

Vita e arte fra immagine e testo

Amanda Cuccaro

Per il corso di antropologia cognitiva 2009-2010

Come ho esposto nello schema del lavoro, propongo qui un percorso attraverso alcuni testi all'interno del tema "vita e arte fra immagine e testo". La mia proposta di lettura, fatta di appunti, riflessioni e resoconti, si articola nei paragrafi riguardo a:

- Note sulla fotografia. L'esperienza di **Roland Barthes**: il tempo che si ferma in un'immagine che non ha bisogno delle parole.
- La realtà che si riflette in un'immagine: **Umberto Dante** commenta il bisogno del vero nelle arti visive.
- **Michail Bachtin**: la parola come segno intrinsecamente ideologico. Il linguaggio verbale e quello scritto nella poetica sociologica.
- **Michel Foucault**: disciplinare l'incoerenza della realtà attraverso il gioco del discorso.

Note sulla fotografia

Ne *La camera chiara. Note sulla fotografia*¹, Barthes prova a ristabilire una relazione con la madre morta attraverso l'analisi di alcune fotografie; l'obiettivo è riuscire a riconnettersi con la dimensione più intima di sé e dunque recuperare il contatto originario con la madre.

Barthes è pienamente consapevole delle difficoltà che vi sono nel tentativo di percorrere una ricostruzione di una *scienza fotografica*; lo studio di un'immagine comporta un lavoro complesso, poiché non ci si può rifare a canoni precisi che ne determinino le qualità e le caratteristiche, per questo egli opera una *mathesis singularis*, uno studio personale su ciò che per l'autore rappresenta la fotografia.

Un'immagine fotografica è differente dalle altre immagini, poiché in essa si annullano le distanze fra l'oggetto rappresentato e la sua copia: la foto è una *tautologia*, il significante aderisce perfettamente al referente, ad essa non viene aggiunto nulla di diverso da quello che la stessa immagine già rappresenta, o meglio già presenta.

Vengono distinte tre pratiche relative alla fotografia:

- ✚ L'operator, innanzitutto, colui il quale è dietro l'obiettivo, che scatta la foto, che ferma l'immagine.

¹ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Traduzione di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003.

- ✚ Lo *spectrum*, il soggetto che partecipa all'esperienza di essere fotografato e che non sempre ama prendere parte a tale rituale: Barthes riflette sul fatto che essere fotografato, rappresenta per un individuo il passaggio dall'essere soggetto a diventare oggetto; l'individuo, per un attimo, muore. Essere fotografati significa sentire l'esperienza della morte più vicina.
- ✚ Lo *spectator*, è colui che guarda l'immagine fotografica, e che può essere rapito o meno da essa nel complesso o da un suo particolare.

Ma perché siamo portati ad emozionarci per alcune fotografie, mentre altre ci lasciano indifferenti? Cosa scatta dentro di noi quando, guardando un'immagine, ci sentiamo vicini ad essa e a tutto quello che crediamo rappresenti?

Barthes prova a dare una risposta a questa domanda dal proprio punto di vista.

In una fotografia, secondo l'autore, possono essere distinte due dimensioni:



Lo *studium* riguarda quel complesso di informazioni che l'immagine fornisce all'osservatore; le foto che si fondano unicamente sullo *studium* sono tautologiche, proprio perché l'immagine non aggiunge nulla di nuovo a quanto l'oggetto non presenti già.

Il *punctum* è quella dimensione che infrange la piattezza dello *studium*, lo disturba; la stessa etimologia della parola rimanda ad un piccolo buco, una ferita, qualcosa che squarcia l'immagine: l'osservatore è aggredito quasi, dalla violenza con cui viene portato a sentirsi così vicino a quell'immagine.

Nel momento in cui, guardando una fotografia, veniamo rapiti da un dettaglio che ci emoziona, sentiamo che quell'immagine ci dice qualcosa, e ciò su cui Barthes invita a riflettere, è che la foto dice quel qualcosa soltanto a noi, perché la determinazione del *punctum* è assolutamente soggettiva, e soprattutto, affiora nella nostra mente, nel momento in cui non stiamo guardando la foto: il *punctum* è una sorta di riflessione, che emerge dal profondo di noi una volta che, dopo aver osservato un'immagine con attenzione, distogliamo il nostro sguardo da essa.

Non necessariamente il *punctum* è rappresentato da un dettaglio della fotografia che colpisce la nostra attenzione, esso può essere costituito dall'atmosfera che è diffusa in tutta l'immagine e che impressiona la nostra sensibilità.

Dalle fotografie in cui siamo in grado di rinvenire il *punctum*, emerge ciò che Barthes chiama la *dualità* di un'immagine, ossia la presenza di elementi contraddittori, che quasi cozzano fra loro, e che ci fanno scorgere qualcosa in più, rendendo la foto pluridimensionale e non meramente tautologica.

La dimensione comune ad ogni fotografia è quella del passato, e questo forse, è il punto più delicato della questione, poiché Barthes compie questo viaggio nello studio della fotografia, per ripristinare il contatto con qualcosa che non esiste più, e che può soltanto recuperare attraverso un'immagine, che produce il ricordo di una situazione, il *ritorno* in essa.

Il senso della foto è racchiuso nell'espressione « è stato », infatti l'immagine fotografata, attesta la realtà dell'oggetto rappresentato, è una realtà proiettata nel passato: l'essenza di una fotografia, sta nella capacità che essa ha di fermare il tempo, di rendere quell'attimo effimero, fugace e terribilmente precario, eterno, in qualche modo nostro per sempre.

Secondo Nietzsche, il cruccio più grande della volontà umana è il non avere potere sul passato², non poterlo cambiare; ci sono dei momenti che vorremmo fortemente di nuovo, che vorremmo rivivere anche un'altra volta soltanto, per riprovare ancora quella sensazione, sentire ancora quell'odore, udire ancora quella voce.

Barthes sente questa *nostalgia*³; sentimento che dall'alba dei tempi ha caratterizzato la vita degli uomini i quali, bruscamente travolti e allo stesso tempo meravigliati da un divenire incessante, hanno cercato di fermare l'attimo, bloccarlo, sentirsi padroni di ciò che invece ci rende schiavi: lo scorrere inesorabile del tempo.

La fissazione di un'immagine, attraverso la macchina fotografica, è uno dei tentativi di rispondere all'esigenza di eterno.

² F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Edizioni Newton, Milano 1988.

³ Secondo l'etimologia, dal greco *nostos* (ritorno) e *algos* (dolore), tale termine rappresenta la dimensione di incompletezza in cui si trova chi vorrebbe rivivere il passato e vede nell'impossibilità del ritorno indietro, un grande dolore per l'esistenza umana.

Il bisogno di vero nelle arti visive

Nel suo saggio⁴, Umberto Dante, compie un excursus storico che parte dalle pitture nelle caverne, per arrivare all'invenzione del cinema, passando attraverso la rivoluzione della fotografia.

La tesi dell'autore si basa sul concetto di *verosimiglianza*: ciò che da sempre ha portato gli uomini a riprodurre la realtà mediante raffigurazioni, è l'esigenza di vero, il bisogno di rendere plausibile anche ciò che non lo è.

Per attivare ogni comunicazione attraverso le immagini che rispondano a tale bisogno, Dante parla dell'impiego di una *modalità cruciforme*: un braccio della croce rappresenta l'impatto fra il flusso delle immagini e l'universo emozionale di chi fruisce dell'immagine; l'altro, rappresenta l'insieme delle caratteristiche di una data tecnica realizzativa, che determina il livello di verosimiglianza.

In alcuni periodi della storia dell'arte, l'autore rintraccia una maggiore urgenza di vero, basti pensare alla Grecia classica, che con la scultura tentava di riprodurre la perfezione di un corpo umano, o alla Grecia ormai in declino del periodo Ellenistico, quando l'utopia del vero portava gli artisti a raffigurare anche il brutto, il mostruoso, pur di attenersi a canoni di verosimiglianza.

Il Medioevo è il momento nella storia dell'arte, in cui maggiormente è sentito il bisogno di rendere verosimile ciò che non può essere trovato materialmente nella realtà: gli artisti si impegnano ad instaurare una relazione concreta con la divinità, che viene raffigurata con tratti umani, per far sì che il contatto visivo con il trascendente sia quanto più possibile reale per l'uomo. La funzione dell'artista era creare immagini dotate di forti caratteri propri, capace di offrire al fedele suggestioni che lo accostassero al divino; uno dei mezzi con cui la pittura adempiva a questo suo compito era l'impiego di materiali preziosi e di tecniche pittoriche che garantissero di provare delle sensazioni intense, per realizzare un forte impatto emotivo.

Le icone non erano, infatti, solo semplici simulacri del divino, ma erano venerate come sacre in sé, lo stesso supporto materiale delle immagini (tela o legno) era ritenuto fonte di poteri miracolosi.

Con il Rinascimento, assistiamo al momento in cui si afferma il principio di verità fra le metodologie degli artisti, che divengono *testimoni oculari* di un fatto descritto minuziosamente attraverso la pittura. La fiducia nella capacità dell'uomo di riprodurre il reale

⁴ U. Dante, *L'utopia del vero nelle arti visive*, Maltemi, Roma 2002.

con distacco, viene meno, per questo si cercano modi per rendere la mano dell'uomo sempre più obiettiva.

Nel periodo di mezzo in cui, secondo Dante, *si attende* la fotografia, Canaletto, il pittore del secolo dei Lumi, assembla monumenti di città diverse in un unico paesaggio in modo verosimile. Egli utilizza la camera ottica, un'antenata della macchina fotografica che, attraverso un gioco di lenti e specchi, restituisce sulla piccola superficie di uno schermo, una sorta di modello dell'immagine esterna che si vuole riprodurre.

Tuttavia, il primo a realizzare un'immagine senza l'intervento diretto della mano umana, fu Niepce. Egli si servì della camera oscura, strumento in cui penetra la luce di un paesaggio, che va ad imprimersi su una miscela di bitume di Giudea e di petrolio bianco. Di questa tecnica resta a noi solo un esempio, in cui l'immagine è praticamente indecifrabile.

Dauguerre, pittore e scenografo, decide di affiancare Niepce, e forma con lui un sodalizio volto a migliorare la qualità delle immagini ottenute con la camera ottica.

Nel perseguire tale obiettivo, egli si mosse a tentoni, sino a quando riuscì a raggiungere il suo obiettivo... soprattutto grazie ad un colpo di fortuna: nel trarre fuori dall'armadio delle lastre che erano state inutilmente esposte alla luce dell'obiettivo, Dauguerre si trova fra le mani la prima vera fotografia, una delle lastre infatti, era coperta da un'immagine davvero nitida.

Cercando di ripetere la stessa situazione nella speranza di capire ciò che era successo, Dauguerre scoprì che in quell'armadio si era rotto un termometro, e che i vapori di mercurio esalati avevano permesso all'immagine, fissata con Sali d'argento, di rivelarsi completamente.

Il 7 gennaio del 1839 Louis Arago annunciò, all'Accademia delle Scienze di Parigi, la nascita della fotografia; un evento colossale aveva trasformato il mondo, esaltando il *trionfo dell'inorganico* e rappresentando il culmine delle nuove teorie produttive della seconda rivoluzione industriale: oggetti che riproducono altri oggetti.

La vera forza della fotografia è stata da subito nel suo contenuto di obiettività: durante la stagione del Positivismo, la scienza e la tecnologia promettono all'umanità un progresso illimitato, e di fatto nel corso degli anni, la fotografia va sempre più lontano sulla strada della verosimiglianza.

L'utilità sociale di questo nuovo mezzo è legato sempre di più alla necessità di comunicare un senso di verità; la produzione di immagini verosimili, che per secoli era stata una capacità che solo gli artisti potevano vantare, era diventata ora alla portata di tutti. Lo slogan della Kodak che lanciava la sua prima macchina fotografica di serie recitava: "voi schiacciate il bottone, noi faremo il resto".

La possibilità di immortalare, di rendere eterni attimi brevissimi ed irripetibili, muterà profondamente e per sempre il mondo dell'immagine, ma anche la società in generale.

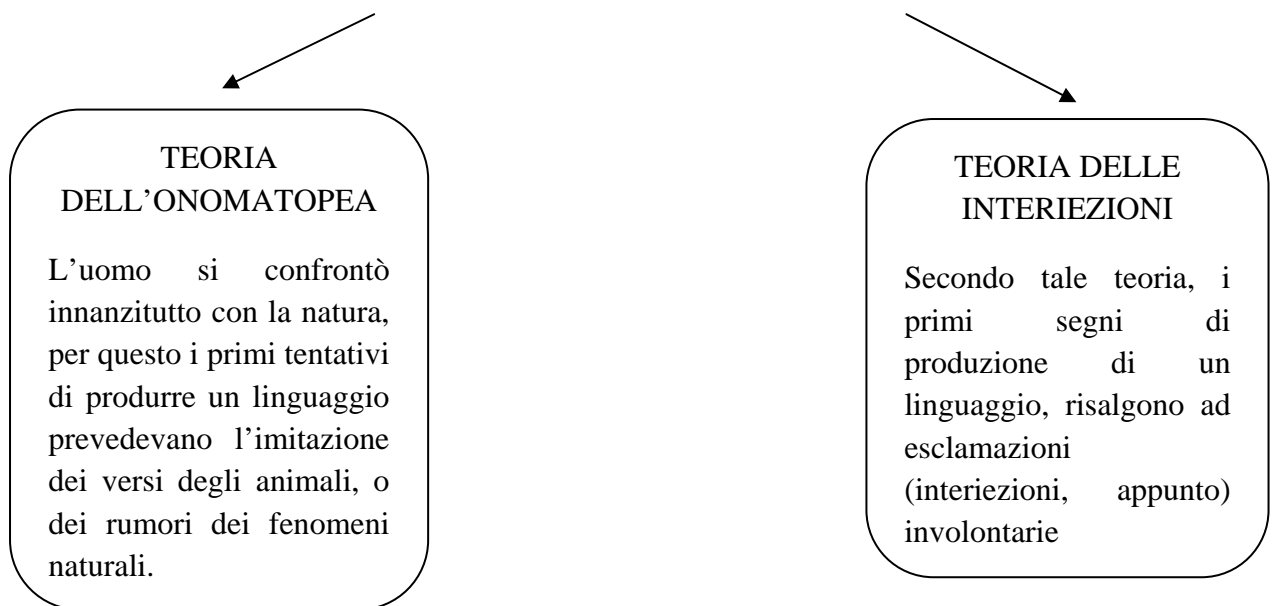
Linguaggio e scrittura: la parola come segno ideologico

Secondo il punto di vista di Bachtin, l'arte⁵, è un fenomeno intrinsecamente sociale: l'ambiente sociale extra-artistico, agendo dall'esterno, trova in essa immediate risonanze interne.

La poetica sociologica, è quella scienza che si occupa di trovare proprio quelle relazioni che si instaurano fra oggetto artistico, creatore di questo, e fruitore dell'opera.

Al centro della poetica sociologica, vi è lo studio della parola, intesa come un evento sociale. Essa non è bastevole a se stessa, non autosufficiente, è uno scheletro che si riveste solo nel processo della viva interazione sociale: l'opera d'arte ha una struttura sociale e risente delle influenze di tutti gli aspetti della vita.

Un'opera d'arte letteraria si fonda sull'utilizzo del linguaggio, il quale risulta a sua volta un prodotto della vita sociale, ma prima di considerare gli stessi effetti del linguaggio nella società, Bachtin, ricorda quali furono inizialmente le teorie sull'origine del linguaggio:



⁵ In particolare Bachtin, nel testo *Linguaggio e scrittura*, Meltemi editore, Roma 2003, pensa a quel tipo particolare di arte relativa allo scrivere testi; ci si rifà dunque, alla capacità di un'opera letteraria di produrre immagini attraverso le parole.

In realtà entrambe le teorie risultarono infondate; sociologicamente parlando invece, Bachtin riporta la tesi di F. Engels, il quale diede un suggerimento importante nel 1876, su quale direzione intraprendere per studiare l'origine del linguaggio: gli uomini giunsero, in un momento particolare della loro storia evolutiva, a sviluppare le corde vocali e gli altri organi deputati alla comunicazione, poiché cominciarono ad *avere qualcosa da dirsi*.

L'origine del linguaggio fonico va spiegata con particolari condizioni della vita lavorativa dell'uomo primitivo, condizioni cui deve la sua origine anche l'arte che, per lungo tempo, consistette nella combinazione di tre elementi: danza, canto e musica.

Linguaggio fonico e questa triplice forma d'arte hanno come base comune, secondo Bachtin, le *azioni magiche*, che accompagnavano il lavoro collettivo, e soprattutto, ne assicuravano la riuscita: i primissimi elementi di linguaggio come quelli dell'arte, erano elementi del processo lavorativo, e rappresentavano il risultato dell'organizzazione della società.

Una volta che la coscienza dell'uomo, subite profonde modificazioni dovute all'evoluzione, è stato possibile affinare la tecnica del linguaggio e della comunicazione.

Secondo Bachtin, il fenomeno del linguaggio ha un duplice aspetto: uno esteriore, relativo alla dimensione collettiva del produrre un linguaggio, utile per gli individui a mettersi in relazione fra loro; e uno interiore, qualunque presa di coscienza, infatti, ha bisogno di esprimersi mediante un'intonazione e un linguaggio interiore.

Con l'espressione *linguaggio interiore*, Bachtin intende il flusso vivace e confuso delle parole e delle rappresentazioni, con cui i nostri pensieri prendono vita, assumono concretezza.

Il linguaggio umano è, secondo Bachtin, un fenomeno che presuppone sempre un parlante che produce segni linguistici, e un ascoltatore che li recepisca: nel caso del linguaggio interiore, un unico individuo è al tempo stesso parlante e ascoltatore; quando pensiamo, quando proviamo emozioni, esprimiamo un linguaggio che solo noi stessi possiamo ascoltare.

L'idea che la struttura del linguaggio sia essenzialmente sociologica, presuppone che alla base di essa vi sia l'evento dell'interazione verbale, evento a sua volta sociale.

Il gioco del discorso

L'ipotesi di Foucault, espressa nel breve saggio dal titolo *L'ordine del discorso*⁶, si fonda sulla convinzione che in ogni società, la produzione di un discorso sia controllata da alcune procedure e organizzata secondo regole implicite.

⁶ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972.

Non a tutti infatti, è dato esprimersi su qualsiasi cosa, esistono delle sfere di competenza che circoscrivono ai competenti in una materia, la possibilità di dare un contributo ad un tema con il loro discorso. È possibile che un oratore venga interdetto dall'esterno, cioè che chi parla, debba stare attento a non superare certi limiti che alcune regole impongono; ma è anche possibile che lo stesso oratore controlli continuamente il proprio discorso con commenti e annotazioni.

Quella procedura che Foucault chiama *rarefazione dei soggetti parlanti*, consiste proprio nell'impossibilità che qualcuno entri nell'ordine del discorso se non è qualificato per farlo: la forma più visibile di questi sistemi di restrizione è chiamata *rituale*, ossia ciò che definisce la qualificazione che devono possedere gli individui che intendono tenere un discorso intorno a qualcosa.

Condizione necessaria perché si compia un discorso sensato e proficuo, è dire qualcosa di *vero*, ma secondo Foucault, questa condizione non è sufficiente: per dare un senso concretamente utile ad un discorso è necessario *essere nel vero*, ossia dire qualcosa che non sia meramente vera, ma vera perché appartiene ad un orizzonte teorico di riferimento.

Le esigenze di metodo che l'ordine del discorso prevede, vengono classificate da Foucault in quattro principi fondamentali:

- ✚ Principio di rovesciamento; che consiste nel mettere in discussione quanto la tradizione dice riguardo alla produzione di discorsi.
- ✚ Principio di discontinuità; secondo cui i discorsi devono essere studiati come pratiche discontinue, che a volte si intersecano fra loro, ma altre volte si ignorano.
- ✚ Principio di specificità; in base a tale principio, non si deve ridurre il discorso a una serie di significati precostituiti, ma considerare che ogni caso è diverso da un altro, proprio perché il discorso è una pratica che ogni volta l'uomo impone alle cose.
- ✚ Principio di esteriorità; secondo cui è sbagliato, relativamente ad ogni discorso, cercare un nucleo nascosto ed interno ad esso, più efficace è andare verso le sue condizioni esterne di possibilità.

Alla luce di tutto questo, il discorso, secondo Foucault, non è nulla di più che un gioco che si annulla nella sua realtà, ponendosi a disposizione del significante.