

FOTOGRAFIA COME STORIA

di
Gianni Maroni

1. La fotografia, come ogni documento, può essere letta dallo storico in maniera da trarne tutte le informazioni che più interessano. Il modo nel quale può essere utilizzata va dalla « testimonianza » d'epoca a quello più propriamente documentaristico, che riguarda luoghi o reperti, lavoro, questo, di supporto illustrativo e di ricostruzione. In questa sede ci occuperemo della foto d'epoca, rifacendoci in generale a quelle che sono le caratteristiche del mezzo fotografico, al suo linguaggio e quindi alle possibilità di lettura cui può essere soggetto.

Una delle caratteristiche della fotografia è di fissare momenti singoli, quindi irripetibili, e di poterli moltiplicare in più copie¹. Essa, tuttavia, non riproduce meccanicamente la realtà, bensì la rappresenta con caratteristiche sue proprie, delle quali occorre tener conto. Innanzi tutto l'intervento dell'autore: « anche nel caso più semplice — nella riproduzione fotografica dell'oggetto più banale — occorre una sensibilità alla sua natura che va al di là d'una semplice operazione meccanica »²; in secondo luogo va tenuto presente che l'immagine presa dalla realtà è proiettata su di una superficie piana, quindi manca di tridimensionalità, con la conseguenza che « da questa limitazione [...] deriva la difficoltà, che assai spesso si presenta, di riprodurre in modo intellegibile in una fotografia l'orientamento spaziale della scena rappresentata »³.

E' questo il motivo per cui spesso, per comprendere la grandezza di una cosa riprodotta, bisogna usare dei termini di paragone; ad es., un cunicolo, fotografato, darà l'impressione precisa della sua ampiezza se vi ritrarremo vicino una persona. Infatti, mentre nella realtà « dobbiamo questa percezione soprattutto al fatto che i nostri muscoli e il nostro senso d'equilibrio ci dicono esattamente in ogni istante in che relazione si trova il nostro corpo col piano orizzontale [...] il contrario accade quando guardiamo una fotografia o un film: dobbiamo allora fondarci unica-

mente su quel che vedono i nostri occhi senza l'aiuto del resto del nostro corpo. Non abbiamo inoltre per orientarci che quella parte della situazione visiva inclusa nei limiti del quadro »⁴.

Questa circostanza, comunque, non impedisce alla fotografia di essere attendibile e di poter essere considerata come documento storico. Del resto, qualsiasi documento scritto è mediato da un autore e, per quanto particolareggiata possa essere la descrizione, la scrittura non potrà mai rappresentare la configurazione « reale » dell'oggetto che descrive. In molti casi, anzi, la fotografia è molto più circostanziata e precisa della scrittura, fissa la realtà in modo tale da mettere in rilievo cose, oggetti, gesti che, se percepiti in movimento, lasciano nascosta parte del loro significato. Ciò si ricava dalle conclusioni cui si è giunti per il volo degli uccelli: « fu la fotografia a rilevarne il segreto e a permettere all'uomo di decollare. Immobilizzandolo, dimostrò infatti che il volo degli uccelli si basava sulla fissità delle ali. Il loro movimento serviva alla propulsione ma non al volo »⁵.

2. Per leggere l'immagine fotografica occorre inquadrarne le caratteristiche. La fotografia può essere definita una forma di « scrittura » che, tramite una « strumentazione fisico-chimica », riesce ad ottenere un'immagine ottica della realtà, paragonabile ad un messaggio linguistico costruito da una serie di enunciati altamente articolati. La fotografia è dunque un « segno significativo » o meglio « segno iconico », in quanto non è riferita a suoni sillabici, ma a forme grafiche.

Le partiture di bianconero o colore impresse sulla carta sensibile assumono un preciso significato e rappresentano uno schema grafico che, a differenza della parola, è sempre qualcosa di ben definito, mai di generico. Un cavallo riprodotto in una fotografia sarà un'entità ben determinata (soggetto appartenente ad una razza, con il mantello di un certo colore, ecc.), mentre la stessa parola pronunciata farà riferimento a qualcosa di generico. « La parola esprimendo direttamente il concetto ha, sotto questo riguardo, una capacità sintetica assai superiore all'immagine, mentre quando tende a darci la rappresentazione oggettiva (e quanto più possibile analitica) della realtà non solo non può raggiungere mai la completezza dell'immagine, ma le è impossibile competere con la forza sintetica di questa »⁶.

Mentre un documento può essere letto solo da chi conosce il codice della lingua in cui è stato scritto, l'iconia può essere compresa anche solo a « livello primario » in senso emotivo, in quanto il processo neurologico che consente di « leggere » immediatamente la raffigurazione della realtà è stimolato direttamente dall'oggetto riprodotto⁷. In tal caso il segno fotografico viene decodificato solo a livello « denotativo », cioè come

percezione immediata di ciò che è raffigurato, mentre il suo significato simbolico « connotativo » è legato ad un codice che ha in sé i caratteri storici-sociali-economici del periodo e luogo cui è riferita l'immagine.

Vi è dunque la necessità di non vedere la fotografia come qualcosa di puramente descrittivo, ma di leggerla secondo le indicazioni che abbiamo sia su ciò che vi è raffigurato, sia su quello che sappiamo della sua cornice storica. C'è, tuttavia, una differenza tra il « codice » dell'epoca nella quale la fotografia è stata scattata e la nostra interpretazione, una diversificazione sostanziale nella traduzione relativa, riguardo sia alle finalità dell'autore, sia al suo significato « originario ».

A questo punto si comprende la necessità di affiancare all'immagine la parola, affinché si possano spiegare le informazioni che si hanno, ed esporre le relative interpretazioni. La lettura si estende dunque, al di là dell'immagine, al contesto dal quale è stata tratta, e la foto assume un significato più ampio, come testimonianza o documento di una determinata realtà o epoca.

La fotografia non ha, dunque, un significato « oggettivo », perché, oltre ad essere legata alla volontà del fotografo, essa è sottoposta alla decodifica « soggettiva » dell'utente, relativamente alla sua preparazione culturale, alla sua meticolosità documentaristica e sensibilità. Leggere una foto (o meglio, imparare a leggere una foto) significa comprendere il suo modo di produzione ideologico e tecnico-operativo.

3. Le foto d'epoca sono a tutti gli effetti documenti dai quali è necessario trarre il maggior numero di notizie possibile, leggendo oltre i « primi piani », fino a cogliere le sfumature. Le possibilità di lettura di una foto sono molteplici, così come gli interessi di coloro che si apprestano alla sua utilizzazione per ricavare notizie. Oltre al messaggio principale che l'autore voleva trasmettere (ad es. inquadratura, riferimento ad un determinato particolare, scelta del soggetto e del luogo, del periodo, ecc.), la foto contiene anche una serie di notizie involontarie che possono essere ricavate secondo gli interessi del fruitore.

E', prima di tutto, importante capire se si tratta di un'istantanea, e quindi di un messaggio basato sulla spontaneità di ciò che è ritratto, oppure di una « posa » e quindi di una scena preparata. Nel secondo caso la preparazione della foto in genere riguarda la sua parte centrale. Questa, se ben individuata, dice quello che l'autore voleva trasmettere, mentre le parti secondarie, non interessando l'autore, possono essere state colte in istantanea.

Occorre quindi distinguere i concetti principali dai secondari secondo importanza, logica e collocazione, definire la correlazione che corre, se corre, fra gli uni e gli altri, legarli infine in una continuità espressiva

che fornisca una « chiave » di lettura da verificare con le notizie già note sull'argomento e sull'epoca in esame.

Si passa poi, dal « blocco » centrale ad altri particolari secondo criteri di gradualità, verificando se la loro presenza è accidentale o voluta; determinare l'atteggiamento psicologico dell'autore al momento di riprendere la scena (indifferenza, partecipazione, espressività), l'approccio che egli poteva avere con l'oggetto ritratto (creativo, oggettivo, forzato, spontaneo, commerciale, ecc.), la scelta dell'inquadratura operata secondo inclinazioni e gusti dell'autore, nonché le caratteristiche del messaggio costruito con schemi di interpretazione personale.

Il codice per le foto d'epoca, che era noto ai fruitori contemporanei, è meno noto se non sconosciuto oggi, e in ogni caso esso è stato disturbato da interferenze. In rapporto a ciò, si possono effettuare due diversi tipi di analisi: o desumere dall'immagine solo le informazioni riferite al nostro tempo storico che interessano, tralasciando completamente il « codice » del tempo cui essa era riferita; oppure tentare la ricostruzione del messaggio così come l'autore voleva trasmetterlo ad un ipotetico fruitore che riteneva conoscesse il codice. Una lettura di questo genere presuppone una ricostruzione storica riguardo l'immagine, al fine di avvicinarsi il più possibile alle regole del « codice linguistico » adoperato.

Per quanto riguarda la ricostruzione storica di foto più vicine a noi, bisogna rifarsi, dove è possibile, a fonti orali, intervistando persone vissute nel periodo cui si riferisce la foto in questione, specie se conoscevano i personaggi ritratti o, addirittura, erano presenti al momento in cui è stata scattata. Tuttavia, lettura e ricostruzione, per quanto meticolose, saranno sempre mediate da diversi fattori: differenziazione temporale, acquisizione indiretta di notizie, predisposizione mentale assuefatta a « codici » ed a una cultura completamente diversa.

E' necessario tener presente il motivo per cui una fotografia è stata scattata, in quanto gran parte del significato è stato costruito intorno ed in funzione di esso: es. foto ricordo, testimonianze di una grande impresa o di un evento eccezionale. Nel caso, ad es., che in una fotografia si riscontri il carattere documentaristico, non sarà difficile, per meglio avvalorare questa ipotesi, riconoscere l'impersonalità dell'autore, la sua volontà di registrare obiettivamente il fatto. Anche in questo caso la sua presenza non può essere nulla, solo fortemente dimensionata, non creativa, più intuitiva e meccanica, relegata a tutta quella serie di azioni necessarie a manovrare l'apparecchio.

La fotografia didascalico-descrittiva mostra, innanzi tutto, la moda d'epoca, gli atteggiamenti delle persone ritratte, le mosse tipiche, fornisce insomma un'attenta descrizione fisionomica. Spesso l'immagine non ha un solo fulcro centrale come le foto di « posa », ma proprio per il suo

carattere « spontaneo » descrive più cose contemporaneamente, disposte in modo differenziato sul rettangolo di carta sensibile (ad es., foto di una via popolata). Da essa si ricavano notizie sugli abiti del periodo, sull'urbanistica, la collocazione dei negozi, la merce esposta, e, se posti in evidenza, si possono leggere manifesti o targhe appesi ai muri, risalendo, se vi sono caratteristiche tali da consentirlo, al giorno in cui è stata scattata.

4. Nell'analisi di una fotografia è necessario individuare che parte ha la presenza del fotografo. Questi ha a disposizione tutta una serie di accorgimenti, dei quali può servirsi di volta in volta per comunicare un messaggio: ampiezza dell'inquadratura, direzione della luce, diversità di piani all'interno di una singola inquadratura, sfumature, toni morbidi o duri, plasticità, ecc.

A questo proposito va tenuto presente che nel passato (più si va indietro negli anni più questo fatto si accentua) non si avevano idee precise riguardo alle caratteristiche espressive e di testimonianza del mezzo fotografico, né esistevano, se non nel caso di alcuni famosi fotografi (ad es., Capa), motivi di denuncia. Questo non significa, tuttavia, che nelle foto non vi siano, sia nelle finalità dell'autore che di coloro che venivano ritratti, scopi ben determinati.

Nel caso di ritratti familiari, dove il coinvolgimento dell'operatore è ridotto al minimo, la lettura è facilitata dalla iteratività della posizione dei personaggi: ad es., il capofamiglia è quasi sempre in posizione centrale, mentre si degrada verso i lati per ordine di importanza. Foto « immobili » di questo genere non sono tuttavia chiuse al solo esame della struttura familiare e possono fornire notizie relative alla moda, alla consistenza del nucleo familiare, all'atteggiamento dei figli, ecc.

Il servizio fotografico (una serie di foto su un unico argomento) in passato veniva realizzato più raramente di oggi, il che non esclude che accidentalmente possano essere stati fatti servizi veri e propri: ed. es., in occasione della visita di una personalità ad una città, il fotografo, scattando più istantanee, componeva un vero e proprio servizio. Se questo risulta in parte disperso, si può cercare di ricostruirlo considerando ogni immagine la parte di un tutto, l'elemento singolo di una sequenza. Se il materiale lo consente, si può addirittura risalire all'ordine cronologico in cui furono scattate le foto.

Per verificare la credibilità del documento fotografico, è importante accertare la personalità e l'onestà del fotografo: per dimostrare una sua teoria, egli può benissimo « accomodare » l'immagine a questo scopo; durante un servizio, può vedere ma non fotografare, cioè tacere; può

mostrare solo una parte della realtà, quindi omettere, oppure descrivere fatti in modo spropositato rispetto all'entità dei medesimi.

I motivi di questo comportamento possono essere molti, non escluse le pressioni esterne, di censura (ad es., durante il « ventennio ») o autocensura, ma possono derivare anche da un atteggiamento fazioso, da pregiudizi, da scarsa obiettività. In casi di sospetta manipolazione fotografica, è quindi opportuno che lo studioso classifichi foto o servizi che reputa « infedeli », cercando di capire il motivo di ciò, perché « non basta constatare l'inganno, occorre scoprirne i motivi: se non altro, per svelarlo meglio »⁸.

L'appassionato di fotografia non professionista, il quale adopera il mezzo per fini suoi propri, oggi assai frequente, era piuttosto raro nel passato. Uno di essi è il marchese Bruti Liberati di Ripatransone, il quale ha lasciato una vasta raccolta di fotografie che costituiscono interessanti testimonianze d'epoca: scene di vita cittadina e del lavoro contadino, mediate dalla personalità e dalla cultura di un proprietario terriero.

In questo caso, compito della ricerca storica è, ad es., appurare se in alcune di queste fotografie, aventi come tema aspetti di vita nelle campagne, ci sono state (volutamente o no) omissioni, o se invece viene mostrata tutta la « verità ». Assai positivo ai nostri fini è che, essendo quello del marchese un *hobby*, il suo intervento è stato molto più creativo, particolareggiato e prolungato nel tempo (ad es., la registrazione di tutte le fasi della mietitura) di quanto lo sarebbe stato se, agendo per mestiere, avesse dovuto fare i conti col tempo e col denaro. E' questo un esempio di come la conoscenza della personalità del fotografo sia determinante per una attenta analisi del materiale.

Un caso a parte è il falso fotografico, possibile sotto diversi aspetti, ma più preoccupante come manipolazione dell'autore che non come falso realizzato in studio. Poiché, « generalmente, si interpola per interesse »⁹, dovrà stare più accorto il ricercatore che si occupa di fonti iconografiche riguardanti grandi avvenimenti storici (guerre, saccheggi, ecc.) di colui che studia la vita nelle città, il lavoro nelle campagne, ecc.: se nel primo caso l'intento di travisare o far scomparire avvenimenti di rilievo può aver indotto alla manipolazione della fonte, nel secondo caso appare poco probabile, anche se la falsificazione non è mai da escludere, la volontà di travisare l'utilizzo di un utensile, anche perché quest'ultimo ha un riscontro più oggettivo con altre testimonianze.

Nel caso del falso volutamente costruito (fotomontaggio, ecc.) la verifica deriva dalle notizie sull'avvenimento rappresentato, sul fotografo, dalla ricerca della lastra o negativo originale (d'epoca), dalla conoscenza della provenienza della foto (più si va indietro negli anni, più le fal-

sificazioni in studio risultano approssimative e grossolane), dell'onestà e della testimonianza di chi l'ha posseduta, ecc. L'autenticità, comunque, può essere riconosciuta solo nel caso che esistano — per le fonti dubbie — riscontri di diverso genere che testimoniano la veridicità.

Falso molto più insidioso, anche perché spesso prodotto involontariamente, è invece quello riguardante la manipolazione, che in parte abbiamo già trattato. In questo caso la ricostruzione storica è indispensabile e la fotografia risulterà solo un « parziale » aiuto della parola, che non dovrà in nessun caso condizionare.

Ogni servizio fotografico, del resto, per quanto ben realizzato, ha, come ogni ricostruzione, delle lacune. L'essenziale è appurare se queste lacune vogliono nascondere qualcosa, oppure sono di secondaria importanza e non pregiudicano affatto la narrazione. Di contro, può risultare che, come ogni servizio può essere lacunoso e reticente, altri invece possono dare notizie molto più dettagliate di quanto l'autore volesse o la più minuziosa descrizione potesse realizzare.

5. Per condurre una ricerca di ampio respiro, occorre scegliere uno schema di classificazione in uno schedario permanente. Si può effettuare una classificazione in senso cronologico, oppure raggruppare lavori o autori che presentano caratteristiche comuni e non è da escludere neppure il raggruppamento per autore, nel caso che questi si sia dedicato a lungo, se non per sempre, a realizzare fotografie di un determinato genere. Con fotografi che, ad es., hanno ritratto prevalentemente scene di vita contadina oppure gente di mare, la classificazione serve a meglio comprendere la loro preparazione rispetto all'oggetto ritratto. Si può anche classificare la fotografia in base a notizie o segni particolari che interessano e dei quali si intende seguire la evoluzione; secondo questo schema è possibile, ad es., individuare la durata di un determinato modo di vestirsi o moda.

Si possono effettuare analisi di tipo diacronico (ad es. nel lavoro contadino, il lasso di tempo in cui è stato usato un determinato attrezzo) oppure sincronico ad es. comparando l'attrezzo, per un brevissimo periodo di tempo preso come riferimento, con la documentazione di altre località; da qui la possibilità di fare una mappa dei luoghi in cui l'attrezzo era adoperato, oppure dei diversi usi, le differenze strutturali del medesimo, ecc.). La stessa cosa vale per i metodi di lavoro, come il modo di impugnare un attrezzo, oppure una frusta, i sistemi di traino con animali, ecc. Classificazioni di questo genere permettono di avere un quadro completo della situazione, nonché di riscontrare la veridicità di una foto. Ugualmente, le immagini possono essere suddivise in base allo scopo per cui sono state prodotte.

IPOTESI DI CLASSIFICAZIONE

GRUPPO LAVORO CONTADINO (suddiviso per località e generale)	} tecniche di lavoro vestiario utensili	}	gruppi tipologici
			} case coloniche ritratti familiari stato delle campagne ecc.

Le categorie di classificazione possono restringersi a un punto tale che una singola fotografia costituisca una categoria a parte, così come una fotografia può ricorrere in diverse categorie.

NOTE

¹ Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano, 1976, p. 195.

² R. ARNHEIM, *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960, p. 49.

³ *Ibidem*, p. 56.

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. McLuhan, *op. cit.*, p. 201.

⁶ L. CHIARINI, *Arte e tecnica del film*, Laterza, Bari, 1962, p. 233.

⁷ Sempre tenendo presente il riferimento: che l'oggetto si presenta come una forma culturale già facente parte della competenza dell'utente. Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975, p. 23.

⁸ M. BLOCH, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Einaudi, Torino, 1969, p. 91.

⁹ *Ibidem*, p. 94.

APPENDICE I

Presentiamo nelle pp. fuori testo successive alla 147 un campione di quindici fotografie delle quali si danno qui brevi note che esemplificano i metodi di lettura e di interpretazione che abbiamo discusso.

Figura 1 - Aut. Marchese Bruti Liberati, data 1908, Riprod. Righetti, loc. Ripatransone.

Classica foto di posa, ripresa in occasione della giornata Pro Ospedale del 24.8.1908 dal Marchese Bruti Liberati sotto il loggiato dell'ex palazzo del Podestà, ora Teatro Mercantini. Attraverso una attenta lettura dell'immagine, elementi di secondo piano o estranei possono assumere, al di là delle intenzioni dell'autore, significati particolari molto interessanti: il gruppo centrale, la cui posa è curata fin nei minimi particolari, mostra il vestiario della Ripatransone « bene » dei pri-

mi anni del secolo; ad esso fanno contrasto i due ragazzini «popolani» ripresi ai lati, non si sa se intenzionalmente o meno: se non avesse voluto ritrarli, il marchese avrebbe potuto benissimo restringere l'inquadratura, oppure prepararli di spostarsi.

Il vestiario contrastante sottende una realtà altrettanto contrastante: i signori ritratti in posa appartengono alla «Congregazione di Carità» (in alto a sinistra appare la parte finale della parola «Carità»), i cui membri si prodigano per la giornata Pro Ospedale, mentre i due ragazzini appartengono a quella classe che riempie in gran numero le corsie del medesimo.

La «Congregazione di Carità» (composta da un presidente e otto membri) nel 1908 amministra varie opere pie: «Una di queste [...] destinata all'assistenza dei malati acuti nell'Ospedale, un'altra al mantenimento e alla educazione delle orfanelle; un'altra al ricovero degli invalidi; due per conferimento di doti a ragazze povere, una pel Monte dei pegni».

L'ospedale, ricavato dall'ex convento di S. Francesco e situato su di un'altura poco fuori città, nel 1897 viene munito di una sala operatoria a spese del comune. I locali di cui è composto sono molti, ma tutti mal ridotti e inadatti, «con le latrine in pessimo stato». (I passi sono tratti da CIPRIANI, pp. 115-116).

Figura 2 - Aut. Marchese Bruti Liberati, primi anni del '900. Riprod. Righetti, Loc. Ripatransone.

Classica foto di posa che ritrae tre aristocratici che posano per l'obiettivo del marchese-fotografo, mentre, al di là delle intenzioni dell'autore, in secondo piano spunta (anche se non completamente visibile) la figura di un terrazzano con alcune bestie da soma.

E' una giornata di sole (le figure riflettono l'ombra sul terreno) e l'atteggiamento compunto dei personaggi, impassibili ai raggi solari nel loro abbigliamento tipico della moda signorile d'epoca, contrasta con le maniche arrotolate della camicia da lavoro del terrazzano.

Figura 3 - Aut. Marchese Bruti Liberati, primo quindicennio del '900. Riprod. Righetti, Loc. Ripatransone.

Foto di posa di alcune popolane: la struttura mostra chiaramente il modo come è stata preparata. In posa «totale» la donna al centro, mentre l'attenzione alla posa degrada leggermente nei secondi piani. Colti in istantanea il gruppo di sinistra e l'uomo e la donna che parlano a destra.

Siamo nel periodo appena successivo ad una campagna elettorale: compaiono infatti sguaiati in alto sui muri alcuni manifesti affissi per sostenere la candidatura Dari, eletto nel collegio di San Benedetto rispettivamente nel 1904-1909-1913. Dalle finestre alcune donne osservano, incuriosite, probabilmente, dalla attrezzatura del marchese. Foto di questo tipo offrono interessanti notizie sui costumi d'epoca.

Figura 4 - Aut. Marchese Bruti Liberati, primo quindicennio del '900. Riprod. Righetti, Loc. Ripatransone.

In contrasto con la «posa» precedente, questa volta sono delle «cittadine» (come fa pensare la raffinatezza del vestire) ad essere ritratte nel centro di Ripatransone in una giornata di sole. In secondo piano sulla sinistra è visibile la cattedrale e sullo sfondo la curia vescovile. Da foto come questa è possibile ricavare notizie su eventuali modifiche del nucleo urbano e, con appositi ingrandimenti, sulla merce esposta in vendita. Nella parte in alto a sinistra si nota che al vecchio lampione è già subentrata la luce elettrica.

Le quattro fotografie del Marchese Bruti Liberati che abbiamo esaminato, pur prestandosi a diverse letture e interpretazioni, offrono tuttavia una visione parziale e circoscritta della realtà del paese: fatta eccezione per la numero 2, scattata all'ingresso nord, le altre si riferiscono all'arteria centrale che taglia per l'intera lunghezza il paese, cosicché sono state ritratte solo le case del corso, quelle cioè «che si trovano al centro, e lungo le vie principali della città, che servono d'abitazione ai ricchi, e in generale alle persone più agiate, oltreché sono discretamente anzi talune anche artisticamente architettate»; senonché queste «buone costruzioni [...] sono in grande minoranza (appena il quinto) e di fronte a queste esistono le moltissime casucce dei poveri e dei terrazzani, numerosissimi qua dentro, che sono strette, scassinata, oscure, mal riparate e poco aerate [...]. Sono specialmente le case dei quartieri popolari di S. Angelo e Agello che lasciano molto a desiderare: in queste casupole la camera da letto è spesso unica e serve a tutta la famiglia; talvolta è unico il vano che forma la casa, ed allora esso serve a tutti gli usi e un po' anche da stalla [...] molte abitazioni mancano affatto di acquai, moltissime di latrine e di cappe fumarie efficaci».

E' evidente che quello di cui non abbiamo adeguata testimonianza visiva può facilmente essere ricostruito attingendo a fonti scritte; allo stesso modo, lo storico, per integrare le notizie di cui dispone, può utilizzare fonti visive. Di qui la necessità di una attenta classificazione di queste in appositi archivi e pubblicazioni, ai quali fare esplicito riferimento. (I passi sono tratti da CIPRIANI, p. 15, 18, 20).

Figura 5 - Aut. Anonimo, periodo fascista, Loc. San Benedetto del Tronto.

Fase della lavorazione della canapa (foto scattata presumibilmente in estate: vedasi l'abbigliamento degli operai); l'ambiente angusto, privo di luce e di areazione (le finestre sul fondo sono chiuse probabilmente perché danno su un altro locale) mostra le condizioni precarie in cui il lavoro viene svolto. Infatti, le malattie ai polmoni a causa della polvere e dei filamenti di canapa sono frequentissime: si osservino la polvere che solleva lavorando l'operaio in primo piano a destra e le incrostazioni sul blocco che regge la lampadina al centro e sul soffitto. Si noti anche l'abbigliamento degli operai, tutti muniti di un berretto per proteggere i capelli.

Foto di questo tipo offrono una documentazione sulle condizioni igieniche e sanitarie del lavoro in questione.

Figura 6 - Aut. U. Traini, anno 1923, Loc. San Benedetto del Tronto.

Istantanea che documenta il ritorno dalla pesca: gli uomini sulle imbarcazioni ripiegano le vele, a riva alcune donne si soffermano a guardare il pescato. Da notare la varietà dei personaggi ritratti e le differenze nell'abbigliamento femminile: le ultime due donne di destra, forse provenienti da fuori, o più giovani, contrappongono all'usanza locale, fazzoletto posato sul capo e gonne lunghe fino a terra a colore unico, vestiti corti e abiti a righe.

La foto può essere esaminata anche scomponendone la struttura in tre nuclei a se stanti, che evidentemente in pari misura interessavano il fotografo. Il primo nucleo di destra, facilmente delimitabile entro un cerchio, è formato in prevalenza da donne vestite in modi diversi; il secondo nucleo, sempre delimitabile da un cerchio, è quello di uomini, turisti o gente di passaggio, che cercano di raggiungere con lo sguardo il pescato coperto dal gruppo di donne, senza però interessarsene direttamente; forse qualche donna se ne interessa al loro posto. Occupano la posizione centrale della foto, ma hanno con il contesto un rapporto marginale, essendo estranei sia alla scena dello sbarco che al gruppo di destra.

Il terzo cerchio delimita il nucleo principale della scena, dal quale poi dipendono gli altri due: con il primo ha un'affinità diretta (pesca 3° nucleo, pescato 1° nucleo) e una relazione a livello sociale, e di rapporto di lavoro o di parentela. Solo il primo e il terzo nucleo sono primari nella scena, tuttavia tutti e tre risultano concatenati in modo tale che, estraendo uno dei tre gruppi, si spezzerebbero i rapporti di relazione, relegando il discorso stesso a ruoli più ristretti e particolareggiati.

Figura 7 - Aut. Anonimo, Loc. San Benedetto del Tronto.

Fase della lavorazione della rete, cui sono addette in prevalenza le donne (come anche la foto dimostra), mentre gli uomini si occupano della manutenzione. La donna di destra sta riparando una vela. Questa immagine offre una testimonianza anche sulle condizioni di vita e lo stato delle abitazioni: case basse, buie e poco areate. La composizione stessa presenta uno stato di disordine e spontaneità.

Figura 8 - Aut. Anonimo, Loc. San Benedetto del Tronto.

Più ordinata la fotografia qui sopra, scattata subito dopo, la quale ha come caratteristica dominante la rete. È evidente l'intervento del fotografo nell'apporto di alcune modifiche: alla donna di sinistra manca il velo, quella di destra ha alzato il viso, lo straccio sulla trabeazione della porta è stato sostituito da una rete, la vela è stata allungata in modo da coprire la sedia capovolta, il campo di ripresa è stato ristretto escludendo gli uomini.

Il fotografo, nel suo embrione di servizio, ha mostrato nella prima foto la realtà così com'è, nella seconda un particolare di essa.

Figura 9 - Aut. Anonimo, Riprod. Polidori, Loc. San Benedetto del Tronto.

Figura 10 - Aut. Anonimo, Loc. San Benedetto del Tronto.

Figura 11 - Aut. Anonimo, Loc. San Benedetto del Tronto.

Figura 12 - Aut. Anonimo, Loc. San Benedetto del Tronto.

Istantanee che riproducono il varo di paranze (lancette): se ne deducono l'immane sforzo nonché il notevole impiego di uomini per mettere in mare le barche, a volte aiutati da argani (foto 4), ma spesso dalla sola forza delle braccia.

Altre notizie che si ricavano da queste immagini sono il modo di disporsi degli uomini lungo i lati dello scafo durante lo sforzo, sia per accompagnare la fune dell'argano, sia per spingere gli scafi definitivamente in acqua (foto 3), il tipo di vestiario, scarso e rammendato, dei pescatori e lavoratori del settore, la presenza, quasi costante in questo tipo di lavoro, dei ragazzini, le caratteristiche degli scafi, vecchi e privi di qualsiasi sicurezza, la mancanza completa di scialuppe e mezzi di salvataggio, la velatura e l'intera tecnica del varo.

Le fonti storiche completano il quadro: paranze come quella della foto 1 restano in mare 14-18 giorni, con equipaggi di 10-12 uomini, costretti a vivere in pochissimo spazio, senza garanzie di sicurezza e in condizioni igienico-sanitarie pessime.

Figura 13 - Aut. Anonimo, Loc. San Benedetto del Tronto.

Istantanea che mostra una scena di lavoro alquanto varia: in primo piano due donne intente alla pulitura del grano, in secondo piano, oltre il rigagnolo d'acqua, una fase della lavorazione della corda, con bambini che girano la ruota.

Figura 14 - Aut. Anonimo, Part. foto n. 13.

Questo particolare della foto sopra citata evidenzia l'impiego di bambini e il fatto che la foto sia un'istantanea, dato che chi gira la ruota non è affatto distratto dalla presenza del fotografo. Senonché la foto è stata stampata capovolta (negativo girato; cfr. BIZZARRI-MENZIETTI, p. 240, foto 593), tanto da falsare completamente lo schema grafico: tutti lavorano con la mano sinistra; inoltre la visione è parziale, infatti, guardando la prima foto si capisce che il fotografo non distoglie l'attenzione perché è molto più lontano di quanto non sembri nella seconda. Di qui la prudenza che occorre nell'analizzare il particolare di una foto, se manca l'originale con la composizione completa.

Figura 15 - Aut. Anonimo, data 19.6.1921, Loc. Torre di Palme (AP).

L'immagine testimonia la faticosissima e complessa operazione detta « scoccia diavoli », la quale consiste nel far riprendere il mare alle paranze arrenatesi precipitosamente per sfuggire la tempesta, scaricando tutto ciò che si trova a bordo per alleggerire lo scafo e piazzando dei pennoni della lunghezza della barca. Operazioni di questo genere possono richiedere dalle 24 ore ai 10 giorni di lavoro, secondo la distanza dal mare e secondo la marea.

Questa foto è stata scattata il 19 giugno 1921 sulla spiaggia di Torre di Palme. Da notare in primo piano il « paron » della paranza intento a dirigere, mentre sul lato sinistro, vestito di tutto punto, l'armatore che assiste all'operazione.

APPENDICE II

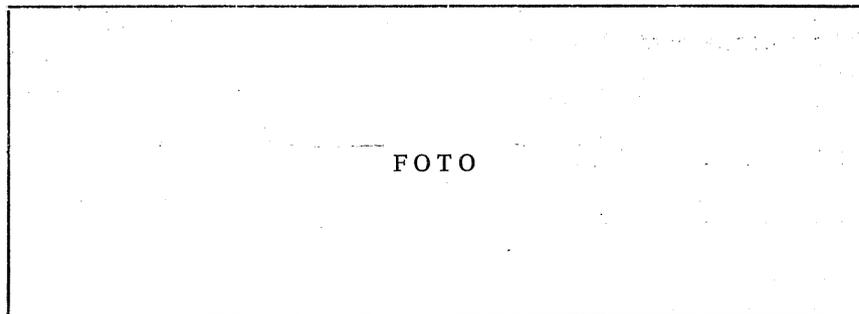
Riproduciamo il «recto» e il «verso» della scheda che abbiamo proposto ed utilizzato per la inventariazione di documenti iconografici.

FONDO MATERIALI DI RICERCA

SETTORE ICONOGRAFICO

INVENTARIO FOTOGRAFIE

Scheda n.
Rif. inventario n.
Rif. Allegato/i n.
Rif. particolare foto, Allegato/i n.



Autore:
(Attribuzione):
Proprietario negativo originale:
Formato del negativo e/o lastra:
Eventuali passaggi o cessioni:
Stato di conservazione negativo:
Luogo: (data rilievo)
Condizione giuridica:
Riproduzione:
Località dove è stata scattata la foto:
Data: Via e/o piazza e/o panorama:
Comparazione luogo, Allegato/i n. (data comparaz.)
Nome persone ritratte: (Continuaz. Allegato n.)
Collegamenti coll'autore:

Mestiere dell'autore:
Motivo per cui è stata scattata la foto:
Notizie sulla commercializzazione:
Documentazione iconografica esistente:
Pubblicazioni dove è stata riprodotta:
Rif. altre foto (servizio fotografico)
Notizie concernenti l'autore:
(Rif. o continuaz. Allegato n.)

Annotazioni:
(Rif. o continuaz. Allegato n.)

Data compilaz. scheda
Riproduttore foto allegata (inventario e scheda)
Data ultimo rilievo
Compilatore/i

BIBLIOGRAFIA

- R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1971.
 R. ARNHEIM, *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960.
 AA.VV., *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano, 1971.
 AA.VV., *Comunicazioni e cultura di massa*, Hoepli, Milano, 1969.
 T. BARRACLOUGH, *Guida alla storia contemporanea*, Laterza, Bari, 1971.
 R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966.
 R. BARTHES, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973.
 BETTINI, *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano, 1968.
 L. BIZZARRI, P. MENZIETTI, *San Benedetto del Tronto da antico borgo marinaro a centro marittimo e balneare*, Banca Popolare, San Benedetto del Tronto, 1979.
 M. BLOCH, *Apologia della storia*, Einaudi, Torino, 1969.
 E. CARR, *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino, 1966.
 L. CHIARINI, *Arte e tecnica del film*, Laterza, Bari, 1962.
 L. CHIARINI, *Cinema e film*, Bulzon, Roma, 1972.
 C. CIPRIANI, *L'igiene nel comune di Ripatransone*, Cesari, Ascoli Piceno, 1909.
 DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1967.
 U. ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.
 U. ECO, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1962.
 U. ECO, *Trattato di semiologia generale*, Bompiani, Milano, 1975.
 U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964.
 GARRONI, *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari, 1968.
 HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1968.
 HJELMSLEV, *Il linguaggio*, Einaudi, Torino, 1970.
 KEIM, *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino, 1976.
 MARTINET, *Elementi di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1966.
 M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967.
 S. KRACAUER, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, 1962.
 C. METZ, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972.
 C. METZ, *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano, 1977.
 P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, 1977.
 L. TERMINE, *L'estetica della simulazione*, Torino, 1976.

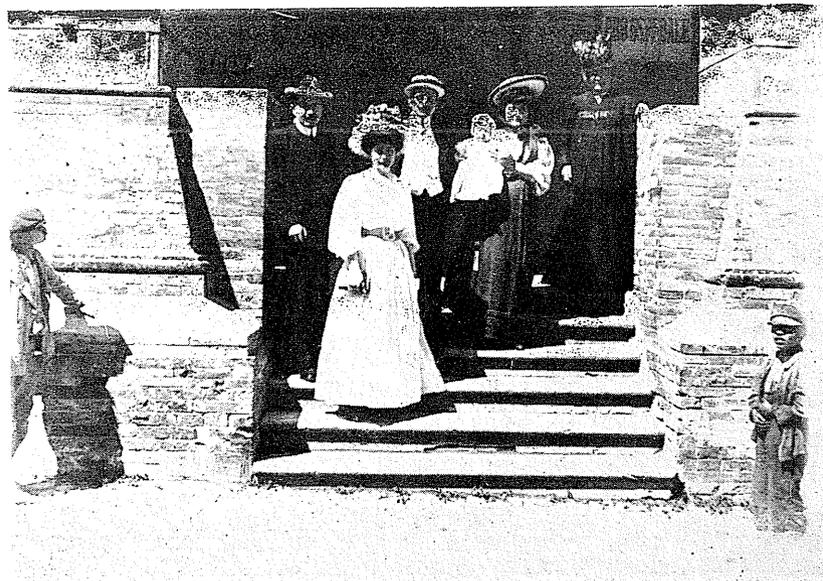


Fig. 1

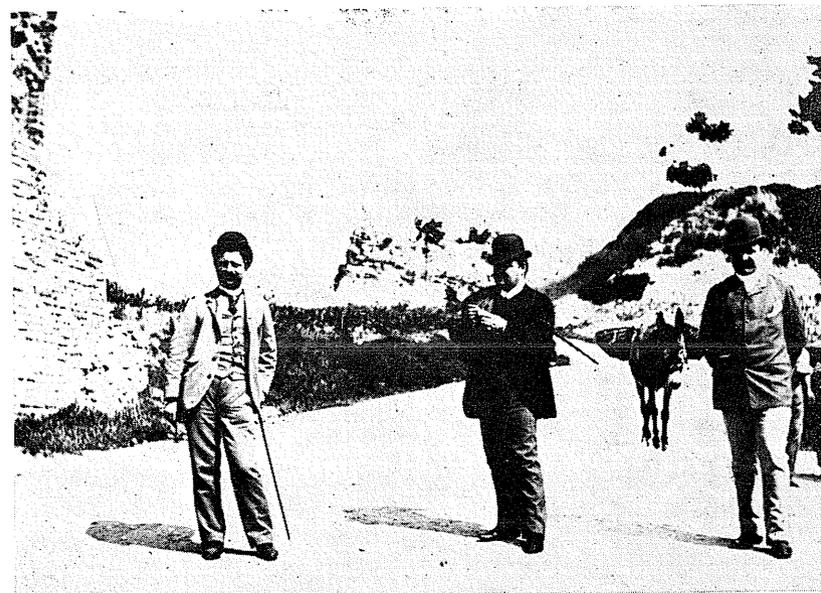


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 5



Fig. 4

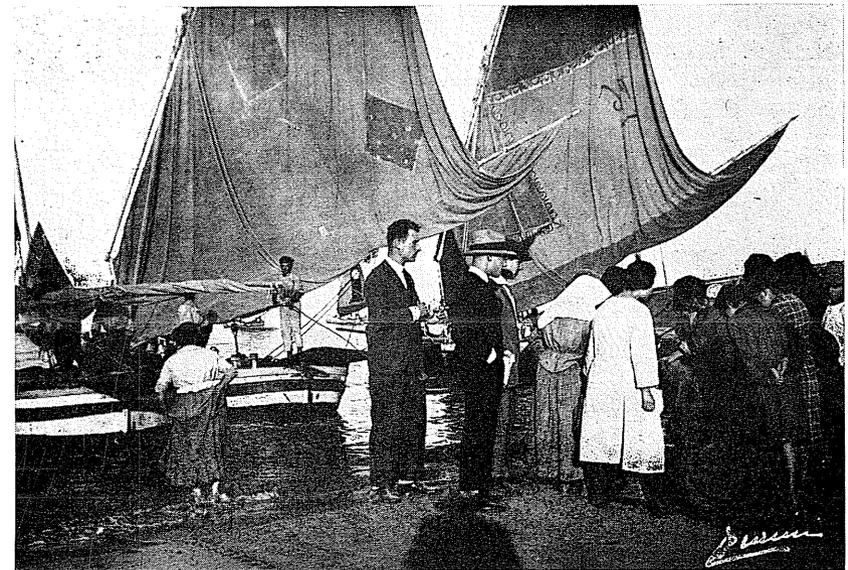


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

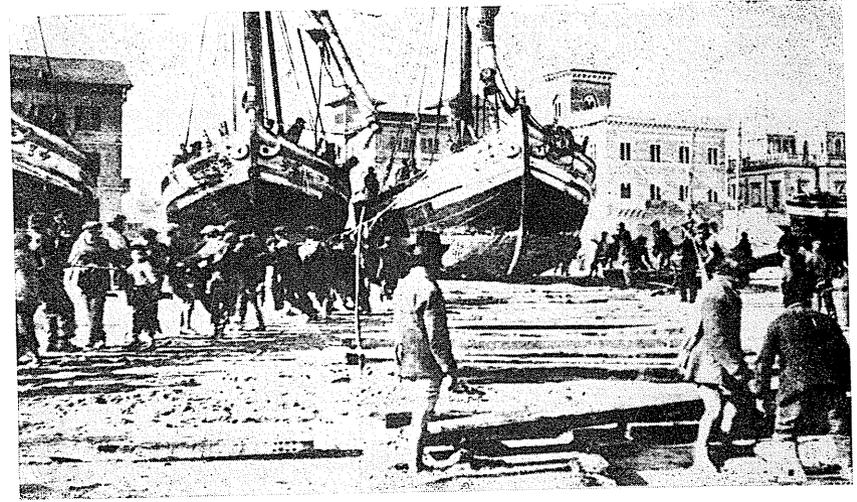


Fig. 9

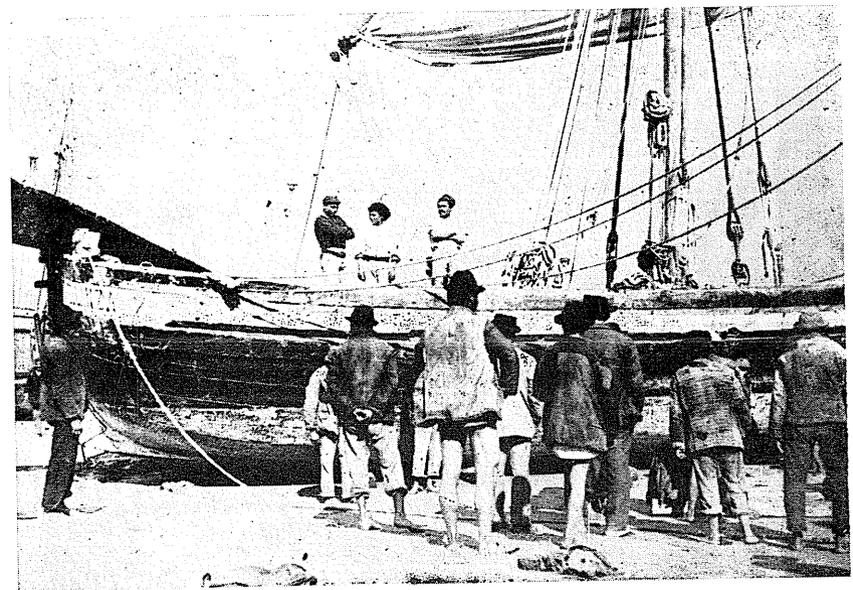


Fig. 10

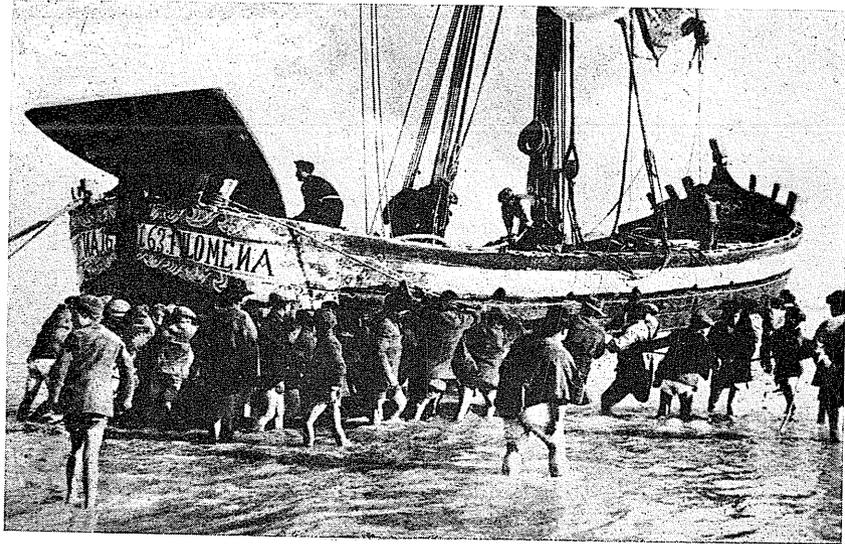


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

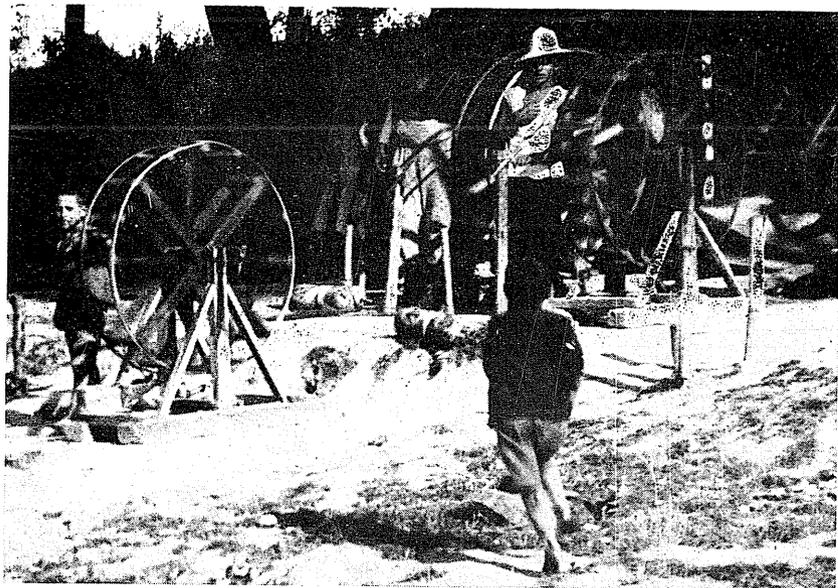


Fig. 14

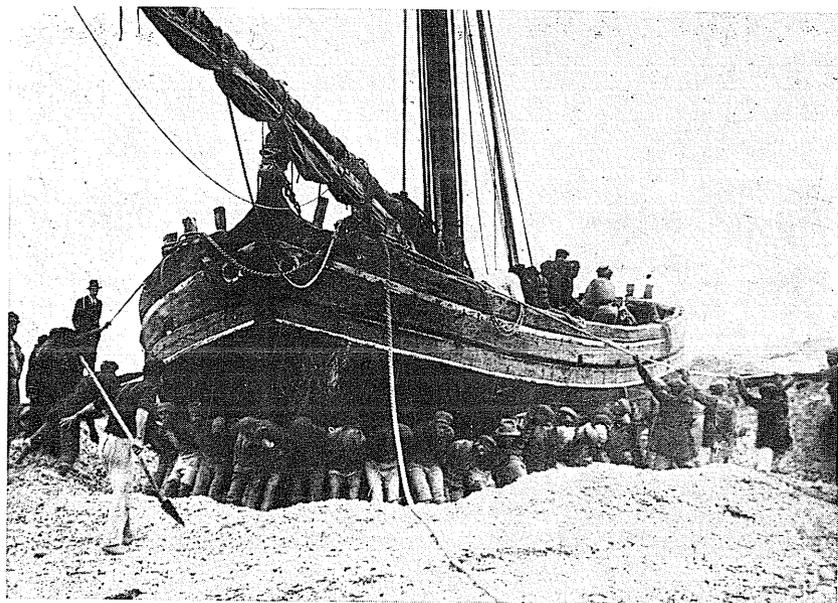


Fig. 15