

Antonio Cavicchia Scalamonti, Gianfranco Pecchinenda (a cura di)  
*Sociologia della comunicazione. Media e processi culturali*  
Terza edizione

Copyright © 2001 by Ipermedium libri, Napoli

Prima edizione: Aprile 1999 (ed. CUES, Fisciano, SA)

Seconda edizione: Marzo 2000 (ed. CUES, Fisciano, SA)

CATALOGAZIONE

Antonio Cavicchia Scalamonti, Gianfranco Pecchinenda (a cura di)  
*Sociologia della comunicazione. Media e processi culturali*  
Napoli, Ipermedium libri 2001  
Pagine 303, cm. 24

Indice

1. Scienze sociali
2. Sociologia dei processi culturali e comunicativi

I. Cavicchia Scalamonti Antonio

II. Pecchinenda Gianfranco

ISBN 88-86908-35-0

## INDICE

|   |   |
|---|---|
| Introduzione .....                          | 7 |
| <i>Alcune questioni metodologiche</i> ..... | 9 |

### PARTE PRIMA: COMUNICAZIONE E CULTURA

|  |    |
|--|----|
| I. La comunicazione come processo culturale .....  | 19 |
| II. Teorie sociologiche e processi comunicativi .....  | 29 |
| <i>Teorie: Lo struttural-funzionalismo; L'evoluzionismo sociale; Il modello del conflitto sociale; Fenomenologia e interazionismo simbolico</i> .....  | 29 |
| <i>Autori: Benjamin e gli effetti della riproducibilità tecnica; M. McLuhan: una teoria generale dei media; Habermas e la teoria dell'agire comunicativo; Carey e i Cultural Studies; Meyrowitz: media elettronici e comportamento sociale; Breston e l'utopia della comunicazione</i> ..... | 41 |
| <i>Determinismi tecnologici e determinismi sociali</i> .....   | 74 |
| III. La sociologia della comunicazione;<br>alcuni concetti fondamentali .....  | 77 |
| <i>Comunicazione e informazione</i> .....  | 78 |
| <i>Comunicazione: scambio e partecipazione</i> .....   | 85 |
| <i>Comunicazione e cultura di massa</i> .....  | 86 |

### PARTE SECONDA: MEDIA E CULTURA

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| Oralità e scrittura .....       | 93  |
| di Antonio Cavicchia Scalamonti |     |
| Cosa è il giornalismo .....     | 137 |
| di Carlo Sorrentino             |     |

|  |     |
|--|-----|
| <b>La telecomunicazione</b> .....                            | 163 |
| di Davide Borrelli   |     |
| <b>Fotografia</b> .....                                      | 181 |
| di Stefano Bory  |     |
| <b>Appunti per una sociologia del cinema</b> .....           | 197 |
| di Adolfo Fattori  |     |
| <b>La radio. Usi e funzioni di un medium eclettico</b> ..... | 219 |
| di Anna Lucia Natale   |     |
| <b>Televisione e mediazione dell'identità</b> .....          | 237 |
| di Gianfranco Pecchinenda                                    |     |
| <b>Internet, personal medium</b> .....                       | 257 |
| di Marcello Buonomo  |     |
| <b>BIBLIOGRAFIA GENERALE</b> .....                           | 285 |
| <b>NOTE SUGLI AUTORI</b> .....                               | 298 |

# Fotografia

di Stefano Bory

*I media si sono sostituiti al mondo di prima. Anche se volessimo recuperare questo mondo di prima, potremmo farlo soltanto con uno studio intenso di come i media lo hanno inghiottito.*

Marshall McLuhan

*Che cosa sarebbe il mondo senza le immagini?*

Spot pubblicitario della Kodak

Il dispositivo fotografico è la più vecchia tecnologia della comunicazione per immagini del mondo moderno. Da oltre un secolo e mezzo infatti, fotografie di ogni sorta circolano tra gli uomini delle società di tutto il globo; e solo in pochissime comunità la pratica fotografica non è ancora del tutto diffusa (anche se risulta difficile immaginare che esistano gruppi che non ne siano almeno a conoscenza).

Per quanto oggi guardare e scattare foto siano per noi gesti spontanei ed abituarini, non va sottovalutato quanto queste "immagini immobili", in un contesto sempre più pervaso dal "grande cucchiaio" televisivo e soprattutto dal progressivo incedere del virtuale, continuino a comunicarci e ad informarci. Questo saggio si propone di evidenziare come il medium fotografico, con le sue peculiari caratteristiche, abbia contribuito a modificare la percezione che l'uomo ha del mondo e di se stesso, dando il via a quella "cultura delle immagini" così peculiare della società moderna.

---

Cfr. P. Bruckner, *La sensazione dell'innocenza*, Ipermedium libri, Napoli 2001, pagg. 200-201.

### Cenni Storici

Su qualsiasi manuale di storia della fotografia si può leggere come questa sia stata il risultato dell'unione di due invenzioni precedenti e distinte: una, puramente *ottica*, è quella della camera oscura; un'altra, di tipo essenzialmente *chimico*, è la scoperta della sensibilizzazione alla luce di sostanze a base di sali d'argento.

La camera oscura ha origini molto antiche. Già Aristotele, nel IV secolo A. C., osservò che i raggi del sole che passano per una piccola apertura producono un'immagine circolare. Ma solo ben 17 secoli più tardi fu data piena realizzazione alla scoperta quando il monaco inglese Ruggero Bacone, nel 1267, descrisse la camera oscura e l'uso dello specchio da anteporre al "forame" per raddrizzare le immagini proiettate al suo interno. L'invenzione iniziò ad essere utilizzata più assiduamente solo nel XVII secolo e successivamente divenne uno strumento di utile uso per l'arte del dipinto. La camera oscura portatile di fine Seicento (brevettata da Johannes Zahn nel 1685), che riproduceva sul vetro smerigliato quanto inquadrato dal foro stenopeico e poi da una vera e propria lente, diventò lo strumento di molti pittori per il disegno dal vero; a questi bastava infatti sovrapporre un foglio sul piano di proiezione e ricalcarne le forme.

Quello di riuscire a fissare permanentemente le immagini proiettate sul vetro della camera oscura fu, ovviamente, un desiderio che non tardò a venire. Tra i tanti che fecero esperimenti, Joseph Nicéphore Niépce, con le sue "eliografie" (la prima risale al 1826), fu il primo a raggiungere dei risultati concreti. Il ricercatore riuscì ad ottenere delle immagini esponendo delle lastre di metallo ricoperte di bitume di giudea (sostanza che schiarisce debolmente alla luce), ma i lunghissimi tempi di esposizione ed i risultati mai qualitativamente adeguati lo spinsero a firmare, nel 1829, un accordo societario con un pittore-scenografo interessato alle sperimentazioni con la camera oscura: Louis Jacques Mandé Daguerre. Niépce però muore 4 anni più tardi, passando al suo socio il testimone della scoperta.

Daguerre viene generalmente considerato il vero inventore della fotografia.<sup>2</sup> Il suo "dagherrotipo" viene presentato nel 1839 all'Accademia delle Scienze di Parigi e diventa il primo strumento fotografico "ufficiale" della storia. L'apparecchio consisteva in una lastra di rame rivestita di ioduro d'argento che, esposta ai raggi della fotocamera, si impressionava conservando un'immagine latente; l'immagine riemergeva sulla superficie della lastra

<sup>2</sup> La paternità dell'invenzione fotografica non è mai stata uniformemente condivisa, anche se Daguerre è il principale candidato. Si veda a riguardo A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano 1976, pagg. 5-36; e D. Mormorio, *Storia della fotografia*, Newton, Roma 1996, pag. 12-26.

grazie ai vapori di mercurio e veniva fissata con un lavaggio in acqua salata. Il dispositivo della dagherrotipia, definito positivo-diretto, permetteva di ottenere una sola copia dalla procedura, per ogni posa un unico esemplare. Ma la fotografia era entrata a far parte del mondo.

Sin qui, la nascita, le origini; le scoperte successive non furono però di minore importanza. Allo scienziato inglese Fox Talbot si devono infatti l'uso della carta al cloruro di argento (al posto delle lastre metalliche di Daguerre) ed il processo di sviluppo negativo-positivo. Questo fu un passo di grande rilevanza! La carta, resa trasparente mediante una ceratura, venne per la prima volta utilizzata come negativo per la stampa di un elevato numero di copie. Talbot dette a questo processo il nome di *calotipia* (dal greco *kalòs*, bello) e ne annunciò la definitiva messa a punto nel 1940.

Il problema insoluto restava sino a quel momento il "fissaggio" delle immagini, ancora approssimativo e troppo difficoltoso. Importanti contributi allo sviluppo delle tecniche di uso dei materiali fotosensibili furono dati dall'astronomo John Herschel,<sup>3</sup> che oltre a sostituire l'acqua con l'iposolfito di sodio (1839) inventò nel 1842 il procedimento della cianografia, e da Frederick Scott Archer che, nel 1851, individuò nel collodio la sostanza giusta per fissare l'alogenuro d'argento su lastre di vetro e realizzando così il miglior procedimento negativo per stampe su carta salata dell'epoca.

È in questo decennio tra gli anni 1840 e 1850 che la fotografia si diffonde tra le classi agiate del mondo occidentale; numerosi studi fotografici si aprono in Francia, in Inghilterra e negli Stati Uniti, e, come ci si poteva aspettare, «il sogno dei primi fotografi era quello di fotografare le persone nelle loro fattezze reali, come neppur il miglior ritrattista sarebbe stato capace di fare».<sup>4</sup> Il ritratto fotografico irrompe nei ceti alti dei paesi occidentali, un sistema tecnico capace di riprodurre immagini reali si contrappone alla pittura, anche se ancora con poca precisione. Ma i progressi non tardano a venire: nel 1852 Adolphe Martin crea la *ferrotipia*, metodo che avrà grande successo per ben trent'anni, fino a quando cioè, nel 1878, non entrano in commercio le lastre a gelatina inventate pochi anni prima da Richard L. Maddox.

Facciamo però un passo indietro e torniamo agli anni '50. In quel periodo la diffusione del ritratto fotografico condusse ad un'invenzione di grande portata sociale: la *carte-de-visite* brevettata (ancora una volta in Francia) da Adolphe-Eugène Disdéri nel 1854. Chiamata così per la somiglianza di dimensioni che aveva con i biglietti da visita, la *carte-de-visite* era una fotogra-

<sup>3</sup> Pare che Herschel sia stato il primo ad utilizzare il termine stesso di fotografia (dal greco *phòs-phòtòs*, luce), anche se Mormorio lo attribuisce probabilmente ad Hercules Florence. Cfr. D. Mormorio, *Storia della fotografia*, op. cit., pag. 25.

<sup>4</sup> F. Martioli, *Sociologia visuale*, Nuova ERI, Roma 1991, pag. 15.

fia su cartoncino grande 10x6 centimetri, il dispositivo era formato da quattro obiettivi e da un portalastra scorrevole che permetteva di realizzare quattro scatti su ogni metà lastra, così da ottenere ben otto fotografie. A raccontare del grande successo che ebbe questa invenzione fu uno dei più grandi fotografi della storia, Nadar: «Il successo allora davvero strepitoso di Disdéri fu legittimamente dovuto alla ingegnosa trovata della carta da visita. Il suo intuito di industriale aveva fiutato bene e al momento giusto. Disdéri aveva creato una vera e propria moda che di colpo coinvolgeva tutti. Anche di più: rovesciando la proporzione economica valida fino allora e cioè dando infinitamente di più per infinitamente di meno, egli rendeva definitivamente popolare la fotografia». <sup>5</sup> Quello di Disdéri non fu soltanto il formato fotografico più famoso dell'epoca, esso dette la possibilità anche alle classi più basse di accedere al mondo della fotografia, la rese, come dice Nadar, "popolare". Nel giro di vent'anni il numero di fotografi passò, nella maggioranza dei paesi industrializzati, da alcune decine intorno al 1850 a parecchie migliaia verso il 1870.

Ma un'altra considerazione, forse ancora più importante in questo contesto, è che a numerosi biglietti da visita furono incollate *cartes-de-visite*; e per quanto questi biglietti fossero utilizzati quasi esclusivamente per relazioni di tipo mondano, non va ridimensionato il profondo senso di associazione tra identità personale e fotografia che si stava andando a creare. Potremmo considerare questi biglietti da visita "foto-firmati" un po' come i genitori, magari i nonni, delle nostre attuali carte di identità e passaporti, fondamentali attestatori istituzionali della nostra specifica identità che senza foto non hanno alcun valore. D'altronde, è anche tecnicamente possibile definire il dispositivo di Disdéri come un antenato delle nostre macchine per fototessere.

Gli anni '70 del 1800 furono insomma i testimoni della definitiva diffusione del medium fotografico e l'acquisto e la conservazione di fotografie già si reggeva su di un mercato saldo ed in costante crescita. Le conoscenze tecniche e la possibilità di "scattare" fotografie erano allora tutte nelle mani dei fotografi professionisti, al vasto pubblico desideroso di fotografarsi il mezzo non era insomma ancora accessibile. Probabilmente una delle maggiori cause che contribuirono alla definitiva esplosione della fotografia nel mondo è stata proprio la seguente invenzione: la messa in commercio, nel 1888, della Kodak, ovvero la prima fotocamera portatile a bobine (i primi rollini). L'inventore, George Eastman, pubblicizzò la sua macchina con uno slogan estremamente significativo: «Premete il bottone, Kodak farà il resto».

<sup>5</sup> Nadar, *Quando ero fotografo*, Editori Riuniti, Roma 1982, pag. 143.

La fabbricazione in serie e la commercializzazione di fotocamere, la costante riduzione dei costi, la sempre maggior maneggevolezza e la miniaturizzazione degli apparecchi, il progresso nel campo degli obiettivi e la nascita dei centri di sviluppo e stampa hanno fatto il resto nei decenni successivi. Oltre alla pellicola perforata in 35 mm di Edison (1895) ed all'avvento della pellicola a colori nel 1930, quella di Eastman è l'ultima scoperta che qui è necessario rammentare.

La macchina per "istantanee"<sup>6</sup> Kodak permise a qualsiasi dilettante di scattare fotografie, quella della "scrittura con la luce" fu la prima delle tecnologie della comunicazione moderne messa a disposizione delle masse, un nuovo modo di comunicare basato sulla riproduzione di immagini copiate dalla realtà e su nuovi codici di informazione visiva si diffondeva nel mondo.

### La realtà come costruzione fotografica

Ma quali sono le trasformazioni che l'avvento e lo sviluppo della fotografia hanno prodotto all'interno delle società che l'hanno accolta? E in quali ambiti dell'attività umana questo medium ha svolto delle funzioni di rilievo?

Nel rispondere alla prima domanda prenderemo qui in esame due tipologie di trasformazione:

- una di carattere puramente comunicativo, riferita cioè al prodursi di un nuovo metodo di trasmettere informazioni basato sulla "visione";
- una seconda, indissolubilmente legata alla prima, basata sulle conseguenze che questa nuova tecnologia della comunicazione ha prodotto sul modo di percepire ed esperire la realtà da parte dell'individuo.

Come ben sappiamo, il tipo di comunicazione per immagini precedente all'epoca fotografica era supportato principalmente (se non unicamente) dal disegno e dalle tecniche pittoriche. La vastissima gamma di problematiche legata al conflittuale (ma allo stesso tempo strettissimo) rapporto che foto e dipinto hanno avuto ed hanno tuttora richiederebbe la scrittura di un saggio a parte. Per ciò che qui si preme sottolineare tornano utili le parole di Susan Sontag: «Ciò che la fotografia fece fu di appropriarsi del compito del pittore di fornire immagini che trascrivessero accuratamente la realtà. [...] Assumendosi il compito della rappresentazione realistica, sino allora monopolio della pittura, la fotografia lasciò libera quest'arte di seguire la sua grande vocazione modernista, cioè l'astrazione. [...] Il fatto che molti fotografi profes-

<sup>6</sup> Il significato della parola "istantanea" in fotografia era allora del tutto diverso dal nostro. Mentre oggi si definisce convenzionalmente come istantanea una foto realizzata più o meno in maniera improvvisata, differenziandola da quella scattata "in studio", allora il termine era strettamente legato ai bassissimi tempi di esposizione necessari per una posa, tempi che con la Kodak divennero inferiori a 1/30 di secondo.



sionisti affermino di fare ben altro che una mera registrazione della realtà è il più evidente indice dell'enorme influenza che la pittura ha, a sua volta, avuto sulla fotografia. Ma per quanto i fotografi siano arrivati a condividere, in parte, i medesimi atteggiamenti sul valore intrinseco della percezione [...] che hanno dominato per oltre un secolo la pittura più avanzata, le loro applicazioni di questi atteggiamenti non possono essere eguali a quelle dei pittori. È infatti nella natura di una fotografia l'impossibilità di trascendere il soggetto, come invece può fare un quadro. E non può neanche andare oltre il visuale».<sup>7</sup>

Questa impossibilità di trascendere il soggetto e questo non potere andare oltre il "visuale" sono estremamente significativi. Se guardiamo una foto astratta, la prima cosa che ci chiediamo è cosa siano gli oggetti trasfigurati che si presentano dietro l'immagine che *vediamo*; nel *guardare* un quadro astratto ciò non accade, il quadro spinge ad una interpretazione legata a quello che la sua immagine rappresenta, senza la necessità di avere oggetti-referenti fisicamente esistenti.

È questa totale adesione al mondo fisico che caratterizza la specificità dell'immagine fotografica, ed è su questa esigenza di una predominanza del visivo e del vedere che si fonda il suo tipo di comunicazione. Una comunicazione, definita da molti *visuale*, che introduce nuovi codici di lettura delle immagini perchè costituita da un nuovo tipo di immagini, estremamente differenti da quelle stereotipate dalla pittura.

Ma come sono fatte questo nuovo tipo di immagini? In un interessante saggio, dal titolo *I figli di Nadar*,<sup>8</sup> lo studioso di comunicazione francese Pierre Sorlin definisce l'insieme delle rappresentazioni originate dalla fotografia (comprendendo quindi anche quelle del cinema e successivamente della televisione) come "immagini analogiche", contrapponendole a quelle "sintetiche" della pittura. Le differenze che evidenzia Sorlin tra i due tipi di immagini risultano molto interessanti per il nostro discorso.

Per l'autore, l'immagine sintetica non ha il compito di restituire un oggetto od una scena nella loro esattezza, ma deve offrire una rappresentazione coerente, deve coglierne non il fatto concreto ma l'idea; è un'immagine, insomma, caratterizzata da una *sintesi*, e che come spiega Sorlin «condensava; sia semplificando, al fine di mostrare solo l'essenziale, ad esempio nell'abbozzo di un gesto, sia raggruppando su una medesima superficie i momenti successivi di un'azione, come l'incontro tra due persone, le loro interazioni, la loro separazione. [...] Ma la sintesi non era solo dinamica,

<sup>7</sup> S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2001 (1977), pag. 82-83.

<sup>8</sup> P. Sorlin, *I figli di Nadar*, Einaudi, Torino 2001.

svolgeva anche un ruolo simbolico. Accumulava infatti gli attributi di un oggetto o di una persona, vedi i simboli del potere di un re, facendo ad esempio dell'effigie di Luigi XIV l'immagine stessa della maestà regale. [...] L'interpretazione dell'immagine presuppone la messa in opera di tutto un sapere anteriore, di tutto quanto si conosceva prima e di cui si fa uso per comprendere ciò che si vede».<sup>9</sup>

L'immagine analogica invece "si rivela al primo sguardo", mostrando un frammento di realtà non elaborato e non sottoposto a sintesi; essa si relaziona in "analogia" con gli oggetti e le cose del reale. Il concetto di analogia che usa Sorlin non si riferisce però al principio di uguaglianza: «[Le foto] non "mentono", ma non sono neanche calchi: intrattengono solo un rapporto di analogia con quello che rappresentano e l'aggettivo greco *analogos*, "proporzionale", ci indica quello che bisogna intendere con ciò: c'è identità di rapporto tra i diversi elementi del mondo (un personaggio, degli alberi, un cancello, una certa luce) e la loro rappresentazione fotografica, ma il sistema di proporzioni che lega il luogo fotografato alla sua immagine è determinato dall'obiettivo utilizzato e dalla quantità di luce consentita durante lo scatto».<sup>10</sup>

Le fotografie comunicano una proporzione di realtà, ma non conducono ad una attribuzione di significato e senso uniformemente condivisibili. «Per millenni, di fronte all'immagine sintetica, l'osservatore aveva dovuto unicamente mobilitare la propria conoscenza dei codici impiegati nel suo ambiente. Di colpo, di fronte all'immagine analogica, egli deve esercitare il proprio senso critico, valutare, al di là dell'apparenza illusoria, le correzioni imposte al reale».<sup>11</sup> Le immagini fotografiche hanno prodotto una forte trasformazione nel percorso della comunicazione visiva, ed in realtà, anche se tutt'oggi questa forma di comunicazione ha assunto una maggiore organizzazione, manca ancora un codice socialmente riconosciuto che consenta la lettura dell'immagine.

Ma, forse, la potenza di questo nuovo sistema simbolico consiste proprio nella coesistenza, al suo interno, di una incredibile capacità di autenticazione del reale da una parte e di una fluttuante instabilità semantica dall'altra.

Risulta necessaria, a questo punto, una breve considerazione sul rapporto che la comunicazione visiva della fotografia ha instaurato con il linguaggio, ed in particolare con la comunicazione scritta. L'instabilità semantica

<sup>9</sup> Ibidem, pag. XI-XVII introduzione.

<sup>10</sup> Ibidem, pag. XVIII introduzione.

<sup>11</sup> Ibidem, pag. XIX introduzione.

dell'immagine fotografica è stata infatti quasi sempre ovviata, ma mai forse del tutto risolta, con il supporto di un testo scritto. In qualsiasi rivista, libro fotografico, cartolina o che altro, insieme alla foto troviamo una "didascalia". La didascalia è stato il principale strumento linguistico attraverso il quale si è potuta creare una parziale condivisione di significato della fotografia. Questo "contributo didascalico" si realizza in particolar modo nella specificazione del luogo-contesto e della data in cui la foto è stata scattata. Sono le specificazioni delle categorie di spazio e tempo (oltre a quelle di identità riguardanti i soggetti fotografati) date dalla didascalia che permettono di orientarci nella lettura di una foto. Nel caso di una relazione diretta tra il realizzatore della foto e l'osservatore questa lettura linguistica diviene ancora più specifica ed approfondita. Prendiamo come esempio una persona che mostra ad un amico le fotografie di un viaggio appena fatto: non solo questa spiegherà di ogni foto il luogo ed il momento in cui l'ha scattata, ma si prodigherà (quante volte anche in maniera un po' prolissa!) su una serie di dettagli che arricchiscono quella foto di innumerevoli contenuti. Con la fotografia, si verifica una particolare trasformazione comunicativa contrassegnata da un nuovo incrocio tra l'iconico ed il linguistico. Incrocio che non spinge ad una contrapposizione tra visivo e verbale, ma che aiuta a comprendere sia come i tentativi di creare possibili grammatiche e semiotiche della visione siano state spesso elaborate su modelli di tipo linguistico, sia quanto la comunicazione visiva abbia prodotto delle trasformazioni all'interno di quella verbale. Parole, modi di dire ed espressioni di vario genere legate al mondo dell'immagine si sono infatti introdotte, col tempo, nel nostro linguaggio di ogni giorno.

Ora, se i processi comunicativi sono il meccanismo fondamentale attraverso cui l'uomo riesce ad oggettivare e condividere la realtà, risulta evidente che la nuova comunicazione per immagini determinata dall'avvento della fotografia abbia modificato in qualche modo queste attività. Passiamo a considerare così la seconda trasformazione di cui si è parlato all'inizio.

Roland Barthes afferma: «Da un punto di vista fenomenologico, nella fotografia il potere di autenticazione supera quello di raffigurazione».<sup>12</sup>

Come si era già accennato in precedenza, questo potere di autenticare l'esistenza delle cose fotografate ha permesso alla fotografia di diventare un potentissimo strumento di "costruzione sociale della realtà".<sup>13</sup> La diffusione di un medium strutturato su una così intrinseca relazione con il mondo vi-

<sup>12</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2001 (1980), pag. 89-90.

<sup>13</sup> Cfr. P. L. Berger e Thomas Luckmann, *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna 1990 (1969).

sibile ha praticamente prodotto una propensione ad elaborare il reale tramite il supporto delle immagini.

Dopo essere stata inizialmente (come tutte le grandi invenzioni) oggetto di grande meraviglia per la sua capacità di riprodurre così fedelmente la realtà, la fotografia ha finito per far aumentare in maniera incredibile il valore delle apparenze. Quelle apparenze cioè che mostra la fotografia. Il processo cognitivo in un certo senso si inverte, ovvero non si parla più di immagini come vicine o simili al reale, ma di un reale che viene considerato ed esaminato secondo la sua fedeltà alle immagini che circolano nel tessuto sociale. Così, ad esempio, anche se non siamo mai stati in Tibet, le foto che del Tibet abbiamo visto non solo ce ne certificano l'esistenza, ma ci trasmettono anche una serie di informazioni visive che ci permettono di costruire una personale conoscenza del luogo. Se un giorno decidessimo di andare in Tibet, cercheremo di verificare la maggior aderenza possibile tra il luoghi visitati e l'immagine che di essi ci eravamo fatti. Come scrive Sontag: «Invece di accontentarsi di registrare la realtà, le fotografie sono diventate il modello di come ci appaiono le cose, modificando così il concetto stesso di realtà».<sup>14</sup>

Ma non è solo una questione di spazio: è anche (e forse soprattutto) una questione di tempo! Le foto non solo ci informano di luoghi che non abbiamo mai visto e ci mostrano volti di persone che non abbiamo incontrato; esse ritagliano un "momento", un "attimo" del reale che, anche se estremamente recente (come nell'uso di una Polaroid), si riferisce sempre e comunque al passato.

Percepire il mondo attraverso le immagini vuol dire percepire un mondo inestricabilmente altro rispetto a quello vissuto tramite l'esperienza diretta. In questo senso la tecnologia fotografica ha imposto, grazie soprattutto al dominio della tecnica che alimentava il contesto in cui è nata e cresciuta, una sempre maggiore separazione, uno iato, tra esperienza e conoscenza. Iato che ha costituito l'asse portante del rapporto uomo-mondo nella società moderna. Su questa linea Carlo Grassi, nel suo lavoro intitolato *La macchina e il caso*, ha parlato di "realtà come costruzione fotografica". L'autore scrive:

Infatti, in quanto forma sociale, in primo luogo, la fotografia genera un nuovo tipo di realtà: cattura una corrente elettrica e compone con essa un mondo, un corpo, una configurazione inedita. In secondo luogo, riorienta l'universo di significato del frammento strappato al reale installandolo in una nuova rete di relazioni e in un inedito contesto logico. In terzo luogo, infine, per mezzo della sua proliferazione senza limiti confusamente assemblata nel panorama metropolitano, proposta singolarmente sui giornali o nei manife-

<sup>14</sup> S. Sontag, op. cit., pag. 76.

sti pubblicitari, offerta nel montaggio rapidissimo, disordinato e travolgente di una sequenza cinematografica o televisiva, *risulta in grado di promuovere il proprio sistema di produzione sociale di realtà come modello universale.*<sup>15</sup>

Possiamo parlare insomma di un'epoca, quella moderna, in cui il modello dominante di rappresentazione della realtà diviene quello delle immagini analogiche, con la fotografia che si eleva al rango di fondamento di questo tipo di immagini. Ovvero, essa diffonde le proprie immagini all'interno della società, promuove un nuovo modo di apprendere e conoscere le cose del mondo e, grazie al successo delle successive invenzioni da essa scaturite (il cinema e la televisione), fa radicare definitivamente il suo modello all'interno dell'immaginario collettivo occidentale. Le immagini fotografiche (come poi quelle cinematografiche e televisive) acquisiscono così uno statuto di esistenza e realtà pari a quello degli eventi che si succedono concretamente davanti ai nostri occhi.

Il "frammento strappato al reale" di cui parla Grassi ci porta ad un'altra considerazione. Le foto sono chiuse da una "cornice", hanno un "formato", mostrano una quantità, una dimensione di mondo delimitata, sono (nella loro essenza materiale) fette, porzioni, "frammenti", appunto, di realtà.

Questa forma di comunicazione visiva per frammenti, per porzioni di reale, si contrappone così alla dinamica visiva dello sguardo, basata invece sulla continuità. La fotografia, nella sua costituzione "discreta" e nella sua capacità di duplicare all'infinito una stessa porzione di mondo, ha promosso una visione del reale non come unità, ma come segmentazione e frammentarietà: «In quanto sistema sociale di produzione, la fotografia realizza un inventario di schegge di realtà strappate al proprio contesto. Nell'enucleare e, in tal modo, nel mettere a nudo frammenti del reale naturale, effettua un'operazione in grado di conferire un aspetto materiale allo iato incolmabile che separa l'uomo dal mondo».<sup>16</sup>

La comunicazione fotografica, con la sua diffusione di massa, ha iterato una divisione nel modo dell'uomo moderno di esperire e percepire il mondo. Una divisione da intendere sia nel senso di frammentazione, spezzettamento, della continuità del reale esperito, sia nel senso di separazione, allontanamento tra i due elementi del rapporto (uomo e mondo).

La seconda domanda che è stata formulata in principio si poneva il problema di quali settori dell'agire sociale avessero accolto maggiormente la fotografia. La risposta viene spontanea: probabilmente tutti.

<sup>15</sup> C. Grassi, *La macchina e il caso*, Edizioni Lavoro, Roma 1995, pag. 108-109, corsivo aggiunto.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pag. 81.

All'interno della società moderna, risulta quasi impossibile individuare qualcosa o qualcuno che, nel giro di un secolo e mezzo, non sia stato il soggetto di uno scatto fotografico. Risulta altrettanto impossibile, quindi, sostenere di potere qui affrontare la vasta gamma di ambiti in cui la foto ha svolto la sua funzione comunicativa. Vale la pena comunque enucleare qualche spunto.

– In continuità con gli esempi fatti in precedenza, la rappresentazione dei luoghi è una delle dimensioni della conoscenza in cui la fotografia è fortemente intervenuta. La cartolina, inventata nel 1872, ne è l'esempio più lampante. Un'immensabile quantità di foto raffiguranti luoghi di ogni sorta si è diffusa per il mondo, riviste fotografiche specializzate ci mostrano città, paesi e continenti dove non abbiamo mai messo piede.

Da qui, una prima considerazione: la fotografia ha annullato visivamente le distanze, o meglio, usando le parole di J. Meyrowitz,<sup>17</sup> è stata il primo medium di massa che ha permesso all'individuo di andare con lo sguardo *oltre il senso del luogo* in cui egli si trova. Ciò che il cinema prima, e la televisione poi, hanno rappresentato con la novità del movimento, era da questo punto di vista già contenuto nella fotografia. Nella fotografia astronomica, ed in particolare nella foto della Terra vista dalla luna, abbiamo il più possente esempio di questa trascendenza dal luogo.

Seconda considerazione, alcune fotografie, ed in particolare quelle fatte a città e grandi monumenti, hanno occupato uno spazio preponderante all'interno dell'immaginario collettivo, contribuendo a creare quella che viene definita una "visione iconografica del luogo". La selezione di alcuni soggetti specifici da fotografare di un luogo ha prodotto, in parallelo ad una diffusione di massa di quegli stessi cliché, una associazione visiva fortissima tra il determinato luogo e la determinata immagine selezionata. Si pensi all'Egitto ed all'iconografia delle piramidi su esso costruita; si pensi a come basta un'immagine della Statua della Libertà per farci pensare non solo a New York, ma agli Stati Uniti interi; e per fare un esempio più vicino a noi, si pensi a come la famigerata cartolina del golfo di Napoli con il pino silvestre a lato abbia rappresentato questa città per milioni di persone in tutto il mondo.

– La sfera delle relazioni di potere ha visto un notevole cambiamento quando la fotografia ha iniziato a diffondere immagini di personaggi politici tra le masse. Nell'opera di Meyrowitz già menzionata, l'autore mette in evidenza come i media elettronici abbiano riconfigurato il comportamento che

<sup>17</sup> J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baeleville, Bologna 1993 (1985).

gli uomini politici devono assumere per legittimare la loro posizione di autorità. Questo perché tali media hanno mostrato "comportamenti da retroscena", nella maggior parte dei casi momenti di vita privata, che prima di allora non erano accessibili al grande pubblico. Quando Meyrowitz elabora il suo percorso fa riferimento in particolar modo alla televisione, ma la sua trattazione non dà, in questo caso, il giusto posto di rilievo che andrebbe assegnato alla fotografia. Azzardiamo allora un collegamento tra quanto dice Meyrowitz e le argomentazioni che suggerisce a riguardo Pierre Sorlin: «Largamente riprodotta, diffusa dalla stampa e dalla cartolina, l'immagine fotografica rese i grandi meno misteriosi e li costrinse a modificare le regole dello spettacolo politico. [...] La fotografia non si limitò a rendere i governanti più vicini ai loro sudditi; introducendoli nella vita privata dei sudditi stessi, assicurò loro un posto all'interno dell'universo quotidiano».<sup>18</sup> Non solo quindi la fotografia è stata il primo medium a svelare nuovi modi di percepire i potenti, ma è anche stata la miccia che secondo Sorlin ha appiccato il fuoco del teatro politico moderno: «I politici del XX secolo, prima attraverso il cinema e poi la televisione, non hanno fatto altro che migliorare queste prime prestazioni».<sup>19</sup> Quello fotografico non solo è stato il primo medium a modificare le relazioni ed il linguaggio della politica, esso ha anche mantenuto un ruolo importante in questo ambito, nonostante la successiva affermazione del mezzo televisivo. I volti dei politici, stampati quotidianamente sui giornali e sui manifesti elettorali in periodo di elezioni, continuano a pervadere le nostre città.

– L'enorme formato del manifesto non è stato utilizzato fotograficamente solo per la politica, ma anche e soprattutto per la pubblicità. Susan Sontag, affermando di dare una diagnosi comunemente accettata, sostiene: «Una società diventa "moderna" quando una delle sue attività principali consiste nel produrre e consumare immagini [...] Una società capitalistica, esige una cultura basata sulle immagini. La duplice capacità della macchina fotografica, quella di soggettivare la realtà e quella di oggettivarla, è la risposta ideale a queste esigenze e il modo ideale di rafforzarle».<sup>20</sup>

La fotografia pubblicitaria esprime straordinariamente questo rapporto biunivoco tra immagine e consumo tipico della società moderna: da un lato si è verificato un incremento esponenziale di produzione e consumo di immagine, dall'altro l'immagine ha costituito un fattore di sostegno determinante per la produzione ed il consumo. La fotografia ha trovato, da questo

<sup>18</sup> P. Sorlin, op. cit., pag. 125-126.

<sup>19</sup> Ibidem, pag. 127.

<sup>20</sup> S. Sontag, op. cit., pag. 153-154.

punto di vista, un terreno estremamente fertile nella pubblicità quale strumento chiave per stimolare ed orientare i desideri del pubblico verso i prodotti pubblicizzati. Quello della pubblicità è anche il campo in cui la comunicazione fotografica ha probabilmente raggiunto il massimo grado di sperimentazione (indice questo anche dello stretto rapporto tra arte ed industria che si è realizzato nella società contemporanea). Si pensi al rapporto tra pubblicità scritta e pubblicità per immagini: mentre la prima non può che limitarsi all'enfatica citazione delle caratteristiche del prodotto-servizio da promuovere, la seconda, basandosi su una logica associativa peculiare del linguaggio per immagini, giunge a proporre situazioni e contesti in cui il prodotto ha una posizione anche estremamente marginale.

Quello in cui ci siamo inoltrati è, come abbiamo già detto, un territorio vastissimo ed inesauribile. Questi tre esempi non sono ovviamente di maggiore importanza rispetto a tanti altri, ma bastano in questa piccola esposizione per dare solo un'idea della grande influenza che il mezzo fotografico ha avuto dalla sua nascita sino ai giorni nostri.

Un ultimo aspetto è opportuno approfondire.

#### L'immagine e il ricordo. Fotografia, identità e memoria.

Quando la fotografia fece i suoi primi passi nel mondo si scatenò un ampio dibattito su quale fosse il suo compito.<sup>21</sup>

In quell'epoca Baudelaire scriveva: «Che [la fotografia] salvi dall'oblio [...] le cose preziose di cui va scomparendo la forma e che richiedono un posto negli archivi della nostra memoria».<sup>22</sup>

Questa frase di Baudelaire non va riferita solo alle pratiche di archiviazione storico-monumentale, va anche valutata rispetto alla realtà della vita quotidiana del singolo individuo.

1. Nel suo testo *Sorrìda, prego!*, l'antropologo americano Richard Chalfen riporta un frammento di un'intervista fatta ad una ragazza di venti anni che aveva scoperto di non possedere fotografie della sua infanzia:

Quando ero piccola, loro (i genitori) non erano molto ricchi, così non mi scattavano molte foto, ma del mio fratello più grande, di lui hanno moltissime foto. Penso che si sia molto più felici per il primo figlio. Comunque, non riuscivo a trovare nessuna mia foto, le aveva prese mia nonna, e la sua casa bruciò, e così se ne sono andate. Ho davvero creduto di essere stata

<sup>21</sup> Il fulcro di questo dibattito si incentrava sul se la fotografia fosse o meno un'arte. Per un'ampia illustrazione delle questioni che si aprirono con l'avvento della fotografia si rimanda a P. Dubois, *L'arte fotografica*, Edizioni Quattroventi, Urbino 1996.

<sup>22</sup> C. Baudelaire, *Salone del 1859*, in id., *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1980, pag. 221.



adottata, anche il mio certificato di nascita era introvabile. Ho chiesto ai miei genitori e loro hanno riso, loro non volevano un altro figlio, nessuno di noi due era stato pianificato, e allora perché avrebbero dovuto adottarne uno? Non gli ho creduto finché il mio certificato non venne ritrovato... Il fatto che non ci siano foto di te ti fa sentire come se non ti volessero; cominci a vedere migliaia di foto dei tuoi fratelli, e nessuna di te, allora cominci a chiedertelo.<sup>33</sup>

2. Qualche anno fa, insieme a degli amici, ho fatto un viaggio di tre settimane in Spagna, principalmente a Barcellona. Dopo essere tornati, uno dei miei compagni, addetto allo sviluppo e stampa delle numerose foto scattate durante il viaggio, ci annuncia che tutti i rullini sono andati bruciati per colpa di un malfunzionamento ottico della macchina e che non è possibile recuperare nemmeno una fotografia. Per quanto siano passati già diversi anni, ogni volta che io ed i miei amici ricordiamo quel viaggio l'unica considerazione che costantemente si ripete è quella del rammarico di non averne potuto conservare delle fotografie; anzi, più passano gli anni più constato che quel rammarico si rafforza, sia in me che negli altri. Ma non solo, mi sono reso conto che tra i vari viaggi che ho intrapreso con questo gruppo di amici, quello senza foto della Spagna è quello di cui parliamo di meno, nonostante non fosse stato meno bello degli altri.

Questi due episodi, il primo alquanto singolare, il secondo credo è probabilmente capitato una volta a tutti, spingono a riflettere su quanto la fotografia abbia svolto, nell'epoca moderna, un ruolo di grande portata simbolico-sociale nei confronti dell'identità e della memoria.

Nel primo caso, si evidenzia come il non possedere dei ritratti fotografici di se stessi possa condurre ad una vera e propria crisi di identità. Il ritratto fotografico infatti, promuove l'identità, offre nuove possibilità di autoriconoscimento, collabora in un certo qual modo a rafforzare il senso di oggettivazione del "sè" rendendolo più reale. In questo modo il ritratto fotografico ha prodotto un nuovo tipo di autoconsapevolezza autenticando visivamente, attraverso il dispositivo tecnico della macchina, la nostra presenza nel mondo. Con la fotografia non solo "sono", ma "so di essere", e più di prima.

Ma ciò non basta a spiegare una crisi di identità: determinate fotografie risultano necessarie per la loro valenza simbolica nelle relazioni sociali, specialmente per il senso di appartenenza ad un gruppo. Esistono cioè una serie di fotografie in cui si "deve" apparire, come le foto di classe scolastica, di squadre sportive eccetera, che legittimano socialmente l'individuo ad essere

<sup>33</sup> R. M. Chalfen, *Sorrìda, prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*, Franco Angeli, Milano 1997, pag. 107-108.

membro di un gruppo. Nella società moderna, è diventato un uso socialmente condiviso quello di scattare e conservare, all'interno del nucleo familiare, le foto d'infanzia dei figli: « [...] c'è qualcosa di socialmente inappropriato ed anche sospetto nel non produrre queste interpretazioni simboliche dei primi anni di vita». <sup>24</sup> Adesso risulta evidente il senso di insicurezza che la giovane intervistata esprimeva nella vicenda citata.

Il secondo episodio, nella sua semplicità, ci conduce a riflettere sulla funzione "rituale" che in un certo senso (un senso tipicamente moderno) la fotografia ha acquisito rispetto ad una serie di eventi che riteniamo importanti.

Il rito è una pratica sociale canonizzata che permette ad una collettività di rafforzare e legittimare la propria identità collettiva sulla base di una memoria comune. <sup>25</sup> Il rito religioso è quello che principalmente ha svolto questa funzione nella storia.

Ora, quando parliamo di funzione rituale della fotografia, ci riferiamo alla funzione di rafforzamento e legittimazione che essa produce simbolicamente per la memoria di determinati eventi della propria vita. La nascita, il primo giorno di scuola, la prima comunione, il servizio militare, il matrimonio, sono una serie di esempi in cui la fotografia svolge questo ruolo. Il fatto di non poter praticare il rito della visione delle fotografie di quel periodo in Spagna, ha indebolito il senso di condivisione e di memoria che quel viaggio ha avuto per me e per i miei amici. Registrando questi eventi importanti con la macchina fotografica ne rafforziamo il senso, ci leghiamo simbolicamente in maniera particolare ad essi, ne legittimiamo l'esistenza ed il ricordo.

Ora però è necessaria una ultima precisazione di fondamentale importanza. Questo processo di legittimazione simbolica del ricordo non va assolutamente confuso con il ricordo stesso. Da un punto di vista fenomenico infatti, il processo di selezione e rielaborazione tipico del ricordo entra in profondo conflitto con la fotografia. E ciò accade perché la fotografia fissa, immobilizza e definisce l'evento con una precisione infinitamente diversa nella sua essenza dalla memoria.

Le parole di Roland Barthes sono a riguardo di una straordinaria efficacia e bellezza: «La fotografia non rimemora il passato (in una foto non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato. [...] Non solo la foto non è mai, in essenza,

<sup>24</sup> Ibidem, pag. 107.

<sup>25</sup> Cfr. il saggio *Oralità e scrittura* in questo testo.

un ricordo, ma per di più essa blocca il ricordo, diventa rapidamente un contro-ricordo. [...] La fotografia è violenta: non perché mostra delle violenze, ma perché ogni volta riempie di forza la vista, e perché in essa niente può sottrarsi e neppure trasformarsi».<sup>26</sup>

Tutti gli album, le cornici ed i cassetti che riempiamo con le nostre fotografie, per quanto simbolicamente significative, non ci aiutano a costruire quella coerenza biografica necessaria alla costruzione della nostra identità; anzi a volte ci ostacolano, imponendoci una selezione ed una definizione degli eventi che senza di esse avremmo effettuato in maniera diversa.

Chissà se Baudelaire, quando chiedeva alla fotografia di salvarci dall'oblio, aveva preso in considerazione anche questo.

---

<sup>26</sup> R. Barthes, *op. cit.*, pagg. 83 e 92.