

## Una fonte difficile. La fotografia e la storia dell'emigrazione

Peppino Ortoleva  
Cliomedia, Torino

Nella memoria pubblica dei fenomeni migratori la fotografia ha, lo sappiamo, un ruolo di tutto rispetto. I volumi illustrati, le trasmissioni televisive, le esposizioni temporanee e permanenti, che nel corso degli ultimi decenni hanno riportato l'attenzione sulle vicende connesse ai grandi spostamenti internazionali di popolazione, sembrano cercare proprio in questo tipo di documenti una delle testimonianze più eloquenti e più universalmente leggibili del fenomeno, della sua entità e dei suoi costi sociali. Nella storiografia propriamente detta, invece, il riferimento alle fonti fotografiche è assai più sporadico, meno sistematico, a volte reticente. Alle immagini meccaniche si fa spesso ricorso in veste di copertina o di illustrazione, al più gratificante per l'occhio; molto più raramente esse vengono riconosciute come un autentico e autonomo oggetto di ricerca, come un patrimonio potenziale di conoscenze, tutto da interpretare e interrogare.

Questa situazione di scissione ha forse a che fare, più che con le complesse relazioni che esistono tra *public history* e storiografia scientifica (in particolare nel campo della storia dell'emigrazione<sup>1</sup>), proprio con le caratteristiche intrinseche di questi documenti. Le fotografie relative all'emigrazione sembrano presentarsi allo storico come fonti insieme potenzialmente feconde e difficili da manipolare, seducenti ma impegnative e spesso, in ultima analisi, poco fruttuose: quasi fossero portatrici di una verità insieme troppo evidente e troppo sfuggente.

Se cerchiamo di comprendere i motivi di una simile difficoltà, ci rendiamo conto prima di tutto che il problema non riguarda solo gli studiosi di storia dell'emigrazione, ma è più generale.

Nonostante il valore di «prova di verità» che le è generalmente riconosciuto dal senso comune (o forse, anche in conseguenza di esso) la fotografia è, tra le fonti, una di quelle a cui gli storici guardano con maggiore diffidenza, e resta una delle meno utilizzate, di fatto, nella ricerca<sup>2</sup>.

Alla base di questa diffidenza<sup>3</sup> e probabilmente l'ambiguo statuto della comunicazione fotografica: troppo «oggettiva» e meccanica per essere pienamente imputabile a un'intenzionalità e a una figura autoriale, troppo «soggettiva» per essere senz'altro trattata come un frammento di realtà giunto fino a noi dal passato, come una traccia materiale o un reperto archeologico; troppo piattamente uniforme e omogeneizzante, per essere utilizzata da una storiografia che privilegi le grandi personalità, e insieme troppo attenta ai dettagli irripetibili che attengono alle singole individualità, per essere davvero utile a una storiografia delle lunghe durate e delle grandi tendenze.

I patrimoni fotografici relativi all'emigrazione, soprattutto quelli dispersi negli innumerevoli «archivi diffusi»<sup>4</sup> di milioni di famiglie, e quelli raccolti negli archivi degli studi fotografici, nei paesi di partenza come in quelli di destinazione, sembrano in un certo senso esasperare tali motivi di difficoltà e di diffidenza. Lo studioso che si dia a raccogliere le fonti di questo tipo si trova di fronte a una documentazione che possiamo ben definire «di massa».

Essa infatti

- è molto spesso del tutto priva di indicazioni sull'autore, e anche quando la si possa collegare al nome di uno studio (grazie, ad esempio, alle indicazioni sul cartoncino nel caso delle fotografie *carte de visite*) ciò implica generalmente, di fatto, solo la possibilità di attribuirle non a un singolo autore, ma a un'impresa, grande o piccola: un soggetto non più anonimo, ma ancora generico;

- appare legata a moduli e formule statici e sostanzialmente invariati, che attraversano l'Ottocento e i primi decenni di questo secolo, per cui sembra non tanto strumento di registrazione dei cambiamenti sociali e culturali quanto arma di resistenza<sup>5</sup> ai cambiamenti medesimi: sembra così, al tempo stesso, fissata a singoli istanti non ripetibili e non necessariamente significativi, e ancorata a tempi lunghissimi;

- è stata prodotta in quantità sterminate, tali da tendere difficile una completa disamina e del tutto arbitraria qualsiasi selezione.

Gli «archivi diffusi», se presi singolarmente, sono in genere costituiti da un numero relativamente ristretto di immagini; ne esistono però moltissimi, e anche solo il lavoro necessario per un loro censimento in aree ristrette potrebbe essere tale da impegnare le forze di legioni di ricercatori. In sostanza, la raccolta di materiali di questo genere ha avuto finora i caratteri della selezione di un campione casuale. Gli archivi relativi agli studi fotografici raggiungono a volte dimensioni tali da rendere difficile anche la semplice catalogazione, per non parlare di una disamina approfondita: si pensi alle oltre 300.000 fotografie del fondo Witcomb, presso l'Archivo General de la Nación di Buenos Aires, di cui ci parla l'intervento di José Arturo Vasquez, pubblicato su questo stesso numero della rivista; o alle centinaia di migliaia di immagini (forse mezzo milione) comprese nel fondo Rossetti presso la Fondazione Sella di Biella, immagini solo in piccola misura relative direttamente ai fenomeni migratori, ma che documentano, in modo per così dire intensivo, i più vari aspetti della vita e dell'organizzazione sociale di una zona fortemente interessata dai flussi migratori, temporanei e permanenti.

Fondi di questo genere costituiscono, lo si può ben dire, l'«anagrafe fotografica» di intere aree. È una documentazione massiccia e capillare come quella fornita dagli stati d'anime delle parrocchie o dai registri di stato civile. Essa sembrerebbe richiedere un'elaborazione di tipo quantitativo, ma è ben difficile, se non impossibile, ridurla a dati omogenei misurabili: anche perché alle informazioni che le singole immagini ci danno non sono facilmente applicabili codici verbali unitari.

Forse, anzi, dobbiamo riconoscere che la natura stessa delle informazioni che queste immagini ci forniscono è difficile da definire, e sfuggente.

La loro un po' abbagliante evidenza non può non affascinare colui che fruga nel passato, e in particolare chi lavora sul passato delle classi subalterne, rimaste per millenni più che «senza storia», senza volto. Attraverso la fotografia possiamo vedere quei volti. Se fosse vero come diceva Taine, che «l'histoire c'est à peu près voir les hommes d'autrefois», avremmo raggiunto, per questa via, la migliore conoscenza immaginabile; ma sappiamo che non è così: che quei volti, per farne storia, dovremmo saperli interpretare. E non ne possediamo il dizionario.

Così, questi documenti restano come sospesi fra la potenzialità evocativa, altissima e immediata, e la potenzialità conoscitiva, impervia e apparentemente proibitiva: sembrano

prestarsi più facilmente a trasformarsi in emblemi, e financo in monumenti veri e propri (non è un monumento la *Anna Scicchilona con il figlio* di Lewis Hine, probabilmente il simbolo più noto dell'emigrazione italiana nel mondo, o la *Migrant Mother* di Dorothea Lange)<sup>6</sup> che a darsi da leggere al ricercatore.

Eppure, se guardiamo con attenzione quelle immagini, se prendiamo seriamente in considerazione i modi della loro produzione e della loro circolazione, ci rendiamo conto che la fotografia potrebbe essere, anzi dovrebbe essere, uno dei documenti più preziosi per la ricerca storica sull'emigrazione; che tutti i motivi di difficoltà fin qui elencati non bastano a motivare la rinuncia degli studiosi all'indagine. Se proviamo anche solo a tracciare una tipologia, per quanto sommaria, delle fotografie relative all'emigrazione, non possiamo non renderci conto di come l'immagine meccanica si sia sempre inserita in momenti nevralgici della vita dei gruppi sociali interessati al fenomeno. In primo luogo, abbiamo l'infinita serie dei ritratti, dapprima su cartoncino (la «cartamoneta dei sentimenti» di cui parlava O. W. Holmes), poi su carta, che circolavano dai paesi di destinazione a quelli di origine e viceversa, accompagnando, a volte sostituendo, la corrispondenza vera e propria. Sono le fotografie come «surrogati di presenza» di cui parla Gibelli, le fotografie come «mezzo di trasporto, espressione di lontananza» di cui parla Berger<sup>7</sup>: fatti per colmare il vuoto di un'assenza per rallentare il passo dell'oblio. Sono ritratti in genere (fin oltre la Prima guerra mondiale) commissionati dagli stessi soggetti a fotografi professionisti<sup>8</sup>.

In secondo luogo, abbiamo le fotografie scattate in occasioni cerimoniali, destinate a fissare soprattutto i grandi riti di passaggio della vita collettiva, e che acquistano, con lo sviluppo dell'emigrazione, una nuova funzione di comunicazione e non solamente di preservazione del ricordo<sup>9</sup>.

Infine abbiamo le serie, numericamente meno massicce ma socialmente e culturalmente importantissime, delle immagini prodotte da fotogiornalisti e sociologi<sup>10</sup>: nelle quali l'emigrante, da soggetto dell'autorappresentazione<sup>11</sup>, si fa oggetto di ricerca e di classificazione.

La serie delle fotografie di Hine a Ellis Island (1905) costituisce un vero e proprio «atlante fisiognomico»<sup>12</sup>, una mappa utile per orientarsi nell'universo multi-etnico. In queste immagini è possibile rintracciare una finalità diversa e un sistema di segni distinto rispetto a quelli presenti nelle fotografie delle quali gli emigranti o le loro famiglie sono committenti e in qualche caso autori: esse si fanno insieme documento ed espressione di un preciso punto di vista, quello della società ospitante; divengono strumento di uno sguardo esterno, seppur magari carico di simpatia. In molti casi, l'emigrante vi si presenta non come individuo, intento alla produzione di un'immagine di sé da preservare o da far circolare, ma come tipo, oggetto di un'indagine a finalità anche classificatoria.

Lo studioso dell'emigrazione che si accosta alla documentazione fotografica si rende presto conto di avere a che fare con una pluralità di immagini che corrisponde a una pluralità di punti di vista. Il confronto fra i diversi tipi di immagine può servire a leggere, con evidenza difficile da ritrovare in altri documenti, gli scarti fra l'autorappresentazione e la visione dall'esterno degli stessi soggetti: per i quali il fatto stesso di essere fotografati, di conquistarsi un «diritto all'effigie»<sup>13</sup> prima privilegio dei ceti elevati era, comunque, uno dei segnali forse più significativi delle trasformazioni in corso nella società.

Anche l'apparente «immobilità» degli schemi di rappresentazione, ricorrenti nelle

fotografie scattate o commissionate dagli emigranti e dalle loro famiglie, non deve ingannare. In realtà, sotto la fissità di alcuni gesti e di alcune composizioni, si rivelano poi, a uno sguardo più attento, tanti piccoli o grandi spostamenti non solo nei particolari più «fisici» (le acconciature, il vestiario, gli ambienti), ma anche in tratti simbolicamente più significativi: dal rapporto tra la figura e l'ambiente, alla scelta degli oggetti di cui la persona si circonda ecc.<sup>14</sup> L'immagine meccanica è, per tutto il periodo fra gli ultimi due decenni del secolo scorso e gli anni Trenta, terreno di frizione, luogo di scambio e di scontro, fra le tradizioni preindustriali che vengono osservate, anzi forse ulteriormente consacrate, dai simboli, dalle disposizioni cerimoniali, dai gesti emblematici, fissati sulla lastra o sulla pellicola<sup>15</sup>, e i piccoli o grandi spostamenti nel costume, nel comportamento, nei gesti che la fotografia stessa rivela, spesso all'insaputa degli interessati: spostamenti in molti casi appresi e interiorizzati proprio a partire dalla visione frequente di immagini fotografiche pubblicate da giornali e riviste, e delle fotografie in movimento sugli schermi del cinema. L'immagine meccanica è uno dei terreni dove si compie, e dove si può in qualche misura leggere, il complesso processo di transizione, tutt'altro che lineare, dalle culture popolari alla *popular culture*. In altri termini, è la dialettica fra persistenza e cambiamento, fra trasformazione e resistenza, che appare centrale nelle rappresentazioni fornite dalle fotografie relative agli emigranti di prima generazione.

Del resto, ciò corrisponde anche a esigenze psicologiche. Ciò che muoveva gli emigranti a farsi fotografare era in molti casi proprio l'esigenza di sottolineare, di volta in volta, la stabilità di un'identità che è anche stabilità degli affetti al di là della distanza, e i mutamenti (se possibile, i miglioramenti) conseguenti all'emigrazione: come è facile verificare in tante fotografie inviate dagli emigranti alle loro famiglie, e in tante delle scritte che le accompagnano e le commentano.

D'altra parte anche le fotografie scattate da giornalisti e sociologi mirano parallelamente a evidenziare le particolarità anche fisiche che possono essere lette come segni di un'identità etnica da vecchio mondo, e a scoprire man mano le tracce di cambiamenti che possono avere le caratteristiche di una degradazione<sup>16</sup> o al contrario quelle di un adattamento.

Se queste osservazioni sono fondate (e credo lo siano anche al di là dell'emigrazione nordamericana sulla quale, come il lettore avrà capito, sono principalmente basate) allora occorre riconoscere nella documentazione fotografica non solo un documento generalmente utile per la ricerca storica, ma un documento specificamente utile per lo studio dell'emigrazione. Non è certo possibile in questa sede affrontare i complessi problemi di metodo relativi all'interpretazione storica delle fonti fotografiche<sup>17</sup>, e alle diverse chiavi di lettura applicabili a questo sfuggente documento.

Mi limiterò quindi a ricordare alcune indicazioni solo apparentemente ovvie, che possono rivelarsi di particolare utilità per le fonti fotografiche relative all'emigrazione.

Se prendiamo in considerazione gli atteggiamenti socialmente diffusi nei confronti della fotografia, notiamo l'accavallarsi di due tendenze opposte: da un lato, vi è la convinzione che la fotografia, per l'intrinseca ambiguità del linguaggio iconico, non sia in grado di «parlare» da sola, e che abbia bisogno, per essere interpretata, delle parole; dall'altro lato, vi è la formula, talmente ripetuta da essere ormai proverbiale, secondo cui «un'immagine vale più di mille parole», secondo cui, più specificamente, la fotografia ha in sé una capacità di comunicazione così piena e densa da trascendere ogni messaggio verbale che potesse per avventura accompagnarla. Forse l'atteggiamento più equilibrato è quello espresso da Jean A. Keim<sup>18</sup>:

«Se uno vuole tentare di comprendere come funziona la comunicazione non può fermarsi alla teoria; deve partire da ciò che esiste di fatto: la foto più la dicitura».

Riferita in origine alla fotografia giornalistica, l'osservazione di Keim vale *mutatis mutandis* per molte altre forme di comunicazione fotografica: interpretare il «senso» dell'immagine è possibile solo a partire dal fatto che essa è parte di un messaggio più complesso, fatto *anche* di parole. Ciò significa, per le fotografie di origine familiare, non solo prestare attenzione alle diciture che in molti casi sono inscritte sullo stesso cartoncino, ma anche sforzarsi di ricollegare tante immagini spedite per posta alle lettere che le accompagnavano (e viceversa), recuperando a pieno il carattere misto del flusso comunicativo fra luogo di partenza e luogo di destinazione<sup>19</sup> ciò significa, per le fotografie scattate da giornalisti e sociologi, prendere attentamente in considerazione i testi che accompagnavano le foto stesse, operazione che viene generalmente trascurata, ad esempio, quando si discutono le immagini di Hine<sup>20</sup>.

Ma parlando della necessità di mettere in relazione la documentazione fotografica con la documentazione scritta, non ci si deve riferire solo a quei testi scritti, come le didascalie, le diciture manoscritte ecc., che direttamente accompagnano la fotografia o l'hanno accompagnata in qualche momento della sua storia (poiché la fotografia, immagine riproducibile all'infinito, può avere una «vita» lunga e accidentata, mutando molte volte di contesto, di didascalia, in qualche caso anche, decisamente, di senso): se veramente vuole accogliere la fotografia come documento a tutti gli effetti, lo storico deve disporsi a ricollegarla e confrontarla con fonti di altro genere dalle statistiche alla letteratura.

Traccia di una vita privata la cui memoria è affidata all'oralità, le fotografie familiari forniscono molte delle loro informazioni solo a chi sia già in qualche misura informato, danno nozioni da conoscere solo a chi sappia, almeno in qualche misura, riconoscere volti, figure, ambienti. Perduta la memoria personale di chi sa identificare persone e cose, l'immagine può smarrire molta della sua potenzialità conoscitiva, divenendo un po' più uguale a tante altre.

Le testimonianze orali sono pertanto uno strumento essenziale per chi lavori sugli archivi fotografici diffusi, costituiscono un complemento spesso indispensabile alla fonte.

L'esperienza, inoltre, dimostra che raccolta delle testimonianze orali e ricerca sugli archivi fotografici privati possono essere due operazioni interdipendenti anche in un altro senso: in molti casi, l'intervista stimola il desiderio del testimone di recuperare e mostrare le fotografie, favorendo così il reperimento di una documentazione magari introvabile per altra via; d'altra parte, la visione e il commento alle fotografie può aiutare il testimone a mettere meglio a fuoco persone ed episodi che altrimenti non sarebbero tornati alla sua memoria. La testimonianza, però, non va assunta come «la verità» ultima sulla fotografia familiare, così come del resto la didascalia non lo è per la foto a stampa: ancora una volta, abbiamo a che fare con due serie di fonti diverse, ma che possono essere messe a confronto e fatte interagire l'una con l'altra.

Quando si provi a esaminare un gran numero di fotografie, uno degli aspetti che più colpiscono l'osservatore è la regolarità con cui si presentano, in modo ricorrente, alcune regole e convenzioni della rappresentazione. Emergono così veri e propri «generi» fotografici, forse tanto più significativi in quanto spesso nascono non da esigenze di ordine comunicazionale (come è il caso dei generi cinematografici, e degli stessi generi della fotografia giornalistica) ma da stereotipi e modi di guardare radicati quanto largamente inconsapevoli. L'analisi delle fotografie per genere<sup>21</sup> non dovrebbe però limitarsi, come spesso si fa, a una pure utilissima

opera di descrizione-classificazione, ma servire come base per il confronto. L'evoluzione delle convenzioni di rappresentazione all'interno di un genere fotografico (ad esempio, le fotografie «esotiche» scattate da emigranti o militari in Africa e in Cina) può essere per lo storico una chiave davvero insostituibile per lo studio della storia delle mentalità, se non altro perché testimonia della presenza e della trasformazione di stereotipi non semplicemente accolti, ma riprodotti da decine di migliaia, a volte addirittura da milioni, di «autori».

Tutte le schematiche indicazioni date fin qui sottolineano in fondo una stessa necessità: che si vada oltre l'illusoria evidenza delle singole immagini, le quali si presentano come autonomi frammenti di realtà strappati al tempo, per metterle in relazione con altri documenti, testi scritti, testimonianze orali, altre fotografie.

Comunque, che voglia utilizzare la fotografia a fini soprattutto evocativi, o che la voglia analizzare come fonte storica in senso pieno, lo studioso dell'emigrazione si trova di fronte a un problema: il progressivo depauperamento subito dalla documentazione, man mano che la stagione della «grande emigrazione» di fine Ottocento - inizio Novecento si allontanava nel tempo.

Innumerevoli archivi privati sono andati distrutti o dispersi con lo scioglimento di quei legami familiari «allargati» di cui la fotografia era insieme testimonianza e difesa<sup>22</sup> gli archivi di molti studi fotografici hanno subito la stessa sorte con la fine degli studi stessi, o in occasione di trasferimenti o di rinnovi di locali; l'incuria umana e la fragilità dei supporti materiali cui era affidata l'immagine ha portato alla distruzione di vasti fondi anche là dove era prevista una tutela pubblica su di essi...

Non è, forse, neppure il caso di dolersene troppo: lo storico di oggi, assediato da quantità immense e difficilmente elaborabili di documenti, incapace generalmente di definire criteri oggettivi e solidi di selezione e scarto fra i documenti stessi, rischia di essere schiacciato da una sovrabbondanza di informazioni non meno nociva per il suo lavoro che le lacune e le carenze verificatesi in altre fasi. Se è vero, come pare, che ogni anno nel mondo vengono scattate dieci miliardi di fotografie, non possiamo non accogliere con sollievo e financo con gratitudine il fatto che una parte significativa di esse cessi prima o poi, per i motivi più vari, di esistere.

Quello che è grave, piuttosto, è la casualità di un'azione di selezione e di sfoltimento affidata interamente al tempo, ai processi naturali, ai comportamenti spontanei dei più vari soggetti. Ciò che è oggi necessario, per i fondi fotografici in materia di emigrazione come per tutta la documentazione fotografica di interesse storico, non è una preservazione indiscriminata, che sarebbe costosissima e probabilmente eccessiva, ma una politica archivistica, un'azione consapevole e mirata di preservazione in vista anche di un effettivo uso di ricerca.

Negli ultimi anni, in molti paesi si è notata un'attenzione crescente ai fondi fotografici del passato, attenzione che ha portato al recupero, all'intervento conservativo (incluse molte e a volte costose operazioni di restauro) e alla catalogazione di molti di essi. Ciò si è verificato anche in seguito alla «riscoperta» della fotografia come forma d'arte e come oggetto di antiquariato: una riscoperta che non è però esente da ambiguità anche gravi. Fra le centinaia di milioni di fotografie esistenti in un paese, quali meritano di essere definite «bene culturale»?

In molti casi, i criteri che si impongono sono quelli tradizionali degli storici dell'arte. Poiché la fotografia è pur sempre un'arte visiva, si pensa che le politiche destinate alla sua

preservazione debbano essere simili a quelle adottate per la tutela del patrimonio artistico. In questo modo, però, si corre il rischio di sovrapporre a una specifica forma di comunicazione tecniche e modi di ragionare elaborati per forme di comunicazione diverse: si imporranno ad esempio (sia in fase di selezione sia in fase di catalogazione) nozioni come «autore» e «scuola» che sono applicabili solo a un minuscolo frammento del patrimonio fotografico rilevante per lo storico e si trascurerà proprio quella produzione «di massa» che, pur fra tante difficoltà di lettura e di interpretazione, è probabilmente la più feconda per la comprensione del passato.

Oppure, si corre in rischio opposto. Poiché, come è stato detto<sup>23</sup>, le fotografie del passato appaiono comunque belle, in quanto il passare del tempo sembra svolgere di per sé un'azione estetizzante, la fotografia viene conservata non per la sua eccezionalità ma, se così si può dire, per la sua normalità, come parte, anzi come elemento di punta, dell'infinita serie dei *memorabilia* accumulati da una civiltà che sembra temere la distruttività del suo stesso procedere. L'archivio fotografico viene finalizzato a testimoniare un passato scomparso e, se non altro per questo, idealizzato: il passato di un gruppo etnico, di una regione, di un aggregato sociale. Lo «specchio dotato di memoria» (così Holmes definiva il dagherrotipo) assolve allora, come tutti gli specchi, alla funzione di confermare un'identità.

Nell'uno e nell'altro caso, la politica di preservazione è in contraddizione con le finalità e con le esigenze della ricerca storica. La fotografia assunta come puro «oggetto d'arte» viene preservata non in considerazione del suo valore documentario, ma della sua qualità formale (anche se, per fortuna, non mancano alcuni «autori», fra quelli ammessi nel pantheon dei classici dell'arte fotografica, che si sono assunti primariamente un compito di ricerca e di documentazione, come è il caso di Hine); d'altra parte, la fotografia intesa come vestigio di un passato perduto rischia di essere prescelta non per potere essere compresa e interpretata, ma per rimanere una sorta di «memento» permanente, una sfida al tempo più che una traccia del suo scorrere e dei cambiamenti che ha prodotto.

Solo in qualche caso si è assistito, anche nel nostro paese, a un'azione più sistematica di salvataggio, archiviazione, conservazione mirante a recuperare le fotografie soprattutto sulla base del loro valore di documento. In questo quadro rientrano le numerose iniziative di salvaguardia degli archivi di studi fotografici dopo la chiusura degli studi stessi, e anche l'avvio, alla buon'ora, di una sistemazione degli archivi fotografici delle maggiori aziende, dall'Ansaldo alla Fiat ecc.

In un caso, la grande ricerca sull'emigrazione biellese voluta dalla Banca e dalla Fondazione Sella, di cui *Altreitalie* ha già ampiamente dato notizia, la raccolta dei documenti fotografici, sulla base di un'utile scheda-tipo, è stata assunta dai ricercatori, unitamente con la raccolta delle testimonianze orali e naturalmente l'esame della documentazione scritta, come compito essenziale dello studio. In questo modo, si è dato vita a un archivio nuovo, nato dalla ricerca e nel corso della ricerca: frutto non del lascito di un patrimonio preesistente, ma di un'opera di selezione e di costruzione operata in prima persona da storici.

Questo modo di procedere può comportare, naturalmente, un costo grave, in quanto l'accumulazione delle fotografie presso il nuovo archivio corrisponde alla loro decontestualizzazione, alla loro sottrazione a quella collocazione spaziale e sociale dalla quale esse traggono gran parte del loro senso<sup>24</sup> ma può anche servire a una ricostruzione più accurata del contesto originale delle immagini, attraverso il recupero della documentazione scritta che le accompagnava e anche attraverso la raccolta delle testimonianze orali.

E su fondi di questo tipo, costruiti attraverso un'azione di selezione in parte sicuramente arbitraria, ma all'interno di progetti di ricerca e di conoscenza, che dovremo soprattutto contare nei prossimi anni per lo sviluppo del lavoro storico sulle immagini. Del resto, i fondi «tematici» costituiti a partire dal lavoro paziente dei collezionisti (come il Marc'Aurelio Cirigliano su cui si sofferma Aurora Alonso de Rocha nel suo intervento su questo stesso numero di *Altreitalie*) sono anch'essi per così dire archivi «artificiali», salvo che in molti casi i criteri che hanno presieduto alla loro costruzione sono più legati a personali passioni e a volte ossessioni; e restano più difficili da ricostruire, per lo studioso, i percorsi che hanno portato alla selezione e all'accumulo delle immagini.

Negli ultimi anni, in Italia, la maggiore occasione di raccolta e studio della documentazione fotografica sul passato, e in particolare sui processi migratori del secolo scorso e della prima metà di questo, è stata offerta dalle mostre storiche, allestite in diverse regioni, e alle quali numerosi studiosi qualificati hanno partecipato in veste di curatori o di collaboratori<sup>25</sup>.

All'interno del percorso espositivo di una mostra, le fotografie acquistano naturalmente, una funzione narrativa<sup>26</sup>. Il montaggio dei documenti, delle scritte, degli oggetti, costituisce un nuovo contesto, e il «senso» delle immagini può subire ulteriori metamorfosi<sup>27</sup> in relazione agli accostamenti stabiliti dai curatori. Può essere forte la tentazione di forzare il significato di alcune immagini in senso monumentale o comunque emblematico, e di ridurne altre a pura illustrazione, o conferma di una tesi, o gratificazione per l'uno o l'altro segmento della comunità cui la mostra è prima di tutto rivolta.

D'altra parte, come dimostrano i casi migliori, la mostra storica può essere, per la ricostruzione e narrazione di una vicenda storica, uno strumento diverso ma non necessariamente inferiore o meno accurato, rispetto alla scrittura; ed è forse più facile coinvolgere le famiglie e molte istituzioni detentrici di fondi nella ricerca finalizzata a una mostra che non in quella mirante esclusivamente alla stesura di un libro.

Così, negli ultimi anni le mostre sono state il motore sia di vaste iniziative di raccolta di fondi fotografici, sia della pubblicazione di cataloghi, i quali spesso contengono, oltre che consistenti selezioni di immagini, anche saggi sulla fotografia come documento<sup>28</sup>, non privi di indicazioni di metodo<sup>29</sup>. Esse sono parte di un processo di formazione progressiva di archivi territoriali tematici, un campo trascurato dagli enti locali ma che appare doveroso sviluppare nel nostro paese.

Va detto, d'altronde, che il carattere effimero di queste iniziative desta qualche preoccupazione. Non mi riferisco, qui, tanto alla scarsa durata nel tempo delle esposizioni come tali (un'intrinseca superiorità delle esposizioni permanenti sarebbe probabilmente insostenibile, e la preferenza accordata in alcuni paesi<sup>30</sup> alla forma-museo stabile potrebbe anche derivare da esigenze di ordine politico più che strettamente culturale), quanto al rischio che, una volta chiusa la mostra, il patrimonio documentario accumulato in vista del suo allestimento possa tornare a disperdersi. Né i cataloghi costituiscono un rimedio adeguato a questo problema, in quanto essi in generale riproducono solo una parte limitata del materiale presente in mostra, che è a sua volta una selezione di tutto quello reperito nella ricerca. La formazione, al termine dello sforzo di ricerca, di fondi che possano essere resi consultabili presso istituzioni archivistiche aperte al pubblico è forse il modo giusto per preservare degnamente il risultato di lavori e studi spesso di eccellente livello, e per incoraggiare la ricerca anche comparativa sulla documentazione fotografica. In vista di questo obiettivo,

potrebbe essere utile anche una riflessione sulle diverse forme di schedatura e di catalogazione usata in queste ricerche (anche in altri paesi), e un confronto con schede e modelli utilizzati per altri tipi di fondo archivistico fotografico. La possibilità di disporre, nelle diverse aree interessate ai processi migratori sia nei paesi di partenza che in quelli di destinazione, di fondi archivistici fotografici confrontabili per criteri di organizzazione e di catalogazione può costituire, per la ricerca sui nostri temi, uno strumento in prospettiva utilissimo, che permette di seguire con attenzione percorsi individuali e collettivi, flussi comunicativi, itinerari dello sguardo.

Note

<sup>1</sup> Si veda John Bodnar, «Symbols and Servants: Immigrant America and the Limits of Public History», *Journal of American History*, giugno 1986.

<sup>2</sup> Sul «difficile incontro» tra storici e fotografia, e sulle sue probabili cause, mi sia consentito rinviare al mio «La fotografia» in *Il mondo contemporaneo. Gli strumenti della ricerca*, a cura di Giovanni DeLuna, Peppino Ortoleva, Marco Revelli e Nicola Tranfaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

<sup>3</sup> Un esempio recente di tale diffidenza è E. Margolis, «Mining Photographs: Unearthing the Meanings of Historical Photographs», *Radical History Review*, 40, 1988.

<sup>4</sup> Si veda D. Gentile e Peppino Ortoleva, «Album di gruppo» in *Sapere la strada*, a cura di Peppino Ortoleva e Chiara Ottaviano, Milano, Banca Sella - Electa, 1986; Antonio Gibelli, «Fammi un po' sapere» in *La via delle Americhe: l'emigrazione ligure tra evento e racconto*, Genova, SAGEP, 1989; Maria Rosario Ostuni, «Belle foto!» in *C'era una volta la Merica. Immigrati piemontesi in Argentina*, Cuneo, L'Arciere, 1990.

<sup>5</sup> «Segno di modernità e di trasformazione, essa viene usata precisamente perché tutto resti come prima» scrive A. Gibelli, «Fammi un po' sapere» cit., p. 93.

<sup>6</sup> Sulla storia di questa immagine e la sua trasformazione in simbolo, si veda da ultimo J.G. Curtis, «Dorothea Lange. Migrant Mother, and the Culture of the Great Depression», *Winterhur Portfolio*, 1986.

<sup>7</sup> J. Berger e J. Mohr, *Un settimo uomo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 13.

<sup>8</sup> Come nota Luciano Tosi nella sua peraltro rapida «Nota sulla fotografia» in *La terra delle promesse. Immagini e documenti dell'emigrazione umbra all'estero*, Milano, Electa - Editori Umbri Associati, 1989, è solo «a partire dagli anni Trenta e soprattutto dagli anni Cinquanta» che «sempre più spesso ci si trova di fronte ad istantanee scattate dagli stessi emigranti», anche se «le pose negli studi fotografici... non scompaiono del tutto».

<sup>9</sup> La volontà di fissare attraverso la fotografia i momenti rituali della vita familiare, ponendo rimedio anche alle separazioni prodotte dall'emigrazione, è evidenziata da un particolarissimo «genere fotografico», quello del fotomontaggio, nel quale il gruppo familiare è ricostruito nella sua interezza, integrato, in effigie, dalle persone assenti. Un esempio impressionante è riprodotto in *La via delle Americhe* cit., p. 163.

<sup>10</sup> L'esempio più ovvio e noto è Lewis Hine: laureato in sociologia e docente alla Ethical Culture School di New York, Hine cominciò a fotografare nel 1903 a fini esplicitamente didattici. Nel 1908, quando decise di divenire fotografo a tempo pieno, pubblicò la sua prima inserzione su *Charities and the Commons*, la rivista del movimento per l'assistenza sociale, a cui avrebbe collaborato ancora a lungo; si veda J.M. Gutman, *Lewis W. Hine. Two Perspectives*, New York, Grossman, 1974. Su Hine si veda anche il discutibile ma interessante saggio di A. Sekula, «On the Invention of Photographic Meaning» in *Thinking Photography*, a cura di V. Burgin, London, Macmillan, 1982.

<sup>11</sup> Si può parlare di autorappresentazione dell'emigrante nel caso della fotografia di studio? Secondo M.R. Ostuni, «Belle foto!» cit., p. 215, l'emigrante sarebbe rimasto puro «oggetto nelle mani del fotografo» fino a quando «col progresso tecnico, la possibilità di fotografare si è estesa a molti». Le sole foto che esprimerebbero la visione del mondo degli emigrati sarebbero

quelle effettivamente scattate da loro. In realtà, l'emigrato che si mette in posa di fronte a un fotografo che può essergli magari socialmente superiore (non di molto, comunque...) ma è, nell'occasione, al suo servizio, partecipa alla produzione della propria immagine quanto il fotografo stesso: si veda M. Kozloff, *Photography and Fascination*, Danbury, Addison, 1979. Alcuni dei testi raccolti da A. Gibelli, «Fammi un po' sapere» cit., dimostrano quanta scrupolosa attenzione gli emigranti di inizio secolo potessero dedicare al modo in cui la propria effigie sarebbe stata riprodotta dal fotografo: si veda ad esempio la lettera citata a p. 92, in cui Giovanni Campi scrive alla moglie di non poterle fare avere una fotografia perché non è disposto a farsi fotografare senza un vestito nuovo, e questo sarebbe «caro come il sangue».

<sup>12</sup> È l'espressione usata da Walter Benjamin a proposito delle fotografie di Sander in «Piccola storia della fotografia» compreso in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966. Si veda anche J. Berger, «The Suit and the Photograph» in *About Looking*, London, Writers and Readers, 1980.

<sup>13</sup> L'espressione è di Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit.

<sup>14</sup> Ciò è particolarmente evidenziato da *La terra delle promesse* cit., nel quale le immagini sono disposte in ordine cronologico, a differenza degli altri cataloghi che si sono richiamati. Sulle potenzialità conoscitive offerte allo storico dalle fotografie familiari, al di là dell'apparente immobilità degli stereotipi, si veda anche W. Bate, E. McGillivray e M. Nickson, «Private Lives, Public Heritage» in *Family Snapshots as History*, Melbourne, Hutchinson, 1986.

<sup>15</sup> Si veda *La fotografia. Funzioni e usi sociali di un'arte media*, a cura di P. Bourdieu, Rimini, Guaraldi, 1972.

<sup>16</sup> Come in molte delle immagini di Riis in *How the Other Half Lives*, pubblicato originariamente nel 1890, e in molte delle foto pubblicate dai vari *surveys* sui quartieri proletari prima della Grande Guerra.

<sup>17</sup> Rinvio ancora una volta al mio «La fotografia» cit.

<sup>18</sup> J.A. Keim, *La fotografia e l'uomo*, Alba, Edizioni Paoline, 1974, p. 80.

<sup>19</sup> Qui sta la ricchezza e forse anche il limite del testo di Gibelli: che leggendo con attenzione le lettere può contestualizzare meglio il significato sociale della fotografia tra gli emigranti, ma che poi, a ben vedere, non usa mai i documenti scritti per interpretare specifici documenti fotografici.

<sup>20</sup> Il fatto che le fotografie di fine vengano generalmente discusse «in sé», isolandole dalla loro collocazione originaria, mentre quelle di Riis sono generalmente ricollegate alle sue inchieste, ci ricorda quanto la «bellezza» riconosciuta all'immagine possa essere paralizzante nei confronti di un lavoro interpretativo rigoroso.

<sup>21</sup> Se ne è tentata una in D. Gentile e P. Ortoleva, «Album di gruppo» cit.

<sup>22</sup> Sui legami tra fotografia e «famiglia allargata» si veda Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Sulla necessità di una ricostruzione del contesto socio-spaziale delle immagini per poter procedere alla loro interpretazione si veda il mio «La fotografia» cit.

<sup>25</sup> Oltre le esposizioni già richiamate nelle note precedenti, mi si permetta di ricordare la mostra curata da Carlo Bianco e E. Angiuli nel 1980 (si veda *Emigrazione*, Bari, Dedalo, 1980); la piccola ma assai interessante mostra di Cuggiono (1981); quelle curate dalla Fondazione Agnelli, «Integrato metropolitano» e «Parlando dell'Italia ad un'altra Italia»; la mostra curata da P. Agosti e M.R. Ostuni in occasione della Seconda Conferenza nazionale dell'emigrazione («L'Italia fuori d'Italia», Roma, 1988); «The Italian-Americans... per terre assai lontane» (Firenze, 1988-89) e la recente «L'emigrazione dei valesiani nell'ottocento», Borgosesia, 1989.

<sup>26</sup> Si veda P. Ortoleva e C. Ottaviano, «Raccontare esibendo: la ricerca in mostra» in *Sapere la strada* cit.

<sup>27</sup> Si veda A. Sekula, «On the Invention of Photographic Meaning» cit., pp. 91-92.

<sup>28</sup> Si vedano i testi citati alla nota 4.

<sup>29</sup> Particolarmente significative mi paiono le indicazioni sul rapporto fotografia/scrittura e sui rituali relativi alla fotografia nelle famiglie divise dall'emigrazione, contenute nel saggio già ricordato di Gibelli.

<sup>30</sup> Il riferimento è, ovviamente, in primo luogo agli Stati Uniti.