

Interrogare il testimone visuale

Peter Burke

Following on from Peter Burke "Eyewitnessing" (2001), this article considers again the potential for collaboration between historians and art historians, and presents 'ten commandments' to be borne in mind by historians who wish to make use of visual materials in their work.

Permettetemi di cominciare con alcune osservazioni di carattere generale circa la possibile collaborazione, o almeno dialogo, tra storici dell'arte e altri storici (potremmo chiamarli storici "puri"). Il passato può essere presentato attraverso diversi media: nelle mostre, nel cinema, nelle presentazioni orali, così come sulla stampa. Mostre e film hanno il vantaggio di commentare le immagini per mezzo di immagini. In ciò che segue, però, mi occuperò del problema più sfuggente relativo all'uso delle immagini nella storia scritta, la necessità di traduzione tra parole scritte e linguaggio delle immagini. Ai lettori non sfuggirà il paradosso dell'uso comune di una metafora verbale proprio per sottolineare l'autonomia del visuale.

Alcuni storici politici sono stati interessati alle immagini per decenni. Per fare un esempio, che senza dubbio ha contribuito a ispirare questo testo, oltre venticinque anni fa John Elliott ha collaborato con lo storico dell'arte Jonathan Brown per la produzione di *A Palace for a King* (Brown e Elliot 1980). Quel libro illustra molto bene la possibilità di una fruttuosa cooperazione tra i due ambiti.

La collaborazione e il dialogo sono possibili perché gli interessi degli storici dell'arte e degli storici puri si sovrappongono. Entrambi i gruppi sono interessati alle immagini come fenomeno storico, alla storia della loro produzione, della loro accettazione e dei loro effetti. Essi condividono interessi sull'idea di "arte", per esempio nella storia del collezionismo e nello sviluppo di generi come il ritratto (Gruzinski 1990; Burke 1992). Eppure, in un certo senso gli interessi dei due gruppi divergono. Da un lato, come ha sottolineato altrove Ivan Gaskell (2001), gli storici dell'arte hanno alcuni interessi non storici. Essi

sono critici ed intenditori, oltre che storici. Gli intenditori sono storici in senso lato dato che si occupano di una domanda storica: chi ha fatto una particolare immagine? Essi rispondono a questa domanda sia per intuizione, sia con la ricerca di documenti. Io di certo non respingo l'intuizione, e rimango colpito dal recente caso di Frits Duparc – direttore del Mauritshuis nei Paesi Bassi – e dalla sua attribuzione di alcuni quadri all'artista seicentesco Carel Fabritius (togliendo al contempo alcune opere a Vermeer¹). In un caso recente il giudizio di Duparc fu confermato dalla scoperta di una precedente firma nascosta (Duparc 2004). D'altra parte cresce il numero di storici puri, tra cui gli storici della politica, che vogliono usare le immagini come evidenze². Un esempio recente è *City of Laughter* di Vic Gatrell (2006), che studia la Londra del XVIII secolo attraverso le stampe di Gillray, Rowlandson e altri. Tali studi mettono tra parentesi o lasciano da parte la questione dell'"arte" o della qualità estetica, traendo spesso conclusioni importanti dal lavoro di artisti che non si distinsero particolarmente. È una domanda interessante e difficile chiedersi se la qualità estetica di un'immagine sia o non sia rilevante per il suo valore come prova. Credo che questa caratteristica sia di solito irrilevante, anche se ci possono essere eccezioni a questa regola.

Ho discusso l'uso di immagini come evidenza a livello generale nel mio libro *Eyewitnessing*, mentre gli altri libri della stessa serie (*Picturing History*) ne esemplificavano la pratica. *Eyewitnessing* uscì solo nel 2001 [la traduzione italiana nel 2002]. È emozionante, ma anche un po' allarmante che da allora sia accaduto così tanto nel nostro campo. La testimonianza delle immagini sembra essere invocata sempre più frequentemente, sia sui giornali che in televisione. Nel campo accademico vi è un crescente interesse per lo studio della "cultura visuale" (Elkins 2003; Howells 2003). All'interno della professione della storia ci sono anche nuovi studi di evidenze visuali come l'uso di film (Mignemi 2003; Delage e Guigueno 2004; Gustafsson 2006). Al di fuori del campo accademico, le fotografie sono state a lungo prese sul serio come prova nei tribunali, tra cui il processo di Norimberga e quelli di Adolf Eichmann, Klaus Barbie e più recentemente Slobodan Milošević (Delage 2001; 2006). L'interesse per le evidenze delle immagini fotografiche sembra aumentare. Nel settembre 2005 il quotidiano inglese *The Guardian* ha introdotto due pa-

¹ Ndt: Burke fa riferimento ad un elemento concreto che riguarda la ricostruzione storica del rapporto tra Vermeer e Carel Fabritius nel XVII secolo. Solo recentemente si è concluso che Carel Fabritius, allievo di Rembrandt, fu suo maestro. Precedentemente si è sempre pensato che Vermeer fosse allievo diretto del solo Rembrandt. Questa nuova intuizione ha portato alla re-attribuzione di alcune opere di Vermeer a Carel Fabritius.

² Due discussioni generali sono recentemente apparse in lingua svedese: Andersson, Berggren e Zander (2001); Rydén (2006).

gine giornaliera di fotografie a colori etichettate *Eyewitness* [Testimone Oculare]. Immagini sulla stampa e in televisione di soldati iracheni che vengono umiliati dai loro carcerieri, o di tangenti che vengono accettate da parte di agenti sudamericani, hanno portato ad azioni legali³. Le videoregistrazioni sono particolarmente preziose. Nel 1991, per esempio, il pestaggio dell'afroamericano Rodney King da parte di alcuni agenti di polizia di Los Angeles è stato videoregistrato da uno spettatore e ha portato ad una protesta pubblica⁴. A livello quotidiano, le videocamere all'interno di negozi, banche e luoghi pubblici hanno spesso permesso di identificare ladri e assassini.

Questo interesse a proposito delle evidenze fotografiche ha sicuramente bisogno di essere accompagnato dal senso dei limiti di quest'ultime e dei conseguenti rischi che si assumono basandosi sulla loro testimonianza. La loro affidabilità è già stata oggetto di discussione nel XIX secolo (Robertson e Tucker 2006). Due delle principali limitazioni delle fotografie sono state descritte come "frammentazione" – in altre parole la necessaria selezione di un frammento da un insieme più grande, strappato dal suo contesto – e "congelamento", in altre parole trasformare il movimento in una "posa" (con l'ovvia eccezione delle immagini in movimento)⁵ (Kossov 1999: 29). Per quanto riguarda i pericoli nell'utilizzo di evidenze fotografiche, si devono comprendere ovviamente la falsificazione e la manipolazione. Alcuni di questi casi hanno attirato l'attenzione dei media, non solo nel caso di immagini di oggi, ma anche di ieri. Il 23 agosto 2004, per esempio, la trasmissione radiofonica *BBC Today Programme* discusse l'affidabilità delle fotografie che documentavano la spedizione al Polo Sud guidata da Ernest Shackleton. Tuttavia, la manipolazione è semplicemente un caso estremo di un fenomeno più generale che è stato chiamato "post-produzione" della fotografia, in altre parole il suo adattamento per usi particolari in un album, per esempio, o in una rivista (Kossov 1999: 54; cfr. Dubois 1986).

Il mio libro ha tentato un bilancio provvisorio. Da un lato, ha sottolineato la testimonianza indipendente delle immagini, in contrasto con l'idea che esse si limitino a illustrare quello che già sappiamo sulla base dei testi scritti. Dall'altra parte, il libro sottolinea la necessità di una critica delle fonti visuali. Quello che segue è un'amplificazione di questi due punti congiuntamente ad alcuni esempi recenti. Alcuni problemi storici sono illuminati più brillante-

³ Il quotidiano *Estado de São Paulo* riportò di un video del 21 marzo 2006 che mostrava un direttore carcerario accettare 20,000 *reais* (9 agosto 2006), C8.

⁴ Questo esempio è discusso in Piyel Haldar (2008).

⁵ Haldar (2008) nota come il congelamento delle immagini video può essere sfruttata dagli avvocati.

mente dalle immagini che dai testi: si pensi ad esempio al problema dell'individualismo rinascimentale. L'aumento di ritratti e autoritratti suggerisce che in quel periodo la coscienza di sé – che è un aspetto dell'“individualismo” – stava diventando più acuta. Un altro aspetto dell' individualismo è rappresentato da un interesse verso l'unicità dell'individuo. In questo contesto è più che sconcertante scoprire che nella famosa cronaca del mondo compilata dal medico di Norimberga Hartmann Schedel alla fine del XV secolo, illustrato dal maestro di Dürer Michael Wolgemut e altri, si usarono le stesse xilografie più e più volte per ritrarre persone diverse. Ad esempio, la stessa immagine viene utilizzata per Omero, per il profeta Isaia, per Ippocrate, per Terenzio, per l'avvocato medievale Accursio e per il filosofo rinascimentale Filelfo. Si potrebbe sostenere che questo testo continui semplicemente la tradizione medievale di rappresentare tipi, piuttosto che singoli individui. Tuttavia, più di cinquant'anni dopo, le illustrazioni anonime di una raccolta di biografie prodotte dall'umanista svizzero Heinrich Pantaleon riproducevano più volte la stessa immagine come ritratto di individui diversi, come l'umanista Gemma Frisius e il pittore Albrecht Dürer – Dürer in particolare fu un uomo i cui molti autoritratti suggeriscono un'ossessiva preoccupazione per il proprio aspetto, per non parlare della diffusa conoscenza del suo volto (Burke 1995).

Un altro problema per gli storici del Rinascimento riguarda quello che potremmo chiamare il “senso del passato”. Fino a che punto umanisti, artisti e altri considerano epoche diverse come portatrici di un proprio carattere, come – potremmo dire – culture diverse? Essi vedono il passato come un paese straniero? I testi del periodo hanno poco o niente da dire su questa questione, come spesso accade quando l'oggetto della ricerca è una supposizione piuttosto che un'idea, in altre parole si tratta di ciò che viene dato per scontato, piuttosto di quel che viene consapevolmente espresso. D'altra parte, gli artisti sono stati costretti a fare una scelta, per esempio tra ritrarre antichi romani nei panni di italiani moderni o, come fece notoriamente Mantegna, portare avanti ricerche sul costume romano, armi e armature (Burke 2001). In altre parole, le immagini possono dire agli storici qualcosa quando i testi tacciono. Un esempio politico del XVII secolo può dar forza a questa tesi. Lo scrittore italiano Virgilio Malvezzi era ed è meglio conosciuto in Spagna che in Gran Bretagna. Ciò nonostante, una traduzione in inglese del *Davide perseguitato* di Malvezzi fu pubblicata a Londra nel 1647, l'anno in cui i presbiteriani scozzesi consegnarono Re Carlo al Parlamento con il quale era stato in guerra. Il libro è privo dell'usuale prefazione o di un indirizzo al lettore, senza dubbio per motivi politici in un periodo di guerra civile. Tuttavia, l'immagine del frontespizio in cui Davide suona l'arpa ci dice qualcosa di significativo. La barba e i baffi di Davide seguono lo stile di Carlo I. La citazione dai Salmi sot-

to l'arpista «Non toccate il mio Consacrato» rafforza il messaggio che è reso in modo più diretto e più vivido dall'illustrazione. Allo stesso tempo, in caso di contestazione, l'artista e l'editore sarebbero stati in grado di dire che non esisteva nessuna intenzionale somiglianza. Le ambiguità della comunicazione visiva sono a volte un vantaggio positivo.

Usando una nota metafora legale, John Ruskin una volta dichiarò che la testimonianza delle fotografie era accettabile ad una condizione: che potesse essere sottoposta ad un esame incrociato, cioè con la stessa modalità dell'interrogatorio dei testimoni oculari. In ciò che segue, vorrei fare qualche passo in questa direzione. Al fine di stimolare il dibattito, presenterò dieci punti, dieci "comandamenti", o più esattamente regole provvisorie di critica delle fonti.

UNO. *Scoprire se una data immagine deriva dall'osservazione diretta o da un'altra immagine.*

Gli storici dell'arte hanno recentemente discusso dell'importanza dell'"*interpictoriality*" o quello che potrebbe essere chiamato "intervisualità", concetti modellati sull'idea di "intertestualità" nel lavoro di Julia Kristeva e altri teorici della letteratura (Hahn 1999; 2001; Johnstone 2002). A mio avviso è importante distinguere tra due tipi di intervisualità. In primo luogo, ci sono quelle che vengono talvolta chiamate citazioni visuali (Busch 1977; Rohlmann 1993). Queste presuppongono, e i loro effetti dipendono, dalla familiarità di chi osserva rispetto ad alcune vecchie immagini. In alcuni dei suoi ritratti, per esempio, Joshua Reynolds allude a, o "cita", precedenti ritratti di Anthony Van Dyck. I riferimenti al maestro ritrattista di Re Carlo I e della sua famiglia sono contemporaneamente un modo di adulare chi posa paragonandoli ai Reali, e l'orgogliosa dichiarazione dell'artista di essere il nuovo Van Dyck. La parodia, come citazione, dipende dalla conoscenza di chi osserva, e gli storici culturali devono essere a conoscenza della possibilità di trovare parodie nelle loro fonti visuali, così come in quelle letterarie (Rose 2006). In altri casi, l'artista ha l'intenzione opposta, sperando che chi osserva non sia in grado di riconoscere la fonte. Il caso estremo è quello di un'immagine riciclata, di solito una xilografia o una incisione che era più appropriata nel suo contesto originale rispetto a quello nuovo. Altri casi sono spesso descritti in termini di plagio. Nel suo *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, del 1550, Giorgio Vasari cita il commento ironico di Michelangelo su un dipinto in cui «molti dei dettagli sono copiati da altre immagini». «Nel Giorno del Giudizio, quando ogni corpo riprenderà i propri arti, non so cosa succederà a quel dipinto, perché non gli rimarrà nulla». Nel lavoro con le immagini degli storici dell'arte è sicuramente più rilevante l'u-

tilizzo di luoghi comuni visuali o topoi, che nella tradizione occidentale sono spesso derivati dall'arte dell'antichità classica – come Aby Warburg e i suoi allievi hanno dimostrato più volte. Per esempio una scena di battaglia rinascimentale – o ogni altra battaglia se è per questo – è meno probabile che derivi da un'osservazione diretta dell'evento, piuttosto che da una rappresentazione di battaglia delle antiche Grecia e Roma. Gli osservatori contemporanei probabilmente ne erano a conoscenza, ma ora che le convenzioni visuali sono cambiate, gli storici potrebbero essere tratti in inganno. Le distinzioni tra citazione e plagio, o l'uso di topoi è difficile da individuare nella pratica e, in ogni caso, sono viste piuttosto come una differenza di grado piuttosto che di genere. Ad ogni modo, vale sicuramente la pena di tenerle a mente.

DUE. Le immagini hanno bisogno di essere collocate nella loro tradizione culturale, includendo regole o convenzioni di rappresentazione.

Nella nuova disciplina o sub-disciplina degli studi visuali, è stato coniato il termine *picturacy*, e l'espressione “alfabetizzazione visuale” è diventata di uso comune. Io preferirei parlare di “alfabetizzazioni” al plurale, dal momento che diverse convenzioni visive operano in luoghi e tempi diversi. Esistono diversi codici o discorsi visuali, quello che Michael Baxandall chiama “*period eyes*” e Jonathan Crary e altri chiamano “*scopic regimes*” (Baxandall 1972; Crary 1991; Jay 1993; Hefferman 2006)⁶. Esempi della diversità delle convenzioni visuali includono la presenza o l'assenza di prospettiva; la preoccupazione o non preoccupazione della rassomiglianza del particolare, come abbiamo appena visto; convenzioni narrative, come ad esempio presentare la stessa figura più volte nella stessa scena per suggerire il passare del tempo; e l'assunto che figure di status inferiore debbano essere rappresentate come più piccole rispetto ai loro superiori. L'esistenza di regimi diversi diventa particolarmente evidente allo sguardo ogni volta che c'è un incontro tra di essi, come è avvenuto nel Messico del XVI secolo, per esempio, e ancora nella Cina del XVII secolo (Gruzinski 1990; Cahill 1982).

TRE. A parità tra altri, più in secondo piano può essere trovato un dato dettaglio, più è probabile che sia affidabile, proprio perché l'artista non lo stava usando per provare qualcosa. Due esempi dalla storia urbana, entrambi dalla Londra del XVIII secolo, possono illustrare questo punto. Un'incisione del monumento all'incendio di Londra pubblicato nel 1752 da Thomas Bowles mostra alcune barriere che

⁶ I miei ringraziamenti a Fernando Marías per avermi ricordato del lavoro di Crary sullo “*scopic regimes*” in questo contesto. Il termine fu inizialmente utilizzato da Christian Metz e poco dopo da Martin Jay (1993).

separano la strada dal marciapiede, permettendo così ai pedoni di ripararsi dalle carrozze di passaggio. Un acquerello di Covent Garden di Paul Sandby mostra una sorta di “parcheggio” per portantine.

QUATTRO. *Studiare la reazione e soprattutto il reimpiego delle immagini come mezzo per svelare le loro funzioni passate.*

Un caso che è stato recentemente studiato nel dettaglio dallo storico francese Christian Delage, è quello della nota stretta di mano di Hitler e Pétain, nel modo in cui viene rappresentata sia su fotografie contemporanee che su filmati (Delage e Guigueno 2004: 139 e successive). Siamo tornati al punto circa la “post produzione” di immagini discusso precedentemente, un punto che è applicabile a dipinti e xilografie nonché alle fotografie.

CINQUE. *Essere consapevoli della possibilità di manipolazione, inclusa la manipolazione digitale.*

Abbiamo imparato che: «Le immagini del dittatore Nicolae Ceauseșcu in aeroporto assieme a dignitari stranieri sono state sempre fatte con un grandangolo per far sì che egli apparisse grande, o più grande delle altre persone. Questo è spesso molto difficile da realizzare, così hanno dovuto ritoccare le foto abbastanza pesantemente»⁷. Ancora una volta, abbiamo bisogno di occuparci dei piccoli dettagli. Alcuni ricercatori si sono convinti che le foto consegnate al Daily Mirror che ritraevano iracheni maltrattati dai soldati britannici fossero una falsificazione. La prova chiave dell'evidenza era il tipo di camion mostrato in foto, un modello di camion che a quanto pare non era in uso in Iraq in quel periodo⁸.

SEI. *Essere consapevoli del/i mediatore/i.*

Chi ha prodotto le immagini? Lui o lei era in una buona posizione per vedere quello che è stato rappresentato? Nel caso di artisti di guerra, erano vicino o lontano dal campo di battaglia? Nel caso di cristiani maschi che rappresentano donne musulmane nelle loro case, sono stati davvero in grado di guadagnare l'accesso, o si sono basati su descrizioni da parte di intermediari? Per noi spettatori, gli artisti sono tra questi intermediari, e possono avere dei propri fini personali, politici o estetici che siano. Un caso rivelatore dei fini personali del mediatore è quello della resa di Breda, come è stata rappresentata da Velázquez nel suo famoso dipinto *Las Lanzas* (noto anche come “La resa

⁷ Sergiu Celac, interprete, citato in Sweeney (1991: 125). Esiste una discussione generale sul tema in Gervereau (2000).

⁸ Si vedano i report sulla stampa britannica del maggio 2004.

di Breda”). Perché ci sono così tante picche in questo dipinto? Sebbene fossero armi essenziali sui campi di battaglia del tempo, le picche erano di scarsa utilità durante gli assedi. Questa domanda ha portato ad un’attenta indagine di ciò che si trova sotto il dipinto che possiamo vedere attualmente, portando Luis Díez del Corral (1979: 141) a sottolineare che quelle che ora sono delle picche erano in origine degli stendardi. Velázquez ha modificato il suo piano originale, probabilmente per ragioni estetiche, producendo un capolavoro, ma dando un’impressione fuorviante dell’occasione.

SETTE. *Come per i documenti scritti, due o più immagini sono meglio di una.*

Il metodo per lo studio di varianti, praticato dallo storico della letteratura italiana Gianfranco Contini (1970), può essere adattato allo studio delle immagini. Per esempio, le foto della regina d’Inghilterra riprese dai giornali britannici possono essere in contrasto con le immagini dei giornali stranieri. Le fotografie pubblicate in Gran Bretagna mostrano sempre Elisabetta come dignitosa. D’altra parte, le immagini pubblicate all’estero spesso esemplificano più una “*candid camera*”, catturando la monarca al momento “sbagliato”. Il contrasto ha il vantaggio di rendere visibile un processo di selezione o censura che si svolge ogni giorno, ma che è fin troppo facile da dimenticare. Alcune varianti ci permettono anche di prendere coscienza delle assenze, come nel caso delle due versioni di Velázquez dell’Infante Baltasar Carlos alla scuola equestre, una versione con, e una senza, la figura del conte-duca di Olivares che osserva la scena.

Quando gli schizzi sopravvivono, lo storico è in una buona posizione per analizzare il significato dei “miglioramenti” visibili sui disegni o sui dipinti finiti. Confrontando i bozzetti su Valencia di Anton Van den Wyngaerde e il suo acquerello della stessa città, dipinto c.1563, come ha sottolineato Richard Kagan (1989; Kagan e Mariàs 2000: 13-14, 200), è evidente che alcune delle strade sono diventate «più ampie e più dritte». E ancora, un recente studio sul lavoro dell’artista seicentesco svedese Erik Dahlberg illustra lo stesso problema in modo più dettagliato, giustapponendo vari schizzi di città svedesi disegnati sul posto con le incisioni pubblicate nei volumi intitolati *Suecia Antiqua et Hodierna*. Nel corso del loro viaggio dal blocco degli schizzi al volume pubblicato, alcuni edifici sono diventati più alti, più imponenti e più impressionanti. Questo è un caso rivelatore e ben documentato di ciò che è stato descritto al punto quattro come “post-produzione”. Lo scopo dei miglioramenti era quello di mostrare la Svezia sotto una buona luce ai destinatari di alto rango del libro, per impressionare gli spettatori stranieri con la ricchezza e la civilizzazione della Svezia, e quindi promuovere ulteriormente l’ambizione imperiale di questa nazione. Allo stesso modo dei testi le immagini hanno la loro retorica, e queste illustrazioni potrebbero essere descritte come panegi-

rici visivi (Magnusson 2003). Negli ultimi decenni gli storici urbani si stanno sempre più rivolgendo alle fonti visuali e hanno bisogno di farlo con cura (de Seta 1996; Behringer e Roeck 1999).

OTTO. Essere consapevoli del contesto delle immagini, o più esattamente dei contesti al plurale.

C'è il contesto materiale, per esempio: l'immagine che oggi spesso vediamo in un museo deve essere immaginata nella sua posizione originale in una chiesa o all'interno di un palazzo. Ancora una volta, ciò fa la differenza nel modo in cui guardiamo i ritratti, se sappiamo o meno che in Europa nei secoli XVI e XVII questi erano spesso appesi in gruppo. Come hanno suggerito alcuni storici del Rinascimento (Boehm 1985; Burke 1995), questa forma di visualizzazione suggerisce che la funzione primaria del ritratto, in quel momento, era di celebrare le famiglie o i titolari di una particolare carica, piuttosto che singoli individui. Esistono inoltre contesti culturali, sociali e politici. Un confronto tra i dipinti di interni olandesi del XVII secolo e gli inventari contemporanei ha rivelato che i dipinti spesso includono oggetti come i lampadari che raramente sono stati trovati nelle case reali. Come ora sappiamo, i tappeti erano una "proprietà" dello studio pittorico, perché lo stesso tappeto si trova in diversi dipinti di particolari artisti (Muizelaar e Phillips 2003: 54, 59). Proprio gli artisti hanno migliorato gli interni delle case dei loro patroni allo stesso modo in cui Van den Wyngaerde e Dahlberg hanno migliorato le città che avevano abbozzato, o come ha fatto Tiziano con le caratteristiche del suo modello, l'imperatore Carlo V (la cui mascella volitiva è stata descritta in termini non lusinghieri dagli ambasciatori veneziani nei loro rapporti confidenziali al Senato).

NOVE. Essere consapevoli dell'interazione tra l'immagine ed il mondo esterno.

La mafia, per esempio, ha un grande interesse per i film sulla mafia stessa, e apparentemente apprende molto a proposito di vestiario e gestualità appropriate nel guardare Robert de Niro e altri mentre la rappresentano sullo schermo (Gambetta 1992). Un esempio ben documentato riguarda il rapporto tra Hollywood e il generale messicano Pancho Villa (Katz 1998: 324-26). Nel 1914 Villa ha firmato un contratto con la Mutual Film Company. La Mutual ha realizzato un film sulla vita di Villa in cui egli interpreta se stesso. Gli hanno procurato un'uniforme da indossare in azione, e ci sono perfino storie sulla sua rievocazione delle battaglie per la cinepresa: un assalto di notte è stato riprodotto durante il giorno per consentire fotografie più chiare.

DIECI. L'ultima regola è che non ci sono regole, a causa della varietà di immagini e anche della varietà di domande che uno storico potrebbe desiderare di porre loro.

Ad ogni modo, ci sono problemi ricorrenti che incoraggiano la generalizzazione, sia che si descrivano i risultati (come fa Michael Baxandall) come semplici “dritte”, sia che li si consideri più seriamente come “principi”. In ogni caso, i dieci “comandamenti” che avete appena letto hanno bisogno di essere ulteriormente raffinati e qualificati. Per la verità, sono stati offerti proprio per stimolare tale riflessione.

Ringraziamenti e fonti

Le bozze di questo testo sono state presentate come lezioni o *seminar papers* a Barcellona; Cambridge (Gonville e Caius College); Krusenberg Herrgård, Svezia; Londra (Tate Britain); Università del Maryland, College Park; Università di Uppsala. I miei ringraziamenti al pubblico di tutte queste occasioni per i loro utili commenti.

La versione originale del testo è: Peter Burke (2008), *Cómo interrogar a los testimonios visuales*, in Joan Lluís Palos e Diana Carrió-Invernizzi (a cura di), *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, CEEH, Barcellona: 29-40. *English version*: Peter Burke (2010), *Interrogating the Eyewitness*, in «Cultural and Social History», 7, 4: 435-444.

La traduzione italiana qui presentata è stata compiuta da Francesco Sacchetti a partire dalla versione inglese, autorizzato da Peter Burke.

Riferimenti bibliografici

- Andersson L.M., Berggren L. e Zander U. (a cura di) (2001), *Mer än tusen ord: Bilden och de historiska vetenskaperna*, Nordic Academic Press, Lund.
- Baxandall M. (1972), *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, Oxford.
- Behringer W. e Roeck B. (a cura di) (1999), *Das Bild der Stadt in der Neuzeit, 1400-1800*, Beck, Munich.
- Boehm G. (1985), *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei*, Prestel, Munich.
- Brown J. e Elliott J. (1980), *A Palace for a King. The Buen Retiro and the court of Philip IV*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 47.
- Burke P. (1992), *The Fabrication of Louis XIV*, in «History Today», 42, 2: 24.
- Burke P. (1995), *The Renaissance, Individualism and the Portrait*, in «History of European Ideas», 21: 393-400.
- Burke P. (2001), *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, [tr. it. 2002] *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma.
- Burke P. (2001), *The Sense of Anachronism from Petrarch to Poussin*, in Humphrey C. e

- Ormrod W.M. (a cura di), *Time in the Medieval World*, Boydell & Brewer, Woodbridge, UK: 157-73.
- Busch W. (1977), *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip: Ikonographische Zitate bei Hogarth*, Olms, Hildesheim e New York.
- Cahill J.F. (1982), *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Contini G. (1970), *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino.
- Crary J. (1991), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT press, Cambridge, MA.
- de Seta C. (1996), *La città europea dal XV al XX secolo: origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*, Rizzoli, Napoli.
- Delage C. (2001), *L'image comme preuve: L'expérience du procès de Nuremberg*, in «Vingtième Siècle», 72, 1: 63-78.
- Delage C. (2006), *La vérité par l'image: De Nuremberg au procès Milošević*, Denoël, Paris.
- Delage C. e Guigueno V. (2004), *L'historien et le film*, Gallimard, Paris.
- Diéz del Corral L. (1979), *Velázquez, la Monarchia y Italia*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- Dubois P. (1986), *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona.
- Duparc F.J. (2004), *Carel Fabritius 1622-1654*, Waanders, Zwolle.
- Elkins J. (2003), *Visual studies: A skeptical introduction*, Psychology Press, London.
- Gambetta D. (1992), *La mafia siciliana*, Einaudi, Torino.
- Gaskell I. (2001), *Visual History*, in Burke P. (a cura di), *New Perspectives on Historical Writing*, (II Ed.) Polity Press, Cambridge: 187-217.
- Gatrell V. (2006), *City of Laughter: Sex and Satire in 18th-Century London*, Walker, New York.
- Gervereau L. (2000), *Une siècle de manipulations par l'image*, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Musée d'histoire contemporaine, Paris.
- Gruzinski S. (1990), *La guerre des images: de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*, Fayard, Paris.
- Gustafsson T. (2006), *Filmen som historisk källa*, in «Historisk Tidskrift», 126: 471-490.
- Hahn C. (1999), *Interpictoriality in the Limoges Chasses*, in Hourihane C. (a cura di), *Image and Belief: studies in celebration of the eightieth anniversary of the Index of Christian Art*, Index of Christian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton, NJ: 109-124.
- Hahn C. (2001), *Portrayed on the Heart: Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth century*, Univ of California Press, Berkeley.
- Haldar P. (2008), *Law and the Evidential Image*, in «Law Culture and the Humanities», 4: 139-155.
- Hefferman J.A.W. (2006), *Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions*, Baylor University Press, Waco.
- Howells R. (2003), *Visual Culture: an Introduction*, Polity Press, Cambridge.
- Jay M. (1993), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, CA.
- Johnstone W. (2002), *Interpictoriality: The Lives of Moses and Jesus in the Murals of the Sistine Chapel*, in Carrol R.P., Hunter A.G. e Davies P.R. (a cura di), *Sense and*

- Sensitivity: essays on reading the Bible in memory of Robert Carroll*, Vol. 348, Bloomsbury Publishing, Sheffield: 416-455.
- Kagan R.L. (1989), "Cities of the Golden Age". *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Anton van den Wyngaerde*, University of California Press, Berkeley, CA.
- Kagan R.L. e Marias F. (2000), *Urban Images of the Hispanic World 1493–1793*, Yale University Press, New Haven, CT, and London.
- Katz F. (1998), *The Life and Times of Pancho Villa*, Stanford University Press, Stanford, CA.
- Kossov B. (1999), *Realidades e Ficções na trama fotográfica*, Ateliê Editorial, São Paulo.
- Magnusson B. (2003), *Sweden Illustrated: Erik Dahlbergh's Suecia Antiqua et Hodierna as a Manifestation of Imperial Ambition*, in Ellenius A. (a cura di), *Baroque Dreams: Art and Cultural and Social History Vision in the Era of Greatness*, Uppsala University Library, Uppsala: 35-39.
- Mignemi A. (2003), *Lo sguardo e l'immagine: La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Muizelaar K. e Phillips D.L. (2003), *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age*, Yale University Press, New Haven, CT, and London.
- Robertson F. e Tucker J. (2006), *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.
- Rohlmann M. (1993), *Žitate flämischer Landschaftsmotive in Florentiner Quattrocentomalerei*, in Poeschke J. (a cura di.), *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, Himer, Munich: 235-258.
- Rose M.A. (2006), *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Aisthesis, Bielefeld.
- Rydén R. (2006), *Hur skall vi använda bilder?*, in «Historisk Tidskrift», 126: 491-500.
- Sweeney J. (1991), *The Life and Evil Times of Nicolae Ceaușescu*, Vintage, London.