



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

SPETTRI DELL'IO.

ROLAND BARTHES, LA FOTOGRAFIA E IL RITRARSI DEL SOGGETTO

Relatore:

Luigi Marfè

Laureanda:

Valentina Griggio

N° matricola:

1173603

ANNO ACCADEMICO: 2021/2022

INDICE

Introduzione	5
Capitolo I. La cultura visuale	11
Morfologia e diacronia dell'immagine	11
L'autonomia delle immagini	18
Capitolo II. Le immagini del soggetto	28
Il volto e il suo sguardo	28
Roland Barthes e l'immagine fotografica	37
Capitolo III. La fotografia come discorso dell'Io	48
Il dispositivo fototestuale autobiografico	48
Barthes di Roland Barthes	58
Bibliografia	64

INTRODUZIONE

La tesi prende in esame la scrittura fototestuale, ponendo attenzione alla relazione che sussiste tra la parte verbale e la parte visuale. Nell'analizzare questa tipologia di iconotesto l'elaborato affronta la relazione tra autobiografia e fotografia di Roland Barthes, attraversando la questione della memoria implicata nella scrittura e, insieme, l'analisi della pratica fotografica, con l'obiettivo di definire una concezione di soggettività e la sua rappresentabilità artistica. In dialogo con il dibattito recente intorno allo statuto semiotico delle immagini, specificatamente per quanto riguarda le teorie dell'atto iconico, si vuole analizzare la loro ambiguità e la loro efficacia. Ponendo l'accento sul ritratto e il suo sguardo, che si rivela essere una porta d'accesso all'interiorità del soggetto, si vuole esaminare il rapporto tra le immagini e chi le guarda. Il dispositivo fototestuale autobiografico, in quanto discorso dell'io, porta a riflettere sugli usi della fotografia nel racconto di sé e nella definizione del soggetto stesso.

Al fine di redigere questo scritto si è fatto affidamento alla tradizione degli studi *inter artes*, ed a un approccio interdisciplinare che spazia dalla filosofia alla storia dell'arte, passando per la letteratura, studi sociologici e antropologici, che rispecchiano la *visual culture* alla quale si fa riferimento. La necessità di coinvolgere diversi ambiti disciplinari è data dal particolare oggetto di studio che non può essere confinato ad un'unica materia: il fototesto autobiografico comprende più di quanto non dica la parola che lo descrive. La tesi in questione è divisa in tre parti fondamentali, precedute da questa presente introduzione e dall'indice, che vanno ad approfondire aspetti distinti, ma inseparabilmente connessi, dell'analisi di come il soggetto riesca a rappresentare la propria soggettività a partire da sé stesso.

Nel primo capitolo, dopo una breve storia del concetto greco di *mimesis*, si procede linearmente riscontrando come le immagini e il linguaggio siano indiscutibilmente legati tra di loro. Ne sono esempio le figure retoriche della metafora e dell'eclissi che riescono ad unire binari sensoriali diversi, permettendo così di leggere le immagini e immaginare

le parole. Distaccandosi poi sempre di più dalla concezione tradizionale di immagine come mera copia del reale e attribuendo sempre più valore alla stessa, si è cominciato a parlare dell'autonomia delle immagini come si parla di autonomia del linguaggio, ritornando alla domanda dell'origine: la domanda sull'essere delle immagini. L'essere dell'immagine sta nella forza che riesce ad esercitare sul reale attraverso un medium. Si parla di immagini vive che richiamano l'attenzione dell'osservatore attraverso il *contrasto iconico*, che può però allo stesso tempo portare all'iconoclastia: alla morte delle immagini. Ecco la potenza delle immagini: riescono a influenzare il pensiero e il comportamento umano.

Il secondo capitolo dell'elaborato volge il proprio interesse alle immagini come mediatori tra l'uomo e il mondo, e all'uscita da sé che presuppone lo sguardo. Secondo questi termini il guardare diventa l'origine del rapporto esterno-interno del soggetto, ma non solo, poiché lo sguardo è anche ciò che permette all'individuo di relazionarsi con i suoi simili. Nell'analisi non viene dimenticato di sottolineare che lo sguardo è una parte, certo la più importante ma non l'unica, del volto. Quest'ultimo all'interno delle società, arcaiche e moderne, viene associato con diverse accezioni al concetto di *maschera*, che permette di mostrare o nascondere il proprio essere. Nonostante tutti i mutamenti che possono subire le maschere a livello di ruolo, e i volti a livello di tempo, in un certo qual modo si riesce sempre a riconoscersi. Il volto accompagna l'essere umano fino alla morte, e proprio per questo la sua rappresentazione viene utilizzata per esorcizzare lo scorrere infinito del tempo, a discapito di quello finito della vita umana. Attraverso l'indagine sul ritratto, ci si chiede come riuscire a rappresentare il vero sé del soggetto, al di là del carattere, delle abilità e degli attributi della persona, che viene espresso dal volto in continuo mutamento, in un'opera statica come un dipinto. L'opera si deve concentrare sullo sguardo in quanto uscita da sé, ma non più verso il mondo esterno, quanto all'interno del soggetto stesso. Lo sguardo che esce per entrare all'interno del soggetto è rappresentato dal guardare al nulla, ed ecco perché le persone raffigurate nei ritratti guardano verso un fuori indeterminato. Il loro sguardo è rivolto verso loro stessi, verso la loro interiorità, solo così si può riuscire a rappresentare il vero sé del soggetto dipinto. Nell'opera viene rappresentata la presenza di un'assenza: la presenza del soggetto assente perché è rivolto verso sé stesso.

Le modalità di rappresentazione del soggetto sono cambiate dopo la nascita della fotografia: approfondendo questa nuova modalità di rappresentazione della realtà è stato preso in esame il saggio sulla fotografia Roland Barthes, il quale attraverso un criterio personale d'indagine ha voluto ricercare il noema della fotografia. Ciò che primariamente distingue la fotografia come sistema di rappresentazione è il fatto che non riproduce, imita o interpreta la realtà, ma ne cattura una sua traccia. Il noema della fotografia secondo Barthes è l'“è stato”. Non si può dubitare di ciò che si vede in una fotografia: si è certi che è stato presente lì davanti al fotografo, per questo le fotografie diventano testimoni della realtà. In questa traccia di reale, ciò che cattura lo sguardo dell'osservatore è il *punctum*: si tratta di ciò che punge l'osservatore, di ciò che lo emoziona di una fotografia. Ma non solo: il *punctum* è quel dettaglio nella foto che porta il soggetto al di là della fotografia stessa verso altre immagini. L'autore preme sul fatto che la fotografia, portando con sé un frammento della realtà, è in rapporto con il passato e quindi con la morte: l'effetto-thanatos si riscontra nelle foto-ritratto dove il soggetto, mettendosi in posa, diventa immagine di sé stesso tramutandosi in oggetto della fotografia, sospendendo il suo essere nel tempo. Il soggetto che viene rappresentato nella foto è già morto, rimane solo la sua traccia, il suo “spettro”.

La fotografia quindi, nonostante la sua pretesa di oggettività sulla realtà, non riesce a catturare l'essenza del soggetto, ma solo la sua immagine: solamente la prova della sua esistenza nel tempo. Inoltre, l'oggettività della fotografia perde valore data la soggettività ineliminabile del fotografo. Questa la si ritrova nello stile del fotografo, e la si riscopre nel momento in cui l'immagine fotografica dà l'opportunità di vedere il mondo come non lo si è mai visto: attraverso lo sguardo di un altro. In questo senso la pratica fotografica può essere considerata come un veicolo d'informazione; tuttavia, l'informazione che trasmette ha lo stesso valore che può avere una pagina rispetto al libro intero. La fotografia non ha la possibilità di sviluppare una storia e di raccontarla. Una conoscenza attraverso le immagini fotografiche rimarrebbe troppo frammentata per riuscire a collegare tra loro le informazioni e produrre un discorso.

Nel terzo e ultimo capitolo viene affrontata la questione dei media misti e di come non esistano dei media puri. Le immagini, per quanto poco intuitivo possa essere, non si riferiscono solo al sistema visivo ma anche a quello tattile e uditivo, ma soprattutto alla verbalizzazione. Nel guardare un'immagine si pensa a farne dei commenti, e associazioni.

Quello che allora diventa rilevante studiare è come i media si mescolino a livello qualitativo e quantitativo. Nel presente testo si va ad analizzare uno dei media misti più comuni che è il fototesto, dove si mescolano la componente verbale e quella visuale. Nelle varie tipologie che sono state presentate, le due componenti vanno a intercorrere un rapporto dialogico attraverso diverse modalità: con una prevalenza dell'aspetto verbale o di quello testuale. Il tema più ricorrente dei fototesti è la narrazione di un passato che si vuole riscrivere, così da esorcizzare i traumi sepolti nella memoria: questo genere di fototesti sono i dispositivi fototestuali autobiografici. Per convincere il lettore della verità di quella storia di vita personale che sta leggendo, l'autobiografo deve utilizzare delle strategie retoriche per convincerlo. Un testo autobiografico deve presentare ciò che Philippe Lejeune ha definito come il "patto autobiografico", che corrisponde all'identità di autore-narratore-personaggio; oltre a ciò, il racconto deve essere retrospettivo. Infatti, la memoria nel racconto autobiografico ha una posizione molto importante: si tratta della principale fonte che possiede l'autore per raccontare la sua storia. In questo modo, tuttavia, sembra di dare troppo potere all'arbitrarietà dell'autore, chi garantisce al lettore che ciò che sta leggendo è vero? Innanzitutto, l'autore ha tutto l'interesse nel cercare di convincere il lettore della propria bontà e sincerità; ad ogni modo è proprio a questo punto che bisogna cambiare paradigma di valutazione nei riguardi dei testi autobiografici. È necessario affrancarsi da quella logica di verifica o confutazione del testo e provare a pensare al testo autobiografico come ad un rapporto dialogico tra autore e lettore. In questo modo non si cercherà più la verità o falsità del racconto ma la sua interpretazione. Il lettore deve partecipare alla scrittura dell'autobiografo cercando di interpretare la sua vita, e lo stesso autore deve partecipare all'interpretazione cercando di farsi comprendere e dando un'immagine di sé il più veritiera possibile. Ed è a questo punto che le fotografie, e quindi la parte visuale, prendono posizione all'interno del racconto autobiografico. La funzione delle fotografie all'interno di un testo può cambiare in base al loro numero, alla loro posizione e al rapporto che intrattengono con la parte testuale.

In questa sede è stato preso come esempio il *photo-essay* autobiografico di Roland Barthes: diviso in due parti che fanno riferimento a due temporalità diverse. La prima parte mostra la genealogia dell'autore, da dove proviene e quale è stato il suo percorso. Mentre la seconda parte racconta propriamente la storia della sua vita attraverso dei frammenti. Le fotografie della prima parte sono accompagnate da brevi testi, diversi da

didascalie, poiché non fornendo nessuna informazione sulle foto, nemmeno una descrizione o un commento, sono da considerare come testi paralleli alla parte visuale che vanno a costituire un discorso a due voci unisone. Sono presenti immagini anche nella seconda parte del testo barthesiano, ma sono per lo più disegni o riproduzioni di oggetti, accompagnati da didascalie che ne danno qualche informazione. Questa suddivisione sia a livello testuale sia fotografico rappresenta certamente due livelli temporali differenti, ma anche 'io' diversi. Barthes non si sente risolto come soggetto, anzi, si percepisce come una moltitudine di soggetti, ecco perché la scelta dei frammenti. Perciò il personaggio dell'autobiografia non è uno ma sono molti. Sempre Lejeune ha definito questa invenzione letteraria come un'"autobiografia critica": lo stesso autore nello scrivere un testo che parla di sé critica sé stesso, critica la sua esperienza, e quindi i suoi ricordi. Le autobiografie diventano, come lo sono le fotografie per Barthes, uno spettro. Ciò che restituisce Barthes con la sua autobiografia è l'immagine di un soggetto frammentato e discontinuo. Infatti, le fotografie non riescono a restituire la continuità del soggetto poiché catturano un unico momento nel tempo, quindi solamente un frammento dell'interiorità. La verità delle autobiografie è messa in discussione da un altro elemento: le fotografie che vengono inserite all'interno non sono state fatte dall'autore ma sempre da qualcun altro. La presenza dell'Altro può sembrare che metta ancora più in crisi l'autorità dell'autore ma può anche invece aiutarlo a completare la narrazione di sé. La presenza dell'Altro quando si parla di soggettività non può essere evitata: al soggetto serve una superficie dalla quale stagliarsi e determinare il proprio sé. Nelle autobiografie, quindi, l'Altro è inteso come il fotografo che immortalava la fisicità del soggetto, che solitamente rimane nascosta, e allo stesso tempo l'Altro è inteso come il corpo stesso in opposizione all'autore che cerca invece di rivelare la storia dell'anima, del carattere e della sua personalità, negli episodi cronologicamente rilevanti di una vita intera.

La decisione di affrontare questi argomenti nella tesi sta nell'importanza che le immagini hanno al giorno d'oggi, sia a livello sociale che storico. Da una certa prospettiva 'l'immagine è tutto', ma non si intende l'apparire, o l'aspetto esteriore, quanto l'immaginario che coinvolge tutti quanti. È d'obbligo quindi cercare gli strumenti adatti per affrontare un mondo in cui l'immagine permea la dimensione umana e la realtà, determinando l'esistenza del soggetto. Per ottenere questi strumenti è necessario affidarsi a tutto il sapere disponibile evitando compartimentalizzazioni, sottraendosi al porre

confini dove non ci sono (dove non ha senso che ci siano), abbracciando la plurivalenza dell'esperienza dell'immagine. Servendosi di diverse metodologie cercare di comprendere sempre un po' di più il mondo, che è mutevole, come lo è il soggetto.

Capitolo I

La cultura visuale

Morfologia e diacronia dell'immagine

Agli inizi degli anni Novanta, il dibattito critico sullo statuto delle immagini ha interessato le linee di confine tra la riflessione filosofica e la storia dell'arte, fra la teoria dei media e gli studi culturali, per poi estendersi al di là del suo ambito di origine fino a investire discipline come le scienze naturali e sociali. Il dibattito ha coinvolto così tanti ambiti poiché tale statuto era così pervasivo da riguardare la quotidianità dell'individuo; infatti, l'età contemporanea viene spesso identificata come 'l'epoca delle immagini': si tratta di un momento storico nel quale l'immagine è diventata più importante della sostanza, dove l'apparenza pare più rilevante dell'essere.¹ Coloro che abitano questo tempo vengono identificati come parte della 'civiltà delle immagini', la quale si ritrova letteralmente circondata di immagini, per non dire sommersa, dalla quale è condizionata ogni giorno, fino a non riuscire molto spesso a distinguere tra immagine e realtà.

Questo genere di indagine, iniziata ormai trenta anni fa, viene riconosciuta ora con il nome di *iconic turn* o *pictorial turn*, e porta con sé domande fondamentali: che cos'è l'immagine? Quali significati veicolano le immagini? E come riconoscerli? Come e cosa conosciamo quando conosciamo attraverso le immagini? Come vengono usate a livello sociale le immagini?² Andrea Pinotti e Antonio Somaini hanno osservato che in questo senso l'*iconic turn* riprende questioni molto più ampie:

Poste queste premesse, è evidente che [...] il dibattito avvenuto intorno allo statuto e ai metodi dell'immagine negli ultimi vent'anni e che da tempo va sotto il nome di *iconic turn* o *pictorial turn* [...] non è affatto inedito o originale (né pretende peraltro

¹ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 9.

² *Ibidem*.

di esserlo), ma si radica anzi in un'antichissima tradizione, i cui primordi si identificano con le origini stesse del pensiero occidentale.³

Nonostante la cultura visuale si sia emancipata come disciplina solo alla fine del secolo scorso, infatti, la presenza delle immagini nella cultura occidentale non è affatto recente, anche se la loro posizione all'interno della riflessione filosofica è mutevole.

Prendendo come primo riferimento Platone, in particolare il mito della caverna presente nel settimo della *Repubblica* (514b-520a), si può riscontrare come in esso, l'autore, assegni uno statuto negativo alle immagini. In verità, l'ateniese non usa il termine *mythos*, ma preferisce usare il termine *éikon*, vale a dire 'immagine', proprio per descrivere qualcosa che consenta la visualizzazione di una situazione che altrimenti sarebbe difficile riuscire a rendere attraverso il solo linguaggio. Nel racconto del mito, le ombre che i prigionieri vedono sulla parete della caverna, diventano il simbolo di una realtà solo apparente: una imitazione inadeguata (*mimesis*) dell'apparenza sensibile delle idee, dei simulacri (*eidolon*) che rappresentano un mondo secondario.⁴ La pratica della *mimesis*, secondo la filosofia platonica, possiede un'accezione negativa poiché le immagini risultano essere copie della realtà sensibile. Tuttavia, la realtà sensibile è a sua volta un'imitazione delle idee. Perciò questo porta ad un'ulteriore svalutazione delle immagini, con il risultato di essere delle imitazioni di secondo grado. Le immagini vengono concepite come copie che hanno meno valore rispetto all'originale sensibile. I simulacri sono allora da condannare: sono degli idoli che rappresentano la fede che ha l'uomo nelle cose sensibili e nell'opinione, invece che nella verità delle idee e nella realtà intellegibile. L'*eidolon* si rivolge soltanto allo sguardo, affascina e fa dimenticare la realtà a cui fa riferimento:

A ben vedere, invece, la critica alle immagini sottesa al mito della caverna vale come conferma della loro efficacia. Quando Platone spiega che gli uomini seguono le ombre delle immagini più che la luce del sole, ciò che equivale *ex negativo* a una potente formulazione dell'atto iconico. Le immagini e le loro ombre sono più forti della luce della verità e delle idee: mai conferma dell'influenza della forza delle

³ Ivi, p. 13.

⁴ H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, Milano, Raffaello Cortina, 2015, pp. 24-25.

immagini fu più energica di quella platonica, per quanto negativa. Un'influenza che tocca il pensiero e il comportamento umano.⁵

Le immagini quindi, secondo Platone, finirebbero per confondere le idee e non per chiarirle.⁶ Per il filosofo era così forte la natura delle immagini da richiedere l'introduzione di divieti, infatti, nello Stato ideale platonico non ci possono essere poeti e artisti capaci di riprodurre e quindi imitare la natura, costoro equivalgono a degli specchi viventi e sono da condannare come «artefici di pura parvenza».⁷ Tutto ciò fa pensare che Platone non abbia affatto sottovalutato il potere delle immagini, e di questo ne è testimone anche il fatto che il filosofo ateniese, nonostante abbia attribuito uno status minore alle immagini, ha usato una di queste per ricavare il mito della caverna, e non ne ha potuto fare a meno perché l'*eidol* e l'*eidos* (l'idea) sono vincolati insieme dalla comune radice nel vedere (*idein*).⁸

Non che rappresentare un obnubilamento o una corruzione della vera conoscenza delle idee, il nostro far ricorso alle immagini è l'unico, inevitabile modo che abbiamo per accostarci, imperfettamente, alla trascendenza della loro natura. Come è massimamente evidente in geometria, ma come vale anche per ogni altro ambito del sapere (compreso quello filosofico), fintantoché siamo vivi e siamo *psyché* in un *soma*, il nostro vedere intelligibile passa per il vedere sensibile, il nostro spirito vede attraverso gli occhi del corpo. Ciò significa, molto semplicemente e al tempo stesso molto problematicamente [...] non è possibile pensare senza immagini.⁹

Le immagini, dunque, sembrano avere un duplice valore: da un lato sono intese come copie del reale, che ingannano l'uomo nella ricerca della verità e dall'altro lato le immagini intese come base per il sapere. Ciò che è certo in entrambi i casi è l'influenza che le immagini possono esercitare sul pensiero e comportamento umano.

Per Aristotele, invece, il concetto di imitazione cambia accezione, e non è più visto negativamente intendendo la *mimesis* come una riproduzione inadeguata dell'apparenza sensibile dell'essere, ma come una pratica creatrice (*poiesis*) tale da formare una copia

⁵ Ivi, pp. 24-25.

⁶ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., p. 12.

⁷ H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, cit., p. 25.

⁸ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., p. 12.

⁹ *Ibidem*.

corrispondente alla pura essenza ideale presente nell'anima dell'artista. Infatti, nella filosofia di Aristotele, gli artisti, in particolare i poeti, riacquistano il loro valore nella società, dando un contributo al sapere. Non si tratta più quindi di eseguire mere copie da sostituire al reale, ma di riprodurlo per comprenderlo meglio e per rappresentarne lo spirito attraverso l'arte.¹⁰

La nozione aristotelica di *mimesis* starà a fondamento della riflessione sulle arti almeno fino a XVIII secolo inoltrato; questo evidenzia che fino all'Illuminismo si continuò a trattare le immagini esclusivamente dal punto di vista materiale, attraverso una teoria delle arti figurative e la storia dell'arte. Fino all'epoca dei lumi, non c'era spazio per l'analisi dell'immagine o dell'immaginazione, poiché l'indagine filosofica prediligeva l'ambito del *logos*, si occupava quindi, del ragionamento argomentativo rigoroso. Non c'è da stupirsi: in fin dei conti, quando si pensa a cosa caratterizza primariamente l'essere umano in quanto specie si fa sempre riferimento alla sua capacità di pensare, e soprattutto di parlare, di formulare discorsi (*logos*). Già Aristotele lo affermava nella sua teorizzazione del *zòon lògon èchon*: l'uomo è un animale che possiede la parola, il *logos*. Tuttavia, anche la produzione di immagini ci caratterizza in quanto specie umana, «risale a più di due milioni di anni fa la capacità di *Homo habilis* di lavorare il basalto con la pietra, trasformandolo in una forma panciuta e appuntita dai molteplici usi»,¹¹ mentre la capacità dell'essere umano di parlare risale a 200.000 anni fa. Si potrebbe obiettare che il mero modellare un materiale per trasformarlo in uno strumento non basti per creare un'immagine, tuttavia «Fossili di circa 200.000 anni fa, raggruppati per forma, sono antichi segni della capacità di operare una differenziazione estetica. [...] Viene così espressa una distinzione, una "differenza iconica", che rappresenta una delle caratteristiche fondamentali delle immagini».¹²

Ma cosa significa in questo senso creare un'immagine? In questo discorso che cos'è un'immagine? Secondo l'artista e matematico Leon Battista Alberti (XV secolo) «si ha un'immagine (*simulacrum*) dal momento in cui un oggetto naturale, come può essere un intrico di radici, mostri un minimo di rielaborazione umana.»¹³ Perciò, anche se a livello

¹⁰ Su questo argomento rimando ad Aristotele, *Poetica*, Bari, LaTerza, 1916, (1447a-b), pp. 57-60.

¹¹ H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, cit., p. 15.

¹² Ivi, pp. 15-17.

¹³ Ivi, p. 22.

temporale le immagini sono nate prima della comparsa di una lingua orale ben regolata, frutto di un processo evolutivo relativamente recente, questo non basta a instaurare delle gerarchie:

L'analisi e la cura delle immagini, così come la facoltà riflessiva (in senso iconico) della loro valutazione e distanziamento, appartengono a quella struttura basilare della cultura dove hanno sede anche l'analisi e la cura del linguaggio. [...] Dal momento che la riflessione delle immagini avanza moltissime pretese nei confronti della lingua, le è quanto di più vicino. Infatti, con l'apparizione della lingua parlata sono cambiati il fondamento stesso e il contesto dello sviluppo culturale umano.¹⁴

La svolta verso l'immagine nel pensiero occidentale ha le sue basi nella filosofia moderna a partire da Kant e dal ruolo che da lui è stato attribuito all'immaginazione nella terza critica, come collegamento tra sensibilità e intelletto. Tuttavia, è solo dal XIX secolo che si può riscontrare un reale cambio di paradigma dell'orientamento prettamente linguistico della riflessione filosofica. Tenendo presente che immagine e linguaggio non sono rivali ma complici, è interessante vedere come la svolta decisiva avviene tramite l'uso di una figura retorica del linguaggio che pare unire i due mondi: la metafora, che facendo parte della retorica della filosofia antica, era sempre rimasta in secondo piano rispetto all'autentica verità dell'idea che la filosofia crede di poter fondare. Questo cambiamento di direzione verso la metafora si deve a Nietzsche, che l'ha resa una componente integrante del discorso filosofico, attribuendone una funzione cognitiva, cioè capace di creare o incrementare la conoscenza, come sosteneva già Aristotele. L'uso delle metafore ha portato il concetto di immagine come copia a ritirarsi, poiché non rappresentano una realtà stabile, identica a sé ma creano qualcosa di nuovo, attraverso la loro capacità polisemica, fanno rientrare la categoria della possibilità in quella della realtà:

Il dubbio radicale di Nietzsche riguardo a una relazione referenziale dell'uomo con il mondo stimola la ricerca di nuovi anelli di congiunzione. Se l'idea di concepire la conoscenza della realtà secondo il modello della copia fu un'illusione, se le causalità tra oggetto e soggetto sono da escludersi, allora la metafora si offre come ponte

¹⁴ Ivi, p. 38.

particolarmente efficace, poiché essa collega in modo creativo, i suoi costrutti ariosi si librano oltre li abissi di ciò che, da un punto di vista logico appare privo di connessioni.¹⁵

Tuttavia, nel primo Novecento l'arrivo della filosofia analitica e della sua necessità di fondare la conoscenza, in modo più rigoroso e oggettivo, sulle stringenti regole della logica e della sintassi, facendole coincidere con il linguaggio stesso, provoca l'abolizione dell'uso della metafora che viene vista come un'anomalia del linguaggio, in favore di una teoria universale dei significati. È solo con l'arrivo del concetto di 'gioco linguistico' che si basa sulla 'somiglianza di famiglia' di Wittgenstein che le metafore ritornano ad avere un valore positivo all'interno del linguaggio. Questo nuovo metodo di collegamento concettuale non si basa sulla logica e quindi sulla pretesa d'identità e univocità, ma lascia spazio al gioco della retorica comunicativa, poiché basa il significato dei termini sul loro uso e non attraverso un linguaggio osservativo o di una teoria del riferimento. Il meccanismo metaforico è un'interazione tra due termini, ciononostante, si manifesta in esso un senso di unità: attraverso la somiglianza messa in atto da una comparazione, si raggiunge un ceppo comune a cui poter far riferimento. Il pensiero filosofico risulta quindi essere inevitabilmente metaforico;¹⁶ già le espressioni utilizzate da Wittgenstein: 'gioco linguistico' e 'somiglianze di famiglia', hanno origine metaforica. Il mondo dei concetti non sembra poter essere separato dalla sua componente metaforica. La riscoperta della retorica ha posto in evidenza le forme del discorso figurato, ciò ha permesso di analizzare gli effetti del discorso sull'ascoltatore, i modi in cui viene reso partecipe nell'ascolto.¹⁷

Oltre alla metafora un'altra forma del discorso figurato che può essere rilevante per l'indagine sulle immagini è l'ecfrasi (*ékphrasis*):

[L'ecfrasi] è una rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale – più precisamente una descrizione poetica di un'opera d'arte visiva (la descrizione dello scudo di Achille di Omero ne è l'esempio canonico. La regola cruciale

¹⁵ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., p. 45.

¹⁶ Ivi, p. 43.

¹⁷ A questo proposito rimando a L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, Mario Trinchero (a cura di), Torino, Einaudi, 1983.

dell'*ékphrasis*, comunque, è che il *medium altro*, l'oggetto visivo, grafico o plastico, non sia mai reso visibile o tangibile *tranne che* per mezzo del *medium* del linguaggio. Si potrebbe chiamare *ékphrasis* [...] un tipo di azione-a-distanza tra due binari sensoriali e semiotici rigorosamente separati, che richiede un completamento nella mente del lettore.¹⁸

La metafora, secondo W.J.T. Mitchell, rappresenta uno di quei casi in cui la distinzione tra parola e immagine viene meno proprio perché si tratta di un testo che funziona come un'immagine. Così anche per l'*ékphrasis*: la distanza tra parola e immagine svanisce, e verbale e visuale si incontrano sul campo della letteratura. Gli elementi di due campi sensoriali diversi, e di due sistemi percettivi differenti si incontrano per produrre un effetto nuovo.¹⁹ Questa pratica di scrittura fa riferimento al momento in cui il racconto si ferma per lasciare spazio a una descrizione, in cui il lettore viene interpellato personalmente durante la lettura.

Sembra quindi che entrambi, sia il linguaggio sia le immagini, abbiano un fondamentale risvolto pragmatico, si rivolgono entrambi ad un soggetto. Nel linguaggio il significato dei termini è dato dall'uso che la comunità parlante ne fa, c'è una componente pratica di cui non si può fare a meno; infatti, l'unità di significato non è la parola ma la proposizione, un insieme di parole legate insieme da regole, ma non solo: una proposizione acquista significato attraverso un pre-contesto di altre proposizioni che si conoscono e di cui si è fatto uso; perciò, attraverso un sistema di parole di cui si è già in possesso, e lo stesso funziona per le immagini. In ogni occasione in cui vediamo un'immagine o in cui pensiamo ad un'immagine, la percepiamo attraverso un sistema di immagini di riferimento di cui siamo già a conoscenza e a cui siamo rimandati. In questo senso la sintassi metaforica è caratterizzata da una certa polivalenza produttiva di significati alla quale contribuiscono molteplici determinazioni. In questo modo il senso di una metafora non verrà più evidenziato da parole utilizzate singolarmente, è molto più importante ascoltare le risonanze a cui la metafora rimanda; e così è anche per le immagini, il vedere immagini ha a sua volta a che fare con le risonanze, con interazioni visive precedentemente vissute a cui si viene rimandati.

¹⁸ W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, p. 134.

¹⁹ Ivi, p. 228.

Nonostante il linguaggio e le immagini sembrano convergere a livello pragmatico, e si accompagnino l'una all'altro a livello evolutivo, storico e concettuale, si percepisce comunque una certa distanza e differenza tra le due, questo perché nell'esprimere linguisticamente il mondo, nel dirlo, nel pronunciarlo, viene ad essere un mondo diverso rispetto a quello che nasce quando gli si dà forma in immagine. L'immagine e la sua efficacia, il suo effetto pratico quale che sia la sua descrizione, la potenza dell'ecfrasi o della metafora, rimane sempre invisibile al di qua dei segni del linguaggio.

Autonomia dell'immagine

Come si è visto più sopra, la risposta della tradizione occidentale alla domanda “che cos'è l'immagine?” è basata sul concetto di *mimesis*, l'immagine risulta così essere una copia, un'apparenza di essere ingannevole:

Pensata sotto il segno del concetto di *imitazione*, la relazione tra le immagini e le cose vede nell'immagine un ente manchevole, una presenza seconda e secondaria capace di veicolare solo la conoscenza insufficiente e parziale delle cose stesse.²⁰

Dalla stessa tradizione, in particolare da Platone, proviene un'altra linea di pensiero, quella che segue la forza e l'efficacia delle immagini. Tra coloro che hanno deciso di indagare quest'altra via si trova Louis Marin che, partendo dalla critica a questa base concettuale, ha proposto un cambio di paradigma. Nel suo saggio scritto come introduzione al volume *Des pouvoirs de l'image: gloses* (1993), dedicato all'essere dell'immagine e alla sua efficacia e poi antologizzato nel libro di *Teorie dell'immagine* (2009), Marin afferma che la tradizione occidentale, nel tentativo di rispondere alla domanda originaria sull'essere dell'immagine, compie uno spostamento dell'oggetto. Infatti, la risposta della storia della filosofia occidentale fa riferimento all'ente che viene rappresentato nell'immagine, ma non all'immagine in sé:

²⁰ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., p. 272.

In fin dei conti alla domanda dell'essere dell'immagine, si risponde rinviando l'immagine all'ente, alla cosa stessa, facendo dell'immagine una rap-presentazione, una presenza seconda – secondaria -, spostando la domanda dell'essere: “Che cos'è l'immagine?” su quest'altra: “che cosa l'immagine ci fa conoscere (o ci impedisce di conoscere) dell'essere – attraverso somiglianza e apparenza?”. Alla domanda dell'essere si risponde in qualche modo con la sua defezione ontologica nell'ordine del conoscere, con una mancanza di sapere che ne sarebbe la caratteristica ontica, se non addirittura con una negazione d'essere, almeno con la manchevolezza del suo essere copia o inganno.²¹

Marin vuole affrancarsi dal concetto di imitazione per affrontare l'indagine da un altro punto di vista, tenendo ben saldo come punto di partenza la domanda originaria sull'essere:

Da qui il tentativo di individuare, ritornando alla domanda “originaria”, l'essere dell'immagine, [...] non facendo dell'essere dell'immagine la pura e semplice, e cognitivamente insufficiente, addirittura ingannevole, immagine dell'essere, il suo *mimema*, ma interrogando le sue “virtù”, come si sarebbe detto una volta, le sue forze latenti o manifeste, insomma la sua efficacia, anche se si tratta di conoscenza. L'essere dell'immagine, in una parola, sarebbe la sua forza [...]²²

Incorre tuttavia una difficoltà poiché il concetto di forza è tra i più incerti fra quelli usati in metafisica; infatti, la domanda relativa alla conoscenza di una forza è in sé aporetica: la si può conoscere solo ri-conoscendola nei suoi effetti, ma quali effetti hanno le immagini? Come pensare la forza dell'immagine? E come riconoscerla?

Se si può conoscere una forza solo ri-conoscendola allora la si può ri-conoscere solamente nel momento in cui viene esercitata, perciò si possono conoscere gli effetti di una forza soltanto quando viene posta in atto. Questo ragionamento spinge a interpellare nuovamente Aristotele e il suo concetto di *energeia*:

Il tema è inoltre legato al concetto di *energeia* elaborato dall'antica teoria del linguaggio, e che Aristotele nella *Poetica* descrive nella forma del “portarsi davanti

²¹ Ivi, p. 273.

²² Ivi, pp. 273-274.

agli occhi”: un’immagine diventa efficace ogni volta che dà un’impressione di vitalità e presenza. Nella *Retorica*, il filosofo ellenico lega il portare “davanti agli occhi” al concetto di *energeia*, ciò che “indica cose in atto”.²³

Questa interpretazione di uno dei fondamentali concetti della filosofia aristotelica, nel modo del ‘portare davanti agli occhi’ riflette appieno la problematica del ri-conoscimento di una forza solo nel momento in cui è posta in atto, nel momento in cui possa essere posta in evidenza la sua efficacia. Tutto ciò porta a pensare che le immagini manifestino la loro forza e quindi i loro effetti solamente nel momento in cui qualcuno le guarda. Solamente nel momento in cui lo sguardo dell’osservatore cade sull’immagine questa diventa viva e ha il potere di generare degli effetti sul soggetto. A questo punto alle immagini si può attribuire non solo la *energeia*, ma anche la *dynamis*: la potenza.²⁴ Anche se un’immagine non viene guardata, in potenza ha la capacità di mettere in atto una forza e generare degli effetti:

Poteri dell’immagine? Che cosa diciamo quando diciamo “potere”? Potere vuol dire innanzitutto essere in condizione di esercitare un’azione su qualcosa o su qualcuno; non agire o fare, ma averne la potenza, avere questa forza di fare o di agire. Potere nel senso più volgare, e più generale, vuol dire essere capaci di forza, *avere* – e bisogna insistere su questa proprietà, questa appropriazione, questo possesso – una riserva di forza che non si spende, ma che mette in condizione di spendersi.²⁵

Le immagini diventano degli agenti che esercitano il proprio potere sul reale, è come se le immagini fossero autonome e libere di intervenire sull’osservatore; questa forza gli appartiene intrinsecamente:

L’immagine è “autore” perché dotata dell’efficacia che promuove, che fonda e che garantisce. Potere dell’immagine, autorità dell’immagini: nella sua manifestazione, nella sua autorità, determina un cambiamento nel mondo, crea qualcosa [...].²⁶

²³ H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, cit., p. 12.

²⁴ Su questo argomento vedi D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 2009.

²⁵ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell’immagine*, cit., p. 276.

²⁶ Ivi, pp. 276-277.

Nonostante la storia e il presente siano pieni di testimonianze in cui le persone affermano di aver visto le immagini muoversi, sudare, sanguinare, versare lacrimare, è difficile che un qualsiasi studioso di storia dell'arte dichiari che le immagini siano vive, che siano animate.²⁷ Le immagini sono costituite da materia inorganica, di fatto la loro materialità rappresenta una complicazione per l'autonomia iconica. Tuttavia, si potrebbe dire lo stesso dei testi letterari e delle opere musicali, ma allora cos'hanno di diverso le immagini? Secondo Horst Bredekamp:

Mentre la lingua parlata è propria dell'uomo, le immagini gli vengono incontro sotto il segno di una corporeità aliena: esse non possono venire ricondotte pienamente a quella dimensione umana cui devono la propria realizzazione, né sul piano emotivo né mediante azzardi linguistici. E qui risiede il fascino delle immagini. Una volta prodotte, diventano autonome e incutono ammirazione e paura, sono cioè oggetti capaci di suscitare sensazioni fortissime.²⁸

Le immagini sono talmente potenti da rendere l'uomo così suscettibile e suggestionabile alla loro visione, da fargli credere che lo sguardo della Monna Lisa lo stia seguendo o che il volto di Gesù stia sanguinando davvero.

Benché autonome, tuttavia, le immagini al momento sono in grado di manifestare tutto il loro potere solamente nel momento in cui lo sguardo di qualcuno si poggia su di esse. Le immagini abbisognano di un *medium* per poter intervenire nel reale, devono esser portate "davanti agli occhi". Nel suo nuovo approccio all'iconologia, il critico Hans Belting elabora un'antropologia dell'immagine che cerca di far luce sulla crescente proliferazione delle immagini nella cultura contemporanea. Lo studio antropologico di Belting pone come assunto di base che il concetto di immagine non può essere compreso nella sua totalità, se non vengono presi in considerazione anche altri due concetti: il *medium* e il *corpo*. Questi tre concetti insieme compongono la triade che sta a fondamento del nuovo approccio antropologico della storia delle immagini e non più della storia dell'arte:

²⁷ Sulla vita delle immagini rimando a R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Milano, Il Castoro, 1999.

²⁸ H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, cit., pp. 9-10.

Un medium è ciò che rende visibile un'immagine e fa sì che essa possa essere trasmessa. Non vi è immagine senza un medium che le funge da supporto, e questo presupposto fa venir meno, secondo Belting, la distinzione tra immagini *mentali* (quella della memoria, o dell'immaginazione) e immagini *materiali* (un quadro, una fotografia). Anche le prime sono infatti veicolate da quel medium che è il nostro corpo, grazie al quale percepiamo, ricordiamo, immaginiamo, produciamo, trasmettiamo immagini di ogni genere.²⁹

Sembra dunque che le immagini siano fortemente legate alla loro materialità, ma allo stesso tempo riescono a trascenderla, e ne sono in grado grazie allo sguardo dell'osservatore. Tramite lo sguardo del soggetto le immagini non sono più qualcosa di inanimato ma si rivelano come qualcosa di vivo:

Le immagini non sono né su una parete (o su uno schermo) né soltanto nella mente. Esse non *esistono* di per sé, ma *accadono*; *hanno luogo* sia che si tratti di immagini in movimento (nel cui caso è ovvio) sia invece che si tratti di immagini statiche. Esse accadono grazie alla trasmissione e alla percezione.³⁰

L'immagine, dunque, viene attivata quando il nostro sguardo si posa su di essa, è il soggetto che le anima rendendola viva e dandogli la possibilità di attivare la sua forza. Come mai allora lo sguardo del soggetto è attirato dalle immagini? Cosa è presente nelle immagini da chiamare a sé la presenza dell'osservatore? E come sono collegati il *medium* e lo sguardo tra loro?

Lo stupendo fenomeno, in virtù del quale un pezzo di superficie imbrattata di colore può dischiudere l'accesso a visioni sensibili e spirituali inaudite, si può spiegare con la logica del contrasto, tramite la quale qualcosa diviene qualcosa che si può guardare.³¹

Quello che in queste poche righe vuole dire Gottfried Boehm, storico e filosofo dell'arte tedesco, è che gli effetti che riscontriamo su di noi, della messa in atto della forza delle

²⁹ Ivi, p. 74.

³⁰ Ivi, p. 75.

³¹ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., p. 59.

immagini, sono dovuti alla logica del contrasto. Quando qualcosa è in contrasto con qualcos'altro, la nostra attenzione viene catturata dalla comparazione messa in atto tra i due elementi in contrapposizione. Il fatto che percepiamo le immagini come animate è dato dal nostro sguardo che, nel momento in cui osserva un'immagine, viene catturato dalla *differenza iconica*.

Ciò che ci si fa incontro come immagine si basa su un unico contrasto fondamentale, quello tra una superficie che possiamo cogliere con un colpo d'occhio e tutto ciò che essa include quanto a eventi interni. [...] Le immagini – quale che sia il modo in cui sono espresse - [...] dispiegano il rapporto tra la loro totalità visiva e la ricchezza della loro molteplicità raffigurativa.³²

La differenza iconica è un contrasto che ponendo in risalto un elemento all'interno dell'immagine, attira lo sguardo dell'osservatore. Può essere banalmente la contrapposizione tra interno di un quadro e l'esterno della sua cornice, può riguardare un contrasto di luminosità o di colore. Di certo la tipologia di contrasto che caratterizza generalmente l'immagine è il rapporto tra superficie e profondità:

Si tratta di fatto, della differenza iconica, che costruisce una tensione produttiva fra cose diverse sulla superficie e il fondo della superficie stessa. Il dettaglio non si potrà mai disperdere nel suo contesto concomitante e viceversa. Entrambi i fattori restano in una dipendenza reciproca piena di tensione [...] non si potrà mai parlare di un'alternativa tra superfici e percezione della cosa.³³

Se la forza delle immagini in atto è caratterizzata dal contrasto iconico, e quest'ultimo riesce ad essere individuato in base al *medium* con il quale un'immagine viene espressa materialmente; si riesce a rispondere più esaustivamente alla domanda iniziale sulla natura della forza delle immagini che sta a fondamento del loro essere. È stato detto che il contrasto visivo fondamentale è quello tra superficie e profondità, all'interno di questo rapporto c'è quindi una tensione tra questi due fattori che non è bilanciata:

³² Ivi, p. 58.

³³ Ivi, p. 60.

Nella relazione satura di tensione che si mostra nel contrasto visivo fondamentale, esiste, [...] la possibilità che le immagini si dissolvano, del tutto dimentiche di sé, nella resa illusionistica di qualcosa di raffigurato, oppure – all’opposto – che sottolineino il loro esser fatte in quanto immagini. *In extremis* l’immagine si nega completamente come immagine, per realizzare la perfetta rappresentazione di una cosa. Essa raggiunge questo scopo quando noi in quanto osservatori veniamo ingannati, riteniamo l’immagine per ciò che è raffigurato, la ignoriamo per così dire in quanto immagine.³⁴

Un esempio principe di questo inganno, della dissoluzione dell’immagine in quanto immagine e allo stesso tempo della forza attiva delle immagini è il mito di Pigmalione,³⁵ contenuto nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Lo scultore Pigmalione, stanco del comportamento rivoltante delle donne che conosce, decide di dedicarsi unicamente all’arte figurativa della scultura, realizzando una statua femminile di avorio così bella da innamorarsene. Riteneva la sua statua l’espressione più alta della femminilità, superiore a qualunque donna in carne e ossa; l’artista era così innamorato della sua stessa creazione da portarle gioielli e abiti preziosi. In occasione delle feste rituali in onore di Afrodite, Pigmalione si recò al tempio della dea e la pregò di concedergli in sposa la scultura creata con le sue mani, rendendola una creatura umana: la dea acconsentì.³⁶

Questo mito è rappresentativo perché ritrae la dissoluzione dell’immagine, (la statua realizzata da Pigmalione), in favore di ciò che rappresenta: l’ideale di femminilità dello scultore. Avviene una sostituzione: l’immagine diventa la cosa rappresentata, la tensione tra superficie (la statua in quanto oggetto fatto d’avorio) e profondità (ciò che rappresenta la statua per Pigmalione) è massima e i due fattori si annullano a vicenda:

Ed è a questo punto, e per rispondere alla domanda aporetica della *conoscenza* di una *forza*, che ritroviamo l’immagine come rappresentazione. Che cos’è rappresentare, se non presentare nuovamente (nella modalità del tempo) o al posto di... (in quella dello spazio)? Il prefisso “ra-” introduce nel termine il valore di

³⁴ Ivi, p. 62.

³⁵ H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, cit., pp. 112-114.

³⁶ Su questo tema inoltre V.I. Stoichita, *L’effetto Pigmalione*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

sostituzione. Qualcosa che *era* presente altrove e non *lo* è più ora è *rap-presentato*.

Al posto di qualcosa che è presente altrove, ecco *presente* un dato, *qui*: immagine?³⁷

Tuttavia, il mito di Pigmalione è anche l'emblema della forza attiva delle immagini: la statua diventa viva, Pigmalione vede il rossore sul viso dato dal sangue nelle vene e può toccare la morbidezza della pelle; «Con questo la raffigurazione ha superato i propri confini, è divenuta ciò che essa prima soltanto designava oppure rappresentava».³⁸ Ed è chiaro dal racconto di Ovidio come è stata la volontà di Pigmalione a rendere viva la statua e ad animarla, è stato grazie al suo sguardo che è stato possibile animare la figura femminile:

Siamo noi a effettuare questa animazione nel momento in cui il desiderio del nostro sguardo entra in relazione con un dato medium. Un medium è l'*oggetto*, un'immagine l'*obbiettivo* dell'animazione. L'*animazione*, intesa in quanto attività, descrive l'uso delle immagini meglio di quanto non faccia il termine *percezione*.³⁹

L'animazione della statua da parte della volontà di Pigmalione porta l'attenzione sul desiderio: è stato il desiderio e l'amore dello scultore per la sua opera a rendere viva la statua. Infatti, quando si parla di desiderio, di solito si fa riferimento ai produttori o consumatori delle immagini: quest'ultime diventano «espressione del desiderio dell'artista, o [...] un meccanismo per suscitare il desiderio dell'osservatore».⁴⁰ Ciò che si propone di fare W.J.T. Mitchell è invece indagare la questione del desiderio, non dalla prospettiva del soggetto, ma chiedendosi invece: che cosa vogliono le immagini? Perciò al contrario di Marin, l'autore in questione non vuole indagare la forza delle immagini, il loro potere e la loro efficacia, ma il loro volere e il loro desiderio.

Porsi delle domande sui desideri delle immagini porterebbe ad un discutibile atteggiamento superstizioso: alla personificazione degli oggetti inanimati che va a braccio con le pratiche del totemismo, dell'animismo e del feticismo. È certo che nessun critico moderno, razionale e laico si permetterebbe di trattare le immagini come delle persone, ma ci sono sempre delle eccezioni: tutti sanno che una fotografia della propria madre non

³⁷ Ivi, p. 274.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 80.

⁴⁰ W.J.T., Mitchell, *Pictorial Turn*, cit., p. 107.

è viva; eppure, si è riluttanti a guastarla o buttarla. Essendo facile quindi dimostrare che nel mondo moderno l'idea della personificazione delle immagini è viva quanto lo era nelle società più tradizionali, è giusto «ridimensionare la retorica del *potere delle immagini*».⁴¹ Mitchell a questo proposito propone una dialettica tra potere e desiderio:

Di certo le immagini non sono prive di potere, ma possono anche essere più deboli di quanto non si pensi. [...] per questo motivo ho spostato la domanda da cosa *fanno* le immagini a cosa *vogliono*, dal potere al desiderio, dal modello del potere dominante da contrastare a quello del subalterno da interrogare o (o meglio) da invitare a parlare. [...] il modello della subalternità dell'immagine, per altro verso, apre il campo all'effettiva dialettica di potere e desiderio nelle nostre relazioni con le immagini.⁴²

L'oggetto di questa dialettica è chiaramente l'immagine, ma nella sua indagine Mitchell offre una comparazione con ciò che desiderano le donne. E la domanda rimane la stessa: cosa vogliono le donne? La risposta è che vogliono ciò che non hanno: vogliono potere, e lo stesso vale per le immagini. «Il potere che vogliono si manifesta come *mancanza*, non come possesso».⁴³ Il paragone con il desiderio delle donne è lecito dal momento che è basato sull'opposizione tra donna-immagine e uomo come portatore di sguardo. Perciò ne consegue che il desiderio di un quadro, la parte subalterna, è quello di prendere il posto dell'osservatore: paralizzarlo, pietrificarlo e trasformare lui stesso in un'immagine, creando un *effetto Medusa*. Viene da chiedersi ora che cosa vogliono le immagini in termini di mancanza? La risposta non sta nel messaggio che veicolano, e non vogliono nemmeno essere ammirate e lodate o valere molto in termini economici. Quello che vogliono non coincide neppure con l'effetto che producono o con ciò che dicono di volere, poiché come la gente, non sanno quello che vogliono. Ciò che le immagini vogliono da noi è che ci poniamo questa domanda sul loro desiderio ma soprattutto vogliono «un'idea di visualità appropriata alla loro ontologia».⁴⁴ Le immagini voglio avere lo stesso diritto del linguaggio ma chiaramente non vogliono essere trasformate in linguaggio. Perciò non vogliono essere interpretate, adorate, decodificate, non vogliono essere descritte come

⁴¹ Ivi, p. 112.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 115.

⁴⁴ Ivi, p. 123.

qualcosa di *umano* come se fosse il più grande aggettivo da attribuire loro. Vogliono che semplicemente gli sia chiesto che cosa vogliono, essendo consapevoli che la risposta potrebbe essere: nulla.

Capitolo II

Le immagini del soggetto

Il volto e il suo sguardo

L'essere umano si orienta nel mondo primariamente con il suo apparato visivo. Tra i cinque sensi che possiede è quello che viene utilizzato maggiormente per conoscere il mondo, come si può riscontrare anche nel linguaggio comune, ad esempio, quando qualcuno esclama “hai visto che avevo ragione?” oppure “guarda non sarà stato facile...”. I verbi ‘vedere’ e ‘guardare’ sono da sempre sinonimi della conoscenza e della verità: “guarda in faccia la realtà”.⁴⁵ La svolta visuale, oltre a formulare teorie delle immagini, ha portato anche alla formulazione di teorie sullo sguardo e sul vedere: «Le immagini non rispecchiano soltanto un mondo esteriore; esse rappresentano anche le strutture essenziali del nostro pensiero».⁴⁶ A questo proposito è d'obbligo fare riferimento alla differenza che sussiste tra le immagini mentali e le immagini materiali, una differenza che può essere colta a livello linguistico solamente utilizzando la lingua inglese poiché, non esiste una traduzione esatta di questi in italiano o tedesco:

Picture è un oggetto materiale, qualcosa che si può bruciare o rompere. *Image* è ciò che appare in una picture, ciò che sopravvive alla sua distruzione – nella memoria, nella narrativa, in copie e tracce preservate negli altri media. [...] *Picture* pertanto è l'immagine come appare su un supporto materiale. [...] L'immagine (*image*) non appare mai se non in certo medium, ma è anche ciò che trascende i media e può essere trasferito da un medium all'altro. [...] L'immagine (*image*), pertanto, è altamente astratta, un'entità minima che può essere evocata da una singola parola.⁴⁷

⁴⁵ Sulla conoscenza attraverso il vedere rimando ad Aristotele, *Poetica*, Bari, LaTerza, 1916, (1448b) p. 67.

⁴⁶ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., p. 92.

⁴⁷ W.J.T.Mitchell, *Pictorial Turn*, cit., p. 71.

Ci si aspetterebbe che le immagini mentali facciano parte delle *images* per la loro componente astratta; d'altronde le immagini prodotte dall'immaginazione come, ad esempio, i ricordi non si riescono ad avere fisicamente davanti agli occhi. Tuttavia, Hans Belting ha giustamente precisato:

Si sa che tutti noi *abbiamo o possediamo* delle immagini, che vivono *nei* nostri corpi o nei nostri sogni e che aspettano di essere richiamate *dai* nostri corpi per mostrarsi. [...] In entrambi i casi, i corpi (ossia i cervelli) fungono da medium vivente che ci permette di *percepire, proiettare o ricordare* immagini e che permette anche alla nostra immaginazione di censurarle o trasformarle.⁴⁸

Perciò le immagini mentali non sono *mental images*, ma *mental pictures* poiché anche loro per essere hanno bisogno di un medium che è il nostro corpo, attraverso i ricordi e l'immaginazione. Non solo, anche il linguaggio diventa un medium per le immagini mentali:

Le parole stimolano la nostra immaginazione, mentre l'immaginazione a sua volta le trasforma in immagini che esse significano. In questo caso è il linguaggio che funziona da medium per la trasmissione delle immagini. Ma anche qui c'è bisogno del nostro corpo [...].⁴⁹

Le immagini sembrano permeare totalmente la dimensione umana, si ritrovano nel linguaggio quotidiano, nel pensiero interiore di ogni individuo, nel mondo fisico, e al di fuori del tempo e dello spazio, attraverso l'immaginazione. Nonostante l'uomo sia continuamente in contatto con le immagini, è ancora difficile ricavarne una definizione positiva:

Flusser sostiene anche che “le immagini sono mediazioni fra il mondo e l'uomo. L'uomo ‘ek-siste’, non ha cioè un accesso diretto al mondo, cosicché le immagini devono renderglielo rappresentabile. Nel momento in cui lo fanno, tuttavia, esse si pongono fra il mondo e l'uomo.”⁵⁰

⁴⁸ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., p. 79.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., p. 93.

Dal momento in cui vede e produce immagini l'essere umano è in rapporto con il mondo. Questo rapporto può variare d'intensità al variare dell'azione che si compie: l'uomo può vedere, osservare e guardare. Vedere fa riferimento in generale alla capacità del sistema visivo di percepire la realtà, quando invece si osserva si pone un'attenzione determinata su un oggetto preciso, si ha la consapevolezza di osservare un determinato oggetto nello spazio, mentre il guardare presuppone «un'uscita da sé, solo con la quale un soggetto diventa soggetto, e la cosa in sé dell'uscita o dell'apertura non è uno sguardo su un oggetto ma l'apertura verso un mondo».⁵¹ In questo senso, Jean-Luc Nancy ha scritto:

Il guardare porta il soggetto in evidenza. “Guardare” significa anzitutto *badare* [*garder*], *warden*, o *warten*, sorvegliare, custodire [*prendre en garde*] e fare attenzione [*prendre garde*]. Avere cura e preoccuparsi. Guardando veglio e (mi) sorveglio: sono in rapporto con il mondo, non con l'oggetto. Ed è così che io “sono”.⁵²

Dal momento in cui il soggetto guarda ‘fuori’ di sé percepisce altro da sé (il mondo), dal quale riesce a determinare la sua soggettività. Là fuori, tuttavia, ci sono anche altri sé con cui il soggetto è in rapporto; infatti, come ha osservato Wittgenstein, «Noi non vediamo l'occhio umano come un ricettore. Quando vedi l'occhio, vedi qualcosa uscirne. Vedi lo sguardo dell'occhio».⁵³ In ogni caso, prima di incontrare lo sguardo di un altro se ne vede il *volto*: del volto non fa parte solo lo sguardo ma anche la voce e la mimica facciale. Attraverso il volto si esprime il proprio sé, si comunica il proprio stato d'animo, si può anche mascherare le proprie emozioni:

Quando guardiamo e parliamo, i nostri volti si mutano immediatamente in immagini. Con il volto ci mettiamo in scena: comunichiamo e rappresentiamo noi stessi. Il volto non è semplicemente una parte del corpo, perché funge da rappresentante – come *pars pro toto* – dell'intero corpo. [...] Grazie al volto, i nostri corpi guadagnano una qualità iconica.⁵⁴

⁵¹ J. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 62.

⁵² Ivi, pp. 57-58.

⁵³ J. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 62.

⁵⁴ H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, Roma, Carocci, 2014, p. 30.

Ecco che allora il volto diventa *volto-maschera*: ogni differente espressione e rappresentazione di sé stessi diventa una maschera che viene applicata sul volto. Storicamente si tende a vedere nella maschera il falso, un'illusione, e nel "volto autentico" la verità, ma questa opposizione è dovuta al fatto che «attribuiamo carattere di immagine solo alla maschera, trascurando le immagini generate dal volto».⁵⁵

Si è detto che il volto è il *medium* con il quale l'uomo esprime sé stesso, il proprio sé; tuttavia, l'uomo vive in una società ed è portato a ricoprire un ruolo in questa. Perciò, l'uomo è portato a mostrare 'un immagine di sé', una maschera di ruolo:

Il volto naturale è sempre pronto a farsi maschera: un volto di ruolo (*Rollengesicht*) garantisce identità sociale al riparo di una maschera. Questa maschera deve però apparire come il volto "autentico" e si genera, quindi, il paradosso per cui i volti dissimulano la loro simulazione.⁵⁶

Il volto, quindi, è soggetto a un costante mutamento che si evidenzia a due livelli temporali: a livello sincrono attraverso tutte le microespressioni che si producono quotidianamente, «I nostri volti possono mutarsi o serrarsi in maschere in ogni momento, trasformandosi grazie a un'abilità naturale che fa affidamento sulla mimica e sulla voce».⁵⁷ Ad un livello invece biografico dell'individuo che fa riferimento alla sua intera storia:

Non è un unico volto, ma in una serie di volti che si manifesta, a partire dall'infanzia, quella coerenza difficile da definire che siamo abituati a considerare un sé, un sé che con il passare del tempo cambia e al tempo stesso si consolida. Solo la presenza dell'"allora" nell'"ora" genera la coerenza di una connessione vitale. Lo sforzo mimetico di generare un sé lascia sul volto, simili a tracce, "rughe mimiche".⁵⁸

I volti con l'età invecchiano, diventano evidenti quelle che sono le rughe di espressione, testimoni del lavoro incessante del volto insieme anche alle rughe della vecchiaia. Tutti

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, pp. 36-37.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, pp. 41-42.

questi cambiamenti sono immagini diverse che il volto produce: «Il volto trae vita dalla mimica, dallo sguardo e dal linguaggio, facendosi sede di molte immagini. Da ciò consegue che il volto non è solo *immagine*, ma *genera anche immagini*». ⁵⁹ Infatti, «il volto stesso, essendo in continuo mutamento, non può offrire un'immagine duratura di sé». ⁶⁰ Come ha scritto Belting:

L'impulso alla presentazione del sé produce sul medesimo volto parecchie maschere diverse, impostate sull'effetto che facciamo agli altri. È con il volto che veniamo visti nel mondo. [...] Noi abbiamo un unico e medesimo volto, e tuttavia cambiamo una maschera dopo l'altra, senza sosta, nascondendoci o mostrandoci. ⁶¹

Nonostante questo caleidoscopio di maschere che ognuno di noi indossa nella sua quotidianità, e nella vita intera, in un qualche modo rimaniamo sempre 'noi stessi' agli occhi degli altri. I nostri nonni lontani ci riconoscono anche dopo che siamo diventati adulti, e lo stesso per gli amici di vecchia data che incontriamo raramente.

Si è detto che il volto è in continuo mutamento e che non può dare un'immagine duratura di sé stesso, ma ha una storia. In questo senso si può dire che «la storia del volto è sempre stata al contempo la storia dell'immagine dell'uomo» ⁶²: l'uomo ha sempre cercato di esorcizzare il tempo che passa; consapevole del suo stato di ente finito e manchevole, da sempre ha escogitato modi per testimoniare il suo passaggio e poter continuare a vivere nel tempo infinito. Ogni essere umano ha un volto diverso da ogni altro: è ciò che fisicamente, oggettivamente e in modo più diretto ci distingue da tutti gli altri nostri simili. La maschera mimica che è il volto ci accompagna fino alla morte, continuando a produrre immagini, fino al momento in cui si trasforma in una maschera inanimata, vuota, perché non ci vive più nessuno. ⁶³ Dalla necessità dell'uomo di lottare contro il tempo e l'oblio della morte, insieme alla qualità iconica del volto sono nate le maschere funerarie:

⁵⁹ Ivi, p. 33.

⁶⁰ Ivi, p. 123.

⁶¹ Ivi, pp. 40-41.

⁶² Ivi, p. 52.

⁶³ Ivi, p. 33.

[dove] non vi scorgiamo l'immagine del cadavere, da cui pure è stata presa, ma al contrario l'immagine del "vero" volto, capace ai nostri occhi di condensare i volti di una vita intera in un'unica espressione che si rivela solo quando il gioco della mimica è terminato.⁶⁴

Le prime maschere derivano dall'età della pietra e avevano una funzione di sostituzione nel culto dei morti; «a chi aveva perduto il volto ne veniva offerto uno sostitutivo che lo rappresentasse ufficialmente»,⁶⁵ questo volto simbolico veniva poi appoggiato sul cadavere, di modo che «con la maschera gli antenati facevano ritorno tra i vivi [...]».⁶⁶

L'erede della maschera funeraria come culto dei morti si ritrova nella pratica della mummificazione, della prima civiltà evoluta che fu l'Antico Egitto:

La religione egizia diretta interamente contro la morte faceva dipendere la sopravvivenza dalla perennità materiale del corpo. Essa soddisfa con ciò il bisogno fondamentale della psicologia umana: la difesa contro il tempo. La morte non è che la vittoria del tempo. Fissare artificialmente le apparenze carnali dell'essere vuol dire strapparli al flusso della durata: ricondurlo alla vita.⁶⁷

L'essere umano cerca di combattere la morte e di sopravvivere ad essa attraverso ciò che è più durevole dell'essere umano stesso, in tutto ciò che il tempo non può consumare: tutte le arti plastiche hanno come origine la mummia che «all'intero della tomba, era sottratta allo sguardo ed esternamente era rappresentata da immagini del morto»,⁶⁸ dalla statua a figura intera fino al ritratto. Quest'ultimo è il genere che è arrivato fino all'epoca contemporanea come testimonianza della presenza finita dell'uomo nello scorrere infinito del tempo.

Inizialmente i ritratti avevano una funzione puramente sociale e giudiziaria. Gli aristocratici commissionavano un ritratto per poter far vedere quanto potere (economico, politico, militare) possedevano e quale era il loro status sociale, a quale cerchia e famiglia appartenevano. Quindi non era tanto importante che il ritratto riproducesse esattamente a

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ Ivi, p. 48.

⁶⁶ Ivi, p. 50.

⁶⁷ A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, p. 3.

⁶⁸ H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, cit., p. 52.

livello fisiognomico il volto della persona che aveva commissionato il dipinto: si trattava per lo più di una questione di ruolo, anche perché all'epoca solo le persone ricche potevano permettersi di farsi ritrarre. Tuttavia, con il passare del tempo, il ritratto si spoglia dalla sua funzione sociale di documento e memoria per andare ad indagare la rappresentazione del sé, legandosi alla riflessione della morte.

La riflessione sul ritratto porta con sé la questione del «che cos'è la persona “di per se stessa”, cioè né come personaggio né come personalità, ma *di per sé*, senza estensione o restrizione»,⁶⁹ porta con sé la questione del soggetto, ma non solo: focalizzarsi solo sull'oggetto del ritratto e quindi sul *soggetto*, non è sufficiente per poter dare una definizione esaustiva del ritratto, altrimenti si «lascia da parte l'opera che il ritratto deve essere, la tecnica o *l'arte* che deve permettere la messa in opera di quel proposito».⁷⁰ Ciò a cui fa riferimento Nancy nel suo libro è la definizione del *ritratto autonomo*:

Un quadro [il ritratto] si organizza attorno a una figura in quanto, propriamente, essa è in sé il fine della rappresentazione, a esclusione di qualsiasi altra scena o rapporto, di qualsiasi valore o posta in gioco della rappresentazione, di evocazione o di significazione. Il vero ritratto dunque si limita alla categoria del “ritratto autonomo” [...], quello in cui il personaggio rappresentato non è colto in nessuna azione e non sopporta nessuna espressione che non riconduca alla persona stessa.⁷¹

Da questa definizione si può comprendere la crisi che ha affrontato il ritratto: come può un pittore rappresentare il sé di un soggetto senza far riferimento ai suoi attributi? Quando è per primo il soggetto a descriversi attraverso le sue abilità, la sua posizione, le sue virtù e i suoi vizi? Ciò che si impegnava a rappresentare il ritratto, era qualcosa di invisibile al soggetto stesso, «*la messa in scena dell'io*».⁷²

Così il ritratto conquista la sua dignità artistica solo alla condizione di essere, nei termini della tradizione, ritratto dell'“anima” o dell'“interiorità”, non *più*

⁶⁹ J. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 12.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 13.

⁷² H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, cit., p. 166.

dell'apparenza esteriore, ma proprio *al posto di* quest'apparenza, al suo stesso posto, direttamente al suo comparire messo all'opera sulla tela del pittore.⁷³

Sembra allora che fra il rapporto che sussiste tra volto e maschera e quello invece presente tra il modello e il soggetto dipinto nel ritratto ci sia un legame: è solo ponendo maschere sul nostro volto che esprimiamo noi stessi. Il volto senza le nostre espressioni che lo tramutano in immagine e quindi in maschera, non esprimerebbe nulla, così anche per il ritratto: il pittore deve per forza ritrarre il modello ponendo una maschera sul volto del soggetto il vero sé del modello, la sua anima e interiorità, invisibile:

Si tratta di una trasposizione che riguarda l'essenza della rappresentazione stessa. Un volto è fisicamente *presente*; quando è fisicamente assente, un ritratto prende il suo posto. [...] Sembra paradossale, ma il ritratto conferisce al volto consapevolezza di sé soltanto quando lo rappresenta come maschera.⁷⁴

Si dice che gli occhi siano lo specchio dell'anima, e questa frase potrebbe avere più significato di quanto si potrebbe immaginare. Il ritratto deve focalizzarsi sullo sguardo in quanto è la componente con più potere espressivo tra la mimica e la voce che compongono il volto; infatti «qualcosa ruota intorno allo sguardo: non basta che il quadro si organizzi intorno a una figura, quest'ultima deve inoltre organizzarsi attorno al suo sguardo».⁷⁵ Si tratta anche di una questione tecnica: «recentemente si è mostrato con delle statistiche ricavate da migliaia di ritratti che l'asse mediano verticale del ritratto passa spesso per uno dei due occhi».⁷⁶ È solo attraverso lo sguardo quindi che il vero sé del soggetto riesce a esprimersi.

Lo sguardo del ritratto «non guarda nessun oggetto. Esso è sempre rivolto sia verso il pittore/spettatore, sia verso un di fuori indeterminato. [...] Guardare nulla è in primo luogo la contraddizione intima del soggetto (la contrarietà in cui ha luogo un'intimità)».⁷⁷ A tutti almeno una volta è capitato di fissare il vuoto ed entrare nei propri pensieri fino all'istante in cui, qualcuno *da fuori* non irrompe *nel di dentro*, richiamandoci al momento

⁷³ J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 21.

⁷⁴ H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, cit., p. 123.

⁷⁵ J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit., p. 16.

⁷⁶ Ivi, p. 56, nota.

⁷⁷ Ivi, pp. 56-57.

presente, *esterno a noi*, con la domanda ‘a che cosa stai pensando?’: se nulla al di fuori di noi cattura il nostro sguardo, significa che è rivolto all’interno, verso di noi, verso la nostra stessa interiorità. Quando, invece, lo sguardo del ritratto è rivolto verso il pittore/spettatore si instaura un rapporto con quest’ultimo e avviene un incrocio di sguardi, questo evento accade in virtù della qualità iconica del volto in quanto maschera: il volto ritratto è maschera e quindi immagine. Per far sì, quindi, che il ritratto possa esprimere davvero il sé del soggetto raffigurato, non è sufficiente solamente lo sguardo del volto, c’è bisogno anche di un’alterità, di un *fuori*, «non c’è soggetto se non con un giro attraverso lo sguardo dell’altro perché non c’è identità senza il circuito del narcisismo». ⁷⁸ Lo sguardo esterno (in questo caso del pittore o dello spettatore) funge da superficie dalla quale il sé può *uscire* e raccontarsi:

Il mascheramento è sempre una dissimulazione: inganna lo sguardo, lo cattura per dargli a vedere “qualcosa d’altro”. Questo “qualcosa d’altro” è anzitutto un’identità: il ritratto soddisfa l’esigenza di una riconoscibilità resa possibile solo da uno sguardo esterno ed estraneo che il quadro presuppone sempre. Per questa ragione il pittore gioca sempre d’anticipo: lo sguardo fittizio dello spettatore deve essere concepito fin dall’inizio come uno sguardo che si rivolge al passato e che guarda la morte del soggetto. ⁷⁹

Ciò che un ritratto racconta grazie alla messa in scena sulla tela è la presenza di un’assenza, il racconto di un sé che non è più presente o per un allontanamento o a causa della morte. Il ritratto è fatto per custodire un ricordo, un retaggio, una storia, «è fatto per *conservare* l’immagine in assenza della persona». ⁸⁰ Lo sguardo del ritratto è un’apertura, dalla quale scaturisce, grazie al richiamo di uno sguardo altro, la visione del mondo al quale il soggetto raffigurato apparteneva, «così il “ritratto”, portando la “cosa”, irrepresentabile, alla luce del giorno – al nostro sguardo – lascia che si mostri fugacemente l’invisibile». ⁸¹

⁷⁸ Ivi, p. 78.

⁷⁹ Ivi, p. 69.

⁸⁰ Ivi, p. 41.

⁸¹ Ivi, p. 105.

Roland Barthes e l'immagine fotografica

Fino alla metà del XIX secolo, la pittura è stata il solo il mezzo con il quale l'uomo ha potuto realizzare un'imitazione della realtà che fosse il più possibile accurata: che si trattasse di paesaggi o di ritratti, il compito del pittore era quello di rappresentare al meglio ciò che vedeva, l'artista ricercava la rassomiglianza assoluta tra la realtà e la tela. Tuttavia, gli sviluppi scientifici che avvennero nella seconda metà del secolo, negli ambiti della chimica e dell'ottica, portarono alla nascita di una nuova tecnologia, che mise in crisi il realismo pittorico: la fotografia.⁸² Questo nuovo strumento risultò essere il *medium* per eccellenza dell'oggettività, per la sua capacità di registrare il mondo esterno così com'era senza errori, portando in evidenza la soggettività ineliminabile del singolo artista nella resa dell'opera, a discapito dell'obiettività della macchina fotografica. Perciò, nonostante i quadri fossero 'realistici', c'era sempre da considerare l'interpretazione soggettiva della realtà introdotta dal pittore nella realizzazione del quadro. La pittura non era più affidabile come *medium* della verità del reale:

L'originalità della fotografia in rapporto alla pittura risiede dunque nella sua oggettività essenziale. Del resto, il gruppo di lenti che costituisce l'occhio fotografico sostituito all'occhio umano si chiama appunto "l'obbiettivo". Per la prima volta, un'immagine del mondo esterno si forma automaticamente senza intervento creativo dell'uomo, secondo un determinismo rigoroso. [...] Tutte le arti sono fondate sulla presenza dell'uomo; solo nella fotografia ne godiamo l'assenza.⁸³

Può sembrare che la fotografia abbia spodestato la 'bella arte' con arroganza; tuttavia, prendendosi l'onere di fornire un'immagine oggettiva della realtà, ha liberato la pittura dall'ossessione realista che l'opprimeva ed in seguito, essendosi alleggerita da questo compito ha potuto ritrovare la sua autonomia estetica grazie alla quale sono nate le correnti quali l'impressionismo, che agli inizi del XX secolo sono sfociate

⁸² Sulla nascita della fotografia si veda F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico*, Torino, Einaudi, 2014.

⁸³ A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, cit., p. 7.

nell'astrattismo, e quest'ultimo nel modo più assoluto, non ha nulla a che vedere con l'imitazione della realtà. «Liberata, grazie alla fotografia, dall'ingrata fatica della rappresentazione fedele, la pittura poté finalmente perseguire un obiettivo più alto: l'astrazione».⁸⁴ L'invenzione della fotografia è stata uno spartiacque a livello storico come lo è stata l'invenzione della stampa; le immagini che ne vengono prodotte hanno delle caratteristiche particolari che la distinguono dalle altre, prima su tutte l'oggettività. Grazie a questa sua caratteristica la fotografia è stata primariamente usata a livello giudiziario e storico come prova:

Le fotografie forniscono testimonianze. Una cosa di cui abbiamo sentito parlare, ma di cui dubitiamo, ci sembra provata quando ce ne mostrano una fotografia. In una versione della sua utilità, il documento fotografico incrimina. In un'altra versione della sua utilità, il documento fotografico comprova. Una fotografia è considerata dimostrazione incontestabile che una data cosa è effettivamente accaduta.⁸⁵

Le fotografie sono a tutti gli effetti dei documenti che registrano un evento, rilevano un tempo e uno spazio immortalando un momento irripetibile. Un autore che si è soffermato particolarmente su questo argomento è Roland Barthes, nel suo libro *La camera chiara* (1980), nel quale egli comincia un'indagine ontologica sull'"in sé" della fotografia⁸⁶ ricercando l'enigma della fotografia.⁸⁷ Ciò su cui si sofferma primariamente Barthes, dopo aver constatato che è difficile definire la fotografia, è il modo in cui rappresenta la contingenza; quello che viene registrato dall'obiettivo della macchina fotografica è un singolo istante appartenente all'infinito scorrere del tempo:

Ciò che la Fotografia riproduce all'infinito ha avuto luogo una sola volta: essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente. [...] Essa è il Particolare assoluto, la Contingenza suprema, spenta e come ottusa, il *Tale* (la tale foto, e non la Foto), in breve, la *Tyche*, l'Occasione, l'Incontro, il Reale, nella sua

⁸⁴ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, p. 127.

⁸⁵ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit., p. 5.

⁸⁶ R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, p. 5.

⁸⁷ Sull'idea di fotografia di Barthes si veda anche *Il messaggio fotografico e Retorica dell'immagine* contenuti in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.

espressione infaticabile. [...] essa dice: *questo, è proprio questo, è esattamente così!*⁸⁸

La fotografia indica come stanno le cose, o meglio più precisamente, com'erano quando è stata scattata la foto. «A differenza di qualsiasi altra immagine, una foto non è una riproduzione, un'imitazione o un'interpretazione del soggetto, ma una sua traccia»,⁸⁹ «è anche un'impronta, una cosa riprodotta direttamente dal reale, come l'orma di un piede o una maschera mortuaria».⁹⁰ Nella sua ricerca fenomenologica dell'universale della fotografia, Barthes si chiede che cosa è che lo interessa nelle foto, indaga il sentimento che lo porta ad avvicinarsi alle fotografie, ciò che lo attrae di una foto rispetto ad altre:

tutt'a un tratto la tale foto mi avviene; essa mi anima e io la animo. Ecco dunque come devo chiamare l'attrattiva che la fa esistere: un'*animazione*. In sé, la foto non è affatto animata (io non credo alle foto "vive"), però essa mi anima: e questo è appunto ciò che fa ogni avventura.⁹¹

Barthes chiama "avventura", in mancanza di altri termini, l'attrattiva che prova per certe fotografie. Quella di Barthes è una ricerca basata su un metodo puramente soggettivo, e le immagini che ha scelto per la sua ricerca sono frutto di una decisione arbitraria. Spesso ciò che richiama la sua attenzione nelle fotografie che ha preso in esame proviene da una contrapposizione, da una dualità di soggetti presenti nella foto come, ad esempio, la presenza di alcune suore nello sfondo davanti a dei soldati armati in Nicaragua. Prendendo come matrice questa immagine, analizza tutte le altre che provocano in lui interesse e cerca di estrapolare una regola fondata sulla co-presenza di questi elementi contrastanti: «ciò che io provo per queste fotografie [...] è [lo] *studium*, che non significa, per lo meno come prima accezione, «lo studio», bensì l'applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta d'interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità».⁹² Lo *studium* di una fotografia è un interesse e una comprensione di superficie: rappresenta la realtà sociale di ciò che semplicemente compone l'immagine; ciò che

⁸⁸ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., pp. 6-7.

⁸⁹ J. Berger, *Sul guardare*, Milano, Mondadori, 2003, p. 56.

⁹⁰ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit., p. 132.

⁹¹ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 21.

⁹² Ivi, p. 27.

riesco a individuare di culturale e antropologico in una fotografia guardandola attraverso una visione d'insieme. Come soggetto fruitore di una foto «lo *studium* appartiene all'ordine del *to like*, e non del *to love*; esso mobilita un semi-desiderio, un semi-volere; è lo stesso genere di interesse svagato, piano, irresponsabile, che mostriamo per certe persone, certi spettacoli, certi vestiti, certi libri, che definiamo “buoni”». ⁹³ C'è tuttavia un secondo elemento presente nelle fotografie che invade lo *studium*: ciò che effettivamente ci colpisce e ci attrae in una fotografia, ciò che provoca godimento o dolore, e che quindi riesce a irrompere nel sentire soggettivo di ogni individuo:

Il secondo elemento [...] questa volta non sono io che vado in cerca di lui (dato che investo della mia superiore coscienza il campo dello *studium*) ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. [...] Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum*; infatti *punctum* è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce). ⁹⁴

Il *punctum* è il particolare che attrae o ferisce, un oggetto parziale facente parte della composizione dell'immagine, che agli occhi dell'osservatore risalta su tutto il resto. Se guardando al di là di una finestra si vede ciò che c'è fuori, contemplando una fotografia ci si entra dentro e si rivolge lo sguardo al passato. Il *punctum* è quel dettaglio nella fotografia che cattura il soggetto osservatore e lo porta nel passato: viene trasportato nella realtà di quando è stata scattata la fotografia. Un'altra caratteristica molto importante del *punctum* è il fatto che non è voluto dal fotografo e non deve esserlo. Non tutti i particolari di una composizione devono pungerci; se ci sono e non lo fanno, significa che sono stati messi là intenzionalmente:

Esso si trova nel campo della cosa fotografata come un supplemento che è al tempo stesso inevitabile, non voluto; esso non attesta obbligatoriamente l'arte del fotografo; dice solamente che il fotografo era là, oppure, più poveramente ancora, che non poteva non fotografare al contempo l'oggetto parziale l'oggetto totale. ⁹⁵

⁹³ Ivi, p. 29.

⁹⁴ Ivi, p. 28.

⁹⁵ Ivi, p. 49.

Un'altra osservazione sul *punctum*: oltre ad essere il dettaglio che nella fotografia colpisce l'osservatore, è anche ciò che porta il desiderio al di là della fotografia stessa. Il *punctum*, pungendo la sensibilità di chi osserva l'immagine, riesce a portare il pensiero dell'osservatore fuori dalla cornice della fotografia. Un esempio del *fuori-campo* sottile del *punctum* è l'esempio che Barthes riporta nel suo saggio sulla fotografia: analizzando la foto di una famiglia afro-americana fatta da James Van der Zee nel 1926, l'autore coglie inizialmente il *punctum* nella cintura larga e nelle scarpe con il cinturino della donna in piedi sulla destra, successivamente però, dopo che la foto ha lavorato nella mente dell'autore, riconosce che il vero dettaglio che lo commuoveva era la collana che la donna portava al collo. Questa collana riporta l'autore ad un'altra fotografia, che ritraeva la zia, la sorella del padre, nella stessa posizione della donna afro-americana. Il *punctum* ha subito uno spostamento ed è andato oltre la cornice della fotografia per ritrovarsi in un'altra attraverso la memoria dell'autore. «Con ciò avevo dunque capito che per quanto immediato, per quanto incisivo fosse, il *punctum* poteva adattarsi a una certa qual latenza».⁹⁶ Le fotografie quindi non si riferiscono esclusivamente a ciò che inquadrano, ma possiedono un plusvalore, rimandano ad altre immagini.

La seconda sorgente del *punctum* ha propriamente a che fare con il referente della fotografia: il soggetto della foto è diverso da quelli degli altri sistemi di rappresentazione: questi possono simulare la realtà anche senza averla vista; perciò, inventare uno studium e posizionarci all'interno un *punctum* volontariamente, promuovendo una realtà facoltativa che illude l'osservatore e inganna il suo sentire, mentre ciò che si vede in una fotografia è stato necessariamente reale:

Nella fotografia, contrariamente a quanto è per tali imitazioni, io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e passato. E siccome tale costrizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il noema della Fotografia. [...] Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: «*È stato*».⁹⁷

⁹⁶ Ivi, p. 55.

⁹⁷ Ivi, p. 78.

Questa caratteristica, secondo la teoria semiotica di Charles Sanders Peirce, basata sulla considerazione del segno in rapporto al suo oggetto, fa della fotografia un *indice*, diverso da *icona* e *simbolo* per il suo rapporto fattuale con l'oggetto.⁹⁸ C'è una contiguità fisica nell'oggetto della fotografia data dalla presenza dell'oggetto davanti all'obbiettivo. La fotografia è una prova indicale della realtà: nel senso che indica le cose come stavano. Nel momento in cui si guarda una fotografia si sa che c'è stato un momento in cui le cose davanti all'occhio del fotografo *sono state realmente* così, d'altronde «la veggenza del Fotografo non consiste tanto nel “vedere” quanto piuttosto nel trovarsi là».⁹⁹ Grazie a questa sovrapposizione di dimensioni (di realtà e passato), la fotografia entra in rapporto con la morte e le foto si tramutano in portali verso il passato che fanno pensare a com'era la realtà, e a cosa è cambiato nel tempo:

È vero che la foto è un testimone, ma un testimone di ciò che non è più. Anche se il soggetto è sempre vivo, è un momento del soggetto quello che è stato fotografato, e quel momento non è più. E questo è un trauma enorme per l'umanità e un trauma rinnovato. [...] ogni atto di cattura e di lettura di una foto è implicitamente, in maniera rimossa, un contatto con ciò che non è più, vale a dire con la morte. Credo che sia così che si dovrebbe affrontare l'enigma della fotografia, così almeno io vivo la fotografia: come un affascinante e funebre enigma.¹⁰⁰

Ogni fotografia, più invecchia, più ricorda la morte. È sufficiente pensare agli album di famiglia che vengono riscoperti nelle occasioni speciali. All'interno sono custodite le fotografie di parenti che non sono più tra noi, si può ritrovare l'immagine della vecchia casa dove non ci abita più nessuno, o addirittura, si trovano le immagini che rappresentano noi stessi, e allora ci sofferma a pensare a come stiamo invecchiando, a quanto tempo è passato e a quanto ce ne rimane:

Ogni fotografia è un *momento mori*. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra

⁹⁸ Per la definizione di *segno iconico* di Peirce, rimando a C.S. Peirce, *Grammatica speculativa*, in *Semiotica*, M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia (a cura di), Torino, Einaudi, 1980.

⁹⁹ Ivi, p. 49.

¹⁰⁰ A. Schwartz, G. Mandery, *Sulla Fotografia*, in “Doppiozero”, 12 aprile 2015, <https://www.doppiozero.com/sulla-fotografia>

cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo.¹⁰¹

L'effetto-thanatos descritto da Barthes coinvolge esclusivamente le fotografie, non tutte le immagini, c'è da chiedersi cos'è che lo provoca: le fotografie sono sì dei documenti che portano con loro delle testimonianze, ma non sull'oggetto bensì sul tempo. Questo avviene perché, come si è detto, quando si guarda una fotografia si guarda al passato entrando nella dimensione dell'"allora", quando invece se ne distoglie lo sguardo si rientra nell'"ora", si ritorna nel presente dello scorrere del tempo; tuttavia, rispetto alla fotografia il presente risulta essere il "dopo". Il tempo, nel momento in cui si scatta una foto, viene immobilizzato come lo è chi o cosa viene fotografato. Nelle foto-ritratto, il soggetto fotografato (lo *Spectrum*)¹⁰² si deve mettere in posa, ma eseguendo questa pratica avviene una scissione all'interno del soggetto: si tramuta in oggetto al servizio del fotografo (l'*Operator*)¹⁰³, diventando immagine di sé stesso:

La persona che vediamo in una fotografia in realtà non è lì. Le cose si complicano se quella persona siamo noi, perché allora avvertiamo una spiacevole distanza dalla nostra stessa vita. Ci troviamo faccia a faccia con una maschera che ci osserva come se fossimo degli estranei, come se fosse qualcun altro a portarla. Una volta scattate le fotografie cominciano ad appartenere ad un altro tempo. L' "è stato" si inverte nel "non sarà mai più".¹⁰⁴

Quando ci si mette in posa, si sospende se stessi nel tempo: l'essere umano è mobile, mutevole, dispersivo, ma quando è in posa si ferma per far catturare all'obbiettivo della macchina la propria maschera. «Prende così forma "un'essenza sospesa", sospesa nello spazio tra l'io e l'altro».¹⁰⁵ Attraverso questa sospensione dell'essere nel tempo, l'uomo diventa immobile, pesante e determinato, diventa un'immagine di sé che non coinciderà mai con il suo io poiché, finito il momento della posa fotografica, il soggetto che viene rappresentato nella foto è già morto, rimane solo la sua traccia, il suo spettro:

¹⁰¹ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit., p. 15.

¹⁰² R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 11.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, cit., p. 196.

¹⁰⁵ Ivi, p. 207.

Davanti all'obbiettivo io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte. [...] Immaginarariamente, la Fotografia (quella che io *assumo*) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte: io divento veramente spettro.¹⁰⁶

Dato che nella fotografia rivedo, non il mio io, ma lo spettro di me stesso, le foto-ritratto sembrano venire meno a quella che era la principale caratteristica della fotografia, la certezza dell'evidenza. La realtà della fotografia che guardo non rispecchia la percezione che ho di me stesso: io non mi riconosco nell'immagine che vedo di me. Questo è importante perché costringe non solo a ripensare l'oggettività della fotografia, ma porta anche a considerare che: la foto-ritratto non esprime il soggetto nella sua totalità ma testimonia semplicemente la sua esistenza, solamente la sua immagine, la sua maschera. Inoltre, si è costretti anche a ripensare all'importanza del fotografo, posizione che non è mai stata approfondita da Barthes perché, data l'origine personale della sua indagine, non aveva conoscenze a sufficienza per approfondire l'importanza di questa figura. «Non ho nessuna pratica fotografica. Non so che cosa significhi fotografare. Sono un puro consumatore del prodotto fotografato».¹⁰⁷ Quando si guarda una fotografia si ha di certo la certezza che l'oggetto è stato presente in quel tempo e in quello spazio, e non può essere altrimenti, ma il fotografo non è oggettivo quanto la macchina:

Si riteneva che il fotografo fosse un osservatore acuto, ma imparziale; uno scrivano, non un poeta. Ma quando la gente scoprì, e non ci volle molto, che nessuno fotografa nello stesso modo una stessa cosa, l'ipotesi che le macchine fornissero un'immagine impersonale e oggettiva dovette cedere al fatto che le fotografie non attestano soltanto ciò che c'è, ma ciò che un individuo ci vede, che non sono soltanto un documento, ma una valutazione del mondo.¹⁰⁸

¹⁰⁶ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 15.

¹⁰⁷ A. Schwartz, G. Mandery, *Sulla Fotografia*, in "Doppiozero", 12 aprile 2015, <https://www.doppiozero.com/sulla-fotografia>

¹⁰⁸ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit., p. 77.

Le fotografie, quindi, dicono qualcosa su com'era la realtà nel passato ma non dicono solo questo, parlano anche della soggettività del fotografo, di cosa lui ha visto in quella porzione di mondo che ha fotografato e del perché ha voluto fotografare proprio quell'oggetto in quel momento e ci si chiede "cosa voleva farci vedere?". Viene così a crearsi un "visione fotografica"¹⁰⁹ portatrice della percezione individuale del fotografo, e quindi diversa per ogni sensibilità. «Il realismo fotografico può essere definito – e lo è sempre di più – non come ciò che "realmente" c'è, ma come ciò che io "realmente" percepisco».¹¹⁰

l'oggetto ch'essa [la fotografia] fotografa è naturale solo illusoriamente, perché in realtà quel referente è scelto dal fotografo. Inoltre il sistema ottico dell'apparecchio è un sistema scelto fra altri possibili [...]. Tutto questo implica una scelta ideologica rispetto all'oggetto rappresentato. Riassumendo, la fotografia non può essere trascrizione pura e semplice dell'oggetto che si dà come naturale, non foss'altro perché è piatta e non tridimensionale.¹¹¹

Questa nuova "visione", che fa capo alla sensibilità singola del fotografo, è un nuovo modo di rivelare la realtà. Nonostante la fotografia sembri asettica rimane comunque un mezzo con il quale l'uomo si rapporta con il mondo esterno, nonostante sembri 'fredda' e 'piatta' permane l'intrascendibilità del soggetto per la quale non si potrà mai dare una oggettività assoluta. La macchina fotografica è effettivamente una lente tramite cui il fotografo legge la realtà, la foto è il mezzo con il quale la comunica alla gente e in ultimo, ma non per importanza, riguardando la fotografia il fotografo legge la propria interiorità:

Nelle descrizioni dei fotografi, il fotografare è insieme una tecnica illimitata per appropriarsi del mondo oggettivo e un'espressione inevitabilmente solipsistica del singolo io. Le fotografie raffigurano realtà che già esistono, anche se solo la macchina può rivelarle. E raffigurano un temperamento individuale, che scopre se stesso attraverso il ritaglio di realtà effettuato dalla macchina.¹¹²

¹⁰⁹ Ivi, p. 78.

¹¹⁰ Ivi, p. 104.

¹¹¹ A. Schwartz, G. Mandery, *Sulla Fotografia*, in "Doppiozero", 12 aprile 2015, <https://www.doppiozero.com/sulla-fotografia>

¹¹² Ivi, p. 105.

La fotografia rimane di certo il modo più efficace per rappresentare la realtà in modo oggettivo, ma la macchina fotografica, grazie al particolare rapporto che intercorre tra la cosa fotografata e il soggetto fotografo, ha anche la capacità di mostrare il mondo come non lo si è mai visto: attraverso lo sguardo di un'altra persona; poiché «il fotografo è essenzialmente testimone della propria soggettività, cioè del modo in cui si pone come soggetto di fronte a un oggetto».¹¹³ Grazie alla fotografia possiamo conoscere un altro mondo.

In generale «la fotografia è comunemente considerata uno strumento per conoscere cose»,¹¹⁴ è un *medium* che veicola delle informazioni, viene da sé chiedersi in che modo e quali informazioni trasmette:

Le fotografie sono preziose perché danno informazioni. Dicono che cosa c'è, fanno un inventario. Per le spie, i meteorologi, i conduttori d'inchieste, gli archeologi e altri informatori professionisti, esse hanno un valore incalcolabile. Ma nelle situazioni nella quali la maggior parte della gente fa uso della fotografia, il loro valore informativo è simile a quello della narrativa.¹¹⁵

Viene tuttavia da pensare che il raccontare una determinata storia sia un compito che viene eseguito meglio dal film piuttosto che dalla fotografia, per una questione di limiti temporali: la fotografia riporta solo un'istante della storia, che non è sufficiente a far sviluppare la trama, mentre un film con la sua sequenza numerosa di fotogrammi ne ha la possibilità:

Attraverso le fotografie il mondo diventa una serie di particelle isolate a sé stanti, e la storia, passata e presente, un assortimento di aneddoti e di *fait divers*. La macchina fotografica rende la realtà atomica, maneggevole, opaca. È una visione del mondo che nega la connessione e la continuità, ma che conferisce a ogni momento il carattere di un mistero.¹¹⁶

¹¹³ A. Schwartz, G. Mandery, *Sulla Fotografia*, in “Doppiozero”, 12 aprile 2015, <https://www.doppiozero.com/sulla-fotografia>

¹¹⁴ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit., p. 81.

¹¹⁵ Ivi, p. 18.

¹¹⁶ Ivi, p. 21.

La fotografia, quindi, è un'attestazione di presenza che imprigiona un'oggetto in una cornice. «Fotografare significa infatti appropriarsi della cosa che si fotografa. Significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza e quindi di potere»,¹¹⁷ e la conoscenza al giorno d'oggi è potere. Al mondo si può fotografare qualsiasi cosa, grande piccola, vicina e distante, il fotografo diventa un collezionista e «collezionare fotografie è collezionare il mondo».¹¹⁸ Rimane il fatto che una fotografia non spiega, non racconta e il collezionista, quindi il fotografo, non può essere un narratore; non si può possedere il mondo, ma si possono possedere molte immagini. Le fotografie, non hanno parole, non possono spiegare nulla e per questo sono «inviti inesauribili alla deduzione, alla speculazione e alla fantasia».¹¹⁹

La conoscenza raggiunta attraverso le fotografie sarà sempre una forma di sentimentalismo, cinico, umanistico. Sarà una conoscenza a prezzi di liquidazione, un'apparenza di conoscenza, un'apparenza di saggezza; come l'atto di fare una fotografia è un'apparenza di appropriazione [...]. È proprio il mutismo di ciò che è in esse, ipoteticamente, comprensibile che rende le fotografie affascinanti e stimolanti.¹²⁰

Una conoscenza tramite la fotografia risulterebbe una conoscenza insufficiente del mondo, troppo frammentata per poter collegare insieme tra loro le nozioni e produrre un discorso. Le fotografie rimangono dei piacevoli misteri che svelano più di quanto celano.

¹¹⁷ Ivi, p. 4.

¹¹⁸ Ivi, p. 3.

¹¹⁹ Ivi, p. 22.

¹²⁰ Ivi, pp. 22-23.

Capitolo III

La fotografia come discorso dell'io

Il dispositivo fototestuale autobiografico

La circolazione delle immagini avviene attraverso diversi media. In generale un *medium* è una forma¹²¹ attraverso la quale gli esseri umani si pongono in rapporto con il mondo esterno, in modo da interagire efficacemente con l'ambiente. Al giorno d'oggi, invece, con la parola *media* si fa riferimento agli strumenti di comunicazione comparsi nella prima metà dell'Ottocento, a partire dai giornali, e in seguito la fotografia, il cinema, il telefono, la radio e la televisione.¹²² Nell'epoca della *visual culture* si parla anche dei *media visivi* che sono: la televisione, la fotografia, il cinema e la pittura. Quest'ultima, nella teoria dei media, viene considerata il *medium puro*, in quanto puramente fruibile attraverso la vista. La pittura, infatti, ha subito un processo di purificazione attraverso il quale «si è emancipata dal linguaggio, dalla narrazione, dall'allegoria, dalla figurazione e perfino dalla rappresentazione di oggetti nominabili, per esplorare qualcosa che si chiama *pura pittura*, caratterizzata da *pura otticità*».¹²³

Secondo W.J.T. Mitchell l'espressione *media visivi* è fuorviante poiché, in realtà, tutti quei media che vengono ritenuti puramente visuali sono invece da ritenere *media misti*;¹²⁴ questo perché coinvolgono altri sensi come il tatto e l'udito, e non solamente la vista. Riprendendo infatti l'esempio della pittura, Mitchell afferma che è necessaria una specifica educazione dello sguardo per riuscire a fruire di un quadro in maniera completa: un certo tipo di conoscenza è opportuna per riuscire a comprendere un quadro che rappresenta l'Annunciazione o un'opera di Pollock. Il linguaggio serve anche per

¹²¹ A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., p. 78.

¹²² V. Codeluppi, *Che cos'è un medium*, in "Doppiozero", 24 marzo 2015, <https://www.doppiozero.com/che-cose-un-medium>

¹²³ W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, cit., p. 126.

¹²⁴ Ivi, p. 125.

esprimere un giudizio, delle associazioni e osservazioni sull'opera d'arte che si sta ammirando.¹²⁵ Ma ancora più importante del linguaggio è il senso del tatto:

messo in primo piano in alcuni tipi di dipinti (quando sono enfatizzati la *manualità*, l'impasto e la materialità del dipinto) e lasciato sullo sfondo in altri (quando superficie liscia e forme chiare e trasparenti producono l'effetto miracoloso di rendere invisibile l'attività manuale del pittore). [...] Vedere un dipinto è vedere il toccare, vedere i gesti dell'artista, ecco perché ci è rigorosamente proibito toccare le tele.¹²⁶

Se dunque anche il media considerato più visuale di tutti è in realtà un medium misto, si va incontro ad un paradosso: com'è possibile che esistano i media misti se non esistono media puri? Per rispondere a questa domanda Mitchell si rifà ad alcune teorie dei rapporti sensoriali, le quali dicono che in realtà non esiste neppure una percezione puramente visiva. Infatti, la visione naturale è un intreccio di ottico e tattile insieme,¹²⁷ come se la vista fosse il prolungamento delle nostre mani. Questo non è difficile da immaginare se si pensa allo sviluppo cognitivo dei bambini: nel primo anno di vita sviluppano tutti i 5 sensi e una delle prime cose che fanno è prendere e toccare gli oggetti e metterli in bocca per 'tastarli' e riconoscerli. Perciò non esistono media puri perché non esistono nemmeno sistemi sensoriali compartimentalizzati e dissociati gli uni dagli altri. Gli esseri umani non percepiscono il mondo o solo visivamente o solo con il tatto o l'udito, tutti i sensi lavorano simultaneamente per dare una visione d'insieme più completa possibile dell'ambiente in cui ci troviamo.

Perciò, per la teoria dei media e ancor di più per i *visual studies*, è più importante andare a studiare in che modo i media si mescolano tra di loro, il modo in cui *mediano* l'uno con l'altro; infatti, «se tutti i media sono media misti, non lo sono tutti allo stesso modo, non con gli stessi rapporti tra gli elementi. [...] La nozione di "specificità del *medium*", dunque, non deriva mai da una singola essenza di base».¹²⁸

Uno dei media misti più significativi per il nostro tempo è il *phototesto*. Nasce pochi decenni dopo l'invenzione della fotografia, e fin da subito ha avuto difficoltà a entrare

¹²⁵ Ivi, p. 127.

¹²⁶ Ivi, p. 128.

¹²⁷ Ivi, pp. 134-135.

¹²⁸ Ivi, p. 130.

all'interno dell'alta letteratura, nonostante la sua grande produzione.¹²⁹ Questo perché la teoria della letteratura lo individuava come un ibrido adatto al giornalismo, più che alla letteratura canonica, come capitava d'altronde agli altri iconotesti: le iscrizioni sui dipinti e le incisioni, i collage. La prima domanda da porsi è quindi:

Ma che cos'è un fototesto? È possibile farne una tipologia o almeno schizzarne una cartografia novecentesca? In che rapporto sta con le altre forme iconotestuali che lo hanno preceduto? Certamente si tratta di un "nuovo oggetto" che richiede un rapporto interdisciplinare e che ci costringe ad affrontare uno dei problemi non risolti della teoria letteraria occidentale: il rapporto tra testo e immagine, tra verbale e visuale.¹³⁰

Non c'è da sorprendersi che per analizzare un medium misto sia necessario applicare un metodo d'indagine che faccia ricorso a più saperi. Uno dei punti fermi da tenere in considerazione è la costitutiva medialità doppia del fototesto: la forma testo, la parte verbale, linguistica dell'opera e il medium fotografico, la parte visuale. Questa dualità del fototesto pone in una condizione di conflitto la letteratura, che sente minacciata la sua "purezza" verbale e il suo statuto testuale, vedendosi contaminata dalla tecnologia della fotografia. Tuttavia, più che di un conflitto si dovrebbe parlare di un dialogo tra due forme medialità differenti che non possono sottrarsi alla loro compatibilità, unendosi su un supporto mediale unico. Nel tempo, quindi, sono state elaborate diverse tipologie di fototesto: la forma-emblema che si contrappone alla forma-atlante, e la forma-èkphrasis che si oppone alla forma-illustrazione. Nella prima coppia oppositiva, la forma-emblema è un tipo di fototesto nel quale la lettura è già organizzata: il lettore è portato a rispettare l'ordine dialogico, deciso dall'autore del libro, tra il testo e l'immagine: per lo più si tratta di immagini che vengono accompagnate da un titolo, un epigramma, un commento. Nella forma-atlante invece sta al lettore scoprire l'ordine nascosto nell'interazione dei dati, senza riguardo per la cronologia. Nella seconda contrapposizione di forme del fototesto, la forma-èkphrasis è la narrativizzazione di un'immagine e al contrario, la forma-

¹²⁹ M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in V. Del Marco, I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Nuova Cultura, 2011, p. 63.

¹³⁰ Ivi, p. 64.

illustrazione è la visualizzazione di un testo. Non bisogna dimenticare che queste categorizzazioni sono solo un modello di interpretazione:

Queste quattro modalità, più che forme o generi compiuti in se stessi, vengono costantemente rimodulate e ricombinate nelle sperimentazioni fototestuali. E certamente stabiliscono tra di loro relazioni che, pur seguendo l'andamento di copie oppostive, non si cristallizzano mai in forme fisse. [...] nella prassi queste modalità risultano costantemente ibridate e prevalgono di volta in volta in relazione ai contesti culturali e mediali in cui si muovono.¹³¹

Tra i temi più ricorrenti di questa nuova tipologia di scrittura c'è il desiderio di riscrivere la narrazione del passato e di esorcizzarlo: ripescare i traumi sepolti nella memoria e riviverli, provando a guarirli. Perciò la «questione del fototesto attraversa quella della autobiografia, della memoria (del “post-memory”) e del tragico (luttuoso)».¹³²

In un'autobiografia lo svelamento del sé e la verità di questo svelamento vengono comunicati attraverso l'uso della retorica, per convincere il lettore della sincerità di quel che sta leggendo. In un'autobiografia fototestuale invece la prova di verità è affidata alle fotografie presenti nel testo, che intervengono nella lettura come delle testimonianze, come la «prova tangibile della verità del racconto autobiografico o quantomeno della reale esistenza dei personaggi nominati nel testo».¹³³ Con questa nuova pratica retorica di scegliere l'immagine accanto alla parola si cerca di persuadere più efficacemente il lettore.

Prima di addentrarsi nell'analisi del *dispositivo fototestuale autobiografico*¹³⁴ è bene ricordare i tratti specifici di quella che è la sua base prettamente letteraria: l'autobiografia. Si tratta di uno specifico genere letterario composto da un insieme variabile e complesso di un certo numero di tratti distintivi, come si evince dalla definizione che ne ha dato Philippe Lejeune:

¹³¹ Ivi, pp. 71-73.

¹³² Ivi, p. 99.

¹³³ R. Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, in “Between”, IV, 7, 30 maggio 2014, www.between-journal.it, p. 1.

¹³⁴ Ivi, p. 3.

Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità.¹³⁵

Nel suo libro Lejeune compie un'analisi teorica di ogni elemento di questa definizione. Alla fine di questa analisi sono due le condizioni imprescindibili per considerare un'autobiografia tale, e non confonderla con altri generi affini quali: le memorie, la biografia, il romanzo personale o il diario. «Perché ci sia autobiografia [...] bisogna che ci sia identità fra l'*autore*, il *narratore* e il *personaggio*»,¹³⁶ questa è la prima condizione. La seconda condizione necessaria invece è che il racconto sia retrospettivo.

La questione dell'identità è una questione di *nome* e di persona grammaticale; solitamente le autobiografie vengono scritte in prima persona: l'autore si chiede "chi sono *io*?" e attraverso l'elaborazione del testo cerca di rispondere a questa domanda. Tuttavia, il lettore non si chiederà mai "chi è *io* nel testo?", questo perché è stato anticipatamente concordato il *patto autobiografico*.¹³⁷ L'identità del nome tra autore, narratore e personaggio può essere espressa implicitamente o esplicitamente: attraverso la prima modalità si fa riferimento ai titoli del testo (Autobiografia, La mia vita, Le mie Confessioni, ecc.); oppure nella parte iniziale del testo il narratore si impegna davanti al lettore, comportandosi come se fosse l'autore, così da rimandare l'*io* al nome che c'è in copertina. Nella modalità esplicita invece l'autore, il narratore e il personaggio dell'autobiografia hanno lo stesso nome, ed è un continuo rimando l'uno all'altro. Ciò che è chiaro in entrambe le modalità è che la relazione tra l'autore e il lettore è un patto, un contratto e dunque «il genere autobiografico è un *genere contrattuale*».¹³⁸

Ad una prima considerazione, il fatto che il racconto di un'autobiografia debba essere retrospettivo potrebbe sembrare scontato, ma bisogna precisare che non sempre è cronologicamente retrospettivo. La questione della temporalità nella struttura di un testo autobiografico è molto caratteristica e dipende dall'autore. Nel racconto autobiografico la scelta della narrazione cronologica per organizzare la temporalità del testo non è la sola possibile: il tempo può essere confuso, può essere reso ciclico invece che lineare. Il

¹³⁵ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 12.

¹³⁶ Ivi, p. 13.

¹³⁷ Ivi, p. 26.

¹³⁸ Ivi, p. 48.

narratore può anche scegliere di utilizzare uno schema associativo, fare digressioni attraverso prolessi e analessi. Un modo per comprendere meglio il genere autobiografico è compararlo a quello biografico: la prima differenza evidente è che nella biografia l'autore è diverso dal personaggio. Tuttavia, questa dualità si può ritrovare, in un certo senso, anche nell'autore dell'autobiografia:

In biography, scholars of other people's lives document and interpret those lives from a point of view external to the subject. In life writing, subjects write about their own lives predominantly, even if they write about themselves in the second or third person, or as a member of a community. And they write simultaneously from externalized and internal points of view, taking themselves as both subject and object.¹³⁹

Questo modo di vedere sé stessi, come soggetto che scrive ma anche come oggetto di cui si scrive, è il risultato di un'uscita da sé che deve compiere l'autore intenzionato a scrivere un'autobiografia. Scrivere un'autobiografia è compiere una seconda lettura della propria storia, delle proprie scelte, della propria esistenza. Per rileggere sé stesso, il soggetto deve allontanarsi da sé per poi rientrare, così da riuscire ad afferrare l'unità del suo essere e raccontarlo. Questo è un lavoro che solo l'autobiografo deve fare, poiché la sua principale risorsa di dati per raccontare la sua stessa vita è la sua propria memoria: sogni, album fotografici, foto, storie di famiglia, genealogia. Per il biografo invece si tratta per lo più di un lavoro di ricerca delle fonti storiche: documenti, eventi storici, opere, interviste riguardanti la persona di cui vuole scrivere; anche per questo solitamente le biografie sono scritte in terza persona. Di certo ci sono testi che combinano le due modalità di narrazione, quella autobiografica e quella biografica, ma ciò che interessa ora sono le differenze.

La temporalità per l'autobiografo è molto importante: se entrambe le tipologie di testo possono iniziare con la nascita del personaggio, la fine può essere molto diversa. Al biografo non importa se il suo personaggio è già morto, può continuare a scrivere il suo

¹³⁹ S. Smith, J. Watson, *Life Narrative: Definitions and Distinctions*, in S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 4.

racconto ugualmente, mentre per l'autobiografo la sua morte lascia inconclusa la sua opera:

Mentre infatti la biografia si conclude naturalmente con la morte, l'autobiografo non ha un punto fermo dove porre la stasi narrativa; così tende, con aggiunte progressive, a proseguire con indolenza nel solco cronologico, arrivando a ridosso del periodo della stesura, quasi sempre situato nel ramo discendente della parabola esistenziale.¹⁴⁰

È necessario fare alcune precisazioni: l'autobiografia non può cominciare esattamente con la nascita poiché è un evento che l'autore non può ricordare di aver vissuto; perciò, «il vero principio risale allora al momento più lontano della propria esistenza di cui si è in grado di ricordare qualcosa».¹⁴¹ Inoltre, nonostante l'autobiografo compia l'uscita da sé necessaria per riuscire a raccontarsi, è possibile che l'autobiografia risultante non sia completa. Questo può succedere, oltre che per la morte dell'autore, come è già stato detto, anche perché la scrittura non riesce ad afferrare la vita intera del soggetto poiché ne è immerso completamente. Esiste una parte nel soggetto, che è imperscrutabile al soggetto stesso:

the life writer confronts not one life but two. One is the self that others see—the social, historical person, with achievements, personal appearance, social relationships. These are “real” attributes of a person living in the world. But there is also the self-experienced only by that person, the self-felt from the inside that the writer can never get “outside of.” The “inside,” or personally experienced, self has a history.¹⁴²

Precedentemente è stato accennato che la fonte primaria per l'autobiografia è la memoria dell'autobiografo: il ricordo che possiede degli eventi che ha vissuto. In questo contesto parlare di esperienza è parlare di soggettività. Il funzionamento della memoria è complesso: innanzitutto ricordare un evento significa ricordare l'interpretazione che si è

¹⁴⁰ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 133.

¹⁴¹ Ivi, pp. 134-135.

¹⁴² S. Smith, J. Watson, *Life Narrative: Definitions and Distinctions*, in S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, cit., p. 5.

data di quell'evento, non si tratta della replica esatta. «Mediated through memory and language, “experience” is already an interpretation of the past and of our place in a culturally and historically specific present».¹⁴³ Data l'importanza della memoria nel racconto retrospettivo, all'autobiografo nel strutturare il suo testo è richiesto di compiere delle scelte su quali eventi e storie inserire, e in quale ordine proporli al lettore. L'importanza di sottolineare questa richiesta non sta nell'analisi degli eventi raccontati ma proprio in quelli che l'autore decide di omettere. Questo è un privilegio (o uno svantaggio) che solo l'autobiografo possiede, il biografo invece è costretto a rispettare le fonti che raccoglie.

Come fa però il lettore a fidarsi che tutto quello che legge all'interno di un'autobiografia sia vero? L'iniziale patto autobiografico che si verifica tra autore e lettore all'inizio dell'opera non sembra essere sufficientemente forte. Come viene considerata la questione della verità all'interno delle autobiografie? Se l'autore, il narratore e il personaggio sono la stessa persona, riconoscere ciò che è vero da ciò che non lo è, sembra essere un'operazione inattuabile, non c'è nulla all'interno dell'autobiografia che può essere totalmente verificato o totalmente confutato. A parte qualche evento storico certificato, come può essere l'atto di nascita dell'autore che dà la certezza dell'esistenza della persona, l'autorità dell'autobiografo sembra essere molto debole. Tuttavia, c'è un modo per ridargli credito: è sufficiente cambiare prospettiva e non rimanere su una strada oppositiva di verità o falsità, ma introdurre nella relazione tra lettore ed autore l'aspetto del dialogo:

Thus autobiographical truth resides in the intersubjective exchange between narrator and reader aimed at producing a shared understanding of the meaning of a life. [...] Neither the person nor the text can reveal any single or final truth, but both can provide activities of interpretation in which the reader is compelled to join.¹⁴⁴

Non bisogna pensare quindi al testo autobiografico come a qualcosa da verificare o falsificare, ma come ad un testo da comprendere all'interno del rapporto dialogico tra autore e lettore. Il lettore deve partecipare alla scrittura dell'autobiografo, cercando di

¹⁴³ S. Smith, J. Watson, *Autobiographical Subjects*, S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, cit., p. 8.

¹⁴⁴ S. Smith, J. Watson, *Life Narrative: Definitions and Distinctions*, S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, cit., p. 11.

interpretare la sua vita, e lo stesso autore deve partecipare all'interpretazione, cercando di farsi comprendere e dando un'immagine di sé il più veritiera possibile attraverso il racconto delle proprie esperienze, ma soprattutto, utilizzando strategie retoriche che persuadono il lettore della sua onestà.

Ogni autobiografia ha un destinatario. Necessariamente il narratore si sta rivolgendo a qualcuno. Questo qualcuno può essere immaginario, può essere Dio, può essere un amico, o più semplicemente il pubblico dei contemporanei ma «l'entità con cui si dialoga veramente è la propria coscienza, al cui cospetto la memoria richiama ossessivamente l'io dello scrittore».¹⁴⁵

Riguardo alla memoria dell'autore, occorre notare che l'abilità di recuperare i ricordi dipende dalla loro materialità:

Memory, apparently so immaterial, personal, and elusive, is always implicated in materiality, whether it be the materiality of sound, stone, text, garment, integrated circuits and circuit boards, or the materiality of our very bodies—the synapses and electrons of our brains and our nervous systems. Memory is evoked by the senses—smell, taste, touch, sight, sound—and encoded in objects or events with particular meaning for the narrator.¹⁴⁶

Data l'insospettata materialità della memoria, per dar credito alla propria autorità, l'autore può decidere di mescolare il suo testo con alcuni elementi visivi. L'aggiunta di fotografie, schemi, tabelle, o grafici ma addirittura di documentari, cortometraggi, pièce di teatro, sculture, e coreografie di danza, e canzoni; sono tutti mezzi che possono aiutare il lettore a rendersi conto della complessità del soggetto che si sta rivelando, e di certo aiutano l'autore a identificarsi e a svelare parti di sé, che con il semplice media testuale, non riuscirebbe ad esprimere. Chiaramente il *medium* che viene più sfruttato nella scrittura di sé è la fotografia: è il mezzo con il quale sembra di riuscire a immortalare più efficacemente la propria identità e, allo stesso tempo, riesce ad accompagnare efficacemente le storie che vengono narrate all'interno dell'opera.

¹⁴⁵ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, cit., p. 154.

¹⁴⁶ S. Smith, J. Watson, *Autobiographical Subjects*, S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, cit., p. 8.

Non è così semplice, tuttavia, categorizzare la funzione di una fotografia all'interno del testo:

Photographs never simply illustrate a written narrative. Each photo tells a separate story, and taken together they form a separate, often conflicting, system of meaning. Stories in photographs may support, or be in tension with, or contradict the claims of the verbal text. To read these multimedia texts we need to develop familiarity with the narrative and generic conventions of visual compositions. This power of the photograph to “tell a story” of subjectivity has become a fascinating focus of theorizing about life writing.¹⁴⁷

Come è stato accennato all'inizio del capitolo, il legame tra la parte verbale e visuale del testo è complessa e il rapporto tra le parti non è sempre equilibrato.

Dopo aver indagato la parte testuale del *dispositivo fototestuale autobiografico* è il momento di provare ad analizzare la sua parte visuale. Anche in questo caso ci sono varie tipologie di dispositivi iconotestuali che dipendono dal numero di fotografie, dalla loro posizione, dalla loro funzione e dal rapporto che intrattengono con la parte testuale. Ci sono ad esempio opere in cui è presente una sola fotografia: in casi come questi la foto assume un rilievo maggiore, poiché è attraverso la scelta di posizionare un'unica fotografia che l'autore ha deciso di presentarsi al lettore. Gli esempi più numerosi di iconotesti sono le *autobiografie illustrate*¹⁴⁸ nelle quali il numero di foto all'interno dell'opera è maggiore, e solitamente hanno una funzione subordinata a quella letteraria. Tradizionalmente le foto si trovano a metà del libro stampate su una carta differente, numerate e ordinate secondo la cronologia del testo autobiografico. Le fotografie scelte sono anche accompagnate da una didascalia:

[ha] la funzione di dare alcune indicazioni per osservare l'immagine, mettendone in evidenza le figure o alcuni dettagli, oppure attribuendo un nome o una data all'episodio raffigurato. Ma le didascalie hanno anche la funzione simmetrica di ricondurre l'immagine alla scrittura, ripetendo alcuni nomi, luoghi, date o episodi

¹⁴⁷ S. Smith, J. Watson, *Autobiographical Acts*, S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, cit., p. 23.

¹⁴⁸ R. Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, in “Between”, IV, 7, 30 maggio 2014, www.between-journal.it, p. 5.

che sono stati già raccontati nell'autobiografia. La didascalia esercita quindi la sua doppia funzione di connettore, sia verso l'immagine sia verso la scrittura.¹⁴⁹

In questi due primi esempi la parte letteraria è comunque maggioritaria rispetto a quella visuale; il caso opposto è quello dei dispositivi fototestuali autobiografici che si avvalgono della forma *album* come forma espressiva di interazione tra immagini e parole. Si tratta di una forma prevalentemente iconica, dove la parte letteraria è notevolmente ridotta poiché non fa riferimento ad una vita intera ma a specifici racconti o temi.

Barthes di Roland Barthes

Rimane un'ultima forma di tipologia che è il *photo-essay* autobiografico.¹⁵⁰ Un caso esemplare è l'autobiografia di Roland Barthes. Il testo intitolato *Roland Barthes par Roland Barthes* (Barthes di Roland Barthes, 1975) è diviso in due parti: la prima si riferisce alla sua 'preistoria' mentre la seconda alla sua 'storia'. Nella prima parte Barthes propone una serie di immagini che sceglie dal suo archivio familiare, che vanno a costituire una specie di album di famiglia, dove il lettore trova una genealogia dell'autore. Viene pitturata un'infanzia provinciale e borghese, si vedono: la casa dove è cresciuto, i nonni, il padre, la madre, le zie, i compagni di scuola. L'infanzia di Barthes è segnata dalla morte del padre, da problemi economici, l'adolescenza invece è marcata dalla malattia. Alla fine di questa prima parte sono presenti tre foto che ritraggono l'autore al tavolo, in tre studi diversi ma tutti organizzati allo stesso modo. Le fotografie, inoltre, sono accompagnate da brevi testi, che non sono semplici didascalie. I testi verbali non danno informazioni sulle foto alle quali sono associate e non ne costituiscono una descrizione o un commento:

Si tratta, insomma, di due testi paralleli e altrettanto autorevoli, strettamente coordinati tra loro nella produzione del senso complessivo. Si assiste così alla formazione di un testo sincretico dove l'accostamento tra parole e foto produce un discorso a due voci che non possono essere svincolate l'una dall'altra.¹⁵¹

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 10.

¹⁵¹ *Ibidem.*

La seconda parte del testo invece, quella che riguarda la sua storia, comincia con una fotografia di Barthes dove si accende una sigaretta «e il testo può iniziare».¹⁵² In quest'opera Barthes sperimenta molte tattiche discorsive differenti, oltre alla già conosciuta tecnica dei frammenti, si ritrovano nel testo vari generi: «dal diario alla parodia, dalla satira al dialogo, dall'ironia alla messa in abisso – e soprattutto dalla vertigine dei pronomi personali in cui si articola, e che possono cambiare dalla prima alla terza persona anche all'interno dello stesso frammento».¹⁵³ Tuttavia sono presenti immagini anche nella seconda parte del testo, sono delle foto che riproducono oggetti o disegni. In questi casi sono accompagnate da didascalie alcune volte in modo informativo, in altre occasioni invece nello stesso stile dei frammenti. La divisione in due parti del testo, che fa riferimento a due concezioni del tempo differenti, se non a due 'io' distinti, e ai diversi modi in cui Barthes dispone le immagini nell'autobiografia, fanno di quest'opera «una vera e propria invenzione letteraria».¹⁵⁴ Lejeune la definisce un'*autobiografia critica*¹⁵⁵ vale a dire una autobiografia che, non solo cerca di raccontare la vita dell'autore, ma si interroga sulle regole della memoria. Caratteristico è il messaggio che si trova all'inizio del libro, dove Barthes chiede al lettore di considerare tutto ciò che leggerà «come detto da un personaggio di romanzo».¹⁵⁶ Questo messaggio poi viene ripreso, con un'aggiunta, in uno dei suoi frammenti intitolato “Il libro dell'io”:

Benché sia fatto apparentemente da una sequenza di “idee”, questo libro non è il libro delle mie idee; è il libro dell'io, il libro delle mie resistenze alle mie idee; è un libro *recessivo* (che va all'indietro, ma anche, forse, che prende le distanze).

Tutto questo deve essere considerato come detto da un personaggio di romanzo – o meglio da molti. Perché l'immaginario [...] è preso a carico da svariate maschere (*personae*), scaglionate secondo la profondità della scena (e però *nessuna persona* dietro). Il libro non sceglie funziona per alternanza, produce per vampate d'immaginario semplice e di accessi critici, ma questi medesimi accessi non sono mai che effetti di risonanze: non c'è immaginario più puro della critica (di sé).¹⁵⁷

¹⁵² I. Pezzini, *Introduzione a Barthes*, Roma, Laterza, 2014, p. 121.

¹⁵³ Ivi, p. 122.

¹⁵⁴ Ivi, p. 123.

¹⁵⁵ P. Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL, 1991, pp. 74-75.

¹⁵⁶ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1975, p. 4

¹⁵⁷ Ivi, pp. 136-137.

Il messaggio di questa dichiarazione iniziale da parte dell'autore va a testimoniare l'impossibilità, sia da parte delle immagini sia del testo, di riportare in modo completo l'identità di un soggetto che è mutevole. I frammenti che costituiscono la seconda parte del libro corrispondono alle "svariate maschere" del soggetto, il personaggio del romanzo non è uno ma sono "molti". In questo modo, il patto autobiografico necessario per classificare un'opera come autobiografia cade, e questo fa sì che i lettori si aggrappino alle fotografie che ritrovano nella parte iniziale del libro: «L'autobiografia non ha un referente reale; ne scopre la perdita e ne racconta il desiderio, attaccandosi all'immagine come a un feticcio».¹⁵⁸ Le autobiografie diventano, come lo sono le fotografie per Barthes, uno spettro; «un'emanazione del *reale passato*».¹⁵⁹ Anche le biografie trattano del passato, raccontano la storia della vita dell'autore cercando di darne un'immagine: ma quanto può riuscire a capire il lettore dei veri pensieri e sentimenti dell'autore? Quanto la capacità introspettiva dell'autore può riuscire a indagare il suo vero sé? Ciò che restituisce Barthes con la sua autobiografia è l'immagine di un soggetto frammentato e discontinuo. Infatti, le fotografie non riescono a restituire la continuità del soggetto poiché riescono solamente a catturare un momento nel tempo e quindi solamente un frammento della sua interiorità.

Bisogna considerare inoltre che *Roland Barthes par Roland Barthes* non è stato l'unico fototesto realizzato dall'autore. Anche in quella che è stata la sua ultima opera, *La Chambre claire*, di cui si è già parlato nel secondo capitolo, Barthes ha inserito varie fotografie. Questo saggio sulla fotografia può, anch'esso, essere diviso in due parti: nella seconda l'autore parlando della madre, mancata da poco, ci parla anche di sé. In seguito al periodo di lutto, Barthes cerca di ritrovare sua madre sfogliando alcune fotografie e ripercorrendo il tempo con lei, «cercando la verità del volto»¹⁶⁰ che ha amato. L'autore ha tuttavia l'impressione che nessuna di esse gli restituisca veramente sua madre per come la conosceva, fino a che non capita su una fotografia che la ritrae da bambina, la "fotografia del Giardino d'Inverno":

¹⁵⁸ L. Marfè, *Un altro modo di raccontare*, Firenze, Olschki, 2021, p. 96.

¹⁵⁹ I. Pezzini, *Introduzione a Barthes*, cit., p. 145.

¹⁶⁰ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 69.

Quelle foto, che la fenomenologia definirebbe degli oggetti “qualunque”, non erano che analogiche, suscitavano solamente la sua identità, non la sua verità; ma la Fotografia del Giardino d’Inverno, invece, era effettivamente essenziale, essa realizzava per me, utopisticamente, *la scienza impossibile dell’essere unico*.¹⁶¹

Questa fotografia non è stata riprodotta all’interno del libro perché per il lettore non avrebbe avuto lo stesso significato. Il tema principale in questione è il tempo: come mai Barthes ritrova la verità dell’essere di sua madre in una foto nella quale lei ha cinque anni? Questo accade perché nell’ultimo periodo l’autore ha accudito la madre stanca e malata come una bambina, come se fosse sua figlia. Barthes sia nella vita reale sia mentre sfogliava le fotografie, è riuscito a ripercorrere il tempo insieme alla madre:

I greci entravano nella Morte a ritroso: ciò che essi avevano davanti, era il loro passato. Così io ho ripercorso una vita, non già la mia, ma quella di chi amavo. Partito dalla sua ultima immagine, scattata l’estate prima della sua morte [...], ripercorrendo tre quarti di secolo sono arrivato all’immagine di una bambina: io guardo intensamente al Supremo Bene dell’infanzia, della madre, della madre bambina. [...] Finalmente io la ritrovavo *come in se stessa*...¹⁶²

Nella foto del Giardino d’Inverno, tuttavia, non troviamo solo la madre bambina di Barthes ma ritroviamo anche lui da bambino. Una delle caratteristiche della foto tanto amata da Barthes è la posa della madre; si tratta in realtà di una posa tipica dei bambini: con le mani giunte, tenendole con un dito. Se si va a ripescare una delle foto da bambino di Barthes presenti nella sua autobiografia, lo ritroviamo nella stessa posa. Ecco che allora: «In the Winter Garden Photograph, Roland Barthes discovered not his mother, or not only his mother, but also himself, himself as a child, specifically as a child known from photographs».¹⁶³ Ciò che Barthes scopre di sé stesso in questa fotografia lo dice nella didascalia: «non vi scopro l’irreversibile ma l’irriducibile: tutto quello che è ancora in me, a tratti; nel bambino leggo in trasparenza la parte oscura di me stesso [...]».¹⁶⁴ La tristezza che prova Barthes è irriducibile e la ritrova anche nel sé bambino, ma non si

¹⁶¹ Ivi, p. 72.

¹⁶² Ivi, p. 73.

¹⁶³ M. Olin, *Touching Photographs*, Chicago, University of Chicago Press, 2012, pp. 65-66.

¹⁶⁴ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit. p. 30.

tratta di un bambino triste. Qui entra in gioco la questione della ‘posa’ che costituisce la natura della fotografia: per Barthes non si tratta di un atteggiamento del referente, ma piuttosto di un’intenzione di chi sta guardando la fotografia, poiché «guardando una foto, io includo fatalmente nel mio sguardo il pensiero di quell’istante, per quanto breve esso sia stato, in cui una cosa reale si è trovata immobile davanti all’occhio».¹⁶⁵

Rimane una questione che non può passare inosservata sull’uso delle fotografie nei fototesti di Barthes: il fatto che la fotografia del Giardino d’Inverno non venga rappresentata può lasciare il dubbio che sia vera o meno, ma in ogni caso non mette in difficoltà la ricerca de *La Chambre claire* sul noema della fotografia. Sarebbe sicuramente una perdita per l’opera scoprire che la non presenza della fotografia è dovuta esclusivamente alla sua finzione, ma in ogni caso la verità finzionale dell’invisibile fotografia del Giardino d’Inverno è così potente da sopravvivere alla sua probabile non esistenza. La questione della verità delle fotografie nei dispositivi fototestuali autobiografici è messa in crisi da un altro fattore molto importante: le fotografie che vengono inserite non sono scattate dall’autore, mettendo così in ulteriore crisi il patto autobiografico. Si potrebbe affermare che: dato che la selezione delle fotografie da rappresentare nel testo è fatta dall’autore, basta questo a verificarne la responsabilità. A questo punto è lecito dubitare che la visione dell’autore sia sovrapposta a quella del fotografo. È quindi bene provare a rivedere l’autorità esclusivamente centrata sulla figura dell’autore, per guardare ad una narrazione che prevede anche lo sguardo dell’Altro. L’aggiunta dell’altro dovrebbe aiutare l’autore a completare la narrazione di sé: «Nel caso delle autobiografie fototestuali l’Altro può essere riletto sia come sguardo altro, intendendo le foto come un altro dalla scrittura; sia come altro dall’autore, e cioè le foto selezionate dall’autore dell’autobiografia ma scattate da altri fotografi».¹⁶⁶ Qual è tuttavia la verità che cercano di raccontare le autobiografie? A che identità si riferiscono? Una delle strade che stanno prendendo le autobiografie è quella di svelare il corpo e la sua storia. In questo modo l’Altro è inteso come il fotografo che immortalava la fisicità del soggetto, che solitamente rimane nascosta, e allo stesso tempo l’Altro è inteso come il corpo stesso in opposizione all’autore che cerca di rivelare invece la storia dell’anima, del carattere e della sua personalità, negli episodi cronologicamente rilevanti di una vita

¹⁶⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 79.

¹⁶⁶ R. Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, in “Between”, IV, 7, 30 maggio 2014, www.between-journal.it, p. 14.

intera. D'altronde non si possono separare le due cose, sono due facce della stessa medaglia: ciò che succede al corpo succede anche lo spirito. Basta pensare anche solamente al racconto di una malattia grave come può influenzare entrambi gli aspetti, che sono costitutivi del soggetto. Non è un caso, infatti, che l'ultima foto in *Roland Barthes par Roland Barthes* raffigura una tavola anatomica dove vengono evidenziati solamente i vasi sanguigni, accompagnata da una didascalia che afferma «Scrivere il corpo. Né la pelle, né i muscoli, né le ossa, né i nervi, ma il resto: un “es” balordo, fibroso, spelacchiato, sfilacciato, la palandrana d'un clown».¹⁶⁷

¹⁶⁷ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit. p. 204.

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele. 1916. *Poetica*, Bari, Editori LaTerza.
- Barthes, Roland. 1975. *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Barthes, Roland. 1980. *La camera chiara*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Barthes, Roland. 1985. *Il messaggio fotografico*, in Barthes Roland, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Barthes, Roland. 1985. *La retorica dell'immagine*, in Barthes Roland, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Battistini, Andrea. 1990. *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino.
- Bazin, André. 1973. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Aldo Garzanti Editore.
- Berger, John. 2003. *Sul guardare*, Milano, Bruno Mondadori Editori.
- Belting, Hans. 2014. *Facce. Una storia del volto*, Roma, Carocci Editore.
- Bredenkamp, Horst. 2015. *Immagini che ci guardano*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Boehm, Gottfried. 1995. *Was ist ein Bild?*, Paderborn, Brill-Fink.
- Codeluppi, Vanni. 24 marzo 2015. *Che cos'è un medium*, in "Doppiozero", <https://www.doppiozero.com/che-cose-un-medium>.
- Coglitore, Roberta. 30 maggio 2014. *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, in "Between", vol. IV, no. 7, www.between-journal.it.
- Cometa, Michele. 2011. *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in V. Del Marco, I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Nuova Cultura.
- Debray, Régis. 1999. *Vita e morte dell'immagine*, Milano, Editrice Il Castoro.
- Freedberg, David. 2009. *Il potere delle immagini*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

- Jean-Luc, Nancy. 2002. *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Lejeune, Philippe. 1986. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Lejeune, Philippe. 1991. *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL.
- Marfè, Luigi. 2021. *Un altro modo di raccontare*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Marin, Louis. 1993. *Des pouvoirs de l'image: gloses*, Paris, Seuil.
- Muzzarelli, Federica. 2014. *L'invenzione del fotografico*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Mitchell, William John Thomas. 2017. *Pictorial Turn*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Olin, Margareth. 2012. *Touching Photographs*, Chicago, University of Chicago Press.
- Pierce, Charles Sanders. 1980. *Grammatica speculativa*, in *Semiotica*, M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia (a cura di), Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Pezzini, Isabella. 2014. *Introduzione a Barthes*, Roma, Laterza.
- Pinotti, Andrea. Somaini, Antonio. 2009. *Teorie dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Schwartz, Angelo. Mandery, Guy. 12 aprile 2015. *Sulla Fotografia*, in "Doppiozero", <https://www.doppiozero.com/sulla-fotografia>.
- Smith, Sidonie. Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sontag, Susan. 1978. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Stoichita, Victor I. 2006. *L'effetto Pigmalione*, Milano, Il Saggiatore.

Wittgenstein, Ludwig. 1983. *Ricerche Filosofiche*, Mario Trinchero (a cura di), Torino, Giulio Einaudi Editore.