture colte, recepite nella loro gravidanza autoriale; le loro stesse scritture, frutto dell’osservazione diretta della realtà (le *fieldnotes*), coagulate in un modello rappresentativo altamente formalizzato e largamente codificato (tendente, di per sé, a ridurre la cosa reale a cosa antropologica). Insieme, insomma, talmente diversificati da sfidare la lena classificatoria degli storiografi; insieme, per altro, di diversa docilità e malleabilità documentaria. E, se è possibile ragionevolmente ipotizzare un’evoluzione nel tempo, rispetto all’afferenza delle fonti, un prima antropometrico, per così dire, un dopo autoriale e riflessivo, neppure ciò è del tutto e sempre vero: antropologi oggi, anche attraverso il rilievo tipologico, tornano a porre attenzione all’aspetto fisico, quando si dedicano, a esempio, agli studi sul corpo, sull’emozione, sul tatuaggio e sulle mutilazioni, ai processi di incorporamento, ovvero quando studiano le mappe cerebrali elaborate in una prospettiva cognitiva e mentalista; antropologi ieri, come Franz Boas, facevano capolino da dietro il telone di sfondo di una fotografia di nativi nordamericani, affinché fosse suggerita allo spettatore la sua natura finzionale, ed essa non venisse scambiata per una fedele e oggettiva misurazione della realtà.

L’esperienza disciplinare, dunque, ci mette sotto gli occhi quella che possiamo considerare una prima acquisizione condivisa (e largamente esportabile nei contesti scientifici affini): quella dell’utilità di “tutte” le fonti al fine di ricostruire una fisionomia sociale come un vicenda storica: senza, naturalmente, l’illusione degli storici dell’Ottocento, e delle correlate correnti nazionalistiche e romantiche, di poter giungere a esplorare la “totalità” delle fonti, come nel caso della mastodontica impresa dei *Monumenta Germaniae Historiae*. All’arroganza della

vecchia storiografia, la quale aveva organizzato una solida e imprescindibile gerarchia delle fonti, che poneva al suo vertice la fonte scritta presente nell'archivio (enfaticamente l'inderogabilità dell'una e dell'altro), una nuova storiografia, inizialmente ispirata dall'École des Annales, e l'antropologia culturale e sociale, hanno opposto una concezione pluralistica, aperta e tendenzialmente paritetica, delle fonti, pur se, anche in antropologia, le resistenze all'uso di una fonte piuttosto che di un'altra sono state, da epoca a epoca e da studioso a studioso, piuttosto forti. Ancor oggi, a esempio, se si vorrà ricevere uno sguardo scettico e infastidito, si dovrà suggerire a un antropologo, malgrado Siegfried Frederik Nadel o le attestazioni di quanti si riconobbero nell'ambito della *Cross Cultural Survey*, il ricorso a fonti quantitative, a una curva demografica o a un rilevamento statistico.

Naturalmente, la molteplicità delle fonti antropologiche ha voluto anche dire una maggiore ricchezza della scelta documentaria, rispetto ad altre prospettive d'indagine più anguste e monocordi, e una certa democratizzazione delle procedure, nella misura in cui al più umile reperto (un attrezzo di lavoro, a esempio, una foto ricordo) tratto dalla vita concreta di uomini concreti, per evocare Sherry Beth Ortner (Ortner 1984), è stata attribuita la stessa dignità conoscitiva che a un testo letterario o a un'opera d'arte.

Ma questa nuova consapevolezza rispetto alle fonti (quella a cui dobbiamo anche la nuova dignità documentaria di cui sono rivestite le immagini fotografiche), rinvia a un'ulteriore riflessione sulla metodologia della ricerca e sui suoi fondamenti epistemologici. Un'attenzione a trecentosessanta gradi nei confronti delle fonti, e una corrispondente apertura nell'assumerle come documenti, postulano infatti una radicale revisione metodologica.

L'antropologia contemporanea, a partire dalla sua disanima piuttosto severa del pensiero cartesiano, ha sviluppato un'idea flessibile riguardo al metodo. Certamente non sono mancate adesioni, anche in tempi relativamente recenti (si pensi alle posizioni espresse, a esempio, ancora da Nadel, nel 1951), all'idea dell'unicità e dell'univocità del metodo scientifico, qual era dedotto dall'orientamento ipotetico-deduttivo tipico delle scienze naturali ottocentesche. E, tuttavia, l'affermazione cartesiana, secondo cui il metodo è un insieme rigido di "regole certe e facili che, da chiunque esattamente osservate, gli renderanno impossibile prendere il falso per il vero, senza consumare inutilmente alcuno sforzo della mente, ma aumentando sempre gradatamente il sapere, lo condurranno alla conoscenza vera di tutto ciò che sarà capace di conoscere" (Cartesio, *Discorso sul metodo*, 1637), ha trovato una puntuale risposta negativa – di puntuale cioè e sistematica negazione – nella riflessione dell'antropologia contemporanea, per lo meno a partire dagli anni Settanta-Ottanta dello scorso secolo.

Il metodo è apparso a molti, invece, come un insieme di "indicazioni" incerte e difficili (un semplice punto di vista, nella formulazione di correnti autorevoli dell'antropologia critica statunitense contemporanea), da interpretare secondo un'ottica disciplinare (quindi non rivolte a tutti, ma a un preciso e ristretto am-

bito di ricezione), che non evitano certamente di scivolare nel falso, che non tracciano una scorciatoia che consenta il risparmio della mente (malgrado le suggestioni occamiane, riprese in tempi recenti da qualche studioso), che non conducono a una conoscenza, né cumulativa, né vera, ma a individuare un processo verosimile, e reversibile, di approssimazione alla realtà. Soltanto l'ultima proposizione contenuta nella definizione cartesiana prima ricordata, forse, individua un tratto metodologico che l'antropologia contemporanea ha ritenuto di non dover liquidare: quella relativa al fatto che la conoscenza è commisurata alle forze di colui che intende conoscere e, dunque, non potrà che essere parziale, soggettiva, intellettualmente delimitata.

Nel suo processo di adozione della flessibilità metodologica di cui scrivo, l'antropologia ha raccolto, per altro, sia detto per inciso, molte delle indicazioni più radicali che vengono dall'epistemologia coeva: dalle iniziali acquisizioni relative al carattere auto-correttivo del sapere scientifico e alla falsificabilità, già dei primi anni Trenta, di Karl Popper, a quelle relative alla natura *theory laden* dei dati sensoriali di Norwood Russell Hanson, sul finire degli anni Cinquanta; dall'idea paradigmatica di Thomas Kuhn, elaborata circa un decennio dopo, e poi di Paul Feyerabend, alla mediazione tra Popper e Kuhn di Imre Lakatos; dalla critica alle "epistemologie del paradigma" di Yehuda Elkana, agli inizi degli anni Ottanta, alle aperte revisioni del modello cognitivo di Edgard Morin, dalla metà degli anni Ottanta in poi, per ricordare soltanto qualcuna delle tappe più importanti.

Non è questa la sede in cui soffermarsi diffusamente sui rapporti tra epistemologia e metodologia della ricerca. Farò però due riferimenti, a titolo indicativo. Si pensi, a esempio, sul versante epistemologico, a quanto scrive Feyerabend, quando rammenta che "nessuna teoria è sempre in accordo con tutti i fatti compresi nel suo campo, ma [che] non sempre la colpa [di ciò] è della teoria. I fatti [in realtà] sono costituiti da ideologie anteriori, e un conflitto tra fatti e teorie può essere [allora] una prova di progresso"; affermazione che apre la porta ai sistematici tentativi di rinvenire "i principi impliciti" all'interno di nozioni familiari, tentativi che hanno ispirato, come è facile verificare, parte cospicua dell'antropologia culturale e sociale (ma anche della più accorta storiografia) degli ultimi tre decenni (Feyerabend 1979: V). Si pensi, ancora, sul versante delle scienze sociali e dell'antropologia, a quanto scrive Pierre Bourdieu, a proposito dell'autobiografia come fonte nella ricerca sociale, alla decostruzione sistematica del carattere olistico della vita e della biografia, con i correlati concetti attinenti al "mercato della rappresentazione autobiografica" o alla "traiettoria esistenziale", che egli compie, proprio a partire dalla critica al carattere ideologico e mai esplicito di tutte le formulazioni scientifiche⁴.

⁴ Cfr. Bourdieu 1995, in particolare il paragrafo dal titolo *L'illusione biografica*: 71-79. E, per un'applicazione concreta dei concetti dello studioso sulla questione, si veda la sua personale autobiografia (Bourdieu 2005).

Si è imposto, in definitiva, un approccio molto duttile, una notevole disinvoltura nel redigerne le regole (e nel trasgredirle), uno *shifting*, quanto mai opportuno a mio avviso, dal piano meramente e ristrettamente metodologico al piano deontologico: è, forse, per prima l'antropologia, già attraverso Claude Lévi-Strauss, a esempio, o Ernesto de Martino, quindi alla metà del Novecento, grosso modo, che afferma come la deontologia possa costituire di per sé un metodo d'indagine qualificante. Una ricerca su uomini, e che mette uomini in relazione (una relazione che non può prescindere dalla comune appartenenza, per quanto essa sia storicamente connotata secondo differenze), deve avere una prima regola basilare, quella del rispetto dell'interlocutore, della sua più attenta considerazione, dell'assunzione imprescindibile, dentro il contesto euristico, delle coordinate storiche che presiedono al contatto. E tale regola può essere generativa rispetto al piano più tecnicamente metodologico, suggerendo percorsi di ricerca assieme audaci e resilienti. Nessuno può più ignorare oggi, del resto, soprattutto dopo Michel Foucault e Jacques Derrida, che parlare a un altro e produrre un discorso su di lui implica assumere come matrice paradigmatica dell'incontro il punto da cui si parla, le regole di potere, esplicite e inesplicite, che presiedono all'elaborazione del sapere.

Il metodo con cui l'antropologia si rapporta oggi, dunque, nella sua fase matura, alle fonti (e dunque anche alla fonte costituita dalle fotografie), è di natura dialogica e negoziale. Il contesto di interrogazione determina la posizione reciproca del ricercatore e della fonte e l'efficacia stessa che la fonte può avere rispetto al processo di costruzione documentale e, in definitiva, rispetto al processo di approccio alla verità scientifica che legittima e sostanzia l'indagine. Ma il contesto determina anche la posizione della singola fonte dentro il processo euristico. Una fonte scritta, scaturita dall'interno di un ambito compattamente illetterato, non può essere considerata, in etnografia e in antropologia critica, come una semplice fonte scritta (o semplicemente come una fonte scritta). Si richiede un lavoro preliminare di critica specifica della fonte perché essa possa essere collocata nella giusta prospettiva documentale, perché possa essere messa efficacemente a fuoco la sua eccezionalità. Una fonte iconografica, in un ambito uniformemente letterato, va interrogata, altresì, per comprendere cosa ha condotto il suo autore (in modo conscio o inconscio) a produrla attraverso un codice che sostituisce la tendenziale monosemia dell'oggetto letterario con la polisemia accentuata di quello iconografico, e cosa ha spinto il contesto sociale che ha prodotto la fonte e l'ha sospinta verso un uso in qualità di documento, a concedere all'osservatore, sia esso un semplice attore, sia esso quel particolare attore che è lo studioso, possibilità ulteriori di dislocazione ermeneutica e di scelta.

Questa accezione "posizionale" delle fonti non ha a che vedere con la cosiddetta loro "concezione dinamica", qual è teorizzata nel lavoro di storiografi pur assai innovativi, quali, a esempio, Jerzy Topolski (1981): là si rifiuta, a buon ragione, una concezione ontologica delle fonti, per restituire centralità epistemologica al "soggetto del conoscere nel corso del processo conoscitivo"; là si pone

l'accento sul criterio di elaborazione del passato a partire dalla coscienza e dalla sensibilità dello storico; là si riconosce l'esistenza di una "struttura informativa", costruita dalla soggettività dello storico, che consente di collocare in una situazione o in un'altra la fonte e di decifrarne il significato. In antropologia, al di là di queste acquisizioni, del tutto condivisibili e condivise, si ricorre soprattutto alla nozione di *agency*, qual si è costruita attraverso un complesso lavoro di riflessione e qual è stata espressa, a esempio, nel lavoro relativo all'antropologia dell'arte di Alfred Gell (1998); che pone l'attenzione anche e soprattutto sul contesto multiplo e interrelato delle relazioni che insistono attorno all'attore sociale e alle sue azioni. La fonte dunque, in questa prospettiva, va letta con una variegata e complessa attitudine posizionale, che postula una sensibilità che definirei di tipo strutturalista, o meglio struttural-funzionalista, per il nucleo inscindibile di relazioni nella quale è, a diverso titolo, coinvolta; anche di tale sensibilità è esito il documento.

Dentro questo ordine di riflessioni più vasto si colloca il problema, più frequentemente approcciato nella nostra disciplina, dell'autorialità che presiede all'individuazione delle fonti e alla costruzione delle basi documentali. La fonte, di qualsiasi tipo essa sia, parla all'antropologo, ormai da qualche tempo, essenzialmente della responsabilità "autorale" di chi l'ha creata, porti essa all'attenzione del ricercatore un insieme di canti cosmogonici di indigeni australiani, le sentenze di un tribunale penale dell'Italia contemporanea, le forme di oggetti funzionali o d'arte, le costruzioni immaginarie degli album fotografici di famiglia d'emigrati calabresi o irlandesi, fatte per i parenti di New York. La fonte inoltre, rinviandoci all'antropologo, parla della sua capacità di erigerla in quanto tale estraendola dalla massa potenzialmente infinita delle determinazioni conoscitive, di leggerla, di interpretarla, di assumerla dentro il processo di costruzione documentale proprio della sua disciplina.

(Ciò non vuol dire, naturalmente, che una consapevolezza riflessiva circa la fonte giustifichi la disinvoltura del suo utente, ma soltanto che le regole per tenere a bada la fonte e la disinvoltura sono assai mutate rispetto all'antropologia classica; vi è una bella differenza, come ricordava opportunamente Clifford Geertz, tra costruzione della realtà e frottola, e tale differenza è decisiva, nella nostra prospettiva, per un'accorta considerazione epistemologica delle fonti).

È dentro il contesto critico che ho brevemente tratteggiato, dunque, che la fotografia s'inserisce e acquista significato. Ma, largamente affievolita la sua reputazione analogica, legata alle scienze sociali di impronta positivista e neopositivista, tramontata ormai la sua fama di "copia esatta della realtà", appannato il suo carisma indexicale (in realtà su tali affermazioni dovrò tornare), quali insiemi di considerazioni critiche ci permettono di guardare in modo rinnovato all'immagine fotografica come fonte e come documento?

Una letteratura, oggi ormai talmente estesa da non potere essere richiamata in questa sede neppur per cenni, ha posto l'accento sul carattere discreto della fotografia. Essa, in effetti, non registra continuamente la realtà, che restituisce al

contrario in modo discontinuo e discrezionale. E questo carattere è determinante nel misurare il suo scarto riguardo al referente (ciò che vorrei indicativamente chiamare il suo *gap* analogico) e la sua capacità di conquistare autonomia rispetto a esso. Ma vi sono altri caratteri che dobbiamo prendere in considerazione nella nostra prospettiva: la fotografia, infatti, si carica, molto più di quanto accada per altri mezzi di riproduzione visiva, delle ragioni, delle determinazioni, delle forme dei suoi referenti. Essa, infine, si costruisce con un contributo determinante del mezzo tecnico (quell'inconscio ottico cui già Walter Benjamin dedicava consapevole attenzione⁵). Frutto della scelta spazio-temporale di un autore, essa conserva una traccia attendibile del referente, del suo sembiante, delle ragioni culturali e sociali che lo hanno posto di fronte all'obiettivo, ed è comunque fortemente condizionata dalla particolare caratteristica tecnica del mezzo che la realizza (una caratteristica che "la rende leggibile, mentre rende leggibile lo sguardo nudo che ha presieduto alla sua elaborazione"). Tutto ciò contribuisce a dotarla di uno statuto particolare, sovente registrato negli studi, e la rende un oggetto predisposto a insistere con particolare efficacia nel campo della ricerca sociale.

Possiamo utilmente considerare, nel nostro ambito disciplinare, una fotografia "descrizione densa" (per riprendere il concetto elaborato, per la nostra comunità scientifica, da Clifford Geertz, 1987) di una cosa, di una persona, di uno scenario, di un evento; descrizione densa proprio per quanto ho sopra anticipato, perché prodotto "discreto", in cui restano impigliate le particolari determinazioni cosce dell'autore e dell'oggetto referente, quelle "inconscie" del mezzo e del campo di interazione formale che si crea nel momento della sua realizzazione⁶.

Ma, cos'è, più in particolare, una descrizione densa? E in che senso possiamo intendere la fotografia quale descrizione densa?

Com'è noto agli studiosi di scienze sociali, Geertz aveva dedotto il concetto di descrizione densa da Gilbert Ryle, brillante filosofo britannico cui è lecito far risalire, tra l'altro, alcune delle intuizioni anticartesiane (cui sopra ho fatto cenno) che ispirarono e orientarono il *reflexive turn* di alcuni decenni fa⁷. Tale descrizione, che va oltre l'immediata apparenza fenomenica delle cose, tradotta in ciò che il filosofo definisce descrizione esigua, comporta il farsi carico del complesso delle informazioni e delle determinazioni che convergono su un oggetto, comporta non considerare nulla come informazione di fondo o di mero

⁵ Benjamin scriveva di uno spazio rielaborato inconsciamente della fotografia e di un inconscio ottico che presiede alla sua creazione. Il concetto è poi stato ripreso e criticamente vagliato da studiosi quali Rosalind Krauss (2008) ma si veda pure Vaccari 2011.

⁶ Interesse per la prospettiva interpretativa che qui propongo ha manifestato, sul versante della critica e della storia dell'arte, Carmelo Maraballo (2011: particolarmente 46 e segg.).

⁷ Ryle si è occupato dei temi in questione in saggi più volte ristampati (Ryle 1968, 1971: 480-496, 1996 da me consultato). Per una edizione italiana, si veda Ryle 1990.

contorno. Geertz, ponendo l'accento sul carattere testuale della cultura, e sul carattere interpretativo della scienza sociale, trova che il luogo per eccellenza di realizzazione della descrizione densa, è l'etnografia. La descrizione densa, che la pratica etnografica sollecita, è lo strumento che consente la lettura di un testo culturale (e sociale), mettendone in rilievo i diversi livelli di interpretazioni attribuiti dai diversi attori sociali appartenenti alla cultura osservata e ponendoli in relazione con quelli della cultura osservante. La descrizione densa è il prodotto di più descrizioni che si sono incontrate e fuse per generare un modello conoscitivo di nuova complessità. Come si comprende la descrizione densa, per Geertz, è frutto di un atto di volizione, di un complesso di determinazioni attive che stimolano l'attenzione dell'osservatore e consentono quel passaggio dell'antropologia da mera scienza dell'osservazione a scienza dell'interpretazione che costituisce, per lui, imprescindibile traguardo.

Non saranno sfuggite al lettore attento le convergenze tra fotografia e descrizione densa. È un mezzo, la fotografia, che produce testi densi (nel senso geertziano del termine). In particolare nelle fotografie sono presenti quelle stratificazioni di significato, quel surplus narrativo, quel carattere fluido e sociale del discorso, quell'estroversione inesplicita dell'informazione, che caratterizzano la densità e che si riversano nella fonte e nel documento.

Proviamo a pensare alcune delle immagini che hanno rischiarato, nel corso del tempo, la nostra conoscenza etnografica o antropologica (quelle di Edward Sheriff Curtis presso i *Native Americans*, a esempio, quelle di Gregory Bateson e Margaret Mead a Bali, quelle di Franco Pinna in Salento). Prescindiamo, naturalmente, per un momento, dalle ovvie considerazioni relative al diverso contesto scientifico di produzione, alle diverse configurazioni politiche presenti dietro ciascun intervento, alle diverse culture iconografiche, ai diversi stili di raffigurazione. Proviamo a guardare a ciascuna di queste immagini come un testo, compiuto e chiuso nella sua datità. La testualità fotografica è, del resto, acquisizione consolidata nella critica contemporanea⁸. Ma questo testo, come ho anticipato, non è stato creato soltanto da un autore; è stato creato con un determinante concorso dei soggetti ritratti (ovvero, secondo alcuni approcci, pariteticamente da più autori); ed è esito anche di un procedimento tecnico peculiare e di una dialettica d'interazione complessa tra attori sociali (l'autore dell'immagine, il suo soggetto), e tra costoro, il mezzo, lo spazio-tempo in cui la loro relazione si colloca, il *set*. Si badi bene, ciò non rinvia, nella mia prospettiva, alla relazione canonica testo-contesto, quale a esempio si esprime nel pensiero di Ludwig Wittgenstein, quanto all'idea di contesto come di elemento integrante del testo (sua parte sottintesa, inesplicita, stratificata), presente in altre declinazioni non pramma-

⁸ In una letteratura, anche in questo caso piuttosto estesa, si veda, per un primo orientamento del lettore, Calabrese 1988. Ma, per un più aggiornato, denso e complesso quadro interpretativo della testualità fotografica, rinvio a Fragapane 2012.

tiche della linguistica contemporanea. Nel senso wittgensteiniano, il contesto è a monte e a valle dell'immagine e attiene alla struttura sociale complessa nella quale essa, la sua produzione e il suo uso, si collocano: la storia sociale dell'arte conosce bene questa prospettiva "situazionale" e vi ha dedicato pagine illuminanti. Io qui scrivo di qualcosa che è tutto interno al testo, al suo atto fattuale.

Un atto dentro cui si sono sedimentate volontà, interpretazioni, letture diverse, alcune inerenti la dialettica tra autore e soggetto, altre inerenti l'inconscio ottico, altre ancora pertinenti la scena. E la scena non vuol dire soltanto lo sfondo, il paesaggio o il panorama dentro cui il soggetto è collocato. La scena vuol dire il contenitore spazio-temporale dentro cui sono tutti, autore, soggetto, spettatori eventuali, monumenti, animali, alberi, fiumi e mari, la capanna, il recinto tribale e quello rituale delle tarantate e, ancora, il mattino, la sera, il tramonto, il giorno di Natale, il giorno del compleanno, il momento dell'iniziazione e quello del funerale. La scena vuol dire il luogo storicamente plasmato da una dimensione temporale circoscritta (e la scena è anche la dimensione microscopica che propizia la contestualizzazione di eventi e interpretazioni, così cara a Geertz). Persino di fronte a un mero paesaggio, connotato dall'assenza dell'uomo, le interazioni sopra descritte sono operanti, sia pur con l'ovvia eccezione rappresentata da quell'assenza. Persino l'assenza deliberata dell'uomo come protagonista o co-protagonista comporta la trasformazione della scena in *set*.

Come conseguenza della sua natura di testo denso, la lettura di una fotografia non potrà che essere di analogo segno.

È certamente possibile che uno studioso si ponga di fronte alle immagini di Curtis, Bateson o Pinna, deducendo informazioni "dalla loro superficie", accontentandosi della descrizione esigua che tale superficie genera. Anche tale descrizione, in effetti, può fornire elementi importanti di conoscenza: referenziale, innanzitutto; stilistica ed estetica poi. Ciò che nel riquadro dell'immagine è rappresentato, una cerimonia religiosa, un momento di gioco o di convivialità tra amici, un filare di alberi, una vecchia torre. Il modo in cui è rappresentato, la cura dell'inquadratura, lo stile realistico o pittorico con cui sono state effettuate le riprese, la qualità estetica dell'oggetto finito. Ma la conoscenza si amplia a dismisura rapportandosi all'immagine quale descrizione densa della realtà. Qual era il valore che l'autore e il soggetto ritratto attribuivano all'operazione fotografica, nel momento in cui la eseguivano; perché la eseguivano; con quale macchina fotografica, con quale obiettivo, con quale pellicola, con quale tempo di posa e quale apertura di diaframma è stata realizzata l'immagine; chi era presente sul *set* (dentro e fuori inquadratura) e perché lo era; a chi e dove era destinata l'immagine; quale didascalia originale la accompagnava; in quale numero di esemplari essa doveva essere riprodotta; come e da chi è stata stampata; dove è stata reperita e come era custodita nel luogo e dalle persone che l'avevano, ecc. Queste alcune delle sillabazioni, come si vede tutte interne alla dimensione testuale estesa dell'immagine che ho prima evocato, che la descrizione densa sollecita.

Ho sopra scritto che sarei tornato sul problema dell'indexicalità: un carattere della fotografia, quantomeno di quella che significativamente definiamo analogica, criticamente decostruito, ma certo non radicalmente negato.

"La fotografia", scrive Umberto Eco, riprendendo e rielaborando schemi della semeiotica di Charles Sanders Peirce,

nei possibili sistemi segnici, mantiene, nonostante tutto una capacità indicale. Un indice è un segno che non è né arbitrario, né pienamente convenzionale e mantiene con l'oggetto a cui si riferisce un rapporto dichiarato di causa ed effetto. È una traccia, come il cerchio umido del bicchiere lasciato sul tavolo, o l'orma del piede sulla sabbia. In assenza dell'oggetto ci dice che lì dove ora c'è il segno era esistito un oggetto come sorgente di raggi luminosi (Eco 1973: 12)⁹.

La definizione di Eco ci guida a comprendere, in definitiva, che la densità della descrizione fotografica racchiude un nucleo imprescindibile di relazione con la realtà, che egli identifica appunto in termini di indicialità, con cui occorre fare i conti. Pur se risultato delle transazioni multiple che ho cercato di mettere in pagina, la fotografia "indica" che il fotografo era là, come ricorda anche Roland Barthes (1980), e che il soggetto o l'oggetto fotografati erano anch'essi là. Ci offre la testimonianza inconfutabile di un incontro, di un punto di convergenza nello stesso spazio e nello stesso tempo.

Quando pensiamo alle fotografie come fonte e come documento, insomma, questa indicialità, ovvero questa sporgenza analogica della realtà nell'immagine, non possono essere ignorate o espunte. Naturalmente, tutto ciò, lo ricordo a costo di pedanteria, poco ha a che vedere con l'idea positivista della fotografia come riproduzione esatta della realtà, come documento inoppugnabile e prova veridica, un'idea tenace e che è sopravvissuta ben oltre i limiti del movimento di pensiero che l'ha generata. Si potrà, tuttavia, assegnare alla traccia indicale un peso maggiore o minore nell'interpretazione complessiva dell'immagine, ma è indubitabile che "nonostante tutto", come scrive quasi con rammarico e con perplesso turbamento Eco, tale traccia c'è e determina il carattere complessivo della fonte e i peculiari percorsi di sua acquisizione e interpretazione documentale.

Queste considerazioni ci consentono di individuare un primo tratto ibrido nella fotografia (che ancor più intimamente della sua vicenda evenemenziale, la connette con l'antropologia): essa è una descrizione densa (che postula dunque una scrittura complessa e una libera interpretazione), vincolata tuttavia da qualcosa che conserva, o si presuppone che conservi, il che nella pratica euristica ed ermeneutica è la stessa cosa, un elevato potere di testimonianza rispetto a un

⁹ Per un'introduzione alle idee peirciane in fatto di immagine e di immagine fotografica, si veda Peirce 1980.

reale con cui ha avuto contatto. E che è, in qualche misura, ipotecata nella sua interpretabilità da quel reale. Si tratta, insomma, di un oggetto contraddittorio. Come tutte le contraddizioni anche questa ci può lasciare interdetti e teoreticamente disarmati; come alcune contraddizioni però, può essere feconda. Se assegniamo al rapporto indicale la dovuta rilevanza, infatti, l'interpretazione non potrà che acquisire, in prospettiva etnografica e antropologica (prospettive che "necessitano" di una buona dose di realismo non ingenuo), maggiore valore. È la traccia indicale che giustifica e valorizza il processo interpretativo. Se la fotografia può riprodurre con efficacia l'universo formale di fronte a cui è posta, può registrare con fedeltà aspetti morfologici della realtà, essa offrirà a chi guarda dalla prospettiva delle scienze sociali qualcosa su cui basare imprescindibilmente ogni forma di ermeneusi. Le scienze sociali, infatti, non sono, malgrado le affermazioni estreme di una certa antropologia contemporanea statunitense, mere invenzioni. Non sono scritture fantastiche del mondo. Esse basano le loro affermazioni su un vissuto di realtà cui tentano di dare voce e che tentano di trasferire all'interno di un orizzonte di conoscenza critica. Esse hanno, dunque, bisogno di realtà, e la contraddizione della fotografia, sin qui evidenziata, offre loro un prezioso spiraglio di consapevolezza e conoscenza.

Ma vi è un secondo tratto ibrido della fotografia su cui vorrei portare l'attenzione del lettore. Tale tratto riguarda la sua temporalità.

Ho già fatto qualche cenno, in altre sedi, alla dimensione temporale della fotografia. Una dimensione assai complessa, come del resto Gilles Deleuze, con più immediato riferimento al cinema, ha ben compreso (Deleuze 1984, 1989). Ritaglio discreto di un tempo, realizzato usando in modo determinante le potenzialità creative del tempo (1/125, 1/1000 di secondo, ecc.), prodotto della convergenza nello stesso istante dell'autore e del soggetto o dell'oggetto ritratto, la fotografia sembra postulare un tempo definito, circoscritto, esatto. I tempi della sua realizzazione costituiscono un elemento centrale che guida verso la sua interpretazione. Non casualmente tutte le sue letture critiche non possono esimersi dal prendere in considerazione, in didascalia, la data esatta di esecuzione. Paul Scheuermeier, il grande glottologo e linguista svizzero cui si deve una delle più estese ed efficaci descrizioni etnografiche e fotografiche dell'Italia, negli anni Venti e Trenta del Novecento, era solito annotare per ogni immagine realizzata la data esatta, l'ora e i minuti dello scatto: e a quelle indicazioni, di svizzera precisione, dobbiamo poi molteplici possibilità di lettura e interpretazione dei documenti oggi.

Al di là di questa sua fisionomia temporalmente definita e isocronicamente connotata, però, la fotografia racchiude e postula profonde allocronie. Le osservazioni in merito di Barthes sono illuminanti (Barthes 1980). Vi è una temporalità cristallizzata nell'attimo della ripresa e vi è una temporalità diversa, di poco o di molto susseguente, segnata dal momento dell'osservazione (e tutte e due convergono nella formazione della testualità fotografica). Sovente colui che è ritratto può essere più giovane, anche di un secolo, rispetto a colui che guarda

l'immagine: egli, però, giovane mentre fissa l'obiettivo, oggi non c'è più; colui che l'osserva in fotografia, più "giovane" di lui, è però vecchio. L'"istante" fotografico, inoltre, così enfatizzato nelle retoriche e nelle poetiche del mezzo (si pensi a Henry Cartier-Bresson e al suo momento decisivo), è invece un tempo aoristico, come a volte è stato notato, che presuppone una sorta di entelechia rappresentativa¹⁰.

Ma i giochi della temporalità ibrida della fotografia sono ulteriori, e attengono anche a quel processo di anacronismo delle immagini posto in luce da Georges Didi-Huberman, cui ho tentato di dare, in Italia, cittadinanza antropologica già alcuni anni or sono¹¹. Un'individuazione di tipo storicistico di un'immagine artistica, ricorda lo studioso (senza un immediato e specifico riferimento a immagini dotate da uno statuto temporale particolare, quali quelle riproducibili), può essere necessaria, ma non è sufficiente (e, a volte, è addirittura fuorviante). Sulla superficie dell'immagine, dietro un'apparente aderenza allo stile figurativo dell'epoca, si vanno a sedimentare reminiscenze di altre epoche, sicché davanti all'immagine noi siamo sempre davanti a un crogiolo stratificato di diverse temporalità che s'inseguono, che si giustappongono, che si fondono. Davanti all'immagine va ripensata la sequenza cronologica immediatamente individualizzante, se si vuol far proprio l'insegnamento di quell'iconologia critica che Warburg pone a fondamento di una rinnovata storia dell'arte.

Ciò è vero per le grandi opere d'arte, cui Didi-Huberman dedica la sua attenzione, opere che la critica storicista si affanna a chiudere nella loro epoca (sino a farne, a volte, di quell'epoca, emblema). Ma ciò può esser vero anche, mi sembra di poter affermare, per le fotografie, persino per le più umili, quelle che nessuna pretesa di qualità e durata artistica possono e vogliono accampare. Non soltanto per quel tratto aoristico che ho testé ricordato, ma anche perché pur esse risentono delle temporalità legate allo stile (chi provi oggi, a esempio, in epoca in cui

¹⁰ Si vedano, a proposito del carattere di entelechia della fotografia, le osservazioni di Leonardo Sciascia, contenute nell'introduzione a un catalogo di ritratti di scrittori. Cfr. Sciascia 1987. Lo scritto introduttivo è stato ripubblicato, in Sciascia 1989. Lo scrittore muove da un'analisi, come egli scrive, "aristotelico-tomistica, dantesca, goethiana" del concetto, per giungere, attraverso Barthes, a definire entelechistica un'immagine "in cui si raccolga il più compiutamente possibile [...] il senso, il significato, la 'singolarità' della [...] vita; una fotografia che [sia] il centro, il luogo geometrico di un'esistenza; che [dica], insomma, 'la storia di un'anima'". Lo scrittore assume una nozione di immagine in cui "presente, passato e futuro si raccolgano e si svolgano: il presente di quando la fotografia è stata fatta, il futuro che è diventato passato, il tutto che la morte ha concluso".

¹¹ Cfr., in particolare, Didi-Huberman 2007. Per il mio lavoro, a partire dalle riflessioni di Didi-Huberman, poste in relazione con quelle di Johannes Fabian, si veda Faeta 2011. Attenzione al lavoro di Didi-Huberman ha manifestato, soprattutto con riferimento ad Aby Warburg, in Francia, Carlo Severi. Per ulteriori applicazioni in antropologia si veda il saggio di Antonello Ricci in questo numero di *Voci*.

l'antropologia del paesaggio, ha definito l'oggetto su basi critiche molto raffinate, a leggere la fotografia contemporanea di paesaggio, deve fare i conti con stili di costruzione del genere mutanti ogni dieci o venti anni, sin dagli inizi della storia fotografica). Certe immagini, insomma, alludono al tempo passato, lo evocano, lo blandiscono; certe altre fanno lo stesso con il futuro. L'atto fotografico, come ho cercato di sostenere in altre sedi, è un continuo atto di violazione della temporalità della realtà per inseguire un tempo privilegiato o vagheggiato. Scivolare fuori del tempo esatto della Storia, per fuggire all'indietro o in avanti, per avventure arcaiste o moderniste, è una delle tentazioni irresistibili che sono dietro e dentro l'atto fotografico¹².

Ancora una contraddizione, dunque, tra esattezza e arbitrio, tra tempo delle cose e della Storia e tempo della rappresentazione. Ma, di nuovo, una contraddizione che può essere volta a favore dell'interprete e della sua azione (e una contraddizione che schiude il campo a quell'esegesi delle cose, parzialmente libera dal vincolo cronologico della Storia, che sostanzia l'approccio antropologico). Si pensi a quante motivazioni individuali, sociali, istituzionali, possono emergere, al cospetto dell'immagine, se si gratta la superficie isocronica per giungere alle temporalità giustapposte o sovrapposte che l'immagine contiene. Si pensi a come possa venire svelato il dispositivo intellettuale e culturale che ha presieduto alla creazione della fonte e al suo processo di assunzione a documento per l'analisi antropologica (o storica). Anche repertori quali quelli che ho addotto a sostegno delle mie osservazioni, con l'attiva manipolazione del tempo che la loro osservazione presuppone (come erano loro quando ancora erano Apache, Balinesi o Salentini; come eravamo noi al tempo della realizzazione delle immagini; come sono ora coloro che ora non sono più; come si sono costruiti nel tempo i significati cangianti relativi alle forme di vita che osserviamo) possono giovare di un'anamnesi che tenga conto delle ipoteche allocroniche e anacronistiche presenti nelle immagini.

Bibliografia

Barthes Roland

1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.

Bourdieu Pierre

1995, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino.

2005, *Questa non è un'autobiografia. Elementi per un'auto-analisi*, Milano, Feltrinelli.

¹² Ho sviluppato considerazioni in merito al problema esposto nel testo, con particolare riferimento ai sopra ricordati concetti di anacronismo e allocronia, basandomi su repertori di fotografie d'autore, in tre saggi d'introduzione ad altrettanti volumi pubblicati negli anni scorsi. Si vedano Faeta 2008, 2009, 2010.

- Burke Peter
2002, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci.
- Calabrese Omar
1988, *La fotografia come testo e come discorso*, in www.omarcalabrese.net, consultato il 23.05.2014.
- Clifford James
1993, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letterature e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati-Boringhieri.
- D'Autilia Gabriele
2005, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori.
- De Luna Giovanni
2004, *La passione e la ragione*, Milano, Bruno Mondadori.
- Deleuze Gilles
1984, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri.
1989, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri.
- Didi-Huberman Georges
2007, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati-Boringhieri.
- Eco Umberto
1973, *Introduzione*, in P. Consagra, U. Mulas, *Fotografare l'arte*, Milano, Fabbri, pp. 9-12.
- Faeta Francesco
2008, *Immagini di Sardegna. Strategie per entrare, e per uscire, dalla modernità*, in M. Miraglia (a cura di), *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno, 1854-1939*, Nuoro, Ilisso, pp. 29-38.
2009, "Scivolare fuori dal tempo". *Immagini della Sardegna del secondo Dopoguerra*, in *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno. Gli anni del Dopoguerra*, Nuoro, Ilisso, pp. 25-35.
2010, *Una lontananza inessenziale. Fotografie della Sardegna, 1960-1980*, in *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno. 1960-1980*, Nuoro, Ilisso, pp. 27-35.
2011, *A partire da un taglio. Immagini, allocronia, anacronismo*, in *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 50-67.
2014, *Descrizioni dense. Fotografie, Scienze sociali, Storia*, in *La Ricostruzione nelle foto dei Tortonesi (1945-55)*, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, pp. 13-32.
- Feyerabend Paul
1979, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Milano, Feltrinelli.
- Fragapane Giacomo Daniele
2012, *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Milano, Franco Angeli.
- Geertz Clifford
1987, *Verso una teoria interpretativa della cultura*, in *Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino, pp. 39-70.
- Gell Alfred
1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Krauss Rosalind
2008, *L'inconscio ottico* (a cura di E. Grazioli), Bologna, Bruno Mondadori.
- Marabello Carmelo
2011, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani.
- Mignemi Adolfo
2003, *Lo sguardo e l'immagine: la fotografia come documento storico*, Torino, Bollati-Boringhieri.
- Nadel Siegfried Frederik
1951, *The Foundations of Social Anthropology*, London, Choen & West.
- Ortner Sherry Beth
1984, *Theory in Anthropology since the Sixties*, "Comparative Studies in Society and History", 26, pp. 126-166.

Peirce Charles Sanders

1980, *Semiotica* (testi scelti e introdotti da M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia), Torino, Einaudi.

Puccini Sandra

1999, *Andare lontano. Viaggi ed etnografia nel secondo Ottocento*, Roma, Carocci.

Ryle Gilbert

1968, *The Thinking of Thoughts: What is 'Le Penseur' Doing?* In *University Lectures*, The University of Saskatchewan (poi in *Collected Papers*, vol. 2, London, Hutchinson, 1971, pp. 480-496, e in *Studies in Anthropology*, vol. 11, Centre for Social Anthropology and Computing, 1996).

1990, *Pensare pensieri* (trad. e cura di G. Melilli Ramoino), Roma, Armando.

Sciascia Leonardo

1987, *Introduzione*, in D. Palazzoli (a cura di), *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgard Allan Poe a José Luis Borges*, Milano, Bompiani.

1989, *Il ritratto fotografico come entelechia* in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, pp. 152-158.

Sorlin Pierre

1999, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia.

Topolski Jerzy

1981, *La storiografia contemporanea*, Roma, Editori Riuniti.

Vaccari Franco

2011, *Fotografia e inconscio tecnologico* (a cura di R. Valtorta), Torino, Einaudi.

Vitali Stefano

2004, *Il passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Milano, Bruno Mondadori.