

# UNA RIFLESSIONE SULLO STATUTO DELL'IMMAGINE NELLA RICERCA SCIENTIFICA

Di Matteo Vergani, 2007

## 1.1. TRA IMMAGINI E VISIONI

La visione è alla base non solo della conoscenza, ma anche dell'interpretazione della realtà: come dice Aristotele, «non ci potrebbero essere parole senza le immagini»<sup>1</sup>.

In questo capitolo intendo scomporre ed argomentare gli assunti di questa frase, poiché costituiscono la base da cui partire per avvicinarsi non solo alla sociologia visuale, ma a qualsiasi studio accademico sulle immagini.

### 1.1.1. La visione è alla base della conoscenza.

Innanzitutto, intendo partire da una prospettiva storica: «fino all'emergenza assai recente (quattromila anni circa) dei primi procedimenti di notazione lineare dei suoni, l'immagine ha fatto le veci della scrittura [...]. Ricordiamoci le acquisizioni della paleontologia: quando non si accontenta più di una gestualità o di una mimica, la trasmissione di senso può scegliere tra la fonazione e la grafia. Il *sapiens* articola dei suoni e traccia dei tratti, operazioni senza dubbio complementari [...] La scrittura fonetica non è una creazione *ex nihilo* del cervello, ma esce da questo grafismo ambiguo che spiega il doppio senso del verbo greco *graphein*, disegnare e scrivere, o anche del *tlacuilo* messicano, termine che in *nahuatl* significava sia il pittore che lo scriba [...]. Riassumiamo in modo grossolano: l'immagine è la madre del segno, e la nascita del segno di scrittura permette all'immagine di vivere pienamente la sua vita adulta, separata dalla parola e sollevata dai suoi compiti triviali di comunicazione» (Debray, 1999: 179-180).

Vorrei segnalare inoltre una recente ricerca di psicologia infantile sui neonati, che imparano a comunicare con la madre usando un sistema di segni ibrido tra l'iconico e il verbale (American Sign Language), prima di acquistare completamente l'uso del linguaggio. Secondo studi psicologici e neurologici sulla memoria e sullo sviluppo cognitivo, sembra che si possa dire che alcuni concetti chiave vengano appresi dai neonati nel momento in cui esplorano il mondo per la prima volta, attraverso le immagini che vedono e che riproducono nei segni<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/abacon/syntactic.doc>

<sup>2</sup> <http://www.sciencedaily.com/releases/1999/02/990203082813.htm>.  
<http://www.sciam.com/article.cfm?articleID=00054373-5E78-1C61>.

Questo dimostrerebbe quindi, partendo da due diverse prospettive differenti, che la visione è alla base della nostra conoscenza, e che noi cominciamo ad apprendere proprio attraverso di essa.

### **1.1.2. La visione è alla base della interpretazione della realtà.**

Guardare significa interpretare: l'atto avviene quando la «luce passa attraverso la retina dell'occhio, e il cervello organizza l'informazione in una categoria di realtà precedentemente esperita» (Faccioli, 2003: 17). Questo assunto è dimostrabile a partire da una prospettiva medica e psicologica, poiché la rielaborazione di ciò che vediamo è intrinseca già nell'anatomia e nella fisiologia del corpo umano. L'occhio è costituito da una struttura neurorecettoriale, la retina, e da una struttura prerecettoriale (cornea, camera anteriore, cristallino, umor vitreo) che modifica la traiettoria dei raggi luminosi in modo da creare immagini degli oggetti sulla retina. Il meccanismo della visione è paragonabile a quello di una macchina fotografica: l'obiettivo è costituito dalla cornea e dal cristallino, il diaframma dall'iride, la pellicola dalla retina, e la messa a fuoco dal sistema di accomodazione (Baldirissa, 2005). Le immagini che percepiamo provengono da stimoli che arrivano da entrambi gli occhi: se questi stimoli sono diversi (essendo ovviamente diversi i *punti di ripresa*), tuttavia la nostra percezione è qualcosa di unitario. Com'è possibile? Questo processo avviene attraverso la decussazione<sup>3</sup>, grazie alla quale i segnali generati da uno stimolo sulle due retine convergono sugli stessi neuroni della corteccia visiva, e si fondono per dare luogo ad un'unica immagine percepita. La percezione – la *visione* – di un'immagine è il frutto di una serie di procedimenti fisiologici complessi, che rendono l'atto del vedere un atto di selezione e di messa in relazione allo stesso tempo.

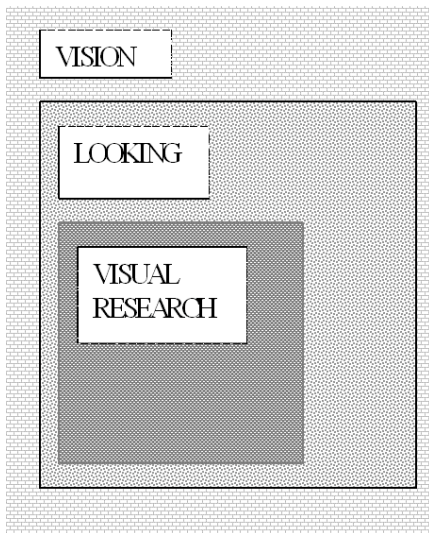
Siamo in grado di vedere continuamente una molteplicità di immagini; riusciamo però a guardarle solo quando le informazioni vengono riconosciute e immesse in reti di significato culturale (Faeta, 1995). Come afferma Petrosino, se il vedere può essere inteso come un reagire alle stimolazioni luminose, il guardare deve essere inteso come un rispondere alla luce: ed è proprio questa azione di risposta (che va intesa come un incontro con il mondo, non come una reazione ai suoi stimoli), che plasma (e si plasma su) l'esperienza (Petrosino, 2004). Ed è proprio l'esperienza che rende l'esperienza di visione unica: quando vogliamo richiamare alla mente un oggetto (luogo, volto, evento), difficilmente l'immagine che ci appare sarà la copia esatta dell'originale. Si tratterà piuttosto di una sua interpretazione, nella quale avrà giocato un ruolo fondamentale la ricostruzione del passato che la nostra mente compie nel presente (Damasio, 1995). La capacità percettiva è strettamente legata alla memoria e all'immaginazione; è un impegno attivo della mente. La mente infatti compie un processo di astrazione, trasformando il percepito in concetto e categoria di

---

<sup>3</sup> Il fatto che due immagini di uno stesso oggetto si formino su emiretine non simmetriche rende necessaria la decussazione di metà delle fibre del nervo ottico.

pensiero. L'astrazione è allora il legame indispensabile tra il percepire e il pensare: la visione senza astrazione è cieca, l'astrazione senza visione è vuota (Arheim, 1974).

Bisogna quindi distinguere tra il semplice vedere (*seeing*) e il guardare (*looking*): guardare è un processo mentale, che comprende il riconoscimento, la selezione, la categorizzazione, il significare e l'interpretare (Faccioli, 2001; 2003). E la stessa sociologia visuale si colloca in una parte ben definita del guardare: quella del *guardare* (e interpretare) *sociologicamente*.



Schema di John Grady<sup>4</sup>: guardare (*vision*, o *seeing*); vedere (*looking*); la ricerca sociale per immagini (*visual research*).



Forlì, 2006

Mi spiego con un semplice esempio: se cammino nella piazza di una città italiana, può capitarmi di *vedere* un'immagine o un simbolo fascista. Tuttavia guardo questa immagine solo nel momento in cui la riconosco, ovvero se ho quel simbolo tra le mie categorie mentali. E questo simbolo, precedentemente riconosciuto, potrà diventare parte di una mia ricerca di sociologia visuale nel momento in cui – ad esempio – sono impegnato a raccogliere gli indizi delle influenze del Ventennio nelle città italiane. E' quindi l'intenzione a fare della visione (e della raccolta di immagini, sia video che fotografiche) un atto di ricerca sociologico.

### 1.1.3. Visione e cultura sono due vasi comunicanti.

La visione (e la conseguente creazione di immagini) è in qualche modo espressione della nostra cultura più profonda, spesso anche sedimentata in centinaia di anni di storia. Per spiegare questo

---

<sup>4</sup> Tratto dagli appunti di una lezione di John Grady, del Wheaton College, Norton (Massachusetts), tenuta a Bertinoro durante la Summer School organizzata dall'IVSA, dal 18 al 24 giugno 2006.

concetto, intendo fare riferimento agli studi di *mediologia*<sup>5</sup> di Debray (Debray, 1999). Egli sostiene che ci sono tre cesure mediologiche dell'umanità – scrittura, stampa e audiovisivo – che ritagliano nel tempo dell'immagine (la cui storia non aderisce a quella delle istituzioni, degli armamenti o dell'economia) tre epoche distinte: la *logosfera* (che corrisponderebbe all'epoca degli *idoli* in senso lato, dal greco *eidolon*, immagine), che si estende dall'invenzione della scrittura a quella della stampa; la *grafosfera* (che sarebbe l'era dell'*arte*), che va dalla stampa alla TV a colori; la *videosfera* (o epoca del *visivo*), che dura fino ad oggi. La successione delle ere coinciderebbe inoltre con la classificazione di Peirce di *indice*, *icona* e *simbolo* nel loro rapporto con l'oggetto. Debray sostiene che: «l'*immagine-indice* affascina. Essa fa appello quasi al toccare. Ha un valore *magico*. L'*immagine-icona* non ispira altro che piacere. Ha un valore *artistico*. L'*immagine-simbolo* richiede una messa a distanza. Ha un valore *sociologico*, come segno di statuto o marca di appartenenza. La prima sbalordisce, la seconda si considera; solo la terza è considerabile perché considerata in e per se stessa» (Debray, 1999: 177). Queste tre classi di immagini non designerebbero, secondo l'autore, delle nature di oggetti, ma dei tipi di appropriazione da parte dello sguardo. «Se non se ne possono fare dei momenti nel senso hegeliano, un po' per gioco, non dimentichiamo però che siamo contemporanei dei tre insieme, li portiamo nella nostra memoria genetica. Se i ponti non sono tagliati fra i comportamenti dell'animale e dell'uomo, fra la cresta e il pennacchio, lo sperone e la sciabola, i salamelecchi del piccione e del ballo campestre, ancora meno lo sono fra l'immagine di ieri e quella di oggi» (Debray, 1999: 177).

Prendiamo ad esempio un noto artista italiano, Pier Paolo Pasolini: nelle sue opere (sia scritte che, soprattutto, cinematografiche) possiamo vedere chiaramente una traccia della sua cultura visuale. Riconoscere le influenze culturali risulta più semplice in lui piuttosto che in altri, poiché Pasolini stesso, oltre ad essere stato allievo del celebre storico dell'arte Longhi (che ha dato un *imprint* forte e chiaro nel suo *background* visuale), ha riflettuto e scritto molto sull'argomento. In Pasolini la cultura figurativa ha un peso fondamentale: egli guardava la realtà attraverso il filtro delle immagini della storia dell'arte italiana, che aveva studiato a scuola. Basti pensare alle riprese di "Accattone", per le quali Pasolini stesso ammette di essersi ispirato alla violenza chiaroscurale e alla plasticità delle opere di Masaccio, utilizzando per le riprese obiettivi da 50mm a 75mm, usati per evocare una sorta di ieraticità nei personaggi (Galluzzi, 1994). O ancora il cortometraggio "La Ricotta" che, ad esempio, reca le tracce del manierismo (sempre a detta dello stesso Pasolini, e di

---

<sup>5</sup> La *mediologia* è per Debray lo studio dei fenomeni di mediazione e di trasmissione delle immagini, visti attraverso la dimensione tecnica, quella simbolica, pragmatica, genealogica. Le immagini, secondo la mediologia, vengono quindi studiate oltre i concetti della Storia dell'Arte e quelli dell'Estetica, venendo prese in considerazione non solo le immagini artistiche, ma l'intero quadro delle immagini. Questi studi, a mio parere, sono molto interessanti per gli studi di sociologia visuale.

altri storici dell'arte<sup>6</sup>): l'artista mette addirittura in scena, durante il film, un *tableau vivant*, in cui riprende la "Deposizione" del Rosso Fiorentino.



Fotogramma de: "La ricotta". *Tableau vivant della deposizione del Rosso Fiorentino*



Rosso Fiorentino, "Deposizione"<sup>7</sup>

L'amore per Masaccio, Pontormo, Giotto e Piero della Francesca ha colpito Pasolini fin dagli esordi cinematografici, costituendo per il poeta l'ossatura visuale, la griglia che gli permetteva di organizzare i materiali della realtà attraverso le inquadrature (Galluzzi, 1994). Questa influenza va oltre la citazione, o il semplice ricopiare il lavoro di un maestro: l'artista friulano ha reinterpretato, attraverso la sua sensibilità (figlia degli anni in cui è vissuto), questi maestri della storia dell'arte, arrivando ad una visione originale, attuale e storicamente situata. Ha ragione Paul Strand quando afferma che «tu puoi vedere i modi di altre persone ed esserne influenzato, puoi persino servirtene per trovare il tuo, ma col tempo dovrai liberartene. Questo intendeva Nietzsche quando diceva: «*ho letto Schopenhauer, adesso devo sbarazzarmi di lui*». Sapeva infatti come possono essere insidiosi i modi di altre persone, soprattutto quelli che hanno la forza di un'esperienza profonda, se tu lasci che s'intromettano fra te e la tua visione» (Sontag, 1977: 157).

L'influenza culturale sulla visione e sull'interpretazione della realtà è una caratteristica presente in tutti noi, non solo in Pasolini (anche se con meno precisione e consapevolezza). Il fatto che nella scuola italiana, ad esempio, siano abbondanti fin dalle elementari libri e professori di storia dell'arte (e quindi che si facciano gite nei principali luoghi d'arte italiani) connota in maniera profonda il nostro modo di vedere e interpretare la realtà. Lo stesso essere italiani, o europei, influenza la nostra visione, a causa, oltre che del clima culturale, anche dello stesso paesaggio:

---

<sup>6</sup> Mi riferisco alle lezioni universitarie del prof. Marco Rossi, nel corso "Linguaggi Figurativi" all'Università Cattolica di Milano, anno scolastico 2005/2006.

<sup>7</sup> 1521, Pinacoteca comunale, Volterra.

Sander<sup>8</sup>, come argomenta la Sontag, non avrebbe mai intrapreso il suo lavoro classificatorio sulle persone e sui mestieri, se fosse stato statunitense. «Riprendere, come Sander, tutta una serie di campioni alla ricerca di un ideale inventario completo, presuppone che si consideri la società una totalità comprensibile. I fotografi europei partivano dal presupposto che la società ha, in certo qual modo, la stabilità della natura. In America la natura è sempre stata sospettata, sulla difensiva, divorata dal progresso. In America ogni campione diventa un relitto. Il paesaggio americano è sempre parso troppo vario, immenso, misterioso e sfuggente per prestarsi allo scientismo. [...] Gli americani considerano la realtà del loro paese talmente enorme e mutevole, che riterrebbero pura presunzione affrontarla con un metodo scientifico, classificatorio» (Sontag, 1977: 158).

L'influenza culturale deriva anche dalle conoscenze tecniche e scientifiche dell'epoca in cui viviamo: «se Galileo Galilei descrive nella sua opera *Sidereus Nuncius* la Luna come *scabra e ineguale*, è perché il suo sguardo incarna la tecnica pittorica del Rinascimento italiano da cui apprende la prospettiva e la teoria delle ombre, così che quelle macchie scure sulla superficie lunare possono essere lette come la profondità dei crateri» (Boccia Artieri, 2001: 79). Quindi Galileo vedrà il mondo in un certo modo sia grazie alle influenze pittoriche dell'epoca, sia grazie al livello tecnico raggiunto, per esempio, dalle tecnologie di visione come telescopi e microscopi<sup>9</sup>.

Gli stessi assunti valgono anche nella direzione opposta: è attraverso l'immagine che la società e la cultura stessa si mostrano. Basti pensare alle immagini che rappresentavano le persone di colore durante il Ventennio in Italia: mi riferisco a disegni, stampe e manifesti che giustificano l'idea di sviluppo lineare, a senso unico ed ideologizzato della storia; immagini che rispecchiano i rapporti di forza tra società colonizzatrice e società colonizzata (Harper, 2001).

---

<sup>8</sup> August Sander (1876-1964), è un fotografo tedesco che al principio degli anni '20 inizia a comporre un immenso album di ritratti dei diversi mestieri, professioni e condizioni sociali dei tedeschi durante la Repubblica di Weimar. Il suo ambizioso lavoro, *Uomini del 20° secolo*, doveva essere un'enciclopedia visiva della nazione tedesca formata da sette grandi rubriche composte da 45 cartoni con 12 fotografie ognuna. Nel 1934 i nazionalsocialisti ordinano il sequestro e la distruzione delle prime lastre di questo lavoro, raccolte sotto il titolo provvisorio *Volte di questo tempo*. Sander morirà lasciando incompiuto il suo progetto.

<sup>9</sup> E, allo stesso modo, noi ci accorgiamo di avere nuovi sguardi sulla realtà, grazie alle tecnologie digitali che si sono diffuse negli ultimi anni (Boccia Artieri, 2001).





*Manifesto fascista durante la II Guerra Mondiale Copertina della rivista "Intrepido" datata 23 luglio 1922*

Guardiamo attentamente le due immagini precedenti: nel manifesto della II Guerra Mondiale l'uomo di colore è rappresentato con una bottiglia in mano, e quindi come un alcolizzato, un vizioso, mentre nella copertina dell'Intrepido è un selvaggio infido e pericoloso, armato di coltello e pronto a pugnalarlo alla schiena l'esploratore bianco. La rappresentazione tipizzata delle persone di colore in questi disegni lascia trasparire chiaramente la concezione etnocentrica e razzista che attraversava l'Italia del primo dopoguerra.

Per concludere quindi le immagini, oltre a costituire il bagaglio culturale che influenza la nostra visione, sono figlie della società e della cultura nella quale sono prodotte.

## 1.2. TRA IMMAGINI E PAROLE

Aprò un giornale qualsiasi, e comincio a leggere: «all'entrata della capitale, San Salvador, un monumento celebra la pace ritrovata. Ma niente, da nessuna parte, evoca le 75.000 vittime dei dodici anni di guerra civile (dal 1980 al 1992) che hanno distrutto il paese»<sup>10</sup>. «I testimoni concordano nel dire che nella maggioranza dei casi i morti sono stati vittime della tortura, la cui crudeltà è ampiamente provata dalla documentazione fotografica. Il fatto che i corpi siano lasciati

<sup>10</sup> <http://www.monde-diplomatique.it/LeMonde-archivio/Marzo-2002/pagina.php?cosa=0203lm14.01.html&titolo=Quando%20l'ex%20guerriglia%20governa%20San%20Salvador>

alla vista di tutta la popolazione tende a dimostrare l'intenzione di intimidire e terrorizzare. Basta essere sospetti per venire arrestati e sistematicamente torturati»<sup>11</sup>.

Un reportage come tanti, preso da un giornale qualsiasi, che ci racconta la storia di un paese lontano. Ogni giorno leggiamo frasi come questa, ma se vediamo una immagine drammatica la nostra reazione è diversa, anche se il contenuto è simile. Quando leggiamo, apprendiamo operando una codifica *razionale* sul linguaggio, mentre quando guardiamo una immagine, la codifica è immediata («l'analogia tra l'oggetto reale e l'immagine è tale da mettere in moto un processo di identificazione in buona parte automatico, che avviene al di sotto della soglia di conoscenza»; Mattioli, 1991: 154), e di tipo *emozionale*<sup>12</sup>. «Solo le immagini permettono una tale forza di senso, un tale impatto, una tale facilità ed universalità di comprensione. Al contrario della lettura, o della parola, alfabetiche ed intellettuali, le immagini sono sensibili, emotive, vanno dritto ai nostri sensi, ai nostri occhi, e di là dritto al cuore [...] si fanno capire subito, e senza mediazioni. Il loro significato si offre a noi, quasi ci assale» (Semprini, 2003: 231). L'immagine ha un potere impressionante, un impatto forte e immediato: guardiamo, ad esempio, una fotografia del celebre reporter James Nachtwey, che ci racconta proprio le torture che avvenivano ne El Salvador degli anni '80.



*El Salvador, Tejutepeque, 1984*

---

<sup>11</sup> Tratto dalla sentenza del Tribunale Permanente dei Popoli, emessa a Città del Messico il 12 febbraio 1981, disponibile all'indirizzo internet <http://www.ecn.org/asicuba/popoli/salvador.htm>

<sup>12</sup> Il processo di apprendimento razionale del linguaggio verbale (e di apprendimento "emozionale" del linguaggio iconografico) è ampiamente dimostrato a livello psicologico e neurologico da Patrizia Faccioli (2001, 2003)



In questi casi sono proprio le immagini (fotografiche o video) a far scattare la leva dell'emozione, come dimostra una ricerca della svedese Birgitta Hoijer: «fa un'impressione molto forte *vedere* donne, vecchi e bambini ammalati soffrire. Cominci a pensare a come è difficile vivere per loro»; «mi sentivo così dispiaciuta per loro, *vedere* tutti quegli anziani e i bambini così stanchi, che riuscivano a stento a camminare»; «ho *visto* l'immagine di un villaggio vuoto, e c'era una donna molto anziana lasciata sola, e non poteva andare via, ho pensato che fosse terribile per lei»<sup>13</sup>.

L'impatto emotivo deriva dalla potenza evocativa delle immagini<sup>14</sup>: una caratteristica che può essere un vantaggio per chi si propone di sviluppare una ricerca sociale visuale. «Se il processo di evocazione non fa parte del metodo scientifico in sé, ma di chi il metodo lo applica, allora può essere utilizzato in quanto strumento, anche potente, tra quelli a disposizione dello scienziato. Così la potenza evocativa delle immagini, se per i detrattori è ragione di diffidenza per il dato iconico, può a mio giudizio essere un plus significativo della ricerca» (Lombardi, 2000: 12).

Le immagini inoltre ci danno informazioni (e provocano sensazioni) diverse rispetto al testo scritto, perchè sono polisemiche. Contrariamente al messaggio verbale, che ha un contenuto connotato e diretto, le immagini sono ricche di significato: ognuna non va considerata come un solo dato, ma come un insieme di dati («ci vorrebbero molte parole per comunicare le informazioni contenute in una fotografia»; Harper, 2001: 23)). La lettura di tali dati tuttavia, in mancanza di altre precisazioni, è aperta. Pensiamo ai geroglifici, ad esempio: senza il testo scritto non avrebbero alcun significato (Faccioli, 2001). Le immagini sono quindi rappresentazioni simboliche con diverse interpretazioni possibili. Questa polisemia di significati la possiamo ritrovare nell'idea di *catena fluttuante* di Barthes, secondo il quale il testo scritto è lo strumento migliore per superare la soggettività assoluta nella interpretazione delle immagini: «in ogni società si sviluppano tecniche diverse destinate a fissare la *catena fluttuante* dei significati, in modo da combattere il terrore dei segni incerti: il messaggio linguistico è una di queste tecniche. Al livello del messaggio letterale, la parola risponde, in modo più o meno diretto, più o meno parziale, alla domanda *che cos'è?* [...]. La funzione denominativa corrisponde bene a un ancoraggio di tutti i sensi possibili (denotati) dell'oggetto, con il ricorso a nomenclatura [...] A livello del messaggio simbolico, il messaggio linguistico guida non più l'identificazione, ma l'interpretazione; esso costituisce una specie di morsa che impedisce ai sensi connotati di proliferare verso regioni troppo individuali (vale a dire che limita il potere proiettivo dell'immagine), o verso valori disforici» (Barthes, 1985: 29).

Il testo quindi dirige il lettore verso un'interpretazione piuttosto che un'altra. C'è da sottolineare infine, sempre seguendo Barthes (Barthes, 1985), come la polisemia delle immagini

---

<sup>13</sup> Frasi tratte dalle interviste contenute in una ricerca di Birgitta Hoijer (Hoijer, 2004: 9)

<sup>14</sup> Anche se non bisogna dimenticare che, come ci ricorda Sontag, «to suffer is one thing; another thing is living with the photographed images of suffering» (Sontag, 1977: 20).

venga ridotta quando il contenuto è traumatico: «guerre, morti violente, catastrofi naturali (qualora vi sia la certezza che sono state riprese dal vivo) non hanno bisogno di un secondo senso, di una connotazione, perché parlano da sole» (Faccioli, 2001: 63). Per donar loro continuità storica (l'immagine fotografica è un *clic* in cui il fotografo arresta il flusso del tempo) andrebbe comunque sempre affiancato loro un testo scritto in grado di contestualizzarle. Ne consegue, quindi, che «comunicazione verbale e visuale stanno in un rapporto non contraddittorio, ma complementare» (Faccioli, 2001: 64).