

Introduzione

La testimonianza delle immagini

Un'immagine dice più di 1.000 parole.

Kurt Tucholsky

Questo volume verte essenzialmente sull'uso di immagini come prove storiche ed è stato scritto allo scopo di incoraggiare questa pratica senza trascurare di mettere in guardia gli incauti riguardo alle possibili insidie. Gli storici delle ultime generazioni hanno sensibilmente ampliato il ventaglio dei loro interessi arrivando ad includere non soltanto gli avvenimenti politici, le tendenze economiche e le strutture sociali, ma anche la storia delle mentalità, la storia della vita quotidiana, la storia della cultura materiale, la storia del corpo e così via. Certo non avrebbero potuto condurre a termine le loro ricerche in campi relativamente nuovi come questi se si fossero limitati alle fonti tradizionali, quali potevano essere i documenti ufficiali prodotti dalle amministrazioni e conservati negli archivi.

Per tale ragione, si è progressivamente affermato il ricorso a un repertorio sempre più ampio di prove dove, accanto al testo letterario e alla testimonianza orale, ha trovato posto l'immagine. Si prenda ad esempio la storia del corpo: le immagini rappresentano uno strumento fondamentale per comprendere l'evolversi di concetti come quello di malattia o di salute, e ancor di più per documentare il mutamento negli standard di bellezza o nella storia della cura della persona da parte di uomini e donne. Senza la testimonianza delle immagini, inoltre, sarebbe virtualmente impossibile ricostruire la storia della cultura materiale, che sarà oggetto del capitolo 5, mentre la storia delle mentalità rimarrebbe priva di un contributo essenziale, come tenterò di dimostrare nei capitoli 6 e 7.

L'invisibilità del visivo?

Ciò nonostante, gli storici non prendono ancora abbastanza sul serio il valore documentario delle immagini, al punto che in una recente discussione si è giunti a parlare dell'«invisibilità del visivo». Per dirla con

le parole di uno storico dell'arte, «gli storici [...] preferiscono avere a che fare con testi e con fatti politici o economici, e non con i livelli più profondi dell'esperienza che le immagini sondano», mentre un altro parla della «condiscendenza verso le immagini» che questo implica¹.

In confronto agli storici che lavorano su archivi di documenti scritti o dattiloscritti, quelli che operano su repertori fotografici sono relativamente pochi. Relativamente pochi sono anche i periodici di argomento storico che includono un apparato iconografico; e quando ciò avviene, relativamente pochi sono gli autori che mettono a frutto l'opportunità che viene loro offerta. Quando ricorrono alle immagini, infatti, gli storici tendono ad adoperarle come semplici illustrazioni, inserite nel libro senza alcun commento; e anche nel caso in cui se ne occupano nel testo, questo genere di “prove” sovente sono impiegate per illustrare le conclusioni cui l'autore è giunto già per altre vie, e non propriamente per fornire nuove risposte o per porsi nuovi interrogativi.

Ma perché le cose stanno così? In un saggio in cui descrive la sua scoperta delle fotografie vittoriane, il compianto Raphael Samuel descrisse se stesso ed altri storici sociali della sua generazione come «visivamente illetterati». Ragazzo negli anni quaranta, era e rimase, a suo dire, «completamente pretelevivo». La sua istruzione, a scuola e all'università, era consistita in un allenamento alla lettura di testi².

Ciò nonostante, già in quegli anni una significativa minoranza di storici, in particolare alcuni studiosi che si occupavano di epoche per le quali i documenti scritti erano scarsi o inesistenti, stava adoperando le immagini come prove. In effetti, sarebbe difficile scrivere sulla preistoria europea senza tenere in considerazione i dipinti rupestri di Altamira e di Lascaux, mentre la storia dell'Antico Egitto sarebbe incommensurabilmente meno ricca senza la testimonianza delle pitture tombali. In entrambi i casi, le immagini offrono virtualmente le sole prove relative a pratiche sociali quali la caccia. Anche alcuni studiosi impegnati nello studio di periodi storici più recenti hanno preso sul serio le immagini. Per esempio, gli specialisti degli atteggiamenti politici, dell'opinione pubblica e della propaganda si sono serviti a lungo della testimonianza delle stampe. Ancora, un eccellente medievalista, David Douglas, ha dichiarato circa cinquant'anni orsono che la Tappezzeria di Bayeux era «una fonte primaria per la storia dell'Inghilterra» che meritava «di essere studiata insieme ai resoconti nella *Cronaca anglosassone* e a Guglielmo di Poitiers».

Ma l'impiego delle immagini da parte di alcuni storici è ancora antecedente. Come ha indicato Francis Haskell (1928-2000) in *Le immagini della storia*, i dipinti delle catacombe romane vennero studiati nel XVII secolo come prove per la storia del primo cristianesimo (e nel XIX come prove in favore della storia sociale)³. La Tappezzeria di Bayeux (FIG. 78) era considerata una fonte storica di tutto rispetto già dagli studiosi dei primi del Settecento. Alla metà del secolo una serie di dipinti di Joseph Vernet raffiguranti alcuni porti francesi (su cui torneremo nel CAP. 5) venne apprezzata da un critico il quale ebbe a notare che, se un maggior numero di pittori avessero seguito l'esempio di Vernet, il loro lavoro sarebbe stato utile alla posterità, perché nei loro dipinti sarebbe stato possibile leggere la storia dei costumi, delle arti e delle nazioni⁴.

Gli storici della cultura Jacob Burckhardt (1818-1897) e Johan Huizinga (1872-1945), entrambi artisti dilettanti, scrivendo rispettivamente sul Rinascimento e sull'«autunno del Medioevo», basarono le loro descrizioni e interpretazioni della cultura italiana e fiamminga tanto su dipinti di artisti quali Raffaello e van Eyck, quanto su testi dell'epoca. Burckhardt, che prima di rivolgere il proprio interesse alla cultura del Rinascimento in generale si era occupato dell'arte italiana, descrisse immagini e monumenti come «testimoni di stadi passati dello sviluppo dello spirito umano», oggetti «attraverso cui è possibile leggere le strutture del pensiero e la rappresentazione di un determinato momento storico».

Per quanto riguarda Huizinga, tenne la sua prolusione inaugurale all'Università di Groninga nel 1905 su "L'elemento estetico nel pensiero storico", paragonando la comprensione storica alla «visione» o alla «sensazione» (includendo il senso di contatto diretto con il passato), e dichiarando che «ciò che lo studio della storia e la creazione artistica hanno in comune è il modo di formare le immagini». Più avanti, descrive in termini visivi il metodo della storia della cultura come «metodo del mosaico». Nella sua autobiografia Huizinga confessò che il suo interesse per la storia era stato stimolato dalla passione per la numismatica coltivata nell'infanzia, che era stato attratto dal Medioevo in quanto visualizzava quell'epoca come «piena di cavalieri dagli elmi piumati», e che il suo abbandono degli studi sull'Oriente per la storia dei Paesi Bassi era stato favorito da una mostra di pittura fiamminga a Bruges nel 1902. Huizinga è stato anche uno strenuo fautore dei musei storici⁵.

Un altro studioso della generazione di Huizinga, Aby Warburg (1866-1929), nato alla stregua di Burckhardt come storico dell'arte, con-

cluse la sua carriera tentando di realizzare una storia della cultura basata sulle immagini e sui testi in uguale misura. L'Istituto Warburg, che prese le mosse dalla Biblioteca Warburg, e fu spostato da Amburgo a Londra dopo l'ascesa al potere di Hitler, ha continuato a incoraggiare questo approccio. Così la storica del Rinascimento Frances Yates (1899-1981), che cominciò a frequentare l'Istituto alla fine degli anni trenta, descrisse la sua iniziazione «alla tecnica warburghiana di usare le testimonianze visive come testimonianze storiche»⁶.

Le testimonianze fornite da immagini e fotografie vennero impiegate negli anni trenta anche dallo storico-sociologo brasiliano Gilberto Freyre (1900-1987), che si definì un pittore storico alla maniera di Tiziano e descrisse il suo approccio alla storia sociale come una forma di «impressionismo», inteso come un «tentativo di sorprendere la vita in movimento». Seguendo le orme di Freyre uno storico americano, Robert Levine, ha pubblicato una serie di fotografie relative alla vita nell'America Latina tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX con un commento che non solo colloca le foto nel contesto, ma discute i principali problemi sollevati dall'uso di questo genere di testimonianze⁷.

Sono state le immagini il punto di partenza di due importanti studi dello «storico della domenica» Philippe Ariès (1914-1982), una storia dell'infanzia e una storia della morte, in entrambe le quali le fonti visive sono trattate come «testimonianze della sensibilità e della vita», alla stregua della letteratura e dei documenti d'archivio; ma sull'opera di Ariès torneremo più avanti. Negli anni settanta il suo approccio venne imitato da alcuni importanti storici francesi, fra cui Michel Vovelle, che ha studiato la Rivoluzione francese e l'Ancien Régime che l'aveva preceduta, e Maurice Agulhon, che si è occupato in modo particolare della Francia ottocentesca⁸.

Questa «svolta pittorica», come l'ha definita il critico americano William Mitchell, è evidente anche nel mondo anglosassone⁹. È alla metà degli anni sessanta – confessa – che Raphael Samuel e alcuni suoi contemporanei divennero coscienti del valore delle fotografie in quanto testimonianze per la storia sociale dell'Ottocento, in grado di costruire una «storia dal basso» nel tentativo di mettere a fuoco la vita quotidiana delle persone comuni. Ciò nonostante, se si assume l'influente rivista “Past and Present” come espressione delle nuove tendenze nella storiografia del mondo anglosassone, si rimane stupiti nello scoprire che nessuno degli articoli pubblicati sulle sue pagine fra il 1952 e il 1975 inclu-

deva immagini. Negli anni settanta il giornale pubblicò soltanto due articoli illustrati, e il numero salì a quattordici negli anni novanta.

Che gli anni ottanta abbiano segnato un momento di svolta da questo punto di vista risulta chiaro anche dalla conferenza degli storici americani sulla «testimonianza dell'arte» tenutasi nel 1985. Pubblicati in un numero speciale del "Journal of Interdisciplinary History", gli atti suscitarono un interesse tale da essere immediatamente ristampati in forma di libro¹⁰. Da allora, uno dei partecipanti, Simon Schama, è divenuto famoso per la sua capacità di servirsi delle prove visive in studi che spaziano dall'esplorazione della cultura olandese del Seicento (*Il disagio dell'abbondanza*, 1987) a una rassegna degli atteggiamenti occidentali nei confronti del paesaggio attraverso i secoli (*Paesaggio e memoria*, 1995).

La stessa collana "Picturing History", inaugurata nel 1995, in cui è apparsa l'edizione inglese di questo volume, rappresenta un'ulteriore conferma di questa nuova tendenza; sarà interessante vedere nei prossimi anni come si accosteranno alle testimonianze visive del passato gli storici di una generazione costantemente vissuta in un mondo saturo di immagini ed esposta, almeno virtualmente, sin dalla nascita all'influenza del computer e della televisione.

Fonti e tracce

Tradizionalmente, riferendosi ai loro documenti gli storici parlano di "fonti", come se stessero attingendo alle sorgenti della verità, la loro storia si faceva più pura mano a mano che si avvicinavano alle origini. La metafora è indubbiamente efficace ma risulta fuorviante quando implica la possibilità di un resoconto del passato non contaminato da intermediari; è infatti assolutamente impossibile concepire lo studio del passato senza l'ausilio di un'intera catena di intermediari: gli storici precedenti, gli archivisti che hanno sistemato l'insieme dei documenti, gli scribi che li hanno stilati e i testimoni le cui parole sono state registrate. Come ha indicato circa cinquant'anni fa lo storico olandese Gustaaf Renier (1892-1962), potrebbe essere utile sostituire il concetto di "fonti" con quello di "tracce" del passato nel presente¹¹. Il termine "tracce" si riferisce tanto ai manoscritti, ai libri a stampa, agli edifici, agli arredi, al paesaggio (modificato dallo sfruttamento dell'uomo), quanto ai vari tipi di immagine: dipinti, sculture, incisioni, fotografie.

L'impiego di queste ultime da parte degli storici non può e non deve essere limitato a quello di "prova" nel senso stretto del termine (come si vedrà in dettaglio nei CAPP. 5, 6 e 7), mentre sarebbe opportuno lasciare spazio anche per ciò che Francis Haskell ha definito «l'impatto dell'immagine sull'immaginazione storica». Dipinti, sculture, stampe e via dicendo consentono a noi posteri di condividere le esperienze non verbali e le conoscenze delle culture passate (per esempio le esperienze religiose di cui parleremo nel CAP. 3), ci restituiscono quanto potremmo già conoscere, ma che prima non avevamo preso così sul serio. In poche parole, le immagini ci consentono di "immaginare" il passato in maniera più vivida o, per dirla con le parole di Stephen Bann, il nostro porci davanti a un'immagine ci mette «davanti alla storia». L'uso delle immagini in epoche diverse come oggetti di culto o strumenti di persuasione, di divulgazione dell'informazione o di intrattenimento ne esalta il valore di testimonianze di forme passate di religione, conoscenza, fede, diletto e così via. Sebbene anche i testi offrano indizi di grande valore, le immagini rappresentano la migliore esemplificazione del potere delle rappresentazioni visive nella vita religiosa e politica delle civiltà del passato¹².

Questo volume quindi indagherà l'uso di vari tipi di immagine come "prove ammissibili" nella stessa accezione che gli avvocati attribuiscono a quest'espressione. L'analogia legale non è priva di fondamento. Dopotutto negli ultimi anni alcuni rapinatori di banca, *hooligans* e poliziotti violenti sono stati condannati proprio sulla base di prove video. Verso gli anni cinquanta dell'Ottocento, il dipartimento di polizia di New York aveva creato uno schedario di foto segnaletiche, detto "Rogue's gallery", che consentiva di identificare i criminali¹³, e ancora prima del 1800 negli archivi della polizia francese i fascicoli dei principali indagati includevano ritratti.

La tesi essenziale che questo libro cerca di sostenere e illustrare è che le immagini, proprio come i testi e le testimonianze orali, rappresentano un genere di "prova" storica di grande importanza dal momento che costituiscono delle testimonianze oculari. Quest'idea non è affatto nuova, come sta a dimostrare una famosa immagine, il cosiddetto *Ritratto dei coniugi Arnolfini* conservato alla National Gallery di Londra. Il ritratto reca l'iscrizione «Jan van Eyck fuit hic» [Jan van Eyck fu qui], come se il pittore avesse fatto da testimone al matrimonio della coppia. Ernst Gombrich ha parlato del «principio del testimone oculare», vale a dire la norma alla quale gli artisti si sono attenuti in alcune culture, dagli anti-

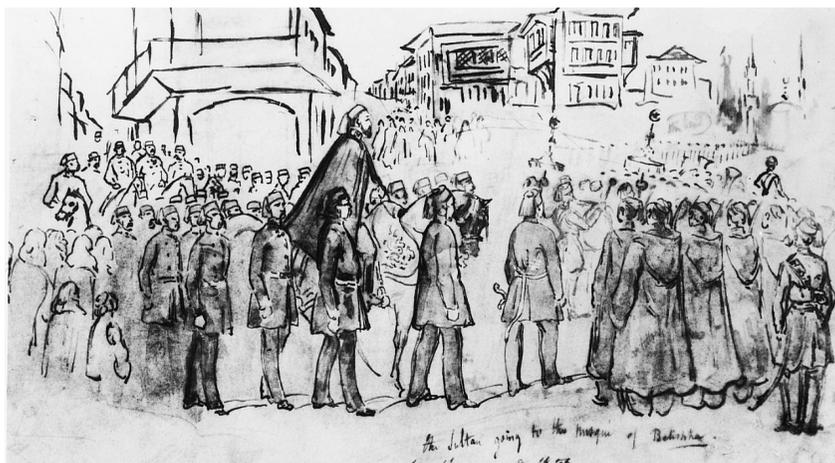
chi Greci in poi, per rappresentare quello – e soltanto quello – che avrebbe potuto vedere un testimone oculare da un particolare punto d'osservazione in un momento particolare ¹⁴.

In modo analogo, l'espressione «stile da testimone oculare» è stata introdotta in uno studio sui dipinti di Vittore Carpaccio (ca. 1465-ca. 1525) e di alcuni dei suoi contemporanei veneziani, al fine di descrivere l'amore per il dettaglio che queste opere rivelano e l'aspirazione degli artisti e dei loro mecenati a una «pittura che apparisse veritiera per quanto possibile, secondo i requisiti prevalenti per una prova testimoniale» ¹⁵. In un'iscrizione sul retro della sua *Cavalcata per la libertà* (1862), in cui sono raffigurati tre schiavi a cavallo, un uomo, una donna e un bambino, il pittore americano Eastman Johnson (1824-1906) definì il suo dipinto la registrazione di un «incidente realmente accaduto durante la Guerra civile, visto coi miei occhi». In anni più recenti termini quali “stile documentario” o “stile etnografico” sono stati impiegati per caratterizzare immagini analoghe (cfr. *infra*, pp. 21, 151, 161).

Inutile dire che il ricorso alle immagini come prova solleva una serie di problemi spinosi. Le immagini sono testimoni muti, è difficile tradurre in parole il contenuto della loro testimonianza: possono essere state concepite per comunicare un messaggio proprio che non di rado gli storici ignorano, preferendo una lettura che vada contro la materialità stessa dell'immagine alla ricerca di informazioni che gli artisti non erano consapevoli di trasmettere. Ovviamente questo procedimento non è esente da rischi. Come nel caso di altre fonti, per usare le immagini come prova in modo sicuro, per non dire efficace, occorre conoscerne i punti deboli. La “critica delle fonti” dei documenti scritti ha a lungo costituito una parte essenziale della formazione degli storici. Al confronto, la critica delle prove visive è arretrata, sebbene la testimonianza delle immagini, proprio come quella dei testi, sollevi problemi relativi al contesto, alla funzione, alla retorica, alla memoria (a seconda che dall'avvenimento sia intercorso un lasso di tempo breve o lungo), all'immediatezza della testimonianza, che può essere diretta o di seconda mano, e così via. È per questa ragione che alcune immagini più di altre sono in grado di offrire una prova attendibile. Gli schizzi, per esempio, tratti dalla vita reale (FIGG. 1, 2) e svincolati dai canoni aulici, come si vedrà in seguito (CAP. 8) costituiscono una testimonianza più attendibile rispetto ai dipinti elaborati in un secondo momento nell'*atelier* dell'artista. Nel caso di Eugène Delacroix (1798-1863), questa affermazione emerge, per esempio, dal contrasto fra il suo schizzo, *Due donne sedute*,



1. Eugène Delacroix, Schizzo per *Le donne di Algeri*, ca. 1832, acquerello con tracce di grafite, Musée du Louvre, Paris.



2. Constantin Guys, Schizzo acquerellato raffigurante il sultano che si reca alla moschea, 1854, Collezione privata.

e il dipinto, *Le donne di Algeri* (1834), dall'aspetto più teatrale, che, a differenza dello schizzo originale, allude ad altre immagini.

Fino a che punto, e in che modo, le immagini offrono prove attendibili del passato? Tentare di dare una risposta univoca e generale a tale domanda sarebbe sciocco. Un'icona del Cinquecento raffigurante la Vergine Maria e un poster di Stalin dicono entrambi qualcosa sulla cultura russa agli storici, ma – nonostante la presenza di alcune interessanti somiglianze – fra le due immagini esistono ovviamente enormi differenze relative a quello che dicono, o che tacciono. È a nostro rischio che ignoriamo la grande varietà delle immagini, degli artisti, degli usi e degli atteggiamenti che le riguardano attestata nei diversi periodi storici.

Varietà di immagine

Più che di “arte” questo saggio si occupa di “immagini”. Il termine “arte” ha cominciato ad essere impiegato in Occidente soltanto nel corso del Rinascimento, e soprattutto a partire dal Seicento, quando la funzione estetica delle immagini, almeno nell'ambito delle élite, divenne dominante rispetto alle altre numerose finalità di questi oggetti. Al di là della sua qualità estetica, ogni immagine può fornire una testimonianza storica. Le mappe, i piatti decorati, gli *ex voto* (FIG. 16), le bambole, i soldati di terracotta sepolti nelle tombe degli antichi imperatori della Cina: ognuno di questi oggetti ha qualcosa da dire a chi studia la storia.

Come se non bastasse, è necessario mettere in conto i mutamenti nel tipo di immagine disponibile in un dato luogo e momento, e soprattutto l'intervento di due innovazioni rivoluzionarie nella produzione di immagini: la diffusione dell'immagine a stampa (xilografie, incisioni, acqueforti e così via) nel Quattro e Cinquecento, e la diffusione dell'immagine fotografica (fra cui includiamo anche il cinema e la televisione) nell'Otto e Novecento. Per analizzarne in dettaglio le ripercussioni occorrerebbe un libro ponderoso, ciò nonostante qualche osservazione di ordine generale potrà comunque risultare utile.

Innanzitutto, è mutato l'aspetto dell'immagine: durante le prime fasi della xilografia e della fotografia le illustrazioni in bianco e nero presero il posto dei dipinti a colori. Volendo fare qualche congettura, si potrebbe suggerire, come è stato fatto nel caso della transizione dall'oralità alla scrittura, che l'immagine in bianco e nero è, per ricorrere

alla famosa espressione di Marshall McLuhan, una forma di comunicazione più «fredda» della più illusionistica immagine a colori, e proprio per questo incoraggia un atteggiamento più distaccato da parte dell'osservatore. Inoltre, le immagini a stampa, come pure in seguito le fotografie, potevano essere prodotte e trasportate con maggior rapidità dei dipinti, cosicché al pubblico potevano arrivare le immagini di un evento quando era ancora attuale; ma su questo punto ritorneremo in seguito (CAP. 8).

Un'altra questione importante da tenere a mente è che in entrambi i casi il cambiamento rese possibile un incremento esponenziale del numero delle immagini a disposizione della gente comune al punto che riesce difficile perfino immaginare quanto poche fossero le immagini in circolazione durante il Medioevo; i manoscritti miniati ora a noi familiari attraverso i musei o le riproduzioni, infatti, all'epoca erano in mano a privati e alla vista del pubblico rimanevano soltanto le pale d'altare o gli affreschi nelle chiese. Ma quali sono stati gli effetti di queste due grandi innovazioni dal punto di vista della cultura?

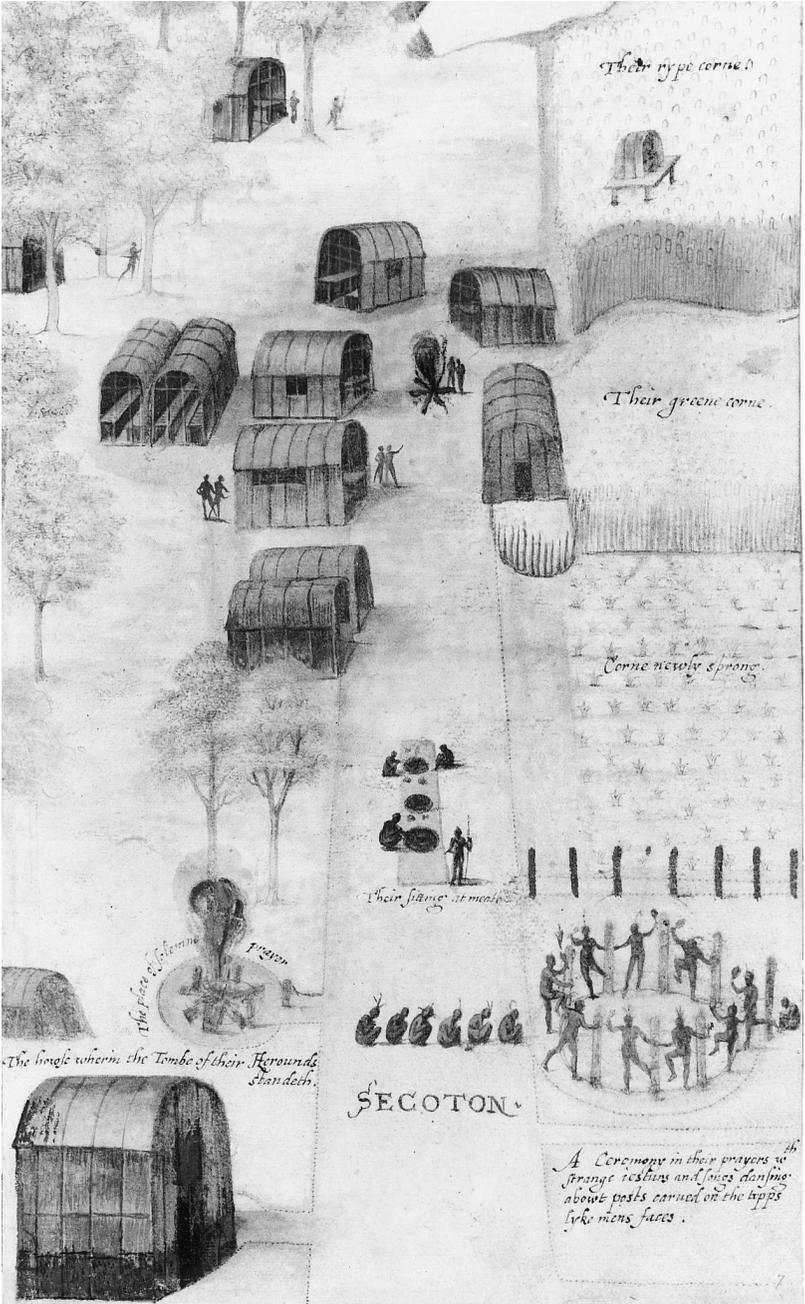
In generale gli effetti della stampa sono stati riportati alla normalizzazione dei testi e alla loro cristallizzazione in una forma stabile, e lo stesso discorso potrebbe applicarsi alle immagini. William M. Ivins jr (1881-1961), curatore a New York specializzato nel campo delle stampe, ha sostenuto l'importanza che esse avevano nel Cinquecento in quanto «affermazioni pittoriche esattamente riproducibili». Ivins ha mostrato come gli antichi Greci, per esempio, avessero abbandonato la pratica di illustrare i trattati di botanica a causa dell'impossibilità di produrre immagini identiche della stessa pianta in diverse copie manoscritte della stessa opera. A partire dalla fine del Quattrocento, invece, gli erbari vennero regolarmente illustrati con xilografie. Le mappe, che cominciarono ad essere stampate nel 1472, offrono un altro esempio della maniera in cui la comunicazione delle informazioni tramite le immagini venne facilitata dalla ripetibilità associata alla stampa¹⁶.

Nell'era della fotografia, secondo un famoso saggio scritto negli anni trenta dal critico marxista tedesco Walter Benjamin (1892-1940), l'opera d'arte ha mutato natura, la macchina ha sostituito «una pluralità di copie ad un'esistenza unica», producendo un passaggio dal «valore di culto» dell'immagine al «valore d'esposizione». «Ciò che viene meno nell'età della riproducibilità meccanica è l'aura dell'opera d'arte». A questa tesi si potrebbero muovere alcune obiezioni, e di fatto così è accaduto. Il proprietario di una xilografia, per esempio, potrebbe trattarla

con lo stesso rispetto con cui tratterebbe un'immagine unica, anziché pensarla come una delle tante copie. Esistono prove visive, in dipinti fiamminghi del Seicento raffiguranti case e locande, per esempio, che mostrano come le xilografie e le incisioni fossero appese ai muri proprio come i dipinti. In anni più recenti, nell'era della fotografia, come ha ben visto Michael Camille, la riproduzione di un'immagine in realtà può divenire un mezzo attraverso cui l'immagine stessa accresce la propria aura, esattamente come le fotografie aggiungono, e non tolgono, fascino alle stelle del cinema. Il fatto che oggi l'immagine unica goda di minor considerazione rispetto al passato – una questione che comunque rimane tutta da dimostrare – non necessariamente dipende dalla riproduzione stessa, ma semmai dalla saturazione del nostro mondo da parte di un numero sempre crescente di immagini ¹⁷.

Studiate lo storico prima di cominciare a studiare i fatti, diceva ai suoi lettori l'autore di *Sei lezioni sulla storia* ¹⁸. In modo analogo, si potrebbe consigliare chiunque abbia intenzione di utilizzare la testimonianza delle immagini di cominciare a studiare le differenti intenzioni dei loro creatori. Piuttosto attendibili sono, per esempio, le opere create essenzialmente come documenti (dei resti dell'antica Roma, poniamo, o dell'aspetto o dei costumi di civiltà esotiche). Le immagini degli indiani della Virginia dell'artista elisabettiano John White, per esempio (FIG. 3), vennero realizzate sul posto, come le immagini degli hawaiani e dei tahitiani per mano dei disegnatori che accompagnarono il capitano Cook e gli altri esploratori, proprio al fine di documentarne le scoperte. Gli "artisti di guerra", inviati al fronte per ritrarre le battaglie e la vita dei soldati (CAP. 8) sin dai tempi della spedizione dell'imperatore Carlo v a Tunisi fino all'intervento americano in Vietnam, se non oltre, sono di solito, soprattutto per quanto concerne i dettagli, testimoni più attendibili dei loro colleghi che lavorano esclusivamente nei propri *ateliers*: le opere di questo genere possono definirsi "arte documentaria".

Ciò nonostante, sarebbe imprudente attribuire a questi artisti reporter un "occhio innocente", ovvero un punto di vista del tutto obiettivo, scevro da ogni sorta di aspettative o pregiudizi: in senso letterale e metaforico, in questo genere di schizzi e di dipinti viene rappresentato un "punto di vista". Nel caso di White, per esempio, non bisogna dimenticare che era personalmente coinvolto nella colonizzazione della Virginia e che potrebbe aver cercato di dare una buona impressione del luogo omettendo scene di nudità, sacrifici umani e qualsiasi altra cosa rischiasse di scioccare i potenziali coloni. Gli storici che si servono di



3. John White, Schizzo del villaggio di Secoton, Virginia, ca. 1585-1587, British Museum, London.

documenti di questo genere non possono permettersi di ignorare la possibilità che alla base vi sia un intento propagandistico (CAP. 4) o una visione stereotipata dell'“Altro” (CAP. 7), né possono dimenticare l'importanza delle convenzioni visive ritenute naturali in una particolare cultura o in un particolare genere figurativo, ad esempio nei dipinti raffiguranti scene di battaglia (CAP. 8).

A sostegno di questa critica dell'occhio innocente può forse essere utile addurre qualche esempio in cui il peso delle immagini come testimonianza storica è, o almeno sembra, relativamente chiara e diretta: fotografie e ritratti.