

occhiello
(segue grafica della copertina)

frontespizio
(segue grafica della copertina)

Introduzione

Il rapporto tra immagini e ricerca sociale latamente intesa – ambito di pertinenza della sociologia, della scienza politica, del diritto, della geografia e dell'antropologia culturale, della storia, della linguistica e della semiotica – può apparire marginale e non scontato per discipline che si sono sviluppate in varia misura, ma per lo più studiando testi verbali e utilizzando nei loro metodi il linguaggio delle parole e in qualche caso il linguaggio numerico delle statistiche. Invece tale rapporto c'è stato, c'è e sembra destinato ad intensificarsi per rispondere ad una società contemporanea la cui cultura è sempre più pervasa dall'immagine, ultimamente esplosa grazie alle tecnologie digitali. Tale rapporto ha motivato un'attenzione retrospettiva, ben giustificata dal fatto che le immagini sono costitutive di una componente importante della cultura materiale delle società umane e hanno un ruolo anche nell'espressione della scienza.

Il mondo della ricerca ha così sviluppato teorie, metodologie e scelte di campo coerenti con questo scopo e le elaborazioni possono condurre a un auspicato dialogo con i produttori e gli studiosi delle immagini (artisti, critici d'arte) in modo nuovo anche rispetto ai tradizionali intrecci tra storia dell'arte e scienze sociali. Si va sperimentando sempre più spesso anche l'uso delle immagini come strumento di ricerca, non solo come oggetto, e come strumento di comunicazione dei risultati della ricerca a pubblici non esperti: una nuova funzione, quest'ultima, necessaria ad una società sempre più pervasa dalle applicazioni di conoscenza scientifica e tecnologica, e non sempre così fiduciosa verso di essa.

Quest'opera a più voci affida ad artisti e ricercatori sociali la descrizione e la testimonianza dei nuovi intrecci e le motivazioni del loro interesse. Abbiamo scelto di privilegiare l'immagine prodotta con intenti artistici o illustrativi con mezzi pittorici, grafici, fotografici, anche per circoscrivere ad essa i riferimenti linguistici e culturali, tralasciando l'immagine prodotta a fini strettamente pratici, commerciali o spettacolari, e su altri supporti. Trattiamo comunque di una realtà complessa, veicolata verso un pubblico ampio e in diverse epoche storiche.

I saggi della raccolta esordiscono con la riflessione di un artista che ben illustra come il lavoro artistico possa essere paragonabile, sotto il profilo del metodo, a una ricerca scientifica, dando quindi fondamento al dialogo che

si propone. Seguono una serie di contributi di sociologi, scienziati politici, geografi, antropologi, storici, linguisti e semiologi che illustrano come la loro disciplina si sia rapportata alle immagini e che uso ne abbia fatto, alcuni con una panoramica generale, altri mediante un caso di studio fortemente esemplificativo, tutti con apparati di note e brevi bibliografie utili ad approfondimenti, illustrati con immagini selezionate tra quelle di minore reperibilità. Conclude il volume un esempio visivo di rappresentazione artistica di vari concetti e temi della ricerca sociale in una serie di opere invece molto note di arte figurativa che ben esemplifica l'affinità tra due imprese dell'intelletto così apparentemente diverse.

L'intento di curatori e autori è incoraggiare l'impiego e lo studio delle immagini nella ricerca e fornire alcuni primi strumenti conoscitivi a questo scopo, ma anche offrire a chi studia o ama l'arte nuove chiavi di lettura provenienti dalle scienze sociali.

Sergio Scamuzzi e Margherita Amateis

Torino, 20 ottobre 2022

Il volume è stato pubblicato grazie ad un contributo del Dipartimento di Culture, Politica e Società dell'Università di Torino deliberato il 13 luglio 2022 e di apporti del Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'educazione dell'Università di Torino

Sommario

Metodi e linguaggi della ricerca : parole, numeri e immagini

- oo Il pensiero nascosto dell'opera: declinazioni di metodo tra presentazione e rappresentazione
Claudio Rotta Loria
- oo Conoscenza sociologica e immagine artistica
Sergio Scamuzzi
- oo Iconologia critica: integrare i linguaggi a fini di ricerca
Federico Sabatini

Diritto, politica e immagini

- oo I confini del diritto e le immagini
Gianmaria Ajani
- oo Immagini della storia e storicità delle immagini: le pratiche visive del discorso nazionale
Marzia Ponso
- oo Metaforologia e iconografia politica: sul frontespizio del *Leviathan* di Thomas Hobbes
Pier Paolo Portinaro

La ricerca sociale usa le immagini: prospettive

- oo La ricerca sociale con le immagini: dalla fotografia ai metodi visuali
Luigi Gariglio
- oo Rappresentare il mondo: immagini e ricerca in geografia
Elisa Bignante
- oo Le immagini in antropologia: dall'antropometria all'infosfera
Cecilia Pennacini

La ricerca sociale usa le immagini: casi

- oo Il racconto in una immagine: la scena dell'azione negli ex voto dipinti
Paola Borgna e Renato Grimaldi
- oo Immagini dell'immaginario nella cultura medievale
Margherita Amateis
- oo Metterci la faccia, metterci l'identità: il valore sociale dell'immagine facciale
Cristina Voto

Comunicare la ricerca sociale con immagini

- oo Una breve galleria per la ricerca sociale
a cura di Margherita Amateis e Sergio Scamuzzi
- oo Gli autori

Metodi e linguaggi
della ricerca:
parole, numeri e immagini

Il pensiero nascosto dell'opera: declinazioni di metodo tra presentazione e rappresentazione

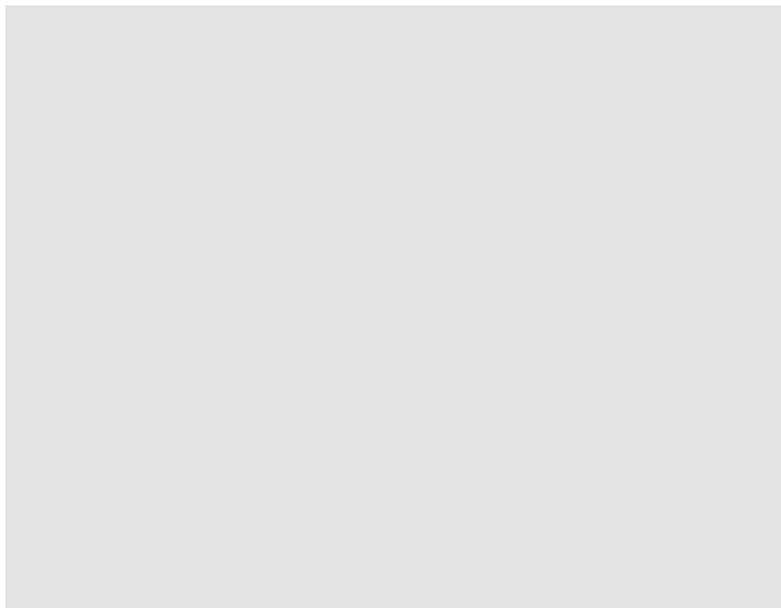
Claudio Rotta Loria

Nel 2002 ho realizzato una *room installation* dal titolo *Equatore* (fig. 1) per il museo di Castellon de la Plana in occasione della mostra "Incontri/devisitas. 6 artisti contemporanei dal Piemonte – Gastini, Griffa, Mainolfi, Rotta Loria, Stoisa, Zorio" (Conti, Curto 2002). L'immagine dell'opera, svincolata dai riferimenti a quello spazio espositivo, fa parte ora del *corpus* di *affiches* del Dipartimento di Culture, Politica e Società del Campus Luigi Einaudi dell'Università di Torino. Insieme a *Movimento dal blu del mare* (fig. 2), installata nell'area esterna del campus, è un esempio del mio lavoro pittorico e *site specific* sul tema dell'Equatore.

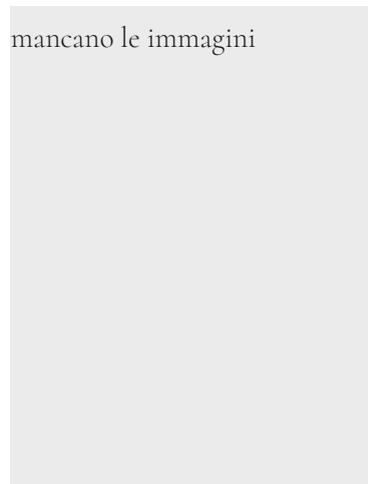
Invitato a partecipare al gruppo di lavoro del progetto "La società per immagini. Un dipartimento in mostra", ho focalizzato il mio intervento dalla prospettiva della mia operatività specifica su un tema di ordine metodologico, in considerazione del fatto che la riflessione sul metodo è comune ai diversi ambiti disciplinari. Rispetto alla problematica dell'immagine visiva, vorrei soffermarmi sulle esperienze del fare arte che si distinguono per l'importanza assegnata ai processi di pensiero e ai procedimenti che presiedono alla formazione dell'opera. Benché il tema sia noto agli operatori dell'arte, delinearne i contorni storici aiuta a meglio comprendere la natura del problema.

1. Il progresso

Anche in questo caso, come spesso accade, le Avanguardie storiche novecentesche rappresentano il riferimento da cui partire per focalizzare



1. *Equatore*, 2002



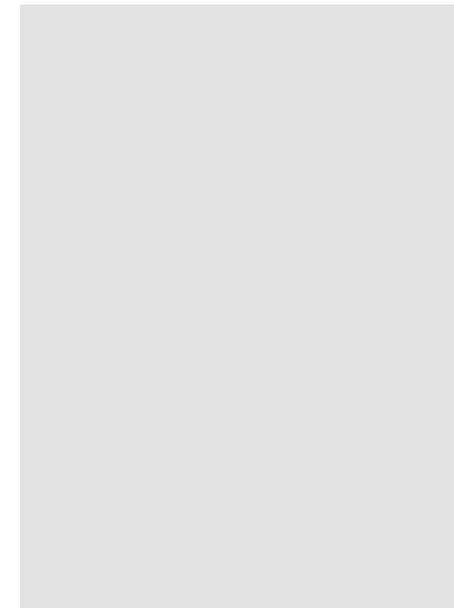
gli avvenimenti che a seguito della divergenza tra arte figurativa e non figurativa hanno portato al progressivo abbandono delle tradizionali aspettative di ordine espressivo e rappresentativo dell'opera d'arte, a vantaggio della pratica di un linguaggio che rifiuta ogni riferimento esteriore all'opera e si concentra unicamente su di essa e sulle sue componenti linguistiche. Apre questo percorso cronologico Kandinskij, che nel fatidico 1910 abbandona l'Espressionismo realizzando un quadro senza riferimenti naturalistici. Nello stesso anno Kupka esegue le prime opere "inoggettive", seguite alcuni anni dopo dalle esperienze di sintetizzazione della realtà di Mondrian. Con la loro opera, questi protagonisti di una ricerca rivoluzionaria mostrano il lungo percorso d'indagine che è stato necessario per liberare l'arte dal referente naturalistico e raggiungere l'astrazione. L'arte astratta, tuttavia – contrariamente al pensiero comune – non è il risultato finale del processo di emancipazione dalla realtà. L'astrazione, per quanto abbandoni l'interesse per la rappresentazione riconoscibile degli oggetti, è, nelle sue molteplici diramazioni, espressione di contenuti mistici, spirituali, simbolici, metafisici, introspettivi che rinviano a qualcosa di esterno all'opera. Tra alcuni dei protagonisti di allora diventa pertanto imprescindibile dar forma a un linguaggio visuale non figurativo radicale. Ciò comporta non solo l'esclusione di ogni collegamento con la realtà sia di ordine rappresentativo, sia di ordine metaforico, ma soprattutto la delimitazione del campo d'indagine all'opera stessa, ai suoi elementi costitutivi e alle regole del loro funzionamento. Nel 1930, Theo Van Doesburg distingue con decisione l'arte concreta dall'arte astratta "perché non c'è nulla di più concreto, di reale, di una linea, di un colore, di un piano" (Van Doesburg 1930). Questo concentrarsi sugli

elementi primi della composizione necessita di un pensiero che li governi, che stabilisca deduttivamente le regole di una nuova grammatica e sintassi dell'opera.

Se ancora a quattordici anni da questa storica distinzione, Max Bill perentoriamente afferma che "concreto è il contrario di astratto" è perché quella scelta di campo non solo va riaffermata con decisione, ma va attuata nella direzione dei nuovi campi d'indagine di cui stila un inventario nel suo fondamentale *Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit (Il pensiero matematico nell'arte del nostro tempo)* (Bill 1949).

Il Concretismo ha contribuito in maniera decisiva allo sviluppo di un atteggiamento riflessivo, di un pensiero programmatico e progettuale del fare arte che si basa sull'idea dell'opera come sistema regolato. Questo processo, anticipato in Italia nel dopoguerra dalla "Rassegna di Arte Concreta" organizzata a Milano nel 1947, dalle prime mostre del MAC (Movimento di Arte Concreta), dalle esperienze di Lucio Fontana e degli altri protagonisti di allora, s'intensifica dalla metà degli anni cinquanta con gli stimoli provenienti dall'estero. A Parigi nel 1955 si tiene alla galleria Denis René la mostra "Le mouvement", nello stesso anno Max Bill organizza a Basilea la rassegna "Konkrete Kunst" a cui seguirà nel 1960 a Zurigo "Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung". Sebbene in Italia la pittura Informale caratterizzi il decennio, questi impulsi concretisti che provengono da Oltralpe costituiscono un terreno comune di ricerca a molti artisti e sono in particolare accolti dalle nuove formazioni di operatori visuali che uniti in gruppi sperimentali praticano un metodo d'indagine collettivo sul dinamismo percettivo. Tra il 1959 e il 1960, il gruppo T a Milano e N a Padova danno inizio a una ricerca ottico-cinetica denominata da Bruno Munari nel 1962 "Arte programmata" in occasione di una mostra da lui concepita e sostenuta dall'Olivetti². È un nuovo campo d'indagine che si innesta sulle esperienze concretiste di Bill e Albers ed evolve nella direzione del dialogo con la scienza da cui prende forma, con l'idea di programmazione, l'idea di un'arte "verificabile" e di un'estetica "galileana"³.

Il carattere internazionale della ricerca programmata – che fuori dal nostro Paese è indicata col termine "cinetico" impiegato per la prima volta nel 1960 a Zurigo in occasione della mostra "Kinetische Kunst" – è confermato dall'elenco dei gruppi e delle singole personalità che, nel giro di pochi anni contribuiscono all'affermazione di quest'area di ricerca (Drago 1978).



2. *Movimento dal blu del mare*, 2011

L'urgenza di un rinnovamento totale è alla base delle rivendicazioni di questi protagonisti. Alla figura dell'artista singolo, egocentrico demiurgo creatore, si oppone quella di operatore, di ricercatore visivo impegnato in un lavoro sperimentale collettivo; all'unicità e irripetibilità dell'opera si propone la serialità dei multipli; la critica alla mercificazione e al mondo delle gallerie porta alla nascita di centri autogestiti; l'aspirazione a un'estetica sociale si accompagna a iniziative di coinvolgimento del pubblico e all'impegno didattico...

L'Arte cinetica e programmata conosce in Italia il suo massimo sviluppo tra il 1957 e il 1965: i suoi inizi coincidono col declino dell'Informale e, a sua volta, il suo declino coincide con l'avvento della Pop Art e delle poetiche oggettuali.

Gli anni sessanta sono densi di movimenti, alle esperienze ottico-cinetiche e alla Pop Art si affiancano tendenze che dalla Conceptual Art alla Narrative Art, dal Minimalismo alla Land Art si caratterizzano per una generale concettualità e raffreddamento della dimensione espressiva ed emozionale. Gli inizi del Minimalismo e dell'Arte concettuale americana coincidono col declino dell'Espressionismo astratto che, come l'Informale europeo, porta molti artisti nei due continenti a sviluppare una pittura monocroma, caratterizzata dalla riduzione e dall'azzeramento.

L'Arte concettuale, in particolare, non solo rinnova il rifiuto di un'arte che rappresenti la realtà, ma elimina ogni fattore emotivo ed espressivo del linguaggio artistico. Si privilegia l'attività del pensiero e il modello del linguaggio scientifico a totale discapito dell'opera quale suo prodotto. Joseph Kosuth e Sol LeWitt sono tra i capofila di quest'area di ricerca i cui inizi risalgono alla metà degli anni sessanta. LeWitt, in particolare, si dedica a una radicale formalizzazione del linguaggio artistico, mediante procedimenti deduttivi che assegnano alla fase ideativa, la definizione dell'intero pensiero dell'opera che spesso non va oltre il momento progettuale, o, come nel caso dei *Wall Drawings*, se ne delega ad altri la realizzazione.

Anche così rigorosamente concepite queste direzioni di indagine costruite sul modello del codice verbale non sembrano garantire a Bernard Venet la trasmissione di informazioni univoche. Di conseguenza l'artista francese arriva a sostituire l'opera d'arte con la rappresentazione grafica delle funzioni matematiche. L'arte diviene puro concetto e l'esperienza riflessiva di formazione dell'opera raggiunge il più alto grado di formalizzazione.

Gli anni settanta, tuttavia, contemplan accanto ai procedimenti assiomatici dell'Arte concettuale, un'altra area di ricerca caratterizzata da procedere di riflessione focalizzate sull'atto del fare, sul processo e gli strumenti formativi dell'opera pittorica. Si tratta di una tendenza in cui la riflessione non si pone come momento normativo preliminare, ma si svolge nell'atto operativo.

Intorno alla metà del decennio negli Stati Uniti e in Europa (dall'Olanda al Belgio, dalla Gran Bretagna alla Germania, dalla Francia all'Italia) si constata un ritorno alla pittura che tuttavia mantiene il ricordo della esperienza concettuale, attenta cioè al metodo e alle procedure del dipingere. A differenza della situazione francese, focalizzata sulle esperienze di B.M.P.T. (Buren, Mosset, Palmantier, Toroni) e di Supports/Surfaces

(quest'ultima formazione di forte impronta marxista in radicale conflitto con la classe borghese), la realtà italiana non è rappresentativa di un gruppo coeso. Neppure intorno alla denominazione dell'area di ricerca vi è accordo: Nuova pittura, Pittura-pittura, Pittura analitica, Grado zero della pittura, Pittura fondamentale, Pittura monocroma, Astrazione analitica, Pittura fredda, Pittura supports-surfaces, Pittura progettata... designano di volta in volta le definizioni adottate dalla critica, nei confronti delle quali non di rado gli artisti prendono le distanze. Nel suo insieme tuttavia i protagonisti di queste ricerche lavorano, pur nell'ampio arco delle declinazioni individuali, a una pittura che è atto mentale, consapevolezza del fare, in cui il momento progettuale è contenuto nel processo dell'atto operativo. L'analisi dell'artista si concentra sulla scelta degli strumenti operativi del dipingere, sui modi del loro impiego, sul gesto elementare che regola, controlla e orienta la pennellata in vista del risultato da ottenere, nel contesto generalizzato della riduzione, del depotenziamento espressivo.

Nel nostro Paese l'esperienza della Nuova pittura si concentra in un periodo che va dal 1972 al 1978, anno in cui si chiude la collettiva internazionale "Bilder ohne Bilder" al Rheinisches Landesmuseum (Bonomi 2004, Rigoni 2007). I tempi sono ormai mutati, il "lungo decennio", come è stato definito, si sta concludendo. Nuove urgenze premono ormai da molto tempo, nella direzione di un ritorno alla figurazione più in sintonia con i gusti del pubblico e del mercato.

Ancora una volta il declino di una tendenza coincide con gli inizi della successiva: il 1978 è la rampa di lancio della Transavanguardia che nel giro di pochi anni s'imporrà nel mondo.

A distanza di cinquant'anni dal periodo in esame e di oltre un secolo dai pionieristici inizi dell'avventura autoriflessiva dell'arte, è utile rileggere con le lenti dell'oggi questa esperienza storica. Nel suo complesso la natura astratta e l'essenzialità via via raggiunta attraverso i procedimenti di "riduzione" e "azzeramento" dell'arte hanno influenzato, insieme al design e all'architettura, la dimensione sociale e culturale delle nostre esistenze, favorendo un decisivo cambiamento culturale e l'adozione di nuovi codici interpretativi della visione. Il portato di queste aree d'indagine ha arricchito l'esperienza del vedere di nuove implicazioni non solo storico-artistiche, ma anche filosofiche, psicologiche, sociologiche e, in ultima analisi, antropologiche. L'ambito propriamente artistico si è arricchito di una rinnovata attenzione all'aspetto grammaticale e sintattico dell'opera, al processo idea-esecuzione-opera e alle prospettive di dialogo con la scienza. Sul piano più operativo, l'attitudine sperimentale, spesso collettiva,

l'esigenza di verifica e condivisione dei risultati, l'impegno didattico e la dimensione partecipativa hanno contribuito allo sviluppo di nuove pratiche artistiche più inclusive e sociali.

Nondimeno, la radicalità dell'esperienza concretista-cineticoprogrammata-concettuale ha messo in luce contraddizioni e ha sollevato domande che attendono risposta. Un esempio per tutti. L'area dell'arte "esatta" ha mostrato i limiti dell'aspirazione a raggiungere un'irrealizzabile oggettività attraverso procedimenti sempre più formalizzati. L'assunzione acritica degli strumenti necessari alla verifica degli esperimenti e la sostituzione della finalità scientifica con quell'estetica, – ricorda a questo proposito Francalanci – ha portato a ritenere autosufficiente d'informazione e di verifica l'oggetto come prodotto, che diviene "lo 'strumento' nel quale, o attraverso il quale, la precisione s'incarnava nel 'mondo del pressappoco'" (Francalanci 1975).

È curioso che nei confronti di queste ricerche vi siano critiche corrive che rimarcano, al contrario, l'eccesso di rigore che, associato a freddezza e a volontà di controllo, mutila la libertà d'espressione dell'opera. Si tratta di obiezioni, fondate più sull'accettazione acritica di programmi e dichiarazioni di poetica che sull'esame effettivo delle opere.

Nel complesso, entrambe le posizioni critiche – sia di coloro che segnalano deficit di scientificità, sia di quanti ne lamentano l'eccesso – evidenziano una "zona grigia" che separa i programmi annunciati dai risultati ottenuti. L'approfondimento di questo aspetto, in cui la soggettività si intreccia con l'aspirazione a un pensiero formalizzato, può arricchire di nuove prospettive la dialettica tra procedure riflessive e dimensione immaginativa.

2. Il caso concreto

È in questo panorama sommariamente tracciato che inizio diciannovenne la mia avventura visiva.

Dalla fine degli anni sessanta, conduco una ricerca sperimentale, che si articola in serie parallele di lavori fra loro collegati, ognuna nata dall'esigenza di meglio comprendere e approfondire aspetti e problemi che si presentano nel corso del lavoro. Come ha osservato Francesco De Bartolomeis (2008), si tratta di "una ricerca diramata con rapporti di approfondimento reciproco (che perciò non ha niente in comune con l'eclettismo) e non successione di fasi produttive omogenee".

Oggi, a distanza di oltre cinquant'anni da quegli inizi, il lavoro d'archivio e il vaglio della documentazione consentono di ritornare sui momenti di snodo di quelle ricerche e, al tempo stesso, evidenziano il ruolo operativo della metodica che guida il mio processo ideativo-formativo dell'opera, la sua struttura e il suo funzionamento. È in questo contesto che è maturata l'intenzione di rendere disponibile l'insieme delle informazioni sul mio lavoro.

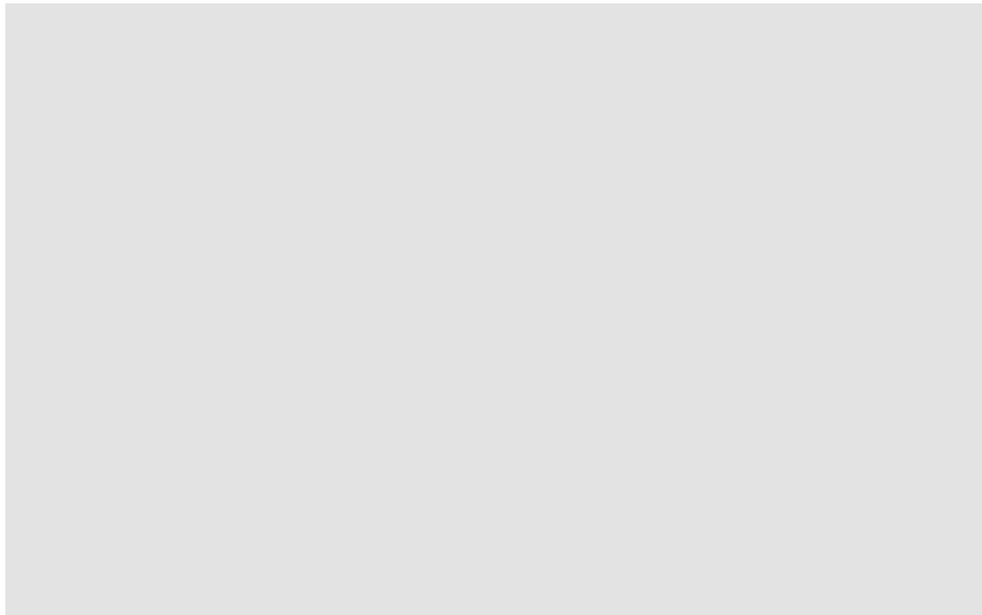
Due precisazioni vanno fatte. Innanzitutto è esclusa ogni intenzione di presentare la mia ricerca come un sistema omogeneo che si sviluppa nel tempo secondo un disegno coerente e unitario. I diversi cicli di opere sono nati da intenzioni, inquietudini, contingenze, esperienze di volta in volta diverse e ne portano visibili le tracce. In secondo luogo, il "pensiero" a cui faccio riferimento non ha alcuna parentela con l'idea di "ispirazione", movente sentimentale – come ricorda Argan – del fare artistico. Si tratta, al contrario, del pensiero che diviene opera, dell'insieme dei processi mentali teorici e concettuali che sovrintendono la mia pratica di realizzazione (l'operazionismo di criteri, regole, processi, combinatorie e così via) di cui Giorgio Bonomi (2021) sottolinea il carattere metodologico.

3. Il pensiero allo scoperto: il sistema delle regole

La concezione dell'opera come *sistema di trasformazioni morfogenetiche* è il denominatore comune della mia ricerca visuale. Il suo fulcro operativo si basa su procedimenti di ordine combinatorio applicati alle unità elementari che costituiscono l'opera. Queste procedure permutative sono originate dalla 'struttura elementare di orientamento e direzione' articolata in senso orario nelle componenti di sx-dx, alto-basso, avanti-dietro. Può essere raffigurata (fig. 3) da un quadrato con i lati corrispondenti alle lettere *a, b, c, d*. In esso è circoscritto un secondo quadrato con i vertici che incrociano le mediane del primo, con i lati corrispondenti alle lettere *e, f, g, h*.

Le combinatorie che si possono ottenere da questa procedura programmata sono, in effetti, infinite e la loro scelta è in funzione del raggiungimento dell'efficacia ricercata. Permutazioni semplici senza ripetizione dell'elemento, permutazioni con ripetizione, combinazioni semplici senza ripetizione ecc. sono alcune tra le modalità da me impiegate nella progettazione dell'opera.

Queste procedure, nel corso del processo combinatorio, comportano la scelta tra soluzioni possibili, che a loro volta interessano altre scelte



3. Struttura elementare di orientamento e direzione

ed esclusioni e la possibilità d'interventi soggettivi dichiarati, aperti alla considerazione del caso e dell'imprevisto e al conseguente riposizionamento del processo. Si tratta di un metodo le cui potenzialità inclusive e la cui efficacia operativa, immaginativa e creativa⁴ sembrano trovare conferma nella pratica del lavoro.

Se consideriamo nel loro insieme le opere del periodo 1968-1988 appartenenti ai cicli *Cromoplastici*, *Superfici a interferenza luminosa*, *Superfici interattive* (con inizio nel 1968), *Spazializzazioni di forme elementari* e *Interventi d'ambiente* (con inizio nel 1970) e *Iterazioni* (con inizio nel 1986) si può facilmente constatare in esse l'effettiva operatività della metodica.

Così la ripetizione dei moduli circolari in legno che dà luogo a sculture e rilievi nei *Cromoplastici*, è regolata da un sistema di permutazioni delle unità modulari comune a tutti i cicli, *Interventi d'ambiente* inclusi. Questi ultimi, i cui elementi costitutivi sono inseriti nella dimensione dello spazio naturale, sembrano sfuggire alle regole e al controllo di qualsiasi formalizzazione. Al contrario anch'essi – vale a dire le singole unità elementari disposte lungo la linea del bagnasciuga della spiaggia – sono sottoposti in fase progettuale alle regole del processo combinatorio che tiene conto del decorso del sole, della direzione delle ombre e delle linee d'acqua sulle superfici per l'alternarsi delle maree. Il lavoro di verifica, di cui questi cenni forniscono una traccia, è in svolgimento per l'intero *corpus* dei lavori.

Osserviamo più da vicino le opere appartenenti ai cicli *Superfici a interferenza luminosa* e *Le spazializzazioni di forme elementari*.

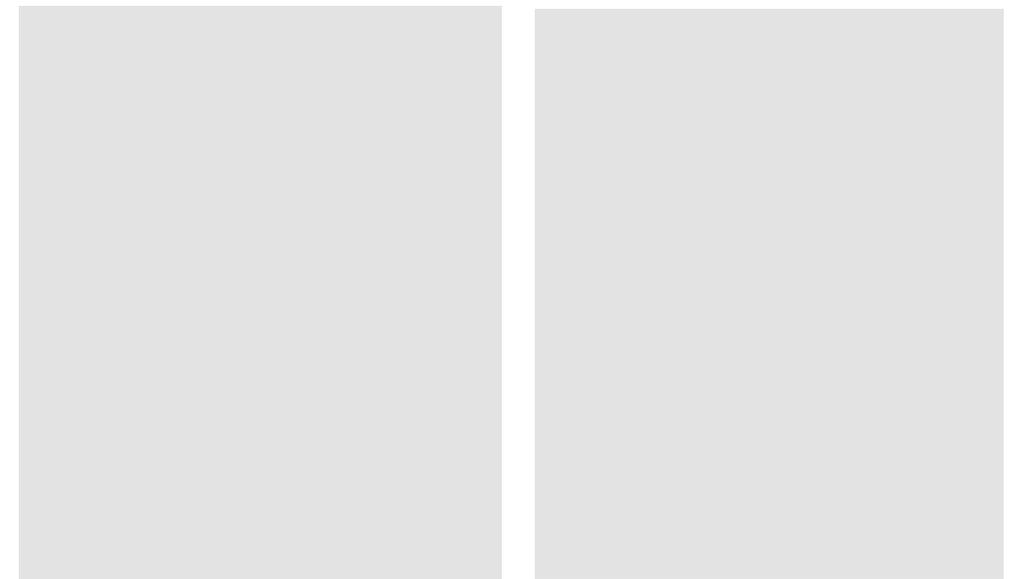
4. Superfici a interferenza luminosa

Consideriamo innanzitutto il ciclo delle *Superfici a interferenza luminosa* iniziato nel 1968. Si tratta di un lavoro sulla superficie intesa come estensione di elementi modulari con orientamento e inclinazione determinati in oggetto sul piano dell'opera.

Tali elementi basilari sono costitutivi della superficie intesa come totalità strutturale. Ogni modulo è un'unità elementare in rapporto con tutti gli altri moduli con i quali stabilisce una relazione sistematica in divenire. Di forma quadrata, rettangolare o circolare, per lo più di piccole-piccolissime dimensioni, questi moduli lamellari sono ottenuti per taglio e sollevamento del cartoncino che rende visibile il sottostante colore fluorescente (*Superficie a interferenza luminosa 1GRx23 su 24 abcd su arancione*, 1999) (fig. 4). Altre volte (*Superficie a interferenza luminosa R 1x16 f, g, h, e*, 1983) (fig. 5), colorati di fluorescente nella parte nascosta all'osservatore e applicati sul cartoncino intonso sottostante, danno luogo a effetti d'aura e di rifrazione cromatica. In entrambe le configurazioni, posizione e orientamento del modulo hanno un ruolo fondamentale nella programmazione dell'assetto strutturale dell'opera. Essi sono assegnati a ogni singolo elemento modulare dalla "struttura elementare di orientamento e direzione" che pianifica il processo combinatorio secondo la sequenza logica di volta in volta adottata, articolando in senso orario le sue quattro componenti di sx-dx, alto-basso (fig. 6). Applicata a unità modulari ortogonali al piano della superficie, questa struttura elementare di orientamento dà luogo a ventiquattro permutazioni elementari:

4. *Superficie a interferenza luminosa 1GRx23 su 24 abcd su arancione*, 1999

5. *Superficie a interferenza luminosa R 1x16 f, g, h, e*, 1983

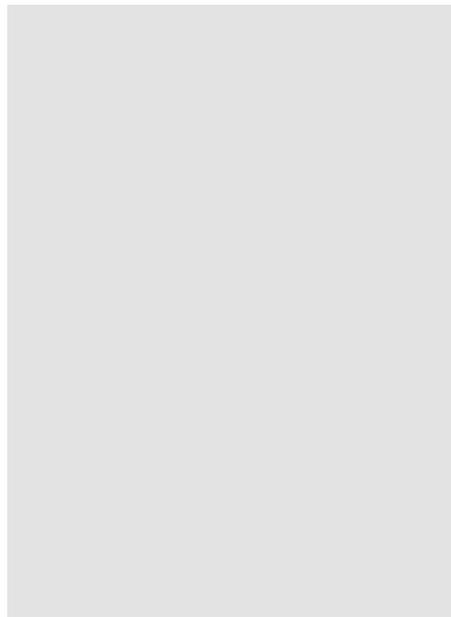


abcd bacd cabd dabc
 abdc badc cadb dacb
 acbd bcad cbad dbac
 acdb bcda cbda dbca
 adbc bdac cdab dcab
 adcb bdca cdba dcba

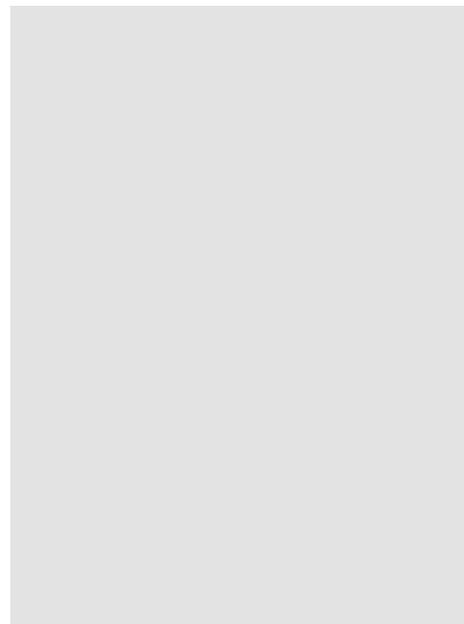
Applicata a unità modulari non ortogonali al piano della superficie, cioè a moduli inclinati a 45° o comunque obliqui, la struttura elementare di orientamento dà luogo ad altre ventiquattro permutazioni elementari:

efgh fegh gefh hefg
 efhg fehg gehf hegf
 egfh fgeh gfeh hfeg
 eghf fghe gfhe hfge
 ehfg fhge ghfe hgfe
 ehgf fhge ghfe hgfe

6. Articolazione della struttura elementare di orientamento e direzione



7. Superfici a interferenza luminosa 36B, N, GR, Gx 16 abcd - operazioni di verifica, 2019



Ora, se ritorniamo ai nostri esempi (figg. 4-5), notiamo che nel primo caso l'articolazione delle unità elementari è del tipo *abcd*, seguita sulla fila, dalla combinatoria *bacd badc dbcd abcd bac*, a sua volta seguita sulla fila successiva dalla combinatoria *cdab cdba dcba cdab cdab cdb*, e così via seguendo il criterio della non ripetizione dell'elemento contiguo. Nel secondo caso, l'articolazione romboidale della figura, assegna medesima posizione e orientamento ai moduli appartenenti alla stessa area. Le quattro aree e le unità modulari che le costituiscono, risultano così orientate in senso orario secondo l'articolazione di tipo *f, g, h, e*.

La superficie, quale campo di permutazioni, combinatoria di possibilità, catena di variazioni assegnate all'unità modulare, diventa un "sistema di trasformazioni" che concerne ogni componente fisica dell'opera: forma, quantità, dimensione, colore, materia, movimento... e le loro relazioni. Consideriamo a titolo di esempio l'opera *Superfici a interferenza luminosa 36B, N, GR, Gx 16 abcd - operazioni di verifica* del 2019 (fig. 7). È composta di 36 elementi-opera suddivisi in 9 serie rispettivamente di colore bianco, nero, grigio, giallo. Ogni serie dispone di 9 colori di fondo. Ogni elemento-opera, costituito di 256 moduli quadrati con orientamento *abcd*, è in sé autosufficiente, ma nella progressione seriale di cui fa parte è un elemento di verifica delle caratteristiche del modulo (forma, orientamento, posizione, colore), della superficie come totalità sistematica e delle interazioni che si stabiliscono tra i 36 elementi. Al variare dei criteri definiti della relazione, si ottengono altri risultati e via di seguito.

5. Spazializzazioni di forme elementari

Consideriamo adesso il ciclo delle *Spazializzazioni di forme elementari* iniziato nel 1970. Si tratta di un lavoro sulla superficie intesa come estensione di piani o porzioni di piano dal minimo disassamento tridimensionale, ottenuti per effetto di sollevamenti strutturali determinati da partizioni geometricamente definite sullo spazio bidimensionale della figura elementare di base.

Alla superficie ricavata sulla figura di base mediante il segmento che collega due lati e il punto o la coppia di punti in corrispondenza degli angoli opposti (fig. 8), si applica la procedura combinatoria che ne individua le variazioni possibili. Dato un determinato orientamento si procede alla spazializzazione dell'elemento, che consiste nel suo sollevamento con un'inclinazione definita.

Osserviamo come esempio di questo processo l'opera *Spazializzazione di forme triangolari a, b, c, d* del 1974 (Munari 1982) (fig. 9). Le unità triangolari interne definite sulla figura del triangolo equilatero di base, inscritte nei moduli quadrati della *struttura elementare di orientamento*, sono sottoposte a una combinatoria di variazioni che interessa ogni lato delle unità triangolari, secondo la rotazione in senso orario dell'articolazione *a, b, c, d*. L'opera così realizzata, per la sua natura tridimensionale, si presenta come un dispositivo estetico spazio-temporale che attiva una molteplicità di risposte sensoriali,

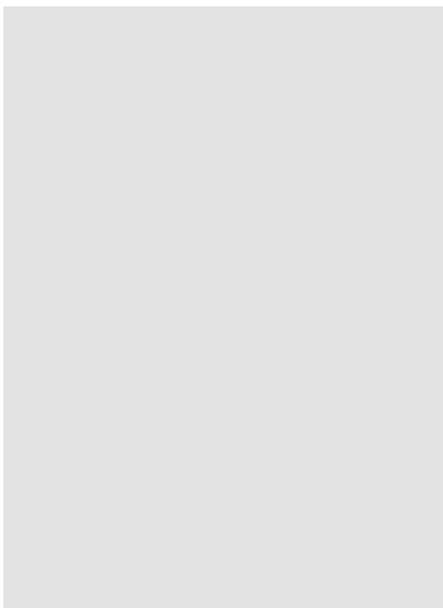
sensibili, emozionali, cognitive in presenza di un insieme di fattori quali la luce e le altre condizioni dell'ambiente, la posizione dello spettatore, il suo movimento, eccetera. Siamo nel momento della fruizione, in cui lo spettatore stabilisce un rapporto transazionale con l'opera, la cui disamina non rientra, tuttavia, negli intenti di questo lavoro.

Anche alle opere appartenenti ai cicli prodotti nelle decadi successive, che affiancano gli esiti delle ricerche fin qui descritte, si applicano le procedure combinatorie e di ripetizione ritmica dell'elemento modulare. Il lavoro di verifica e l'esemplificazione del loro articolarsi è tuttora in corso.

Seppure questi lavori iniziati intorno alla metà degli anni ottanta si caratterizzino come un'indagine sugli aspetti sensibili ed

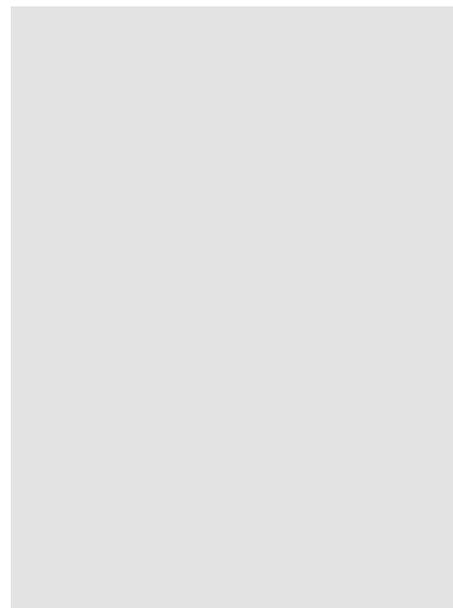
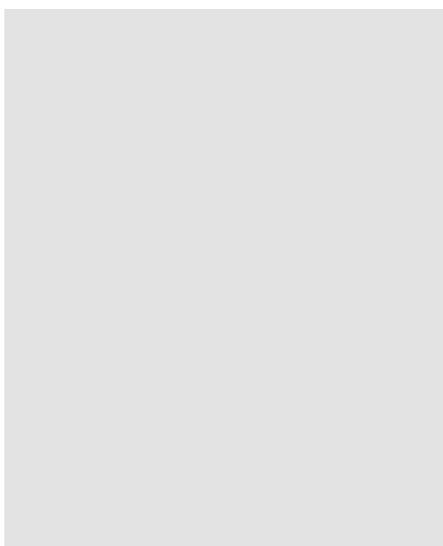
emozionali del dipingere⁵, rimane costante l'impiego delle metodiche formative adottate anche per le ricerche più recenti come le *Geografie*, gli *Equatori* e le *Promenades chromatiques circulaires*. L'impiego della fotografia aerea che ricopre forme e strutture, senza del tutto occultarle, combinato con materiali diversi, caratterizza l'aspetto pittorico di queste opere. Fotogrammi zenitali e sagome di continenti, combinati in un sistema di soglie dai piani variamente inclinati, sono

gli elementi di una dialettica, in costante capovolgimento, tra rappresentazione (la narrazione fotografica e l'identificazione geografica) e presentazione (l'apparato formale di elementi e strutture aniconici). L'accento a un'alterità lontana, che si combina con materiali del linguaggio astratto, sono i poli di questa particolarissima geografia poetica, fusione di "geo-metria" e "geo-grafia" (Poli 2004). Negli *Equatori* lo strumento combinatorio assegna un ordine compositivo e organizza la successione degli elementi lungo la linea della circonferenza. È il caso dell'opera in copertina costituita da un eteroclitico materiale di risulta di cui ogni elemento, nel processo formativo del lavoro, trova posto,



8. Processo formativo della superficie

9. Spazializzazione di forme triangolari a, b, c, d, 1974, particolare



10. *Promenade chromatique circulaire 13*, 2022, particolare

inclinazione, orientamento non diversamente da un qualsiasi tradizionale segno plastico o pittorico. Nelle *Promenades* – opere a pavimento, la cui fruizione impegna lo spettatore in insolite camminate circolari – la procedura della ripetizione determina la disposizione dei parallelepipedi di 9 x 9 x 14,6 cm (fig. 10). A queste unità modulari – che in quanto segni primari si alternano all'intervallo che li separa e unisce, al non vuoto che ritma lo spazio/tempo dell'opera, come il *ma* nella cultura giapponese (Pregnolato 2008) – il processo di ripetizione assegna loro distanziamento e disposizione in successione cromatica lungo la linea di una circonferenza che idealmente evoca la linea dell'Equatore e i 360 meridiani che l'attraversano.

- 1 L'arte figurativa di per sé non esclude un atteggiamento analitico. A cominciare da *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* di Georges Seurat, Filiberto Menna descrive la natura delle indagini condotte, sul versante figurativo, da René Magritte, John DeAndrea, Georges Segal, Giulio Paolini... Iconico e aniconico non sono in opposizione "presentano non pochi scambi e apporti reciproci, anche se procedono per lo più lungo linee parallele" (Menna 1975).
- 2 La denominazione non poteva essere più pertinente in considerazione anche della natura dello sponsor. Negli ultimi anni cinquanta l'industria Olivetti sviluppa un programma di ricerca elettronica che nel 1958 porta alla realizzazione del primo calcolatore al mondo: Elea 9000, disegnato da Ettore Sottsass, seguito l'anno successivo dalla nuova versione Elea 9003. È in questa favorevole congiuntura che si realizza la mostra itinerante che, nell'arco di tre anni, inaugurata nei negozi Olivetti di Milano, Venezia, Roma è presentata a Trieste, Düsseldorf, Londra e – con la collaborazione dello Smithsonian Institute – a New York e in altre città americane. Le potenzialità del contesto dell'epoca ad accogliere questa esperienza sono messe in luce con efficacia da Marco Meneguzzo: "Agli inizi degli anni Sessanta la parola 'programmazione' aveva lo stesso effetto evocativo di 'informatica' negli anni Ottanta (o di 'relatività' negli anni Venti, 'atomico' negli anni Cinquanta...): un'idea nell'aria, un concetto sufficientemente vago e altrettanto sufficientemente preciso per sentirsi partecipi di un mutamento epocale in atto, anche solo pronunciando quella parola" (Meneguzzo 2000).
- 3 È quanto afferma nel 1965 Max Bense nella sua *Esterica*: "Io distingo tra realtà estetica verificabile e realtà estetica interpretata. La realtà verificabile funziona in un sistema di ricerca di tipo galileiano, quella interpretata in un sistema d'interpretazione di tipo hegeliano. Tutto il problema della realtà può essere risolto in due maniere: sia con una verifica sia con un'interpretazione. La verifica ricerca l'obiettività che ottiene per mezzo di una scomposizione dettagliata del reale in valori (numerici) ottenuti (per misura). L'interpretazione è imbevuta di soggettività, può tuttavia giungere a una concezione della realtà affermata, sistematica, coerente. L'estetica moderna procede per verifica" (Bense 1965).
- 4 Spesso il pensiero corrente mostra di non riconoscere le potenzialità creative derivate dall'impiego di regole e criteri vincolanti. Al contrario, un esempio illuminante degli esiti del loro utilizzo è fornito dalle esperienze letterarie dell'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo), "singolare consorceria di letterati dediti a escogitare bizzarre invenzioni partendo da regole formali severamente costrittive, improntate a uno spiccato gusto matematizzante" (Barengli 1994).
- 5 Per un inquadramento generale dei fondamenti concettuali dei diversi cicli di ricerca (Pregolato 1982, 1998a, 1998b, 2008, 2016).

Riferimenti bibliografici

- Barengli M. (1994), *Poesie e invenzioni oulipiennes* in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano.
- Bense M. (1965), *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*, Agis, Baden-Baden.
- Bill M. (1949), *Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit*, in "Wer", inverno, n. 3, p. 1.
- Bonomi G. (2004), *Pittura 70. Pittura pittura e astrazione analitica*, Fondazione Zappettini, Chiavari.
- Bonomi G. (2021), *Spazio, luce, superficie. L'operazionismo nell'opera di Rotta Loria*, in F.F. Pregolato (a cura di) *Claudio Rotta Loria. Spazio, luce, superficie. Superfici a interferenza luminosa e Spazializzazioni di forma elementari a confronto*, Matteo Ragni, Forlì.
- Conti T., Curto G. (2002), *Incontri/devisitas. 6 artisti contemporanei dal Piemonte. Gastini, Griffa, Mainolfi, Rotta Loria, Stoisa, Zorio*, Grafiche Ferrero Editore, Romano Canavese.
- De Bartolomeis F. (2008), *Claudio Rotta Loria. Equatore. Forme spazio mutamenti* ("Quaderni di Villa Soranzo", 12), Assessorato alla Cultura, Varallo Pombia.
- Dragone P. (1978), *Arte programmata*, in M. Dalai Emiliani, *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, Unicopli-Cuem, Milano.
- Francalanci E.L. (1975), *Contributo per una sistemazione metodologica del colore nel movimento cosiddetto 'Cinetico'*, in U. Apollonio, *Arte cinetica*, in "Iterarte", II, aprile, 4, pp. 14-17.
- Meneguzzo M. (2000), *Arte Programmata 1962*, in *Arte Programmata 1962. Testo e interviste con gli artisti*, Edizioni Ste-

fano Fumagalli, Milano.

- Menna F. (1967), *Arte cinetica e visuale* ("L'Arte Moderna", n. 114), Fratelli Fabbri, Milano.
- Menna F. (1975), *La linea aniconica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino.
- Munari B. (1982), *La scoperta del triangolo*, Zanichelli, Milano.
- Poli F. (2004), *Claudio Rotta Loria. "Geo-metrie"*, in *Intorno all'Equatore. Percorso attraverso la rotondità*, Zaion Artecontemporanea, Biella.
- Pregolato F.F. (1982), *Spazio e comportamento*, Levtrotto & Bella, Torino.
- Pregolato F.F. (1998a), *Antropologia e Prosemica*, Campanotto Editore, Udine.
- Pregolato F.F. (1998b), *Gli spazi del lavoro intelligente. Una ricerca di Prosemica in un villaggio elettronico*, Alinea Edizioni, Firenze.
- Pregolato F.F. (a cura di) (2008), *Claudio Rotta Loria. Opera ambiente*, Costa&Nolan Editore, Milano.
- Pregolato F.F. (a cura di) (2016), *Claudio Rotta Loria. Superfici a interferenza luminosa 1968-1981*, Corraini Edizioni, Mantova.
- Rigoni A. (2007), *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-pittura e Pittura Analitica. 1972-1978*, Fondazione Zappettini, Chiavari.
- Van Doesburg T. (1930), *Commentaire sur la base de la peinture*, in "Art Concret", aprile, 1930.

Conoscenza sociologica e immagine artistica

Sergio Scamuzzi

1. Conoscenza scientifica e immagini

Per un sociologo e quindi per la sua disciplina interrogarsi sul ruolo delle immagini nella società può rasentare l'ovvietà ma può anche rivelarsi un'iconcina da sempre nel desktop del computer professionale ma mai utilizzata nella routine della ricerca. Ci riferiamo in questa sede alle immagini nel senso più materiale del termine: rappresentazioni figurative elaborate per stimolare il senso della vista umana e lo sguardo del cervello umano, su di un supporto fisico come la tela di un quadro o un muro affrescato o disegnato con lo spray ma anche una fotografia, un manifesto, un packaging creativo di un bene di largo consumo, le immagini in movimento in genere a fini di spettacolo, per arrivare all'immensa disponibilità di ogni tipo e declinazione di esse sui supporti virtuali e online, sia prodotte da professionisti sia autoprodotte, le seconde sempre più frequenti. Sono una componente duratura, ricorrente e ineludibile della vita quotidiana, non da oggi.

Se rileggiamo i classici della sociologia e la ricerca corrente sulle riviste, le immagini non possono che apparirci un oggetto marginale e così il loro stesso impiego nella ricerca. Cosa ha impedito di attribuire ad esse importanza e di mettere a fuoco meglio le loro funzioni sociali? In una disciplina che ha per oggetto orientamenti dell'azione e rapporti sistemici tra soggetti, possono essere solo un supporto in fondo casuale di rappresentazioni sociali, meglio esprimibile con parole, classico veicolo con cui l'interpretazione del ricercatore

coglie (o raccoglie con un questionario, in un'intervista, leggendo documenti) la cultura dei soggetti ricercati, o coi numeri che conteggiano le ricorrenze di comportamenti e atteggiamenti e consentono l'applicazione dei metodi statistici. La sociologia partecipa così pienamente, ma anche un po' acriticamente, di quel primato della parola orale e scritta (e dei numeri) che le élites di ogni società e la modernizzazione hanno stabilito e generalizzato con l'alfabetizzazione e l'istruzione di massa, la vera novità della cultura moderna, e col ruolo attribuito, da sempre, agli intellettuali che elaborano testi di parole (e algoritmi di numeri), sviluppatosi poi nelle pubblicazioni scientifiche, nei prodotti della grande industria editoriale e dei giornali stampati, facendo differenza dalla cultura popolare e da quella pop. Per un certo tempo anche il web sembrò in continuità: un nuovo esercizio di massa della parola, ma presto la sua associazione con l'immagine e quest'ultima hanno prevalso, dalla realtà aumentata nelle fabbriche alle piattaforme che cercano maggiore facilità di accesso alle immagini immersive nelle mostre. La pressione economica e sociale verso l'impiego di immagini ha indotto gli investimenti necessari a trovare le soluzioni informatiche, benché assai più onerose in termini di spazio di memoria e programmazione. La parentesi del primato delle parole e dei numeri rispetto a una vasta prevalenza dell'immagine nella comunicazione sociale e di conseguenza nella sociologia, non va certo a chiudersi ma sembra avere raggiunto dei chiari limiti. Perdurano infatti in nuove forme sia lavoro dequalificato e precario sia consumi che, per la comunicazione connessa, non sviluppano competenze di parola e numero, motivo di analfabetismo funzionale di ritorno, sia incentivi di mercato che fanno preferire l'immagine, motivo di ridotti tempi di attenzione e apprendimento di consumatori, lavoratori, utenti, studenti nel loro rapporto con beni, servizi, macchine. Tale contesto non lascia indenne il lavoro scientifico in genere e quello delle scienze sociali in particolare. La ricerca sociale si occupa più spesso di immagini per comprendere la società di massa cui esse contribuiscono e utilizza foto e film come strumento ausiliario di rilevazione, accettato e compreso dagli indagati se sottoposto come stimolo, utile agli indagatori per registrare fenomeni in rapido mutamento (o in via di scomparsa, nel caso degli antropologi); gli studi urbani della scuola di Chicago e in Italia di Franco Ferrarotti sulle periferie romane sono stati i fondatori di questo uso dell'immagine come fonte e come strumento di indagine, in particolare la fotografia. La didattica di base si avvale recentemente di immagini per indicare i fenomeni indagati, soprattutto nei testi per i licei e per matricole¹, nella supposizione di integrare dislivelli di istruzione ed esperienza e basse capacità di pensiero astratto con un linguaggio più vicino al senso comune dei discenti. La diffusione dei risultati della ricerca, anche quelli espressi con statistiche, si avvale talvolta di immagini interpretanti. Le esperienze più intense e visibili vengono però non dall'accademia dei sociologi ma dalle grandi organizzazioni come l'Ocse, l'Undp, l'Istat e dal *data journalism* che associano numeri e immagini in infografiche, proiezioni geografiche e foto documentarie².

Tuttavia il caso più interessante viene dalle scienze *hard* e dalla loro necessità di

comunicarsi a fini di consenso e legittimazione, come è accaduto nei movimenti dal Public Understanding of Science alle varie forme del Public Engagement with Science, e della efficacia stessa del sapere applicato prodotto, come accade tipicamente in medicina: le immagini si sono rivelate un veicolo importante, dal modellino in cartongesso dell'atomo creato da Bohr a somiglianza di un piccolo sistema solare, in poi. Non lo troveremo mai sulle lavagne dei fisici e nemmeno nei loro computer – ivi l'atomo resta la rappresentazione visiva della soluzione di un sistema di equazioni – ma dopo un pronto successo (persino architettonico: l'Atomium costruito a Bruxelles nel 1958), è ormai universale. L'odierno successo di pubblico dei più avanzati musei della scienza dipende in buona parte da un uso intelligente e tecnicamente sofisticato del linguaggio delle immagini.

Ancora più interessante è il fatto, studiato dai sociologi della scienza, che nella ricerca stessa ben prima della sua divulgazione molti tipi di immagine digitale sono entrati nei laboratori come strumenti di sperimentazione e analisi grazie a software potenti per la loro elaborazione perché in grado di restituire grandi quantità di dati o informazioni nel modo sintetico e percepibile alle capacità umane di interpretazione proprio dell'immagine, si tratti di una porzione del corpo umano o dell'evoluzione di una situazione meteorologica o del suolo di un pianeta esplorato da una sonda spaziale, creando inoltre un continuum virtuoso di technicalità e rigore tra i dati osservati dal ricercatore e la loro comunicazione a pubblici più vasti di non esperti di una disciplina ma interessati a vario titolo ai risultati della ricerca in quel campo³.

In questi casi non abbiamo un ritorno alle immagini dalla parola al numero con qualche sospetto di regressione, ma un mix virtuoso. Possiamo intravedere qualche equivalente funzionale di interesse per la sociologia?

La sociologia ha almeno due esigenze di comunicazione che motivano la ricerca di nuove soluzioni come l'immagine, il primo condiviso con tutte le scienze e il secondo più suo specifico.

Da tempo Anthony Giddens, sociologo della modernità radicale dei nostri tempi⁴, ci ha insegnato che pervadono la nostra vita quotidiana rapporti con 'sistemi esperti', quali ospedali, trasporti, dispositivi digitali e loro operatori che utilizzano saperi in cui non possiamo che essere ignoranti e di cui di conseguenza non possiamo fare altro che fidarci. Anche nella società più avanzata e istruita ciascuno padroneggia con la sua specializzazione solo una piccola parte del sapere e ignora il resto. Alcuni di questi saperi sono anche sociologici (ad esempio nel servizio sociale, nell'organizzazione aziendale). Comunicare conoscenza scientifica o tecnica in questa situazione non è soltanto un problema di comunicazione da esperti ad analfabeti, un problema di educazione scientifica, ma tra persone e gruppi con conoscenze diverse, esperti come siamo ciascuno di un campo limitato anche lontano da quello dei nostri interlocutori.

La sociologia, come altre scienze sociali (dall'economia aziendale alla psicologia) ha inoltre un problema ulteriore di comunicazione: il suo campo è accessibile all'esperienza comune e ai suoi strumenti, non solo con strumentazione specializzata come accade alle

scienze naturali. La vita quotidiana – dall'educazione e cura dei figli alla maggior parte dei lavori più semplici, alla conduzione di piccole attività economiche, alle scelte di largo consumo – è infatti gestita mediante conoscenze maturate da questa esperienza. Inoltre il linguaggio della sociologia è naturale, benché le sue parole abbiano significati convenzionali codificati nei dizionari della disciplina. Tale linguaggio la rende straordinariamente accessibile, almeno in apparenza: quindi non pienamente monopolizzabile da una comunità scientifica, e in competizione col senso comune il suo sapere scientifico.

È una ragione di più per avere interesse a più strumenti di mediazione rispetto alla percezione di senso comune da parte dei sociologi, e da parte del loro 'pubblico' mediatizzato o meno⁵.

2. Il caso di un'esperienza con l'immagine artistica

Una proposta di nuovi strumenti è quella dell'uso delle immagini artistiche, nata da una esperienza di terza missione presso l'Università di Torino: l'obiettivo era rappresentare e comunicare i grandi temi su cui lavorano i membri di un dipartimento di scienze politiche, sociali e della cultura ai suoi membri stessi e ai colleghi vicini, numerosi ed eterogenei per interessi di ricerca, agli studenti frequentanti le attività didattiche più avanzate, e ai visitatori, a vario titolo *stakeholder* o committenti della sua attività, arredando le pareti di una sede già di elevato valore architettonico, da un progetto di Norman Foster per il campus Luigi Einaudi, nel comunicare essa stessa una modernità multifunzionale, quale oggi è la missione dell'università, articolata in didattica superiore, ricerca, trasferimento di conoscenza, sanità, diffusione di conoscenza ai non esperti e partecipazione in vari modi (dall'edilizia all'attrazione di talenti) allo sviluppo dei territori⁶. La scelta di facilitare la interpretazione della comunicazione ai fruitori limitandola ad opere figurative e del Novecento, coeve ai temi di ricerca da presentare, e la conseguente stesura di didascalie a integrazione delle citazioni di autore, opera, data e altri elementi informativi standard per gli usi espositivi sono state a ben vedere consentite e rese significative da alcune caratteristiche proprie di questi documenti e di chi li ha prodotti.

Le opere d'arte in genere sono testi di elevata complessità, in forma di immagine. I quadri utilizzati sono il risultato di una ricerca anzitutto linguistica che comprende il colore, il tratto, la luce in stretto rapporto però con la scelta di contenuti e la loro disposizione spaziale sulla tela o nel manifesto, a sua volta una tecnica espositiva di comunicazione che aggiunge significato (gerarchia, evidenza ecc.) ai medesimi. Questa scelta è un primo elemento fondamentale di selettività, analoga e coerente con le scelte della ricerca sociale, quando affronta un campo d'indagine specifico: Van Gogh ritrae i contadini olandesi e provenzali, Degas i piccoli borghesi parigini, Grosz i reduci del primo dopoguerra tedesco. Come Znaniecki o Kracauer o Lazarsfeld e Jahoda nelle loro

opere quasi coeve sui contadini polacchi, gli impiegati tedeschi, i disoccupati americani della grande crisi. Non ritraggono singole persone con nomi e cognomi (quando sono persone storiche in realtà sono pretesti per l'ispirazione) ma tratti di persone, spesso anche ricorrenti tra più opere. È una procedura di astrazione selettiva analoga a quella che in sociologia produce gli idealtipi o i modelli e più in generale i concetti e il loro rapporto di indicazione di fenomeni rilevabili⁷. Non troveremo mai né un contadino di Van Gogh ma neanche uno di Znaniecki 'veri' identici sotto ogni aspetto a quello raffigurato o descritto dai due autori. Ma li riconosceremo come tali. Pittore e sociologo nel comporre la figura come nel fare ricerca operano entrambi una selezione di tratti ritenuti salienti di un fenomeno che ne trascura altri per metterli in rapporto tra loro: una procedura analitica standard per descrivere in sociologia un'impresa piuttosto che un lavoro o uno stile di consumo. E confrontarne le diverse manifestazioni. Cambiano solo gli strumenti: invece di un elenco un po' arido e astratto (come ad esempio rilevare addetti, prodotto, qualifiche, numero livelli gerarchici per descrivere un'impresa), un tratto o un colore che accenna un vestito piuttosto che un calzare, il fumo di una locomotiva che entra in stazione, ma nulla ci dice su molti altri tratti non interessanti. E qui la tappa finale, o iniziale, della nostra lettura metodologica: quale interesse comune o più precisamente quale domanda di conoscenza della società, spesso anche di conoscenza critica, comune al sociologo e all'artista motiva e articola la sua presa in considerazione? Di seguito proponiamo una serie di spunti da opere, volutamente assai note, presentate in questo volume (vedi le immagini nella *Galleria* in questo volume).

I primi e forse più facili esempi possono essere trovati in numerosi quadri degli impressionisti che si impegnarono a rappresentare la nuova società moderna nella metropoli parigina che ne celebrò i fasti con l'Expo del 1899: grandi viali frequentati dal passeggio, caffè, stazioni ferroviarie. La nostra scelta, meno scontata, ricade su due opere di Vincent Van Gogh che ben rappresentano due campi di indagine della sociologia e di importanti teorie come quelle di Michel Foucault sul potere sociale di controllo relative al carcere e al manicomio, due istituzioni (totali) della modernità, importanti quanto lo furono le fabbriche e le burocrazie statuali tipizzate da Karl Marx e Max Weber. Le accomuna la dimensione della chiusura di questi mondi dall'esterno e della irregimentazione totalitaria delle vite di carcerati e malati mentali, i primi omologati anche nell'aspetto e i secondi addirittura invisibili, entrambi emarginati, tra alte mura o in celle, lo squallore degli ambienti, la distanza sociale da chi decide gli internamenti (rivelata nel quadro da personaggi che guardano i carcerati), la durezza e uniformità delle fattezze di queste istituzioni (Van Gogh conosceva direttamente il carcere, ma sembra non sentire il bisogno di modificare la litografia del Doré di vent'anni prima in Inghilterra cui si ispira; il colore sottolinea i pavimenti logorati dal tempo del manicomio). Anche la famiglia povera raffigurata dal giovane Pablo Picasso nel 1903 appare singolarmente rappresentativa di lunghe durate che giungono ai poveri di oggi, immigrati forzati del Mediterraneo, nel loro tratto essenziale di non avere nulla tranne il loro legame, lo sguardo rivolto in basso, di restare ai margini del luogo che li ospita provvisoriamente, sul limite del mare: espressioni di privazione

assoluta, della famiglia prima che dei singoli componenti, di loro etichettamento sociale, di marginalità sociale, di mancato riconoscimento di diritti.

Andy Warhol colse appieno nella sua arte la novità dirompente della replicabilità e della serialità del bene di consumo di massa e della sua comunicazione introdotta col fordismo negli Stati Uniti e poi replicata. La sua ricerca era ovviamente linguistica e non sociologica, assunse prontamente e rielaborò gli stilemi della grafica pubblicitaria, riutilizzò la fotografia allora in esplosione come nuova forma d'arte. Ma applicò il concetto di replicabilità al contenuto dell'opera, e all'opera stessa oggetto di repliche a fini commerciali. Il concetto fordista del prodotto standardizzato e replicato per un larghissimo mercato viene applicato a casi apparentemente eterogenei ma sociologicamente uniformi e significativi: dal detersivo al cibo confezionato in lattine, alle scarpe da donna, icona di obsolescenza programmata, dalla moda, dal prodotto di massa individuale e seriale (nasce l'idea di segmento di mercato e di target), per estendersi al volto di Marilyn Monroe, cioè al film e al cinema nel suo periodo di massima espressione della cultura di massa e all'idolo del pubblico, a disposizione di ciascuno e di milioni di spettatori nelle migliaia di sale dove identico era replicato, ma anche il leder politico, Mao della rivoluzione culturale, diventava seriale nella sua rappresentazione in numerose varianti i colore.

Non c'è solo replicabilità in Warhol. Nei processi di modernizzazione "all that is solid melts": Warhol durante un viaggio in Italia nel 1975 è colpito dalla grafica della falce e martello simbolo del PCI e la restituisce alla sua origine, due attrezzi che vengono colorati di rosso dalla storia. Difficile pensare una destrutturazione più radicale e una espressione del seguito di questa grande storia del comunismo più pertinente. Sono motivo di altri quadri, impressionanti, icone dell'ideologia e della cultura popolare americana come la sedia elettrica della pena di morte, le automobili sfasciate. Ma ai fini della nostra tesi non possiamo non notare la vivace percezione e rappresentazione da parte di Warhol di dimensioni salienti della modernità fordista dentro una società come quella statunitense che tanto contribuì a formare tale rappresentazione che oggi può ben contribuire a confermare e illustrare una teoria consolidata nel nostro stato dell'arte.

L'arte non ci fa mancare un richiamo alla base materiale del fordismo, la fabbrica taylorista nata a Detroit per volere di Henry Ford, rappresentata quasi con fedeltà da Diego Rivera: una folla di macchine e di uomini intorno all'automobile che va completandosi sulla catena di montaggio, una linea di montaggio che ordina le figure umane sul quadro, ciascuna con una gestualità a essa legata, con una prevalenza di grigi e blu nella colorazione, atteggiamenti assorti e posture ripiegate sul compito lavorativo. Chiaramente distinguibili sono i controllori e i visitatori di questo tipo di fabbrica, potenziali consumatori, che si propagò rapidamente. Di nuovo rileviamo le dimensioni salienti del rapporto tra tecnologia, organizzazione del lavoro e occupazione che si verificò col taylorismo insieme con lo stretto rapporto che si creò tra fabbrica e società, l'associazione tra taylorismo e fordismo, produzione e consumo di massa. E anche nell'impianto

celebrativo tipico dell'autore e del genere murales da lui praticato il segnale di un'ambivalenza di fondo del taylorismo, espressione di sfruttamento e di progresso al tempo stesso, come già Lenin e Antonio Gramsci rilevarono e Rivera visse nella sua complicata vicenda americana di intellettuale comunista messicano finanziato e poi rifiutato da grandi industriali come Rockefeller.

Edward Hopper ci offre la rappresentazione complementare alla fabbrica di questa società fordista-taylorista, colta nella sua vita quotidiana urbana in cui si manifesta la solitudine dell'individuo, possibile motivo di libertà per chi come le donne nelle società premoderne subiva invece costrizioni, indicatore di disuguaglianza di genere, nella fruizione degli spazi pubblici, ma motivo anche di perdita di stabili legami sociali ascritti, recuperati nella casualità e temporaneità dei rapporti acquisiti del tempo libero dal lavoro, nuova sfera di attività apparentemente slegata da norme e obblighi (vedi i 'not-tambuli') e motivo di nuovi servizi alla persona, come la caffetteria. Il 'silenzio sospeso' caratteristico di tutta l'opera di Hopper e ottenuto con la luce e il colore, si presta bene a rappresentare questo tipo di scena urbana e il suo 'vuoto sociale'.

Grande è l'interesse sociologico dei futuristi che colsero fin dai primi decenni del XX secolo il movimento e la mobilità di persone e macchine come cifra della modernità con una radicalità che il dibattito tra i sociologi sostenitori del moderno e quelli del post-moderno ci fa comprendere pienamente nei due estremi di alcuni cenni in Marx sulla 'rivoluzione permanente' introdotta dal capitalismo e dell'opera di Zygmunt Bauman sul postmoderno⁸: movimento come mutamento permanente e incessante della società, raffigurato dalle macchine sempre operative nelle fabbriche, dalle nuove forme architettoniche delle città in crescita o trasformazione (oggetto dell'opera di Léger), nella mobilità urbana individuale. Il ciclista ne diventa un'icona nella soluzione espressiva di Natal'ja Gončarova, simile al film che nasce da sequenze di scatti, una soluzione e tecnica utilizzata anche da Balla. I due artisti, italiano e russa, sono esponenti di spicco di un movimento che fu europeo. Il cinema, visto anche materialmente come sequenza di scatti che crea il movimento, ispirò fortemente Fernand Léger. Immediata è una possibile interpretazione sociologica: 'A runaway world' per usare la felice espressione di Giddens, coniata però quasi cinquant'anni dopo quando la globalizzazione lo rende ancora più evidente⁹.

Le grandi trasformazioni della modernità creano dualismi e complessità sociale. Cultura, economia, politica non cambiano all'unisono, ma loro aspetti talora si contrastano e talora si rifunzionalizzano a vicenda. Di nuovo ne troviamo un'acuta consapevolezza nell'arte più vicina all'uso comunicativo: gli ex voto in cui la tradizione religiosa aiutò a interpretare i drammi della innovazione tecnologica, la rappresentazione pubblica della maternità investita dalla realtà di fabbrica, ricalcata sull'icona della Madonna anche in un manifesto elettorale laburista del 1929.

E se veniamo a un tema di più recente attenzione anche della sociologia, l'ambiente, un punto di partenza assai corretto concettualmente, ci è offerto da Tomoko Nagao. L'onda del mare che trascina la rutilante oggettistica dei rifiuti del cibo più voluttuario

consumato in una economia avanzata esprime nel modo giocoso di chi è nato in questa situazione (l'artista è giapponese immigrata a Milano, l'opera micropop recentissima) un rapporto società-natura di interdipendenza totale apparentemente conciliata. Il quadro viene presentato come ispirato alla famosissima onda di Katsushika Hokusai. Assai istruttivo è il confronto con quell'opera ottocentesca in cui i pescatori giapponesi nelle loro piccole barche affrontavano un'onda ostile quanto maestosa: abbiamo così il salto concettuale e pratico del rapporto società-ambiente da conquista di risorsa infinita a coevoluzione necessaria, a prezzo della non riproducibilità della risorsa naturale. George Passmore e Gilbert Prousch, noti come Gilbert & George, sono quanto di più vicino a un sociologo che fa osservazione sul campo nelle realtà urbane. Vestiti in pubblico da sempre con un completo grigio, un non colore anonimo, manifestano così la loro neutralità simbolica personale rispetto ai messaggi fortissimi che rilevano con le fotografie e con 'caricature' figurative dei simboli della cultura urbana, dal sesso alla religione, alla presentazione di sé nella vita quotidiana dei membri di una minoranza etnica. Ricordano i requisiti base dei metodi di osservazione diretta, le storiche raccomandazioni di Paul Lazarsfeld, padre fondatore della metodologia della ricerca sociale, agli intervistatori affinché persino il loro vestire non alteri la loro neutralità. Il manifesto scelto compie addirittura un passo in più: un intervento verbale che potrebbe benissimo figurare nell'intervista di un sociologo dei movimenti urbani, e dà anche il titolo all'opera *Ti senti più annoiato o arrabbiato?* A cogliere la reazione ad una vita quotidiana misera, il vuoto andirivieni quotidiano sui grandi marciapiedi senza shopping del quartiere povero e la potenziale fiammata di violenza collettiva, resi col montaggio fotografico bianco-nero a collage, che comprende anche il confronto da lontano coi grattacieli dei quartieri dirigenziali della città. La lettura di un classico come *La misère du monde* di Bourdieu¹⁰ o di studi della scuola di Chicago e di più recenti analisi delle rivolte urbane nelle *banlieu* parigine ci restituirebbe selezioni analoghe di elementi – sottolineo selezioni: i nostri due autori non indulgono in altri tratti della realtà osservata che potrebbero rispondere anche plausibilmente ad altri interessi di ricerca/rappresentazione. È tutto concentrato sulla povertà urbana, la privazione relativa, il potenziale di rivolta, la ripetitività e povertà della vita quotidiana. Probabilmente gli autori non userebbero e non conoscono tutti questi termini e concetti sociologici ma certo da sociologi possiamo con una certa facilità ritrovare nell'opera indicatori empirici efficaci di questi concetti, altrettante dimensioni salienti per qualsiasi analisi sociologica.

Shepard Fairey con la sua produzione di manifesti, stickers, disegni per Street art e altri mezzi è un artista militante sensibile alle cause democratiche della politica statunitense: molto famosi i suoi manifesti per la campagna elettorale di Obama, per il movimento Women power rappresentato con un ritratto di Angela Davis, per i valori della libertà, dei diritti del lavoro, della democrazia in genere. Il segno grafico è molto forte e distintivo, risultato di una ricerca grafica significativa, basti ricordare l'impiego di motivi di art déco in molte opere, e la forte originalità del tratto che non dialoga, come invece fecero Warhol e Haring, e in genere il manifesto politico europeo, con la

grafica pubblicitaria. La destinazione ricercata, con la collocazione 'per strada' delle opere, pratica l'obiettivo militante, il lettore-modello dell'opera ricercato. L'opera di Fairey è quindi nel contempo parte di movimenti sociali e rappresentazione dei loro valori e obiettivi generali, con un forte accento, già notato in Gilbert & George, ma in questo caso più implicito, alla realtà metropolitana in cui si formano, al loro essere *grass-roots*, dal basso. Anche i formati e i mezzi scelti di distribuzione delle opere, replicabili e alcuni anche scaricabili dal suo sito, testimoniano questa scelta e il suo successo un fruitore raggiunto.

Un altro aspetto dell'urbanesimo, la deurbanizzazione e un mutamento anche culturale del rapporto tra società e natura, nella fattispecie gli animali e i movimenti animalisti, vede protagonista la Street art con alcuni suoi interventi su vuoti urbani, sempre più spesso mezzi di rigenerazione urbana di aree degradate o a rischio di degrado, con scelte sfidanti di animali o a rischio ecologico o ben lontani dalla cultura consumista dei *pets* ma associabili semmai al degrado (ad esempio i topi) o a una sorta di 'ripresa' di possesso quanto meno immaginifica di un ambiente che li aveva esclusi. Nell'esempio scelto, un coniglio su di un muro di una cittadina inglese, opera di Roa, cogliamo quindi alcune criticità importanti di un mutamento come l'urbanizzazione che è stato un asse portante dello sviluppo prima che esso rivelasse la sua non sostenibilità per la riproduzione di risorse ambientali e la necessità di una reinterpretazione come coevoluzione del rapporto società-natura e non più come sostituzione della prima alla seconda. Il luogo di esecuzione/distribuzione 'gratuita' dell'opera è anche significativo di una partecipazione dal basso richiesta al processo e di una regolazione extramercato necessaria (come abbiamo già visto in parte in Fairey).

La sociologia da alcuni anni si confronta con la critica interna di essere una conoscenza della società maturata sulla storia europea e nordamericana letta da sociologi europei e nordamericani, critica proveniente da studiosi indiani o latinoamericani, più raramente africani, propensi a relativizzare questa esperienza originaria, segnata dal colonialismo verso le loro società: 'provincializzare l'Europa', titolo di una fortunata opera di Dipesh Chakrabarty, è stato uno dei manifesti. Anche le opere d'arte citate finora sono fortemente europee o nordamericane. Una risposta teorica di grande interesse, non certo l'unica, una forma di 'epistemologia del sud' per citare un altro manifesto importante per lo stato dell'arte della discussione, per ora ancora più normativa che analitica, opera di De Susa Santos¹¹, ci viene da alcuni artisti africani che praticano stimolanti *mixités* in grado di ben rappresentare la nozione di società multiculturale, alternativa all'assimilazione o alla chiusura negli scambi culturali globali. Pierre Bodo nel rappresentare la natura riprende nello stesso quadro motivi mitici di continuità tra uomo e natura, i capelli di una donna che si prolungano in rami, il motivo biblico della manna nei frutti raccolti dal cielo o della madre nutrice, ma anche qualche animale inquietante, diretto derivato di Bosch. In altri quadri lui e altri artisti congolese, quali Amani Bodo e Cheri Samba, esplicitano del tutto il rapporto culturale: autoritratti in cui contemplano un ritratto di Picasso, persone attuali che guardano un po' straniate classiche maschere

africane, con una grande clessidra a distinguere e segnare un passato da un presente¹². Diversa ma del pari forte è anche l'operazione di un collettivo di artisti australiani autoctoni nel riproporre con forza il valore astratto delle figure di una parte della loro arte tradizionale, riscoperta e diventata oggetto di creatività. Alcuni segni di questa arte sono stati persino utilizzati per alcuni anni dalla Qantas come identità visiva per la compagnia di bandiera. Ebbene, queste opere, praticano l'obiettivo dello scambio culturale globale, rivendicando relativa autonomia, e sono parte del fenomeno che rappresentano, ma anche per questo ben illustrano una delle alternative fondamentali della globalizzazione culturale alla semplice occidentalizzazione e consentono al sociologo di applicare proprio queste categorie concettuali, rendendole un punto di partenza per lo sviluppo del dibattito critico accennato sulla provincializzazione e nuove epistemologie, un'uscita da una logica di dominio e subalternità culturale verso una logica di scambio. Con lo scambio prendono le distanze da una *cancel culture* che riproduce in modo banalmente invertito la logica del dominio.

La globalizzazione è però anche conflitto sociale endemico e irrisolto in molte aree del mondo e Banksy mette a fuoco un aspetto della sua manifestazione nel Medio Oriente e in Asia, i bambini soldato, e lo stridente contrasto delle armi loro distribuite con le manifestazioni creative solitamente collegate all'infanzia, i fiori, nelle pacifiche società occidentali, insieme con la sua ambientazione in una quotidianità urbana degradata, in cui viene letteralmente meno la società con il suo ordine, spesso anche luogo elettivo delle sue opere. Un tipo di conflitto – terroristico, civile, diffuso, urbanizzato – lontano dal tipo classico della guerra istituzionalizzata e della rivoluzione che ribalta una struttura sociale e delle istituzioni con la mobilitazione di un movimento organizzato di popolo, entro i confini di uno stato nazionale, a suo modo un mutamento di ordine sociale ma per questo 'ordinato', così efficacemente rappresentata da Diego Rivera nella sua opera sulla rivoluzione messicana, *Tierra y Libertad*, che sembra cercare il suo lettore-modello in un popolo-*pueblo* organizzato, con una configurazione ben riconoscibile di membri 'tipici' del popolo e della *élite*.

Ad un livello più generale e astratto, teorico, ci porta l'immagine elaborata da Claudio Rotta Loria che combina, letta sociologicamente, il concetto di *one world*, con cui inizialmente i sociologi espressero la consapevolezza della interdipendenza globale tra le società e della società con l'ambiente, con un passaggio critico cruciale costituito dall'equatore che tiene insieme il mondo, insieme col suo asse verticale tra i poli, un nord e un sud che non sono solo due banali coordinate geografiche ma due punti di vista della ricerca, e dai territori rappresentati: regioni funzionali, sezionate, fotografate, monitorate dalla forse benevola sorveglianza di Google Maps ma anche dai satelliti della sicurezza militare. Siamo ben oltre la iconica e suggestiva palla blu vista dai primi astronauti che diede origine all'espressione *one world*.

Con l'aiuto di alcune opere abbiamo così percorso un tratto della riflessione sociologica contemporanea e delle grandi questioni sociali che la animano¹³.

3. Arte, comunicazione, metodologia

La lettura e l'uso sociologico dell'immagine artistica considerano l'opera in quanto atto comunicativo, come già si evince dagli esempi trattati. Oggetto di vasta discussione, estetica, storica e critica è se l'arte sia o debba essere comunicazione o impresa creativa fine a se stessa, ma per una parte notevole degli artisti contemporanei l'arte è comunicazione. In questa sede possiamo prescindere da questo dibattito, specie da sue posizioni essenzialiste, e adottare e sviluppare come strumento euristico utile la prospettiva dell'arte come comunicazione.

L'uso sociologico trae motivazione da questa caratteristica all'immagine, anche artistica, quando la considera come strumento euristico che restituisce memoria sociale di un fenomeno, sorta di diario visivo di un artista testimone, che un ricercatore trova e utilizza. Ma anche per un possibile uso come stimolo per ottenere dichiarazioni da un intervistato o valutazioni da un gruppo. A maggior ragione se diventano strumento di diffusione di conoscenza su cui articolare un discorso sociologico. L'immagine può essere utilizzata per il suo contenuto-messaggio ma anche per il linguaggio impiegato, il mezzo materiale utilizzato (un intervento di Street art piuttosto che un quadro da esposizione) e anche identità e biografia dell'autore e il contesto sociale in cui ha operato può diventare rilevante. Attenzione, analitica e soprattutto pratica, può meritare il suo fruitore, il lettore-modello dell'immagine, quello per cui viene prodotto, e infine il destinatario effettivo. Davvero l'interpretazione del lettore è più interessante di quella dell'autore che può anche non avere consapevolezza della comunicazione che attiva la sua opera o averne intenzionalmente una diversa da quella possibile recepita. D'altronde il linguaggio artistico è caratterizzato dalla polisemia, dalla pluralità delle interpretazioni possibili a differenza di quello scientifico e denotativo. Non per questo l'ermeneutica è del tutto arbitraria. Il che significa applicare compiutamente modelli e teorie di semiologia e sociologia della comunicazione¹⁴.

L'impresa sconfinata facilmente in un'analisi dell'opera d'arte – di una o più opere – come oggetto stesso della ricerca, ossia in una variante della sociologia dell'arte che però presenta alcuni parallelismi con una sociologia della scienza che indagherà il rapporto tra senso comune e saperi di esperti, per supportare anche risposte pratiche a questa emergenza della società della conoscenza in cui anche la vita quotidiana dipende da sistemi esperti, spesso ignoti e talora contestati, già richiamati in precedenza citando Giddens. L'approccio proposto in queste pagine si aggiunge ad altri della sociologia dell'arte, integrandola con una dimensione di sociologia della conoscenza e della comunicazione.

La sociologia dell'arte è rimasta un campo abbastanza marginale della sociologia, ostacolato ai suoi inizi in ambiente intellettuale dal suo apparente riduzionismo nei confronti di valori come bellezza, creatività, autorialità. L'approccio critico all'arte come espressione tra altre della cultura di una popolazione e possibile ideologia di una classe o di un'élite, da Marx a Lukács ad alcuni francofortesi, ne esalta il significato sociale e la funzione sociale, senza interrogarsi troppo sulla sua produzione e distribuzione.

Questo approccio sembra anzi inverare la tesi della 'morte dell'autore' di Foucault e in ogni caso lo problematizza radicalmente come soggetto. Al contrario, la produzione e la distribuzione delle opere d'arte sono forse l'oggetto più studiato della sociologia dell'arte: i mercati d'arte, i rapporti di committenza dell'artista, gallerie, musei, collezionisti d'arte come le istituzioni che definiscono socialmente quale oggetto è artistico e quale no, e fanno agenda della sua rilevanza sociale e del suo prezzo. Il pubblico di queste istituzioni e più in generale l'insieme dei gusti e giudizi di gusto di segmenti diversificati di pubblico sono gli altri grandi protagonisti della fruizione e concorrono a definire lo status dell'opera d'arte. La sociologia resta valutativa nel definirlo e si limita a constatarlo e a cercare di spiegare i processi. Disponiamo di accurati 'stati dell'arte' cui possiamo rimandare il lettore per approfondimenti e allargamenti di questi cenni, non senza segnalare il grande interesse di un nuovo fenomeno, la partecipazione dell'arte alla creatività dispiegata da movimenti collettivi e innovazioni sociali urbane espressa nella Street art in cui l'artista cerca di relazionarsi al senso comune di una popolazione specifica nel produrre un'opera che fa conoscere un problema, un testimone (ad esempio una vittima, un eroe civile), il disagio sociale di un luogo¹⁵.

Una frontiera può però aprirsi anche nella riflessione metodologica perché i metodi dell'artista e dello scienziato si parlano. E non alludiamo solo a temi come l'uso della geometria nella spazializzazione dei soggetti di un'opera dal Rinascimento in poi. Un dialogo più puntuale avviene oggi, di cui possono essere prova sia il contributo riflessivo di Rotta Loria a questo volume sia l'interesse diretto di recenti artisti a rappresentare la modellistica¹⁶.

4. Dare i numeri è sempre meglio?

Quasi un inciso, prima di concludere. Un problema e una risorsa di tutte le scienze che utilizzano un paradigma neopositivistico e quindi prediligono misure dei fenomeni e trattamento statistico, sociologia inclusa anche se resta una scienza multiparadigmatica che ospita indagini di impronta filosofica neopositivista come di impronta interpretativista¹⁷, sono i numeri. Sono non solo uno strumento di calcolo ma anche di comunicazione e offrono anche sotto questo profilo indubbi vantaggi retorici: emanano un'aura di precisione e oggettività, e quindi controllo e controllabilità, certezza reversibile sulle decisioni, possono 'parlare da soli' ossia prescindere dal contesto. In qualche misura l'immagine fotografica può condividere questa virtù presentandosi come documentaria. Queste opinioni di senso comune sono facilmente smentibili da qualsiasi esperto della ricerca e della comunicazione ma non sono per questo meno diffuse e influenti, anche in ambiti qualificati. Indubbio è che i numeri sono mezzi 'freddi' ossia non richiedono di sollecitare emozioni, anche se possono farlo per certi significati; immessi in un processo di comunicazione sociale riflettono autorità, quella di chi i numeri li ha. La gestione della pandemia Coronavirus è stata un grande esperimento sociale di queste

dinamiche. L'immagine artistica, specie se figurativa, sembra collocarsi agli antipodi: vaga e soggettiva, polisemica, sensibile ai contesti, suscita un'emozione specifica, disponibile in quanto raffigura forme note a tutti. Di nuovo queste attribuzioni andrebbero meglio qualificate da esperti. Ma certamente non ostano, anzi possono aiutare, quella ricostruzione analitica di un fenomeno, preliminare anche a qualsiasi misura delle sue dimensioni una volta individuate. Anche la polisemia aiuta perché è nota la non corrispondenza biunivoca tra concetti e indicatori che rende riferimento appropriato di un concetto in alcuni casi più di una misura: si pensi al concetto di 'benessere' e al dibattito sul PIL come sua misura. L'immagine artistica è ricca di concettualizzazione e perciò aiuta a cominciare questo processo così importante che la misura numerica può persino nascondere in quanto esito finale della concettualizzazione. Quando poi le misure appropriate e valide sono state trovate, l'immagine artistica, in questo caso le sue espressioni nella grafica, possono validamente supportarne la comunicazione. Possiamo ricordare oggi l'estendersi dell'uso di infografiche per presentare dati, ben oltre la loro rappresentazione geometrica consueta (curve, barre, torte), in una direzione più decisamente creativa di forme e colori che ha forti sovrapposizioni con la creatività grafico-artistica in generale. L'artista grafico David Mac Candless¹⁸ ne è stato l'iniziatore. A questo tipo di approccio appartengono anche gli usi della grafica citati in precedenza di Oecd e Undp.

5. Conclusioni

Le riflessioni proposte e le ricerche citate contengono tutte dati e interpretazioni utili ad un'analisi di singole opere e alla loro utilizzazione come elementi della cultura di una società o di un gruppo umano, di una istituzione e di un movimento, anche se spesso non entrano così nel merito approfondito dell'opera. Forniscono spesso elementi utili all'impiego dell'opera d'arte anche come mezzo di comunicazione scientifica, ossia ai fini della proposta di questo saggio, grazie a un comune e analogo processo di selezione modellistica del fenomeno che colgono. C'è anzi qualche parallelismo tra opera d'arte e opera scientifica che merita sottolineare per risolvere il problema di comunicazione della ricerca che ci preme. In entrambi i casi abbiamo a che fare con una selezione concettuale di fenomeni, con una mediazione sociale importante tra soggetti, culture, esperienze di senso comune e conoscenze di esperti, istituzioni regolative (mercato, stato, organizzazioni private); spesso nel processo un ruolo importante è affidato a una tecnologia di comunicazione; la ricezione del messaggio da parte di un 'non esperto' è l'obiettivo principale, quando non la sua motivazione ad agire (*engagement*). Non tradire l'opera o strumentalizzarla ma anzi utilizzarne appieno le caratteristiche sembra una via da praticare per la comunicazione della sociologia.

- 1 Vedi ad esempio J. Mazda *et alii* (2016), *Progetto sociologia*, Pearson, Milano 2018.
- 2 Vedi ad esempio i filmati di Youtube dedicati al *Better Life Index* dell'Oecd, il *Rapporto sullo sviluppo umano 2020* dell'Undp, il tag *Infografiche* dell'Istat che utilizza foto, usi ormai frequenti del "Sole 24 ore" e di "Domani", tendenza inaugurata dal "Guardian".
- 3 Uno stato dell'arte specifico è R.V. Burri, J. Dumit, *Social studies on scientific imaging and visualization*, in E.D. Hackett *et alii* (a cura di), *The handbook of science and technology studies*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2008.
- 4 A. Giddens (1990), *Conseguenze della modernità*, il Mulino, Bologna 1994.
- 5 *Riflessioni e dati*, in P. Borgna *et alii* (a cura di), *La sociologia in pubblico*, in "Quaderni di sociologia", n. 85, 2021, pp. 35-72.
- 6 Su questa evoluzione delle missioni della università, in Europa: *Magna Charta Universitatum 2020* e relativo Osservatorio, nella presentazione di S. Noorda, <https://www.unito.it/sites/default/files/prolusione_sijbolt_norda_inaugurazione_aa_2018_19_unito_en.pdf>; J. Goddard *et alii*, *The civic university: the policy and leadership challenges*, E. Elgar, Cheltenham 2016; in Italia A. Perulli *et alii*, *La terza missione degli accademici italiani*, il Mulino, Bologna 1919; M. Regini, C. Trigilia (a cura di), *Università e innovazione. Il contributo degli atenei italiani allo sviluppo regionale*, il Mulino, Bologna 2019; S. Scamuzzi, G. Tiplado (a cura di), *Aperti scienza*, il Mulino, Bologna 2015.
- 7 P. Corbetta, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, il Mulino, Bologna 2014, II ed., cap. 3; G. Sartori, *Logica, metodo e linguaggio nelle scienze sociali*, il Mulino, Bologna 2011, cap. 5; L. Ricolfi, *La ricerca empirica nelle scienze sociali. Una tassonomia*, in "Rassegna Italiana di sociologia", 3, 1995, pp. 389-418.
- 8 Una ricostruzione del dibattito in S. Scamuzzi, *La modernizzazione e le sue immagini*, Utet, Torino 1998.
- 9 A. Giddens, *Runaway world*, Profile Books, London 1999 (trad. it. il Mulino, Bologna 2000).
- 10 P. Bourdieu *et alii*, *La misère du monde*, Editions du Seuil, Paris 1998 (trad. it. Meltemi, Milano 2015).
- 11 D. Chakrabarty (2000), *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Milano 2004 e B. De Sousa Santos (2018), *Epistemologie del sud*, Castelvecchi, Roma 2022.
- 12 Vedi il sito della Primo Marella Gallery di Lugano-Milano e l'ampia collezione Jean Pigozzi di Ginevra. È un campo di notevole interesse anche per la teoria sociologica, vedi P. Weibel, *Globalization et art contemporaine*, in C. Macel (a cura di), *L'art à l'ère de la globalization*, Edition du Centre Pompidou, Paris 2022.
- 13 In S. Scamuzzi, *Sociologia. Nuove questioni sociali del mondo globale*, Egea, Milano 2021 i riferimenti più ampi a temi e autori citati o impliciti in questo saggio.
- 14 Tra gli autori più noti di un'ampia discussione: J. Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Bari 1980 e U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979. Concetti introduttivi sul linguaggio delle arti figurative in U. Volli, *Il nuovo libro della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano 2007, pp. 143-150.
- 15 Stati dell'arte recenti: A.L. Tota, *Sociologie dell'arte*, Carocci, Roma 1999, capp. 1, 2, 8; A. Hennion, L. Grenier, *Sociology of art: new stakes in a postcritical time*, in S.R. Quah, A. Sales (a cura di), *The International Handbook of Sociology*, Sage, London 2000; A. Spreafico, M. Ciampi, B. Pentimalli, F. Sacchetti, *Introduzione. Sociologia, immagini e ricerca visuale*, in "Società e mutamento politico", 7, 2016, pp. 5-24; M. Ciampi, *La sociologia visuale contemporanea. Un approccio introduttivo*, ivi, pp. 217-235; D. Harper, *The development of visual sociology. A view from inside*, ivi, pp. 237-349. Sullo specifico della Street art T. Tunali, G. Erdi, *Art and the City: Urban Space, Art, and Social Movements*, in "LE STUDIUM Multidisciplinary Journal", 3, 2019, pp. 25-30.
- 16 Un esempio <<https://he-r.it/datapoiesispub/>> e l'opera datapoietica *Obiettivo* di S. Iaconesia e O. Persico. Sull'uso classico della geometria nella composizione artistica vedi R. Falcinelli, *Figure: come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*, Einaudi, Torino 2020.
- 17 *Canoni*, in P. Corbetta, *Metodologia*, cit., cap. I e M. Cardano, L. Gariglio, *Metodi qualitativi*, Carocci, Roma 2022, capp. 1, 2, 10.
- 18 D. MacCandless, *Information is beautiful. Capire il mondo al primo sguardo*, Rizzoli, Milano 2011.

Iconologia critica: integrare i linguaggi a fini di ricerca

Federico Sabatini

Riflettere sulla rilevanza di uno studio delle opere d'arte che, in una prospettiva interdisciplinare o transdisciplinare, possa coadiuvare efficacemente e fruttuosamente la ricerca e la didattica delle scienze sociali significa anche riflettere, in maniera preliminare, sul rapporto che intercorre tra linguaggi verbali e linguaggi visivi o sulla loro commistione che produce testi multimodali, multimediali o intermediali (ad esempio Machin, Van Leeuwen 2007 e 2016; Ravelli, J. McMurtrie 2016; Jewitt 2017; Ravelli *et alii* 2018; Ravelli 2019; Bruhn, Schirmacher 2022).

Tale rapporto – a tratti dicotomia, a tratti ambivalenza – ha origini lontanissime e ha attraversato secoli di riflessione in svariati ambiti della conoscenza e dell'ontologia. Fu infatti Orazio nella sua *Ars poetica* a evocare il concetto di *ut pictura poesis* (“come nella pittura così nella poesia”), rifacendosi a un verso di Simonide di Ceo riportato da Plutarco: “La pittura è una poesia muta e la poesia una pittura parlante” (Maggi 2009). Se, da un lato, tale principio è stato evocato in numerose teorie o scuole di pensiero filosofiche, linguistiche e letterarie nei secoli, dall'altro, è possibile rintracciare nel contesto storico e sociale del modernismo una vera e propria svolta di pensiero grazie alle numerose teorizzazioni elaborate in quegli anni. Tali teorie sono considerate, in questa sede, come un punto di partenza imprescindibile per ragionare circa il suddetto rapporto interdisciplinare tra immagini e scienze sociali.

L'arte linguistico-letteraria del primo Novecento si configurava, infatti, come una continua mescolanza di tecniche e metodi

artistico-visuali – e musicali – impiegati al fine di ricreare ed enfatizzare il potenziale plastico e sonoro del linguaggio verbale, considerato ormai insufficiente per cogliere gli innumerevoli cambiamenti dell'assetto sociale, economico e politico del tempo. Nel Canto LXXXVI, ad esempio, Ezra Pound scriveva che nessun tipo di linguaggio potesse considerarsi esaustivo e che, semplicemente, il “tutto” non potesse essere espresso “in un solo linguaggio” (Pound 1975, p. 583), sottolineando la necessità di idiomi diversi (nel suo caso anche il ricorso alla scrittura “visiva” degli ideogrammi cinesi, e a una disposizione tipografica del testo a formare gli esperimenti imagisti), ma anche di forme artistiche che andassero al di là del verbale, incluse la pittura e la musica. Si trattava, *in nuce*, di una idea di “polifonia” che sarebbe stata poco dopo teorizzata filosoficamente da Michael Bakhtin (1981), ossia di un far “cantare molti uccelli tutti insieme” (Pound 1975, p. 321). All'interno del suo metodo artistico, Pound sottolinea la compresenza necessaria di tre articolazioni: 1) *melopoeia*, ossia l'unione di suono e parola a evidenziare il potere acustico e sonoro del linguaggio nel creare “immagini”; 2) *phanopoeia*, ossia la creazione e rivelazione di immagini vere e proprie che rappresentino il fulcro di un messaggio “memorabile” grazie al loro potenziale visivo o iconico; 3) *logopoeia*, ossia la progressione dell'intelletto nel ritmo causato dalla commistione di suono e immagini, una commistione in grado di stimolare associazioni emotive o intellettuali in chi legge (Pound 1954, pp. 23-25). Questi tre tipi di “creazioni” simultanee, oltre a prefigurare molti recenti studi di scienze cognitive nel linguaggio (ad esempio Herman 2004) rispecchiano, a livello estetico, il clima di un periodo storico fatto di cambiamenti sociali rilevanti e di un fermento intellettuale i cui assunti sono poi andati a informare quelle teorie filosofiche e analitiche che hanno gettato luce sul potenziale delle immagini e dell'iconologia all'interno di altri ambiti di conoscenza.

In maniera molto simile a Pound, James Joyce sottolineava costantemente la stessa necessità di espandere il linguaggio verbale, inglobandovi altre forme espressive. Nel suo lavoro seminale, e potremmo dire programmatico, *Finnegans Wake*, Joyce conia infatti moltissimi giochi di parole che mirano a descrivere la necessità di tale commistione: “graphplot” (Joyce 1939, p. 284), ossia una trama ricreata attraverso le immagini; “poetographies” (Joyce 1939, p. 282), ossia le immagini che creano la poesia in una costruzione che mescola i piani spaziali e temporali della narrazione; e soprattutto il “verbivocovisual” (Joyce 1939, p. 341), una categoria estetica e poetica che unisce simultaneamente le tre modalità di linguaggio verbale, suono e immagine¹. Oltre alla necessità di creare un linguaggio che fosse “al di sopra del linguaggio” (Ellmann 1959, p. 410), Joyce affrontava anche della cosiddetta “lexinction of life” (Joyce 1939, p. 83), la quale letteralmente indica una “estinzione della vita attraverso il lessico”, cioè l'incapacità del nostro bagaglio lessicale di spiegare a fondo i fenomeni del quotidiano e i misteri della mente. In altre parole, si stava denunciando l'impossibilità del linguaggio verbale di raggiungere e spiegare il nucleo della vita nei suoi risvolti più astratti, dichiarando, dunque, l'urgenza di un metodo comunicativo trans-mediale. Tra le varie fonti che ispirarono il letterato irlandese², le teorie filosofiche di Gotthold Ephraim Lessing e quelle di Giambattista

Vico sembrano, ai fini di questa disanima, le più significative e utili per comprendere perché si tratti di un discorso ancora attuale e contingente.

Sin dalla stesura di *Ulisse*, Joyce si era soffermato sulla seminale distinzione tra arti del tempo e arti dello spazio, così come teorizzata da Lessing in *Laocoonte*, un'opera citata infatti estesamente nel romanzo, la quale ebbe una forte influenza sulle teorizzazioni di quel periodo. Nel *Laocoonte* si problematizza il criterio dell'imitazione, e ci si muove verso quella autonomia dell'immaginazione che andrà poi ad affermare tutta l'estetica del Romanticismo. Questa, nella modernità, sarebbe sfociata nelle molteplici teorie sull'astrazione in senso estetico e linguistico, ossia una esperienza estetica di tipo cognitivo, in cui le sensazioni diventano imprescindibili ma non soddisfacenti ai fini della comprensione di specifici messaggi. Lessing si soffermava infatti sulle differenze tra le arti, sottolineando una demarcazione quasi netta tra le arti del tempo – quelle linguistiche, ad esempio, in cui le unità significanti sono disposte una dopo l'altra, cioè il *nacheinander* – e le arti dello spazio – come la pittura, in cui le unità sono invece disposte una accanto all'altra, il *nebeneinander* (Sabatini 2007). Per Joyce, riprendere tali concetti³ significò mettere in discussione i limiti di tutti i linguaggi, ribadendo appunto la necessità di un metodo sperimentale e intermediale che poi si andrà delineando nell'ultima produzione.

Riflettere sulle categorie del *nacheinander* e del *nebeneinander* e sulla necessità di una loro amalgamazione significa anche interrogarsi su come, in un *langscape*⁴ (Joyce 1939, p. 595) sociale come quello dei primi del Novecento, caratterizzato ormai da una proliferazione di immagini, certi cambiamenti sociali richiedessero con forza una riconsiderazione di questi concetti, innestando dunque un circolo virtuoso di conoscenza atta ad esplorare specifiche dinamiche sociali e storiche. Le stesse considerazioni possono essere avanzate, a maggior ragione, nel periodo odierno, caratterizzato, evidentemente, da una ancora maggiore proliferazione di immagini e media che ha prodotto, e sta producendo, quelle che già Bertetto definiva “iper-immagini” (Bertetto 1980) e Mitchell “meta-immagini” (Mitchell 2005). Attraverso tali riproduzioni e creazioni iconologiche, come vedremo più avanti, è infatti possibile riflettere a fondo sul rapporto tra comunicazione verbale e visuale e come questo sia negoziato dalle istituzioni, e integrato, o meno, nei discorsi socio-culturali vigenti, andando a integrare le domande di ricerca negli ambiti sociali. Oltre a Lessing, il verbivocovisuale joyceano fu anche informato dalle teorie di Vico circa i concetti di genesi e di “poesia”. Il filosofo utilizzava infatti il termine “poesia” nel suo significato etimologico di “*póiesis*” (l'atto del fare o del creare dal nulla), al fine di indagare la dicotomia tra i sensi che ricevono impressioni e l'astrazione filosofica o teorica, un assunto che andrà poi a favorire le riflessioni successive e ad alimentare il dibattito sulla necessità di unire vari linguaggi:

Ma, siccome ora per la natura delle nostre umane menti, troppo ritirata da' sensi nel medesimo volgo con le tante astrazioni di quante sono piene le lingue con tanti vocaboli astratti, e di troppo assottigliata con l'arte dello scrivere [...] ci è naturalmente negato di poter

formare la vasta immagine di cotal donna che dicono “Natura simpatetica” [...] così ora ci è naturalmente negato di poter entrare nella vasta immaginativa di que' primi uomini, le menti de' quali di nulla erano astratte, di nulla erano assottigliate, di nulla spiritualizzate, perché erano tutte immerse ne' sensi, tutte rintuzzate dalle passioni, tutte seppellite ne' corpi. (Vico 1977, p. 265, enfasi mia)

La dicotomia tra i sensi e l'astrazione del linguaggio verbale sembra anch'essa preludere alle sopra citate scienze cognitive, o ancor più precisamente, al rapporto tra percezione e cognizione, così come, in chiave disciplinare, a quello tra estetica e semiotica, come vedremo in seguito. Tali assi interpretativi dell'atto comunicativo sono poi gli stessi su cui si è fondata la ricerca moderna e post-moderna sul tema, a partire dagli studi seminali di Rudolf Arnheim e William John Thomas Mitchell circa i rapporti tra mente e ricezione, cognizione e percezione, iconologia e iconografia, e tra iconologia e ideologia. Nel seminale *Visual Thinking* (1969), Arnheim dedica una lunga sezione alla “intelligenza della percezione”, sottolineando l'ambivalenza dei due concetti, una ambivalenza che può ben gettare luce sulla fruttuosità di includere lo studio delle immagini nella ricerca sociale:

Per “cognitivo” intendo tutte le operazioni coinvolte nel ricevere, archiviare e processare le informazioni: *la percezione sensoriale, la memoria, il pensiero, l'apprendimento*. Questo uso del termine contrasta con il modo in cui viene usato da molti psicologi, il quale separa l'attività dei sensi dalla cognizione. Riflette la distinzione che sto cercando di eliminare: devo dunque espandere il significato dei termini “cognitivo” e “cognizione”, includendovi anche la percezione. Analogamente, non vedo alcun modo per escludere la parola “pensiero” da ciò che avviene nella percezione. Tutti i processi del pensiero sembrano poter esistere e operare, almeno in linea di principio, nella percezione. La percezione visiva è pensiero visivo (Arnheim 1969, pp. 13-14, enfasi e traduzione mia)

Il linguaggio visivo diventa dunque pensiero visivo, capace di “esplorare il remoto” (ivi, p. 16) e favorire processi come la memorizzazione e l'apprendimento attraverso i sensi. Egli poi si sofferma sulla diversa intelligenza dei vari sensi, sottolineandone la capacità penetrativa e di interferenza con la cognizione. La visione, afferma, è uno di quei sensi in grado di allontanare il percipiente dall'evento esplorato, alimentandone la concentrazione, con il risultato di fargli/farle comprendere più nitidamente l'oggetto o l'evento in questione (ivi, p. 16). In questo senso, la visione è, per il filosofo, il “prototipo e forse l'origine della *teoria*, il significato staccato dalla mera contemplazione” (ivi, p. 17, enfasi e italiano nell'originale). Per questi motivi, la distinzione sensoriale che ne consegue è quella tra le due coppie di sensi vista-udito (sensi distanti) e olfatto-gusto (sensi prossimali):

Si può *indulgere* nei sapori e negli odori ma si può *a malapena pensare* all'interno di essi. Nella visione e nell'udito, le forme, i colori, i movimenti, i suoni sono suscettibili a specifiche ed estremamente complesse organizzazioni nello spazio e nel tempo. Questi due sensi sono quindi i media per eccellenza per il nostro esercizio intellettuale (ivi, p. 18).

All'interno di un complesso sistema di pensiero, tali concetti sembrano enfatizzare la costante dialettica tra pensiero e sensazioni, cercando di raggiungere quel connubio che possa davvero integrare una storia del pensiero con una storia delle immagini e della comunicazione attraverso di esse.

Tali concetti furono poi ripresi da William John Thomas Mitchell nei suoi studi sul rapporto tra iconologia e iconografia, i quali diedero luogo al suo *pictorial turn* e al concepire le immagini come dei veri e propri esseri viventi capaci di andare al di là del loro ruolo originale e spostarsi in vari ambiti della conoscenza. Per quanto riguarda l'utilizzo di una vera e propria scienza delle immagini, Mitchell si sofferma a lungo sul concetto di *iconologia critica*, il quale si rivela attuale e utile per un discorso interdisciplinare come quello che si sta proponendo in questa analisi⁵. Come ha notato Francesco Gori (2019), il termine "critica" serve proprio a distinguere la scienza delle immagini di Mitchell dalla iconologia classica che ricerca il significato di un'opera d'arte in uno studio filologico, come, ad esempio, quello delle influenze letterarie sulla pittura e sulla scultura e viceversa. L'iconologia critica infatti non solo prende in considerazione le immagini artistiche ma apre i suoi campi di indagine e ricerca a tutti i tipi di immagini e di discorsi. L'integrazione tra il linguaggio verbale e quello visivo, in quest'ottica, si esplicita nella concezione mitchelliana dell'*imagetext*:

Utilizzerò la convenzione tipografica della barra per designare l'*image/text*, in quanto gap problematico, rottura e scollamento nella rappresentazione. Il termine *imagetext* designa le opere composite e sintetiche (o concetti) che *uniscono* l'immagine e il testo. *Image-text* con il trattino designa le relazioni tra il visuale e il verbale (Mitchell 2005, p. 89, enfasi mia).

Quello che ovviamente stava a cuore al filosofo era il concetto ibrido di fusione tra immagine e testo – quell'*imagetext* che aveva derivato dal suo capillare studio dei manoscritti illuminati e di tutta l'opera di William Blake, ma anche del modernismo – un tipo di fusione ancora riscontrabile nel mondo a lui contemporaneo. Tale rapporto e tale metodo – certamente fecondi per gli scopi della ricerca sociale – permetterebbero un approfondimento significativo non solo circa la comunicazione, ma, soprattutto, circa la ricreazione, attraverso le immagini, di dinamiche di potere, asimmetrie e/o double standard sociali e culturali. In questo senso, Mitchell sviluppa la sua teoria riconsiderando la *picture theory* di Wittgenstein e, soprattutto, i rapporti tra visibile e discorsivo così come affrontati da Foucault⁶ (McNamara, Mitchell 2019), in una

feconda intersezione che va a delineare un metodo molto definito--> rigoroso? e utile agli scopi della ricerca socio-culturale. Il *pictorial turn* non è infatti da considerarsi come un "ritorno a una mimesi naif", quanto piuttosto a ciò che Mitchell definisce "una *riscoverta postlinguistica e post semiotica*" dell'*immagine*, nella quale è possibile incorporare la complessa interazione tra "visualità, apparati, istituzioni, discorsi, corpi e figurazione" (Mitchell 2005b, p. 16, enfasi mia).

È proprio nell'interazione tra visualità, istituzioni e discorsi che egli si interroga sul rapporto inestricabile tra linguistica e iconologia, il quale lo condurrà poi a riflessioni circa il rapporto tra semiotica ed estetica. L'immagine è per lui "l'unità iconologica" così come il segno era l'unità basilare nella linguistica generale di Ferdinand de Saussure. L'immagine, in questo senso, diventa il *quid* che interagisce con il linguaggio verbale nelle nostre rappresentazioni culturali del mondo e che circola attraverso i media (Gori 2019, p. 40). Allo stesso modo del segno linguistico, l'unità iconologica presenta la doppia natura di significante e significato, resa dallo studioso nella famosa distinzione, di matrice peirciana, tra *immagini* e *pictures*: l'immagine è la percezione di analogia e somiglianza nelle forme (il "segno iconico" per Pierce), ossia un segno le cui caratteristiche ricordano quelle di un altro oggetto, mentre la *picture* è il supporto materiale, il medium fisico in cui l'immagine appare (si può appendere una *picture* ma non una immagine, la quale ha più a che fare con le associazioni cognitive e astratte prodotte nei fruitori; Mitchell 2015, p. 30).

In questo senso, come nota Gori, le immagini sembrano vivere al confine tra semiotica ed estetica, a metà tra l'ambito concettuale del segno e quello estetico dei sensi.

Secondo Saussure, infatti, l'unità linguistica era duplice nella sua associazione tra significante e significato, ossia tra un concetto e una immagine sonora. L'immagine – o il significante visuale – si differenzia dal significante uditivo, secondo Saussure, poiché è spaziale e non temporale, simultanea e nonlineare, in una dicotomia che richiama quella di Lessing. In questo senso, l'unione tra i due aspetti risulta necessaria per raggiungere quella totalità espressiva – e il verbivocovisuale – menzionata all'origine di questo percorso. In parallelo, a livello di metodologia delle analisi dei fenomeni, diventa dunque fondamentale unire in senso interdisciplinare i due ambiti, rivolgendosi sia allo studio dei segni e dei loro messaggi, come avviene nella semiotica, sia allo studio delle arti e dei sensi, come avviene nell'estetica (Mitchell 2015, p. 112). Il senso semiotico delle immagini andrà allora ad interpretare la *cognizione* che abbiamo di esse, e il senso estetico la *percezione* che abbiamo di esse.

È proprio tale intersezione disciplinare nell'approccio alle immagini che permette un utilizzo delle stesse da parte delle scienze sociali, al fine di analizzare in maniera più efficace specifici concetti astratti attraverso la simultaneità di due media e due codici, il verbale e il visivo. Oltre a ciò, come vedremo, l'utilizzo delle immagini in questi ambiti non apre solo al campo metodologico della interdisciplinarietà, ma anche a quello dell'interdiscorsività, ossia della possibilità che una stessa immagine possa meglio spiegare discorsi diversi e diversi ambiti e/o tipologie testuali. Ad esempio, il denso

saggio di Maxime Boidy *Living Pictures of Democracy. W.J.T. Mitchell's Iconology as Political Philosophy* (2019) affronta il carattere sociale e politico della iconologia critica, suggerendo che tutte le analisi di Mitchell siano politiche, poiché, come Mitchell stesso ebbe a dire, egli ha sempre concepito la sua teoria come qualcosa che gli servisse per “comprendere il mondo”⁷. Infatti, sia i suoi studi iniziali su Lessing e il *nacheinander* e il *nebeneinander*, sia il saggio sulla teoria estetica di Edmund Burke interpretata come la base per le successive critiche alla rivoluzione francese da parte del filosofo, sono, secondo Boidy, i primi esempi di una ricerca programmatica – in iconologia politica – del tutto nuova al tempo, e ancora molto attuale (Boidy 2019). La politica è infatti iscritta per forza di cose nelle *imagetexts* che riproducono il mondo sociale⁸.

A questo proposito, nella sua introduzione a *Image Theory. Living Pictures*, Krešimir Purgara riporta un significativo aneddoto. Durante un seminario, uno degli interlocutori pose a Mitchell una domanda molto diretta: “Di quanta storia abbiamo bisogno per rispondere alla tua domanda ‘che cos’è un’immagine?’”. La risposta di Mitchell, come riporta Purgara, svelò simultaneamente il suo intero progetto di iconologia critica, e la sua personale posizione ontologica. Egli rispose infatti che “se l’iconologia deve rispondere a domande sulla ontologia delle immagini, il modo migliore per avvicinarsi ad essa sarebbe quello di sempre *storicizzare*, sempre *decontestualizzare* e sempre *anacronizzare*” (Purgara 2019c, p. 32, enfasi mia).

Un utilizzo appropriato ed efficace dell’arte negli ambiti delle ricerche sociali – che amalgami quindi teorie sociali e una iconologia critica delle immagini – non può infatti prescindere da queste tre fasi di indagine: l’immagine adottata a integrazione della ricerca va infatti collocata in un contesto storico da una prospettiva sociale e culturale storicizzate, per poi essere decontestualizzata e spostata dunque verso un ambito storico o sovrastorico. Tale visione tripartita serve a estrapolare, nel passaggio da *picture* a *immagine*, dei concetti universali applicabili in maniera trasversale a molteplici contesti socio-culturali, geografici e storici, incluso il mondo contemporaneo.

Un esempio della applicazione di questo metodo è rintracciabile nella ricerca da me condotta all’interno del progetto pilota “Un dipartimento in mostra” del Dipartimento Culture, Politica e Società dell’Università di Torino. In quella occasione, la mia analisi linguistica, sociolinguistica e interculturale è partita dal quadro *Automat* di Edward Hopper, realizzato nel 1929 nel contesto storico degli anni ruggenti (Sabatini 2022). Il dipinto raffigura una donna seduta da sola in un Automat, una tavola calda, il tipico locale self-service di quel periodo spesso raffigurato, contrariamente alla raffigurazione-->serve sinonimo creata da Hopper, con immagini di folla e frenesia. Nel caso della mia analisi, gli elementi iconologici del quadro sono stati utilizzati come veicolo per proporre riflessioni non solo sul contesto statunitense del periodo, ma anche sulle differenze tra comunicazione cross-culturale e inter-culturale, sul concetto di alienazione urbana, solitudine nelle metropoli, e su questioni di genere. Utilizzando il background delle sopra citate teorie (verbivocovisuale, logopoeia, *nacheinander vs nebeneinander*, e iconologia critica), l’analisi è infatti proceduta ad indagare il concetto di *melting pot* e

quello di incomunicabilità che si manifesta nei processi sociali e linguistico-verbali di alterizzazione. In tale ambito, gli elementi offerti dall’opera hanno anche permesso di includere la riflessioni circa la tematica della condizione della donna, aprendosi, anche in questo caso, al mondo contemporaneo. La donna raffigurata è infatti una *flapper*, una categoria di donne del tempo caratterizzata soprattutto da una sessualità disinvolta che scardinava le norme socio-culturali e la morale sessuale. Oltre a una preliminare riflessione linguistico-etimologica del termine, il quadro ha anche favorito, da un punto di vista sociolinguistico, una disamina del significato pragmatico associato al termine, il quale, a partire dalla fine del XIX, indicava anche una donna dedita alla prostituzione. All’interno dei Gender Studies odierni, si parlerebbe di una donna non conforme ai ruoli di genere. Da queste premesse, e beneficiando dei Gender Studies, l’analisi ha poi condotto a ulteriori considerazioni sulla condizione attuale della donna, ancora vittima di certi stereotipi e soggetta a veri e propri abusi verbali e fisici, a partire dal fenomeno verbale del *cat-calling*.

Alla luce del verbivocovisuale joyciano, tale analisi era infatti partita-->serve sinonimo dall’assunto di Mitchell che considera l’immagine come una “complessa interazione tra campi di indagine disparati, espressioni artistiche, piattaforme mediali, ideologie e discipline” (Mitchell 2005b, p. 258).

1 Per un trattamento più esaustivo del concetto e di come tali autori avessero tentato questa impresa estetica all'interno del linguaggio comune, si rimanda a Sabatini 2007 e 2008.

2 Tra queste si segnalano Mallarmé e Apollinaire (vedi Sabatini 2008).

3 I concetti sono citati all'inizio di *Proteus*, il terzo episodio del romanzo: "Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes [...] Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the nacheinander. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell through the *nebeneinander* ineluctably! (Joyce 1922, p. 37, enfasi mia).

4 Il termine *landscape* unisce i due termini *language* e *landscape* mirando a suggerire come il paesaggio umano e sociale sia intrinsecamente fatto di linguaggi e atti comunicativi.

5 Oltre al già citato *Picture Theory*, tali concetti informano numerosi scritti dell'autore che possono gettare luce sugli intenti metodologici del presente lavoro, anche grazie alle loro applicazioni in specifici casi di studio, come ad esempio il linguaggio visivo di William Blake. Si rimanda alla bibliografia finale che presenta la lista di tali testi.

6 In una intervista del 2017, Mitchell cita i concetti di "sayable" e "seeable", di matrice foucauldiana, e li collega a fenomeni della cognizione e della percezione, nella cui intersezione, afferma, è possibile, dunque, leggere una immagine e avvicinarsi ad essa come se fosse un testo (McNamara, Mitchell 2019, p. 108).

7 Da una intervista a Mitchell del 2017: "A dire il vero, penso che il mio interesse per le immagini sia sempre stato politico e fondato su ciò che definirei come "teoria vernacolare", una pratica riflessiva che si affida al linguaggio al fine di fornire una indicazione di massima, o almeno un punto di inizio, per comprendere il mondo " (Purgar 2019b, p. 270).

8 L'articolo di Boidy procede poi, applicando tale metodologia, con una analisi molto dettagliata del populismo in chiave sia sociale sia politica, a partire dalla comunicazione visiva e verbivocovisuale.

9 Come si spiega nel sito del dipartimento, "La società per immagini" è un percorso sui temi di ricerca del Dipartimento di Culture, Politiche e Società dell'Università di Torino attraverso trenta opere artistiche figurative collocate al terzo piano e al primo piano del Campus Luigi Einaudi. A partire dalle opere, il Dipartimento di Culture, Politiche e Società organizza una serie di appuntamenti, "Un Dipartimento in mostra", connessi a didattica, ricerca e terza missione.

Riferimenti bibliografici

Arnheim R. (1974), *Visual Thinking*, California University Press, Berkeley.

Bakhtin M. (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin.

Boidy M. (2019), *Living Pictures of Democracy*. W.J.T. Mitchell's *Iconology as Political Philosophy*, in K. Purgar (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*, Routledge, London, pp. 235-260.

Bertetto P. (1980), *L'immagine dell'immagine*, "Rivista di Estetica", n. 4, pp. 48-52.

Bruhn J., Schirrmacher B. (2022), *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, Routledge, Abingdon Oxon.

Elmann R. (1959), *James Joyce*, Oxford University Press, New York.

Herman D. (2004), *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln Chesham.

Gori F. (2019), *What is an Image? W.J.T. Mitchell's Picturing Theory*, in K. Purgar (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures* Routledge, London, pp. 40-60.

Jewitt C. (a cura di) (2017), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, Routledge, Abingdon Oxon.

Joyce J. (1939), *Finnegans Wake*, Faber and Faber, London 1975.

Machin D.D., Van Leeuwen T. (2007), *Global Media Discourse: A Critical Introduction*, Routledge, London.

Machin D.D., Van Leeuwen T. (2016), *Multimodality Politics and Ideology*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.

Maggi M. (2009), *L'Ut Pictura Poesis*, in L.L. Cavalli Sforza (a cura di), *La cultura italiana*, 12 voll.: vol. VII, C. Osso-la (a cura di), *La cultura. Una vocazione umanistica*, Utet, Torino, pp. 553-569.

McNamara A. (2019), *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in K. Purgar (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*, Routledge, London, pp. 100-114.

Mitchell W.J.T. (1978), *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton University Press, Princeton.

Mitchell W.J.T. (1980), *The Language of Images*, Chicago University Press, Chicago.

Mitchell W.J.T. (1984), *The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon*, in "Representations", 6, pp. 98-115.

Mitchell W.J.T. (1986), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago University Press, Chicago.

Mitchell W.J.T. (1996), *Visible Language: Blake's Wond'Rous Art of Writing*, in D. Punter, *William Blake*, St. Martin's, New York.

Mitchell W.J.T. (2005a), *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago, IL.

Mitchell W.J.T. (2005b), *There Are No Visual Media*, in "Journal of Visual Culture", vol. 4, n. 2, pp. 257-266.

Mitchell W.J.T. (2005c), *Picture Theory (1994)*, University of Chicago Press, Chicago.

Mitchell W.J.T. (2015), *Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, University of Chicago Press, Chicago (ed. it. *Scienza delle immagini: iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Joan & Levi, Monza 2018).

Pound E. (1954), *Literary Essays*, New Directions, Norfolk CT.

Pound E. (1934), *The Cantos of Ezra Pound*, Faber and Faber, London 1975.

Purgar K. (a cura di) (2019a), *W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*, Routledge, London.

Purgar K. (2019b), *After the Pictorial Turn: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in K. Purgar (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*, Routledge, London, pp. 264-271.

Purgar K. (2019c), *Introduction*, in K. Purgar (a cura di), *W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*, Routledge, London.

Ravelli L., McMurtrie R.J. (2016), *Multimodality in the Built Environment: Spatial Discourse Analysis*, Routledge, New York.

Ravelli L. et alii (2018), *Visual Communication: Mobilizing Perspectives*, in "Visual Communication", pp. 397-405.

Ravelli L. et alii (2019), *Pedagogical Strategies for Developing Interpretive Language About Images*, in "English Teaching: Practice & Critique", pp. 100-118.

Sabatini F. (2007), *Im-marginable. Lo spazio di Joyce, Beckett e Genet*, Aracne, Roma.

Sabatini F. (2008), "It can't be all in one language": Poetry and "Verbivocovisual" Language in Joyce and Pound, in "Ri-LUnE", n. 8, 2008, pp. 97-114.

Sabatini F. (2022), *Automat, Intercultura e genere*, in "Un Dipartimento in mostra" <<https://www.youtube.com/watch?v=bly7zXj66Eg>>, consultato il 22 ottobre 2022 (vedi Galleria in questo volume).

Vico G. (1744), *La scienza nuova*, Rizzoli, Milano 1977.

1. Ai confini del diritto: *ratio scripta* e immagine

I giuristi temono le immagini. Dalla legge, ed in particolare dai giudici chiamati ad attuarla, ci si attende che le norme siano applicate in modo prevedibile e coerente. Una missione, questa, che può essere sfidata dall'ambiguità delle immagini.

Non essendo possibile attribuire alle immagini un contenuto monosemico, queste non sono considerate adatte a fornire una struttura di regole in grado di sostenere l'ordine sociale¹. L'immagine reca con sé un doppio rischio: attira e conduce l'osservatore in un regno di fantasia ed emozione, e così facendo esercita un potere di illusione e deragliamento della ragione che può condurre al caos e alla svalutazione della ragione e del discorso giuridico.

Nel mondo del diritto, l'interprete non ingenuo sa che anche le parole possono essere polisemiche; è per questo che i legislatori moderni hanno edificato una *gerarchia* delle norme, dotando quelle fornite di più ampia legittimazione (le norme della Costituzione) di forza superiore, hanno affidato alle corti supreme una funzione di revisione e controllo sull'operato delle corti di primo e secondo livello, al fine di ridurre, se non di sopprimere, la possibilità che i giudici producano decisioni divergenti rispetto al "significato corretto" della legge. Da qui la costruzione di canoni ermeneutici quale è ad esempio, quello rappresentato in Italia dall'art. 12 delle Preleggi al Codice civile del 1941:

Nell'applicare la legge non si può ad essa attribuire altro senso che quello fatto palese dal significato proprio delle parole secondo

la connessione di esse, e dalla intenzione del legislatore. Se una controversia non può essere decisa con una precisa disposizione, si ha riguardo alle disposizioni che regolano casi simili o materie analoghe; se il caso rimane ancora dubbio, si decide secondo i principi generali dell'ordinamento giuridico dello Stato.

Tali linee di indirizzo dell'interpretazione, come è evidente, possono essere applicate a testi scritti, non a immagini, siano esse ferme o in movimento.

Quella fra "immagine" e "diritto" è stata quindi, nella cultura giuridica occidentale, una relazione travagliata, segnata dalla diffidenza: nel mondo del diritto al linguaggio, ed in particolare al linguaggio *scritto*, viene riconosciuto il primato nella produzione delle regole. Non a caso, a far data dal secolo delle codificazioni², si è affermata la dicotomia, fra fonti scritte e fonti "non scritte" del diritto (quali gli usi e le pratiche consolidate), utile a enfatizzare il primato delle prime sulle seconde. Dal punto di vista dell'ermeneutica, disciplina che nutre lo *jus dicere*, le immagini sono meno intelleggibili delle parole: enfatizzando l'autorevolezza, la prevedibilità e la certezza della *ratio scripta*, il diritto ha, nei secoli, negato una sua esplicita connessione con le immagini, o con l'arte pittorica più in generale, e ciò in quanto l'arte ha la capacità di moltiplicare in modo esponenziale i significati possibili delle immagini, stratificando nel tempo innumerevoli contenuti dell'opera, che accompagnano, a volte sino al punto di confonderla, la semantica voluta dall'autore.

Provando ad immaginare una mappa capace di segnare centro e periferie nella costruzione del discorso giuridico dovremmo, alla luce di quanto ora riassunto, porre *l'immagine ai confini dello spazio segnato dal diritto*. Uno spazio pressoché interamente occupato dalla norma scritta, posta dai legislatori, forti della legittimazione data dalla volontà popolare. Uno spazio ove l'immagine ha sempre occupato i limiti esterni, mentre la fonte scritta ha man mano esteso i propri confini, a scapito di costumi, usi, pratiche non formalizzate.

Altro è, ovviamente, il ragionamento relativo all'uso dell'immagine quale prova, evidenza di un fatto accaduto. Un discorso non certo recente, se pensiamo al "Panopticum" di Jeremy Bentham³, e alla analisi che ne fece Foucault nel 1975, in tempi ben anteriori allo sviluppo della digitalizzazione quale strumento di sorveglianza. Su ciò, peraltro, e sui complessi rapporti fra poteri di controllo – sicuramente favoriti dall'esplosione tecnologica nella produzione di immagini – e tutela della riservatezza non ci occuperemo in questo saggio.

2. Senza confini: la libertà di panorama

Posta questa premessa, si tratta di verificare se tale narrazione regga oggi, nella "società dell'immagine"; più precisamente, se quella marginalità della rappresentazione visiva *all'interno* del discorso giuridico sia confermata, nonostante la rinnovata centralità

dell'immagine, teorizzata in area angloamericana nel quadro dei Visual Culture Studies da William Mitchell⁴ o, in ambito continentale, da Gottfried Boehm⁵.

La verifica può partire da due diverse considerazioni, una che riguarda la storia del pensiero, la seconda il passaggio dall'analogico al digitale.

Con riguardo alla prima, è semplice osservare come, descrivendo la loro disciplina, i giuristi continentali oggi non facciano (più) riferimento a quei canoni di astrazione e sistematicità tramite i quali, in epoca di positivismo giuridico e di kelseniana "dottrina pura del diritto"⁶, si descrivevano i sistemi normativi, retti dalle proprie forme e creazioni autoportanti. La *porosità* del diritto verso altre aree delle scienze sociali è oggi riconosciuta, ad esito di una lunga relazione tra il diritto e le discipline umanistiche, che ha superato la stagione del positivismo giuridico⁷.

Con riguardo alla seconda: è semplice osservare come, quasi paradossalmente, proprio nel momento della storia dei *media* in cui le possibilità di *falsificare* le immagini non sono mai state così grandi, i tribunali hanno iniziato a superare il consolidato scetticismo nei confronti dell'immagine, e ammettendo in modo sempre più esteso il ricorso ad immagini digitalizzate come mezzo di prova. Come osserva Cornelia Vismann: "The fact that with digital images the issue of manipulability reaches a whole new dimension does not seem to play a major part in legal deliberations with regard to their admissibility. The law, instead of completely re-considering dealings with images for all kinds of evidence purposes and even though media technical conditions have completely changed, continues to hold on to tried and tested techniques"⁸.

Varie sono le possibili spiegazioni per questa asserita resa del diritto di fronte al nuovo potere dell'immagine. Sicuramente di ordine pratico, connesse alla particolare funzione di immediatezza che le immagini possono esplicitare quale mezzo di prova⁹. Non è da trascurare, peraltro, anche l'analisi che vede nel diritto vigente una certa incapacità a normare diversi aspetti della rivoluzione digitale¹⁰. Le immagini digitalizzate, per quanto riguarda il tema che qui ci interessa, appaiono governate da una logica tecnica interna capace di invalidare gli assetti tradizionali del diritto, specialmente in relazione a concetti quali autorialità ed originalità. Diversamente da altri apparati mediatici dell'era analogica, quali la fotografia ed il video su pellicola o nastro magnetico, la stessa struttura originaria dell'immagine digitale consente processi di duplicazione, distribuzione e contraffazione che sfuggono, appunto, all'esame di veridicità sul quale il diritto ha faticosamente, nel tempo, costruito il processo di accettazione dell'immagine quale documento probante.

In altri termini, la cesura tecnologica determinata dal passaggio dall'analogico al digitale non ha prodotto, ad ora, forse proprio in ragione dei diversi tempi nella produzione di innovazione che caratterizzano il rapporto fra discorsi giuridici e innovazione nelle *information technologies*, una teoria ermeneutica capace di rimodulare le relazioni fra il mondo dell'immagine digitalizzata ed il mondo del diritto.

Ancora secondo Vismann: "A media theoretical theory of change would have to analyze how the law, which during the nineteenth and twentieth century had control over the

media, is now being disempowered by the digital medium. After all, the medium incorporating all other media causes the collapse of all the law's fundamental distinctions such as between public and private, thereby compelling a complete reorientation of the law"¹¹.

I meccanismi di adeguamento del diritto alla mutevole realtà sociale, già posti sotto tensione dalle note difficoltà dei corpi legislativi a trovare la sintesi politica necessaria a produrre leggi di visione, sono ulteriormente stressati dalla rapidità dell'innovazione tecnologica. Il diritto d'autore è certamente uno dei rami del diritto più segnati dall'evoluzione tecnologica, che interessa sia il punto di vista soggettivo dell'autorialità (è sufficiente pensare alle inerzie presenti nel dibattito sull'Intelligenza Artificiale quale *autore autonomo* di immagini¹²), che quello oggettivo del campo di tutela.

L'affinamento, negli ultimi venti anni, delle tecniche di digitalizzazione e diffusione in rete delle immagini ha posto al centro della scena contemporanea anche il tema del regime giuridico *dell'immagine delle cose*, compresi i beni culturali e paesaggistici e i beni sui quali insistano situazioni di appartenenza protette dal diritto. Sono, in altri termini, le immagini di palazzi, monumenti, panorami, tracce che si propongono quotidianamente non solo alla nostra osservazione *biologica ed effimera*, ma anche all'obiettivo della fotocamera incorporata nei nostri dispositivi di comunicazione (telefoni cellulari, tablet e simili), dei beni privati, chiusi, sui quali è presente una qualche forma di esclusiva, oppure dei beni pubblici, appropriabili, e pertanto anche fotografabili e riproducibili liberamente?

I nuovi strumenti digitali hanno non solo esteso in modo esponenziale la capacità di produrre e diffondere su scala globale, a costi irrisori, immagini; essi hanno anche dilatato le possibilità di violazione di diritti degli autori su immagini protette¹³. Viene così ad ampliarsi anche il campo di tensione fra posizioni di tipo proprietario e la diffusa aspettativa secondo la quale tutto ciò che è stato pensato e realizzato per essere visibile al pubblico dovrebbe essere liberamente riproducibile, nel rispetto di un diritto primario denominato "libertà di panorama"¹⁴. Una tensione che, nel caso dell'Italia, grava interamente sugli interpreti del diritto interno; la scelta del legislatore italiano di non introdurre l'eccezione sulla libertà di panorama – disegnata dal legislatore europeo con la Direttiva 2001/29 – all'interno dell'ordinamento, infatti, impone di cercare nelle fonti del diritto vigenti¹⁵ gli innesti per un bilanciamento degli interessi costituzionalmente protetti: il riconoscimento dei diritti patrimoniali e morali degli autori, da un lato, e la tutela dell'interesse collettivo alla libera fruizione delle opere (e dello loro immagini).

La previsione del futuro non rientra fra le competenze del giurista; tuttavia, la attuale distanza fra evoluzione tecnologica del digitale e innovazione legislativa a livello di regolazione internazionale ed europea non consente di immaginare un orizzonte entro il quale sia data una capacità teorica della dottrina giuridica di elaborare una nuova ermeneutica delle immagini.

Ne è conferma la considerazione, conclusiva per questo paragrafo, di quanto avviene in materia di nuova regolazione.

Il regime giuridico del diritto d'autore non opera semplicemente in reazione (sovente tardiva) a quanto avviene sul piano dell'innovazione tecnologica. Esso svolge anche un importante ruolo nel plasmare le condizioni economiche necessarie a garantire lo sviluppo industriale nella società della comunicazione. Pensiamo, a titolo di esempio, alla funzione giocata, a livello globale, dall'aggiornamento delle normative in materia di tutela del copyright, con riguardo alla protezione degli investimenti necessari a realizzare gli aspetti di hardware della trasmissione di immagini, e agli effetti che tali interventi hanno avuto sulla fortuna di mercato di media quali CD, DVD o MP3.

Osserviamo, in particolare, l'abbondante produzione di normativa dell'Unione Europea che interessa l'immagine digitale¹⁶. Appare evidente la divisione del campo fra:

– le immagini digitali con valenza economica sul mercato, a proposito delle quali si osserva il tentativo di applicare – rincorrendo l'evoluzione tecnologica con meccanismi di chiusura all'accesso e controllo sugli utenti dell'immagine – regimi proprietari presenti nelle tassonomie tradizionali del giurista a *beni* che per la loro natura manipolabile ed immateriale sfuggono la logica degli assetti proprietari, e

– le immagini digitali con valenza sui diritti di libertà delle persone ove, in modo analogo, la normativa e i commenti dei giuristi paiono orientarsi verso scorciatoie in grado di adattare l'apparato normativo esistente alla soluzione di conflitti su immagini manipolabili, il tutto in assenza di una ricerca teorica sull'impatto delle nuove tecnologie sulla nozione di capacità probatoria dell'immagine.

Ebbene, il passaggio da obblighi di astensione nell'interferire in diritti protetti dal copyright alla tutela anche preventiva utilizzando gli strumenti del *diritto penale* ha segnato un vero e proprio salto di specie nell'ambito della tensione da sempre esistente fra diritti proprietari sulla produzione di immagini e diritti di libertà e di espressione, se non quasi un attentato a principi fondamentali della democrazia liberale, come alcuni hanno sostenuto¹⁷.

3. Il giudice e l'immagine artistica

Vagliata la relazione attuale del diritto con l'immagine quale medium di significato, si tratta ora di considerare un diverso modo della relazione fra diritto e immagine, quello che ha come protagonista *l'immagine artistica*.

Introduciamo il tema chiedendoci se l'arte, per noi qui *l'immagine artistica*, disponga – in forza della particolare tutela che gli ordinamenti giuridici riconoscono all'arte, quale espressione della libertà e creatività umana – di una particolare valenza in rapporto a quel mondo del diritto che ha tenuto ai propri margini, temendone la vaghezza nel significato, l'immagine comune, non artistica.

Lo schema che ci si propone non è così dissimile da quanto ora esaminato nelle pagine che precedono: l'arte contemporanea pone innumerevoli sfide al diritto, ed in particolare al sistema di tutele organizzato attorno ad una rappresentazione dell'agire artistico

risalente alla fine del XIX secolo¹⁸.

Sono le categorie fondamentali del diritto ad essere sollecitate, per tutto il corso del Novecento e, di conseguenza, ancora più oggi, dalla continua ricerca di nuovi materiali, di nuove forme di espressione, da parte degli artisti. A fronte della dematerializzazione, della enfaticizzazione dell'idea a scapito della forma espressa, le nozioni di proprietà, scambio, contratto, tradizionalmente riferiti al manufatto-opera, faticano a trovare attuazione. Lo stesso vale per quei principi (*originalità* e *creatività* riferite al lavoro del soggetto-artista) che hanno fondato il diritto d'autore sulle immagini, e ora risultano erose da varie tendenze, quali l'appropriazionismo¹⁹, la produzione dell'opera per mano diversa da quella dell'artista ideatore.

L'arte è libera e non conosce limiti o frontiere. Il diritto pone regole e disegna limiti. Alquanto opportunamente, i legislatori, sia internazionali che nazionali, si sono storicamente trattiene dal fornire la risposta al quesito cruciale: "cosa è arte?". Tale approccio, prudente, era certamente più semplice prima della frattura del canone estetico avvenuta ai primi del Novecento, quando stili, modalità di espressione, riconoscibilità dell'opera rispondevano a criteri consolidati e largamente condivisi. In modo analogo, i giudici, chiamati dalla fantasia del contenzioso giudiziario a distinguere quali immagini siano degne di essere qualificate come "artistiche", insistono nel dichiarare la loro riluttanza a definire cosa è arte. Troviamo qui una conferma del discorso tradizionale, che vede nel pittorico, nell'immagine artistica, un campo di eccessiva rappresentazione del giudizio soggettivo. Eccessiva, in quanto la buona applicazione del diritto richiede oggettività: "It would be a dangerous undertaking for judges, who are trained only to the law, to constitute themselves final judges of the worth of pictorial illustrations, outside of the narrowest and most obvious limits"²⁰.

Eppure, ogni conflitto che sfoci in un caso giudiziario impone al giudice di pronunciarsi, sciogliendo il quesito, e adattando le categorie del diritto alla percezione di cosa oggi si intenda per "arte contemporanea". Non sempre, tuttavia, la cultura giuridica del giudice è in grado di uscire dallo spazio confortevole rappresentato dal consolidato sistema di tassonomie dell'arte classica (dove una scultura ha oggetti ben definiti nella tradizione e utilizza materiali altrettanto definiti, e analogamente la pittura) ed accettare la rottura dei canoni, e la conseguente sfida al sistema (immagini e materiali) tradizionale: "Where an artefact cannot have a permanent existence because of the material with which it is made, it cannot be a sculpture as a matter of law"²¹.

Difficile trovare una decisione giudiziaria più esplicita in senso conservativo: sarebbe infatti, per il giudice britannico, il materiale utilizzato per la scultura tridimensionale a definire l'appartenenza al genere artistico tradizionalmente denominato "scultura". Diversamente, nel caso *Kelley vs Chicago Park District*, pur risultando soccombente nella causa che aveva intentato contro l'amministrazione cittadina per violazione dei suoi diritti a vedere non modificata l'opera²² (una composizione di fiori ed arbusti), l'artista Chapman Kelley ottenne il riconoscimento a qualificare il suo intervento nel parco come un "ibrido fra pittura e scultura".

Nei due decenni che separano questi casi pare aver guadagnato spazio il riconoscimento giudiziario, se pure limitato ad alcuni ordinamenti angloamericani, che generi tradizionali, quali la pittura e la scultura non possono più essere riconosciuti solamente in base alla tipologia di materiale usato.

Ogni qualvolta un bene artistico sia consegnato al mondo esterno dallo studio dell'artista e inizi a circolare, vengono attivate regole del diritto patrimoniale, contrattuale, quando non doganale, fiscale, amministrativo.

Ciò è tanto più frequente nei tempi attuali, in considerazione dell'aumento di eventi pubblici con portata internazionale e mostre, che determinano un'estensione della circolazione delle opere, tramite prestiti e trasferimenti.

Tali regole sono, come detto, ancora profondamente segnate dal paradigma classico, informato da una netta divisione di campo fra il soggetto/artista, l'oggetto/opera ed un "mondo dell'arte" composto da acquirenti, utilizzatori, curatori di museo, collezionisti. La perdita di una chiara identificazione dell'opera quale oggetto "chiuso, incorniciato e finito", la confusione fra l'azione dell'artista e la partecipazione del pubblico, non di rado chiamato a "completare", o "consumare" l'opera, l'evaporazione della materialità, così come l'incertezza sui limiti temporali di durata dell'opera, tutta questa nuova serie di espressioni, originate ai primi del Novecento ed esplose nel secolo che è trascorso in una miriade di stili e modalità di azione artistica, ci segnala che il diritto classico d'autore non è più pienamente in grado di reggere le sfide dell'arte contemporanea e di svolgere il suo compito primario: fornire indicatori prevedibili ed effettivi per il governo della cessione, circolazione, uso e conservazione di opere d'arte contemporanea. L'essenza di questo confronto ci svela che il sistema del diritto d'autore, posto di fronte alle accelerazioni dell'arte contemporanea, soffre di una contraddizione intrinseca. Una proposta di adeguamento del sistema delle regole trova il suo limite nella stessa natura del diritto d'autore. Nato per disegnare un equilibrio fra il diritto assoluto, di proprietà, dell'artista sulla propria idea espressa e l'interesse collettivo al godimento dell'opera, il diritto d'autore non può sopportare una dilatazione che superi i suoi limiti genetici. Le nuove forme di equilibrio fra interesse privato ed interesse pubblico, pensiamo in primo luogo ai *creative commons*, non a caso nascono al di fuori del diritto d'autore, e a margine di questo conducono una parallela esistenza.

4. L'immagine artistica alla dogana

Il discorso giuridico procede per classificazioni e definizioni.

Esse svolgono la funzione di ridurre l'incertezza a livello di applicazione delle regole, rendendo quanto più possibile oggettiva e prevedibile l'opera dei giudici. Così, se non si ha incertezza su determinati fatti o situazioni, la necessità di definire e classificare non si pone. Per limitarci ad un solo, ma importante esempio: per secoli il mondo del diritto non ha sentito l'esigenza di definire quando una persona è in vita e quando è

morta: anche senza particolari conoscenze mediche pareva infatti a prima vista evidente la differenza fra quei due fondamentali stati di un corpo. Nel corso del XX secolo il progresso della scienza medica e delle tecnologie per mantenere in vita un corpo privo di coscienza e incapace a provvedere in modo autonomo alle funzioni vitali ha reso tale diversità meno evidente. È sorta così la necessità di definire in modo esplicito cosa è per il diritto la morte, misurando la qualificazione giuridica di tale stato alla luce delle nuove possibilità aperte dalla scienza medica.

Al pari di altre elaborazioni prodotte dall'intelletto umano, classificazioni e definizioni sono condizionate dal loro tempo e la loro utilità è percepita come fondamentale quando si è oltre la frontiera dell'evidente. Peraltro, tali classificazioni e categorie non sono mai "date", piuttosto emergono quale esito di certe condizioni storiche di contesto, e vengono elaborate e formalizzate al fine di compiere un compito ordinatore nei diversi campi di comunicazione e regolazione della società umana.

Tornando al nostro tema, anche le tassonomie e le definizioni fornite dalla Convenzione di Berna risentono del tempo (la fine del XIX secolo) in cui il testo fu elaborato. Un tempo nel quale appariva a tutti evidente cosa fosse scultura e cosa pittura, cosa disegno e cosa incisione. Un'evidenza talmente implicita nello stato delle cose e talmente consolidata nei secoli da non richiedere ulteriori definizioni. Parimenti, nel 1886 non appariva necessario definire in che modo dovessero articolarsi forma e stile di un'opera artistica: evidente, infatti, era che le arti visive avessero quale ricerca il bello e l'imitazione della natura²³. E altrettanto radicata, sì da non richiedere approfondimenti o definizioni, era a quell'epoca la convinzione che le opere fossero concepite per durare nel tempo, una convinzione dalla quale conseguiva che determinati materiali, capaci, appunto di immutabilità e permanenza, fosse quelli "propri" del manufatto artistico. Non tanto le classificazioni adottate dalla Convenzione di Berna, pertanto, sono l'oggetto delle sfide portate all'arte classica dalle avanguardie del XX secolo, quanto l'"implicito" in essa contenuto, che a fine XIX secolo appariva ancora, almeno ai giuristi, tanto consolidato da non richiedere specificazioni o sottolineature.

Certamente, la cultura giuridica europea di quel momento storico non era in grado di prevedere, né tantomeno immaginare quanto era ormai all'orizzonte del nuovo secolo: la rottura dei canoni estetici tradizionali. Questa, già preparata dall'insegnamento dei primi artisti che intrapresero la strada dell'Astrattismo (Kazimir Malevič, Costantin Brâncuși), fu rapidamente amplificata dagli ideatori del *ready made* (Marcel Duchamp), del Cubismo (Georges Braque, Pablo Picasso), che posero quale obiettivo della loro ricerca la critica alla produzione di mano dell'artista (Duchamp) e alla pittura come imitazione del "vero come appare".

Nel nuovo modo di pensare l'arte visiva si afferma così un allontanamento dalla materialità del manufatto e della sua accurata elaborazione, a favore di una esaltazione dell'idea, del concetto²⁴ che precede l'espressione materica. Ed è qui che il testo di Berna, nella sua convinzione che l'idea sia sempre espressa in un corpo materiale, destinato a durare, dimostra la sua dipendenza dalla classicità pre-novecentesca ed il suo imbarazzo

a comprendere entro le proprie classificazioni di arte degna di tutela giuridica le nuove, radicali, manifestazioni della contemporaneità.

La definizione di arte secondo il diritto non può essere un esercizio statico, perché le opere d'arte viaggiano oltre i confini. E mentre la sua creazione è regolata dalla legge sul diritto d'autore, la sua circolazione deve fare i conti con la "legge alla frontiera", vale a dire il diritto doganale e fiscale. Questi settori del diritto hanno come scopo primario classificare i prodotti in transito, ai fini di individuare la corretta imposizione fiscale (quali sono i dazi e le tariffe sulle importazioni, posti fin da tempi remoti a difesa della produzione locale contro l'importazione dall'estero).

Storicamente, i prodotti artistici sono stati, nei vari Paesi, esentati da dazi di importazione, vista la loro natura non competitiva con i prodotti locali. Ora, è evidente che sino a quando le opere d'arte apparivano immediatamente riconoscibili in ragione del loro stile, della loro forma, e dei materiali utilizzati, non si aveva ragione di contesa. Quando, in seguito alla rottura dei canoni tradizionali, la scultura si è aperta all'astrattismo, la pittura ha abbandonato l'imitazione del vero ed entrambe le discipline hanno sperimentato nuovi materiali, quali plastiche, sorgenti luminose, prodotti edibili, non caratterizzati dalla permanenza, i criteri di classificazione non sono più risultati (e tuttora non risultano) adeguati a riconoscere nuove modalità di espressione dell'arte contemporanea.

Il "paradosso del doganiere", che vede transitare materiali di produzione industriale (e quindi soggetti a imposizione del tributo doganale), quali tubi al neon, motori elettrici, circuiti elettronici, insieme ad analogo materiale, qualificato come *oggetto d'arte* (e pertanto esente), ha caratterizzato alcuni casi giudiziari per l'intero arco del XX secolo (pensiamo al celebre caso Brâncuși, del 1928, che vide la dogana di New York non riconoscere natura artistica ad una scultura astratta del già affermato artista franco-rumeno²⁵), ed ancora in questo XXI secolo, se pensiamo al caso Haunch of Venison²⁶ a seguito del quale le installazioni di Dan Flavin e Bill Viola, in transito a fini di importazione da parte di una nota galleria londinese, non sono state riconosciute dalle Dogane britanniche come "sculture", essendo assente la tridimensionalità, ma come installazioni luminose da parete: invece di essere soggetti all'IVA ridotta del 5% sulle opere d'arte, tali opere sono stati tassati all'IVA standard prevista per le apparecchiature elettriche con evidente aggravio per l'importatore.

Quest'ultimo caso è particolarmente significativo ai fini del tema di questo saggio: in seguito al contenzioso generato dalla posizione delle Dogane britanniche, infatti, la Commissione dell'UE è intervenuta²⁷, dichiarando con un suo Regolamento la natura "intermittente" delle opere oggetto della contesa giudiziaria, che assumerebbero natura artistica solamente in occasione della loro installazione in luoghi destinati alla pubblica visione.

Abbiamo visto così entrare, in forza della legge, la inedita nozione di "opera d'arte intermittente", nel panorama delle classificazioni giuridiche. Una nozione che, nel caso in specie, non apparteneva certo alla volontà degli autori, ben lontani dall'immaginare che

le loro installazioni di luce, vere e proprie “sculture luminose” (Don Flavin) o le video proiezioni (Bill Viola) avessero natura artistica solamente al momento della installazione in luoghi aperti al pubblico.

Del tutto analogo il caso del diritto fiscale, là ove assegna all’opera d’arte il particolare vantaggio di non essere considerata – ad alcune condizioni – quale investimento a pieno titolo, così risultando del tutto o in parte esente dalle imposizioni che colpiscono patrimoni e plusvalore.

Prestiamo, a titolo di esempio, attenzione al diritto francese: ai sensi dell’articolo 238bis, *Code général des impôts (CGI)*, una detrazione è riconosciuta alle società commerciali che acquistano “opere originali di artisti viventi”, a condizione di offrire un accesso pubblico alle opere. La domanda che si è posta per comprendere la portata della norma è allora: “cosa è un’opera originale”? L’amministrazione francese ha, di conseguenza, precisato che la detrazione fiscale è accordata a tutte le opere che possono beneficiare di un’aliquota IVA ridotta, come definito all’articolo 98 A dell’allegato III del CGI:

“II. Sont considérées comme oeuvres d’art les réalisations ci-après:

1° Tableaux, collages et tableaux similaires, peintures et dessins, *entièrement exécutés à la main par l’artiste*, à l’exclusion des dessins d’architectes, d’ingénieurs et autres dessins industriels, commerciaux, topographiques ou similaires, des articles manufacturés décorés à la main, des toiles peintes pour décors de théâtres, fonds d’ateliers ou usages analogues;

2° Gravures, estampes et lithographies originales tirées en nombre limité directement en noir ou en couleurs, d’une ou plusieurs planches *entièrement exécutées à la main par l’artiste*, quelle que soit la technique ou la matière employée, à l’exception de tout procédé mécanique ou photomécanique;

3° A l’exclusion des articles de bijouterie, d’orfèvrerie et de joaillerie, productions originales de l’art statuaire ou de la sculpture en toutes matières dès lors que les productions sont exécutées *entièrement par l’artiste; fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires* et contrôlé par l’artiste ou ses ayants droit;

4° Tapisseries et textiles muraux faits à la main, sur la base de cartons originaux fournis par les artistes, *à condition qu’il n’existe pas plus de huit exemplaires de chacun d’eux*;

5° Exemplaires uniques de céramique, *entièrement exécutés par l’artiste* et signés par lui;

6° Emaux sur cuivre, *entièrement exécutés à la main, dans la limite de huit exemplaires numérotés* et comportant la signature de l’artiste ou de l’atelier d’art, à l’exclusion des articles de bijouterie, d’orfèvrerie et de joaillerie;

7° Photographies prises par l’artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, *signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires*, tous formats et supports confondus”.

Appare evidente che queste definizioni siano ispirate da uno scopo limitato e pratico, vale a dire circoscrivere il campo delle opere d’arte il cui titolare possa godere di benefici fiscali. Allo stesso tempo, tuttavia, identificano un mondo dell’arte separato dalla

contemporaneità, in cui alcune immagini sono riconosciute come arte, ed altre no, non in base ad una valutazione di tipo estetico, ma quantitativo, o rispondente a canoni non più utilizzati da tutti gli artisti (“entièrement exécutées à la main par l’artiste”). Nel far ciò, lasciano al di fuori dei benefici fiscali una parte molto consistente della produzione contemporanea, composta sia da arte digitale e video-arte, sia da tutte le (sempre più numerose) espressioni di arte visiva per le quali l’esecutore materiale sia diverso dall’ideatore.

Vi è in altri termini, una *vita* (una percezione, uno statuto dell’immagine) nel mondo del diritto che può essere diversa dalla vita (dalla percezione, dallo statuto) dell’immagine nel mondo dell’arte.

- 1 Vedi, ampiamente, i contributi raccolti in C. Faralli et alii (a cura di), *Il diritto fra testo e immagine. Rappresentazione ed evoluzione delle fonti*, Mimesis, Milano 2014; vedi anche T. Dreier, *Law and Images*, in “Brill Research Perspectives on Art and Law”, n. 3, 2019; F. Steinhauer, *Who’s Afraid of Black, Red and Gold? Zur Geburt der Ikonophobie aus dem Geist des Kriegsrechts*, in WW. Ernst (a cura di) *Aufspaltung und Zerstörung durch disziplinäre Wissenschaften*, Studien, Innsbruck-Wien 2003, pp. 79-138.
- 2 Si parla del XIX secolo come del “secolo delle codificazioni”: un secolo inaugurato dalla prima raccolta generale delle leggi, voluta da Napoleone con il *Code civil des Français* del 1804, sino al tedesco *Bürgerliche Gesetzbuch*, adottato il 1° gennaio 1900, che vide la diffusione dei Codici (civile, di commercio, penale e di procedura penale e civile) quale modello di una ordinata e razionale riscrittura del diritto per l’epoca moderna. Vedi G. Ajani, D. Francavilla, B. Pasa, *Diritto comparato. Lezioni e materiali*, Giappichelli, Torino 2018, pp. 48 sgg.
- 3 Vedi Th. Dreier, T. Andina, *Images, Technology, Ethics and Law. An Intricate Relationship*, in Th. Dreier, T. Andina (a cura di) *Digital Ethics, Nomos*, Baden-Baden 2022, pp. 11-36, a p. 13.
- 4 Vedi O. Meo, *Due sviluppi recenti della teoria dell’immagine: il Pictorial Turn e l’Ikonische Wende*, in P. Bruzzone, A. Vignola (a cura di), *Margini della filosofia contemporanea*, Orthotes, Napoli-Salerno 2013, pp. 73-86.
- 5 Questi studiosi hanno inaugurato un nuovo approccio al visivo che intende capovolgere il paradigma di Richard Rorty fondato sul dominio del linguaggio come veicolo principale di conoscenza. Vedi G. Boehm, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, pp. 37-67.
- 6 Vedi N. Bobbio, *Diritto e potere. Saggi su Kelsen*, Giappichelli, Torino 2014.
- 7 C. Douzinas, L. Nead (a cura di), *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, University of Chicago Press, Chicago 1999.
- 8 C. Vismann, *Image and the Law: A Troubled Relationship*, in “Parallax”, 14, 2008, p. 2.
- 9 Vedi L. Saponaro, *L’impatto processuale delle immagini: fotografie e videoriprese*, Kluwer, Padova 2020.
- 10 Vedi M. Bruh, *Bildkritik als Rechtsproblem*, in C. Vismann, T. Weitin (a cura di), *Bildregime des Rechts*, Merz & Solitude, Stuttgart 2007, pp. 289-310. Vedi anche P. Goodrich, *Imago Decidendi. On the Common Law of Images*, in “Brill Research Perspectives on Art and Law”, n. 1, 2017.
- 11 Vismann *Image and the Law*, cit., p. 5.
- 12 Sul confronto globale fra esperti e legislatori sul tema della possibilità di riconoscere una forma di autorialità alle reti GAN che producono immagini, distinta dalla autorialità umana, mi permetto di rinviare a G. Ajani, *Contemporary Artificial Art and the Law Searching for an Author*, in “Brill Research Perspectives on Art and Law”, n. 3-4, 2020.
- 13 Secondo G. Resta, “In questi ultimi anni la giurisprudenza è stata chiamata a risolvere numerose controversie, le quali hanno ad oggetto la riproduzione – prevalentemente a scopo commerciale – dell’immagine di cose corporali, quali palazzi, siti archeologici, imbarcazioni, e persino parchi pubblici o elementi del paesaggio. Il problema giuridico che si pone in ciascuna di queste ipotesi è costituito dal conflitto tra le libertà dei terzi e la pretesa del proprietario, o del titolare di diritti di proprietà intellettuale, di controllare lo sfruttamento dell’immagine del bene”, in www.key4biz.it/la-liberta-di-panorama-come-eccezione-ai-diritti-esclusivi-intervento-di-giorgio-resta-universita-di-roma-tre/162364/.
- 14 La libertà di panorama è un’eccezione al diritto d’autore che permette di riprodurre immagini di edifici, opere e luoghi pubblici senza incorrere in lesione dei diritti d’autore degli autori di tali opere. La nozione è stata introdotta nel sistema UE con la Direttiva (InfoSoc) 2001/29 che, all’art. 5, par. 3, h, lascia alla discrezionalità degli Stati membri la facoltà di introdurre l’eccezione nelle proprie normative nazionali “quando si utilizzino opere, quali opere di architettura o di scul-

- tura, realizzate per essere collocate stabilmente in luoghi pubblici”. In assenza di una disciplina comunitaria vincolante, i singoli Stati membri hanno adottato soluzioni differenti in materia di libertà di panorama, giungendo così ad un riconoscimento frammentario di tale eccezione, e così disattendendo lo scopo della Direttiva 2001/29 di armonizzare fra loro le discipline nazionali.
- 15 In particolare, la Legge sul diritto d'autore del 1941, art. 70 e il Codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004, artt. 107 e 108.
- 16 Vedi <<https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/digital-services-act-package>>.
- 17 C. Buccafusco, J.S. Masur, *Innovation and Incarceration: An Economic Analysis of Criminal Intellectual Property Law*, in “Southern California Law Review”, 87, 2014, pp. 275 sgg.
- 18 Vedi, ampiamente, A. Donati, *Law and Art: Diritto civile e Arte contemporanea*, Giuffrè, Milano 2012.
- 19 D.L. Quentel, *Bad Artists Copy. Good Artists Steal: The Ugly Conflict Between Copyright Law and Appropriationism*, in “UCLA Entertainment Law Review”, 4, 1996, pp. 39-47.
- 20 Così, nella sua *opinion*, il giudice Oliver Wendell Holmes nel caso *Bleistein v. Donaldson Lithographing Co.*, in “188 U.S. 239 (1903)”.
- 21 *J & S Davis (Holdings) Ltd v. Wright Health Group Ltd*, in “Reports of Patent, Design and Trade Mark Cases”, vol. 105 (1988), p. 403.
- 22 *Kelley v. Chi. Park Dist.* 635 F. 3d 290 (7th Cir. 2011) in <www.lexisnexis.com/community/casebrief/p/casebrief-kelley-v-chi-park-dist>.
- 23 R. Spaemann, *Che cosa significa 'l'arte imita la natura'*, in “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica”, n. 4, 2010, pp. 633-653.
- 24 L'arte concettuale è un'arte visiva privata del suo oggetto. Nel passaggio dalla prevalenza della materia alla prevalenza dell'idea, qualcosa deve

essere aggiunto per garantire la sopravvivenza dell'opera d'arte. Gli artisti concettuali cercano allora di “materializzare” diversamente le loro opere accompagnandole sempre più con informazioni (sotto forma di istruzioni, certificati, atti unilaterali nei confronti di tutti coloro che si occuperanno dell'opera e dei contratti effettivi). Gli acquirenti si trovano così ad acquistare non l'oggetto concreto prodotto a mano dall'artista, ma l'idea manifestata. La collaborazione di testimoni e l'esecuzione di rituali formali garantiscono l'autenticità e la veridicità dell'opera. Vedi Donati, *Law and Art*, cit., pp. 71 sgg.

- 25 Come è noto, il giudice si trovò di fronte alla questione se un pezzo di bronzo lucido alto quattro piedi e mezzo fosse un'“opera d'arte” e quindi esente da dazi, o se fosse semplicemente una “fabbricazione di metallo” e quindi soggetto a dogana al 40% sul valore. Quello che oggi potrebbe sembrare un caso facile era in realtà privo di precedenti, e pertanto di difficile soluzione per un giudice statunitense nel 1928. Per risolvere la disputa, che contrapponeva l'ufficio delle dogane di New York al gallerista importatore dell'opera, la corte ha dovuto enunciare ciò che qualificava esattamente questo pezzo di metallo come arte, trovando la risposta in un'analisi fondata sulla soggettività dell'autore, riconosciuto da testimoni e prove documentali, come un celebre artista straniero. Detto diversamente, in assenza di uno stile dell'opera che da sola fosse in grado di dichiarare la artisticità dell'oggetto presentato in dogana, la ricerca della prova sulla natura artistica dovette spostarsi dall'oggetto al soggetto (l'autore-artista).
- 26 Vedi l'editoriale di “Art@Law”: *An opportunity for the UK to acknowledge that in the 21st century, video and light art installations can be imported as works of art*, in <www.artatlaw.com>.
- 27 Ricordiamo che nel 2010 la Gran Bretagna faceva ancora parte della UE a tutti gli effetti, compresi quelli di natura fiscale e doganale.

Immagini della storia e storicità delle immagini: le pratiche visive del discorso nazionale

Marzia Ponso

1. La Visual History come approccio innovativo

La storiografia, soprattutto negli ambiti della storia moderna e contemporanea, ha esperito nel corso di un ventennio un *visual* o *iconic turn* che ha riconosciuto il valore euristico dell'immagine e reso possibile indagare i processi storici anche dal punto di vista della medialità e della percezione visiva, sviluppando un settore di ricerca innovativo¹. Lo studio delle testimonianze visive del passato è diventato “parte integrante di ogni lavoro storiografico che voglia occuparsi non soltanto della (presunta) realtà oggettiva, ma anche della sua appropriazione soggettiva”². Nel dare conto della visualità dell'esperienza storica, la Visual History si rivolge all'intero spettro delle pratiche visive così come alla visualità dell'esperienza storica: la sua specificità è considerare le immagini tanto come fonti (ossia testimonianze del passato il cui valore documentario è da ritenersi pari alle fonti scritte e orali³), quanto come oggetti indipendenti della ricerca storiografica. Grazie a un nuovo approccio che cessa di assegnare alle immagini una mera funzione illustrativa, si è giunti a riconoscere che i media visivi non sono semplicemente specchi che riflettono passivamente il mondo circostante o quanto accaduto, ma contribuiscono essi stessi a dare forma alla storia, in parte addirittura a generarla. Uno dei maggiori studiosi di Visual History, lo storico tedesco Gerhard Paul, distingue tre punti focali nell'esame storiografico delle immagini: a) le immagini come fonti, b) come media e c) come forze generatrici⁴. a) Ponendosi nel solco della tradizionale ricerca storica

sulle immagini – praticata negli studi dell'età medievale e moderna –, le testimonianze visive sono utilizzate anzitutto in funzione di complemento e di correttivo delle fonti verbali⁵. In secondo luogo, sono considerate testimonianze atte a cogliere punti di vista contemporanei, prospettive formatesi socialmente e culturalmente, così come fonti della storia della memoria. Un'analisi critica rigorosa consente non solo una precisa contestualizzazione, ma anche di correggere false interpretazioni o aprire discussioni sul valore della documentazione, in particolare di quella fotografica⁶. b) Le immagini sono media per la trasmissione di interpretazioni della realtà. Negli anni ottanta gli studi di cultura visiva anglosassone e la storia dell'arte stimolarono una più ampia tematizzazione dell'immagine come mezzo comunicativo. Negli anni novanta, i Memory Studies evidenziarono l'importanza delle immagini come “motori della tradizione” e “macchine del mito”, cioè come media che generano e veicolano determinate interpretazioni della storia, come strumenti di propaganda politica e come mezzi di formazione di identità collettive sociali e politiche. c) Infine, alle immagini è attribuita una “forza generativa”, capace di influenzare o determinare il corso degli eventi al punto da essere considerate uno dei fattori creativi del processo storico⁷. Le immagini “stanno in un rapporto ugualmente reattivo e modellante con il mondo degli eventi”, per cui non soltanto riproducono la storia, ma sono anche in grado di plasmarla grazie alla “forza motrice della forma”⁸. Sotto questo aspetto, la ricerca storica ha tentato di chiarire quale ruolo rivestono le pratiche visive nella creazione di identità e alterità (ariani/ebrei, dominatori/schiavi, proletario/nemico di classe), nella costruzione di memorie collettive, nella comunicazione politica, nella produzione di conoscenze su etnie, culture e avvenimenti, nella diffusione di conoscenze tecnico-scientifiche. In particolare gli studi sulla politica della storia hanno evidenziato l'influenza esercitata dalle immagini sulle diverse concezioni del passato, sulla produzione e la ricezione di miti, sulla legittimazione o sul discredito di governi. Come media della politica della memoria, le prassi figurative generano e veicolano interpretazioni dense di significato, che talvolta si sovrappongono alla memoria autentica dei contemporanei (si pensi alle mistificazioni delle storie nazionali presenti nelle percezioni popolari). Nei Memory Studies è frequente la tematizzazione della cinematografia come luogo di (de)costruzione della storia, ad esempio nelle ricerche sulla visualizzazione della Shoah nella memoria sociale.

Pur rappresentando un campo di ricerca di recente affermazione, già a partire dagli anni novanta del secolo scorso si sono moltiplicate le pubblicazioni nell'ambito della storiografia orientata alla documentazione visuale (precursore della disciplina fu Johan Huizinga⁹) e con esse si è sentita la necessità di una riflessione metodologica e concettuale sull'uso delle immagini come strumenti di indagine critica del passato; al tempo stesso divenne urgente fissare i criteri scientifici per la ricerca e la valutazione delle fonti visive¹⁰. Le ragioni di tale rinnovamento metodologico nella scienza storica sono molteplici: anzitutto la storiografia, dovendo tener conto delle conseguenze delle rivoluzioni visive a partire dalla fine del XIX secolo nell'ambito sociale e politico, è necessariamente divenuta anche lo studio storico della società delle immagini (la stessa

trasmissione culturale avviene sempre più attraverso le immagini); in secondo luogo, le immagini fotografiche, cinematografiche e dei media digitali pongono nuove sfide di contestualizzazione, di valutazione di autenticità e di interpretazione; in terzo luogo, la crescente importanza della cultura della memoria ha dato notevole impulso alla disamina delle fonti visive; inoltre, l'importanza delle immagini come strumento di denuncia, manipolazione, comunicazione politica è stata resa ancora più evidente dalle recenti “guerre dell'immagine” (dagli scatti che ritraggono le vittime degli attentati del terrorismo internazionale, alle fotografie dei prigionieri iracheni torturati nel carcere di Abu Ghraib fino alle recenti riprese delle vittime civili di Bucha); infine, da un punto di vista meramente tecnico, il Word Wide Web ha reso assai più semplice e immediato l'accesso alle fonti visive, stimolando lo sviluppo della ricerca in questo campo.

Metodologicamente, la Visual History si distingue per la transdisciplinarietà: al centro vi è l'immagine non soltanto come artefatto artistico o tecnico dal legame specifico con episodi o contesti storici, bensì anche come oggetto di un'indagine che si avvale dei criteri e delle metodologie della storia dell'arte (tra i più importanti esponenti delle nuove tendenze storico-artistiche Svetlana Alpers e Michael Braxandall), dell'imgologia (Hans Belting) della geografia visuale, della psicologia, dell'antropologia visuale, dell'etnologia, della sociologia dei processi culturali, dei Media Studies (Friedrich Kittler, Bernhard Siegert) e dei Communication Studies. Particolarmente fruttuoso si è dimostrato l'incontro con la semiotica (che ha conosciuto una rinascita grazie al *visual turn*)¹¹, altrettanto proficuo il connubio con la storia dei concetti e con la politologia, come attestano gli studi di iconologia e di iconografia politica¹². Inoltre, nuovi strumenti di ricerca sono stati approntati per cogliere le implicazioni psicologiche e biologiche della teoria delle immagini, grazie agli apporti della psicologia della percezione e delle neuroscienze¹³.

2. Nuove scienze del visivo e il rapporto tra immagini e società

La Visual History rafforza un trend che era stato promosso dalla Gender History e dalla storiografia che indaga la vita quotidiana, ovvero un ampliamento del canone delle fonti, senza rinunciare all'uso di fonti tradizionali, dischiudendo nuove prospettive. Come avviene per i testi, anche le immagini devono essere sottoposte a una critica rigorosa, al fine di chiarire: l'identità dell'artefice, data e luogo di produzione, modalità di trasmissione, chi e cosa sono rappresentati nell'immagine, eventuali modifiche autoriali, se vi sono stati interventi di terzi, se l'immagine è possesso privato, prodotto commerciale, proprietà pubblica o bene collettivo, destinato ad ampia o ristretta fruizione, da dove provengono tutte le informazioni a riguardo e se sono attendibili. La disamina è in questo caso tanto più importante, dal momento che le ricerche digitali tendono a porre in secondo piano il contesto d'origine: immagini trovate “da qualche

parte” in rete spesso non sono accompagnate da informazioni indispensabili per la loro contestualizzazione e comprensione. Poiché le immagini offrono un accesso specifico al passato e pongono sotto nuova luce molteplici aspetti della storia, la Visual History stimola nuove domande di ricerca, pone in discussione narrazioni consuete, rovescia conoscenze che si ritenevano acquisite definitivamente o, ancora, genera nuove conoscenze che non erano contenute nelle fonti scritte¹⁴. “Non si tratta di un mera estensione additiva delle fonti, né necessariamente di una revisione della ricerca su testi scritti: piuttosto, per la Visual History si tratta di dare il giusto riconoscimento all’importanza del visivo dal punto di vista metodologico ed epistemologico, tanto più che i media audiovisivi a partire dalla fine del XIX secolo e nuovamente dall’inizio della digitalizzazione hanno esercitato un influsso sempre crescente sull’opinione pubblica, sugli stili di vita individuali e collettivi e sulla comunicazione politica”¹⁵.

I media visivi sono modelli di percezione e veicolo d’interpretazione di fatti storici che a loro volta condizionano i modi di vedere ed esperire la realtà sociale e politica. In una società visuale quale è sempre stata la società umana, le immagini sono dunque da considerarsi testimonianze in due sensi: come rappresentazioni di ordinamenti sociali e come espressione del modo in cui gli individui intendono fissare e comunicare la propria visione della società che esperiscono. A fronte della crescente centralità del visuale, “molte discipline hanno iniziato a interessarsi dei meccanismi attraverso cui certi valori sociali sono veicolati – e spesso nascosti – all’interno delle più diverse rappresentazioni visuali, quali scultura, architettura, media e pubblicità”¹⁶.

A partire dagli anni ottanta sono emersi nuovi campi di ricerca interdisciplinari le cui acquisizioni hanno fornito strumenti ermeneutici utili a una storiografia volta a uno studio contestuale delle immagini, dei mezzi che le producono (dispositivi ottici e media) e delle forme della loro ricezione (lo sguardo individuale e collettivo): la *Théorie de l’image* (Georges Didi-Huberman), la *Bildwissenschaft* tedesca (Hans Belting, Klaus Sachs-Hombach, Horst Bredekamp) e gli studi sulla *Visual Culture*, disciplina che si è sviluppata negli anni novanta nell’ambito delle scienze della comunicazione tenendo conto sia dei *Visual Studies* di matrice angloamericana, sia della “scienza dell’immagine” di tradizione europea. Prendendo le mosse da considerazioni compiute da studiosi degli anni venti e trenta sulle trasformazioni prodotte da fotografia e cinematografia (Béla Balázs, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, László Moholy-Nagy, Dziga Vertov), gli autori della *Visual Culture* (William J. Thomas Mitchell, Gottfried Boehm, Victor Stoichita, Martin Jay), concentrano il proprio interesse sulle pratiche del vedere e del percepire, o sulla risposta psico-emotiva alle immagini (David Freedberg), considerando non solo i prodotti delle arti figurative tradizionali, della fotografia, del cinema e della televisione, ma anche immagini digitali e produzioni di *videoart*¹⁷. I *Visual Cultural Studies* nascono dall’esigenza di studiare “l’immagine come interazione composita di segnale, medium di trasmissione e risposta dell’osservatore” e indagano “la dimensione visiva nelle sue varie forme, sotto il profilo storico, sociale, politico, ideologico e altro”¹⁸. Le immagini rivestono interesse come fonte integrativa (ad esempio per la storia delle

mentalità o per la storia sociale), ma sono di per sé oggetto d’indagine per conoscerne funzione, tipologie d’uso, modalità e condizioni di produzione, ricezione e appropriazione (ad esempio nell’ambito della comunicazione politica). Le differenti tipologie di media visivi aprono nuovi ambiti di ricerca e danno accesso a nuove conoscenze. Nel corso degli anni si è intensificata l’indagine di media visivi di massa come fotografie, pellicole cinematografiche, produzioni televisive, manifesti politici, ma anche cartoline postali, immagini pubblicitarie, adesivi, francobolli (questi ultimi una fonte già nota a Walter Benjamin e Aby Warburg, che li equiparava alla cartamoneta nell’essere divenuti “il linguaggio figurativo del traffico mondiale”¹⁹). Al di là della loro rappresentatività simbolica, le immagini sono da considerarsi media che “condizionano i modi di vedere, modellano le strutture di percezione, veicolano modalità di interpretazione, organizzano la relazione estetica dei soggetti storici con la loro realtà sociale”²⁰ e, al tempo stesso, sono atti performativi in grado di generare proprie realtà e intervenire direttamente nel processo storico²¹. Nella storiografia anglosassone, ad esempio, è stato indagato il ruolo delle immagini nei processi di formazione di identità collettive: i contributi di Adis Cameron per gli Stati Uniti dimostrano come l’identità nazionale, sociale, etnica o di genere si costituisca attraverso la percezione visiva²². Nell’odierno mondo in rete, la tecnologia mobile e i social media permettono di esercitare un “attivismo visivo”, ossia la pratica di produrre e far circolare immagini per promuovere il cambiamento politico e sociale²³.

3. Esempificazioni di pratiche visive nel discorso nazionale italiano

Poiché il Risorgimento rappresentò un laboratorio straordinario per l’incontro tra media visivi e cultura di massa, non è un caso se le ricerche storiografiche che lo riguardano hanno sviluppato un’attenzione particolare per il linguaggio figurativo e le pratiche visive. Dipinti, sculture, stampe, incisioni e fotografie, ma anche decorazioni di oggetti d’uso quotidiano non solo attestano l’importanza documentaria delle opere figurative di soggetto storico, ma svolsero un ruolo centrale nella costruzione del mito del Risorgimento già durante lo svolgimento degli eventi bellici, contribuendo alla diffusione dell’idea di unità nazionale²⁴. Nelle pratiche comunicative nazionali la rappresentazione figurativa non ha solo funzione descrittiva, ma principalmente prescrittiva, dovendo spingere all’impegno civile e al sacrificio per la patria; dal momento che propone e trasmette ideali, valori morali e civili va tenuta dunque presente la sua funzione educativa. Al di là dell’estetica specifica dei media visivi, le immagini vanno dunque considerate “campi d’azione autonomi della politica”²⁵.

“Il fatto che dei concetti astratti come popolo o nazione vengano caricati di significati – come è successo dal 1789 in poi – non risolve di per sé il problema della loro immagine collettiva. Solo la loro rappresentazione visiva, la loro personificazione, sembra conferire a questi concetti un potere discorsivo”²⁶. La rappresentazione visiva si rivelò

uno strumento straordinario, in primo luogo grazie alla capacità di dare apparenza di realtà all'immaginario, in secondo luogo perché si tratta di una modalità comunicativa estremamente efficace per coinvolgere persone analfabete o poco istruite. L'aspirazione di intellettuali e artisti a ottenere un'ampia ricezione collettiva favorì lo sviluppo di un diffuso sentimento d'appartenenza a una "comunità immaginaria" quale la nazione²⁷. Il "problema strutturale della rappresentazione", tuttavia, risiede non tanto nel fatto che si debba dare visibilità a un concetto astratto, bensì che si tratti di una "formula di auto-descrizione del sistema sociale"²⁸, utile a dare rappresentazione simbolica della nazione come unità e capace di trasmettere un'identità collettiva attraverso un "determinato e normativo repertorio di valori"²⁹.

3.1. Rappresentazioni geopolitiche: la carta geografica della nazione

Le carte geografiche, nella misura in cui visualizzano, selezionano, evidenziano con l'uso di linee, colori, simboli, sono paragonabili sotto molti aspetti ad altre fonti figurative³⁰. Poiché svolgono funzioni specifiche e impongono determinate prospettive, le mappe sono sia espressione delle acquisizioni scientifiche e della concezione spaziale di una determinata società alla cui formazione esse stesse contribuiscono, sia l'esito di processi sociali di negoziazione che concernono lo spazio rappresentato in un preciso momento storico³¹. Dagli anni ottanta del secolo scorso è noto il valore analitico della cartografia al fine di fornire informazioni relative a valori culturali, credenze, modelli interpretativi³²; nuovi paradigmi metodologici hanno fornito i fondamenti per "leggere" le carte non come illustrazioni obiettive della realtà, ma in connessione al binomio potere-conoscenza, per il quale sono strumenti politici di propaganda, media per la costruzione



1. *Panorama italiano*, Tipografia Ronchi, Milano 1861

e la comunicazione d'identità, espressione di ambizioni o rivendicazioni territoriali³³. In tal senso si assume che la cartografia sia in grado di produrre proprie immagini della storia.

La carta che porta il titolo *Panorama italiano* (fig. 1) venne eseguita presso la Tipografia Ronchi di Milano in occasione della proclamazione dell'Unità d'Italia, a Torino, il 17 marzo 1861. La rappresentazione della penisola al centro è la riproduzione di una veduta prospettica realizzata dall'ingegnere Gaetano Cappuccio e stampata a Milano dalla Litografia Corbetta nel 1853. Originariamente la carta era finalizzata a un progetto di interscambio idrovia-ferrovia ("Linea di navigazione interna tra il Mediterraneo e l'Adriatico"), ma nel contesto della celebrazione nazionale la scelta di una prospettiva dal Settentrione riproduce la direttrice nord-sud con la quale era avvenuta l'unificazione, sottolineando al tempo stesso la "naturale" appartenenza geografica delle regioni ancora "irredente" al territorio nazionale³⁴. Uno degli argomenti più forti addotti a sostegno dell'esistenza di una nazione culturale – preesistente la creazione dello Stato unitario – era il comune patrimonio linguistico, letterario e artistico: la carta geografica è pertanto attorniata dai ritratti di poeti, scrittori e artisti. Per rafforzare la narrazione di una vocazione nazionale della dinastia Savoia, i ritratti degli uomini illustri del Regno di Sardegna si accompagnano ai medaglioni di personalità politiche rilevanti nella storia d'Italia. Poiché la nazione viene concepita come comunità che ha radicamento in un passato comune e in un territorio definito, la carta è completata da quindici vedute di monumenti e settantotto stemmi acquerellati delle principali città. A sottolineare l'ascendenza comune generata da legami di sangue, che trova espressione nella continuità delle generazioni che si avvicendano nell'esperienza storica condivisa, il "panorama" nazionale include un corteo di persone in costume dalla civiltà etrusca alla contemporaneità.

3.2. Immagini allegoriche: il mutamento di paradigma

Con il mutamento del clima politico nell'epoca della Restaurazione, si scelse di rappresentare l'idea della nazione ricorrendo a un linguaggio emotivo e simbolico, sicché il tema dell'unità nazionale non fu più articolato nei termini del costituzionalismo di derivazione francese (l'appartenenza nazionale intesa come cittadinanza, ovvero assoggettamento alla medesima costituzione garante dei diritti). Più che essere "concepita", la nazione doveva essere "sentita" come comunità emozionale. Questo mutamento di modalità comunicativa ebbe l'effetto di rendere il discorso nazionale-patriottico assai più popolare e nella produzione iconografica tale svolta è attestata dalla trasformazione del paradigma allegorico classico in una personificazione carica di pathos della patria o dei territori italiani che erano sotto il dominio straniero o l'autorità pontificia³⁵. Nel dipinto di Giacomo Casa (fig. 2), pittore veneto attivo nelle insurrezioni indipendentiste di Venezia del 1848-1849 (poi esule a Padova, Napoli, Roma, Catania

e per brevi soggiorni a Parigi e Londra), la rappresentazione dell'Unità d'Italia è finalizzata alla legittimazione dell'esito monarchico delle lotte risorgimentali: le allegorie di Lombardia e Veneto s'inclinano con atteggiamento riconoscente e devoto a Vittorio Emanuele II. La dama che rappresenta il Veneto indossa la mantellina d'ermellino e il corno ducale, entrambi segni distintivi dei dogi di Venezia, e ai suoi piedi è riconoscibile il leone di San Marco; la giovane porta ancora le catene alle braccia, simbolo della sua condizione di prigioniera liberata dal dominio asburgico. L'effigie di Napoleone III e il tricolore francese accanto alla dama che incarna la Lombardia rievocano il contributo dato dalla Francia alla sua liberazione nell'ambito della Seconda guerra d'Indipendenza. Un dettaglio indurrebbe a posticipare la datazione del dipinto al 1870: il putto che calpesta la tiara papale potrebbe alludere alla fine del potere temporale del papa sui territori dello Stato pontificio. La raffigurazione allegorica non illustra semplicemente episodi e personaggi centrali del processo di unificazione, ma è strumento di diffusione del mito "conciliativo" del Risorgimento: una distorsione, perché lo rappresenta retoricamente con un'immagine pacificata, raccolta intorno alla dinastia Savoia, mascherando le divisioni interne; l'intento di raffigurare la conciliazione della corrente democratico-repubblicana di derivazione mazziniana e della componente monarchica-liberale è reso evidente nel fatto che ai lati del re sono effigiati Garibaldi e Cavour.



2. Giacomo Casa, *Allegoria dell'Unità d'Italia*, 1866-1867. Collezione privata

3.3. Pratiche visive ad uso propagandistico: stampe popolari e pittura di genere

Nella ricerca di formule figurative facilmente riconoscibili anche da un pubblico incolto, si rivelò particolarmente idonea la mutuazione dall'iconografia religiosa. Nel ritrarre i protagonisti dell'epopea risorgimentale, spesso si ricorse a tropi del repertorio figurativo cristiano e non di rado le rappresentazioni di eventi profani s'ispirarono all'iconografia sacra, come la glorificazione dei santi martiri o il pianto sul Cristo morto³⁶.

La secolarizzazione di temi sacri e la sacralizzazione di figure e ideali politici furono processi complementari che potenziarono l'efficacia persuasiva del discorso nazionale: il richiamo alla comune confessione religiosa rafforzava la coesione nazionale intorno a valori e tradizioni condivisi; l'assegnazione di un carattere di sacralità faceva della nazione un'entità trascendente dal valore assoluto, "oggetto di fede, di reverenza, di culto, di fedeltà, di dedizione, fino al sacrificio della vita se necessario"³⁷. La "religione della patria" nell'iconografia risorgimentale presenta sostanzialmente tre nuclei tematici: il sacrificio dei patrioti come martirio; la guerra di liberazione nazionale dall'occupazione straniera come guerra santa; l'impegno per la causa nazionale come apostolato. Se il nazionalismo monarchico-piemontese fece ricorso alla figura di Pietro Micca per esaltare il sacrificio per la patria, le forze repubblicane adoperarono gli strumenti del sacro per dare vita a una religione civile che poggiava sul culto dei propri santi laici. Nella testata di un calendario del 1863 (fig. 3) il busto di Garibaldi appare sull'altare come un santo liberatore, dotato di aureola e circondato da baionette erte come candele; di fronte all'altare due cannoni sostituiscono i ceri e una pila di munizioni fa mostra di sé tra gli ex voto che riportano le tappe dell'impresa dei Mille e la richiesta di grazia delle città di Venezia e Roma per divenire suddite del re d'Italia. Il riferimento in chiave caricaturale al repertorio devozionale cattolico assume una chiara valenza anticlericale, esplicitata dall'epigrafe: "Figli d'Italia, se asciugar volete / di Venezia e di Roma il lungo pianto / poco v'importi se non canta il prete / queste son le candele, questo è il santo"³⁸. Le arti figurative dell'età risorgimentale produssero opere celebrative di grandi dimensioni, ma, per compiacere anche un nuovo pubblico, più ampio, si diede avvio a una produzione in formati più contenuti, adatti agli spazi di appartamenti privati. Pertinente alla tematica nazionale era la pittura d'impegno civile, che trovava espressione nella "pittura



3. *Calendario*, 1863

4. Giachino Toma, *I figli del popolo*, 1862. Bari, Pinacoteca metropolitana "Corrado Giaquinto"

di storia”, poiché la ricerca dell’identità nazionale passava anche attraverso una rilettura “attualizzante” del passato medievale e rinascimentale³⁹. Il sentimento di unità trovò inoltre nuove soluzioni stilistiche, come la pittura “di genere”, ovvero la rappresentazione realistica di scene di vita quotidiana, domestica, per favorire l’immedesimazione dei ceti popolari. Pur tematizzando un episodio storico d’attualità, la pittura di genere rappresentava il riflesso “privato” di quel medesimo evento nell’esistenza di chi partecipava, direttamente o indirettamente, alle vicende del Risorgimento.

Nel dipinto *I figli del popolo* (fig. 4) del pittore pugliese Gioachino Toma, anch’egli patriota (affiliato alla Carboneria e milite nella campagna garibaldina del 1860), la sacralità della nazione e il culto degli eroi risorgimentali sono espressi nel linguaggio infantile di un gioco: due bambini hanno allestito con il mobilio di casa un altare con le effigi di Vittorio Emanuele II e di Garibaldi. Il riferimento a un nuovo catechismo nazionale è inoltre reso manifesto dai cartigli arrotolati nei colori della bandiera, una trasposizione della consuetudine popolare di trascrivere preghiere o ex voto su biglietti da inserire sotto le cornici delle icone sacre. Un panno rosso richiama la camicia dei Mille, il fanciullo seduto porta il berretto garibaldino in capo, il secondo impettito rivolge con deferenza un saluto militare: tutto allude alle battaglie combattute per l’Unità⁴⁰. Sui nuovi santi della religione laica pende, legata all’asta di una bandierina tricolore, una stella dorata: è lo “stellone” dell’Italia, iconografia presente in tutto il territorio italiano quale simbolo di resurrezione nazionale (un concetto di rigenerazione insito nella parola stessa di Risorgimento)⁴¹.

3.4. Con gli occhi della storia: la caricatura

Alcune immagini ci consentono di ricostruire i contesti di immaginazione del tempo, perché restituiscono l’interpretazione di episodi o fenomeni storici da parte di coloro che ne ebbero esperienza diretta o indiretta: ne sono un esempio i bozzetti realizzati sui campi di battaglia dai “pittori soldati” impegnati nelle imprese garibaldine o nelle guerre d’Indipendenza, i dipinti appartenenti al genere della pittura di storia che raffigurano episodi coevi all’autore (come *I profughi di Parga* di Francesco Hayez), ma anche produzioni grafiche assai popolari, come le vignette caricaturali. La caricatura politica nacque in Gran Bretagna alla fine del XVIII secolo, in particolare per opera di James Gillray, e in Europa raggiunse l’apice del successo nella seconda metà dell’Ottocento. In Italia, i giornali umoristico-caricaturali si diffusero nella breve stagione



5. Rad[etzky]: Sire! eccovi lo Stivale perduto, xilografia, in “Il Don Pirlone”, a. I, n. 3, 3 settembre 1848

rivoluzionaria del 1848, ma la revoca delle concessioni liberali indusse molti periodici satirici italiani a interrompere le pubblicazioni o circolare nella clandestinità, ad eccezione del Regno di Sardegna, dove il mantenimento dello Statuto Albertino consentì la circolazione di riviste satiriche quali “Il Fischietto” (nato a Torino il 2 novembre 1848), d’impronta anticlericale e antimazziniana, e il settimanale “Pasquino” (pubblicato a Torino dal 1856 al 1930)⁴². Nella xilografia (fig. 5) pubblicata il 3 settembre 1848 sul “Don Pirlone” (quotidiano romano di quattro pagine, diretto da un gruppo di liberali), compare il feldmaresciallo Radetzky dopo la vittoria che conseguì a Custoza il 25 luglio 1848 contro Carlo Alberto, mettendo fine alle speranze di liberazione del Lombardo-Veneto. La vignetta lo ritrae nell’atto di restituire lo “stivale” d’Italia a Ferdinando I d’Austria, ridicolizzato per la sua gracilità e per l’idrocefalia di cui era affetto, al cospetto del fratello minore dell’imperatore, Francesco Carlo d’Asburgo-Lorena. Il quotidiano, che aveva come sottotitolo “giornale di caricature politiche” e pubblicava nell’anonimato per aggirare la censura, aveva un’impronta anticlericale, evidente nel ritratto del pontefice Pio IX sullo sfondo⁴³.

3.5. I ritratti dei personaggi storici: l’innovazione della fotografia

Le immagini che riproducono determinati protagonisti del tempo ci consentono di cogliere elementi soggettivi nella storia, non solo eventi epocali. Periodici illustrati, litografia, fotografia diedero straordinaria diffusione popolare alle figure storiche più celebri (una sorta di galleria degli eroi nazionali), ma visualizzavano anche soggetti collettivi come il popolo in lotta per l’indipendenza⁴⁴. Nella ricerca storica la fotografia è divenuta una delle fonti d’informazioni più importanti; considerato, tuttavia, che non costituisce un mero riflesso della realtà, richiede una decodificazione critica. L’immagine fotografica non è soltanto testimonianza visiva di luoghi, eventi, personaggi storici, manufatti, opere architettoniche o ingegneristiche, ma è anche oggetto di un’indagine interdisciplinare che pone interrogativi sulla fotografia come medium, sugli attori coinvolti e la loro intenzionalità, sulla sua ricezione, e consente di trarre informazioni sulla comunicazione non verbale, sulla mentalità del tempo, sui rapporti sociali e di genere, sulla cultura popolare, sulle trasformazioni dell’ambiente. Gli album fotografici privati, ad esempio, sono da considerarsi fonti autobiografiche utili ad analizzare i processi contemporanei di percezione e autorappresentazione⁴⁵.

In Italia i primi esperimenti di fotografia si fecero a Torino nel 1839. Il movimento nazionale filosabaudo mirava alla celebrazione di casa Savoia, pertanto il simbolo unitario più ricorrente era la figura del sovrano, ma se di Carlo Alberto non sono pervenute immagini fotografiche, Vittorio Emanuele II commissionò decine di ritratti fotografici, di cui non di rado faceva realizzare una seconda versione ritoccata (in cui venivano attenuati i segni dell’età), per divulgare l’immagine che riteneva più adeguata a incarnare la fiera

e militaresca concezione dinastica dell'unificazione o la figura popolare del "padre della patria"⁴⁶. La popolarità del re fu costruita mediante il linguaggio figurativo con abilità: l'uso delle immagini a fini di comunicazione e propaganda trovò nella fotografia un medium straordinariamente efficace nelle *cartes de visite* brevettate da Eugene Disderi nel 1854, ovvero il ritratto fotografico di produzione seriale, nel formato, assai più agile ed economico, di un biglietto da visita⁴⁷.



6. Vittorio Emanuele II in tenuta da caccia

L'immagine del sovrano rifletté l'evoluzione dell'iconografia dalla sacralità della ritrattistica ufficiale su tela alla più prosaica riproduzione fotografica: oltre ai dipinti che lo ritraevano con i tradizionali attributi della sovranità e del comando militare, circolavano fotografie nelle quali Vittorio Emanuele appariva in abiti borghesi o accanto alla moglie morganatica Rosa Vercellana e ai figli avuti da lei⁴⁸. Per il ritratto in abito da caccia (fig. 6), il re scelse il cappello calabrese indossato dai milanesi insorti durante le Cinque giornate (e per questa ragione un capo d'abbigliamento vietato in altri Stati italiani). In tal modo, il re d'Italia rimandava sia alla Prima guerra d'Indipendenza combattuta dal padre, sia alla compiuta unificazione della penisola.

3.6. Immagini simboliche: i miti di fondazione nazionale

Per una piena comprensione, le pratiche visive vanno decodificate per il valore simbolico che assumono agli occhi dei contemporanei. Le narrazioni nazionali seppero adottare strategie comunicative dal carattere straordinariamente seducente. Nel caso italiano, la costruzione di mitologie e simbologie nazionali era essenziale per creare una base di consenso in un paese in cui era fortemente avvertita la disomogeneità della popolazione, la mancanza di un costume nazionale e l'assenza di coesione sociale. La "pedagogia nazionale" adottò strumenti diversificati per stimolare l'adesione a un nuovo assetto geopolitico unitario, tra cui la manipolazione del passato attraverso i "miti d'origine" o "miti di fondazione"⁴⁹, con cui il "nazionale" venne diffuso e propagandato in chiave mediatica e simbolica. In queste mitologie fondative singoli eventi del passato che originariamente non avevano connessione con il processo di unificazione della penisola venivano estrapolati dal loro contesto e caricati di significato nazionale, per essere inseriti in una narrazione che creava artificiosamente una linea di continuità tra il passato preunitario e il presente delle aspirazioni unitarie; tale operazione consentiva di porre eventi lontani nel tempo all'origine di un presunto sentimento unitario e a



7. Vincenzo Giani, *Monumento del Balilla*, 1862, Genova

fondazione di una nazione che si postulava preesistente alla creazione dello Stato nazionale.

Il discorso patriottico risorgimentale costruì intorno alla figura leggendaria del giovane Balilla – che avrebbe dato inizio all'insurrezione di Genova del dicembre 1746 scagliando un sasso contro i soldati austriaci occupanti – un mito di fondazione nazionale, accanto alla figura di Alberto da Giussano, protagonista della battaglia del Carroccio a Legnano contro Federico Barbarossa, e alla rivolta palermitana contro gli angioini scoppiata all'ora dei vesperi nel lunedì di Pasqua del 1282. Queste narrazioni hanno in comune il tema del riscatto mediante la liberazione dal dominio straniero; nell'episodio della cacciata delle truppe austriache dal quartiere di Portoria il nazionalismo assumeva la forma di movimento indipendentista popolare e spontaneo. Per quanto l'episodio in sé non rivestisse alcun significato di portata nazionale, nel corso del Risorgimento la vicenda acquisì

per almeno tre ragioni il ruolo di un mito collettivo. Anzitutto, la figura di un giovinetto si confaceva all'immagine di una nazione nascente (la "giovine Italia"), corroborata dalle energie di una nuova generazione di patrioti. In secondo luogo, il mito suggeriva l'idea della giusta vittoria del debole sul forte, in analogia al racconto biblico del duello tra Davide e Golia. Infine, l'episodio mostrava la solidarietà spontanea tra diversi ceti e differenti generazioni come condizione della riuscita delle lotte d'indipendenza. L'icona patriottica del giovinetto Giambattista Perasso detto Balilla fu pertanto ampiamente presente nelle arti figurative risorgimentali, dalla pittura (Giuseppe Comotto, Giacinto Massola, Emilio Busi e Luigi Assioli) alla monumentalistica, come testimoniato dal *Monumento del Balilla* a piazza Portoria (fig. 7), realizzato da Vincenzo Giani, scultore comasco formatosi all'Accademia Albertina di Torino sotto la guida di Vincenzo Vela e autore di busti e statue raffiguranti personaggi centrali del Risorgimento (Cavour, d'Azeglio e Garibaldi). Il valore simbolico della statua è rafforzato dal fatto che venne fusa a Torino nel 1862 con il bronzo dei cannoni strappati agli austriaci nelle battaglie della Seconda guerra d'indipendenza.

- 1 Sull'iconic turn nell'ambito dei Cultural Studies, vedi H. Burda, C. Maar (a cura di), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, DuMont, Köln 2005; D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*, DeGruyter, Berlin 2016. Limitatamente alla sociologia: D. Bartmanski, *Modes of seeing, or, iconicity as explanatory notion. Cultural research and criticism after the iconic turn in social sciences*, in "Sociologica", 1, 2015, pp. 1-35; D. Bartmanski, J.C. Alexander, *Materiality and Meaning in Social Life: Toward an Iconic Turn in Cultural Sociology*, in D. Bartmanski, J.C. Alexander, B. Giesen (a cura di), *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012. Per quanto concerne le scienze storiche: G. Boehm, *Iconic turn. Ein Brief*, in H. Belting (a cura di), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Fink, München 2007, pp. 27-36 (ed. it. *La svolta iconica. Modernità, identità, potere*, Meltemi, Roma 2009); J. Etten, J. Jochmaring (a cura di), *Nach der ikonischen Wende. Aktualität und Geschichte eines Paradigmas*, Kadmos, Berlin 2021. Per una riflessione filosofica: M.T. Costa, *Il dibattito sull'immagine a partire dall'Iconic Turn*, in B. Giacomini (a cura di), *Per una concettualità del presente*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 95-108.
- 2 F. Becker, *Historische Bildkunde – transdisziplinär*, in "Historische Mitteilungen", 21, 2008, pp. 95-110, qui p. 95.
- 3 Sul valore documentario delle immagini ha insistito lo storico inglese Peter Burke in *Eyewitnessing. The Use of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, London 2001 (ed. it. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci Editore, Roma 2013).
- 4 G. Paul, *Vom Bild her denken*, in J. Danyel, G. Paul, A. Vowinckel (a cura di), *Arbeit am Bild. Visual History als Praxis*, Wallstein, Göttingen 2017, pp. 15-72.
- 5 J. Jäger, M. Knauer (a cura di), *Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung*, Fink, München 2009.
- 6 Basti citare la celeberrima fotografia di Kim Phuc (nota come la "bambina del napalm"), scattata l'8 giugno 1972 dal fotografo vietnamita Nick Ut Cong Huynh, per lungo tempo ritenuta emblema dell'aggressione statunitense, ma che in realtà testimoniava un attacco sudvietnamita, così come è sufficiente menzionare le polemiche suscitate dalla mostra allestita dall'Istituto per la ricerca sociale di Amburgo sui crimini della Wehrmacht nella seconda metà degli anni novanta.
- 7 Vedi l'introduzione al volume S. Handro, B. Schönemann (a cura di), *Visualität und Geschichte*, LIT, Berlin-Münster 2011, p. 1. Già nel 1988 Jürgen Hannig affrontò la questione *Come le immagini "fanno la storia"*: J. Hannig, *Wie Bilder "Geschichte machen". Dokumentarphotographie und Karikatur*, in "Geschichte lernen", 1/5, 1988, pp. 49-53.
- 8 Così H. Bredekamp in chiusura della Constance Historians' Conference del 2006, *Schlussvortrag: Bild – Akt – Geschichte*, in *Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag vom 19. -22. September 2006 in Konstanz. Berichtsband*, UVK, Konstanz 2007, pp. 289-309, qui p. 305. Vedi l'edizione italiana H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- 9 J. Huizinga, *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, Einaudi, Torino 1993.
- 10 Vedi in proposito P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2002; G. Paul (a cura di), *Visual history: ein Studienbuch*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006; G. Paul, *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Wallstein, Göttingen 2013; A. Duprat, *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Belin, Paris 2007; C. Delporte, L. Gervereau, D. Maréchal (a cura di), *Quelle est la place des images en histoire?*, Nouveau Monde Éditions, Paris 2008; F.X. Eder, O. Kühschelm, C. Linsboth (a cura di), *Bilder in historischen Diskursen*, Springer, Wiesbaden 2014; L. Jordanova, *The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 2012; L. Jordanova, F. Grant (a cura di), *Writing visual histories*, Bloomsbury Academic, London 2020. Riferimento essenziale nel panorama italiano la rivista internazionale di storia e critica dell'immagine "Visual History".
- 11 T. Lancioni, *Il senso e la forma. Semiologia e teoria dell'immagine*, La Casa Usher, Firenze 2012.
- 12 Se la fonte visiva è un'opera d'arte, spesso si fa riferimento alle teorie di Erwin Panofsky, il quale distinse tre livelli d'analisi: la descrizione preiconografica, l'analisi iconografica e l'interpretazione iconologica. E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, New York 1939 (ed. it. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975). Per l'iconografia politica, U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler (a cura di), *Handbuch der politischen Ikonographie*, Beck, München 2011.
- 13 Sull'importanza delle neuroscienze cognitive per la comprensione delle risposte psicologiche ed emotive alle immagini rimando agli studi di David Freedberg.
- 14 Molti ambiti della storia contemporanea "sono stati ridefiniti a seguito del ricorso a fonti visive" (C. Brocks, *Ist Clio im Bilde? Neuere Forschungen zum Visuellen*, in "Archiv für Sozialgeschichte", 53, 2013, pp. 453-486, qui p. 485).
- 15 Danyel, Paul, Vowinckel, *Arbeit am Bild*, cit., pp. 11 sgg.
- 16 M. Farci, *Dalla visual culture all'iconic power. Una riflessione sullo statuto dell'immagine*, in F. La Rocca (a cura di), *Epidemia Visuale. La prevalenza delle immagini e l'effetto sulla società*, Edizioni estemporanee, Roma 2018, pp. 41-57, qui p. 44.
- 17 Per una definizione dell'oggetto di studio della Visual Culture, si rimanda a M. Sturken, L. Cartwright, *Practices of looking: an introduction to visual culture*, Oxford University Press, New York 2017; N. Mirzoeff, S. von Falkenhausen, *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, Transcript, Bielefeld 2021. In lingua italiana: A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine – il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009; A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016; M. Cometa, *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2020.
- 18 N. Mirzoeff, *An introduction to visual culture*, Routledge, London 2003, citazione da L. Albano, *Il linguaggio delle immagini – La natura delle immagini*, in <https://www.nuoviocchiperimedia.it/linguaggio_immagini_natura_immagini/>.
- 19 Nel 1927, ad Amburgo, Warburg tenne una conferenza intitolata "La funzione del francobollo nelle relazioni intellettuali del mondo", riportata dal quotidiano "Hamburger Nachrichten" con il titolo *Die Briefmarken als Kulturdokument* (Warburg Institut Archiv III, 99. 1.1.1). I francobolli sono divenuti una fonte proficua per gli studiosi della politica della storia e della comunicazione politica. Partendo da Warburg, Freud e Benjamin, si confronta con il dibattito attuale M. Cometa, *Cultura visuale: una genealogia*, Raffaello Cortina, Milano 2020.
- 20 G. Paul, *Visual History*, in *Docupedia-Zeitgeschichte*, 13.3.2014, <http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul>.
- 21 S. Sontag, nel saggio *Fascinating Fascism* (comparso nel 1975 sul "New York Times" e ripubblicato in S. Sontag, *Under the sign of Saturn*, Farrar, New York 1980, pp. 73-105), chiari che i radumi del partito nazista a Norimberga non erano solo la realizzazione materiale di un evento, ma soprattutto esperienze mediatiche da comunicare attraverso cinegiornali, documentari, stampa e cartoline, ossia un potente atto visivo che "produce realtà" e "si sostituisce alla realtà" (p. 85).
- 22 A. Cameron (a cura di), *Looking for America. The Visual Production of Nation and People*, Malden, Mass. 2005.
- 23 Vedi in proposito N. Mirzoeff, *How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*, Basic Books, New York 2016.
- 24 Sul rapporto tra media visuali e nazionalizzazione delle masse, V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo (a cura di), *Il lungo Ottocento e le sue immagini: politica, media, spettacolo*, ETS, Pisa 2013.
- 25 H. Locher, "Politische Ikonologie" und "politische Sinnlichkeit". *Bild-Diskurs und historische Erfahrung nach Reinhart Koselleck*, in H. Locher, A. Markantonnatos (a cura di), *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie*, Dt. Kunstverl., Berlin-München 2013, pp. 14-31, qui pp. 24 sgg.
- 26 S. von Falkenhausen, *L'immagine del "popolo": dal centralismo al totalitarismo in Italia e in Germania*, in O. Janz, P. Schiera, H. Siegrist (a cura di), *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, il Mulino, Bologna 1997, pp. 185-217, qui p. 187.
- 27 A.D. Smith, *The Nation Made Real. Art and National Identity in Western Europe 1600-1850*, Oxford University Press, Oxford 2013. Pongono in luce il rapporto tra nazionalismo e arti figurative in epoca risorgimentale A. Boime, *The Art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy*, University of Chicago Press, Chicago 1993; D. Sogliani, *Arte e Risorgimento dal Quarantotto al primo Novecento*, in M. Bertolotti (a cura di), *La Nazione dipinta. Storia di una famiglia tra Mazzini e Garibaldi*, Skira, Milano 2007, pp. 29-37; *Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus*, a cura di D. Dombrowski, atti del convegno (Lovenjo di Menaggio, Villa Vigoni, 29 giugno-2 luglio 2011) Lukas, Berlin 2013.
- 28 G. Kiss, *Nation als Formel gesellschaftlicher Einheits-symbolisierung*, in J.-D. Gauger (a cura di), *Staatsrepräsentation*, Reimer, Berlin 1992, pp. 105-130, qui p. 109.
- 29 von Falkenhausen, *L'immagine del "popolo"*, cit., p. 187.
- 30 D. Cosgrove, *Maps, Mapping, Modernity: Art and Cartography in the Twentieth Century*, in "Imago Mundi", 57/1, 2005, pp. 35-54, qui p. 35.
- 31 J.W. Crampton, *Maps as Social Constructions. Power, Communication and Visualization*, in "Progress in Human Geography", 25/2, 2001, pp. 235-252.
- 32 J. Black, *Maps and History, constructing Images of the Past*, Yale University Press, New Haven 1997; J.B. Harley, *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, John Hopkins University Press, Baltimore 2001.
- 33 J. Osterhammel, *Die Wiederkehr des Raumes. Geopolitik, Geohistorie und historische Geographie*, in "Neue Politische Literatur", 43, 1998, pp. 374-397; P. Haslinger, V. Oswalt (a cura di), *Kampf der Karten: Propaganda- und Geschichtskarten als politische Instrumente und Identitätstexte*, Johann Gottfried Herder-Institut, Marburg 2012.
- 34 La prassi di posizionare il Nord nella parte alta della mappa è diventata consueta nella prima età moderna e si è affermata definitivamente solo alla fine del XIX secolo.
- 35 Vedi A.M. Banti, R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Carocci, Roma 2002; A.M. Banti, *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- 36 Vedi A. Villari, *Immagini del Risorgimento: cronaca profana e travestimenti sacri prima e dopo l'Unità d'Italia*, in G. Capitelli, C. Mazzarelli (a cura di), *La pittura di storia in Italia: 1785-1870. Ricerche, questi, proposte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 258-272.
- 37 E. Gentile, *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. XI sgg.

- 38 M.P. Saci, *Calendario dell'anno 1863*, in *Garibaldi arte e storia*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Palazzo di Venezia e Museo Centrale del Risorgimento, 23 giugno-31 dicembre 1982), Centro Di, Roma 1982, p. 239. Sul culto popolare di Garibaldi: R. Certini, *Il mito di Garibaldi. La formazione dell'immaginario popolare nell'Italia unita*, Unicopli, Milano 2000; *Garibaldi nell'immaginario popolare*, a cura di F. Ragazzi, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Pantaleo Spinola, 8 marzo-10 aprile 2007), De Ferrari, Genova 2007.
- 39 Vedi A. Villari, "Poter dire sono italiano". *La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita*, in C. Sisi (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, Electa, Roma 2007, pp. 27-46.
- 40 Sul rapporto tra infanzia e identità nazionale, G. Brevetti, *La giovine Italia. Rappresentazione e significati dell'infanzia nella pittura risorgimentale tra famiglia, patria e istruzione*, in R. Cioffi et alii (a cura di), *I due Risorgimenti. La costruzione dell'identità nazionale*, Giannini, Napoli 2011, pp. 35-46.
- 41 Sulle due tradizioni culturali confluenti nell'immagine della stella d'Italia (la discendenza di Roma dalla dea Venere, eponimo del pianeta luminoso associato all'Occidente, e la denominazione geografica greca della penisola, ovvero Esperia, "terra d'Occidente"), vedi G. Lista, *La Stella d'Italia*, Mudima, Milano 2010, in cui l'autore osserva che le feste per celebrare l'unità nei primi anni del Regno facevano ampio ricorso all'iconografia della stella d'Italia.
- 42 A. Pirola, *Farsi beffe del potere: la caricatura politica italiana dal Risorgimento al fascismo*, in <https://pa-rentesistoriche.altervisra.org/satira-italiana-risorgimento-fascismo/>. Vedi R. Baschera, *Il Risorgimento nella caricatura politica*, Paravia, Torino 1981; S. Morachioli, *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, Edizioni della Normale, Pisa 2013.
- 43 O. Majolo Molinari, *La Stampa periodica romana dell'Ottocento*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1963, vol. I, pp. 317-318.
- 44 M. Pizzo, *Lo stivale di Garibaldi. Il Risorgimento in fotografia*, Mondadori, Milano 2011.
- 45 L. Tomassini, *Una "dialettica ferma"? Storici e fotografia in Italia fra linguistic turn e visual studies*, in "Memoria e Ricerca", 40, 2012, pp. 93-110.
- 46 F. Mazzonis, *La Monarchia e il Risorgimento*, il Mulino, Bologna 2003.
- 47 Sulla ritrattistica fotografica, cfr. E.A. McCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, Yale University Press, New Haven-London 1985; F. Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia. Esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche*, Editrice Quinlan, Bologna 2007.
- 48 U. Levra, *Vittorio Emanuele II. L'organizzazione del consenso*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 49-64; M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- 49 Sulle mitopoiesi nazionali, A.D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*, Oxford University Press, Oxford 1999. Per il caso italiano, A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2000.

Metaforologia e iconografia politica: sul frontespizio del Leviathan di Thomas Hobbes

Pier Paolo Portinaro

1.

Lo strumentario delle nostre rappresentazioni del mondo, è cosa ben nota, è venuto raffinandosi e complicandosi nel corso della modernità. Il trasmettere contenuti cognitivi attraverso le arti visive cresce sempre più in rilevanza. Accanto al dire è necessario il mostrare, e questo a sua volta necessita di indicazioni su come il rappresentato debba essere interpretato. Correlandosi, la storia dei concetti e la storia delle immagini rivestono in questa trasformazione un ruolo centrale: e tra concetti e immagini un ruolo intermedio lo assumono le metafore. Ad essere in gioco nella civiltà dell'*homo videns* non sono solo immagini che evocano altre immagini ma concetti dal potere evocatore di immagini. Alla base di ciò è un elemento funzionale. Le metafore, come le immagini simboliche, sfuggono alla tirannia delle definizioni e danno efficace rappresentazione all'ambivalenza dei fenomeni sociali.

Nell'argomentare facendo ricorso alle arti visive può essere riassunto il programma dell'iconografia/iconologia, che ha alle spalle una grande tradizione. Per ricostruirla, in età moderna occorrerebbe partire dall'*Iconologia* (1603) e dalla *Nova iconologia* (1618) di Cesare Ripa, e, per il XX secolo, dal programma che si è coagulato intorno alla *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* di Aby Warburg ad Amburgo e poi al Warburg Institute a Londra¹, dalla sistemazione teorica operata da Erwin Panofsky e da opere paradigmatiche, come *Saturn and*

Melancholy di Klibansky, Panofsky e Saxl, un libro in cui si è concentrato quasi mezzo secolo di ricerche². È in stretta relazione con questo laboratorio di idee che sarebbe maturata un'opera capitale per la promozione di ricerche interdisciplinari quale la *Philosophie der symbolischen Formen* di Ernst Cassirer³. Dall'incrocio di questi studi con un filone della *Wissenssoziologie* novecentesca (da Mannheim a Bourdieu) si è poi generato in anni più recenti il *visual turn* della sociologia⁴.

Il programma della metaforologia è invece assai più recente ed è legato al nome di Hans Blumenberg, il filosofo tedesco che, partendo da Husserl (per cui la metafora è innanzitutto "dissonanza"), Heidegger (che nelle sue riflessioni sul rapporto tra il pensiero e il linguaggio alle metafore ha dedicato grande attenzione⁵), Wittgenstein (per il quale "un buon paragone ristora l'intelletto") e ancora Cassirer (che a suo proposito parla di "abbreviazione della realtà"⁶), ma alimentandosi alla fitta trama di metafore di cui è intessuta la filosofia di Nietzsche, ha messo a punto un complesso dispositivo per attingere a quelle espressioni culturali che sfuggono alla gabbia del concetto⁷. Le metafore come "ornamento del discorso" sono da sempre una "componente privilegiata della retorica", ma la metaforologia intende andare oltre, spingendosi ove il concetto non arriva. La metafora servirebbe proprio a contrastare la tendenza della lingua a comprimere la realtà in una rete inerte di concetti. In particolare, in Blumenberg la metaforica non è più intesa come semplice sostegno del concetto, come "sfera guida di concezioni teoretiche ancora esitanti, come ambito preliminare della formazione dei concetti, come espediente nella situazione non ancora consolidata degli idiomi specialistici", ma piuttosto come "modo autentico della comprensione di connessioni"⁸. E questo è l'elemento più rilevante.

Già per quanto riguarda il programma della metaforologia di Blumenberg è identificabile una matrice schmittiana, perché era stato Carl Schmitt, nello scritto sul parlamentarismo del 1923, a lamentare che l'indagine sistematica delle immagini e delle metafore che ricorrono nella storia del pensiero politico non fosse ancora nemmeno iniziata⁹. A far propria l'intuizione schmittiana è stato poi, a partire dagli anni sessanta, Reinhart Koselleck (il maggiore ideatore del programma della *Begriffsgeschichte*), che in uno dei suoi lavori più ambiziosi si è spinto ad affermare che senza il ricorso a metafore la storiografia, a differenza di altre scienze, non esisterebbe¹⁰. Non sorprende pertanto che Blumenberg, tornando sul tema in un saggio sulla metafora del naufragio, abbia posto la metaforologia al servizio della storia concettuale: "Al servizio della *Begriffsgeschichte*, la metaforologia ha registrato e descritto gli imbarazzi che compaiono nel campo antistante alla formazione dei concetti e nell'alone che circonda il nocciolo duro della determinatezza chiara e distinta"¹¹.

A intrecciare gli studi di filosofia della storia con la metaforologia è stato però Alexander Demandt, uno storico antichista dai marcati interessi teorici, in un importante lavoro di metaforologia storica del 1978, nel quale ha illustrato con grande abbondanza di materiali una tipologia comprendente cinque categorie di metafore: quelle organicistiche, quelle relative al ciclo dei giorni e delle stagioni, quelle relative al movimento,

quelle meccanicistiche e infine quelle che interpretano la storia come teatro¹². A partire da questa tipologia, in ambito di storia delle dottrine e delle istituzioni politiche hanno riscontrato particolare interesse da un lato le metafore della *connessione* (il *filo*, che dà l'idea dell'estensione ma anche della fragilità dei legami, la *catena*, che sottolinea la necessità, la solidità e l'indistruttibilità di certe correlazioni, l'*intreccio*, che evidenzia invece la complessità della rete di connessioni)¹³ e dall'altro le metafore della *macchina*¹⁴. A partire da questi contributi si è intensificata negli ultimi decenni la ricerca sulle metafore politiche, che ha arricchito il quadro con ulteriori tipologie. Si sono contrapposte così le metafore della fratellanza e dell'ostilità, della pace e della guerra, della forza e dell'astuzia (la coppia machiavelliana dei "leoni" e delle "volpi", che arriva fino alla sociologia paretiana), sottolineando come all'opacità dell'agire politico e all'indistinzione di mezzi e fini, di scopi e valori, si ponga rimedio con rappresentazioni visive che diano conto dell'ambivalenza di questi fenomeni ma al tempo stesso ne suggeriscano letture che rendono conoscibile quanto a prima vista può apparire indecifrabile¹⁵. In particolare, sappiamo che fin dal mondo antico la rappresentazione visuale del potere politico è stata dominata dal tema dell'unità, precipuamente con il culto dell'eroe, forgiatore dell'unità attraverso l'abbattimento del nemico¹⁶. In questo contesto cadono anche le metafore platoniche del politico come "stratega" e come "tessitore".

Questa letteratura sull'iconografia politica ha ormai trovato, sulle orme di Ripa, anche sistemazione enciclopedica¹⁷. Ma tra tutte le simbologie, due in particolare hanno generato delle tradizioni iconografiche, quella della giustizia che regge la bilancia¹⁸ e quella, affidata alla coralità delle virtù, del buon governo¹⁹, a cui anche oggi il discorso politico non può fare a meno di richiamarsi. La terza influente rappresentazione simbolica del potere politico è venuta in età moderna dal frontespizio del *Leviathan* (1651) di Thomas Hobbes, che nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto rimpiazzare quelle tradizioni, ma che ha finito per rivelarsi un simbolo carico di negatività. Come è noto, il termine "Leviatano" è diventato sinonimo di Stato, usato ogniqualvolta si voglia mettere in luce la sua potenza, invadenza e minacciosità. La complessa simbologia che è consegnata a quella pagina ha perso con il tempo la sua forza esplicativa: ma la figura del grande uomo composto da una moltitudine di piccoli uomini è entrata nell'uso per rappresentare ogni forma politica che poggi sul consenso.

2.

Cronologicamente, l'opera di Hobbes, che per molti versi inaugura la modernità politica, appartiene ancora all'epoca del manierismo, che è un'epoca che predilige gli *arcana*, le maschere del potere, gli emblemi carichi di simbologie e le allegorie politiche. Alle esigenze di questo contesto risponde sicuramente, pur non essendo in senso stretto un emblema, l'originale frontespizio del grande libro, che avrebbe inquietato, più che la gran messe degli emblemi coevi, l'immaginario politico di molte generazioni a

venire²⁰. Esso va comunque collocato entro una fervida bibliomachia sul potere regio e sui poteri che lo sfidano: basti il richiamo all'*Eikonoklastes* (1649) di John Milton come risposta all'*Eikon Basilike*, un libello di propaganda realista, il cui frontespizio rappresentava Carlo I che si preparava al martirio afferrando una corona di spine e il cui intento era di suscitare una reazione popolare legittimista contro il nuovo governo del Commonwealth²¹.

Il simbolo del Leviatano, come quello antagonistico di Behemoth, è tratto dall'Antico Testamento, dove ricorre in sei diversi luoghi²², anche se il riferimento di Hobbes è limitato ai capitoli 40 e 41 del *Libro di Giobbe*, dove esso è identificato con un mostro marino dalla forza irresistibile. Nella parte superiore del frontespizio, sovrastata dal motto tratto dal *Libro di Giobbe* (41, 24): "non est potestas super terram quae comparetur ei", vediamo un gigante coronato composto dall'unione di una miriade (la *multitudo*) di piccoli uomini: un grande uomo che sovrasta una terra abitata, ordinata e fiorente, brandendo con la destra la spada e tenendo con la sinistra il pastorale (a significare l'unità di Stato e Chiesa o, a dirlo con diversa terminologia, la necessità di attribuire al sovrano il potere politico e quello ideologico, il potere della coazione e il potere della persuasione). Nella parte inferiore, che nella colonna centrale contiene il titolo (*Leviathan or the Matter, Form, and Power of Commonwealth, Ecclesiastical and Civil*) e più in basso il nome dell'autore, troviamo da entrambi i lati una serie di cinque illustrazioni: sul lato del braccio destro, in corrispondenza della spada, sono raffigurati gli strumenti della guerra (una roccaforte, una corona come simbolo del comando supremo, un cannone, un insieme di armi e stendardi, una battaglia); sul lato del sinistro, in corrispondenza del pastorale, gli strumenti del potere ierocratico (una chiesa, una mitria, le folgori della scomunica, gli acuminati dilemmi delle controversie, un concilio)²³.

Sulla genesi del frontespizio, che è stato ormai fatto oggetto di studi accurati²⁴, disponiamo solo di plausibili congetture. Sappiamo però che i rapporti di Hobbes alla corte del principe ereditario, che a Parigi era stato proclamato re come Carlo II, non sono semplici. A questi Hobbes fa pervenire il manoscritto con la dedica e il frontespizio prima che a Parigi faccia ritorno il consigliere del re, Edward Hyde, Earl of Clarendon, che dell'opera di Hobbes è critico severo: e in effetti questi, rientrato nel dicembre, fa bandire Hobbes dalla corte, costringendolo tra il gennaio e il febbraio 1652 a una fuga piuttosto precipitosa e a un rischioso ritorno nell'Inghilterra di Cromwell (verrà riabilitato da Carlo II solo alla Restaurazione)²⁵. Intorno alla Corte gravitava in quegli anni il boemo Wenceslaus Hollar, che si era formato all'officina di Merian a Francoforte e dal 1641 fungeva da insegnante di disegno del principe Carlo (cui dal 1646, a Parigi, Hobbes insegnava matematica): già per questo egli è un candidato plausibile come autore del frontespizio. Fra l'altro, anche Hollar, come Hobbes, torna in Inghilterra nel 1652, rischiando il processo per aver combattuto nelle file dei monarchici; e a proteggerlo sarà John Aubrey, l'amico e biografo di Hobbes. Altre sue incisioni mostrano affinità con il paesaggio del frontespizio e la propensione a rappresentare agglomerati o masse di uomini.

Sulla base di approfondite ricerche, Horst Bredekamp propende però per l'attribuzione ad Abraham Bosse, un'autorità nell'editoria parigina del tempo per il suo manuale di *Druckgraphik* (1645) e altre pubblicazioni sulle tecniche delle arti figurative (si era formato alla scuola di un incisore francese a sua volta formatosi tra Roma e Firenze nel secondo decennio del secolo, Jacques Callot). Non abbiamo sufficienti elementi per risolvere il dilemma. È comunque plausibile ritenere che a Hobbes egli dovesse risultare congeniale perché era sostenitore di una dottrina della prospettiva fondata geometricamente. Inoltre molti motivi paesaggistici di suoi lavori corroborano l'attribuzione, ma sono soprattutto la sua incisione *Melancholie* (il mantello composto da volti di donna sembra quasi un correlato alla composizione del grande uomo fatto di tanti piccoli uomini), e l'affinità del volto del Leviatano con la testa di un giovane uomo di un altro suo lavoro, a suggerire la paternità²⁶.

3.

Anche su questo fronte è stato però Carl Schmitt (così come con alcuni suoi lavori è all'origine della *Begriffsgeschichte*) a dischiudere la via alla storiografia sul simbolo in un libro controverso (perché non privo di valenze ideologiche che lo collocano all'interno della "guerra civile europea"), *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols* (1938)²⁷. L'interpretazione che il giurista tedesco propone nel suo scritto dà adeguatamente conto della modernità della teoria hobbesiana dello Stato e del contesto ancora pre-moderno in cui essa si colloca. "Hobbes è l'unico teorico davvero radicale e coerente dello Stato di diritto e di sicurezza; l'immagine del Leviatano è per lui una facciata barocca"²⁸. Ed è un'interpretazione importante per almeno tre ragioni: 1) la capacità di cogliere la complessità di significato del riferimento alla figura mitica, 2) l'attenzione riservata alla parte inferiore del frontespizio, 3) l'evidenziazione dell'incongruenza del simbolo biblico per l'argomentazione hobbesiana – un'estraneità che ha finito per riverberarsi negativamente sulla fortuna dell'opera.

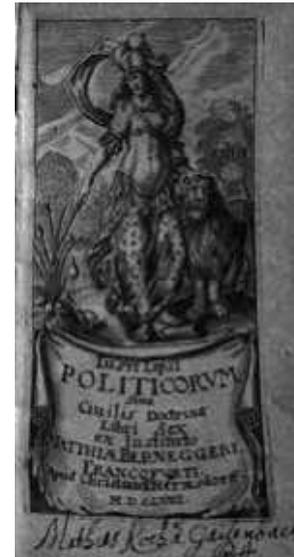
Nella sua lettura Schmitt ha messo anzitutto in luce la compresenza di contrastanti qualificazioni riferite allo Stato-Leviatano, che è definito simultaneamente "Dio mortale" (Dio in quanto non solo *defensor* ma *creator pacis*), "megaanthropos" (una caratterizzazione che risale a Platone), "animale" (allusione non tanto alla platonica bestia dalle molte teste, riferita alla forma di governo democratica, ma al semplice fatto di una forza preponderante capace di tenere a freno ogni forza inferiore) e "macchina" ("La logica interna dello 'Stato', come prodotto artificiale istituito dagli uomini, non porta alla persona, ma alla macchina"²⁹). Con questa composizione di elementi eterogenei Hobbes ha finito per pregiudicare la rappresentatività del suo oggetto, costringendo il suo grafico a rompere con le iconografie tradizionali del potere e delle forme di governo. Come unità quadruplicata di "Dio, uomo, animale e macchina", il Leviatano era iconograficamente irrepresentabile.

La seconda indicazione concerne specificamente l'intentio polemica dell'opera (ma anche il suo sfondo enigmatico). Ciò che la parte inferiore del frontespizio intende comunicare al lettore è che “anche i concetti e le sottigliezze sono armi politiche, e precisamente armi di un potere ‘indiretto’”. Qui l'immagine rende esplicito quello che è il bersaglio teologico-politico principale, la dottrina cattolica della *potestas indirecta*, che è una dottrina che in fondo “pretende obbedienza senza saper proteggere”³⁰. Ritornando sul tema in uno scritto più tardo (1965), avrebbe sottolineato anche il carattere esoterico del programma hobbesiano, ponendolo in contrasto con le letture che di Hobbes evidenziano solo il razionalismo o il positivismo giuridico. “Il celebre frontespizio del *Leviatano*, con le sue numerose figure simboliche e allegoriche, è in tutto e per tutto un'allegoria politica. Un sipario che pende nel mezzo accenna al fatto che qui non solo si dicono molte cose, ma che, oltre a queste, c'è anche qualcosa di nascosto”³¹.



1. Abraham Bosse, *Leviathan*, frontespizio del volume di Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651

In terzo luogo, Schmitt mette in luce l'eccentricità del messaggio simbolico veicolato dal titolo rispetto al contenuto del libro: un messaggio che avrebbe finito per sconfiggere l'intenzione dell'autore, ponendo le premesse per la demonizzazione dell'opera. Mitologia biblica e razionalismo finiscono infatti inevitabilmente per collidere. Ciò risulta in duplice evidenza, dal momento che da un lato “l'impressione mitica, suscitata dal titolo e dalle immagini del frontespizio, non viene per nulla confermata da quelle esplicite citazioni del libro che si riferiscono al Leviatano”, mentre dall'altro anche nell'illustrazione non appare “un drago, un mostro marino o una delle altre bestie in forma di serpente, di coccodrillo o di balena che ci si potrebbe aspettare, come Leviatano, sulla base della descrizione fornita nel *Libro di Giobbe*”³². Riprendendo la questione nell'articolo del 1965, Schmitt si sarebbe anche domandato “perché proprio il mostro marino, Leviatano, dovrebbe essere il simbolo del bene, e il mostro di terra, Behemoth, il simbolo del male? Fin tanto che fu capace di coscienti distinzioni, la tradizionale concezione europea rimase terranea, in accordo con l'inequivocabile dottrina biblica che associa l'uomo alla terra, mentre il mare è per l'uomo un elemento ostile e pericoloso”³³. Anche la letteratura più recente non ha pertanto potuto fare a meno di sottolineare la collisione tra l'intento dell'opera (relativamente ben rappresentata dall'immagine del frontespizio) e la figura mitica evocata dal titolo, visto che nei testi biblici Leviathan appare, con Behemoth, a rappresentare le forze del caos e nella cristianità medievale l'incarnazione del male, finendo per essere associato alla concezione del diavolo (ad



2. Frontespizio dell'opera di Justus Lipsius, *Politicorum sive Civilis Doctrinae libri sex*, 1658

4.

La rottura con la tradizione delle allegorie politiche appare a questo punto evidente. È probabile che, nel suggerire al suo illustratore la direzione verso la quale si dovesse andare, Hobbes avesse presente il frontespizio della traduzione francese della *Politica* di Aristotele, che intorno al 1370 il re di Francia Carlo V aveva affidato a Nicolas Oresme: vi trovava posto, in accordo con la tradizione antica, la raffigurazione delle sei forme di governo (le tre buone e le tre corrotte)³⁵. Come è noto, questa partizione, frutto di giudizi da lui ritenuti arbitrariamente soggettivi, costituisce uno dei bersagli della polemica antiaristotelica di Hobbes: si trattava pertanto di evitare qualsiasi raffigurazione che potesse invitare il lettore ad avventurarsi sul terreno delle dispute sulla migliore forma di governo; e di evocare invece l'immagine dell'unità di un potere davvero sovrano. Così concepito, il frontespizio intanto trasmette un senso di conseguita stabilità e di solidità dell'ordine, che marca lo stacco dalla metafora politica preferita dagli antichi, quella della nave, il cui carattere più evidente è la predisposizione a sottolineare la triplice perigliosità dell'avventura (la minaccia del mare in tempesta, il pericolo di assalto da parte di pirati o navi nemiche, il rischio dell'ammutinamento della ciurma: tre associazioni che l'immagine hobbesiana proprio avrebbe voluto evitare), a cui si accompagna la valorizzazione del ruolo del timoniere, quindi della virtù di chi comanda la nave (e anche in questo caso sappiamo che a contare per Hobbes non è tanto la qualità del comandante ma la funzionalità razionale della macchina)³⁶.

In secondo luogo, siamo piuttosto lontani dalla tradizionale iconografia repubblicana del buon governo. Nel frontespizio del *Leviathan* non troviamo l'allegoria della giustizia né della temperanza né della fortezza (come Skinner ha rilevato, il colosso non può essere considerato l'esatto equivalente della *fortitudo* repubblicana)³⁷. All'opposto che nell'*Allegoria del buon governo* di Ambrogio Lorenzetti non troviamo nulla che esalti la cittadinanza: la compressione dei tanti omini nel grande uomo allude piuttosto alla trasformazione del cittadino (attivo) in suddito (passivo)³⁸. Se nell'affresco di Lorenzetti domina la collegialità della *civitas* circondata dalle virtù, e il paesaggio testimonia floridezza e fioritura culturale³⁹, un'austerità quasi luterana sembra calata sul frontespizio hobbesiano. Per quanto l'obiettivo della pacificazione interna sia la finalità specifica dell'opera, e per quanto essa si collochi nella stagione i cui contorni possiamo veder segnati da due grandi dipinti di Peter Paul Rubens: *Minerva protegge la pace da Marte* (realizzato tra il 1629 e il 1630 per la galleria di Carlo I, e conservato nella National Gallery di Londra) e *Le conseguenze della guerra* (databile al 1637-1638, e conservato nella Galleria Palatina a Firenze), che Jakob Burckhardt avrebbe definito l'"eterno e indimenticabile frontespizio sulla guerra dei trent'anni"⁴⁰, siamo in terzo luogo lontani anche dalla tradizionale iconografia della pace. Conformemente all'impianto rigorosamente razionalistico dell'opera, i richiami alla mitologia pagana sono banditi e la rappresentazione della guerra è confinata nelle sobrie illustrazioni della parte bassa del frontespizio (che svolge la funzione di un indice degli argomenti), mentre la rappresentazione della pace si riduce alla raffigurazione di un'irresistibile forza ordinatrice.

Siamo infine lontani anche dalla tradizionale iconografia della ragion di Stato, come può mostrare il confronto con l'abbondante emblematica che Ripa dedica al tema nelle sue raccolte e soprattutto con il frontespizio dell'edizione di Francoforte (1658) dell'opera di Justus Lipsius, *Politicorum sive Civilis Doctrinae libri sex*, che dell'*Iconologia* dell'erudito perugino è manifestamente debitore. Qui vi compare una donna armata con l'elmo che poggia il piede sinistro su un libro (in Ripa il libro portava la dicitura *ius* ed era posto tra i piedi della donna: la modificazione evidentemente vuole alludere al diritto del sovrano di infrangere il diritto vigente) e tiene una mano sul capo del leone che è ai suoi piedi in una posa minacciosa verso l'esterno (simbolo del potere); con un bastone decapita le corolle, e questo sta a significare (in un'ottica assolutistica ed anti-feudale) che è prerogativa del potere impedire l'ascesa di individui che possono essere



didata

nocivi alla collettività o lo possono direttamente minacciare⁴¹. Va notato anche che la donna indossa un abito in cui sono ricamati occhi e orecchie, gli organi sensoriali a cui la ragion di Stato si deve affidare, per realizzare i suoi disegni e contrastare gli sfidanti o neutralizzare le congiure: alla *prudentia* si deve accompagnare la *vigilantia* (nell'abito della spia nell'*Iconologia* di Ripa sono intessute non solo orecchie e occhi ma anche lingue, che devono trasmettere al detentore del potere ciò che è stato visto e sentito; la spia calza scarpe alate, a lato ha un cane da caccia e in mano la lanterna: la spia deve essere attiva anche di notte)⁴².

5.

Sul fatto che l'immagine vada interpretata in senso affermativo e non critico non ci sono dubbi. Ma su una sua intrinseca aporeticità occorre soffermarsi. Quello che colpisce è intanto l'alterità delle due raffigurazioni che compongono il frontespizio: il colosso è una costruzione artificiale, qualcosa che appare estraneo al paesaggio sottostante, che invece suggerisce non un ordine artificiale (come sarebbe se fosse rappresentata la pianta di una città rinascimentale) ma il prodotto storico dell'incontro tra natura e cultura, e quindi una prospettiva evolucionistica. Del resto, come è stato osservato, il fatto che il paesaggio, con la sua chiesa gotica e i bastioni, si lasci geograficamente e storicamente individuare in un paese nordeuropeo al tempo di Hobbes, segnala l'intento antiutopistico dell'opera (la contrapposizione a Thomas More)⁴³. E però il *magnus homo* che sovrasta è quanto di più razionalisticamente utopistico si possa immaginare...

Quella del *Leviathan* è anche dottrina essoterica, che vuole raggiungere un più vasto pubblico e che proprio per questo non può tutto rivelare. Vi sono pertanto cose rile-



didata

vanti che l'immagine non dice. Il gigante poggia, è vero, su un territorio. Ma il simbolo sembra voler semplicemente suggerire che l'unione fa la forza, che quel gigante protegge il territorio, garantisce agli abitanti pace e benessere: i singoli però scompaiono compressi nel corpo del gigante. E non si vedono individui nel paese ordinato che si distende ai piedi del gigante (sotto il suo torso): compaiono strutture, edifici, un paesaggio umanizzato, ma non animato: tutto sembra condannato a una dimensione di privatezza. Analizzando disegni e incisioni di Abraham Bosse, Horst Bredekamp ha messo in evidenza che non sono ignorate le differenze negli omini rappresentati – età

e abito. E tuttavia l'immagine non può dare indicazioni su come gli individui si rapportino gli uni agli altri, evidenzia soltanto il loro azzeramento politico e la differenza tra il tutto e le sue componenti. Quello che l'immagine omette di evocare è poi il potere di estrazione che quel gigante esercita sulle ricchezze del paese. A voler essere realista fino in fondo Hobbes avrebbe dovuto far raffigurare la mano sinistra come un artiglio rapace, che affonda nei territori sottostanti, nelle sostanze e dunque nella carne viva dei sudditi. In effetti Hobbes sa bene che per mantenere operativa la spada, per garantire la difesa, occorre finanziare un esercito e quindi esercitare sul territorio il monopolio fiscale.

In un classico della sociologia, *Il processo di civilizzazione*, Norbert Elias ha insistito nel mostrare la correlazione tra il monopolio militare e il monopolio fiscale dello Stato (una correlazione che già risultava evidente nella trattazione degli attributi della sovranità ad opera di Jean Bodin)⁴⁴. Ed è d'altra



didata

parte indubbio che il frontespizio dissimula quella che possiamo considerare la fondamentale aporia della teoria politica di Hobbes: il suo essere una teoria moderna dello Stato di diritto (come Schmitt la intende) che convive con una concezione feudale dell'origine della proprietà (il sovrano distributore delle terre). Detto altrimenti: l'ordine giuridico è quello del *Commonwealth by Institution*, ma l'ordine economico poggia ancora per intero sul *Commonwealth by Acquisition*.

Forse andrebbe menzionata un'ulteriore difficoltà. Se è rispondente all'intento razionalistico dell'opera nell'evitare ogni riferimento visivo al mostro biblico, il gigante richiama però un'altra figura mitica, quella di Ercole, che tradizionalmente, nelle allegorie del potere, rappresenta la sovranità e la congiunzione di potenza e virtù nella persona del monarca. Quello di Ercole è però un simbolo aperto a una declinazione repubblicana, come raffigurazione dell'energia rivoluzionaria del popolo, e come tale pericoloso – non è un caso che dopo la rivoluzione francese esso avrebbe perduto di attrattività e sarebbe stato relegato sullo sfondo (salvo a ricomparire in certe simbologie della forza del proletariato combattente)⁴⁵. È possibile che all'incisore del frontespizio questa associazione sfuggisse. Ma ai circoli monarchici legittimisti, che a Hobbes guardavano con sospetto, essa doveva suscitare apprensione: era ben altra l'immagine della sacralità e dell'autorità regia che essi erano soliti coltivare.

Nel suo studio sull'iconografia del Leviatano, Bredekamp ha attribuito il dovuto rilievo alla variazione intervenuta nella traduzione francese dell'opera hobbesiana, apparsa nel 1652 con il titolo *Le Corps Politique*. Nel frontespizio di questa traduzione il Leviatano

regge con il braccio sinistro, in luogo del pastorale, la bilancia, il tradizionale simbolo della giustizia⁴⁶. Siamo di fronte a una versione che depotenzia il radicalismo hobbesiano, conforme a un paese che ha compiuto la Riforma anglicana. Sul continente europeo, nel quale pure, secondo l'ardita interpretazione di Carl Schmitt, “lo Stato di Hobbes ebbe la sua piena attuazione”⁴⁷, la simbologia del Leviatano era destinata egualmente ad arenarsi, finendo per essere riassorbita nell'alveo delle classiche rappresentazioni della giustizia di matrice aristotelica o ciceroniana.

Ma dalla grande costruzione teorica di Hobbes, che da Spinoza in poi è servita a porre le basi della concezione moderna della democrazia, i moderni avrebbero ereditato anche il tormento sull'irrappresentabilità del potere del popolo. E qui si aprirebbe un'altra storia. Alla domanda se le democrazie abbiano sviluppato proprie forme di rappresentazione dell'identità o se restino debitorie a forme ereditate dalla tradizione monarchica e aristocratica, sono state date molte e divergenti risposte, soprattutto insistendo però sul loro operare per sottrazione simbolica, vale a dire sulla loro rinuncia a una rappresentazione estetica che svolga funzione di integrazione politica⁴⁸. Nuove strategie di visualizzazione e di invisibilizzazione del potere sono state messe in atto. Ma non sono e non saranno più i frontespizi di libri a custodirle.

- 1 Per un quadro complessivo si può attingere al *Bildindex zur politischen Ikonographie* apprestato nella Warburg-Haus di Amburgo. Suggestive ricostruzioni biografiche del programma di ricerca in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983; R. Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle. Tolérance, liberté et philosophie. Entretiens avec Georges Leroux*, Les Belles Lettres, Paris 1998. Per una selezione dell'opera vedi A. Warburg, *Opere*, vol. 2, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2007; A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2021.
- 2 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino 1983.
- 3 E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1961-1966. Cfr. A. Warburg, E. Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2003 e ora M. Ghelardi, *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*, Carocci, Roma 2022, pp. 77 sgg.
- 4 Cfr. J. Raab, *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und Materiale Analysen*, UVK, Konstanz 2008.
- 5 Cfr. C. Valentino, *Le metafore in Heidegger*, Edizioni del Faro, Trento 2013.
- 6 Lo ricorda E. Rudolph, *Symbol, Metapher, Mythos: Komplemente oder Konkurrenten sprachlicher Visualisierung?*, in H. Münkler, J. Hacke (a cura di),

Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation, Campus, Frankfurt a.M. 2009, p. 18.

- 7 H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina, Milano 2009. Per l'interpretazione di questo testo enigmatico occorre fare riferimento all'edizione curata con un amplissimo commento da Anselm Haverkamp: H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Kommentar von A. Haverkamp unter Mitarbeit von D. Mende und M. Nientied, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2013. Inoltre D. Mende, *Vorwort: Begriffsgeschichte, Metaphorologie, Unbegrifflichkeit*, in A. Haverkamp, D. Mende (a cura di), *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*, Suhrkamp 2009, pp. 7-32 e A. Haverkamp (a cura di), *Metapher-Mythos-Halbzeug. Metaphorologie nach Blumenberg*, de Gruyter, Berlin 2018.
- 8 H. Blumenberg, *Nauftrag con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 1985, p. 115 (andrebbe ricordato che su questa metafora aveva ragionato già D. Sternberger in un testo del 1935, *Hohe See und Schiffbruch. Zur Geschichte einer Allegorie*, in *Vexierbilder des Menschen*, vol. VI delle *Schriften*, Insel, Frankfurt a.M. 1981, pp. 227-245).
- 9 C. Schmitt, *La condizione storico-spirituale dell'odierno parlamentarismo*, a cura di G. Stella, Giappichelli, Torino 2004.
- 10 R. Koselleck, *Über die Theoriebedürftigkeit der Ge-*

- schichtswissenschaft, in W. Conze (a cura di), *Theorie der Geschichtswissenschaft und Praxis des Gerichtsunterrichts*, Klett, Stuttgart 1972, pp. 10-28, qui 16.
- 11 Blumenberg, *Naufregung con spettatore*, cit., p. 127.
- 12 A. Demandt, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, Beck, München 1978: una tipologia che muove dalla natura viva (organismi) o morta (cosmologie) per arrivare al mondo umano (movimento, tecnica, teatro).
- 13 Ivi, p. 311. Va ricordato che le ventiquattro diverse figure che compaiono nella parte anteriore dell'affresco sul *Buon governo* di Ambrogio Lorenzetti, nella Sala dei Nove del Palazzo Pubblico in Siena, tengono in mano un filo il cui capo origina dall'allegoria del *vinculum concordiae*: la concordia dipende dall'impegno dei cittadini, dalla partecipazione alle deliberazioni, dal tener le mani sulla cosa pubblica: cfr. M. Llanque, *Die ikonographische Vermittlung von Differenz in Selbstregierungsregimen*, in S. Huhnholz, E.M. Hausteiner (a cura di), *Politische Ikonographie und Differenzrepräsentation*, in "Leviathan", Sonderband 34, Nomos, Baden-Baden 2018, pp. 61 sgg.
- 14 B. Stollberg-Rilinger, *Der Staat als Maschine. Zur politischen Metaphorik des absoluten Fürstenstaats*, Duncker & Humblot, Berlin 1986 e in contrapposizione A. Koschorke, S. Lüdemann, T. Frank, E. Matala de Mazza (a cura di), *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Fischer, Frankfurt a.M. 2007.
- 15 H. Münkler, *Politische Bilder, Politik der Metaphern*, Fischer, Frankfurt a.M. 1994, p. 127. Cfr. D. Peil, *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München 1983; F. Rigotti, *Metafore della politica*, il Mulino, Bologna, 1989; J. Hermand, *Politische Denkbilder. Von Caspar David Friedrich bis Neo Rauch*, Böhlau, Köln 2011.
- 16 Cfr. A. Albertz, *Exemplarisches Heldentum. Die Rezeptionsgeschichte der Schlacht an den Thermopylen von der Antike bis zur Gegenwart*, Oldenbourg, München 2006.
- 17 U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler (a cura di), *Handbuch der politischen Ikonographie*, Beck, München 2011. Per un'esemplificazione rimando soltanto alle voci *Feindbild* di E.A. Werner, *Freiheit* di I. Woldt, *Friede* di H.-M. Kaulbach, vol. 1, rispettivamente pp. 301-305, 372-380, 381-387 e *Staatsräson* di S.K. Werner, *Stadtregiment* di A. Pühringer, vol. 2, pp. 381-387 e 388-394.
- 18 Cfr. A. Prosperi, *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Einaudi, Torino 2008 e H. Hofmann, *Bilder des Friedens oder Die vergessene Gerechtigkeit. Drei anschauliche Kapitel der Staatsphilosophie*, Siemens-Stiftung, München 1997.
- 19 Cfr. Q. Skinner, *Ambrogio Lorenzetti and the portrayal of virtuous government*, in Q. Skinner, *Visions of Politics*, vol. 2, *Renaissance Virtues*, Cambridge University Press 2002, pp. 56 sgg. (trad. it. *Virtù rinascimentali*, il Mulino, Bologna 2006). Ma vedi anche N. Rubinstein, *Political ideas in Siene's art. The frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 21, 1958, pp. 179-207.
- 20 Sul genere grafico dei frontespizi nell'Inghilterra del tempo, M. Corbett, R. Lightbown, *The Comely Frontispiece. The Emblematic Title-Page in England 1550-1660*, Routledge, London 1979.
- 21 Su quest'ultimo, D. Howarth, *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Macmillan, Basingstoke 1997, p. 148.
- 22 Il termine è attestato sei volte nella Bibbia ebraica (Antico Testamento): Isaia 27,1; Salmi 74,13-14; 104,24-26; Giobbe 3,8; 40-41, e nell'Apocalisse etiopie 60,7-8, in riferimento alla battaglia cosmica tra le forze del caos. Cfr. la voce *Leviathan*, in *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, vol. 16, De Gruyter, Berlin 2018, pp. 292-310.
- 23 Può essere interessante qui una comparazione con il frontespizio, opera di Thomas Cecill, della traduzione hobbesiana dell'opera di Tucidide, *Eight Bookes of the Peloponnesian Warre (1629)*, e con quello del *De cive* (1642), nei quali si avverte ancora una parziale continuità con l'iconografia politica dei decenni anteriori alla guerra civile, su cui Q. Skinner, *Hobbes and the Humanist Frontispiece*, in Q. Skinner, *From Humanism to Hobbes. Studies in Rhetoric and Politics*, Cambridge University Press 2018, pp. 247 sgg.
- 24 H. Bredekamp, *Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651-2001*, Akademie Verlag, Berlin 2003. Un'analisi parallela a questa lo stesso autore ha proposto nel volume *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan*, Duncker & Humblot, Berlin 2016 e nei tre contributi contenuti nella raccolta a cura di P. Manow, F.W. Rüb, D. Simon, *Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte*, Nomos, Baden-Baden 2012, dove vedi anche R. Brandt, *Das Titelblatt des Leviathan*, pp. 13-43. Nella letteratura italiana sul tema fondamentale C. Ginzburg, *Paura, reverenza, terrore. Rileggere Hobbes oggi* (2008), ora in *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano 2015, pp. 51-80 e 231-245, che prende le mosse nella sua interpretazione dal concetto tucidideo di *anomia*. Ma lo studio più accurato del frontespizio, sorretto da un'acuta interpretazione della filosofia politica hobbesiana, è nel saggio citato (nota 23) di Skinner, *Hobbes and the Humanist Frontispiece*, pp. 222-315.
- 25 Bredekamp, *Thomas Hobbes. Der Leviathan*, cit., p. 53. Cfr. H.-D. Metzger, *Hobbes und die englische Revolution*, Frommann Holzboog, Stuttgart 1991.
- 26 Bredekamp, *Thomas Hobbes. Der Leviathan*, cit., pp. 39 sgg.
- 27 C. Schmitt, *Il Leviatano nella dottrina dello Stato di Thomas Hobbes. Senso e fallimento di un simbolo politico*, in C. Schmitt, *Scritti su Thomas Hobbes*, a cura di C. Galli, Giuffrè, Milano 1986.
- 28 C. Schmitt, *Glossario*, a cura di P. Del Santo, Giuffrè, Milano 2001, p. 41.
- 29 Schmitt, *Il Leviatano nella dottrina dello Stato di Thomas Hobbes*, cit., p. 85. E ancora: "In Hobbes lo Stato non è interamente persona; la persona sovrano-rappresentativa è soltanto l'anima di quel 'grande uomo' che è lo Stato" (p. 86).
- 30 Ivi, p. 129.
- 31 C. Schmitt, *Il compimento della Riforma. Osservazioni e cenni su alcune nuove interpretazioni del Leviatano*, in *Scritti su Thomas Hobbes*, cit., p. 170.
- Bredekamp, *Thomas Hobbes. Der Leviathan*, cit., pp. 62 sgg., ha indagato l'interesse di Hobbes per l'occultismo (ereditato da Bacone e da Bodin) e il rapporto tra il suo organicismo e il *Corpus hermeticum* attribuito a Ermete Trismegisto, nell'elenco delle sue letture l'opera più presente (in diverse edizioni) dopo Euclide.
- 32 Schmitt, *Il Leviatano nella dottrina dello Stato di Thomas Hobbes*, cit., pp. 73-75. Hobbes in particolare fa riferimento a Giobbe 41 nei capp. 17 e 28 dell'opera. La letteratura rabbinica identifica il *liwyatan* (che la *Septuaginta* regolarmente traduce il termine con *drakon*) con il *tanninim* del quinto giorno, quando, nel racconto del *Genesi*, Dio crea i grandi mostri marini (*ha-tanninim ha-gedolim*) e gli altri animali. Cfr. ancora la voce *Leviathan*, in *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, cit. e G. Oberhänsli-Widmer, *Leviathan und Behemoth. Archaische Chaosmächte als Symbole des Bösen*, in G. Oberhänsli-Widmer, *Bilder vom Bösen im Judentum. Von der Hebräischen Bibel inspiriert*, in *jüdischer Literatur weitergedacht*, Neukirchener Theologie, Neukirchen-Vluyn 2013, pp. 39-67.
- 33 Schmitt, *Il compimento della Riforma*, cit., pp. 165-66. Cfr. N. Malcolm, *Some Features of the English Leviathan*, in "Leviathan", 1 (2012), pp. 101-145.
- 34 Bredekamp, *Thomas Hobbes. Der Leviathan*, cit., e Brandt, *Das Titelblatt des Leviathan*, cit., pp. 13 sgg. Ginzburg, *Paura, reverenza, terrore*, cit., p. 62 sgg., richiama l'attenzione sul fatto che ai due simboli biblici si faceva frequente riferimento in un'opera sulle religioni del pastore anglicano Samuel Purchas, che Hobbes aveva avuto modo di conoscere alle riunioni del corpo direttivo della Virginia Company.
- 35 M. Warnke, *Demokratie*, in *Handbuch der politischen Ikonographie*, cit., vol. 1, pp. 226-234.
- 36 Sulla metafora della nave cfr. ancora E. Schäfer, *Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos*, in P. Jehn (a cura di), *Toposforschung*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1972, pp. 259-292; Demandt, *Metaphern für Geschichte*, cit., pp. 190 sgg.; Münkler, *Politische Bilder*, cit., pp. 125 sgg.; G. Cambiano, *Come nave in tempesta. Il governo della città in Platone e Aristotele*, Laterza, Roma-Bari 2016.
- 37 Skinner, *Ambrogio Lorenzetti*, cit., pp. 56 sgg.
- 38 Un tema su cui hanno giustamente insistito H. Münkler, *Im Namen des Staates. Die Begründung der Staatsraison in der Frühen Neuzeit*, Fischer, Frankfurt a.M. 1987 e la sua scuola (vedi alla nota successiva).
- 39 M. Llanque, *Der republikanische Bürgerbegriff. Das Band der Bürger und ihre kollektive Handlungsfähigkeit*, in T. Thiel, C. Volk (a cura di), *Die Aktualität des Republikanismus*, Nomos, Baden-Baden 2016, pp. 95-123.
- 40 Vedi la voce *Allegorie*, politiche di W. Brassat in *Handbuch der politischen Ikonographie*, cit., vol. 1, pp. 47-54.
- 41 S.K. Werner, *Staatsräson*, in *Handbuch der politischen Ikonographie*, cit., pp. 381-387.
- 42 Ivi, p. 384. Sul rapporto tra questo materiale iconografico e la tradizione umanistica cfr. ancora Skinner, *Hobbes and the Humanist Frontispiece*, cit.
- 43 Brandt, *Das Titelblatt des Leviathan*, cit., pp. 14-15.
- 44 N. Elias, *Potere e civiltà*, il Mulino, Bologna 1983.
- 45 P. Diehl, *Die Symbolisierung des Volkes in der Demokratie. Eine ikonographische Spurensuche*, in Huhnholz, Hausteiner, *Politische Ikonographie*, cit., p. 35.
- 46 Bredekamp, *Thomas Hobbes. Der Leviathan*, cit., p. 20.
- 47 Schmitt, *Il Leviatano nella dottrina dello Stato di Thomas Hobbes*, cit., p. 126.
- 48 Cfr. H. Vorländer (a cura di), *Zur Aesthetik der Demokratie. Formen der politischen Selbstdarstellung*, DVA, Stuttgart 2003, pp. 11-26; P. Diehl, *Das Symbolische, das Imaginäre und die Demokratie. Eine Theorie politischer Repräsentation*, Nomos, Baden-Baden 2015; P. Häberle, *Kulturverfassung*, in M. Kilian, *Staatsästhetik*, Mohr Siebeck, Tübingen 2022.

La ricerca sociale usa le immagini: prospettive

La ricerca sociale con le immagini: dalla fotografia ai metodi visuali

Luigi Gariglio

I metodi visuali sono divenuti una cassetta degli attrezzi istituzionalizzata nelle scienze sociali, soprattutto nei contesti in cui sono adottati i metodi qualitativi (Cardano, Gariglio 2022) e contribuiscono a fornire una cornice di senso e un apparato concettuale ed euristico di cui è difficile fare a meno non solo per comprendere i processi e i prodotti del campo della comunicazione (dalle opere d'arte, alle campagne di comunicazione politica, dalle pubblicità ai Tik Tok), ma anche per comprendere i fenomeni sociali *tout court*. Essi hanno preceduto dal punto di vista cronologico e facilitato la nascita e lo sviluppo dei metodi creativi (Giorgi, Pizzolati, Vacchelli 2021) e dei metodi partecipativi (Decataldo, Russo 2022) che oggi ne fanno ampio uso adottando modalità d'impiego vuoi tradizionali vuoi innovative che aprono a nuove e originali sfide. Le riflessioni che qui presentiamo si collocano all'interno della cornice di un progetto editoriale innovativo. Un progetto di riflessione multidisciplinare che prevede l'accostamento tra saperi, pratiche e prodotti visuali propri delle *Social sciences* e delle *Humanities* la cui ispirazione possiamo individuare in un progetto accademico del sociologo statunitense Howard H. Becker che più di quarant'anni orsono curò una mostra (e il relativo catalogo) intitolata *Exploring Society Photographically* (1981). In quel lavoro antesignano il curatore accostava i lavori visuali e riflessioni scritte di autori provenienti per l'appunto dalle *Social sciences* e dalle *Humanities*. La prima parte traccia la genesi e gli sviluppi del rapporto tra scienze sociali e *Humanities*, mentre la seconda offre una mappa dei metodi visuali tradizionali e un carotaggio delle tre tecniche

principali impiegate nelle scienze sociali per indagare i fenomeni attraverso l'uso delle immagini.

1. 1839: agli albori della sociologia e della fotografia

Allo scopo di introdurre la mappa dei metodi visuali per così dire tradizionali impiegati per “esplorare” la società (altri metodi visuali saranno esplorati in altri capitoli) attraverso l'impiego del metodo scientifico che si presenterà nella seconda parte di questo saggio, si intende cominciare la narrazione tratteggiando uno schizzo parziale e selettivo dell'origine coeva di due discipline che qui affrontiamo come casi specifici eloquenti, impiegando cioè la figura retorica della *sineddoche*, dei campi più generali delle scienze sociali e della produzione artistica in cui sono collocate: la sociologia e la fotografia. Un aneddoto curioso lega simbolicamente l'origine della sociologia e della fotografia, entrambe datano convenzionalmente al 1839. Per quanto attiene alla sociologia proprio in quell'anno viene pubblicato il IV tomo del *Trattato di filosofia positiva* di Auguste Comte che impiega per la prima volta questo neologismo (la pubblicazione dei sei tomi che compongono il trattato avviene in un lasso di tempo che va dal 1830 al 1842). Allo stesso modo anche l'invenzione della fotografia, o meglio la sua istituzionalizzazione, è convenzionalmente datata 1839 quando il Parlamento francese acquisì da Louis Mandé Daguerre (con il voto positivo della Camera dei Deputati e di quella dei Pari) i brevetti dell'invenzione (di una forma di proto-fotografia, il dagherrotipo) e li rese disponibili gratuitamente alla popolazione a fronte di un vitalizio, rendendo la fotografia un bene pubblico e permettendone così facendo una rapida diffusione.

Al di là dell'aneddoto singolare, ciò che è importante sottolineare è il fatto che l'invenzione della fotografia, proprio come lo sviluppo delle scienze sociali è anche in parte interpretabile come il frutto dello “spirito dei tempi” di matrice illuminista e positivista e di un contesto sociale segnato da grandi trasformazioni sociali, culturali e politiche che avevano preso forma nel corso della modernità e che erano culminate nella rivoluzione industriale e nella rivoluzione francese.

2. Le scienze esatte e la fotografia

Le scienze cosiddette esatte sono state le prime a trarre profitto dal valore euristico delle immagini fotografiche che incorporavano così bene lo spirito del tempo positivista e la fiducia nelle macchine. Per trarre profitto dalle immagini si sono dotate di rigidi protocolli tecnici e processuali con i quali ogni aspetto della ripresa e della fruizione (codifica e decodifica) delle immagini erano strettamente standardizzate. Così facendo, adottando una postura di stampo rigidamente positivista, le immagini divenivano, e possono diventare ancor'oggi uno strumento di documentazione

e di “misura” interpretabili in prima approssimazione come una miniatura del referente che riproducono. Si pensi ad esempio alle informazioni cliniche che è in grado di veicolare un'immagine fotografica ai raggi X a un ortopedico. In prima approssimazione la lastra impressa con l'immagine del femore fratturato “sta” per il femore stesso; l'ortopedico impiega strategicamente un'immagine ai raggi X per formulare le proprie valutazioni diagnostiche in merito a un arto in carne ed ossa e le scelte adottate a partire dall'analisi di una fotografia producono gli effetti desiderati sul femore del paziente. Si pensi anche alle immagini scattate seguendo i protocolli della fotogrammetria, e alle informazioni che possono essere ricavate da quelle immagini sugli ambienti naturali e artificiali che rappresentano, o a quelle della calotta celeste impiegate dagli astrofisici. Si pensi anche alle tecniche sofisticate di riconoscimento facciale oggi impiegate ad esempio negli aeroporti che usano sì l'intelligenza artificiale ma si basano pur sempre sull'assunto della capacità mimetica dello strumento ottico di illustrare fedelmente il soggetto rappresentato. Si pensi anche alle immagini che tutti dobbiamo avere con noi in un documento di identità per poter legittimamente varcare un confine di stato. Proprio qui sta il punto, la fotografia usata in modo consapevole con rigidi protocolli può essere davvero in parte assimilata, come scriveva Charles Peirce, a un'orma sulla sabbia, un'impronta fedele della realtà, ma per far ciò è necessario disciplinare formalmente con cura ogni aspetto della ripresa fotografica e della fruizione. In quest'ottica la fotografia era rilevante esclusivamente per ciò che era in grado di mostrare con un alto grado di accuratezza.

3. Le scienze sociali e la fotografia

Le scienze sociali si sviluppano per alcuni anni avendo come modello le scienze esatte e quando introducono l'impiego della fotografia lo fanno adottando gli stessi principi di queste ultime, come dimostrano in modo plastico le rappresentazioni pubblicate nei testi del criminologo Cesare Lombroso, dell'antropologo Radcliffe-Brown e nei primi articoli sociologici corredati di immagini. Quelle immagini erano interpretate solo alla luce di ciò che era rappresentato e né l'atto del fotografare, né le intenzioni dell'autore o l'autrice delle immagini stesse, e tanto meno quelle del pubblico erano considerate adeguatamente. Le scienze sociali, a mano a mano che sono state capaci di acquisire una propria autonomia dalle scienze esatte, sono anche state capaci di impiegare le immagini in modi innovativi ai fini euristici. Già in Malinowski si intravedono i segni di questo cambiamento che trovano poi uno sviluppo maturo a partire dagli anni settanta e ottanta del Novecento, anche grazie al dibattito “scrivere le culture” che prende forma in antropologia. Le immagini diventano per chi le produce e per chi le consuma (ne fruisce) uno strumento con cui creare una relazione con altre persone (spesso dette partecipanti), uno strumento capace di stimolare la produzione di narrazioni visuale negli interlocutori e di coinvolgere questi ultimi nella coproduzione di senso a partire

dalla lettura delle immagini prodotte da se stessi o da altri, e infine un “motore” capace di generare empatia e di stimolare la riflessività (Gariglio 2010).

4. Fotografia e disegni per la sociologia: immagini analogiche e sintetiche

Al contrario di quanto accadde con i disegni, la pittura e la scultura, la fotografia fu da quasi subito usata nelle scienze esatte prima e più tardi nelle scienze sociali; le ragioni sono molteplici ma, certo, la capacità delle fotografie di rappresentare fedelmente (in forma quasi automatica) ciò che si trova di fronte all'obiettivo – di produrre ciò che Roland Barthes definisce un *analogon* della realtà – pare fin da subito un potente dispositivo euristico capace di raccogliere imponenti mole di dati. In quest'ottica è utile richiamare la distinzione proposta dal sociologo francese Pierre Sorlin (2001) che contrappone le immagini “sintetiche” e quelle “analogiche”. Le prime, sono immagini prodotte da una attività di scrittura, o meglio di disegno, senza l'impiego di alcun dispositivo tecnico capace di produrre immagini autonomamente: si pensi ai disegni, alle vignette, ai dipinti e così via. Le immagini analogiche sono invece quelle prodotte con, e vincolate dal, dispositivo tecnico impiegato per rappresentare il mondo (dalle macchine fotografiche di grande formato impiegate con il treppiede allo smartphone). Le immagini fisse o in movimento prodotte da un dispositivo tecnico sono sì il frutto delle scelte di chi le impiega, ma sono anche vincolate al dispositivo impiegato e al referente che si trova di fronte all'obiettivo al momento della ripresa¹. La fotografia, per dirla con Charles Peirce, il filosofo pragmatista americano, ha un “rapporto indicale con la realtà”, o forse è bene precisare che l'indicalità è una delle forme di relazione che lega l'immagine al suo referente come insegna la letteratura dei Media Studies. Detto a chiare lettere, ciò sta a significare che se intendo fare una fotografia di un tramonto, devo trovarmi nel luogo previsto all'ora opportuna e sperare che non piova. Al contrario, se voglio fare un disegno di un tramonto, nulla mi vieta di farlo seduto alla scrivania del mio ufficio o, anche, sdraiato sul letto in una giornata uggiosa con il solo vincolo di avere sufficiente competenza nell'uso della matita, una buona dose di memoria o di fantasia, oppure un'immagine da usare come ispirazione. Allo stesso modo, se intendo fotografare una certa cantante, mi devo mettere nella condizione di essere di fronte a lei. Per fare un dipinto a olio la compresenza fisica tra pittore e soggetto della rappresentazione non è invece indispensabile tanto che non appena fu possibile alcuni pittori cominciarono a impiegare le immagini fotografiche al posto dei modelli in carne ed ossa per realizzare i loro lavori e altri cominciarono a sviluppare forme di rappresentazione non mimetica di natura concettuale.

La complessità del rapporto tra una immagine tecnica e il suo referente è ben messa a fuoco da Roland Barthes che affronta in diversi manoscritti e saggi la questione. Ciò che qui ci pare importante richiamare è il “paradosso della fotografia” che aiuta a

differenziare le immagini tecniche dalle altre prodotte per così dire in libertà, a mano e a comprendere le potenzialità che la fotografia ha per le scienze sociali. Le immagini fotografiche infatti contengono sia un “messaggio denotato” (la copia automatica di ciò che è stato davanti all'obiettivo) – quello già apprezzato dalle scienze esatte – sia un “messaggio connotato” che prende forma a partire dal primo e che muta nel tempo e incorpora per così dire le dimensioni culturali che sono inscritte nelle scelte di chi fotografa, nella cultura in cui quella immagine si inserisce e nelle forme di ricezione, diffusione e riappropriazione che prendono forma nel corso del tempo che hanno sollecitato usi differenti delle immagini nel campo delle scienze sociali.

La fotografia è cioè capace di denotare ciò che ha di fronte (è un *analogon*) ma anche di connotare il messaggio di una fotografia con le scelte di inquadratura, del taglio dell'immagine, la sfocatura, l'uso del mosso, la messa in sequenza di più immagini eccetera (Cardano, Gariglio 2022). Qui sta il paradosso cui si accennava: la fotografia è un'immagine connotata che nasce da un'immagine analogica, senza codice. Appare come se fosse un'orma della realtà, un'impronta sulla sabbia – e in parte lo è –, ma ora si sa che essa è molto di più ed è persino capace di incorporare e diffondere “modi di vedere” egemoni, come ha insegnato John Berger in una nota serie televisiva della BBC del 1972² soffermandosi ad esempio sulle questioni di genere, di riprodurre o contestare stereotipi e di nascondere e non solo mostrare o negare la realtà come descritto dal sociologo Stanley Cohen in *Stati di negazione* (2002 [2001]).

5. I rapporti fecondi tra la sociologia e la fotografia

Già nell'Ottocento la fotografia è uno strumento documentale impiegato da alcuni enti pubblici per documentare la realtà. Fotografi, geografi, antropologi, geologi, urbanisti, politici e economisti sono invitati a prender parte in numerosi incarichi pubblici che impiegavano *ante litteram* approcci davvero transdisciplinari o che comunque erano capaci di collaborare in lavori sul campo di lunga durata³.

Non solo i fotografi e le fotografe costruivano collaborazioni con fotografi o producevano da sé le proprie immagini, ma esse vedevano la luce già nell'Ottocento nell'“*American Journal of Sociology*”⁴, una delle più prestigiose riviste di sociologia americana, con una certa frequenza, poi ridottasi per l'imporsi dell'egemonia dell'approccio quantitativo. Si è già detto più sopra che anche le scienze sociali impiegarono la fotografia per documentare il proprio lavoro sul campo, vuoi con approcci positivisti, vuoi, successivamente, con approcci via via più attenti alla riflessività. A questo proposito è importante ricordare che l'antropologo cui spesso si attribuisce l'invenzione della tecnica dell'osservazione partecipante, Bronislaw Malinowski, fu anche colui cui si può attribuire l'invenzione dell'osservazione partecipante visuale in cui già si notano prime tracce di un approccio riflessivo, ad esempio nella nota immagine in cui è ritratta la sua tenda accanto alle capanne delle popolazioni autoctone (cfr. Gariglio 2010). L'origine dell'uso documentale della fotografia

in sociologia risale al contributo della Scuola di Chicago che si sviluppò nel primo dipartimento che già verso la fine dell'Ottocento fu dedicato alla sociologia e che si caratterizzò per un approccio pragmatico rivolto alla soluzione dei cosiddetti *Social problems*, piuttosto che a un approccio teorico, come invece accadeva perlopiù in Europa. In quel contesto accademico frequentato anche da giornalisti, letterati e fotografi⁵, la fotografia entrò fin quasi da subito a far parte della cassetta degli attrezzi di chi faceva ricerca sul campo, sebbene poi non tutti la impiegarono. Tra i classici lavori dei sociologi *Chicagoanos* che lo fecero, si possono ricordare *The Hobo* (Anderson 1923) e *The Gang* (Thrasher 1927). Negli anni fra le due guerre, in un posto di rilievo tra gli *scholars* che afferivano al dipartimento di Chicago incontriamo i coniugi Lynd, che tra gli anni venti e trenta del Novecento in *Middletown* e poi in *Middletown in Transition* introdussero quello che diventò un esempio di scuola delle indagini di comunità. Robert S. Lynd ebbe un ruolo fondamentale nel disegno del metodo di raccolta della documentazione fotografica prodotta per il progetto documentario pubblico più famoso della storia, noto come Farm Security Administration, ispirato dal presidente Roosevelt e messo in atto per documentare e supportare le riforme utili a far fronte alla crisi che era seguita alla Grande Depressione del 1929⁶. Gli intrecci delle Social Sciences e delle Humanities sono proseguiti da allora, sebbene sottotraccia, e hanno contribuito allo sviluppo del campo denominato metodi visuali di cui si tratta nella seconda parte di questo contributo.

6. Metodi visuali sulle immagini o con le immagini: creatività e partecipazione

La distinzione tra metodi visuali *sulle immagini* e *con le immagini*⁷ è consolidata in letteratura ed è utile – sfumandone i confini – a tratteggiare una mappa sintetica dei metodi visuali che permetta di collocare le tecniche impiegate in ragione del ruolo del visuale al loro interno.

In quest'ottica i *metodi visuali sulle immagini* sono approcci che studiano di volta in volta in modi differenti le immagini considerate esse stesse prima di tutto come l'oggetto privilegiato d'indagine. In questo filone ci sono ad esempio gli approcci di analisi del contenuto, di analisi del discorso, la critica fotografia o artistica, la semiologia applicate a *corpora* di immagini o a immagini singole selezionate con un certo criterio, vuoi online vuoi offline – gli ex voto studiati in questo volume da Borgna e Grimaldi e le pubblicità “genderizzate” già studiate da Erving Goffman; questi approcci sono cioè soprattutto utili nell'ottica della scienza della comunicazione, della sociologia e dell'antropologia dell'arte, della semiotica e verranno affrontate in altri capitoli del volume.

L'espressione *metodi visuali con le immagini* – il tema specifico di questo saggio – individua invece un insieme di tecniche visuali impiegate (soprattutto) nella ricerca qualitativa accanto ad altre tecniche al fine di indagare fenomeni in studio di qualsivoglia natura non necessariamente direttamente ascrivibili al campo della cultura visuale. All'interno

di questo insieme si ritrovano le tre tecniche visuali caratterizzate da un certo grado di creatività e partecipazione oramai istituzionalizzate all'interno dei metodi qualitativi che potremmo definire tradizionali (quanto meno in sociologia in quanto entrate a far parte nei *curricula* di alcuni corsi universitari e in manuali di metodologia qualitativa *tout court*) che affronteremo di seguito: 1) l'osservazione partecipante visuale; 2) l'intervista con fotostimolo (più comunemente chiamata fotostimolo e 3) la produzione soggettiva di immagini. Altri metodi visuali di natura innovativa che vedono una diffusione più o meno accentuata all'interno delle diverse discipline verranno trattati nei capitoli seguenti.

Mentre i metodi visuali sulle immagini attengono principalmente allo studio dei testi visuali disponibili (ma si potrebbero applicare anche alle immagini prodotte da chi fa ricerca o dai partecipanti) i metodi visuali con le immagini si configurano come un insieme di approcci che fanno un uso per così dire strategico delle immagini come strumenti per comprendere i fenomeni in studio andando oltre al messaggio denotato al fine di comprendere i fenomeni sociali in studio.

Lo sviluppo e la progressiva istituzionalizzazione dei cosiddetti metodi creativi (Giorgi, Pizzolati, Vacchelli 2021) e dei metodi partecipativi (Decataldo, Russo 2022), permette una ulteriore riflessione capace di suggerire il ruolo non sempre adeguatamente riconosciuto che i metodi visuali hanno avuto nel processo di legittimazione della creatività, delle emozioni e dell'innovazione metodologica da un lato e dell'approccio partecipativo dall'altro. Pur non volendo in nessun modo sminuire l'apporto originale dei metodi creativi e di quelli partecipativi alla ricerca (e del contributo delle *Humanities* e in particolare degli artisti e delle artiste alla conoscenza) ci pare importante accennare a quanto lo sviluppo di questi approcci sia stato per così dire facilitato dall'istituzionalizzazione dei metodi visuali che hanno prodotto un terreno fertile per lo sviluppo appunto dei metodi partecipativi e dei metodi creativi. Certo, sappiamo bene che la ricerca qualitativa è tutta composta di un mix di rigore e creatività (Cardano 2013), ma è pur vero che i metodi visuali hanno avuto la capacità di essere fin dagli albori e via via con più convinzione la casa non solo della scienza ma anche degli studi culturali, della letteratura, della musica, dell'arte della creatività e della partecipazione che trovavano una accoglienza meno entusiastica nell'ambito dei metodi qualitativi *main stream*.

La creatività e il dialogo transdisciplinare tra scienza e arte, tra metodo scientifico e metodiche artistiche, tra prospettive teoriche eterogenee è il tratto distintivo della sociologia visuale – e dei metodi visuali in senso più esteso – fin delle origini. L'impiego delle immagini fisse e in movimento, dei disegni e dei fumetti è rintracciabile fin nei primi convegni e nelle prime pubblicazioni che prendevano forma sotto il cappello della sociologia visuale (ma in parte si potrebbe estendere il discorso anche alla antropologia e ad altre discipline per così dire contigue). La partecipazione di artisti e artiste, di *videomakers* e fumettisti come interlocutori legittimi del mondo della scienza ha contribuito a mostrare che la transdisciplinarietà è possibile sia all'interno e sia all'esterno del perimetro dei metodi visuali.

Certo, la ricerca partecipata così come i metodi creativi hanno spostato ben più in là l'asticella di quanto non lo avessero già fatto i metodi visuali, ma è bene ricordare che ciò è avvenuto in un contesto che era già in parte stato educato all'innovazione, alla creatività e, seppur in misura molto minore, alla partecipazione dal basso. Inoltre è bene ricordare che ancora oggi i metodi creativi e i metodi partecipativi sono intrinseci di visuale. Chissà se mai verrà un momento in cui sarà sufficiente impiegare l'espressione metodi qualitativi per fare riferimento a questo ampio insieme eterogeneo di approcci che ancora preferiscono distinguersi in metodi qualitativi (tradizionali e innovativi), metodi visuali, metodi creativi e metodi partecipativi.

7. Metodi visuali con le immagini

In quel che segue si intende introdurre per sommi capi tre metodi di *ricerca con le immagini* che abbiamo definito tradizionali sottolineando il contributo che essi possono offrire alla ricerca. Si tratta di tre approcci che possono intendersi come varianti di altrettanti metodi per così dire tradizionali della ricerca qualitativa rispetto a cui vi è un'ampia letteratura di riferimento: l'osservazione partecipante visuale, la fotostimolo e la produzione soggettiva di immagini (Cardano, Gariglio 2022) (vedi fig. 1).

Tecnica visuale	Metodo tradizionale di cui quello visuale è una fattispecie
Osservazione partecipante visuale	Osservazione partecipante
Fotostimolo	Intervista discorsiva
Produzione soggettiva (o <i>photo voice</i>)	Diari sollecitati

1. Tabella di corrispondenza tra le tre tecniche visuali più comuni e le tecniche tradizionali

7.1. Osservazione partecipante visuale

L'osservazione partecipante visuale è una forma di osservazione partecipante che impiega le immagini fisse o in movimento contraddistinta da un uso *sistematico* dei dispositivi tecnici impiegati per produrre le immagini (macchine fotografiche, tablet, smartphone). Il volume *Good Company* (1982) di Doug Harper, pubblicato dalla University of Chicago Press, è un interessante esempio di questo approccio capace di dar conto delle esperienze incarnate di un contesto in studio tramite una descrizione dall'interno del sociologo che vi si immerge, che combina nella pubblicazione la voce dei partecipanti – attraverso le *quotations* – e quella dell'autore che pubblica un testo scritto e un testo

visuale in cui mostra, impiegando uno stile sintonico con la fotografia documentaristica, ciò che la pubblicazione dei soli testi renderebbe invisibile. Attraverso le immagini di un migrante che si rade la barba in un campo o quella di un gruppo di persone che dormono in un vagone merci – in questo caso i lavoratori occasionali che si spostano in treno in cerca di un'occasione di lavoro – l'autore non solo ci mostra e documenta ciò di cui ha fatto esperienza, ma rende visibile la qualità della relazione empatica che lega il ricercatore ai partecipanti. Chi scrive ha impiegato questa tecnica per documentare visualmente le dinamiche di costruzione degli eventi critici e dell'uso della forza da parte della polizia penitenziaria in un'istituzione totale in uno studio etnografico condotto all'interno di un ospedale psichiatrico giudiziario (OPG) (Gariglio 2018) mostrando i contesti e le forme in cui l'uso della forza prendeva forma. In entrambi gli studi le immagini sono impiegate sia come dati testuali (visuali) in vista dell'analisi – esattamente come accade per il diario etnografico – e sia come strumenti efficaci nella fase di restituzione della ricerca. Grazie alle immagini chi fruisce del lavoro è accompagnato virtualmente proprio là “where the action is”, per usare una nota espressione di Ervin Goffman. L'osservazione partecipante visuale si caratterizza per un *alto grado di creatività* – in quanto può anche far ricorso alle professionalità di documentaristi, disegnatori fotografi e *filmmakers* – e da un *basso grado di collaborazione* con i partecipanti che sono perlopiù i soggetti delle scene e non già coautori. Le immagini prodotte sono note visuali che equivalgono alle annotazioni sul taccuino di chi fa etnografia usando solo la scrittura o combinando quest'ultima alla produzione d'immagini. Le immagini prodotte sono materiale empirico, ovvero “dati” che devono essere interrogati ai fini dell'analisi. Possono essere utilizzate sia impiegando un'altra tecnica visuale con le immagini, l'intervista con fotostimolo di cui si dirà più sotto, adottando la quale si chiede ai soggetti intervistati di rispondere a parole alle immagini che si presentano loro, oppure impiegando degli strumenti di *ricerca sulle immagini* –, ad esempio l'analisi del contenuto, l'analisi del discorso, la semiologia e così via – se si intende studiare le immagini in quanto tali e non già il fenomeno sociale che rappresentano.

Con l'aggettivo *sistematico* intendiamo un uso delle immagini e o dei dispositivi coerente con l'approccio metodologico (o usando una declinazione artistica metodica) impiegato ed escludendo invece l'uso estemporaneo, in cui le immagini non abbiano un ruolo centrale nel disegno della ricerca ma piuttosto un ruolo ancillare. Howard Becker ci aiuta a comprendere l'osservazione partecipante visuale definendolo come un “processo di raffigurazione in immagini e testi incardinato in una teoria”. Il sociologo americano padre della sociologia visuale definisce la teoria in relazione alla pratica del fotografare come: “un set di idee che permette di dare senso alla situazione mentre la si fotografa. È la teoria a indicare quando una certa immagine è in grado di veicolare informazioni rilevanti, quando comunica qualcosa che vale la pena sia comunicato. [La teoria] fornisce i criteri utili a separare i dati e i discorsi degni di considerazione da quelli di scarso valore, che non contribuiscono ad aumentare il nostro patrimonio di conoscenze della società” (Becker 1974, p. 12)

L'osservazione partecipante visuale è un'osservazione partecipante etnografica in cui le note sono sia scritte sia visuali proprio come ci ha insegnato Manilowski, uno dei "genitori" dell'osservazione partecipante e dell'osservazione partecipante visuale. Si deve ricordare che: "fotografare è un tipo di attività molto più intrusiva che la semplice osservazione; la messa in atto di questa pratica influisce sul modo in cui i ricercatori [e le ricercatrici] vengono percepiti sul campo dai soggetti in osservazione" (Harper 1998, p. 30). Alcune specificità che emergeranno meglio nei prossimi capitoli attengono 1) all'accesso al campo; 2) al ruolo osservativo scoperto o coperto (cioè al fatto che sia noto o meno il ruolo di ricercatore di chi scatta le immagini, che potrebbe essere considerato un semplice passante); 3) alle specificità d'uso della scrittura alfabetica; 4) alle specificità d'uso della scrittura fotografica; 5) alla selettività del racconto fotografico e, infine, 6) alle questioni etiche severe specifiche.

Nella restante parte del paragrafo si potrà solo affrontare il ruolo della scrittura e far cenno alle questioni etiche pertinenti. La scrittura alfabetica conserva un ruolo di prim'ordine nell'osservazione partecipante visuale. Infatti, le fotografie sono solo un mezzo⁸ – alla stregua degli stralci delle note etnografiche e delle interviste – attraverso cui contribuire alla costruzione della "base dati" e successivamente del discorso scientifico. Le fotografie da sole sono ottimi strumenti per descrivere i fenomeni sociali in modo evocativo e per sollecitare interpretazioni attraverso la tecnica della fotostimolo nel corso di un'intervista in cui siano usate alla stregua di domande (vedi più sotto) ma, in quanto testi visuali, non sono sufficienti a produrre un discorso scientifico autonomo e debbono perciò essere accompagnate necessariamente da testi scritti; diversa è la loro funzione e la loro autonomia nel campo delle *Humanities*. Le note etnografiche scritte mantengono la rilevanza che hanno in qualsivoglia osservazione partecipante. Inoltre, la scrittura nel campo dell'osservazione visuale è anche utile alla produzione di didascalie, di riflessioni pertinenti in merito a ciò che è rappresentato, a dar conto della coloritura emotiva, a dar rilevanza alla dimensione estetica e tanto altro ancora (cfr. Cardano, Gariglio 2022).

Accennando alle questioni etiche si deve richiamare il problema dell'anonimizzazione e della tutela della *privacy* dei soggetti raffigurati, soprattutto di chi non ha fornito un esplicito consenso alla ripresa. Garantire davvero l'anonimato di chi viene inquadrato dalla macchina fotografica è di fatto quasi impossibile se non evitando di mostrare non solo il viso ma anche gli indumenti, gli accessori d'abbigliamento, il taglio dei capelli, il luogo in cui avviene la ripresa; si tratterebbe cioè di evitare di scattare l'immagine. Possono risultare utili a tal fine ad esempio l'impiego della pixelizzazione (cfr. Gariglio 2018), la ripresa "di schiena" o gli interventi di ritocco in postproduzione ma è importante evitare di adottare un atteggiamento ipocrita di formalismo burocratico (*sensu* Merton) utile a rispondere alle esigenze delle norme ma non alla tutela dei soggetti rappresentati, cercando di verificare volta per volta l'insieme delle soluzioni opportune da adottare per rispettare gli imperativi etici.

7.2. Percezione soggettiva

La percezione soggettiva è un approccio che richiede ai soggetti in studio di produrre con gradi variabili di autonomia un diario visuale su un tema indicato dal *principal investigator*.

Questa tecnica visuale (Gariglio 2010) – nota anche come *photo-voice* – è usata soprattutto nel contesto della ricerca partecipata e permette di "dar voce" ai soggetti marginali spesso con finalità di patrocinio. Ci sono numerosi esempi che ben illustrano le potenzialità euristiche di questa tecnica. Qui basti segnalarne due. Un primo studio, di Tamara Baker e Caroline Wang (2006), indaga l'esperienza del dolore nei pazienti cronici. Attraverso la produzione di fotografie sollecitate da chi fa ricerca, i pazienti riescono a dar forma e voce alle proprie istanze. In un testo che correda l'immagine di un coltello, un paziente illustra come quell'immagine sia per lui una metafora che narra le sue esperienze del dolore: un dolore che qualifica assimilabile a un continuo susseguirsi di accoltellamenti e lacerazioni. Un altro studio che impiega questa tecnica indaga la povertà attraverso i diari fotografici sollecitati da un insieme di persone senza fissa dimora che sono state invitate a produrre una documentazione fotografica della propria vita quotidiana sulla strada (Wang, Cash 2000).

È una tecnica caratterizzata da un certo grado di creatività spontanea (le immagini sono prodotte dai partecipanti che di norma non hanno una formazione formale in merito) e dalla massima valorizzazione della dimensione collaborativa. La percezione soggettiva può prendere forma nei casi più interessanti in forme di co-progettazione, co-produzione dei materiali visuali (e scritti) e di co-autorialità dei prodotti della ricerca (vedi ad esempio Bignante in questo volume). Permette di raccogliere informazioni longitudinali direttamente da chi accetta di partecipare allo studio attraverso il contributo in immagini e testi dei partecipanti. Con il diffondersi della digitalizzazione (pur consci del *digital divide*) è piuttosto agevole coinvolgere le persone con questa tecnica anche in progetti ibridi in ragione del minor impegno richiesto rispetto a quando si usavano i dispositivi a pellicola e per la dimensione spontanea che la contraddistingue; l'uso dello smartphone e la produzione o consumo di immagini è per i più parte delle esperienze della vita quotidiana. Grazie alla crescente (seppur ineguale) capillarità della diffusione dei dispositivi digitali (smartphone, tablet, macchine fotodigitali) del basso costo del loro impiego e della possibilità di condivisione questa tecnica è sempre più impiegata soprattutto nei campi delle ricerche applicate e/o di natura collaborativa.

Con questa tecnica il materiale empirico – le immagini fisse e in movimento, i brani audio, le musiche e i testi sono raccolti, accostati, riappropriati e scambiati direttamente dai soggetti studiati su invito del ricercatore o della ricercatrice. Sebbene primi esempi d'uso di questa tecnica datino all'inizio degli anni settanta (cfr. Worth, Adair 1972) ed essa sia stata usata da allora in poi come uno strumento capace di fornire diari visuali prodotti dai soggetti in studio, la popolarità della tecnica è cresciuta in modo esponenziale soprattutto nel campo della ricerca collaborativa (cfr. Wang 1999;

Decataldo, Russo 2022) – un insieme di approcci che, ricordiamo, prevede non solo il lavoro a stretto contatto tra chi fa ricerca e i soggetti in studio, ma un possibile coinvolgimento di questi ultimi anche nella fase di (co)scrittura – e dei metodi creativi (Giorgi, Pizzolati, Vacchelli 2021).

Prima della massiccia diffusione del processo di digitalizzazione, chi aveva la responsabilità della ricerca doveva anche fornire alle persone coinvolte i dispositivi tecnici di ripresa e il know-how occorrenti per effettuare le riprese come avevano fatto gli autori di *Through Navajo's Eyes* (Worth, Adair 1972). In quella pubblicazione pionieristica gli autori illustrano la storia naturale della ricerca a partire dalla presentazione dei casi selezionati, per passare alla formazione dei soggetti coinvolti, all'illustrazione dei risultati prodotti e alla loro discussione critica. In quello studio non era presente una posizione dichiarata di patrocinio, come accade nelle ricerche collaborative che oggi impiegano questo approccio, e molte riflessioni atenevano al piano linguistico delle rappresentazioni prodotte dalle persone Navajo oggi non sempre altrettanto valorizzate.

Attraverso la pratica sollecitata della produzione di immagini, le persone mostrano non solo l'oggetto che raffigurano nei loro scatti – il *che cosa* rappresentano – ma anche, per così dire, la forma della rappresentazione – il *come* la fotografia è costruita da chi la produce, i riferimenti anche di natura estetica inconsapevole che incorpora. Chi partecipa allo studio può cercare di rendere visibile a partire dalle proprie categorie cognitive, emotive, valoriali ed estetiche, sfaccettature soggettivamente rilevanti del tema oggetto della ricerca in merito al quale sono stati sollecitati a produrre le immagini. La produzione soggettiva permette sì una costruzione di senso autonoma incardinata nella percezione e nelle decisioni dei soggetti invitati a produrre le raffigurazioni, ma è utile evitare di adottare un atteggiamento ingenuo e ricordare che ciascuna narrazione, scritta o visuale, prodotta nel corso di un'intervista, di un'osservazione partecipante o di una percezione soggettiva, così come ciascuna interazione è potenzialmente perturbata da ciò che Goffman ha denominato *face management* e dai processi cognitivi dell'auto-censura e dell'autoinganno.

La produzione soggettiva offre molte potenzialità per chi voglia cercare di dar “voce” ai soggetti, soprattutto a quelli più vulnerabili che potrebbero attirare con le loro immagini la nostra attenzione su aspetti della loro quotidianità che altrimenti passerebbero inosservati. Peraltro è usata come metodica non solo da un fotografo-artista attivista che la impiega per attivare l'emancipazione tra le popolazioni indigene e in altre popolazioni vulnerabili come mostra, tra gli altri, il lavoro *Shooting Back from the Reservation* di Jim Hubbard (1994), ma anche come pratica artistica partecipativa da parte del Museo di fotografia contemporanea di Cinisello Balsamo, Milano (Balduzzi 2008). Tuttavia l'impegno in una produzione soggettiva di immagini può risultare troppo oneroso per chi è coinvolto che potrebbe così decidere di defilarsi se non adeguatamente incentivato e motivato.

L'analisi dei materiali realizzati con la produzione soggettiva è certamente adatta ad essere realizzata ricorrendo alla tecnica della fotostimolo (di cui si tratta nel prossimo

paragrafo) che permette di ottenere un'interpretazione delle immagini direttamente da chi le ha prodotte. Tuttavia ogni altra forma di tecnica di ricerca sulle immagini può essere adottata al fine di studiare le immagini prodotte in quanto immagini.

7.3. Fotostimolo

Si tratta di un tipo di intervista che usa le immagini come se fossero delle domande. Questa tecnica visuale gode ormai di un'ampia diffusione nelle scienze sociali. Uno studio eloquente che impiega questa tecnica (Smith, Woodward 1999) studia la percezione di un insieme di tossicodipendenti rispetto al loro proprio consumo di eroina e anfetamine ricorrendo come stimolo non già a immagini etnografiche prodotte nel corso di uno studio scientifico, ma alle immagini del celeberrimo libro *Tulsa* del noto fotografo Larry Clark (1971). La sequenza di immagini pubblicata in quel volume *cult* è stata impiegata per innescare un dialogo con i soggetti in studio in merito ai temi messi in cornice, ed evocati, da quelle immagini. Quelle fotografie sono state cioè impiegate per indagare le percezioni dei soggetti intervistati che hanno potuto commentare le immagini e introdurre i propri discorsi non già a partire dalle domande di chi intervistava ma in risposta alle scene di vita quotidiana di un consumatore abituale messe in forma in quel volume. Un altro classico, *The Italian way: Food and social life* (Harper, Faccioli 2009) indaga le pratiche di consumo alimentare del contesto italiano grazie a una serie di interviste che usano come stimolo immagini fotografiche prodotte spesso ad hoc da Doug Harper.

Un antropologo e un fotografo hanno introdotto questa tecnica (Collier, Collier 1967) nella letteratura metodologica con il nome di *photo-interview*. Si tratta quindi di una tecnica che ha avuto una genesi *creativa* – essendo nata appunto dalla collaborazione tra un antropologo e un fotografo – ma che è caratterizzata invece da un grado minimo di *partecipazione*. Trattasi infatti di un tipo specifico d'intervista in cui i discorsi di chi è intervistato sono impiegati con un approccio che, prendendo a prestito il linguaggio dei metodi collaborativi, possiamo definire estrattivo, a vantaggio cioè dell'autrice o dell'autore. Conducendo una fotostimolo si richiede ai soggetti in studio di rispondere a un insieme di fotografie producendo una verbalizzazione, o anche solo la composizione di una sequenza di immagini o la suddivisione delle immagini in gruppi organizzati in ragione di un qualche criterio fornito da chi intervista o proposto autonomamente da chi è intervistata/o. Chi risponde può essere invitata o invitato a descrivere l'immagine da un punto di vista estetico, a spiegarne la propria interpretazione del referente cui l'immagine rimanda, a dar conto delle emozioni che innesca o altro ancora. Come ogni altro tipo di intervista ha il vantaggio di poter essere condotta sia in presenza, sia a distanza online richiedendo un impegno di grado variabile da parte di chi è oggetto di intervista. Altrove ho già mostrato che la fotostimolo permette alle persone coinvolte di proporre una costruzione di senso “di secondo grado”; chi ha selezionato le immagini per la fotostimolo ha infatti prodotto una costruzione di senso di primo grado a cui

quella di secondo grado è vincolata (il ricercatore definisce le immagini che fungono da domande) (Gariglio 2010).

L'intervista con fotostimolo si può essere intesa: 1) come una variante dell'*intervista discorsiva* quando si impiega un numero ristretto (meno di dieci) immagini per innescare le narrazioni; 2) come una variante dell'*intervista biografica* laddove si impieghino le immagini di famiglia selezionate dai soggetti con la tecnica della percezione soggettiva per raccogliere le storie di vita; 3) come una variante dell'*intervista etnografica* se si tratta di immagini raccolte in un contesto etnografico di cui è membro la persona intervistata; 4) come una variante dell'*intervista semi-strutturata* quando si impieghi un numero elevato di immagini capaci perlopiù di innescare risposte brevi e superficiali. Si tenga presente che non solo la numerosità ma anche l'ordine di presentazione delle immagini e la presenza o l'assenza di una didascalia influiscono sulle risposte date.

In letteratura è consuetudine osservare che fotografia impiegata nella fotostimolo diventa quasi un "terzo attore", accanto a chi fa domande e chi risponde e tale relazione innescherebbe un accresciuto grado di coinvolgimento. La persona vedrebbe il proprio ruolo trasformarsi in quello di informatrice o informatore, capace di fornire dati inattesi e valorizzati da chi ascolta (Faccioli, Losacco 2003). Si è usata l'espressione "triangular relationship" dando particolare *agency* all'immagine scelta che diverrebbe così l'attante (*ante litteram*) protagonista della fotostimolo (Collier, Collier 1986, pp. 105-106). Inoltre, la presenza delle immagini come focus dell'attenzione potrebbe stimolare la curiosità e facilitare il reclutamento di ulteriori soggetti da intervistare. Di recente però vi sono anche studiosi che hanno messo in luce alcuni aspetti problematici ricordandoci che nessun metodo è una panacea. La fotostimolo si è dimostrata utile per integrare altre forme di intervista o per ottenere materiali empirici in merito a domande cognitive particolarmente difficili da formulare con le sole parole o su temi sensibili che è meglio suggerire piuttosto che pronunciare esplicitamente a parole (Gariglio 2016). Si consideri infine che le immagini non sono in grado di mettere in forma concetti analitici e per tanto quando si renda necessario formulare domande specifiche di natura teorica o concettuale è molto plausibile attendersi che sia utile mettere da parte le immagini e ritornare a un impiego consapevole delle parole sempre protagoniste o co-protagoniste (nella fotostimolo) di qualsivoglia intervista discorsiva.

8. Considerazioni conclusive

Questo capitolo ha inteso introdurre con un certo grado di generalità e di libertà creativa il tema dei metodi di ricerca visuali affrontando nella prima parte le questioni legate al rapporto tra scienze sociali e *Humanities* e nella successiva proponendo un carotaggio delle tre principali tecniche visuali impiegate sul campo per studiare i fenomeni sociali che abbiamo qualificato come tradizionali: l'osservazione partecipante visuale, la produzione soggettiva di immagini e la fotostimolo. A fronte dell'istituzionalizzazione

dei metodi visuali nel campo dei metodi qualitativi si è cercato di sottolineare l'esistenza di un *fil rouge* che collega da un lato le scienze sociali alle *Humanities* e, dall'altro, i metodi visuali, i metodi creativi e i metodi collaborativi accennando a possibili future linee di riflessione teorica sostantiva e metodologica capaci di individuare le traiettorie in parti parallele e in parti intrecciate di questi filoni metodologici e capaci inoltre di innescare lo sviluppo di vecchie e nuove convergenze transdisciplinari che aprano la via a una sempre maggiore e più consapevole ibridazione e integrazione dei saperi e delle pratiche al di là di quanto già questo volume dimostra essere lo "stato dell'arte" della ricerca scientifica.

- 1 Si ricordi lo slogan di una pubblicità dell'Ottocento della Kodak (una casa produttrice di pellicole fotografiche) che recitava "You Press the Button, We Do the Rest".
- 2 Vedi <https://www.youtube.com/watch?v=opDE4VX_9Kk> (visitato il 9 settembre 2022).
- 3 Vedi solo come esempio la committenza pubblica fotografica del progetto "United States Geological Exploration of the Fortieth Parallel (1867-1881)" disponibili gratuitamente e open access sul sito della Biblioteca del Congresso Americano.
- 4 Si deve ricordare che l'influente rivista scientifica "American Journal of Sociology", diretta da Albion Small e legata alla Scuola di Chicago, pubblicò già nell'Ottocento le prime immagini fotografiche. Ben trentuno articoli corredati da un ricco materiale fotografico documentale (Stasz 1979) furono pubblicati tra il 1896 e il 1916.
- 5 Il noto fotografo Lewis Hine, che ha ritratto immagini indimenticabili del lavoro minorile, si laureò proprio a Chicago e successivamente insegnò sociologia.
- 6 Si riportano di seguito alcuni stralci dello script fornito ai fotografi in cui viene espressamente citato Lynd. "Ecco alcuni suggerimenti di Robert Lynd su ciò che si dovrebbe fotografare come parte della 'scena americana'. La casa di sera. Fotografie che mostrino come i diversi gruppi sociali passano la serata, ad esempio: vestiti con abiti informali, ascoltando la radio, giocando a bridge, con vestiti curati, con ospiti. Andando in chiesa: persone che vanno da casa in chiesa, uscendo dalla chiesa, chiacchierando [...]. Di nuovo, notate le abitudini dei diversi ceti sociali. [...]. Dove si possono incontrare le persone? Ricchi: Country club, case, alberghi. Poveri: Birrerie, sale da gioco, bar, angoli di strada [...]. Cosa vedi dalla finestra della cucina? [...]. Si potrebbero fare delle foto in-

teressantissime tenendo a mente i diversi gruppi sociali e le aree geografiche differenti. [...]. Come sembra diversa la gente quando lavora rispetto a quando non lavora? Questo tema avrebbe bisogno di attenti studi fotografici. Foto che dimostrino il rapporto tra tempo e lavoro. Si dovrebbero fare foto a distanza di 10 anni. [...] L'effetto della depressione sulle piccole cittadine americane. [...] Il campo da baseball come una componente importante del nostro paesaggio. [...] Lo studio fotografico delle differenze tra mondo maschile e mondo femminile [...]."

- 7 Per *ricerca con le immagini* intendiamo – in sintonia con Patrizia Faccioli e Giuseppe Losacco (2003, p. 32) che, scrivendo delle aree della sociologia visuale, propongono la distinzione tra sociologia con le immagini, sociologia sulle immagini e restituzione – l'uso delle immagini e dei dispositivi atti a produrle come strumenti euristici o, detto altrimenti, mezzi per costruire il dato. Con *ricerca sulle immagini* intendiamo le ricerche che studiano la comunicazione visiva tra cui ricordiamo sia la *Gender Advertisement* di Ervin Goffman in cui sono studiate le rappresentazioni di genere nelle pubblicità, sia la monografia *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia* a cura di L. Gariglio, A. Pogliano, R. Zanini (2010) che analizza le immagini fotogiornalistiche nei principali periodici italiani dal 1978 al 2008.
- 8 Nel campo artistico e in quello fotografico le immagini sono un *fine in sé* (oltre a veicolare contenuti); ciò che conta è il discorso che le autrici e gli autori propongono visualmente con un approccio personalistico svincolato da qualsivoglia metodologia scientifica; sono le retoriche visive costruite nei millenni di pratiche artiste e in centocinquanta anni di fotografia a determinare le retoriche visive più in voga anche tra chi pratica l'etnografia visuale.

Riferimenti bibliografici

- Anderson N. (1923), *The Hobo*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Hobo, il vagabondo. Sociologia dell'uomo senza fissa dimora*, Donzelli, Roma 1997).
- Baker T., Wang C.C. (2006), *Photovoice. Use of participatory action research method to explore the chronic pain experience in older adults*, in "Qualitative health research", 16 (10), pp. 1405-1413.
- Becker H.S. (1974), *Photography and Sociology*, in "Studies in the Anthropology of Visual Communication", 1, pp. 3-26.
- Becker H.S. (1981) (a cura di), *Exploring Society Photographically*, Northwestern University Press, Evanston.
- Cardano M. (2013), *La ricerca qualitativa*, il Mulino, Bologna.
- Cardano M., Gariglio L. (2022), *Metodi qualitativi. Pratiche di ricerca in presenza, a distanza e ibride*, Carocci, Roma.
- Clark L. (1971), *Tulsa*, Lustrum Press, New York.
- Cohen S. (2001), *Stati di negazione. La rimozione del dolore nella società contemporanea*, Carocci, Roma 2002.
- Collier J., Collier M. (1967), *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Decataldo A., Russo C. (2022), *Metodologia e tecniche partecipative. La ricerca sociologica nel tempo della complessità*, Pearson, Milano.
- Gariglio L. (2016), *Photo-elicitation in prison ethnography: Breaking the ice in the field and unpacking prison officers' use of force*, in "Crime, Media, Culture", 12 (3), pp. 367-379.
- Gariglio L. (2018), *Doing Coercion in Male Custodial Settings. An Ethnography of Italian Prisons Officers Using Force*, Routledge, London.
- Giorgi A., Pizzolati M., Vacchelli E. (2021), *Metodi creativi per la ricerca sociale. Contesto, pratiche e strumenti*, il Mulino,

Bologna.

- Goffman E. (1979), *Gender Advertisements*, Harvard University Press, Cambridge.
- Harper D.A. (1982), *Good Company*, University of Chicago Press, Chicago.
- Harper D.A. (1998), *An Argument for Visual Sociology*, in J. Prosser (a cura di), *Image-Based Research*, Falmer Press, London, pp. 24-41.
- Harper D.A., Faccioli P. (2009), *The Italian way: Food and social life*, University of Chicago Press, Chicago.
- Hubbard J. (1994), *Shooting Back from the Reservation*, The New Press, New York.
- Malinowski B. (1922), *Argonauts of the Western Pacific*, Routledge, London (trad. it. *Argonauti del Pacifico occidentale: i riti magici e la vita quotidiana nella società primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino 2004).
- Smith Z.C., Woodward A. (1999), *Photo-elicitation method give voice on reaction of subjects*, in "Journalism and Mass Communication Educator", 53 (4), pp. 31-41.
- Sorlin P. (1997), *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino 2001.
- Stasz C. (1979), *The Early History of Visual Sociology*, in J. Wagner (a cura di), *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*, Sage, London, pp. 119-136.
- Thrasher F. (1927), *The Gang: A Study of 1313 Gangs in Chicago*, University of Chicago Press, Chicago.
- Wang C.C., Cash J. (2000), *Who knows the streets as well as the Homeless? Promoting Personal and community action through photovoice*, in "Health Promotion Practice", 1 (1), pp. 81-89.
- Worth S., Adair J. (1972), *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington, Indiana University Press.

Rappresentare il mondo: immagini e ricerca in geografia*

Elisa Bignante

- Ogni cosa ha a che fare con il colore! L'Illinois è verde, lo Stato dell'Indiana è rosa. Mostrami una qualunque cosa di colore rosa qui sotto, se puoi.
 - L'Indiana rosa? Che sciocchezza!
 - Non è una sciocchezza, l'ho visto sulla carta geografica ed è rosa.
 - Bene, se fossi un tale stupido come te, Huck Finn, io salterei fuori. Visto sulla carta! Huck Finn, hai pensato che gli Stati siano davvero dello stesso colore di come sono sulla carta?
 - Tom Sawyer, a cosa serve la carta? Non serve forse per apprendere i fatti reali?
 - Certamente.
 - Bene, quindi come può farlo se ti dice delle menzogne? Questo è quanto vorrei sapere.
 - Uffa, sei un babbeo! La carta non dice menzogne.
 - Non le dice?
 - No!
 - Benissimo, quindi se non le dice non vi sono due Stati con lo stesso colore, spiegami questo se puoi!
- (Mark Twain, 1989)

1. Introduzione

Questo dialogo tra Tom Sawyer e Huck Finn mentre guardano dall'alto di una mongolfiera il "paesaggio" dell'Indiana ci fa sorridere: evidentemente l'Illinois non è verde e lo stato dell'Indiana non è rosa... ma quante e quanti di noi metterebbero serenamente in discussione l'oggettività di una rappresentazione cartografica? Quanti, in fondo, si sentono rassicurati dal fatto che "la carta non dice menzogne", come dichiara Tom Sawyer al suo amico Huck?

Tutti abbiamo incontrato la geografia fin da piccini, sui banchi di scuola. E sulla carta abbiamo studiato capitali, localizzato catene montuose e magari anche memorizzato gli affluenti di destra e di sinistra del Po, senza il più delle volte pensare di mettere in discussione l'affidabilità delle informazioni che ci offriva la carta. Un giorno in terza elementare presi una nota di demerito in geografia che recitava "la geografia si studia con la carta geografica sotto agli occhi". Per quanto l'osservazione della mia maestra fosse del tutto legittima e pertinente (come nota Huck Finn la carta non serve forse per apprendere fatti reali?) questa nota scolastica mette in luce una tendenza che per molto tempo ha caratterizzato la disciplina, e cioè quella di fare coincidere la geografia con la geolocalizzazione dei luoghi e dei fenomeni nello spazio (e il suo studio, spesso, con la mera memorizzazione di tali informazioni). Ed enfatizza anche come la dimensione visuale della rappresentazione (cartografica *in primis*) sia da sempre connaturata nella produzione e restituzione della conoscenza geografica. Geografia, in latino *geographia*, in greco γεωγραφία (composto da γῆ "terra" e -γραφία "descrizione"), nel suo significato più antico indica proprio la rappresentazione grafica della Terra. La geografia rivolge la propria attenzione al territorio, ai suoi caratteri, alle sue trasformazioni, ai rapporti intrattenuti con altre scale e più in generale indaga come i fenomeni si dispiegano nello spazio, e come lo spazio influenzi a sua volta il loro dispiegarsi. Nel fare questo la geografia supporta le proprie teorie con *l'evidenza visiva* del mondo (Cosgrove 1984), utilizzando differenti forme di rappresentazione visuale per descrivere le relazioni spaziali e i caratteri dei luoghi. Così, ad esempio, il paesaggio e la carta richiamati da Tom Sawyer, due concetti centrali della geografia, contengono una forte componente grafica e visiva. Le immagini rappresentano infatti, da sempre, dei canali privilegiati d'accesso sia all'osservazione e alla registrazione di informazioni sul territorio nella sua materialità, sia alla comprensione di come identità ed esperienze di tutti i giorni vengono costruite nello spazio e per mezzo dello spazio.

Le immaginazioni geografiche (per usare la nota espressione di Derek Gregory 1994) attraverso cui si dispiegano le relazioni tra teoria sociale e luogo, spazio e paesaggio sono sempre state fortemente visuali e lo sguardo ha costantemente dominato, tra gli altri sensi, la prospettiva geografica nella storia della disciplina (Jones 1995). Osservazioni e descrizioni visuali fanno parte, dunque, della "scatola degli attrezzi" dei geografi e delle geografe, e immagine e scrittura sono due anime dell'indagine geografica tra le quali nel tempo si sono definiti equilibri diversi. Questa predisposizione e attenzione al visuale ha assunto tuttavia caratteri differenti nel tempo, a seconda del ruolo che le geografe

e i geografi hanno attribuito all'osservazione e alla produzione di immagini come strumento di analisi e descrizione della terra e delle sue trasformazioni.

Questo capitolo intende inserirsi nel solco di questa riflessione ripercorrendo il rapporto tra geografia, da molti definita "disciplina visuale per eccellenza" e immagini. Nella prima parte del contributo rifletterò su come la geografia, nel tempo, abbia modificato, anche profondamente, il suo modo di osservare e descrivere il mondo attraverso le immagini: per lungo tempo cartografia e fotografia, in particolare, sono state utilizzate dai geografi e dalle geografe come strumenti "scientifici", "oggettivi" e per questo in grado di dare certezza e sicurezza alla descrizione geografica (come afferma Tom Sawyer, di ciò che mostra una carta – o una fotografia – non dubitiamo). Nella seconda parte del capitolo, invece, mi soffermerò sulla dimensione maggiormente soggettiva (e decisamente meno positivista) delle immagini che assume sempre più rilievo nella ricerca geografica odierna per costruire una conoscenza plurale e composita dei luoghi e di come li abitiamo, percepiamo e trasformiamo. A questo proposito porterò l'esempio di una ricerca fotografica partecipativa condotta nel quartiere torinese di San Salvario sulla percezione dell'insicurezza urbana tra le sue abitanti e i suoi abitanti. Concluderò evidenziando alcune questioni aperte sul rapporto tra geografia, immagini e ricerca visuale.

2. Tra passato e presente: il ruolo delle immagini in geografia

Ripercorrendo la storia della disciplina si osserva come per molto tempo obiettivo della geografia sia stato indagare la realtà e descriverne le forme e le trasformazioni



con "oggettività" e "scientificità", attraverso modelli analitico-deduttivi e con un rigore referenziale e definitorio che l'osservazione e la descrizione visuale hanno contribuito a costruire. L'identificazione della descrizione con il linguaggio cartografico ha rappresentato a lungo uno strumento per ordinare il sapere geografico offrendo sintesi e sicurezza, facendo chiarezza e liberando così le geografe e i geografi stessi dalle incertezze (Bignante 2011). E prima ancora della carta il disegno ha rappresentato uno strumento principe nella descrizione della Terra. Si pensi alla cartografia figurativa pre-moderna o ai viaggi di esplorazione, in cui i caratteri dei luoghi e dei gruppi sociali venivano

1. Albert Eckhout, *African woman and child*, 1641 (Wikimedia Commons)

meticolosamente annotati attraverso schizzi e disegni e rappresentavano un utile mezzo per raccontare di strani ed esotici costumi e artefatti e delle relazioni intrattenute dalle potenze europee con l'altro e l'altrove. Ad esempio, nella fig. 1 ammiriamo un dipinto di Albert Eckhout, pittore olandese, uno dei primi europei a dipingere immagini dei territori esplorati oltreoceano. Il quadro propone una visione relativamente bucolica e "pacificata" di una donna e di un bambino in abiti "locali" e "esoticamente" immersi in una natura rigogliosa: la donna tiene in mano un cesto di frutta tropicale, il bambino un uccellino e una pannocchia di mais, a simboleggiare il benessere introdotto in Africa da esploratori e commercianti europei.

Ossevare il territorio, la distribuzione e regolarità degli insediamenti, la localizzazione delle risorse, le pratiche e i comportamenti delle persone permetteva di costruire risposte sicure e rappresentazioni certe ai problemi sollevati dalla geografia, dalle esplorazioni geografiche e dalla geopolitica più in generale. Il fine era fornire descrizioni enciclopediche, onnicomprensive che l'immagine (la carta, il disegno, la fotografia) era in grado di sintetizzare, favorendo così un più sicuro controllo sulla realtà e sui luoghi. La fotografia, in particolare, ha costituito a lungo per l'indagine geografica uno strumento affidabile – in quanto indiscutibile, preciso e rapido – attraverso cui raccogliere e registrare dati, un prezioso supporto per la memoria. In epoca coloniale la fotografia rappresentava un mezzo per fornire una credibile e realistica forma di evidenza, rigorosa e autonoma (Mancini 2000). Al contempo, questo tipo di rappresentazione, proprio perché considerata inconfutabile ed oggettiva, consentiva di costruire narrazioni molto potenti sulle ragioni e sugli esiti del dominio coloniale. Ne è un esempio la fig. 2, in cui è fotografata un'imbarcazione congolese che porta bandiera inglese sopra la quale è possibile riconoscere un missionario europeo in piedi sul ponte, in calzoncini e camicia. È circondato da uomini, donne e bambini congolese in abiti tradizionali, alcuni dei quali spingono la barca con lunghi remi. L'immagine ci restituisce una sensazione di controllo da parte del missionario bianco: in piedi e al centro dell'immagine domina la scena, immobile mentre altri (la popolazione congolese dominata) si preoccupano di trasportarlo. Catturare meccanicamente la realtà attraverso lo scatto e così illustrare fedelmente il territorio (e i rapporti di dominazione ad esso sottesi, come nell'esempio di fig. 2) permetteva di restituire "verità e trasparenza" attraverso uno sguardo oggettivo e distaccato di cui la scienza moderna andava alla ricerca (Cook, Crang 2007).

Come sottolineano Cerreti e Giangrasso (2004, p. 175) "da un secolo e mezzo, siamo abituati a una documentazione visiva (con la fotografia), prodotta come 'prova sperimentale' della realtà, con una pretesa di oggettività e affidabilità che la pittura e il disegno non potevano avere: di un dipinto dubitiamo, di una fotografia non possiamo farlo". La fiducia nell'oggettività della rappresentazione fotografica si determina in quanto l'utilizzo della fotografia in geografia porta con sé un più antico e mai risolto rapporto dialettico: quello tra cultura cartografica e cultura figurativa (Rossetto 2004). La carta ha infatti profondamente influenzato la visione geografica del paesaggio fino al raggiungimento di un'identificazione tra realtà geografica e immagine topografica della stessa



2. Missionario europeo in imbarcazione congolese, 1900-1915 circa (Wikimedia Commons)

(come ironicamente rimarcato da Mark Twain nel dialogo tra Tom Sawyer e Huck Finn). Se la pittura e successivamente la fotografia producono immagini che percepiamo fisse, soprattutto da un punto di vista temporale, "la carta tenta, senza evidentemente riuscirci, di produrre un'immagine, se non eterna, duratura di uno spazio o di un paesaggio immobile, senza tempo" (Quaini 1991, p. 14). Secondo Quaini questa differenza è alla base della relativa scarsa fiducia che la geografia dimostra inizialmente nei confronti della fotografia.

Questa diffidenza viene meno nel momento in cui la fotografia, e in particolare le sue potenzialità topografiche, vengono assoggettate nella seconda metà dell'Ottocento alle logiche del rilievo cartografico. Grazie alla sua presunta scientificità, al rigore e alla capacità di rispecchiare fedelmente il reale, la fotografia si candida così a diventare strumento eccellente del metodo positivista.

Questa breve incursione nella storia della disciplina evidenzia come a lungo il ruolo giocato dalle immagini nell'analisi geografica sia stato soprattutto quello di produrre, attraverso l'osservazione, descrizioni visive il più possibile complete e pertanto "scientifiche". Evidentemente, si tratta di un modo di guardare il mondo piuttosto distante da quello che la geografia abbraccia oggi. Prese le distanze dalla ricerca di un'oggettività scientifica nel proprio operare, la geografia ha infatti, nel tempo, messo progressivamente in discussione la possibilità di produrre descrizioni definitive e esaustive del mondo. La sfiducia nell'osservazione come forma oggettiva di conoscenza emerge da una pluralità di correnti di pensiero, tra cui ad esempio le teorie della non-rappresentazione, le geografie emozionali e le visioni femministe e post-coloniali che si sviluppano a partire dagli anni ottanta e novanta (Rose 1993; McEwan 2001; Anderson, Smith 2001; Thrift 2007). Queste ultime sottolineano come le modalità dominanti per "guardare" il mondo emerse in Occidente dal XV secolo in poi (attraverso pittura, fotografia, cartografia, e successivamente nelle immagini in movimento) non hanno fatto che offrire visioni etnocentriche, colonialiste, androcentriche e voyeuristiche dei contesti geografici esplorati (come negli esempi riportati nelle figg. 1 e 2). Produrre (e interpretare) delle immagini non rappresenta un atto neutro. Si tratta viceversa di operare delle scelte (cosa fotografare e cosa no, da quale prospettiva, includendo ed escludendo quali elementi ecc.) che è importante esplicitare "non solo per 'smontare' l'idea della fotografia geografica come

documento oggettivo, non filtrato, ma anche per valorizzare il ruolo interpretativo della geografia: utilizzare una fotografia significa sporcarsi le mani con la realtà, presupporre un cambiamento (di visione, di paradigma, di progettualità al futuro)” (Giorda 2009, p. 203). La carta è una rappresentazione che per descrivere modifica e sintetizza, utilizzando convenzioni al mutare delle quali cambiano le rappresentazioni della realtà (Harley 1989). Ad esempio nella fig. 3 troviamo una rappresentazione cartografica della Terra risalente al 1886 al cui centro è posta la Gran Bretagna e dove sono colorati in blu i territori da essa controllati al tempo, circondati da una cornice pittorica in cui vengono rappresentate immagini che rimandano ad un controllo “benevolo” e pacificato (su animali, persone e luoghi) della Gran Bretagna esteso ad una rilevante porzione del globo. Si tratta di un’immagine politicamente molto forse e evidentemente non neutra. La medesima carta prodotta usando una diversa proiezione cartografica, una differente cornice pittorica e mettendo al centro della rappresentazione un’altra area del mondo restituirebbe “altre” sensazioni. La geografia, oggi, parte dal presupposto che ogni sguardo produca, nel tempo e nello spazio, la propria descrizione di un luogo o di un fenomeno, non per forza coincidente con descrizioni precedenti, successive o contemporanee date dello stesso. La realtà si trasforma continuamente, a seconda del momento e del modo in cui viene descritta, e a seconda dello sguardo che la osserva. “Siamo proprio certi”, si chiedeva Giuseppe Dematteis già nel 1985 in un passaggio del suo noto saggio *Le metafore della Terra*, “che dopo Stanley nessun altro può più scoprire il Congo? Basta leggere cosa ne hanno scritto dopo di lui Conrad o Gide per rendersi conto che la geografia di una certa appropriazione può essere messa in discussione e con essa il dominio che essa ha fondato” (p. 23). Si prende, insomma, atto dello sguardo delle persone sulla realtà, di cui ogni descrizione del mondo deve tenere conto. Si fanno così i conti con la natura momentanea, parziale e soggettiva di qualsiasi descrizione, che non significa svilirne l’importanza. Significa piuttosto tener conto dell’articolazione e della complessità del reale, sottolineando l’importanza di dare voce a persone che esprimono percezioni e rappresentazioni non sempre coincidenti dello stesso luogo o dello stesso fenomeno preso in considerazione. L’esito più evidente, suggerisce Claudio Minca (2003), è che lo spazio geografico ci appare in maniera diversa rispetto al passato: non sappiamo più se rappresenti una misura del mondo, un contenitore di elementi geografici, una prospettiva o una cornice per racchiudere le metafore che la geografia costruisce nel tempo.

Questi cambiamenti di prospettiva hanno indotto diversi geografi e geografe a riconsiderare quali metodi e strumenti possano permettere di addentrarsi nell’analisi della realtà che ci circonda, rispondendo alla necessità rimarcata da Yi-Fu Tuan (1979) di una più attenta riflessione sull’uso delle immagini in seno alla geografia. Viene così accordata una maggiore attenzione a forme visuali di espressione e analisi e alla sperimentazione di nuovi strumenti di rappresentazione, in grado di dare conto in maniera più completa di tutto ciò che può essere visto e osservato nel mondo (Rose 2022). Come suggerisce Sergio Conti (2004, p. 9), ciò che più conta non è la realtà bensì “il modo in cui la si rappresenta, si guardano e si declinano i luoghi, si costruiscono le relazioni tra chi osserva e ciò che

viene osservato. Che non è più, se mai lo è stato, imprigionabile in strutture rigide e in ideali consolidati, bensì il risultato di un’interazione culturale e ambientale, oltre che psichica e casuale”. Queste riflessioni hanno aperto in seno alla geografia un confronto sulla complessità del visuale e sulla natura sociale, storica e contestuale dell’osservazione. L’interesse comune che si consolida è rivolto da un lato all’osservazione della realtà così come si presenta ai nostri occhi, nelle sue “ontologie visuali”, dall’altro a prestare maggiore attenzione a forme di ricerca in grado di indagare le relazioni sociali da prospettive diverse. Tra queste si trovano le metodologie di ricerca visuale.

3. Uno sguardo al presente: le metodologie visuali nella ricerca geografica

Le metodologie visuali, e cioè quel vasto insieme di metodi e strumenti che presuppongono la produzione e/o l’analisi di immagini nell’attività di ricerca, sono utilizzate sempre più spesso, in Italia e all’estero, nei lavori delle geografe e dei geografi (vedi, tra gli altri Bignante 2011; Tolia-Kelly, Rose 2012; Amato, Dell’Agnese 2015; Aru *et alii* 2018; Tanca 2018; Rose 2022). Mantenendo una costante tensione tra soggettività della percezione e potenzialità analitico-interpretative delle immagini, la geografia visuale opera in tre direzioni, tra loro interconnesse: 1) l’analisi delle immagini esistenti nel mondo (il loro contenuto, come e da chi sono state prodotte, come circolano ecc.), 2) la produzione di immagini da parte della ricercatrice e del ricercatore e 3) la produzione di immagini da parte delle partecipanti e dei partecipanti a una ricerca.

La prima prospettiva – fare ricerca geografica analizzando le immagini esistenti nel mondo – è orientata a indagare le funzioni di foto, video e altre rappresentazioni visuali nello strutturare i rapporti tra le persone e i luoghi in cui vivono, e tra i luoghi. In questa attività di analisi l’attenzione si concentra, in particolare, su quattro dimensioni attraverso cui interpretare le immagini (Rose 2022): il contesto in cui un’immagine è prodotta; il suo contenuto; i contesti e le dimensioni soggettive attraverso cui le immagini vengono osservate e infine la loro materialità e *agency*, cioè attraverso quali percorsi circolano e che risposte sollecitano nel pubblico (o nei differenti pubblici).

La seconda prospettiva si concentra sulla produzione diretta di immagini da parte di chi fa ricerca. La ricercatrice e il ricercatore portano in questo caso con sé sul terreno videocamere, macchine fotografiche e altri strumenti attraverso cui essi stessi producono materiale visuale (fotografie, film e filmati) con lo scopo di favorire l’esplorazione e la narrazione di determinati fenomeni spaziali. Ritrarre determinate persone, ambienti e attività permette di raccogliere informazioni sui luoghi, sul loro funzionamento e più in generale sul dispiegamento spaziale dei fenomeni. Ciò non significa tuttavia usare le immagini in un’accezione di derivazione positivista come magazzino di dati “oggettivi”. Chi fa ricerca produce immagini per dare un senso alla realtà più che per rilevarne oggettivamente i caratteri, e questo senso varia secondo il luogo, il momento storico, la

cultura e le persone con cui si interagisce. Inoltre, oltre a “capire” qualcosa in più sulla realtà e sul nostro rapporto con essa, la produzione di immagini permette di restituire visivamente i risultati così ottenuti (utilizzando variamente le foto prodotte, le immagini filmate ecc.) e di cercare forme alternative di coinvolgimento e di interazione con l'audience. Spesso attività di ricerca e organizzazione della restituzione dei dati diventano momenti così profondamente interconnessi da rendere difficile la divisione tra uno e l'altro.

Una terza ulteriore possibilità consiste nell'utilizzare le immagini per coinvolgere chi partecipa nell'attività di ricerca, attraverso i cosiddetti “approcci visuali partecipativi” (vedi ad esempio Milne *et alii* 2012; Gubrium *et alii* 2016; Mistry, Shaw 2021), poggiati sull'assunto che la produzione di conoscenza sia un processo bilaterale, che da chi ricerca si muove al partecipante e che da questi torna a chi ricerca, e che dall'interazione dei due possano nascere forme più ricche di comprensione e descrizione della realtà. Il video partecipativo e la fotografia partecipativa sono solo alcuni dei molti approcci utilizzati per promuovere una descrizione dei luoghi e delle problematiche socio-spaziali nella prospettiva (e con le voci, gli sguardi, i tempi e i modi) delle persone che li abitano, utilizzano e trasformano, permettendo loro di condividere “più liberamente” il proprio pensiero (Kendon 2003; Milne *et alii* 2012; Mistry *et alii* 2015). Così, chiedere ai partecipanti di scattare delle fotografie, di produrre delle rappresentazioni cartografiche dei propri luoghi di vita o di girare collettivamente dei video in risposta a quesiti di ricerca diventa un modo per stimolare le persone a fornire proprie letture del territorio e dei temi e problemi che ivi si inscrivono. Coinvolgere i partecipanti e le partecipanti nella produzione di materiale visuale mira a costruire narrazioni più ricche, polifoniche e dettagliate al tempo stesso, come cercherò di evidenziare presentando brevemente, nel prossimo paragrafo, una ricerca fotografica partecipativa tra le vie di Torino.

4. Scendendo sul territorio: investigare paure, percezioni e vitalità urbana attraverso la fotografia partecipativa

Ci spostiamo ora nel quartiere di San Salvario a Torino (Bignante 2014) per riflettere più concretamente su come dai percorsi di osservazione, analisi e produzione delle immagini possano nascere delle descrizioni di fenomeni, persone e luoghi in cui lo sguardo gioca un ruolo centrale nel catturare e restituire determinate informazioni. Si può trattare del nostro sguardo di ricercatrici e ricercatori o, come nel caso della ricerca che mi appresto a trattare, di quello di chi coinvolgiamo nella nostra ricerca.

San Salvario è situato tra la stazione ferroviaria Porta Nuova e il parco del Valentino, ed è caratterizzato oggi come in passato da una forte eterogeneità sociale e culturale (Bocco 2007). Fino a inizio anni Duemila, prostituzione, spaccio di sostanze stupefacenti e piccola criminalità hanno fatto sì che molte abitazioni fossero abbandonate da residenti di vecchia generazione in fuga. Negli ultimi vent'anni il quartiere è stato oggetto di diversi interventi



3. Carta dei domini britannici nel 1886 (Wikimedia Commons)

pubblici di riqualificazione e da un processo di *gentrification* piuttosto visibile che ha coinvolto una cospicua porzione di San Salvario, con l'apertura di ristoranti, negozi e altre attività commerciali. In questo quadro la ricerca ha esplorato se e in che termini la pericolosità e il degrado avvertiti fino a pochi anni or sono in un quartiere oggi spesso definito come *trendy*, dinamico e “serenamente multietnico” facciano ancora parte dell'esperienza quotidiana di vita dei residenti e delle residenti e in che modo influenzino l'utilizzo dello spazio pubblico a

San Salvario. Paura, disagio e pericolo sono sensazioni che tuttavia è difficile misurare, e tantomeno mappare: se le statistiche possono disegnare in quali luoghi siano più frequenti crimini o sacche di povertà, la sicurezza è una percezione soggettiva che dipende dal carattere e dal vissuto di ciascuno, da genere, età, esperienze quotidiane, così come dalle rappresentazioni dominanti presenti nei media e a volte strumentalmente utilizzate/evocate dalle *élites* locali. Per queste ragioni ho deciso di esplorare il rapporto dei residenti con lo spazio urbano attraverso le immagini, per incentivare creatività espressiva, riflessione e una più libera associazione di idee dei partecipanti e delle partecipanti. Ho selezionato un campione di ottanta persone residenti a San Salvario, quaranta residenti italiani e quaranta residenti di cittadinanza extracomunitaria, includendo persone che per età, sesso, nazionalità, reddito, professione e ubicazione abitativa all'interno del quartiere potessero rappresentare uno spaccato vario ed eterogeneo dei residenti del quartiere. A ciascuno è stato chiesto di scattare (con il proprio cellulare o macchina fotografica) “tre fotografie di luoghi di San Salvario in cui ci si sente o non ci si sente al sicuro” lasciando i partecipanti e le partecipanti liberi di scegliere cosa fotografare.

A ogni partecipante sono state presentate finalità e modalità di conduzione delle attività, ed è stato fissato un appuntamento successivo, a distanza di qualche giorno, per la consegna e il commento delle foto prodotte, seguendo il filo dei racconti che ciascuno riportava liberamente descrivendo le foto. Cosa è emerso da questo percorso? Innanzitutto, come spesso accade quando si usano tecniche di fotografia partecipativa, negli scatti prodotti a essere rilevante non è tanto “cosa” è stato fotografato, ma il significato che ha attribuito alla foto chi l'ha realizzata, e la storia (o le storie) che attraverso la foto è stata raccontata (fig. 4).

Così, diverse persone sono partite dalle fotografie per raccontare i propri percorsi, la propria

vita di tutti i giorni, soffermandosi sui posti frequentati (il bar, la piazza, il mercato, il parco giochi ecc.), descrivendo i luoghi “del benessere e del malessere” del quartiere, spesso citandone molti più dei tre che si richiedeva di fotografare. Attraverso ciascun percorso di discussione, costruito intorno al commento delle tre fotografie, le partecipanti e i partecipanti hanno tratteggiato i propri sguardi e percorsi nel quartiere, intrecciando la descrizione dei luoghi amati e dei luoghi “evitati” a quella delle persone frequentate, delle attività svolte, dei problemi percepiti, delle proposte che avanzerebbero agli amministratori locali. La foto ha rappresentato lo strumento attraverso cui riflettere, costruire, presentare e discutere il proprio rapporto con il quartiere. Di più, le fotografie hanno permesso ai luoghi rappresentati di assumere multidimensionalità: è il rapporto delle persone con questi a essere caricata di significati nella foto, non il luogo in sé, e su questo rapporto con lo “spazio vissuto” (Fremont 2009) si costruiscono le narrazioni individuali. Attraverso il commento delle foto vengono a intrecciarsi esperienze private e pubbliche di benessere e malessere nell'utilizzo del quartiere, utili per ricostruire le reti sociali e i legami tra persone nei (e con i) luoghi (chi vedo, dove, chi sono i miei legami affettivi e come questo incide sulla mia sicurezza/insicurezza nel quartiere). Scattare le fotografie ha consentito, inoltre, di visualizzare le sensazioni di sicurezza/insicurezza delle persone coinvolte e di ancorarle a specifici luoghi (in particolare alcune vie del quartiere), eventi o momenti della giornata (ad esempio la sera). Utilizzare le immagini ha favorito la costruzione di quel livello “micro” fatto di esperienze quotidiane che definiscono rappresentazioni personali, affettive e senso di attaccamento ai luoghi e di sondare il rapporto tra queste e le immagini dominanti del quartiere. Attraverso la produzione di immagini il partecipante si trova così nella posizione di confrontarsi con le rappresentazioni del quartiere, riconoscersi in queste, confutarle, discuterle, costruirne di alternative. E può farlo in un percorso in cui la propria visualità – intesa come la modalità specifica attraverso cui vediamo, ci è concesso vedere o siamo portati (o costretti) a vedere una determinata realtà – è chiamata in causa in una logica autoriflessiva (cosa vedo e cosa voglio fotografare? Per quali ragioni? Quali messaggi e visioni voglio trasmettere?). A essere stimolato in questo tipo di attività è il rapporto del sé con lo spazio urbano: il commento alla foto scattata dal partecipante, che diviene prodotto tangibile e “materiale” si traduce in una descrizione performativa del quartiere in cui chi fotografa è agente/attore e al contempo spettatore/interprete dei luoghi e delle dinamiche che descrive. Ed evidenzia come la ricerca visuale partecipativa fornisca aperture interessanti e spesso inattese su come il territorio è percepito e utilizzato (e in questo caso temuto o meno). Si prende così maggiormente atto degli sguardi delle persone sulla realtà e di come questi, intrecciati, contribuiscono a restituire descrizioni dense e stratificate della vita (e vitalità) urbana.

5. Conclusioni

In queste pagine si è cercato di riflettere sul rapporto tra immagini e geografia nel passato della disciplina e ai giorni nostri, soffermandosi in particolare su come oggi

l'utilizzo delle immagini, affrancatosi da una visione positivista e razionalista, costituisca un vettore potenzialmente in grado di costruire nuovi sguardi sui luoghi e di sperimentare modi diversi di praticare la geografia.

Al contempo, se l'uso di immagini nella ricerca geografica (e nelle scienze sociali più in generale) apre molti nuovi orizzonti, nondimeno porta a confrontarsi con una pluralità di questioni. Con riferimento alla dimensione etica della ricerca, ad esempio, come garantire privacy e anonimato, quando richiesto, alle persone riprese facendo ricerca? Come produrre e utilizzare eticamente le immagini, quando non sempre è possibile intercettare e ottenere il consenso da tutte le persone fotografate o filmate? Che livello di controllo abbiamo sulla circolazione delle immagini? E come cambiano i significati attribuiti alle immagini dai diversi pubblici che le osservano, spesso in maniera indipendente dal loro contesto di produzione all'interno della ricerca? Altre questioni hanno a che fare poi con i rapporti della ricerca visuale con altri modi di costruzione della conoscenza geografica. Si tratta non solo di riflettere sulla complementarità tra ricerca visuale e altre forme di produzione di sapere geografico (ad esempio metodologie “tradizionali” qualitative e quantitative) ma anche sull'equilibrio tra immagini e testo, tra visuale e verbale nelle nostre attività di ricerca e nelle forme in cui ne restituiamo i risultati. Come non limitarsi a utilizzare il verbale nella raccolta dei dati ma utilizzarlo per comunicare i risultati delle nostre ricerche e intercettare così pubblici differenti? Come entrano in relazione, in altri termini, visuale e verbale? Queste due modalità vanno interpretate come forme in grado di mostrare diversi tipi di evidenza, che si completano a vicenda. In questo senso la domanda non dovrebbe essere posta nei termini di cosa rappresenti meglio un lavoro, se immagini o testo. Si tratta altresì di riflettere su quale combinazione di parole e immagini possa permettere di restituire in maniera più completa il lavoro svolto, pensando che la geografia e le sue descrizioni non sono soltanto verbali e al contempo che la descrizione visuale non è un processo semplicemente lineare, ma multilineare.

Altre riflessioni, ancora, riguardano le difficoltà che chi pratica la geografia visuale (e la ricerca visuale più in generale) trova nel veder riconosciuti (e valutati) come prodotti accademici utili ai fini della propria carriera fotografie, documentari, film etnografici prodotti nel corso della propria ricerca. Quando si propone una restituzione dei risultati di un'indagine scientifica attraverso un



4. Un momento di racconto della vita urbana attraverso le immagini (foto di Elisa Bignante)

video, una mostra, un libro fotografico o altro, spesso scatta un campanello d'allarme e cresce la diffidenza: come si può pensare che le immagini siano in grado di presentare esaustivamente e scientificamente un'indagine? La paura è che il potenziale comunicativo (ed emotivo) delle immagini mini la scientificità della restituzione, portando l'osservatore a formulare interpretazioni non strettamente collegate con quanto il ricercatore intendeva presentare e trasmettere. Ciò si lega al forte potere di influenzare idee e posizioni che hanno le immagini, e quindi il loro prestarsi a utilizzi ideologici. Ma questo, a pensarci bene, non avviene anche accostandosi alla lettura di un testo scritto?

Una ulteriore questione riguarda le implicazioni di fare ricerca visuale in modo amatoriale o coinvolgendo competenze professionali nel campo della produzione delle immagini, costruendo parternariati tra artisti e ricercatori, e negoziando rapporti, ambiti di competenza e responsabilità reciproche, valorizzando le complementarità. E la lista delle questioni "aperte" che il rapporto tra immagini e geografia chiama in causa è ancora lunga (ad esempio il rapporto tra performance visuale e prodotto di ricerca, le trasformazioni che le tecnologie digitali hanno determinato nella produzione e circolazione di immagini geografiche ecc.) e richiederebbe molto spazio ancora per essere approfondita. La considerazione con cui vorrei, invece, concludere, e che mi riporta più propriamente nell'alveo del rapporto tra geografia e immagini è la seguente: la ricerca visuale, soprattutto in una prospettiva geografica, non ha solo a che fare con "l'utilizzo" delle immagini. Fondamentale è viceversa l'osservazione di determinati luoghi e fenomeni nella loro dimensione spaziale, nonostante permanga una tendenza a far coincidere l'indagine visuale con la produzione e/o l'analisi di determinati materiali (tra cui fotografie, video, filmati, materiale pubblicitario) e con l'utilizzo di specifici strumenti (video camera, macchina fotografica ecc.). L'attenzione, invece, non va spostata da quello che è il focus dell'analisi geografica – l'osservazione di determinati fenomeni nello spazio – a quelli che sono strumenti o mezzi per raccogliere, analizzare e presentare le informazioni relative a questi fenomeni. Ciò significa che i dati visuali dovrebbero essere pensati non in termini di cosa la macchina fotografica o la videocamera possono catturare, ma in termini di cosa l'occhio può osservare in relazione a determinati interrogativi. Si tratta, in altri termini, di promuovere un uso dell'immagine come forma praticabile di produzione di conoscenza situata che ci consente di interagire con nuovi sguardi e nuove geografie man mano che questi si presentano: non so se ogni "cosa" abbia o meno a che fare con il colore, come sostiene Tom Sawyer, ma sicuramente ogni "cosa" ha una sua dimensione ed esistenza spaziale che osservazione, immagini e rappresentazioni visuali possono aiutarci a cogliere in maniera più completa e articolata.

* Per un approfondimento delle riflessioni contenute in questo capitolo e dei riferimenti bibliografici sulla ricerca visuale in geografia (che per ragioni di spazio, in questo testo, ho dovuto limitare) si rimanda a E. Bignante, *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*, Laterza, Bari 2011 e E.

Bignante, *Scatti su San Salvario: La fotografia partecipativa nell'indagine delle rappresentazioni urbane in un quartiere in trasformazione*, in *Atti del XXXI Congresso Geografico Italiano*, a cura di G. Scaramellini, E. Mastropietro, vol. II, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 217-228.

Riferimenti bibliografici

- Amato F., Dell'Agnesse E. (a cura di) (2015), *Schermi americani. Geografia e geopolitica degli Stati Uniti nelle serie televisive*, Unicopli, Milano.
- Aru S., Jampaglia C., Memoli M., Puttilli M. (2018), *L'emozione di uno spazio quotidiano. Parole, racconti, immagini di Sant'Elia-Cagliari*, Ombre Corte, Verona.
- Anderson K., Smith S. (2001), *Editorial: Emotional geographies*, in "Transactions of the Institute of British Geographers", 26, pp. 7-10.
- Bignante E. (2011), *The Use of Photo Elicitation in Field Research: Exploring maasai Representation and Use of Natural Resources*, in "EchoGéo", 11 (online 2010 <http://echogeo.revues.org/index11622.html>).
- Bignante E. (2011), *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*, Laterza, Bari.
- Bignante E. (2014), *Scatti su San Salvario: La fotografia partecipativa nell'indagine delle rappresentazioni urbane in un quartiere in trasformazione*, in *Atti del XXXI Congresso Geografico Italiano*, a cura di G. Scaramellini, E. Mastropietro, vol. II, Mimesis, Milano-Udine, pp. 217-228.
- Bocco A. (2007), *Trasformazioni, reti e politiche pubbliche a San Salvario, Torino*, in "Archivio di studi urbani e regionali", vol. XXXVIII, n. 90, pp. 147-152.
- Cerreti C., Giangrasso G. (2004), *Cinema Italia*, in S. Conti (a cura di), *Riflessi italiani. L'identità di un paese nelle rappresentazioni del suo territorio*, Touring Club Italiano e Società Geografica Italiana, pp. 175-184.
- Conti S. (2004), *La memoria del futuro*, in S. Conti (a cura di), *Riflessi italiani. L'identità di un paese nelle rappresentazioni del suo territorio*, Touring Club Italiano e Società Geografica Italiana, pp. 4-7.
- Cook I., Crang M. (1995), *Doing Ethnographies*, Sage, London-New York 2007.
- Cosgrove D. (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*, Croom Helm, London.
- Dematteis G. (1985), *Le metafore della terra*, Feltrinelli, Milano.
- Frémont A. (2009), *La région, espace vécu*, Flammarion, Paris.
- Giorda C. (2009), *La fotografia come strumento geografico. Riflessioni epistemologiche e metodologiche per un uso più consapevole delle immagini nella ricerca e nella manualistica scolastica*, in E. Squarcina (a cura di), *Didattica critica della geografia. Libri di testo, mappe, discorso geopolitico*, Unicopli, Milano, pp. 201-209.
- Gregory D. (1994), *Geographical Imaginations*, Blackwell, Oxford.
- Gubrium A., Harper K., Otañez M. (2016), *Participatory Visual and Digital Research in Action*, Routledge, London-New York.
- Harley B. (1989), *Deconstructing the Map*, in "Cartographica", 26, 2, pp. 1-20.
- Jones J.P. (1995), *Dialogic Invitation*, in "Annals of the Association of American Geographers", 85, pp. 159-160.
- Kindon S. (2003), *Participatory Video in Geographic Research: A Feminist Practice of Looking?*, in "Area", 35, pp. 142-153.
- Mancini M. (2000), *I geografi dietro l'obiettivo: dall'immagine al territorio*, in E. Castelli, D. Laurenzi (a cura di), *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 79-91.
- McEwan C. (2001), *Postcolonialism, feminism, and development: intersections and dilemmas*, in "Progress in Development Studies", 1 (2), 2, pp. 93-111.
- Milne E.-J., Mitchell C., de Lange N. (a cura di) (2012), *The handbook of participatory video*, Altamira Press, Lanham MD.
- Minca C. (2003), *Ambiguità moderna e critica postmoderna. Riflessioni sulla natura del discorso geografico*, in "Bollettino della Società Geografica Italiana", s. XII, vol. VIII, pp. 893-908.
- Mistry J., Berardi A., Bignante E., Tschirhart C. (2015), *Between a rock and a hard place: ethical dilemmas of local community facilitators doing participatory projects*, in "Geoforum", vol. 61, pp. 27-35.
- Mistry J., Shaw J. (2021), *Evolving social and political dialogue through participatory video processes*, in *Progress in Development Studies*, pp. 196-213.
- Rose G. (1993), *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, University of Minnesota Press.
- Rose G. (2001), *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, London 2022.
- Rossetto T. (2004), *Fotografia e letteratura geografica. Linee di un'indagine storica*, in "Bollettino della Società Geografica Italiana", XII, IX, pp. 877-910.
- Quaini M. (1991), *Per una archeologia dello sguardo topografico*, in "Casabella", 575-576, pp. 13-17.
- Tanca M. (2018), *Geografia e fiction. Opera, film, canzone, fumetto*, Franco Angeli, Milano.
- Tolia-Kelly D., Rose G. (2012), *Visuality/Materiality: Images, Objects and Practices*, Routledge, London-New York.
- Thrift N. (2007), *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*, Routledge, London-New York.
- Twain M. (1989), *Tom Sawyer in pallone*, Mondadori, Milano.
- Tuan Y.F. (1979), *Sight and Pictures*, in "Geographical Review", 69, pp. 413-422.

Le immagini in antropologia: dall'antropometria all'infosfera

Cecilia Pennacini

Come gran parte delle scienze umane, l'antropologia è una disciplina logocentrica che ha costruito il suo sapere sulla base di rappresentazioni scritte della vita sociale. Tuttavia, il concetto antropologico di cultura avvia un vastissimo programma di studio di comportamenti e sistemi simbolici della più varia natura. Per questo, fin dalle origini della disciplina, si sente l'esigenza di documentare attraverso immagini fisse (disegni, fotografie) e in movimento (riprese cinematografiche) la vita delle culture. Con il tempo si sviluppa la sotto-disciplina dell'antropologia visiva (in inglese *visual anthropology*, in francese *anthropologie visuelle*), che adotta metodologie specifiche. Negli ultimi decenni il campo di indagine si allarga allo studio generale dei sistemi di comunicazione visiva nelle diverse culture. In quest'ambito, la rivoluzione digitale introduce a partire dagli anni novanta del Novecento cambiamenti radicali sia nell'uso che le culture, a livello globale, fanno delle immagini, sia nel loro impiego metodologico all'interno dell'antropologia. È dunque urgente e necessario ripensare l'antropologia visiva (e l'antropologia più in generale) all'interno dell'ambiente digitale in cui ciascuno è allo stesso tempo fruitore e produttore di un numero sempre più ingente di rappresentazioni visive.

1. Definire l'immagine

Che cos'è un'immagine? Da secoli svariate tradizioni filosofiche, teologiche e scientifiche tentano di rispondere a questo complesso

interrogativo. La storia del concetto di immagine si dipana nel tempo e nello spazio, mutando a seconda delle prospettive da cui lo si osserva. Nella storia degli studi, il problema della percezione visiva e delle sue rappresentazioni ha impegnato autori provenienti da vari ambiti disciplinari in un dibattito che investe le dimensioni fisiologica, psicologica e culturale per cercare di descrivere il complesso processo attraverso cui gli esseri umani percepiscono, producono e condividono immagini in forme diverse, immettendole nei circuiti della comunicazione¹. Più recentemente varie discipline interessate al fenomeno della visione e delle sue rappresentazioni si confrontano nell'ambito dei cosiddetti Visual Studies, dove i più tradizionali approcci della storia dell'arte e dell'estetica dialogano con le prospettive semiotiche, sociologiche, antropologiche e mediatiche. È ormai chiaro che un fenomeno universale, complesso e "rizomatico" (Deleuze, Guattari 1980) come questo – in grado di evidenziare nessi di relazione in direzioni diverse – non può che essere affrontato da una prospettiva interdisciplinare (Mitchell 2017).

Nelle lingue indoeuropee il termine "immagine" deriva dal latino *imago*, caratterizzato dalla radice *im-* presente in *imitare/imitazione* o in *similis, similitudo, simulacrum* ecc. (Pennacini 2010, p. 188). L'etimologia suggerisce dunque che ciò che definisce un'immagine è la somiglianza con l'oggetto che rappresenta. Detto altrimenti, possiamo considerare l'immagine come una rappresentazione che intrattiene un rapporto di somiglianza con l'oggetto a cui rimanda, una sorta di "doppio" della realtà. Come vedremo, creare rappresentazioni della realtà che ci circonda è un'esigenza fondamentale della nostra specie, assolta dalle due funzioni complementari del linguaggio e dell'estetica: le rappresentazioni ci consentono infatti di pensare, elaborare e comunicare informazioni ed emozioni relative al mondo in cui viviamo. In greco antico, le immagini sono definite *eidola* (ἰδῶλα), da *eidos*, forma), termine che indica i simulacri o idoli, dunque le rappresentazioni visive – figurative o scultoree – delle divinità, da cui traggono un potere che esercitano sugli esseri umani. Per Cicerone² le immagini, "che [i filosofi atomisti seguaci di Democrito] chiamano *eidola*, la cui irruzione nel nostro corpo non solo ci fa vedere ma anche pensare", alimentano "l'occhio della mente"³ in grado di produrre le "idee", altro termine derivato da *eidos*. Non possiamo in questa sede approfondire oltre l'analisi etimologica, ma è utile coglierne le suggestioni: l'immagine è una forma che imita qualcosa, in origine forse un'entità sovrumana di cui veicola il potere, e allo stesso tempo è un'espressione del pensiero distinta dal linguaggio e ad esso complementare.

La dimostrazione del potere esercitato dalle immagini sugli esseri umani diviene evidente nei conflitti tra culture, come mostra magistralmente Serge Gruzinski analizzando lo scontro tra le rappresentazioni visive dell'America preispanica e le raffigurazioni cristiane (*La guerre des images* 1990). Immagini come quelle dei *cemí* (fig. 1) – oggetti sacri dei Taino, i primi amerindi che incontrarono Colombo a Hispaniola per poi estinguersi nell'arco di pochi decenni – erano ad esempio in grado di trasmettere o forse imporre la volontà dell'antenato in esse rappresentato, attraverso l'intermediazione di uno specialista rituale posseduto dal suo spirito. Per questo vennero in gran parte distrutti nel corso del processo di evangelizzazione dell'isola.

Ma anche senza ricorrere alla possessione spiritica, l'idea che talune immagini abbiano il potere di trasformare coloro che le osservano è una convinzione comune. La famosa analisi iconologica di Ernest Gombrich relativa ad alcune tra le più famose opere di Botticelli (1945) evidenzia questo tema nelle intenzioni della committenza: negli ambienti intellettuali della corte medicea si credeva infatti nella capacità delle immagini – e dei simboli in esse contenute – di plasmare attraverso lo sguardo la personalità del destinatario⁴.

Evidentemente lo statuto epistemologico dell'immagine muta nella storia delle culture umane a seconda dei diversi contesti comunicativi in cui si trova ad agire e a interagire con altri media. Si tratta di una storia antichissima, che rinvia al processo stesso di ominazione. Ne *Il gesto e la parola* (1964-1965), il paleo-etnologo André Leroi-Gourhan affronta il ruolo svolto dall'estetica nell'evoluzione della specie, riferendosi in particolare alle rappresentazioni delle percezioni sensoriali che non ricorrono al linguaggio verbale. Nonostante le più antiche pitture rupestri contengano spesso grafismi che sembrano preludere allo sviluppo di simboli pittografici, Leroi-Gourhan sottolinea la “libertà dimensionale [dell'immagine] che mancherà sempre alla scrittura” (1977, p. 230), grazie alla quale produce simboli visivi immediatamente accessibili in grado di suscitare direttamente l'emozione dello spettatore: “Sembra che la conquista dell'utensile e quella del linguaggio rappresentino solo una parte dell'evoluzione dell'uomo, e ciò che qui si intende per estetica⁵ abbia occupato nel nostro sviluppo un posto altrettanto importante” (1977, p. 321).

La capacità di raffigurare in maniera estremamente raffinata è attestata fin dalla comparsa di *homo sapiens*. Alcune straordinarie raffigurazioni di maiali selvatici sono state recentemente scoperte nella caverna di Leang Tedongnge, a Sulawesi. Datate almeno a 35.400 anni fa, queste immagini si distinguono dai grafismi contemporanei grazie al realismo e all'emozionante dinamismo della rappresentazione. Come afferma Leroi-Gourhan, non possediamo tracce del linguaggio utilizzato dai nostri antenati in quella fase dal momento che la scrittura apparirà soltanto alcune decine di migliaia di anni dopo, ma osservando le pitture rupestri possiamo intuire quanto l'estetica abbia costantemente accompagnato il linguaggio nella storia della nostra specie (fig. 2).



1. Il *cemí* di Torino (@Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino), unico esemplare antropomorfo in cotone contenente un cranio umano di epoca precolombiana sopravvissuto alla conquista (Pennacini 2021)

2. Un'antropologia visiva

L'antropologia si sviluppa con le altre scienze umane nella seconda metà dell'Ottocento. Il concetto fondamentale da cui la disciplina prende le basi è una definizione innovativa di cultura. Nel 1871 Edward Burnett Tylor definisce la cultura in modo radicalmente diverso dalla concezione classica, come un insieme vastissimo di comportamenti e modelli non trasmissibili geneticamente che include non solo le manifestazioni alte ed elitarie della produzione culturale (generalmente tramandate in forma scritta), ma ogni “capacità o abitudine acquisita dall'uomo in quanto membro di una società” (1871, p. 1). Così anche le società tradizionalmente agrafe, che rappresentano una parte consistente dell'umanità, divengono in questa visione produttrici di cultura alla stregua di tutte le altre civiltà⁶.

L'ambizioso programma dell'antropologia includeva lo studio di un vasto numero di fenomeni culturali, molti dei quali ineffabili e non facilmente descrivibili a parole. Lo studio delle forme, dei simboli e dei relativi significati costituiva un punto di osservazione privilegiato soprattutto nei contesti extraeuropei e/o subalterni su cui gli antropologi si concentrarono. Proprio per questo, fin dalle sue origini, l'antropologia si dota di metodi finalizzati a documentare le espressioni non verbali della vita culturale, impiegando sistematicamente strumenti di registrazione visiva e audiovisiva (disegni, fotografie, cinema). Tuttavia, per molto tempo questi strumenti furono inclusi nella cassetta degli attrezzi dell'etnografo senza un'adeguata riflessione teorica, nell'ingenua convinzione che potessero operare automaticamente producendo documenti considerati oggettivi. In questa prima fase, sembrava mancare la consapevolezza della complessità delle operazioni selettive che necessariamente presiedono alla costruzione di un'immagine.

L'antropologia era considerata allora una “scienza naturale dell'uomo”, che integrava l'approccio biologico con quello culturale. In questa prospettiva, il problema della diversità veniva affrontato tentando di documentare e classificare i diversi “tipi” umani sulla base delle loro caratteristiche fisiche, mentali e culturali. L'arbitraria sovrapposizione di queste dimensioni contribuì alla fortuna del concetto di razza, con le drammatiche conseguenze che ben conosciamo. Fino alla scoperta del DNA⁷, che ne determinò il declino, il

concetto di razza occupò le ricerche di numerosissimi studiosi impegnati a descrivere e documentare caratteristiche somatiche immediatamente osservabili di membri di società diverse (colore della pelle, forma del corpo, tipologia di capelli ecc.).



2. Caverna di Leang Tedongnge, Sulawesi, raffigurazione di un maiale selvatico (Getty images)

La fotografia cosiddetta “antropometrica” venne utilizzata per misurare e classificare le caratteristiche razziali, divenendo uno degli strumenti fondamentali sia per la costituzione di documenti antropologici sia ai fini della divulgazione popolare delle teorie razzologiche, svolgendo un ruolo determinante nella propaganda politica (fig. 3).

Al di là dell'antropometria, gli apparecchi fotografici e cinematografici accompagnavano sul campo gli etnografi intenti a documentare i più diversi aspetti della vita sociale: fotografie e filmati di feste, rituali, processi tecnologici, spazi e paesaggi furono

sistematicamente “collezionati” al fine di corredare le pubblicazioni etnografiche o anche di arricchire il patrimonio dei musei antropologici occidentali, che spesso finanziavano le ricerche. Emblematico a questo proposito l'esempio del Museo di Archeologia e Antropologia dell'Università di Cambridge, che sponsorizzò la prima spedizione etnografica sul campo allo stretto di Torres nel 1898. Il promotore di questa iniziativa, il biologo Alfred Court Haddon, dotò la spedizione di apparecchiature fotografiche e cinematografiche oltre che di strumenti per la registrazione dei suoni su rulli di cera, producendo una quantità impressionante di documenti visivi e sonori sulle popolazioni locali che andarono a incrementare il patrimonio del museo.

L'utilizzo della fotografia nella ricerca era allora improntato a un'ingenua fiducia nella presunta capacità dell'occhio meccanico di catturare oggettivamente la realtà. A questa fiducia corrispondeva più in generale una credenza radicata nell'oggettività della percezione visiva e delle sue rappresentazioni. La psicologia della percezione ha contribuito a spezzare questa illusione, mostrando la natura relazione del fenomeno visivo che evidentemente scaturisce dal rapporto tra un soggetto vedente e un oggetto visto. In questa prospettiva James Gibson ha costruito una teoria ecologica della percezione visiva, che la considera un fenomeno adattativo fondamentale al centro del rapporto tra gli esseri umani e l'ambiente in cui vivono (1986). La percezione dell'ambiente è infatti determinata dalla posizione del soggetto vedente nello spazio e dai limiti neuro-fisiologici dell'apparato visivo umano e di quel particolare soggetto vedente. Si crea così un circuito complesso che collega i soggetti percipienti, la cui percezione è plasmata anche da fattori psicologici e culturali, e l'ambiente circostante, che il soggetto a sua volta modificherà conferendogli



3. Giovanni Marro, studio antropometrico di un egiziano (©Archivio del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino)

forme e significati specifici. La concezione positivista dell'“immagine-documento” lascerà il posto al riconoscimento della complessità della percezione visiva e della figurazione: le immagini perdono così la loro aura di oggettività per assumere lo statuto di rappresentazioni soggettive.

Più in generale, lo statuto scientifico e disciplinare dell'antropologia subirà nel corso del XX secolo cambiamenti profondi, che porteranno a una separazione degli approcci biologici e culturali nello studio dell'essere umano. Alcune prospettive teoriche sottolineeranno la centralità della dimensione simbolica e comunicativa della vita sociale, ridefinendo il concetto stesso di cultura e rinnovando l'impianto epistemologico e metodologico della disciplina. Negli anni settanta del Novecento, Clifford Geertz introduce la sua famosa definizione semiotica di cultura, spostando l'attenzione dal piano dei comportamenti sociali a quello dei simboli e dei significati (1973). Per Geertz, la cultura è una rete (o una ragnatela) di significati che gli esseri umani tessono instancabilmente, rimanendovi essi stessi impigliati, una metafora che coglie la complessità dei sistemi culturali e la nostra dipendenza da essi. La stessa complessità che osserviamo nei sistemi visivi onnipervasivi in cui siamo immersi.

In questa prospettiva, l'antropologia studia i fenomeni visivi in quanto sistemi di simboli e significati rinvenibili in molteplici manifestazioni della vita sociale: gli oggetti, gli spazi in cui viviamo, i paesaggi, i nostri stessi corpi sono plasmati secondo forme immediatamente percepibili ai sensi, in grado di trasmettere modelli e significati culturali. La figurazione è “un'operazione universale per mezzo della quale oggetti materiali sono trasformati in agenti della vita sociale poiché si dà loro la funzione di evocare in modo più o meno somigliante un prototipo reale o immaginario” (Descola 2010, p. 17). L'antropologia visiva, nella sua accezione più ampia, studia diverse forme di raffigurazione in quanto chiavi di accesso ai significati della vita sociale e culturale. Per far questo, utilizza spesso tecniche e linguaggi coerenti con i fenomeni che studia: oltre al saggio scritto adotta dunque i linguaggi della fotografia, del cinema, del disegno, talvolta del fumetto, del podcast, del design, del teatro, della realtà aumentata ecc., in una prospettiva definita “multimodale”⁸ (fig. 4).

3. Immagini e rivoluzione digitale

A partire dalla seconda metà del secolo scorso le tecnologie che consentono la riproduzione e la trasmissione di immagini fisse e in movimento si sono sviluppate in una direzione nuova. Le tecniche di riproduzione analogica in uso nella fotografia e nel cinema hanno progressivamente lasciato il campo a sistemi basati su una conversione numerica discreta⁹, che può essere rielaborata elettronicamente. Come in moltissimi altri settori della vita economica e sociale, lo sviluppo dell'informatica ha rivoluzionato la comunicazione visiva contribuendo a un incremento notevolissimo della quantità e della qualità delle immagini riproducibili tecnicamente. Le apparecchiature digitali, sempre più leggere, maneggevoli ed economicamente abbordabili, hanno ormai raggiunto anche le

società che vivono nei più sperduti angoli del globo. Si è così “neutralizzato” il potere della tecnologia, un tempo prerogativa esclusiva dell’Occidente e oggi accessibile a gran parte della popolazione mondiale. Nell’Africa sub-sahariana, ad esempio, lo smartphone garantisce oggi l’accesso alla rete a centinaia di milioni di giovani che lo utilizzano in maniera creativa per soddisfare bisogni locali, immettendo nei flussi globali nuovi contenuti visivi e multimediali (fig. 5).

Il “World Wide Web”, la “vasta rete mondiale”, ha in effetti trasformato radicalmente le telecomunicazioni, consentendo una circolazione spontanea, libera e decentrata di immagini, suoni e informazioni. I materiali che troviamo sul web formano un enorme bacino di rappresentazioni pluricodicali (testi scritti, immagini, grafica, suoni ecc.), organizzati secondo il modello dell’ipertesto. Ciò significa che questi materiali vengono presentati secondo una logica nonlineare e con una modalità interattiva, che lascia il fruitore libero di scegliere a quali contenuti accedere e come interagire con essi. La circolazione di rappresentazioni di diverso tipo ha così subito un incremento esponenziale e una trasformazione qualitativa: la comunicazione si arricchisce di una varietà di linguaggi che interagiscono tra loro, mentre la carta stampata sembra perdere progressivamente la sua centralità. La rete è divenuta il “doppio” di un mondo in cui estetica e linguaggio continuano a integrarsi ed arricchirsi in forme espressive in continua evoluzione, come preconizzato da Leroi-Gourhan, e dove i confini tra realtà e rappresentazione appaiono sempre più labili. In questo senso il filosofo Luciano Floridi, nel suo *Onlife Manifesto. Being human in a Hyper-connected Era* (2014) fonde le dimensioni dell’online e dell’offline coniando l’espressione “onlife”. Un processo cui la pandemia COVID19, con la relativa esigenza di distanziamento fisico, ha imposto una fortissima accelerazione.

Gli effetti di questa rivoluzione sulla vita sociale e culturale sono profondi. Se l’immagine della cultura come rete proposta da Geertz descriveva i singoli contesti locali, lo sviluppo del Web ha contribuito a polverizzare i confini territoriali. In *Modernità in polvere* (1996), Arjun Appadurai ci propone una nuova definizione di cultura descritta come un “frattale” formato non tanto da elementi tangibili e concreti quanto da flussi di persone, idee, informazioni, denaro e tecnologie. Così le immagini e più in generale i media attraversano il pianeta ricreandolo attraverso le tecnologie digitali. Il nuovo habitat, cui gli esseri umani si stanno rapidamente adattando, è stato definito un’“infosfera” (Floridi 2020): uno spazio



4. Pitture corporee degli aborigeni australiani (da B. Spencer, F. Gillen [1904], *The Northern Tribes of Central Australia*, 1969, p. 58)

informatico che pervade ogni livello dell’esistenza umana ridefinendo le relazioni sociali. È una profonda trasformazione antropologica che si realizza attraverso nuovi habitus corporei, integrati da dispositivi (computer, tablet, cellulari, apple watch ecc.) con cui esternalizziamo molte delle nostre funzioni vitali, relazionali, comunicative.

I flussi, compresi quelli mediatici, si sviluppano all’interno di un mercato nel quale i dati, le informazioni e le rappresentazioni possiedono e producono valore. La rivoluzione digitale investe ovviamente la dimensione economica, che è a sua volta motore dello sviluppo delle comunicazioni. Come Walter Benjamin aveva previsto, la riproducibilità tecnica delle rappresentazioni estetiche e delle opere d’arte incide sul loro valore dal momento che i canali della diffusione risultano difficilmente controllabili. Tuttavia molti artisti tentano oggi di difendere il valore economico delle immagini riprodotte tecnicamente attraverso i cosiddetti Non Fungible Token (NFT), certificati di proprietà digitale che proteggono la proprietà intellettuale di alcune opere replicabili in rete.

La fortuna che le immagini riscuotono nella globalizzazione mediatica è enorme anche in virtù del loro potere di comunicare oltre le barriere linguistiche e culturali. La ricerca antropologica si proietta oggi in questi scenari sperimentando nuovi metodi che indagano le comunità della rete e le loro produzioni culturali nei social network, impegnandosi in una “netnography” che integra o sostituisce la classica osservazione partecipante. Tra gli esempi più innovativi in quest’ambito, le ricerche di Daniel Miller e del suo gruppo che con due fortunati progetti ERC (“Why we post” e “Smart aging”) studiano le mutazioni socioculturali prodotte dalla rete, restituendo coerentemente i risultati delle indagini sotto forma di siti, ebook open source, video, post su Twitter ecc. Lo studio etnografico delle comunità virtuali mette in evidenza il mutamento in atto nei media a livello globale, dominati da nuove forme comunicative in cui le immagini e le rappresentazioni estetiche integrano brevi interventi scritti. La produzione di questi contenuti è solo in parte affidata a professionisti dell’industria culturale, dal momento che tecnologie e linguaggi mediatici sono alla portata di tutti.

L’antropologia ha riservato fin dalle sue origini un’attenzione particolare alla dimensione visibile delle culture e ai significati che essa veicolava. Gli sviluppi teorici della disciplina

arriva questa?

5. Isaac Mkalia, un maestro masai, controlla il suo smartphone mentre tiene d’occhio il bestiame (Foto di Sven Torfinn ([https://library.panos.co.uk/stock-photo/isaac-mkalia-\(20\)-a-masai-and-a-teacher-by-profession-checks-his-mobile/search/](https://library.panos.co.uk/stock-photo/isaac-mkalia-(20)-a-masai-and-a-teacher-by-profession-checks-his-mobile/search/)))

hanno progressivamente trasformato il concetto di cultura sottolineando la centralità dei media attraverso cui le rappresentazioni del mondo e della società vengono veicolate. L'evoluzione delle tecnologie ha incrementato i flussi comunicativi ben oltre i confini locali, superando separazioni e barriere linguistiche anche grazie alla nuova centralità che le rappresentazioni estetiche occupano nei media. Un numero crescente di informazioni e rappresentazioni circolano nell'ambiente digitale a cui ci stiamo adattando e da cui ormai dipendiamo. Si tratta di una rivoluzione antropologica epocale che per essere compresa richiede un grande impegno congiunto di studiosi di diverse discipline.

1 Cfr. Pennacini 2005.

2 *De finibus*, I. 6. 21.

3 *Repubblica* 533d, cit. in Remotti 2010, p. 287.

4 Gombrich analizza le lettere che Marsilio Ficino indirizza al committente di alcune famose opere di Botticelli, Lorenzo di Pierfrancesco, allora adolescente. Il filosofo neoplatonico dà istruzioni precise sulle allegorie morali contenute nei quadri, che furono collocati negli appartamenti privati del giovane. La simbologia astrologica in essi contenuta era parte, secondo Gombrich, di un programma educativo realizzato attraverso le immagini. In particolare, nella Primavera, lo sguardo di Venere rivolto verso lo spettatore (il giovane Lorenzo) sembra coinvolgerlo nella scena, trasferendo in questo modo su di lui i contenuti morali dell'alle-

goria (Gombrich 1945, p. 32).

5 Dal greco antico *aistesis*, "percezione".

6 La comparazione avveniva tuttavia all'interno di uno schema evolucionistico che erroneamente collocava ciascuna società a un diverso stadio di un postulato progresso unilineare.

7 La scoperta del DNA ha dimostrato come il patrimonio genetico della nostra specie sia un continuum all'interno del quale è impossibile identificare gruppi umani definiti. Cfr. G. Biondi, O. Rickard, *L'errore della razza*, 2011.

8 <<https://entanglementsjournal.org/>>.

9 In inglese *digit*, dal momento che contiamo sulle dita, da cui digitale.

Riferimenti bibliografici

Appadurai A. (1996), *Modernity at Large. Cultural Dimension of Globalisation*, Minnesota University Press (trad. it. *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina, Milano 2012).

Deleuze G., Guattari F. (1980), *Mille plateaux*, Editions du Minuit, Paris.

Descola Ph. (2010), *Manières de voir, manières de figurer*, in P. Descola (a cura di), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Musée du Quai Branly, Paris, pp. 11-51.

Floridi L. (2015), *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*, Springer Open.

Geertz C. (1973), *The interpretation of cultures*, Basic Books, New York (trad. it. *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna 1987).

Gibson J. (1986), *The ecological approach to visual perception*, Erlbaum, London (trad. it. *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, il Mulino, Bologna 1999).

Gruzinski S. (1990), *La guerre des images. De Christophe Colomb à 'Blade Runner' (1492-2019)*, Fayard, Paris.

Leroi-Gourhan A. (1964), *Le Geste et la Parole*. I, *Technique et Langage*, A. Michel, Paris.

Leroi-Gourhan A. (1965), *Le Geste et la Parole*. II, *La Mémoire et les rythmes*, A. Michel, Paris (trad. it. *Il gesto e la parola*. II, *La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1977).

Mitchell W.J.T (2017), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.

Pennacini C. (2005), *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci, Roma.

Pennacini C. (2010), "Immagini", in C. Pennacini, *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Carocci, Roma, pp. 187-221.

Pennacini C. (2021), "Gli Zemi di Torino: un percorso biografico" in M. Arizza (a cura di), *Trattamento e restituzione del Patrimonio culturale. Oggetti, resti umani, conoscenza*, Cnr Edizioni, Roma, pp. 159-173.

Tylor E.B. (1871), *Primitive culture. Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, John Murray, London (trad. it. *Alle origini della cultura*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985).

La ricerca sociale usa le immagini:
casi

Il racconto in una immagine: la scena dell'azione negli ex voto dipinti

Paola Borgna, Renato Grimaldi

Innumerevoli azioni umane richiedono all'individuo di scegliere tra strategie di individuazione e strategie di identificazione; tra il richiamare su di sé un'attenzione selettiva, differenziandosi, e il con-fondersi con altri; o, detto ancora più semplicemente, di scegliere tra il privilegiare l' "io" o il "noi". Tentare di spiegare perché un individuo ha privilegiato l'uno o l'altro (o cercare di prevedere quale privilegerà) comporta disporre di un'immagine dell'uomo – quel che in sociologia viene definito un modello del soggetto agente, o un modello dell'attore.

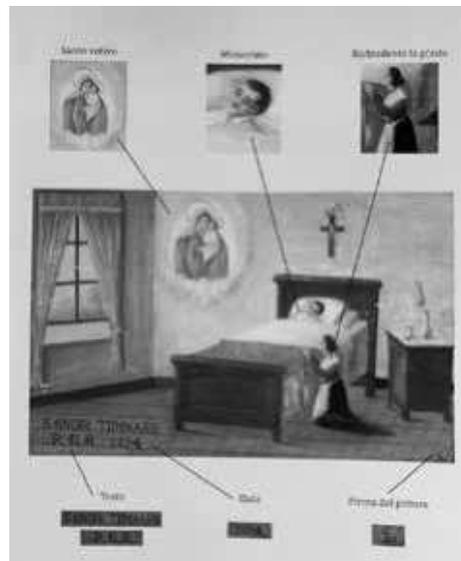
In questo testo illustriamo alcuni dei risultati di un lavoro di analisi di comportamenti di risposta a situazioni di pericolo estremo quali quelle tipicamente rappresentate negli ex voto. Il carattere narrativo delle tavolette votive dipinte e la loro tipica forma compositiva individuano e selezionano i tratti salienti di situazioni difficili da cui gli attori sociali sono confrontati nelle circostanze concrete della vita quotidiana, nella società tradizionale come in quella moderna. Le tavolette considerate coprono infatti un arco temporale che va dal Cinquecento ai giorni nostri, in un'area geografica che comprende principalmente il Piemonte con alcune rilevazioni anche in santuari della Toscana, Emilia Romagna, Marche, Lazio e Sicilia.

Esse raccontano delle principali preoccupazioni delle epoche in cui sono stati realizzati; selezionano e fissano, in una sola immagine, elementi della cultura di una società o di gruppi umani in specifici periodi storici. Il saggio presenta alcuni risultati delle analisi condotte utilizzando il modello dell'attore sociale EGO di Luciano Gallino su un repertorio costituito da circa diecimila tavolette votive dipinte, che narrano di malattie e interventi chirurgici, alluvioni e terremoti, guerre e brigantaggio, incidenti sul lavoro e su mezzi di locomozione. Tali ex voto – memorizzati in una banca dati digitale – possono essere recuperati facilmente mediante un elevato numero di variabili, in particolare mediante le singolarità rappresentate, etichettate secondo una classificazione

proposta in un importante lavoro svolto dallo studioso di tradizioni popolari, Paolo Toschi, negli anni sessanta del secolo scorso¹.

1. Tra quantità e qualità (*mixed methods*): un progetto di ricerca sul campo

La ricerca di cui si tratta in questo contributo ha seguito un approccio misto (i cosiddetti *mixed methods*, tra qualità e quantità: vedi Amaturò, Punziano 2016)². L'impianto teorico è stato definito all'inizio del lavoro, per cui c'è stata una continua *interazione* tra metodo quantitativo/standard – con circa diecimila ex voto dipinti fotografati, schedati e caricati in una base di dati – e metodo qualitativo/non standard – mediante lavoro in biblioteca, interviste a rettori, studiosi, pittori, richiedenti la grazia e miracolati, conferenze e discussioni con colleghi, esperti del settore e soprattutto con l'osservazione di ex voto in centinaia di santuari e luoghi sacri e musei, mostre ecc. di tutta Italia ma anche nel bacino Mediterraneo, in Europa centrale e in America Latina (Grimaldi 2020; Grimaldi 2005). Sono due approcci che hanno consentito di “leggere” le tavolette votive dipinte e di fornire al dato quantitativo quello che solo l'aspetto qualitativo poteva cogliere, e viceversa. In un percorso di ricerca iniziato circa quaranta anni fa, le linee guida fornite da una teoria esplicita come il modello di attore sociale EGO di Luciano Gallino (vedi paragrafo 3), sono state determinanti per una buona riuscita del lavoro. Come prima fase del disegno della ricerca abbiamo riconosciuto nella tavoletta votiva dipinta un insieme di elementi ricorrenti mediante i quali è stato possibile eleggere l'ex voto come unità di analisi atta all'uso di una matrice dati e quindi utile base per una ricerca quantitativa. Come illustra la fig. 1 è sempre possibile rilevare un santo votivo, un attore miracolato, un attore richiedente la grazia, un testo/iscrizione, una data, la firma del pittore. Alcuni di questi elementi possono anche mancare (ad esempio la firma del pittore), ma si tratta comunque di concetti a cui è possibile dare una definizione operativa e quindi trasformarli in variabili, a volte anche di stimarne il valore (è il caso della data di esecuzione del dipinto, quando assente).



1. Elementi costitutivi e ricorrenti degli ex voto

2. Composizione degli ex voto

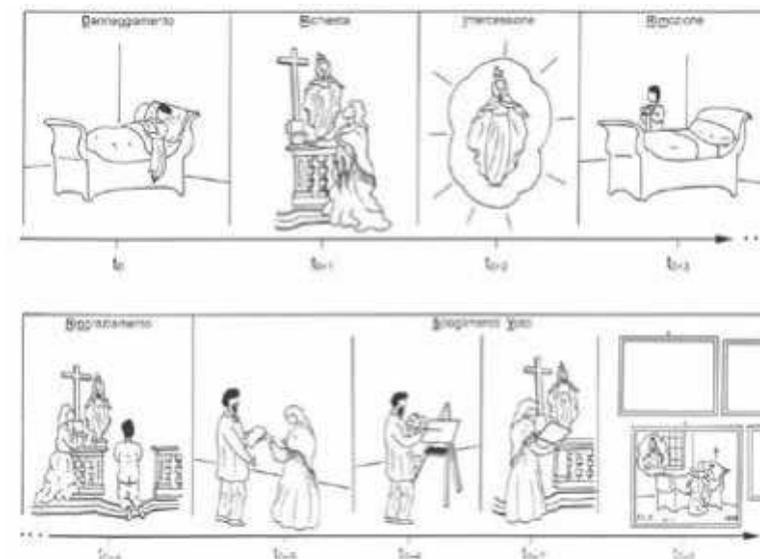
2.1. Un approccio morfologico

In questa sezione intendiamo osservare come la tavoletta votiva dipinta rappresenti un messaggio narrativo, interpretabile con un approccio morfologico che ha le sue radici formaliste nella *Morfologia della fiaba* di Propp (1966); cerchiamo cioè di costruire un sistema logico formale che, per quanto riguarda gli ex voto, è già stato suggerito da Buttitta (1983), Castronovo (1986) e da Belli (1984). D'altra parte questa impostazione ha già dato buoni risultati nello studio delle leggende di fondazione dei santuari (Profeta 1970; Gulli 1972), che abbiamo ripreso per i santuari piemontesi (Grimaldi 2020; Grimaldi 2022; Cousin, Grimaldi 2022).

Le funzioni narrative individuate per gli ex voto sono le seguenti:

- D (Danneggiamento)
- Ri (Richiesta)
- I (Intercessione)
- Rm (Rimozione)
- Rn (Ringraziamento)
- Sv (Scioglimento del voto)

La fig. 2 rappresenta la composizione narrativa dell'ex voto secondo le funzioni appena menzionate a partire dal danneggiamento (D) al tempo t_0 fino allo scioglimento del voto (Sv) al tempo t_{0+8} . Quest'ultima funzione (Sv), ancora nella fig. 2, è rappresentata



2. La morfologia dell'ex voto: le funzioni ricorrenti

a partire dal momento della commessa al pittore (tempo t_{0+5}), e comprende l'esecuzione del quadro (t_{0+6}), la rituale consegna al santuario o cappella (t_{0+7}) e il momento in cui l'ex voto appeso alla parete del luogo sacro (t_{0+8}) inizia la sua comunicazione di messaggi e di modelli di comportamento che il richiedente la grazia invia verso la comunità. Questo approccio morfologico dimostra ancora la monotipicità dei racconti narrati dalle tavolette votive (e quindi ne giustifica la scelta come materiale omogeneo d'indagine e dunque l'elezione a unità di analisi), consente di individuare gli attori che calcano la scena dell'ex voto e quindi di predisporre una scheda di rilevazione capace di ricevere e custodire informazioni ad essi pertinenti.

Le funzioni per semplicità non sono state dotate di varianti: qui ci preme solo mettere in evidenza il carattere *narrativo* dell'ex voto e la *monotipicità* compositiva del suo codice iconografico. Infatti la stringa di funzioni che rappresenta ogni singola tavoletta votiva è sempre la stessa (a meno delle varianti che abbiamo ommesso, come detto sopra):

D Ri I Rm Rn Sv

Siamo quindi di fronte ad un racconto racchiuso all'interno di un'unica immagine.

2.2. Le parole disegnate

Vittorio Alfieri rispose a una lunga lettera, in merito alle sue tragedie, inviatagli da Ranieri de' Casabigi nel 1783 con un altrettanto lungo testo ove spicca la seguente frase: "Ma le parole, si vedono elle o si ascoltano?". Nel caso degli ex voto, aggiungiamo noi, "le parole si disegnano". Siamo infatti di fronte a un oggetto della cultura materiale che ha mantenuto intatto il suo (diremmo oggi) "format" per più di cinque secoli, dove la narrazione del richiedente la grazia viene data in committenza a un pittore che, secondo una consolidata grammatica (proveniente, non dimentichiamolo, da una cultura "alta"), imprime in un dipinto una storia che deve rendere riconoscibili attori, luoghi, fogge del vestire, strumenti di lavoro, ecc. Un racconto in un'immagine, per l'appunto.

3. ego e gli ex voto: azione, attore, spazio d'azione

Intendiamo ora collocare il complesso delle operazioni che portano all'offerta della tavoletta votiva dipinta all'interno del modello dell'attore sociale EGO. In questo ambito l'ex voto viene visto come esito di una decisione: l'attore richiedente *decide* di stringere un patto con una divinità per rimuovere un determinato danneggiamento occorso a lui medesimo o ad un suo referente, materiale o simbolico. Dato il buon esito della vicenda l'attore predispone l'esecuzione e l'esposizione dell'ex voto in un luogo sacro, convenuto al momento della stipula del "contratto" con il santo. Tale luogo è solitamente un santuario che è esso stesso sacralizzato da un'apparizione mariana.

Da questi primi passi appare subito evidente come il richiedente assuma il primo posto

nella scala d'importanza degli attori che calcano la scena di questo rituale. Il miracolato, che a prima vista sembrava essere il personaggio principale, assume una posizione di secondo piano; fosse per lui forse l'ex voto non esisterebbe neppure, perché magari il rischio di quel particolare evento è stato da lui sottovalutato mentre ha assunto notevoli dimensioni ad esempio nella mente dell'anziana madre (attore richiedente). Se pensiamo poi ad un neonato, è impensabile che sia egli stesso ad aver stabilito il patto con il santo, mentre la sua malattia è stata una grossa preoccupazione per i genitori. Quindi è il richiedente che percepisce la situazione come di estremo pericolo, di minaccia per sé o per referenti-affini, che stabilisce il patto con la divinità, e che nel lieto fine onora il suo impegno con una precisa commessa a un pittore e l'esposizione nel santuario della tavoletta votiva.

L'ex voto viene sempre indicato per il suo attributo di realismo con cui rappresenta un fatto; esso consente anche di comprendere la percezione della minaccia, del modo in cui si costruisce tale percezione nella mente dell'attore e come questi se la rappresenti; di questi eventi la tavoletta è uno specchio fedele. Dati questi presupposti, il modello dell'attore sociale EGO – che segue un paradigma di tipo cognitivista – progettato per "girare" (nella sua versione computazionale) come programma per computer che simula la mente di un attore confrontato da decisioni difficili, diventa – nella sua versione psicosociologica – un modello esplicito e importante per guidare la lettura degli ex voto; a tale scopo la scheda di rilevazione tiene conto – oltre che di evidenti variabili di contesto – di informazioni atte a restituire, secondo i canoni del modello, la *rappresentazione della situazione* in cui si trovano richiedente e miracolato, e soprattutto – per ciascuno di loro – di dati sui *referenti* e *scopi ultimi* minacciati dall'evento. Referenti e scopi ultimi, in particolare questi secondi, riteniamo costituiscano dei *meta-valori* su cui quantificare la storia del comportamento sociale di questi ultimi secoli, alla luce di un modello che considera le azioni sociali come esiti di schemi interpretativi, stati affettivi ed ovviamente di parametri inizializzanti degli attori-soggetto delle vicende degli ex voto. Entrando nel vivo della questione, in merito ai tre scopi ultimi, scriveva Gallino che ciascuno si articola in almeno due sottoscopi (1995, p. 68):

Ci sono, tanto per cominciare, due tipi, o due forme, differenti di sopravvivenza. Una forma consiste nel vivere più a lungo di una data entità di riferimento, sia essa una persona, un gruppo, una coorte di età. [...] Un altro tipo di sopravvivenza consiste nello scampare felicemente ad una minaccia, una sfida potenzialmente letale che è stata affrontata con successo da una entità fisica o simbolica.

Questa definizione consente di cogliere come gli ex voto siano il luogo dove prevalentemente troveremo minacce alla sopravvivenza del corpo o – aggiungiamo noi – di un affine biologico o affine culturale. Se lo scampare a una singolarità è probabilmente – lo vedremo con i dati del nostro campione – una delle preoccupazioni principali del personaggio dell'ex voto, ne rimangono altre non meno interessanti. Ancora Gallino fornisce

una definizione degli scopi ultimi persistenza e replicazione (1995, p. 69):

Estrapolando, sembra dunque che la sopravvivenza, di per sé, non sia sufficiente: noi vogliamo, nel mentre sopravviviamo, persistere come siamo.

Ma anche lo scopo ultimo della persistenza deve essere scisso in due. Senza dubbio vogliamo sopravvivere, e vedere i nostri referenti sopravvivere, a patto che noi e gli altri che ci guardano, o guardano ai nostri referenti, possano dopo di ciò stabilire, al di là di ogni ragionevole dubbio, che il sopravvissuto è la stessa entità di prima. [...] Ma nemmeno ci piace scoprire che noi stessi o i nostri affini (biologici o culturali) sopravviviamo sì, ma in una forma che rende impossibile distinguerci da altre entità.

A differenziare, cioè, nello scopo ultimo persistenza i sottoscopi identità e individualità. E prosegue (Gallino 1995, p. 69):

C'è ovviamente ancora un modo di sopravvivere in una qualche forma, che di nuovo si suddivide in due livelli [...]. Il suo nome [...] è replicazione [...]. La replicazione può essere vista come autopoiesi: il processo attraverso il quale un sistema resta fedele al proprio piano organizzativo di base, facendone il fuoco principale del proprio comportamento, di fronte al continuo flusso di cambiamento delle proprie componenti. A livello di sistema le cose sembrano stare in maniera differente. Qui, replicazione significa riprodurre copie identiche del sistema di riferimento; perciò si può parlare propriamente di riproduzione.

La replicazione, la produzione di copie del referente dell'azione, può prendere la forma di figli, se il referente è il corpo; di discepoli o magari di libri se il referente è il sistema di orientamento; di fedeli o seguaci se si tratta invece di affini culturali.

In sintesi, se il modello è nato per simulare un attore confrontato da decisioni difficili, che deve scegliere se lasciare la situazione di partenza per collocarsi in una delle altre possibili di arrivo (magari lasciando un sistema sociale per un altro) ottimizzando “la distribuzione dei costi e dei benefici in termini di SPR [sopravvivenza, persistenza, replicazione] tra i referenti che appaiono spiccare nelle relative situazioni di partenza e di arrivo” (*ibidem*), nella nostra ricerca EGO funziona come modello esplicito per valutare le perenni tensioni tra i quattro tipi di referenti e gli scopi ultimi che caratterizzano le singolarità attraversate dal mondo contadino e urbano in questi ultimi secoli, e che stanno alla base dell'azione sociale *sciogliere il voto*.

Alcune note aggiuntive sul modello possono a questo punto risultare utili.

EGO è stato un progetto volto all'elaborazione di un modello bioculturale della mente come elemento di una futura teoria dell'attore sociale, vale a dire una teoria globale del soggetto agente capace di spiegare e prevedere i modi in cui un individuo, partecipe di uno o più sistemi sociali, ha agito o agirà in situazioni differenti³. Il progetto intendeva costituire una risposta al disinteresse della sociologia italiana del secondo dopoguerra

per la teoria dell'attore, disinteresse che poggiava anche su concezioni filosofiche e politiche che segnarono a lungo la cultura italiana e che erano orientate ad assegnare il primato ai sistemi sociali e culturali.

Quel progetto condusse alla messa a punto di un modello dell'attore: EGO. In termini più convenzionali, un modello dell'attore è un'immagine dell'uomo. Il suo presupposto è che per spiegare e comprendere i modi in cui un individuo ha agito o agirà occorre comprendere la mente (ecco perché modello bioculturale *della mente*). L'individuo che abbia acquisito la capacità psichica di agire socialmente è considerato il prodotto dell'interazione, che ha inizio ancor prima della nascita, di biologia, società e cultura; più precisamente dell'interazione di un organismo biologico, della rete di relazioni sociali in cui egli si sviluppa, e dei segmenti di cultura cui è esposto ed ha accesso (ecco perché modello *bioculturale della mente*).

EGO considera l'azione in perenne tensione tra una dimensione eminentemente culturale, su cui si addensano le esigenze del sistema di orientamento dell'attore (la sua mente) e degli affini culturali (coloro con in quali l'attore condivide un certo numero di tratti di cultura), e una dimensione biologica, sulla quale convergono le istanze dell'organismo dello stesso attore e dei suoi affini biologici (i consanguinei). Spinte all'individuazione e all'identificazione complicano e differenziano le pressioni dei due assi; le individualità – corporea e del sistema di orientamento – e le affinità – biologica e culturale – che risultano da queste spinte e dalle relative strategie sono gli stati che l'attore come decisore mira in qualche modo a tutelare. Come detto poco sopra, EGO, il modello, sostiene che Ego, ogni sua istanza, nel formulare queste decisioni considera, tacitamente o esplicitamente, le conseguenze che esse potrebbero avere su tre scopi ultimi (sopravvivenza, persistenza e replicazione) di quattro classi di entità di riferimento (il suo sé corporeo, il suo sistema di orientamento, i suoi affini biologici e i suoi affini culturali), mirando costantemente all'ottimizzazione del guadagno negli stessi termini per l'insieme dei referenti.

L'azione che l'attore alla fine intraprende è l'ultimo atto del discorso esplicito o latente che vaglia nella sua mente quali benefici recare, e a quali referenti interni, o esterni, che però esistono solo in quanto internamente rappresentati; quali pene infliggere loro, quali scambi attuare tra forme, tempi e spazi del sopravvivere. (Gallino 1987, p. XII)

In questo contesto, ci preme sottolineare che guardare all'individuo come ad un attore implica una concezione drammaturgica dell'azione sociale, intesa “come un discorso composto di atti, anziché di sole parole, che fluiscono e si costruiscono coerentemente, in modo analogo al linguaggio, tra situazioni, mezzi e scopi d'una pluralità di attori [...]” (ivi, p. XI) a predisporre una scena per intrecci, coalizioni e conflitti, nella mente di ogni attore sociale, di componenti biologiche, psicologiche, sociali e culturali. Il modello è cresciuto intorno a questo momento di solitudine, in cui, nonostante tutte le premesse

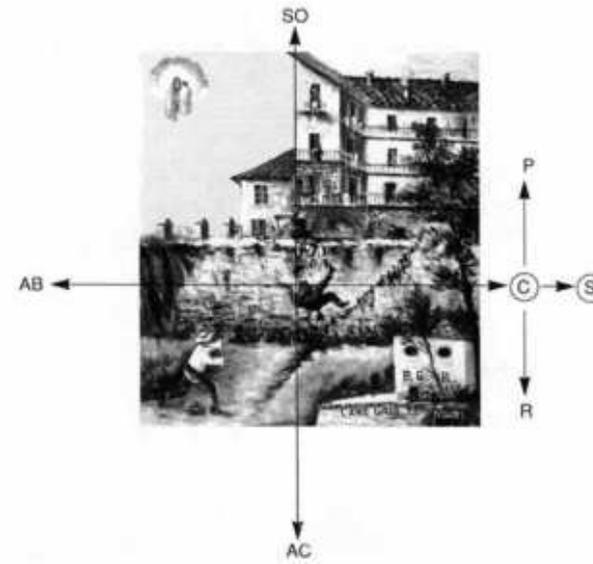
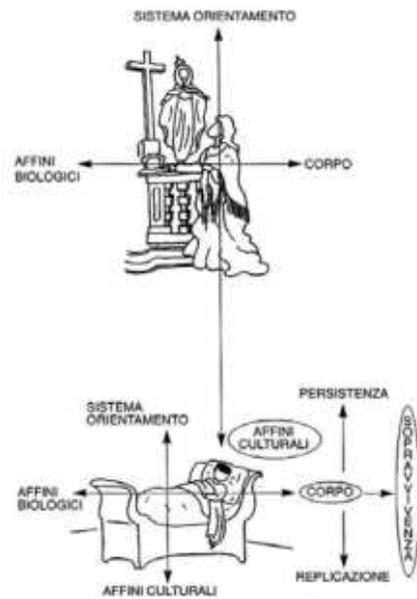
culturali e strutturali che si possono mettere in campo, il singolo è solo e, assegnando pesi diversi, deve decidere; è il micro-tempo della decisione, in cui l'interazione sociale è sospesa, messa tra parentesi, ma al tempo stesso presente in quella sorta di scena teatrale su cui sono presenti tanto l'attore sociale quanto vari alter, nella mente di ciascuno. Nella lettura che ne proponiamo, gli ex voto dipinti fissano, come in un singolo fotogramma, quella scena: la scena dell'azione⁴. Lo spazio d'azione, come tecnicamente il modello definisce lo spazio delimitato dai referenti che circonda le scelte d'azione dell'individuo.

La fig. 3, che è la scomposizione grafica di fig. 1, rende esplicitamente nella sua veste empirica il modello logico di schedatura degli ex voto; scompone, letteralmente, la scena dell'azione. L'attore richiedente, in questo esempio, sente minacciato il suo referente *affini biologici* (in particolare il sub-referente *figlio*) il quale (attore miracolato) accusa un danneggiamento ovvero una diminuzione della probabilità di *sopravvivenza* (scopo ultimo) del proprio *corpo* (referente)⁵. L'attore richiedente adotta in questo caso un comportamento che segue una tattica di identificazione⁶ ossia chiede la grazia per un suo referente-affine (biologico o culturale) e non un referente-sé (corpo o sistema di orientamento); in tal modo l'attore, di fronte alla divinità, si assimila a una sua categoria di referenti in un atto di "altruismo".

La fig. 4 rappresenta un ex voto dove l'attore richiedente (il ciabattino del paese) cadendo da un muro chiede l'intercessione della grazia per sé e quindi coincide con l'attore miracolato. In questo caso la minaccia è portata alla sopravvivenza del proprio corpo e quindi la strategia è di individuazione⁷, mediante la quale l'attore si differenzia dagli altri di fronte alla divinità, con un atto di "egoismo".

Elenchiamo di seguito altri esempi. La puerpera che teme per la creatura che porta in grembo e nei termini del modello sente minacciata la replicazione (scopo ultimo) del proprio corpo (referente), mentre l'artigiano che svolge il lavoro da falegname e che viene colpito agli occhi da una scheggia di legno teme per la persistenza (scopo ultimo) del proprio corpo (referente) e dunque *non* rischia la sopravvivenza. L'intellettuale imprigionato dall'avversario politico sente minacciata la persistenza (scopo ultimo) del proprio

3. Lettura dell'ex voto con un modello di attore sociale: strategia di identificazione



4. L'attore richiedente-miracolato teme per la sopravvivenza del proprio corpo: strategia di individuazione

sistema di orientamento (referente); il poter insegnare all'Università di Bologna garantisce a un docente – che nel XVI secolo ha dedicato a questo scopo un ex voto presente nel Santuario della Madonna di Cesena – la replicazione (scopo ultimo) del proprio sistema di orientamento (referente); il padre che si butta nel fiume in piena per salvare un figlio rischia la sopravvivenza (scopo ultimo) del proprio corpo (referente) per la sopravvivenza (scopo ultimo) di un affine biologico (referente); il soldato che attende l'ultimo momento per fare saltare il ponte che interrompe l'avanzata del nemico, mette a repentaglio la sopravvivenza (scopo ultimo) del proprio corpo (referente) per la sopravvivenza (scopo ultimo) di affini culturali (referente), ad esempio commilitoni, membri della stessa comunità.

I modelli veicolati dagli ex voto, in quanto messaggi di minacce avvertite dall'attore richiedente quali diminuzioni di probabilità di sopravvivere, persistere e replicarsi dei propri referenti materiali e simbolici, si formano nella mente di Ego e diventano "più veri della realtà", ovvero illustrano delle situazioni di ansia, di stress che difficilmente possiamo trovare in altri tipi di documenti⁸. In altre parole, se vogliamo sapere quanti sono i soldati feriti in certe guerre, conviene interrogare altri archivi, ma se vogliamo conoscere il costo sociale e psicologico che le guerre hanno avuto in rapporto ad altri eventi minaccianti, sicuramente le tavolette votive ci possono fornire delle risposte in quanto rappresentazioni simboliche con livello alto nella scala delle astrazioni.

Chiudiamo facendo rilevare che al centro di un racconto condensato in una sola immagine spesso straordinariamente ricca di informazioni sui tempi e i luoghi a cui gli eventi si riferiscono stanno quasi invariabilmente dei corpi su cui incombe una minaccia. Gli ex voto dipinti costituiscono in questo senso una memoria iconica delle società nate sotto il segno della lotta per la sopravvivenza, come Juvin (2005) le ha definite; al loro centro stanno corpi minacciati dai pericoli e dalle insidie di condizioni di vita che il XXI secolo, almeno nella nostra parte di mondo, ha profondamente modificato.

Per le questioni e gli interessi che intorno ad esso si muovono, il corpo ha certo oggi una visibilità pubblica e una centralità inedita, tanto da aver guadagnato alle nostre società,

in cui il corpo è divenuto uno dei principali campi di attività politica e culturale, l'appellativo di *somatic societies* (Turner 1992, p. 12). Ciò che gli ex voto silenziosamente ci insegnano – mettono in scena – è che al centro delle tensioni quotidiane c'era il corpo anche prima. La distanza tra i corpi degli ex voto e i corpi del XXI secolo è la distanza tra la società della vita breve e la società della vita lunga: i corpi della prima ci parlano delle società nate sotto il segno della lotta per la sopravvivenza, i corpi della seconda ci parlano della società del diritto di vivere; nell'ordine (ancora con Juvin), della vita concessa e della vita posseduta. Se i corpi degli ex voto rappresentano per la gran parte i corpi dei secoli che ci hanno preceduto, da essi possiamo misurare le distanze e le trasformazioni dei corpi di oggi, almeno in una parte del mondo. Distanze che possono anche ridursi, quando le condizioni di sicurezza, di pace e di ricchezza che hanno dato forma ai corpi della lunga vita siano minacciate – come nella emergenza sanitaria planetaria originatasi nei primi mesi del 2020.

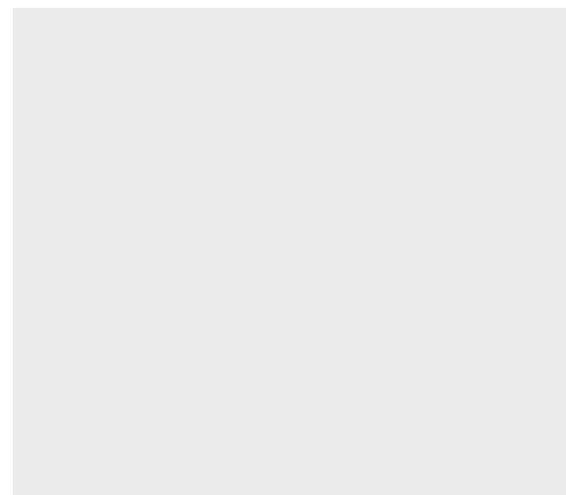
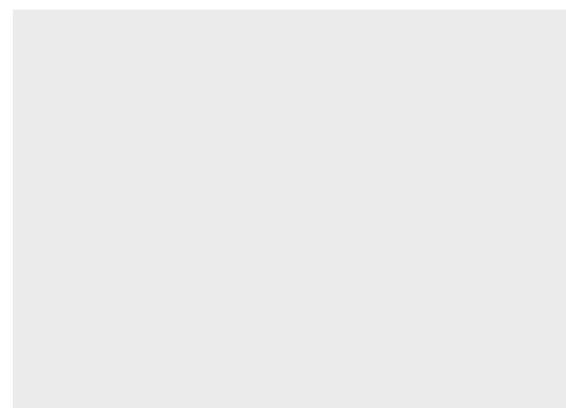
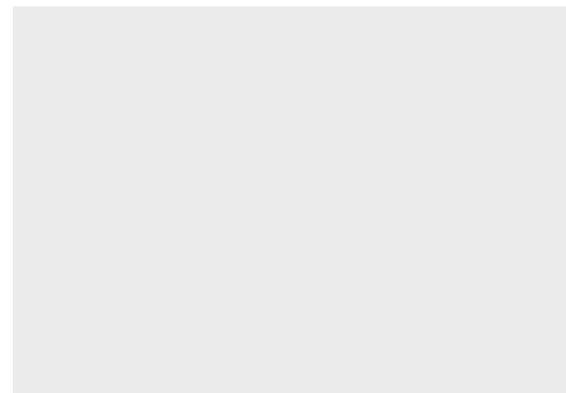
4. Una sintesi per immagini

Come il lettore avrà potuto riscontrare in queste pagine, analizzare il comportamento di uomini e donne che calcano la scena degli ex voto non è cosa facile; e risulta complicato anche comunicare i risultati. Abbiamo quindi scelto di utilizzare due ex voto che in qualche modo rappresentano una sintesi delle nostre elaborazioni, due “idealtipo” di tavolette votive dipinte che consentono di osservare il fenomeno attraverso la figura del richiedente e la rappresentazione della situazione, in un richiamo ricorsivo tra metodi qualitativi e quantitativi (*mixed methods*).

La fig. 5 è suddivisa in due parti. La parte sinistra, fig. 5a, rappresenta il terzo di ex voto (2199 su 7066, 31,1%) dove il *richiedente* invoca un intervento divino per alter in una *strategia di identificazione (altruistica)*. In tal caso il genere del richiedente è prevalentemente femminile (1314 su 1836, 71,6%) e il soggetto dell'azione di grazia (miracolato) è in maggioranza maschile (883 su 1314, 67,2%). La richiedente donna si trova prevalentemente dentro il sistema famiglia (83,2%) e nel ruolo di casalinga-moglie-madre (83,9%); teme per il proprio referente affini biologici, un figlio o una figlia (71,0%). L'uomo miracolato si trova nel sistema famiglia (67,1%), nel ruolo prevalente di malato (48,1%) e teme per il proprio referente corpo (96,8%) e dunque il sistema di orientamento vale il 3,3%, in particolare sente minacciato lo scopo ultimo sopravvivenza (94,1%, dunque persistenza=5,4% e replicazione=0,5%). Possiamo ancora osservare che nel 91,1% dei casi il richiedente di cui abbiamo delineato sopra il profilo si trova nel territorio di origine.

Leggiamo ora la parte destra, fig. 5b, che rappresenta i due terzi di ex voto (4867 su 7066, 68,9%) dove il *richiedente* invoca un intervento divino per se stesso in una *strategia di individuazione (egoistica)*. In questo caso il genere del richiedente è prevalentemente maschile (3505 su 4835, 72,5%) e il soggetto dell'azione di grazia è ovviamente maschile (3505 su 3505, 100%, in quanto siamo nella strategia in cui il richiedente chiede per

140



5. Tipi ideali di ex voto dipinti, santuario della Madonna della Rovere di Cossano Belbo, Cuneo (foto R. Grimaldi, 1980)

5a. **Strategia di identificazione/altruistica** (il richiedente chiede la grazia per *alter* [ad esempio il figlio o il padre]; 31,1% dei casi). Il richiedente è prevalentemente di genere femminile (71,6%), dentro il sistema famiglia (83,2%) e nel ruolo di casalinga-moglie-madre (83,9% teme per il referente affini biologici (71,0%); si trova nel territorio di origine (98,7%). L'attore miracolato è prevalentemente di genere maschile (67,2%) collocato nel sistema famiglia (67,1%) e nel ruolo di malato (48,1%) che teme per il referente corpo (96,8%) e per lo scopo ultimo sopravvivenza (94,1%); si trova nel territorio di origine (91,1%).

5b. **Strategia di individuazione/egoistica** (il richiedente chiede la grazia per se stesso, 68,9% dei casi). Il richiedente è prevalentemente di genere maschile (72,5%), dentro il sistema territorio (27,0%; seguito dal sistema lavoro, 22,5%) e nel ruolo di militare (15,8%; quasi con la stessa quota del ruolo di contadino, 14,2%) che teme per il referente corpo (85,5%) e per lo scopo ultimo sopravvivenza (83,8%); si trova nel territorio di origine (74,0%).

sé). Il richiedente maschio si trova prevalentemente dentro il sistema territorio (27,0%) (seguito dal sistema lavoro, 22,5%) e nel ruolo di militare (15,8%) (quasi con la stessa quota del ruolo di contadino, 14,2%); teme per il referente corpo (85,5%, e dunque per il sistema di orientamento 14,5%) in particolare per lo scopo ultimo sopravvivenza (83,8%, mentre persistenza=16,1% e replicazione=0,1%). Nel 74,0% dei casi il richiedente si trova nel territorio di origine. I maschi sono infatti sovente rappresentati in guerra e quindi – più del genere femminile – dipinti fuori dal territorio di origine.

In sintesi, negli ex voto dove è presente una *strategia di identificazione/altruistica* (come visto, un terzo dei casi), la donna figura prevalentemente come attore richiedente mentre l'uomo occupa la posizione di attore miracolato; negli ex voto dove è presente una *strategia di individuazione/egoistica* (due terzi dei casi), l'uomo occupa prevalentemente la figura di richiedente la grazia che chiede all'essere sacro per se stesso. Gli ex voto ci restituiscono quindi una figura femminile prevalentemente altruista nelle sue scelte di azione e una maschile che persegue strategie più frequentemente di tipo egoistico.

Le due parti della fig. 5 rappresentano iconograficamente l'analisi svolta in decine e decine di elaborazioni al computer, di cui abbiamo ommesso in questo caso gli indici statistici e le rispettive significatività. Riteniamo che modellizzino e raffigurino sufficientemente bene, come immagine e quindi come dato qualitativo, i risultati raggiunti dall'analisi quantitativa.

Appendice

Oltre alle quattro immagini di ex voto riportate nella *Galleria* al termine di questo volume, ne proponiamo alcune (figg. 6-13) in questo capitolo per esemplificare la grande varietà di temi trattati nelle tavolette votive, varietà che abbiamo già declinato nella nota 1.



l'appendice ha poche righe con 9 immagini...

- 1 La classificazione di Paolo Toschi che abbiamo utilizzata è la seguente: malattie, operazioni chirurgiche, parto, cadute, investimenti, incidenti con mezzi di locomozione, incidenti lavoro, incidenti tempo libero, aggressioni animali, fenomeni atmosferici, alluvioni, terremoti, eruzioni, frane, valanghe, incendi, carestie, malattie animali, guerra, brigantaggio, delinquenza, tempeste, naufragi, viaggi, processi, esecuzioni, arresti, carcerazioni, oranti, altro.
- 2 Nei *mixed methods (theory-driven)*, si segue un'idea di ricerca guidata dalla teoria secondo un percorso dall'alto al basso (*top-down*), cioè impostando dall'alto gli obiettivi di ricerca e cercando la strada più coerente per compiere un determinato percorso di indagine inserito in un contesto preciso di regole, visioni concettuali e valoriali della realtà.
- 3 Al progetto hanno lavorato sin dai primi anni ottanta alcuni studiosi, sociologi (ma non solo), prevalentemente dell'Università di Torino, guidati da Luciano Gallino, che del progetto fu ideatore e promotore. Tra gli studiosi dell'Università di Torino che fecero parte del Gruppo di progetto occorre ricordare, oltre a quello di Renato Grimaldi, i nomi di Carmen Belloni, Maria Luisa Bianco, Flavio Bonifacio, Alfredo Milanaccio (nel ruolo di segretario del Gruppo), Nicola Negri, Luca Ricolfi, Sergio Scamuzzi, Loredana Sciolla, Magda Talamo.
- 4 Della cosiddetta versione psicosociologica del modello non diremo altro, rinviando il lettore ad alcune sue articolate presentazioni. Torniamo a rammentare che del modello esiste una versione IA, una versione cioè ideata per l'implementazione su calcolatore sulla base dei principi e delle tecniche di Intelligenza Artificiale. La versione IA di EGO può essere considerata rappresentare il tentativo di disegnare una macchina semantica (Haugeland 1981), o una *working mind* (Sloman 1978), cioè un meccanismo che possa pensare, ricordare, imparare, interpretare simboli o rappresentazioni, scegliere linee di azione; in altre parole, significa cercare di spiegare la possibilità della mente provando a costruire, sottoporre a prova e migliorare la spiegazione di questa possibilità. L'IA costituì un momento intrinseco dell'attività di progettazione del modello, nella convinzione, condivisa dal Gruppo di progetto, che quelle ricerche avrebbero contribuito a migliorare la comprensione di vari aspetti del cervello e della mente. Gallino vi si riferiva nei termini di un circuito di retroazione permanente tra versione psicosociologica e versione IA del modello, la comunicazione tra le due versioni essendo facilitata dal fatto che entrambe si fondavano sul paradigma computazionale – l'approccio che in ogni funzione della mente scorge una elaborazione di informazioni (o di regole che intervengono su rappresentazioni; o di istruzioni che intervengono su dati e conoscenze).
- 5 Nella fig. 3 e in quelle che seguono relative alla lettura dell'ex voto mediante EGO, vengono circondate le sigle dei referenti e degli scopi ultimi individuati come minacciati dalla vicenda proposta dal rispettivo ex voto.
- 6 "Identificazione è il risultato della disposizione a con-fondersi, a essere incluso, nel senso d'una affinità o d'una parentela con altri in forza del quale l'individuo avverte d'essere inglobato in una entità più grande, che gli ingiunge di usare come parlante 'noi' in luogo di 'io'" (Gallino 1987, p. 169).
- 7 "Individuazione significa capacità di stabilire una differenza osservabile tra sé e l'altro, di differenziarsi dal mondo, e di mantenere nel tempo il senso di tale differenza [...]. L'importante è essere notati prima o in luogo del consimile, e a tale scopo occorre esibire una differenza morfologica o comportamentale rispetto allo sfondo formato dai consimili" (*ibidem*).
- 8 A questo proposito possiamo ricordare il cosiddetto teorema di Thomas (per molti versi assimilabile al modello di lettura dei fatti sociali proposto da Merton sulla profezia che si auto-adempie); tale teorema afferma che se la gente definisce certe situazioni come reali, esse sono reali nelle loro conseguenze effettive.

Riferimenti bibliografici

- Amaturo E., Punziano G. (2016), *I mixed methods nella ricerca sociale*, Carocci, Roma.
- Belli G. (1984), *Il ciclo iconografico della grazia*, in G. Belli (a cura di), *Ex voto, tavolette votive nel Trentino. Religione, cultura, società*, Temi, Trento, pp. 7-35.
- Borgna P. (1995) (a cura di), *Corpi in azione. Sviluppi teorici e applicazioni di un modello dell'attore sociale*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- Buttitta A. (1983) (a cura di), *Gli ex voto di Altavilla Milicia*, Sellerio, Palermo.
- Castronovo V. (1986), *Ex voto, un convegno, una mostra*, in E. De Simoni (a cura di), *Ex voto tra storia e antropologia*, De Luca, Roma.
- Cousin B., Grimaldi R. (2022), *Immaginario e morfologia degli ex voto dipinti in Provenza e in Italia*, in "Im@go", n. 19 a cura di A. Camorino, pp. 117-137 (open access: <www.imagojournal.it>).
- Gallino L. (1987), *L'attore sociale. Biologia, cultura e intelligenza artificiale*, Einaudi, Torino.
- Gallino L. (1992) (a cura di), *Teoria dell'attore e processi decisionali. Modelli intelligenti per la valutazione dell'impatto socio-ambientale*, Angeli, Milano.
- Gallino L. (1995), *Il gioco delle rappresentazioni culturali di scopi e referenti dell'azione nella mente dell'attore*, in P. Borgna (a cura di), *Corpi in azione. Sviluppi teorici e applicazioni di un modello dell'attore sociale*, Rosenberg & Sellier, Torino, pp. 63-88.
- Grimaldi R. (1995), *Sopraavvivere, per grazia ricevuta*, pp. 359-398; *La versione computazionale di EGO. Livelli di spie-*

gazione, previsione e validazione, pp. 223-249; *Appendice A: cento decisioni difficili* (con P. Borgna), pp. 399-420, in P. Borgna (a cura di), *Corpi in azione. Sviluppi teorici e applicazioni di un modello dell'attore sociale*, Rosenberg & Sellier, Torino.

Grimaldi R. (2005) (a cura di), *Metodi formali e risorse della Rete. Manuale di ricerca empirica*, Angeli, Milano.

Grimaldi R., Cavagnero S.M., Gallina M.A. (2015), *Gli ex voto: arte popolare e comportamento devozionale*, Università degli Studi di Torino - Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'educazione, Consiglio regionale del Piemonte.

Grimaldi R. (2020), *Ex voto d'Italia. Strategie di comportamento sociale, per grazia ricevuta*, Milano, Angeli (open access: <<https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/603>>).

Grimaldi R. (2022), *Racconti di pandemia nelle tavolette votive dipinte*, in F. Boraso, R. Grimaldi, S. Colombi, M.A. Gallina (a cura di), *In azione contro il Covid. Storie di cura e resilienza*, Milano, Angeli, pp. 81-93.

Gulli E. (1972), *Il santuario e la leggenda di fondazione*, in "Lares", XXXVIII, fasc. III-IV, pp. 157-167.

Juvin H. (2005), *Il trionfo del corpo*, Egea, Milano 2006.

Propp V.J. (1928), *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966 (trad. it. e cura di G.L. Bravo).

Profeta G. (1970), *Le leggende di fondazione dei santuari*, in "Lares", XXXVI, fasc. III-IV, pp. 245-258.

Turner B.S. (1992), *Regulating Bodies. Essays in Medical Sociology*, Routledge, London-New York.

Immagini dell'immaginario nella cultura medievale

Margherita Amateis

La cultura medievale di espressione orale, non potendosi avvalere della scrittura – di esclusiva pertinenza della classe degli *oratores* e di coloro che ne condividevano gli ambienti (*clericus* e *litteratus* in epoca coeva erano sinonimi) –, ha tuttavia lasciato importanti tracce nelle arti figurative e in particolare in incisioni, miniature su manoscritti ed elementi scultorei ad ornamento di palazzi, chiese e cattedrali ad opera di anonimi illustratori, artigiani e scalpellini; tracce documentali che rappresentano figure del tradizionale immaginario popolare magico-religioso largamente condiviso dall'aristocrazia guerriera. Anche dai chierici ci giungono testimonianze scritte di tali credenze, testi da interpretare comunque con la massima attenzione perché espressioni di una strategia di cristianizzazione/demonizzazione di tali tradizioni.

L'incontro del ricercatore con le fonti iconografiche consente così di comprendere modalità di costruzione e di interpretazione del mondo che nascono in determinati contesti socioculturali.

Il mio saggio si concentrerà su di una figura la cui presenza permea l'universo mitico medievale costituendo la tipologia centrale di una serie articolata di rituali e credenze. Si tratta di un essere ibrido, dai tratti antropomorfi, zoomorfi e fitomorfi, tratti che designano una con-fusione fra l'umano e il non umano: l'Uomo selvaggio. Attraverso l'analisi iconografica degli attributi e delle funzioni assegnate a tale essere che eccede l'umanità, è possibile cogliere tratti dell'immaginario dell'uomo medievale. I segni visibili della sua gravidanza nel pensiero europeo sono sistematici e innumerevoli: racconti e leggende provenienti dalla tradizione orale – con particolare riferimento alla *Wilde Jagd* o Caccia selvaggia – così come arazzi, dipinti, miniature e particolari decorativi di chiese e cattedrali (come dimostrano importantissimi repertori quali quelli forniti da Claude Gaignebet e Jean-Dominique Layoux, in *Arte profana e religione popolare nel*

Medioevo).

L'onda lunga della presenza dell'Uomo selvaggio nelle testimonianze iconografiche giunge fino alle soglie dell'età moderna, in un'ottica di *longue durée*, che, come ci insegna la scuola delle *Annales*, permette osservazioni comparatistiche su fenomeni anche molto dilatati nel tempo.

1. Giganti villosi, guerrieri e avversari temibili

Il Selvaggio è estraneo ad ogni civilizzazione, vive al di fuori delle zone inurbate, presso valichi e fiumi, è abitatore della selva, conosce i segreti degli animali e della vegetazione, sussume e sperimenta su di sé la forza e la potenza della natura. L'iconografia medievale sottolinea l'aspetto semianimalesco del Selvaggio: corpo molto villosso, barba e capelli incolti (fig. 1), dimensioni e forza sovrumane sono i particolari che costituiscono i tratti fisici della sua figura. In un'incisione del XVI secolo è rappresentato un uomo estremamente possente, alto il doppio di un uomo comune, mentre brandisce il suo bastone nodoso per battersi contro un cavaliere armato di tutto punto (fig. 2).

Il coraggio, la forza, l'istinto predatorio e guerresco sono caratteristiche necessarie per assolvere pienamente alla funzione di combattente: i *bellatores* erano infatti il gruppo sociale più potente nella classica tripartizione medievale (*aratores, bellatores e oratores*). L'identificazione della figura del Selvaggio con quella del guerriero viene spesso evidenziata dall'iconografia che talvolta lo mostra in possesso di armi tipicamente cavalleresche: in una decorazione dei banchi del coro della cattedrale di Winchester compare un Uomo selvaggio armato di scudo e spada, con elementi vegetali che fuoriescono dalla bocca. L'espressione e la postura mostrano un atteggiamento estremamente agguerrito, descrivono una figura pervasa dal furore bellico (fig. 3). Del resto, al Selvaggio si attribuisce la dignità di un avversario, come testimoniato nel caso dell'illustrazione proveniente da un manoscritto dell'inizio del XVI secolo, in cui è raffigurato un combattimento che vede contrapposti Alessandro Magno con i suoi uomini a Selvaggi armati di bastoni e sassi (fig. 4).



1. Uomo selvaggio, particolare di stallo, XV secolo. Ambierle, chiesa di San Martino (Archivio J.-D. Lajoux)

2. Uomo selvaggio combatte con un cavaliere, incisione di Hans Burgkmair, 1503 circa. Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Found, B-30. 554



3. Uomo selvaggio, decorazione dei banchi del coro della cattedrale di Winchester, XIV secolo (da Gaignebet, Layoux 1986)

4. Uomini selvaggi combattono con l'esercito di Alessandro Magno, in *Romanzo d'Alessandro*, XIV secolo, manoscritto, Parigi (da Gaignebet, Layoux 1986)

2. Le dimore: alberi cavi e grotte. Porte magiche tra mondo infero e mondo dei vivi

Un ulteriore elemento che designa il Selvaggio come un essere "di confine" – che può perciò partecipare del mondo dei vivi e del mondo dei morti – è rappresentato dalla sua dimora. Questa figura dallo statuto semidivino predilige abitazioni quali alberi cavi o grotte, "porte magiche", che consentono fisicamente il passaggio fra il mondo infero e il mondo dei vivi. Un'illustrazione del XVI secolo, conservata alla Biblioteca Nazionale di Parigi, mostra un Selvaggio davanti alla grande apertura di un albero cavo (fig. 5). Non si tratta di semplici dimore, ma di magiche porte che permettono il passaggio verso un mondo altro, quello degli antenati, i quali, per le culture orali, appartengono alla sfera delle origini, quindi del sacro. Grotte, caverne e cavità possono essere interpretate come aperture attraverso le quali è possibile raggiungere il mondo infero e uscirne. La capacità di migrare tra i due mondi era ritenuta una caratteristica delle figure che si collocano in territori marginali o di confine, le quali hanno il potere di transitare tra una sfera e l'altra della realtà. Seguendo il filo della *longue durée*, ancora nel XVI secolo Bruegel il Vecchio, in un disegno che evoca le tentazioni di sant'Antonio, mostra il santo mentre viene tentato da esseri diabolici, con caratteristiche antropozoomorfe, che provengono



5. Uomo selvaggio di fronte a un albero cavo, XVI secolo. Parigi, Bibliothèque nationale



6. Pieter Bruegel, *Le tentazioni di sant'Antonio*, 1557, particolare con albero cavo e cavità. Amsterdam, Rijksmuseum

7. *Arlecchino guardiano dell'olmo*, disegno di E. Ghepardy, in *Le théâtre italien*, Paris 1701. Una dama che si trova all'interno della cavità di un albero è scortata da Arlecchino, il guardiano di tale "porta"

dalle cavità di alberi e di mostruose teste umane-->con cosa si lega sintatticamente? (fig. 6). Del resto, il re dei morti di cui narra Walter Map nel *De nugis curialium*, scritto tra il 1181 e il 1193, vive in un sontuoso palazzo all'interno di una caverna. Un disegno del 1701 ci mostra un Arlecchino/Hellequin, che da figura mitica della *Wilde Jagd* o Caccia selvaggia, ritroveremo protagonista sulle scene della Commedia dell'arte, in veste di guardiano dell'olmo, nella *pièce* un albero cavo che consente di scendere sottoterra e accedere al mondo dei morti (fig. 7).

La capacità di trasmigrare fra due mondi, suggerita dai luoghi in cui vive il Selvaggio, è talvolta designata dal tratto della zoppia o, comunque, delle aritmie deambulatorie: un passo per il mondo dei vivi, un passo diverso per il mondo dei morti. Ritroviamo ancora alle soglie della modernità, nelle maschere della Commedia dell'arte, un Arlecchino claudicante in equilibrio su di un trampolo/stampella, mentre cerca di conquistare le attenzioni di una giovane donna (fig. 8). Il potere di spostarsi tra due mondi implica un contatto e una contaminazione con coloro che abitano gli inferi, i morti, ovvero gli antenati, intesi come le forze primigenie della natura. Forze che hanno in sé la potenza di tutti gli elementi (vegetali, antropomorfi e animali) e che permeano le figure che hanno contiguità con esse. La zoppaggine mitica e rituale viene ripresa da Ginzburg (1989) dove, con particolare riferimento alla mitologia greco-romana e alla cultura popolare europea ed asiatica, si dimostra come l'eroe zoppo, o colui



8. *Arlecchino su trampolo/stampella*, in *Recueil Fossard*, XVI secolo. Stoccolma, Drottningholms Teatermuseum

che indossa un'unica calzatura, avrebbe una valenza archetipica e rappresenterebbe la mediazione tra il mondo umano e quello ultraterreno: in molte culture tradizionali lo squilibrio deambulatorio viene infatti interpretato come una facoltà di trasmigrare nel mondo dei morti.

Nella mitologia greca, il tratto della zoppia viene attribuito a diverse figure divine ed eroiche come Efesto, Edipo e Giasone. Comparendo al sacrificio che il re Pelia stava offrendo, Giasone si presenta con un solo sandalo, perché l'altro era andato perduto durante l'attraversamento di un fiume: la sua presenza viene interpretata dagli astanti come indicativa di cattivo auspicio. Nel mondo antico si credeva infatti che la persona "con una sola scarpa" provenisse da un altro mondo, probabilmente dagli inferi, e avesse lasciato là l'altro calzare, come pegno e prova che egli teneva ancora un piede nel mondo dei morti (Kerényi 1976, vol. 2, p. 263).

3. L'auctoritas degli antenati e la loro "presentificazione" attraverso la maschera

A differenza dell'uomo storico, definito tale dopo l'invenzione e la pratica della scrittura, l'uomo mitico, orale, non ha l'idea di progresso; per lui la sapienza non è una conquista da realizzarsi attraverso il superamento dello stato dei saperi esistenti, ma per contro risiede nella conservazione rituale dei precetti e delle formule che vengono dalla tradizione. Di qui l'indiscussa *auctoritas* degli antenati, oggetto di rispetto, di culto ma anche di sistematiche "presentificazioni" (Vernant 2001), vale a dire di pratiche atte a consentire (o a credere) un loro ritorno nel mondo dei vivi, un ritorno tanto inquietante (talvolta spaventoso) quanto atteso e rigenerante, come nel caso dei riti primaverili di rinascita e di fertilità. La maschera, in questo senso, è lo strumento per eccellenza di questa "presentificazione". Attraverso il mascheramento il soggetto che la indossa cancella la sua individuale identità lasciando il posto all'agire dell'antenato che lo possiede, del *revenant*; a differenza dello statuto rappresentativo del segno della nostra tradizione colta, l'apparato semiotico del rito in tale prospettiva deve essere inteso come *segno efficace*, non solo dunque semplice vettore di mera significazione (*aliquid* che sta *pro aliquo*) ma anche e necessariamente di un'azione e di una concreta trasformazione: un rito di guarigione deve guarire, un rito di fertilità deve far rinascere la primavera e far germogliare il grano.

L'azione degli antenati nel mondo è, di conseguenza, sempre collegata alla loro possibile presenza.

Alla fine del XII secolo, nel suo *De nugis curialium* "Le facezie dei cortigiani", Walter Map, chierico gallese alla corte di Enrico II il Plantageneto, scrive di diffuse narrazioni popolari che si riferiscono a ripetute apparizioni di spettrali cavalieri erranti. Racconti meravigliosi, *mirabilia*, che vedono protagonista un autentico esercito di *revenant*, indicato nel testo come *Herlethingi familia* e che richiamano analoghe credenze relative a

turbe furiose di guerrieri-cacciatori al seguito di condottieri, provenienti dalla mitologia germanica e celtica quali Wotan-Odino o re Artù. Apparizioni notturne, talvolta anche meridiane (poiché, come argomenta Roger Caillois, nel mondo rurale le attività si interrompono, quando il sole è allo zenit e il giorno viene diviso in due parti uguali), quasi sempre in luoghi di confine, in prossimità di un crocevia, di una foresta, di un valico montano, di un fiume.

In uno dei suoi resoconti Walter Map fa riferimento ad Herla King, re degli antichissimi bretoni, secondo la prospettiva di Jean-Claude Schmitt un tassello del tutto congruo al mito della *Mesnie Hellequin*. Il re Herla stringe un patto con il re dei nani (dei "Pigmei" scrive Walter Map), che ha luogo in un infero sottosuolo. Quest'ultimo, in occasione delle nozze della figlia, ha invitato re Herla a raggiungerlo nel sontuoso palazzo che sorge all'interno di una profonda caverna, dalla quale Herla uscirà con un gran carico di doni, "cavalli, cani, falconi, e tutto ciò che è necessario alla caccia a cavallo e con il falco" oltre che di un "canis sanguinarius" che il re avrebbe dovuto portare sempre sul suo cavallo. Il re e il suo seguito non avrebbero mai dovuto scendere a terra prima del cane perché altrimenti sarebbero stati ridotti in polvere. Ciò che puntualmente avverrà, così che Re Herla sarà condannato dal sortilegio dell'infero monarca a vagare per sempre come uno spettro, "sine quiete vel residencia" a capo dei suoi cavalieri (Schmitt 1988, p. 152). Re Herla, dunque, ritorna dagli inferi nel mondo reale, ma come capo di un manipolo di *revenants*. Ed è ancora verso la metà del XII secolo che compare una delle più antiche testimonianze sulle credenze popolari intorno alla figura di Hellequin. Nella sua *Historia ecclesiastica* Oderico Vitale racconta dell'apparizione al giovane prete Walchelin di un immenso esercito durante la notte del primo gennaio 1091. Alla testa del corteo, secondo la narrazione del chierico, vi era un gigante armato di un randello che gli intimò di fermarsi e di assistere alla sfilata dell'*exercitus*. Un primo gruppo era costituito da "una immensa truppa di fanti", a seguire una schiera di sterratori che portavano a due a due una serie di barelle cariche di nani dalla testa enorme oppure a forma di vaso. Un secondo gruppo era invece costituito da "un esercito di preti e monaci". Ma l'ondata successiva era la più terrificante: "l'esercito dei cavalieri" (*exercitus militum*) vomitava fuoco e si presentava come un insieme tutto nero. Uomini in possesso di qualsiasi tipo di armi ed in sella a cavalli enormi sembrava si avviassero alla guerra. Dopo aver visto parecchie migliaia di cavalieri Walchelin si rese conto che si trattava della *Familia Herlechini* (Schmitt 1988, pp. 129-130). Nel quadro più ampio delle tradizioni europee, ritroviamo figure di varia denominazione che riconducono questi personaggi ad un unico ceppo mitico, quello della *Wilde Jagd* o Caccia selvaggia. Al posto di Wotan-Odino, che secondo la leggenda procede nelle notti tempestose alla testa di uno stuolo di spiriti, nel Medioevo il condottiero dell'esercito dei morti diverrà soprattutto Hellequin (secondo diverse varianti onomastiche, opportunamente segnalate da Alessandro Wesselowsky: Herla King, Harila-King Herlequin, Hèletchien, Hennequin, Hannequin, Arnequin, Erquine (Wesselowsky 1898, pp. 325-343), personaggio che, per inciso, all'alba della modernità darà il nome alla maschera teatrale di Arlecchino, che anche nella nuova



9. Charivari e Mesnie Hellequin, della serie di miniature de *Le roman de Fauvel*, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque nationale

veste teatrale manterrà un significativo rapporto con le origini infere. Queste figure, sempre connesse alla facoltà di trasmigrazione dei morti nel mondo dei vivi, erano oggetto di solidissime credenze popolari, ovviamente demonizzate dalla Chiesa, da sempre impegnata a radicare il culto dei morti. Impresa ai tempi davvero ardua, tant'è che la citata testimonianza di Oderico Vitale si configura piuttosto come il tentativo di un'*interpretatio christiana* di queste credenze, in senso depotenziante. Il giovane Walchelin, secondo la narrazione, ad un certo punto avrebbe riconosciuto un fratello da poco defunto che lo avrebbe sollecitato a pregare e a intercedere per riscattare i suoi peccati ed interrompere così la sua erranza espiatoria. In tal caso la *Familia Herlechini* avrebbe potuto essere relegata in una sorta di provvisorio territorio di confine, una sorta di purgatorio in terra. Ma quando, progressivamente verso la fine del

XII secolo, il Purgatorio venne dichiarato come un territorio situato in un aldilà invalicabile, rigidamente separato dal mondo dei viventi, una tale soluzione non avrebbe più avuto legittimità alcuna, così che la demonizzazione di queste mitiche figure divenne definitiva (Le Goff 2006). Tali credenze, connesse all'esercito dei *revenants*, rimasero tuttavia ancora ben presenti nel folklore della tradizione orale, in quanto irrinunciabili garanti dei collegamenti con il regno dei morti, vale a dire con quel mondo degli antenati da cui promana ogni sapere e ogni forza vitale e rigeneratrice.

Figure mitiche per eccellenza, Hellequin e il suo esercito di cacciatori selvaggi continuarono pertanto a permeare la ritualità diffusa, soprattutto di marca carnevalesca. Le più tradizionali maschere del folklore europeo, raggruppate paradigmaticamente sotto la definizione canonica di "Uomo selvaggio", presentano tratti antropomorfi, zoomorfi e fitomorfi. Possiamo apprezzarne morfologia e attributi analizzando le preziose incisioni del *Roman de Fauvel*, che ci riferiscono di un tradizionale *Charivari*, vale a dire di un rito di fecondità umana atto a restituire i diritti dell'accoppiamento e del matrimonio ai giovani maschi (che simbolicamente rappresentano la primavera), a detrimento del tentativo dei vecchi (quindi, l'inverno) di sottrarre loro giovani donne in età da marito. Nella rappresentazione grafica di questo *Charivari* vediamo infatti la *Mesnie Hellequin* disturbare con una scatenata gazzarra un "matrimonio che non s'ha da fare", inscenando un rumorosissimo e beffardo corteo che vede *Hellequin* stesso attorniato da bare

di defunti al suo seguito e giovani manifestanti mascherati, con specifici attributi dell'“Uomo selvaggio” (fig. 9).

4. I propiziatori di fertilità e i divini doni della Follia: Selvaggi/Folli

Il Selvaggio viene spesso rappresentato anche come rapitore o seduttore di giovani donne. La sua vicinanza con la potenza della selva e con gli inferi gli conferisce un'energia che sorge dall'essere in contatto con gli antenati. Quale personificazione di tale forza primigenia, può quindi assurgere al ruolo di propiziatore di coppie di amanti come mostra il medaglione risalente al 1470-1480 circa, in cui lo stemma di Assmannshausen (Germania) è circondato da due coppie di innamorati e da due Uomini selvaggi (Husband 1980). In un'incisione di Albrecht Dürer possiamo osservare una giovane dama in abito da sposa, al cui orecchio un Selvaggio sussurra delle frasi con intento seduttivo. L'uomo selvatico regge, con il suo bastone, un elmo alato e uno scudo su cui è raffigurato un teschio (fig. 10). Anche in questo caso vi è un legame fra l'Uomo selvaggio e la fecondità, legame reso evidente dal ruolo di futura sposa della figura femminile. Morte e fertilità si intrecciano dunque. L'artista, fine conoscitore dei miti appartenenti alla cultura medievale, indica così la concezione della morte nelle culture mitiche. I morti, gli antenati, costituivano le



10. Albrecht Dürer, *Uomo selvatico che regge uno scudo con teschio vicino a una dama in abito nuziale*, 1503. Londra, British Museum



11. *La Madre dei Folli*, XV secolo, statuetta processionale in legno che sfilava in occasione dell'imponente Festa dei Folli di Digione. Digione, Musée Perrin de Puy Cousin (Archivio J.-D. Lajoux)

12. *Nidiata della Madre dei Folli*, da Jean-Bénigne Lucotte Tilliot, *Memoires pour servir a l'Histoire de la Fête des Fous*, Lausanne et Genève 1751



13. Pieter Bruegel, *La covata del folle*, 1569. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique

cui compaiono elementi vegetali come ci mostrano il bassorilievo dell'abbazia di Notre-Dame de Fontelle del XVI secolo, in cui un Folle è rappresentato con una mantellina e un cappuccio di foglie o come i Folli avviluppati in ramoscelli della cattedrale di San Pietro a Troyes, risalente al XV secolo (Gaignebet, Lajoux 1985, p. 185). A Digione, durante l'imponente Festa dei Folli, veniva portata in processione la statua lignea della Madre dei Folli (risalente al XV secolo) che viene rappresentata nell'atto di partorire/covare una nidiata di piccoli Folli, anch'essi già provvisti di mantelline e di cappucci con le orecchie d'asino (figg. 11 e 12). Covate di Folli e Buffoni che mettono in risalto anche l'indeterminatezza sessuale di tali figure: un'incisione di Pieter Bruegel (1525-1569 circa), che, come si è detto, spesso rielabora e propone elementi mitici appartenenti al folklore medievale, riproduce un Folle seduto su di un enorme uovo, appena covato, all'interno del quale si intravede il volto di un piccolo folle che sta venendo alla luce (fig. 13).

L'iconografia è ricca di raffigurazioni di Folli nell'intento di sedurre giovani donne.



Un'incisione tratta da *The Illustrated Bartsch* (XVI secolo) mostra una donna anziana mentre cerca di impedire, aizzando un cane e agitando un forcone, che un folle seduca una fanciulla. Il tutto avviene ai piedi di un'albero da cui emergono quattro enormi rose, simbolo anch'esse di energia erotica e vitale (fig. 14). La funzione di propiziatore di fertilità del Folle è particolarmente evidente nell'emblematica xilografia tratta ancora da *The Illustrated Bartsch*, vol. XIII, realizzata da Erhard Schoen nel XVI secolo, in cui vi è un Folle con

14. *Folle seduttore*, in *The Illustrated Bartsch*, vol. XIII, *Commentary, German Masters of the Sixteenth Century: Erhard Schoen, Niklas Storr*

tipico berretto dalle orecchie d'asino, il quale attraverso il suo organo sessuale, a forma di testa di gallo, mesce l'acqua della fontana dell'eterna giovinezza.

Il tratto della Follia implica, come per il Selvaggio, il tratto dell'alterità. Il Selvaggio vive in un mondo altro, non segue regole razionali, dettate dalla ragione comune. Il Folle conosce l'arte della divinazione come dimostra una ricca iconografia di periodo medievale. In un manoscritto del XV secolo, che costituisce parte di un salterio, l'iniziale D (Dixit) ritrae al suo interno re David e il suo Folle a colloquio (Bodleian Library, Università di Oxford. In *Artstore*, banca dati iconografica). La lettera D istoriata, sempre di salterio, riproduce ancora il re David questa volta a colloquio con un Folle che regge in mano il bastone del Selvaggio e indossa solamente un corto mantello che lascia scoperti i genitali: una riprova della contiguità tra il Folle e il Selvaggio (Princeton, University Library, Collezione Robert Garret 28). Il contatto del Folle con il divino è ben evidenziato in una miniatura di salterio del XIII secolo ritrovato ad Amiens (fig. 15).

Spesso l'iconografia medievale o la cultura che permea quello che è stato definito dagli storici il "lungo Medioevo" raffigura Folli che parlano con gli animali, quasi principalmente con uccelli, i quali sembrano giungere appositamente per conferire con essi. In un'incisione del 1507 realizzata da Albrecht Dürer, compare un Folle dal berretto con le orecchie d'asino e la cresta di gallo, che, a cavallo di un grande gambero, comunica con un uccello che sta giungendo presso di lui (fig. 16).

Gli uccelli nelle antiche credenze¹ sono esseri in contatto con il divino e coloro che possono intenderli sono spesso delle divinità e talvolta delle persone o delle figure, come il Folle, dotate di particolari poteri.

Il potere di cura sembra essere un altro dei doni delle figure pervase dalla divina follia. Un'incisione di Albrecht Dürer dei primi del 1511 e conservata presso il Fine Arts Museum di San Francisco raffigura un Folle, con indosso il tipico berretto con le orecchie d'asino e un sontuoso mantello, mentre giunge al capezzale di un uomo morente mostrando, quasi platealmente, un'ampolla che regge in mano. Accanto all'ammalato vi è anche un uomo con lunga barba e lunghi capelli, tratti tipici del Selvaggio.

Emblematica è anche la carta del Matto nella serie dei Tarocchi, che proviene da *The Illustrated Bartsch* dei primi maestri italiani del XV secolo (vol. XXIV, pt. 3). Il folle, suonatore di cornamusa, sulla cui spalla è appollaiato un corvo, indossa una corta tunica e un copricapo ricoperto da elementi vegetali e da campanacci. Elementi questi ultimi che si

15. Miniatura su breviario parigino, manoscritto, XV secolo. Châteauroux, Bibliothèque municipale (da Gaignebet, Layoux 1986)



16. Albrecht Dürer, Folle a "colloquio" con un uccello, 1507. San Francisco, Fine Arts Museums

ritrovano nelle maschere del Selvaggio medievale e che sono in stretta connessione con l'assordante rumore che proviene dal sopraggiungere di esseri provenienti da un mondo altro, il mondo sotterraneo, il mondo degli antenati, che irrompono nella società. Da qui si può dedurre la potenza di tali figure e il loro ruolo nell'immaginario dell'uomo medievale. Nello *Schembartsbuch*, un manoscritto, corredato da disegni, che registra i costumi e i carri allegorici dei Carnevali di Norimberga (*Schembarts Carnival*) tenutisi durante il periodo che va dal 1449 al 1530, è raffigurata la maschera di un Selvaggio con costume di rami di abete, specchietti in tutto il corpo e campanacci. Il manoscritto è conservato presso il Museo nazionale tedesco di Norimberga.

5. L'alter ego del Selvaggio: l'Orso

Una tipica declinazione del Selvaggio, quella che in un certo senso rappresenta il suo più importante *alter ego* è l'Orso. Nella tradizione folklorica europea, ma non solo, l'orso ritorna dal mondo dei morti e annuncia l'arrivo della primavera proprio grazie al periodo di letargo, trascorso, senza apparenti funzioni vitali, in una grotta. Il letargo e il risveglio in febbraio lo rendono una creatura di confine tra i vivi e i morti e gli conferiscono, data la sua eccezionalità, dei poteri che nel mito e nel rito lo identificheranno sempre come un essere apportatore di fertilità. Tanto l'Uomo selvaggio è un essere umano con spiccati tratti zoomorfi, tanto l'Orso è l'animale che più di ogni altro mostra caratteristiche "umane". La sua capacità di ergersi in piedi sulle zampe posteriori e di deambulare su due gambe, la capacità di utilizzare le zampe anteriori per portarsi il cibo alla bocca, di nutrirsi di miele, frutti e radici oltreché di carne, di essere quindi onnivoro, lo avvicinano a posture e abitudini umane. Orsi e uomini condividono attività in comune fra di loro: giocano, lottano, convivono nella selva ed intrecciano, come dirò ancora in seguito, relazioni amorose. In un bassorilievo (XIV secolo) della facciata della cattedrale di Santo Stefano, a Sens, sono raffigurati un uomo ed un orso in posizione eretta, mentre giocano alla lotta (fig. 17).

Anche le abitudini sessuali dell'orso evidenziano una parentela con l'uomo. I bestiari medievali raccontano che gli orsi non si accoppiano come gli altri quadrupedi, ma sdraiandosi e abbracciandosi, incrociando i loro sguardi come gli uomini e le donne. Ecco

cosa scrive all'inizio del Duecento un autore anonimo latino dall'Inghilterra meridionale: "Gli orsi non si accoppiano come gli altri animali, lo fanno guardandosi, abbracciandosi, baciandosi come uomini e donne. Il tempo del piacere è in loro più lungo che in qualsiasi altra specie e si accompagna a carezze e giochi simili a quelli di due amanti" (cit. in Pastoureau 2008, p. 79)

Una miniatura proveniente dal *Livre de la Chasse* di Gastone Febo, Avignone, risalente alla fine del XIV secolo, mostra una coppia di orsi che si accoppiano *more hominum* (Pastoureau 2008).

Il più antico riferimento alle pratiche sessuali dell'orso è presente nella *Storia naturale* di Plinio, che, per il sapere medievale, rappresentava un'autorità indiscussa: "L'accoppiamento di questi ultimi [gli orsi] ha luogo all'inizio dell'inverno e non avviene nel modo consueto di tutti i quadrupedi, ma i due animali stanno sdraiati e abbracciati; poi avviene la separazione in caverne diverse, nelle quali le femmine danno alla luce dopo 30 giorni per lo più cinque piccoli" (cit. in Pastoureau 2008, p. 79).

Il Lungo Medioevo, sebbene a partire dal Settecento i trattati di zoologia confutassero tale credenza, manifesta ancora tracce nell'Ottocento, quando il celebre naturalista conte di Buffon si limita a definire soltanto molto probabile il naturale modo di accoppiamento dell'orso: "È molto più probabile che [gli orsi] si accoppino come tutti i quadrupedi" (cit. in Pastoureau 2008, p. 78).

A fronte di una generale demonizzazione del plantigrado da parte della predicazione cristiana spicca singolarmente un'interrogazione sulla natura dell'orso che proviene nientemeno che dal vescovo di Parigi, Guglielmo d'Alvernia, il quale intorno al 1240 nel *De universum creaturarum*, partendo dal problema della definizione di che cosa sia un animale, giunge alla conclusione che poiché l'orso è in grado di distinguere il bene dal male, prerogativa che segna il discrimine tra uomini e animali, non sia un animale comune. Anzi l'orso è capace di provare sentimenti, subisce le conseguenze del peccato originale e parteciperà della resurrezione dei corpi: è una persona (Pastoureau 2008, p. 91).



17. Un uomo e un orso in posizione eretta giocano alla lotta, XIV secolo. Sens, cattedrale di Santo Stefano, bassorilievo della facciata. (da Gaignebet, Layoux 1986)

6. Selvaggi e Orsi: antenati mitici dell'aristocrazia guerriera

Che il Selvaggio e le sue declinazioni non siano figure che conducono esclusivamente alla cultura dei *pauperes* e degli *aratores* nel senso della tripartizione indicata da Le Goff sulla scia di Dumézil, lo dimostrano in modo emblematico i numerosi blasoni appartenenti ad importanti famiglie aristocratiche che fanno riferimento ad origini nobiliari della propria schiatta. Proprio la ricerca e la rappresentazione delle proprie origini da parte dei *bellatores* conduce a figure decisamente zoomorfe, quali l'orso, o a figure zoo-antropomorfe che meglio sussumono su di sé, e possono quindi trasferire alla casata, i valori del coraggio, della forza e delle abilità guerresche.

Le credenze medievali ci raccontano che dalle unioni tra orsi maschi e femmine umane nascono figli dotati di coraggio e forza. Tanto che in diversi stemmi di famiglia di reali e aristocratici compare l'orso, a far segno alla discendenza da quest'animale mitico. Anche grandi eruditi, come lo scandinavo Sassone Grammatico, raccontano che il bisnonno del re danese Svend II Estrdsön (1047-1074) fosse figlio di un orso, che a suo tempo aveva rapito e sposato una giovane donna. Il prestigio ottenuto dalla dinastia danese, proprio a causa delle sue origini, provocò l'invidia delle monarchie norvegesi e svedesi le quali rintracciarono comunque parentele e origini comuni con l'aristocrazia danese (Pastoureau 2008)

Le caratteristiche ursine possono anche essere acquisite per allevamento da parte di un'orsa. E proprio la leggenda di Valentino e Orsone, nipoti dei re di Francia, ci dimostra come un uomo nutrito ed educato da un'orsa possa diventare feroce, forte e imbattibile proprio come un orso. La storia di Valentino e Orsone, che nasce dalla tradizione orale, compare per la prima volta in forma scritta in una *chanson de geste* del XIII secolo, e viene poi ripresa in una versione in prosa pubblicata nel 1489 in Francia e nel 1550 in Inghilterra. La vicenda racconta di due fratelli gemelli, che la madre, sorella di Pipino, re di Francia, e moglie dell'imperatore di Costantinopoli, partorisce mentre sta attraversando una foresta. Uno dei gemelli viene ritrovato dallo stesso Pipino e allevato a



corte, dove diventerà cavaliere, mentre il secondo, allevato nella foresta da un'orsa, diverrà un Uomo selvaggio, dalla poderosa forza. Il piccolo Orsone diverrà peloso come un animale

18. Pieter Bruegel, *Il combattimento di Valentino e Orsone*, 1566. Boston, Museum of Fine Arts (da Gaignebet, Layoux 1986)

selvaggio, assalirà le fiere cibandosi di esse e sarà dotato di una forza sorprendente fino al punto da diventare leggendario in tutto il regno. I due fratelli finiranno per incontrarsi, combattersi e infine riconoscersi.

L'incisione di Bruegel realizzata nel 1566 (fig. 18) rivela come questo racconto fosse rappresentato in spettacoli popolari, dove i personaggi venivano impersonati da figure mascherate. In particolare, Orsone assume le caratteristiche tipiche dell'Uomo selvaggio, con un abito che ne riprende la pelosità,

spesso di colore verde a far segno del legame con il mondo vegetale, la lunga barba, i capelli incolti e un grosso bastone in mano.

A riprova di quanto la figura e le funzioni del Selvaggio fossero parte costitutiva della cultura della nobiltà guerriera medievale ci giunge la testimonianza di Claude Malingre de Saint-Lazare, 1640 (Gaignebet, Layoux 1985) che ci illumina sul significato di un dipinto che raffigura dei danzatori che indossano abiti da selvaggi all'interno di una sala di un castello (fig. 19). Si tratta della cosiddetta "Mascherata degli ardenti" che ebbe luogo nel gennaio del 1393 a Parigi nelle sale del palazzo reale. Malauguratamente il ballo, al quale si erano uniti diversi nobiluomini, fra cui anche il re Carlo VI, terminò in tragedia. Gli uomini mascherati morirono a causa di un incendio provocato da una torcia caduta sui loro corpi ricoperti da costumi di lino che, perché meglio aderissero alla pelle, erano stati incollati ad essa con la pece.

In Italia, alla fine del Duecento, nacque una leggenda intorno a una famiglia che dette i natali a tre papi e a diversi alti prelati: gli Orsini. Si diceva infatti che un avo di tale prestigiosa famiglia avesse avuto rapporti di contiguità con un'orsa. Se la relazione con la femmina di tale animale era considerata una mostruosità, l'allattamento da parte di un'orsa avrebbe conferito invece poteri e qualità. Fu proprio questa seconda versione che divenne quella prescelta dagli Orsini, che tra l'altro li avvicinava anche ai re di Roma. Una miniatura tratta da un libro d'ore parigino del 1440 circa raffigura l'emblema della famiglia di Giovenale Orsini in cui compare un orso. Ma anche figure femminili possono assurgere alla funzione di antenato mitico nel Medioevo. È questo il caso di Melusina, una donna serpente che i Lusignano, una delle più prestigiose famiglie aristocratiche di Francia, designano quale figura originaria della loro stirpe. Intorno alla fine del XIV secolo un erede del castello dei Lusignano incarica lo scrittore Jean d'Arras di comporre un romanzo che ricordi l'origine per così dire "soprannaturale" della schiatta



19. Il tragico ballo degli infuocati, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque nationale Alternativa: colori o bianco/nero

20. Stallo, 1491. Diest, chiesa di San Sulpicio (Archivio J.-D. Lajoux)



21. Melusina al bagno il sabato, in *La noble Histoire de Lusegnan*, manoscritto del XV secolo, f.130 (da Gaignebet, Layoux 1986)



a cui egli appartiene. L'opera porterà il titolo di *Roman de Mélusine*. Il romanzo, come sostiene Le Goff nel suo saggio *Melusina materna e dissodatrice in Tempo della Chiesa e del mercante*, è la codifica di una serie di credenze popolari su unioni tra fate e umani che a partire dal XII secolo cominciano a essere riprese in forma scritta. Dall'analisi delle leggende si evince così che la funzione delle donne drago e delle donne serpente (fig. 20) è quella di portatrici di fecondità e sarà proprio grazie a questi poteri provenienti dall'ibridazione con il mondo animale che l'incantevole Melusina darà lustro alla casata attraverso una forte e numerosa genia (anch'essa con qualche tratto ferino) e contribuirà all'accrescimento delle ricchezze e del potere della sua famiglia (fig. 21).

Ninfa di fonte, abitatrice della selva – luoghi in cui il suo sposo Raimondino la incontrerà durante una battuta di caccia e la chiederà in moglie – Melusina nasconderà alla famiglia la propria natura ibrida facendosi promettere che mai e poi mai avrebbe dovuto essere cercata il sabato, giorno in cui ella si sarebbe ritirata sola nelle sue stanze. Ma la curiosità di Raimondino e le insinuazioni dei fratelli presero il sopravvento e così lo sposo, infrangendo il patto, scorse la moglie subire una trasformazione in serpente durante il bagno. In seguito a pesanti accuse Melusina prenderà il volo con ali di drago tornando però tutte le notti, segretamente per non essere vista da alcuno, in forma di serpente ad allattare i suoi piccoli e a rimboccare loro le coperte. Melusina si qualifica così come madre per eccellenza e proprio la sua capacità di abitare il mondo infero e il mondo dei vivi muovendosi, in forma di serpente, attraverso le porte magiche delle acque di sorgente, le consente di acquisire quelle energie dal mondo inferico che, trasposte sulla terra e nelle comunità sociali degli uomini, portano nuova linfa e nuovo vigore.

7. Epilogo

L'analisi iconografica ha fin qui permesso di verificare una fitta serie di elementi ripetuti attraverso la cui lettura si è potuto evidenziare e ricostruire un diffuso sistema di pensiero e di valori che altrimenti sarebbe rimasto sepolto in un cono d'ombra: *pauperes, aratores e bellatores*, tutti sostanzialmente illetterati, condividevano infatti, come le immagini ci raccontano, una cultura orale precedente e resistente ai processi di cristianizzazione dell'Europa.

La galassia Gutenberg ha per molti versi impedito a certe sculture di chiese e cattedrali di raccontarci della persistenza di una cultura altra, una cultura che ci consente di interpretare permanenze di rituali che hanno attraversato il "lungo Medioevo" e che sono giunte fino a noi per lo più desementizzate. Ma le morte lettere, per usare una metafora di Gaignebet e Layoux, non hanno potuto uccidere le vive pietre, sebbene le abbiano condannate per molto tempo al silenzio.

Tuttavia i motivi che talvolta sotto traccia sono giunti fino alla nostra società, in cui predomina il disincanto nei confronti degli esseri viventi che appartengono al mondo non umano, si ritrovano in molti campi: dalla pubblicità, alla moda, all'arte contemporanea. L'universo degli ibridi che con-fondono elementi del mondo umano, animale e vegetale è un tema che gli artisti continuano ad esplorare, reinterpretare e riformulare, quasi a suggerire un'esigenza profonda e mai sopita per l'incanto e la meraviglia.

¹ Odino (in antico tedesco *Wotan*), il dio principale della mitologia germanica, possiede due corvi, Huginn ("Pensiero") e Muninn ("Memoria"), che volano per il mondo e ogni mattina tornano a riferire al dio tutto ciò che è avvenuto. Sembra che il nome di Odino possa derivare dalla parola *óðr*

("attività mentale ispirata", "intelligenza") e significare quindi "l'ispirato", "Colui che sa" o "Colui che è in stato di ebbrezza". Questa parola è in connessione, tramite la radice indoeuropea **-wat* con il latino *vates* e l'antico irlandese *fíith*, significanti entrambi "veggente" (Rowe 2005).

Riferimenti bibliografici

- Basford K. (1978), *The Green man*, D.S. Brewer, Cambridge.
- Caillouis R. (1988), *I demoni meridiani*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Chiavarelli E. (2007), *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti. Dallo sciamanismo alla "caccia selvaggia"*, Bulzoni Editore, Roma.
- Comba E., Amateis M. (2019), *Le porte dell'anno: cerimonie stagionali e mascherate animali*, Accademia University Press, Torino.
- Eliade M. (1984), *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino (ed. orig. *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965).
- Gaignebet C., Lajoux J.D. (1986), *Arte profana e religione popolare nel Medio-Evo*, Fabbri, Milano (ed. orig. *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Presses Universitaires de France, Paris 1985).
- Ginzburg C. (1989), *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino.
- Heers J. (1990), *Le feste dei folli*, Napoli, Guida (ed. orig. *Fêtes des fous et Carnavals*, Librairie Arthème Fayard, Paris 1983).
- Hell B. (1994), *Le sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Flammarion, Paris.
- Hell B. (a cura di) (2012), *Les Maîtres du désordre*, Musée du Quai Branly, Paris.
- Husband Th. (1980), *The wild man: Medieval myth and symbolism. Catalogue of an exhibition held at the Cloisters*, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Kerényi K. (1976), *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, 2 voll., Garzanti, Milano (ed. orig. vol. I: *Die Mythologie der Griechen: die Götter- und Menschheitsgeschichten*, Rhein-Verlag, Zürich 1951; vol. 2: *Die HeroenderGriechen: Die Heroengeschichten der griechischen Mythologie*, Rhein-Verlag, Zürich 1958).
- Kerényi K. (1992), *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano (ed. orig. *Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Langen Müller, München 1976).
- Kerényi K. (2000), *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino.

- Lajoux J.-D. (1996), *L'homme e l'ours*, Glénat, Grenoble.
- Le Goff J. (1988), *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Bari.
- Le Goff J. (2000), *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Einaudi, Torino.
- Le Goff J. (2006), *La nascita del purgatorio*, Einaudi, Torino, (ed. orig. *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, Paris 1981).
- Lecco M. (1994), *Ricerche sul Roman de Fauvel*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Map W. (1181-1193), *De Nugis Curialium*, a cura di M.R. James, Clarendon Press, Oxford, 1914.
- Pastoureau M. (2008), *L'orso. Storia di un re decaduto*, Einaudi, Torino, (ed. orig. *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Édition de Seuil, Paris 2007).
- Rowe E.A. (2005), *Óðinn*, in *Encyclopedia of Religion*, II ed. a cura di L. Jones, Thomson Gale, Farmington Hills, MI, vol. V, pp. 3219-3221.
- Schmitt J.C. (1988), *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari.
- Schmitt J.C. (1995), *Spiriti e fantasmi nella società medievale*, Laterza, Roma-Bari (ed. orig. *Les revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*, Gallimard, Paris 1984).
- Varner G.R. (2006), *The Mythic Forest, The Green Man and The Spirit of Nature*, Algora, New York.
- Varner G.R. (2007), *Creatures in the Mist. Little people, Wild Men and Spirit Beings around the world. A Study of comparative Mythology*, Algora, New York.
- Varvaro A. (1994), *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo*: Walter Map, il Mulino, Bologna.
- Vernant J.-P. (2001), *Figure, idoli, maschere*, il Saggiatore, Milano (ed. orig. *Figures, idoles, masques*, Julliard, Paris 1990).
- Wesselofsky A. (1898), *Alichino e Aredolesa*, in "Giornale storico della Letteratura italiana", XI, pp. 325-343.

Metterci la faccia, metterci l'identità: il valore sociale dell'immagine facciale¹

Cristina Voto

1. Le immagini facciali

Questo testo cerca di fare luce su un particolare tipo di immagine, quella che definiamo come immagine facciale, un artefatto visivo per l'incorporazione dei discorsi sull'identità. Sono immagini che interpelliamo perché capaci di restituire uno sguardo sulla società, il tessuto collettivo oggi più che mai condizionato dalla facilità che riscontriamo nella produzione di immagini grazie a diversi artefatti quali algoritmi, smartphone, fotocamere e software. Secondo questa prospettiva, le immagini incidono in una forma nuova e, fino a pochi decenni fa, inaspettata sulla cultura visiva dal momento che: "eventi visivi in cui il consumatore ricerca informazione, significato, o piacere attraverso un'interfaccia di tecnologia visuale" (Mirzoeff [1999] 2001 pp. 29-30) sono oggi parte della nostra quotidianità e agiscono in svariati ambiti sociali. Quante forme dell'esperienza e del sapere, del resto, trovano oggi nella traduzione per mezzo di immagini non solo un meccanismo sussidiario alla propria diffusione e perdurabilità ma un vero e proprio strumento di creazione e (r)innovazione? Ma, allora, se le immagini sono così pervasive del e nel sociale, di cosa parliamo quando parliamo di immagini?

Se solo ci soffermiamo sulla semantica della lingua italiana, ovvero sulla pluralità di significati cristallizzati nel vocabolo in analisi, questo ci appare come un termine-ombrello, un termine cioè capace di racchiudere al suo interno referenti del mondo anche assai diversi tra

loro come, ad esempio, un concetto, un quadro, un murale, un'illustrazione, ecc. Anche in questo nostro intervento la pluralità di significati racchiusi nella parola immagine è analizzata come un aspetto costitutivo dei processi che con esse intratteniamo. Le immagini appartengono infatti a plurimi domini come quello grafico, verbale, ottico, mentale e percettivo (Mitchell 1984) e su plurimi domini interagiscono.

Strumento per l'incorporazione di valori, passioni e ideologie, le immagini sono un dispositivo capace di codificare, e quindi di tradurre percettivamente e cognitivamente, i discorsi sociali. Nel caso dell'immagine facciale, poi, questi discorsi sono quelli legati all'autodeterminazione come posizionamento "al di fuori di una cornice medico-giuridica e narrativa patologizzante" (De Leo 2021, n/p) riguardo la determinazione della propria identità di genere.

Per la comprensione delle immagini facciali il punto di partenza sarà riconoscere nell'identità non una data ma l'effetto di un'istanza processuale, un fenomeno stratificato e che sorge sulla base delle iscrizioni polifoniche che caratterizzano il tessuto sociale. Risultato delle negoziazioni biopolitiche che attraversano la nostra società; l'identità è, per queste pagine, il campo di battaglia dove la dimensione situale e intersezionale che definisce la soggettività prende forma sulla base delle diverse esperienze legate all'identità di genere, di classe, etnica o, ancora, quella relativa all'età (Crenshaw 1991). Tenendo presente questa dimensione performativa, definiamo le immagini facciali quali visualizzazioni dell'identità risultato della volontà di rappresentazione di un volto², un desiderio³ che attraversa la specie umana (Leone 2020) e che fa della presentificazione del volto proprio o altrui un segno dell'identità.

2. La semiotica delle immagini facciali

Nel *Trattato di semiotica generale* Umberto Eco (1975, p. 17) scrive che:

la semiotica ha a che fare con qualsiasi cosa possa essere assunta come segno. È segno ogni cosa che possa essere assunta come sostituto significante di qualcosa d'altro. Questo qualcosa d'altro non deve necessariamente esistere, né deve sussistere di fatto al momento in cui il segno sta in luogo di esso (separazione tra esistenza e senso). In tal senso la semiotica, in principio, è la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire.

Parafrasando la proposta di Eco, proponiamo di pensare alle immagini facciali come un sostituto dei discorsi sull'identità, un simulacro con cui rendere presenti i percorsi aventi al centro la rappresentatività sociale dell'identità.

Osservare le immagini facciali attraverso la lente semiotica ci permette, perciò, di riconoscere non solo la dimensione narrativa e la rete di rimandi, di sguardi e di posizionamenti figurativi che compongono l'artefatto visivo. Al fare del proprio oggetto

d'indagine tutto ciò che può essere usato per mentire, la semiotica ci può aiutare a denaturalizzare quei fenomeni percettivo-cognitivi che pur risultandoci così immediati, come ad esempio il riconoscimento delle linee e delle forme che compongono un'immagine, non possono che tener conto della carica culturale presente in ogni esperienza visiva (Eco 1997).

Un ambito di forte interesse per la disciplina, del resto, è sempre stata la domanda rivolta verso la possibilità di una teorizzazione del linguaggio visivo (Greimas 1984, Fontanille 1989, Marin 1989, Schapiro 2000). Il dibattito inizia a prendere piede negli anni sessanta quando Émile Benveniste, nell'articolo *Semiologia della lingua* del 1969, riconosce l'esistenza di un sistema di dipendenze tra linguaggio e immagini, e più in generale tra tutti i sistemi semiotici, dal momento che le immagini, secondo il linguista, non sarebbero dotate di un metalinguaggio proprio. In questa stessa direzione anche Roland Barthes nei suoi testi sulla moda (1967) e sulla fotografia (1980) riconosce nel verbale il sistema traduttivo di tutti gli altri linguaggi.

Da allora la discussione sulla possibilità di individuare nelle unità minime del linguaggio visivo dei segni disgiunti e combinabili così come avviene nel linguaggio verbale ha acceso il dibattito semiotico. In questa stessa direzione, continuare a riflettere sull'esistenza di una dimensione *a priori* del linguaggio visivo, ovvero sulla presenza di un ordine delle immagini la cui metalinguistica sarebbe organizzata secondo unità componibili, ci permette di pensare alle immagini come alla messa in atto di un'enunciazione visiva, il risultato cioè di una mediazione tra la grammatica che regolano il linguaggio visivo e le concrete visualizzazioni. Vediamone un esempio.

3. Le immagini facciali del sociale

Nell'anno 1979 esce il ventiduesimo numero della rivista "FUORI!", omonima testata del Fronte Universale Omosessuale Rivoluzionario Italiano, la prima associazione gay su scala nazionale⁴. Al centro della copertina troviamo l'immagine frontale di due persone, in un'inquadratura a mezzo busto, che si staglia compatta su un fondo bianco e indefinito. Questo ritratto in bianco e nero ci sorprende per una particolarità: i soggetti rappresentati sono privati dell'elemento identificativo per eccellenza, la faccia. In quell'immagine che sembrerebbe alludere alla messa in scena di un'identità, i pattern figurativi⁵ che fanno di ogni volto una superficie per l'identificazione sono manomessi fino alla cancellatura. I tratti che plasmano la mereologia privilegiata per il riconoscimento dell'identità sono ritoccati e fanno della parte anteriore della testa un'unica superficie di colore scuro. Spostando il nostro sguardo verso la parte superiore della pagina, poi, ci rendiamo conto che la coppia di figure senza faccia è sovrastata da una scritta che si rivolge direttamente a chi osserva: "Milioni di italiani senza un volto. Sei anche tu uno di quelli?" (fig. 1).

L'acronimo dell'associazione, così come l'imperativo che caratterizza il titolo della



didata

pubblicazione, reca iscritto l'appello al *coming out from the closet* come strategia politico-sociale. È a partire dall'invito ad uscire dall'invisibilità dell'armadio, figura quest'ultima utilizzata per: "indicare la condizione di chi non dichiara pubblicamente il proprio orientamento sessuale o la propria identità di genere" (De Leo 2021, n/p), che possiamo decodificare, nel volto ritoccato della copertina n. 22, l'immagine di un'identità il cui percorso di autodeterminazione viene cancellato. Osservare questa copertina ci serve, allora, per mettere a fuoco la domanda rivolta alle immagini come strumenti di significazione sociale. Nello specifico si tratta di riconoscere nelle immagini un'agency, una capacità d'azione e perciò di intervento sul modo (Leone 2014), un'intenzionalità capace di intervenire sui discorsi della società.

4. La società delle immagini facciali

Esiste un *topos* ricorrente sia del tessuto relazionale che organizza la nostra esperienza quotidiana sia degli enunciati discorsivi che analizzano il sociale: quello per cui la nostra sarebbe una società delle immagini. Già negli anni ottanta del secolo scorso lo storico dell'arte Ernst Gombrich (1985) trovava in questa definizione una lettura denotativa capace di rendere conto di una delle caratteristiche fondamentali della società occidentale: l'attenzione per il visivo e la pervasività dei suoi artefatti. Oggi, quasi quarant'anni dopo, sebbene un'etichetta di questo tipo possa risultare quasi ridondante, ne riconosciamo ancora un'efficacia.

Pensare nei termini di una società delle immagini vuol dire metterci a confronto con una serie di problematiche legate ai modi di vedere socialmente diffusi, alle prassi socio-culturali attraverso cui le immagini diventano intelleggibili, alle tecnologie necessarie per la realizzazione dell'esperienza di fruizione e alla loro capacità di diventare uno strumento di progettazione epistemica e pragmatica.

Pensiamo al ritratto pubblicato sulla copertina della rivista. I ritratti hanno sempre assolto differenti funzioni sociali nel corso della storia, dalla merce di scambio al bene ereditato, dall'oggetto di affermazione sociale al cimelio. In questo senso già a partire dal Rinascimento i ritratti si diffusero rapidamente in tutte quelle situazioni giudico-amministrative dove, dinanzi all'assenza della persona raffigurata, il volto riprodotto attraverso il ritratto acquisiva un valore capace di garantire l'esercizio di determinati diritti (Belting 2013). Soprattutto nella ritrattistica fiamminga assistiamo al passaggio dalla raffigurazione di un'esistenza personale a una esistenza cosale per mezzo della codificazione di un oggetto portatile, un'immagine che conferiva alla persona rappresentata una presenza e un potere simbolico.

Seguendo questa prospettiva, possiamo pensare ai ritratti quali immagini facciali operative, per recuperare un'espressione cara al videoartista Harun Farocki, perché oltre a rappresentare referenti del mondo, identificano e fanno da supporto ai discorsi sull'identità. Con il termine supporto ci riferiamo alla dimensione materiale che rende possibile la visualizzazione di un'immagine come, ad esempio la parete su cui è dipinto un affresco in una chiesa, la tela di un quadro o, nel caso della fotografia analogica, la pellicola fotosensibile e la carta su cui viene stampata. Il supporto: "è ciò che incorpora la forma, non è qualcosa che si disfa e si distacca per farla emergere, bensì qualcosa che la sostiene nel suo atto di formazione" (Dondero 2020, p. 200). A scanso di equivoci, è necessario ricordare che anche di fronte alla smaterializzazione del digitale ci troviamo dinanzi a degli atti di formazione, come nel caso dei file che codificano l'immagine secondo determinate estensioni quali i .jpg, i .tiff, o i .png. I modi in cui un'immagine può essere visualizzata dipendono dalla natura materiale dei supporti in ragione dei gesti di iscrizione che danno forma, e sostanza, alla dimensione enunciata di ogni immagine.

Enunciazioni del visivo, le immagini facciali, danno forma a quella che Thomas Macho ha definito la *società facciale* (1996), quale tessuto connettivo che ha fatto dell'immagine del volto un tipo nuovo di faccialità. Secondo il filosofo, l'attuale convergenza mediatica interverrebbe direttamente nella dimensione corporea del volto disincarnando le abitudini percettive ed eliminando le fisionomie locali. Del resto, il processo di democratizzazione a cui è stato sottoposto il volto, dal XIX secolo in avanti, grazie alla diffusione delle tecnologie mediatiche, come la macchina fotografica, ha reso il volto progressivamente sempre più dominante e incorporato (Sekula 1986, Lee-Morrison 2019). Un percorso questo che conduce fino all'attuale diffusione di quelle che Kelly Gates (2011) ha definito come identità disincarnate, identità le cui rappresentazioni visive e testuali dell'esistenza circolano indipendentemente dai corpi fisici e che sono riconosciute, a loro volta, da altre identità disincarnate, come i sistemi di visualizzazione computazionale.

Ed è, allora, di fronte a questi orizzonti del visibile che appelliamo all'immagine facciale come uno strumento attraverso cui poter rintracciare i percorsi del senso che danno forma all'identità, un dispositivo utile per poter dare un volto ai percorsi di autodeterminazione che attraversano la nostra società.

- 1 Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 819649 (FACETS).
- 2 In queste pagine, per finalità analitica, distinguiamo la faccia in quanto *facies* esterna e perciò continuamente esposta all'esperienza percettiva; il viso come vista e visione, ciò che si mostra alla società e che trascende la rappresentazione; e il volto come un palcoscenico del/per l'identità, una maschera che abitiamo e che ci abita, una piattaforma di comunicazione sempre mediata.
- 3 Questo stesso desiderio è stato descritto già da Plinio il Vecchio nel narrare le vicende del vasaio Butades, che: "Di nient'altro servendosi che della terra stessa [...] inventò per primo a far ritratti in argilla, per opera della figlia, la quale, presa d'amore per un giovane e dovendo questi partire, alla luce d'una lucerna delineò a contorno l'ombra della faccia di lui sulla parete e su queste linee il

padre di lei, avendo impresso dell'argilla, fece un modello che lasciò seccare insieme con altri oggetti di terracotta e poi cosse al forno" (Ferri 2000, pp. 252-253).

- 4 Il "Fronte unitario omosessuale rivoluzionario italiano [...] accoglie le istanze del nuovo attivismo richiamando già nel nome l'imperativo del coming out e dichiarando programmaticamente la necessità di una integrazione della 'rivoluzione sessuale' con quella 'politica'. Le prime energie dell'organizzazione sono concentrate nella realizzazione dell'omonimo periodico, il 'Fuori!'" (De Leo, 2021, n/p)
- 5 Pensare agli elementi che organizzano lo schema morfologico necessario al riconoscimento dei volti significa prendere in considerazione anche il fenomeno della pareidolia quell'illusione ottico-percettiva dell'ordine dell'apofenia che ci porta a riconoscere degli elementi figurativi, come degli occhi e una bocca, lì dove non ve ne sono, come ad esempio nella facciata di un edificio.

Riferimenti bibliografici

- Barthes R. (1967), *Système de la mode*, Seuil, Paris.
- Barthes R. (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, in *Oeuvres complètes*, Editions du Seuil, Paris 1995, pp. 785-892.
- Belting H. (2013), *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*, C.H. Beck, München.
- Crenshaw K. (1991), *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, in "Stanford Law Review", vol. 43, n. 6, pp. 1241-1299.
- Dondero M.G. (2020), *I linguaggi dell'immagine. Dalla pittura ai Big Visual Data*, Meltemi, Milano.
- Eco U. (1975), *Il Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- Eco U. (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.
- Ferri S. (2020), *Storia delle arti antiche. Plinio il Vecchio*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2020.
- Fontanille J. (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris.
- Gates K. (2011), *Our Biometric Future. Facial Recognition Technology and the Culture of Surveillance*, New York University Press, New York.
- Gombrich H. (1995), *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino.
- Greimas A.J. (1984), *Sémiotique figurative et sémiotique plástica*, in "Actes sémiotiques", vol. 60.

Lee-Morrison L. (2019), *Portraits of Automated Facial Recognition. On Machinic Ways of Seeing the Face*, transcript Verlag, Bielefeld.

De Leo M. (2021), *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi, Torino.

Leone M. (2014), *Immagini efficaci/Efficacious Images*, in "Lexia", 17-18, Aracne, Roma.

Leone M. (2020), *Digital Cosmetics. A semiotic study on the Chinese and global meanings of the face in image-processing apps*, in "Chinese Semiotic Studies", vol. 16, n. 4, pp. 551-580.

Macho T. (1996), *Vision und Visage: Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien*, in W. Müller-Funk, H. Ulrich Reck (a cura di), *Inszenierte Imagination: Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Springer-Verlag, Vienna-New York, pp. 87-108.

Marin L. (1989), *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris.

Mirzoeff N. (2001), *Introduzione alla cultura visuale* (1999), Meltemi, Milano.

Mitchell, W.T. (1984), *What is an image?*, in "New Literary History", vol. 15, n. 3, pp. 503-537.

Sekula A. (1986), *The Body and the Archive*, in "October", vol. 39, pp. 3-64.

Schapiro M. (2000), *Les mots et les images*, Macula, Paris.

Una breve galleria per la ricerca sociale

a cura di Margherita Amateis
e Sergio Scamuzzi

Seguono immagini con didascalia e fonti/credits di ciascuna (nota per l'editore: ovviamente i credits qui indicati andranno sostituiti con quelli dell'edizione a stampa; anche alcuni immagini andranno sostituite perché non disponibili nella versione qui riprodotta)2021.

In vari saggi di questo volume si dimostra come l'artista selezioni aspetti della realtà che vuol rappresentare, richiami su di essi l'attenzione del ricercatore che per mestiere modella i fenomeni, comunichi ai suoi contemporanei contesti nel tempo e nello spazio che danno significato al suo segno, sia un ricercatore e innovatore del linguaggio con cui esprime la sua cultura di appartenenza e proponga una via di universalità.

Una scelta di opere figurative dell'arte contemporanea, dagli impressionisti alla Street art, come quella che di seguito si propone rende particolarmente evidente questa possibilità di fruizione. Nasce tra il giugno 2020 e il luglio 2021 per rappresentare i grandi temi della ricerca del Dipartimento di Culture, Politica e Società, su proposta di Sergio Scamuzzi, approvata e sostenuta dalla direttrice del Dipartimento Franca Roncarolo e confermata dal successore Francesco Ramella. È realizzata dal medesimo con Margherita Amateis, avvalendosi nell'estate 2021 anche della collaborazione della Galleria La Rocca di Torino. Le opere fanno da allora parte dell'arredo permanente del Dipartimento (visibile sul sito del medesimo all'indirizzo https://www.dcps.unito.it/do/home.pl/View?doc=cps_societa_immagini.html). Il percorso si configura come una

iniziativa di terza missione, ossia, in questo caso, di divulgazione dei temi di ricerca di un dipartimento composto da sociologi, politologi, antropologi e storici, geografi e linguisti. Le argomentazioni teoriche e metodologiche sono esposte nel contributo di Sergio Scamuzzi *Conoscenza sociologica e immagine artistica* all'interno del volume. Ciascuna opera è corredata di una voce di un dizionario di concetti e temi della ricerca cui si riferisce e di una breve declaratoria che ne esplicita il collegamento. Confidiamo che quest'ampia esemplificazione possa dimostrare le feconde possibilità sia di dialogo tra ricerca sociale e artistica, sia di una conseguente appropriata utilizzazione dell'immagine artistica per la ricerca sociale nelle sue diverse fasi. Si tratta, per pure ragioni logistiche, di un numero limitato di opere tra molte possibili, a mostrare la vasta disponibilità di questo strumento: la traccia iniziale fornita in queste pagine è quindi suscettibile di ampi sviluppi. Le opere proposte sono state oggetto di presentazioni pubbliche presso il Campus Luigi Einaudi dell'Università di Torino nei seminari "Un dipartimento in mostra: i grandi temi della didattica" del 24 settembre 2021 e "Ricerca sociale e ricerca artistica" del 14 ottobre 2021.



Natalia Goncharova, *Ciclista*, 1913

San Pietroburgo, Museo di Stato russo

I futuristi colsero nel movimento la caratteristica della modernità e nella tecnologia un traino della innovazione e del mutamento continuo già nei primi anni del Novecento europeo. Sono i tratti essenziali che i sociologi attribuiscono tuttora nelle loro teorie e analisi alla modernizzazione e alla postmodernità.

Concetti rappresentati: Innovazione, Tecnologia

Credits: © Foto by Alamy



Fernand Léger, *I dischi nella città*, 1920

Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou

La città moderna fu vista dai futuristi come una macchina complessa. La sua urbanizzazione avveniva con nuove forme geometriche. Questa cultura del mutamento sociale continuo ancora oggi vede le città protagoniste e attira analisi sociologiche.

Concetti rappresentati: Città, Innovazione

Credits: © Foto by Alamy



Andy Warhol, Marilyn series, 1976

Gent, Museum Van Hedendaagse Kunst

La serialità del prodotto culturale, rappresentata da Warhol in varie opere su beni di consumo e pubblicità, vede qui il film e la sua protagonista replicati uguali in migliaia di copie. Il quadro esprime un tratto essenziale della società di massa e del fordismo al centro della sociologia del Novecento.

Concetti rappresentati: Consumi, Comunicazione di massa

Credits: © Galleria La Rocca, Torino



Ex voto, 1894

Incisa Scapaccino (Asti), chiesa della Madonna del Carmine, 25 agosto 1894. Caduta dal ponteggio durante il lavoro di muratura.

Archivio Renato Grimaldi

Dono di Renato Grimaldi

L'industrializzazione cambia il lavoro e la vita delle città. La tecnologia presenta nuovi rischi e la cultura degli operai ricorre alle risorse simboliche della tradizione religiosa contadina che si accompagnano agli inizi della sindacalizzazione e della secolarizzazione. Gli ex voto ben rappresentano la complessità delle società e del loro cambiamento.

Concetti rappresentati: Lavoro, Tecnologia, Religione

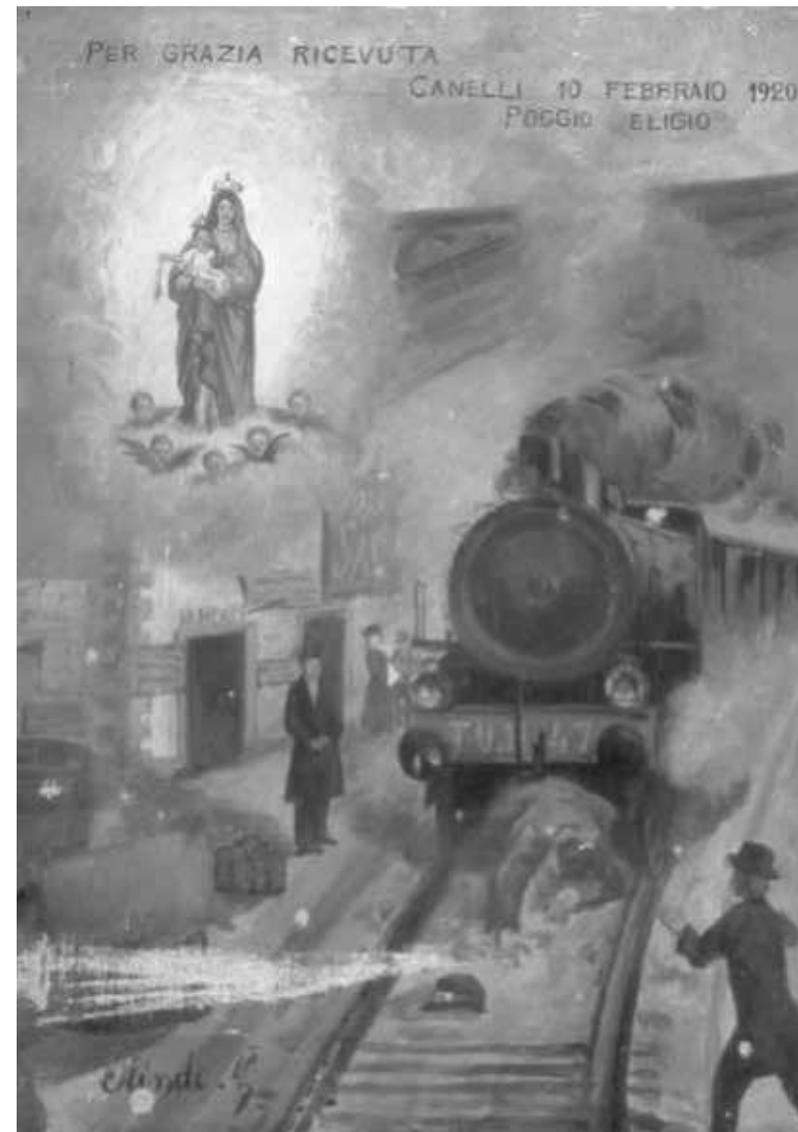


Ex voto, 1918

Lemie (Torino), santuario della Madonna degli Olmetti, 22 giugno 1918. Le donne sostituiscono in fabbrica gli uomini al fronte; pittore Azeglio
 Archivio Renato Grimaldi
 Dono di Renato Grimaldi

L'industrializzazione cambia il lavoro e la vita delle città. La tecnologia presenta nuovi rischi e la cultura degli operai ricorre alle risorse simboliche della tradizione religiosa contadina che si accompagnano agli inizi della sindacalizzazione e della secolarizzazione. Gli ex voto ben rappresentano la complessità delle società e del loro cambiamento.

Concetti rappresentati: Lavoro, Tecnologia, Religione



Ex voto, 1920

Castiglione Tinella (Cuneo), santuario della Madonna del Buon Consiglio, 10 febbraio 1920. Il treno travolge un viaggiatore nella stazione di Canelli; pittore G. Olindo
 Archivio Renato Grimaldi
 Dono di Renato Grimaldi

L'industrializzazione cambia il lavoro

e la vita delle città. La tecnologia presenta nuovi rischi e la cultura degli operai ricorre alle risorse simboliche della tradizione religiosa contadina che si accompagnano agli inizi della sindacalizzazione e della secolarizzazione. Gli ex voto ben rappresentano la complessità delle società e del loro cambiamento.

Concetti rappresentati: Lavoro, Tecnologia, Religione



Ex voto, 1930

Serralunga di Crea (Alessandria), santuario della Madonna di Crea, 9 febbraio 1930. Incidente tra un'auto e una motocicletta; pittore L. Romanello
 Archivio Renato Grimaldi
 Dono di Renato Grimaldi

L'industrializzazione cambia il lavoro e la vita delle città. La tecnologia presenta nuovi rischi e la cultura degli operai ricorre alle risorse simboliche della tradizione religiosa contadina che si accompagnano agli inizi della sindacalizzazione e della secolarizzazione. Gli ex voto ben rappresentano la complessità delle società e del loro cambiamento.

Concetti rappresentati: Lavoro, Tecnologia, Religione

Diego Rivera, *L'industria di Detroit*, 1932-1933

Detroit, Detroit Institute of Arts

La fabbrica taylorista della Ford, conosciuta dall'autore quando emigrò dal Messico negli Stati Uniti, viene rappresentata nella sua complessità tecnologica e popolata dagli operai al lavoro. È il modello di organizzazione del lavoro diffusi in tutte le società industriali e tuttora presente con varianti analizzate dai sociologi.

Concetti rappresentati: Organizzazione del lavoro, Classi sociali
 Credits: © Foto by Alamy



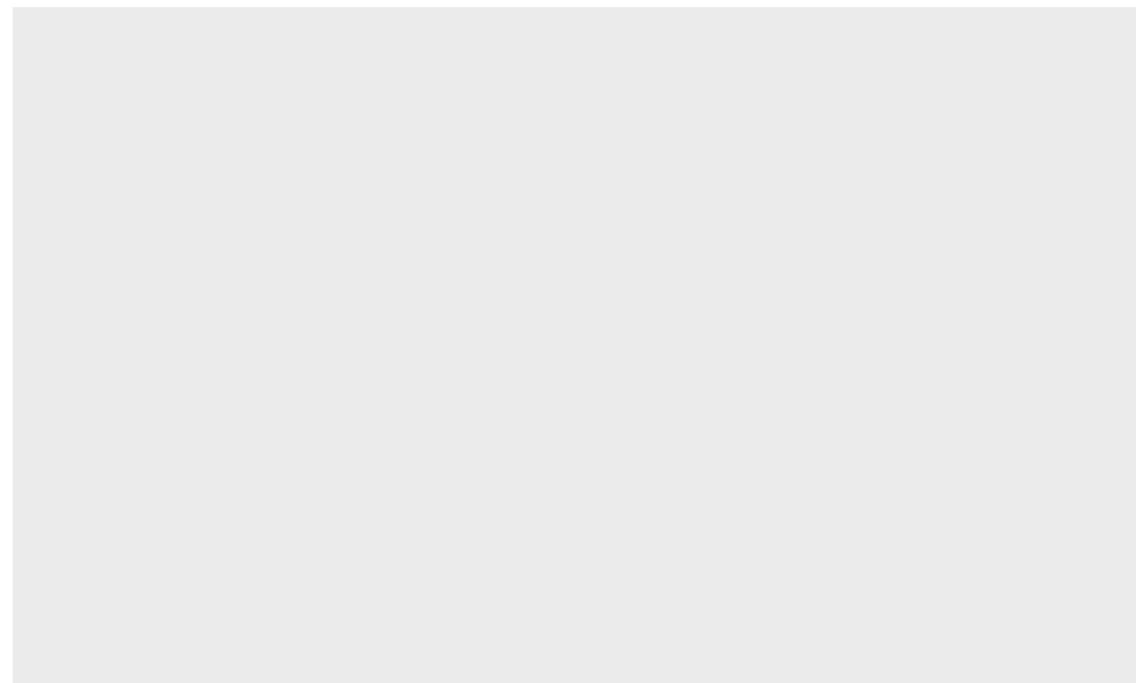
Edward Hopper, *Nottambuli*, 1942

Chicago, The Art Institute of Chicago

Negli anni quaranta del Novecento l'America sta vivendo anni di espansione economica e di crescita urbana, ma i passi avanti in molti campi producono anche perdita di relazioni sociali e comunità, qui rappresentate in un locale di una New York deserta dove gli unici avventori non interloquiscono fra loro. Si aprono per contro nuovi spazi di vita quotidiana e nuove possibilità nella gestione dei bilanci tempo studiati dai sociologi

Concetti rappresentati: Vita quotidiana

Credits: © Galleria La Rocca, Torino



Tomoko Nagao, *Onda pop after Hokusai*, 2012

Non esiste più una natura distinta dalla società che cerca di dominarla: l'onda epica della tradizione giapponese ottocentesca di Hokusai trasporta invece oggi i rifiuti di rutilanti consumi, in un tutt'uno con essi. È la sfida dell'antropocene, anche per i sociologi dell'ambiente e i geografi sociali.

Concetti rappresentati: Consumi,

Ambiente, Antropocene

Credits: © Galleria La Rocca, Torino



ROA, Coniglio, 2010

Londra

Un grande coniglio compare su di un muro in cui terminano una serie di negozi londinesi, parte di una rigenerazione urbana. Questa opera di Street art ci fa riflettere sulla presenza/assenza degli animali nelle metropoli o in contesti molto urbanizzati e sull'impronta che l'uomo ha dato al suo rapporto con gli animali, i quali, nonostante la loro marginalizzazione o eliminazione, continuano a costituire un richiamo alla necessità e alla salvaguardia della biodiversità.

Concetti rappresentati: Città,

Biodiversità

Credits: © Foto by Alamy



Pablo Picasso, Poveri in riva al mare, 1903

Washington, National Gallery of Art

La povertà delle famiglie è fredda perché priva dei beni essenziali e il minore ne è la principale vittima. La povertà è stigmatizzata e vissuta con vergogna. Può venire dal mare con l'immigrazione. Questioni sociali che si ripropongono e sommano, temi della ricerca sociale che si connettono.

Concetti rappresentati: Famiglia, Povertà

Credits: © Foto by Alamy



Rowan Gillespie, *The famine memorial*, 1997

Dublino

Gli irlandesi espulsi dalla carestia furono la prima ondata di emigrati negli Stati Uniti del Nord, mentre il Sud si popolava col lavoro e l'immigrazione forzata degli africani. Meccanismi analoghi o equivalenti oggi dirigono i grandi processi migratori dal sud al nord del mondo all'attenzione delle scienze sociali.

Concetti rappresentati: Povertà, Migrazioni
Credits: © Foto by Alamy

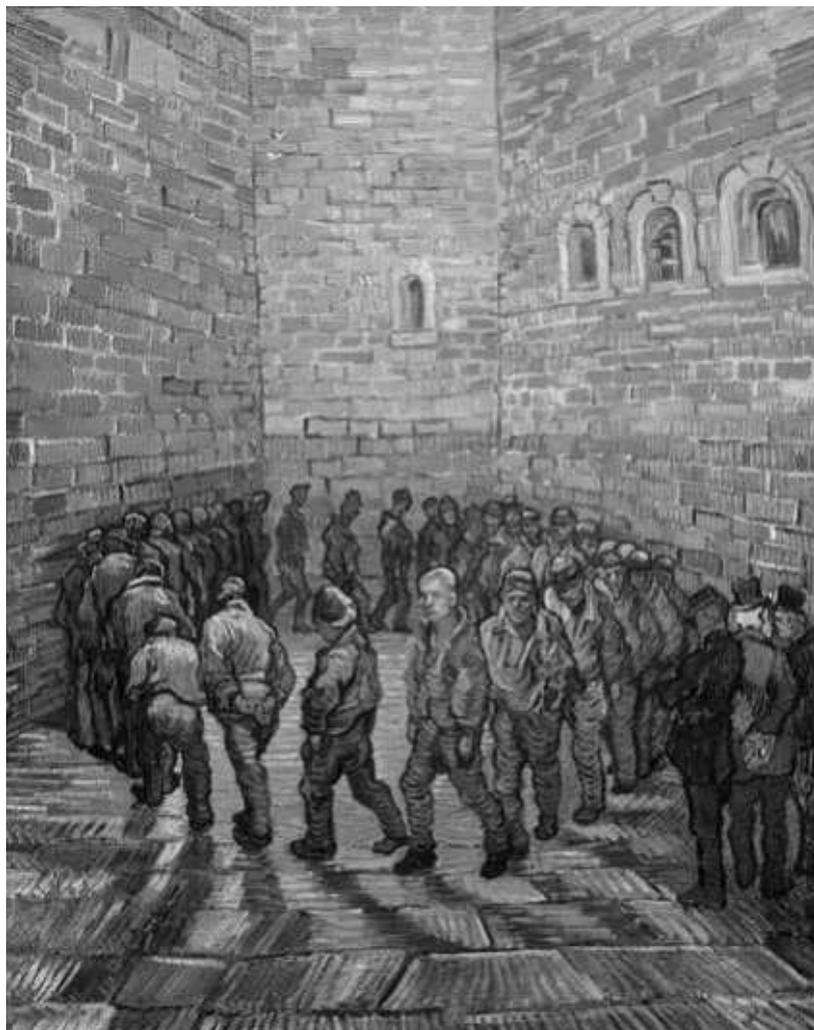


George Grosz, *Giornata grigia*, 1921

Berlino, Nationalgalerie

Grosz e gli espressionisti tedeschi colsero e denunciarono con mezzi artistici le disuguaglianze sociali tra le classi, esacerbate dalla crisi della repubblica di Weimar. Crisi e stagnazione economica continuano a causare gli stessi effetti con protagonisti diversi, oggetto delle analisi sociologiche attuali.

Concetti rappresentati: Crisi sociale, Disuguaglianze
Credits: © Foto by Alamy



Vincent Van Gogh,
La ronda dei carcerati, 1890
Mosca, Museo Puškin

La condizione sociale e la vita quotidiana del carcerato furono ben note all'autore e sono la base per l'analisi sociologica che propone e progetta politiche, professionalità e pratiche di recupero sociale, per superare l'alto muro che separa il carcere dalla società.

Concetti rappresentati: Controllo sociale,
Potere sociale
Credits: © Galleria La Rocca, Torino



Mauro Bubbico, Antiracket, 2020
Dono di Mauro Bubbico. Si ringrazia Ambrogio Lippolis, presidente dell'Associazione antiracket "Falcone e Borsellino" di Montescaglioso, Matera

Il contrasto giudiziario e culturale alle mafie motiva la ricerca sociologica sulle cause della loro diffusione. Alcuni protagonisti del contrasto sono rappresentati in questa creazione grafica con la luce e il colore della società che i movimenti antimafia mirano a restituire ai territori di insediamento.

Concetti rappresentati: Movimenti sociali, Mafia



**Vincent Van Gogh, Corridoio
del manicomio di Saint-Paul
di Saint-Remy, 1889**

New York, Metropolitan Museum of Art

L'autore conobbe la malattia mentale, la costrizione nelle stanze-celle che il corridoio vuoto lascia intuire, il degrado del luogo che il pavimento dissestato rivela. La analisi sociologica da luoghi come questi trae argomenti per definire i meccanismi di costruzione sociale della malattia.

Concetti rappresentati: Potere sociale, Salute

Credits: © Galleria La Rocca, Torino



Edward Hopper, Automat, 1927

Des Moines Art Center, Iowa

Una donna borghese sola in un locale, di notte, negli anni venti in America. La rappresentazione di una crisi e di una certa desolazione moderna, ma anche il segno di un'autonomia e di una libertà che alla solitudine o **singleness** sono connesse. È uno dei temi degli studi di genere.

Concetti rappresentati: Genere, Vita quotidiana

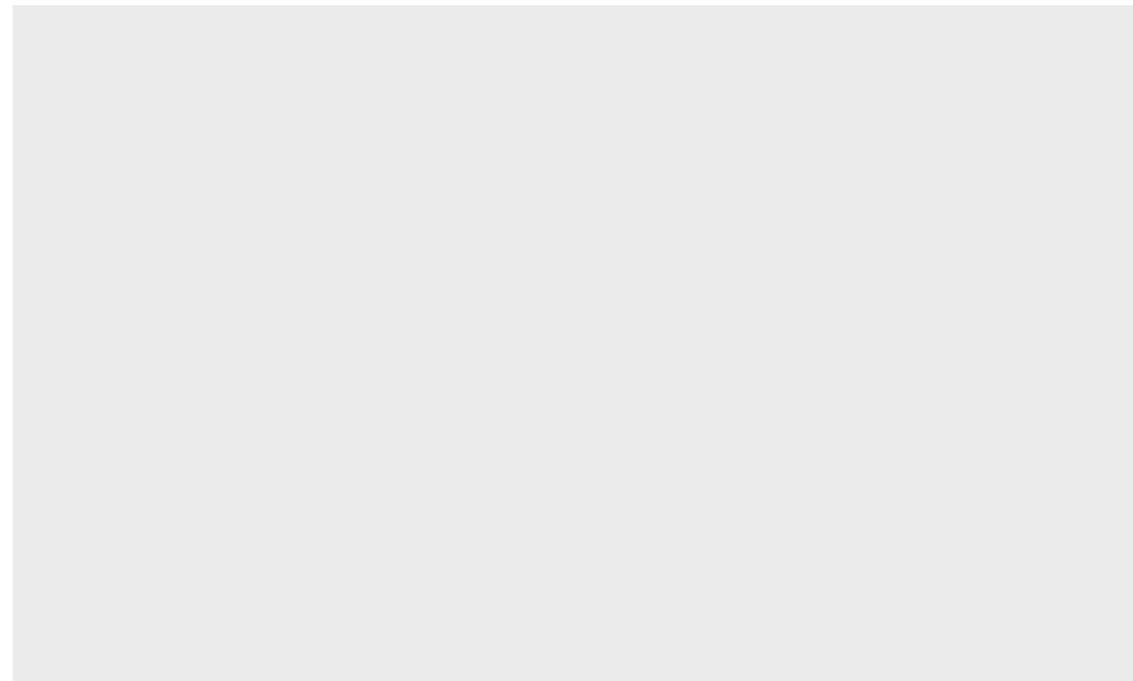
Credits: © Foto by Alamy



**Mothers Vote Labour, manifesto
del Labour Party, 1929**

La conciliazione tra famiglia e lavoro e l'importanza del lavoro per la donna sono all'origine del movimento femminista che nasce nell'alveo del movimento operaio. Storiografia e scienze sociali e politiche sono riscritte in chiave di genere.

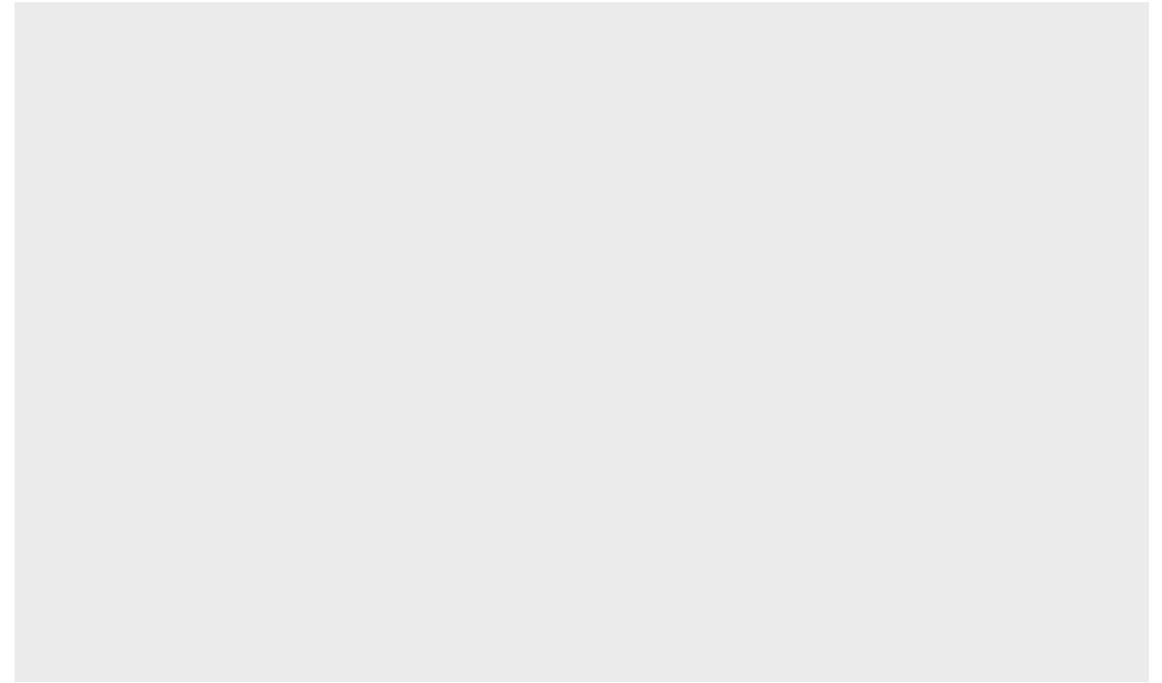
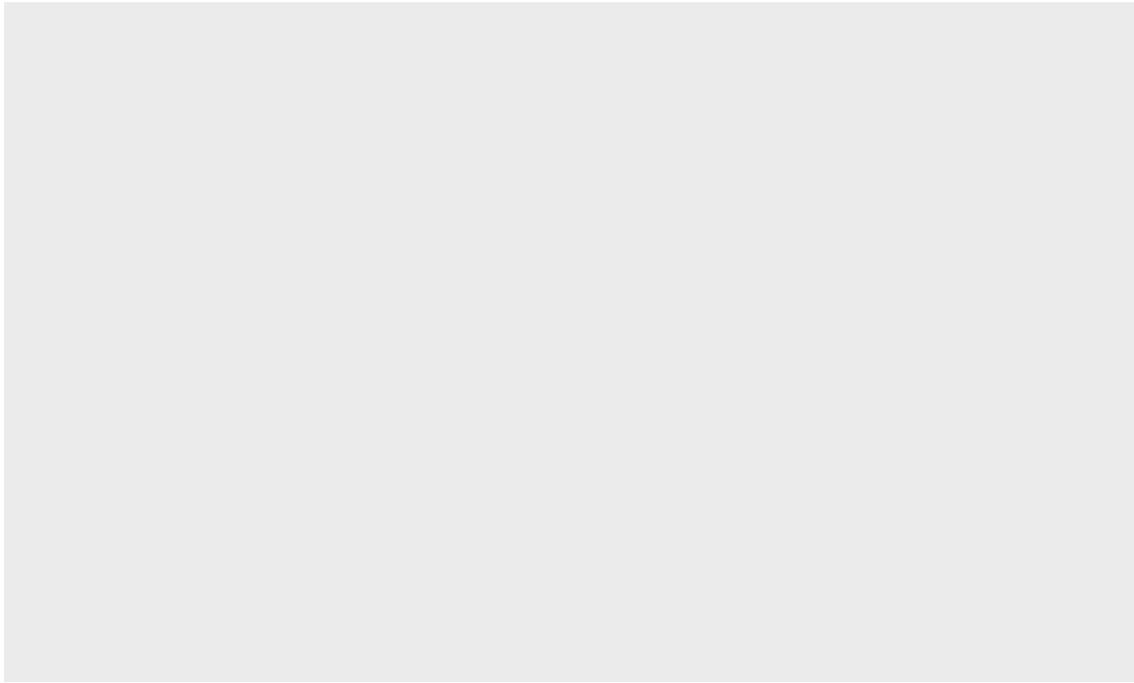
Concetti rappresentati: Genere, Lavoro, Famiglia
Credits: © Galleria La Rocca, Torino



**Shepard Fairey, Obey Giant,
Power and equality, 2007**

Questa immagine di Angela Davis creata da Fairey per la Street art esprime con fierezza ed eleganza la determinazione delle minoranze di genere ed etniche ad ottenere una piena cittadinanza sociale e politica per tutti e per ciascuna e un movimento sociale che viene da lontano. La sociologia non cessa di dimostrare i costi per la società di questa disuguaglianza, i motivi della permanenza, le leve politiche e individuali per superarla.

Concetti rappresentati: Disuguaglianze, Genere, Razzismo
Credits: © Foto by Alamy



Shepard Fairey, Obey Giant, Hope, 2008

Il manifesto elettorale creato da Fairey per Barack Obama è divenuto una icona. Nel discorso della vittoria del 2008 (<https://www.youtube.com/watch?v=wNruBUiHQ-c>) Obama disse “America is the place where all is possibile”. Oltre a offrire un modello moderno di oratoria, razionale ma coinvolgente, il suo uso dei social media e della Street art rappresenta un esempio per una comunicazione politica democratica.

Concetti rappresentati: Razzismo,
Comunicazione politica
Credits: © Foto by Alamy

Shepard Fairey, Liberté, Egalité, Fraternité, 2015

La cultura politica moderna nasce in Europa dalla rivoluzione francese e declina con grande varietà di modi e pesi reciproci per tutto il Novecento e fino ai giorni nostri la triade dei valori di libertà, eguaglianza, solidarietà nelle dottrine politiche e nei programmi di partiti e movimenti.

Concetti rappresentati: Cultura politica,
Valori
Credits: © Galleria La Rocca, Torino



Andy Warhol, *Hammer and Sickle*, 1976

Monaco di Baviera, Museum Brandhorst

Il più famoso dei simboli di partito, straniato e decontestualizzato nella rielaborazione grafica di Andy Warhol che lo conobbe in un viaggio in Italia nel 1975. È quasi una metafora della fine della lunga storia dei partiti di massa nella post democrazia analizzata dai politologi.

Concetti rappresentati: Partiti

Credits: © Foto by Alamy



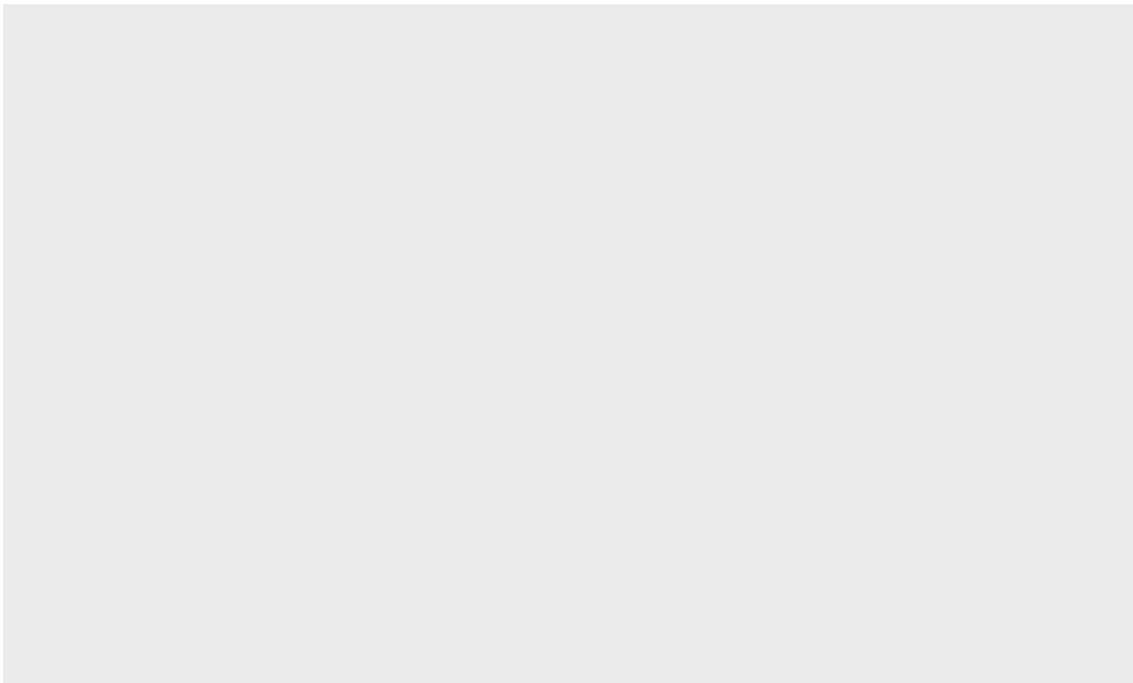
Ben Shahn, *Bartolomeo Vanzetti and Nicola Sacco*

New York, Museum of Modern Art

Anarchici in un disegno di stile naif, come popolare è stato il movimento nella sua storia di dottrine e azioni dall'Ottocento al Novecento, intrecciata con la nascita del movimento operaio. Sacco e Vanzetti ne furono parte e vittime. La loro memoria è entrata nel presente non solo degli studi storici ma anche della cultura diffusa dei movimenti grazie alla canzone **Here's to you** di Joan Baez.

Concetti rappresentati: Movimenti sociali, Partiti

Credits: © Foto by Alamy

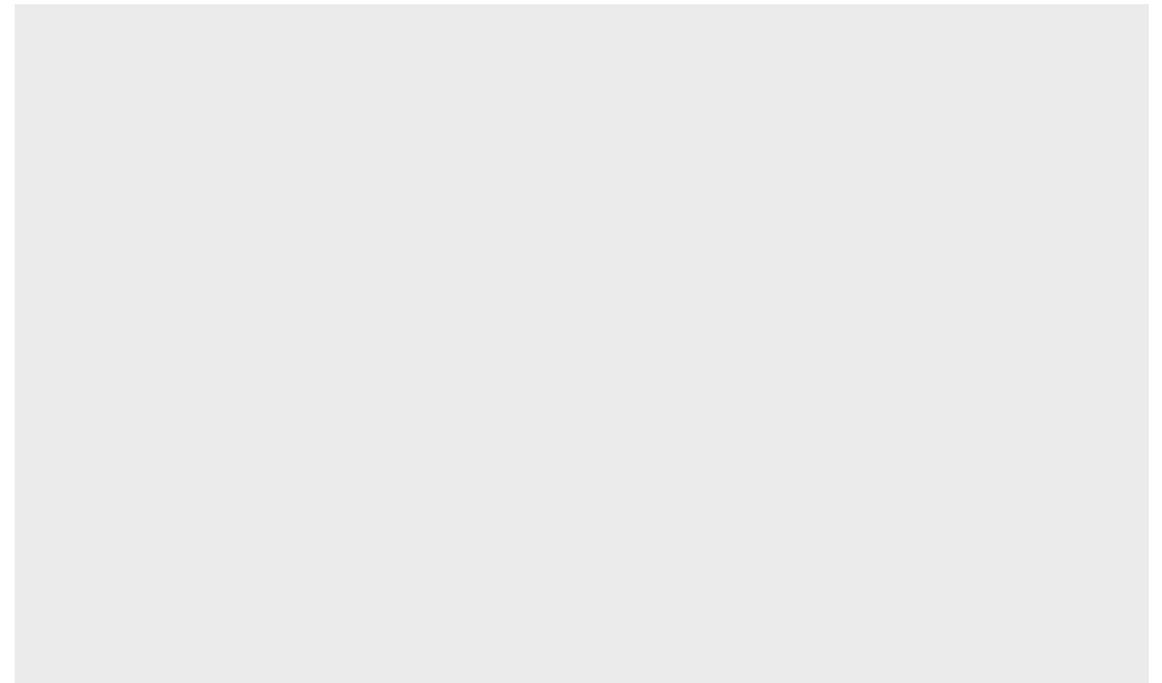


Gilbert & George, *Are you angry or are you boring?*, 1977

Eindhoven, Van Abbe Museum
Dono di Sergio Scamuzzi

Le città modernizzate sono duali, popolate di ghetti, marginalità, minoranze, rassegnazione e risentimento, movimenti urbani. Gilbert e George ne sono osservatori partecipi, quasi come i sociologi, e le riscattano coi loro mezzi artistici e comunicativi.

Concetti rappresentati: Movimenti sociali, Città



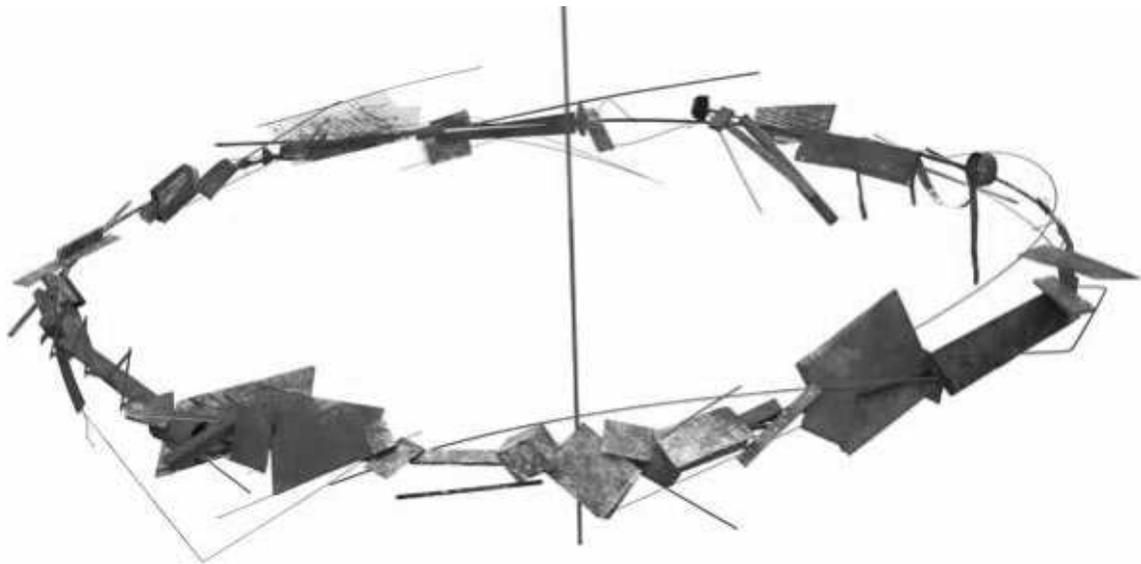
Banksy, *Crayola shooter*, 2015

Westwood, Los Angeles

I bambini soldato combattono nei conflitti contemporanei in Medio Oriente, e Africa, armati dagli adulti che sottraggono loro il tempo dell'infanzia concesso ad altri. Banksy ci offre tracce di entrambe le realtà, sullo stesso muro per cui l'opera è pensata, e sollecita così l'opinione pubblica come gli studiosi di relazioni internazionali a cercare soluzioni.

Concetti rappresentati: Guerra

Credits: © Foto by Alamy



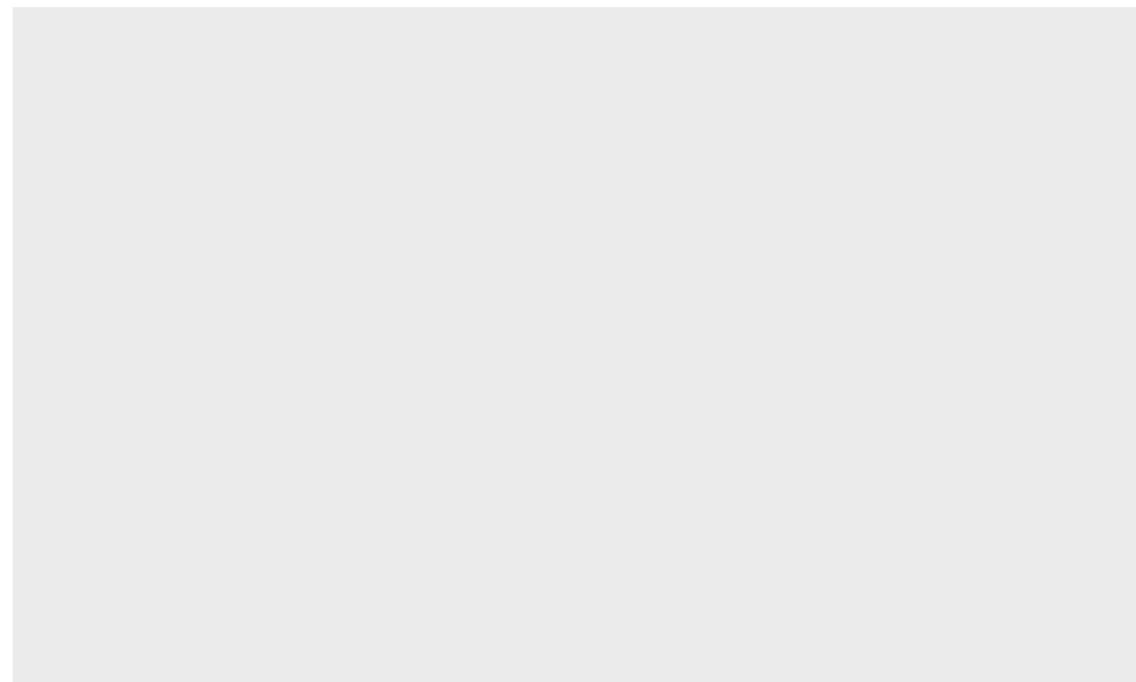
Claudio Rotta Loria, *Equatore*, 2005

Ivrea (Torino)

© Dono di Claudio Rotta Loria

La globalizzazione avvolge il mondo in un'unica società, come un equatore che lega terra e mare su cui si stagliano con la loro verticalità le gerarchie di ricchezza e potere. Sono questi i punti di vista dei Global Studies sulla contemporaneità.

Concetti rappresentati: Globalizzazione



Tappeto qum del maestro Moini Khah, 1950 circa

Interno della chiesa cattolica voluta dallo shah Abbas Kabir nel 1606 per la popolazione armena rifugiata ad Esefehan-> Esfahan Isfahan? (Persia)

Un artista persiano raffigura in un tappeto della sua cultura e religione, islamica, e col suo tipico tratto artistico, il tempio di un'altra religione, cristiana, voluto dallo scia di Persia per i rifugiati armeni nel 1606, e ci offre oggi la possibilità di una lettura - in chiave di multiculturalismo, dialogo tra religioni e integrazione - di un fatto storico passato ma di ricorrente attualità per la nostra memoria e per gli studi di sociologia della religione e della globalizzazione

Concetti rappresentati: Religione, Medio Oriente

Credits: © Galleria La Rocca, Torino



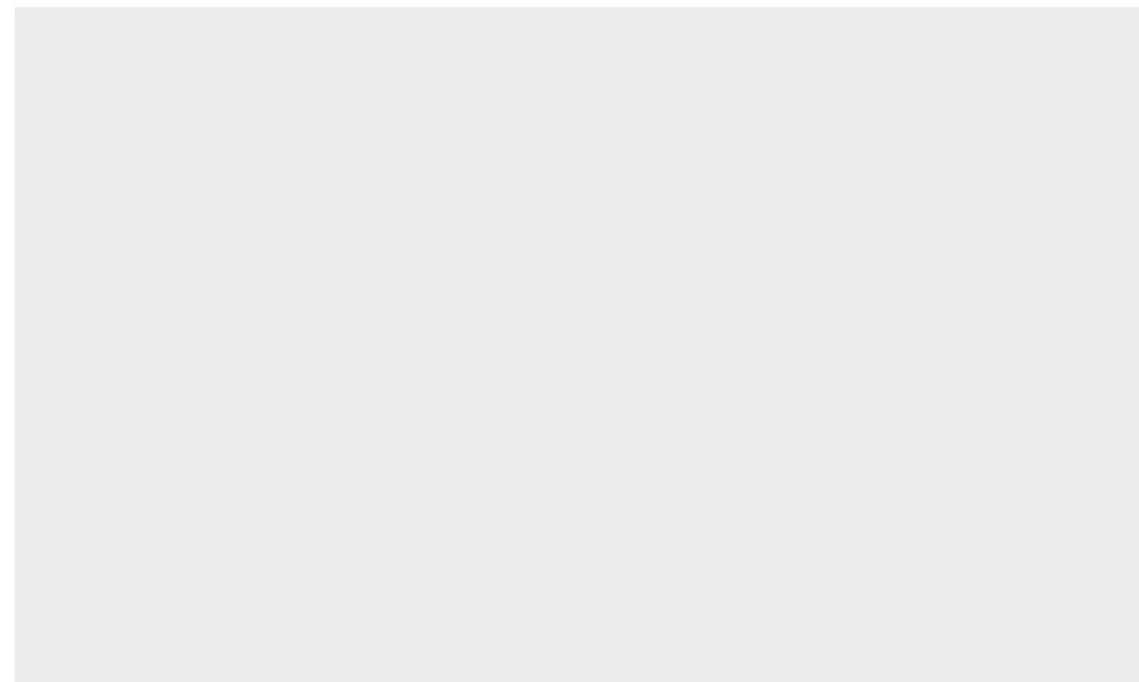
Diego Rivera, *Tierra y libertad*, 1934

Città del Messico, Palazzo Nazionale

Un'opera che trae il suo titolo da un motto della rivoluzione contadina messicana del 1910 -1920 e che costituisce un affresco della storia del Messico, dall'epoca preispanica, alla rivoluzione passando per la caduta dell'impero Azteco. Sono temi di interesse per gli studiosi di scienza politica e per gli storici.

Concetti rappresentati: Movimenti, America latina

Credits: © Foto by Alamy



Liu Xiaodong, *Out of Beichuan*, 2010

Pechino, collezione He Juxing

Dono di Liu Xiaodong Studio
Liu Xiaodong si focalizza sul tema dell'urbanizzazione, utilizzandolo come prisma per osservare l'impatto sociale e ambientale della modernizzazione sperimentata dalla Cina dopo il 1978. Con disincantato realismo Liu coglie le ragazze di Beichuan nella loro estraniamento. Scienze sociali e politiche e studi d'area sviluppano conoscenze sulla Cina contemporanea e sulle relazioni tra questa e il resto del mondo.

Concetti rappresentati: Urbanizzazione, Cina



Pierre Bodo, *Jardin des délices - Hommage à la maman*, 2008

Ginevra, The Jean Pigozzi Collection of African Art

Dono di The Jean Pigozzi Collection of African Art
 Una rappresentazione di uomo totalmente integrato nella natura e riconciliato con il cosmo in questo dipinto di uno dei massimi esponenti della pittura congolese appartenente al movimento della Pittura Popolare di Kinshasa. Gli universi culturali africani sono temi di forte interesse antropologico.

Concetti rappresentati: Miti, Ambiente, Africa



Anonimo, *Pittura aborigena*, 2008 circa

Queensland, Australia, Tjapukai Aboriginal Cultural Park

L'Universo mitologico aborigeno australiano è abitato da esseri che assumono forme animali ed umane, qui rappresentate in una pittura realizzata da artisti nativi presso il Tjapukai Aboriginal Park in Australia. Le culture aborigene australiane, con altre culture native, costituiscono uno dei temi di interesse della ricerca antropologica.

Concetti rappresentati: Miti, Oceania
 Credits: © Foto by Alamy



Aligi Sassu, *Il ratto d'Europa*, 1984

Carate Brianza, Archivio Aligi Sassu
 Dono dell'Archivio Aligi Sassu

Il rapimento di Europa da parte di Zeus sotto le sembianze di un toro mette in evidenza le connessioni tra l'umano, il divino e l'animale nelle culture mitologiche dell'antica Europa. Le mitologie legate alle civiltà che hanno costituito questo continente sono studiate dagli antropologi e tornano di attualità dal punto di vista politologico, storico, linguistico e geografico nella formazione dell'Unione Europea.

Concetti rappresentati: Miti, Europa



Paul Klee, *Angelus novus*, 1920

Gerusalemme, The Israel Museum

“C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenerci, destare i

morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta” (Walter Benjamin 1940, cit. da *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1961, p. 80).

Concetti rappresentati: Storia
 Credits: © Galleria La Rocca, Torino

Gli autori

Gianmaria Ajani è professore ordinario di diritto comparato nell'Università di Torino, della quale è stato Rettore (2013-2019). È *Docteur h.c.* dell'Université de Savoie, Chambéry. La sua attività di ricerca si estende dall'analisi delle relazioni fra diritto privato ed economia, al diritto dell'arte. È fondatore e curatore della rivista internazionale *“Brill Research Perspectives in Art and Law”*. È stato docente di diritto europeo alla University of California, Berkeley, e di diritto comparato a Wuhan e Shanghai in Cina, ed è visiting professor all'Università di Bergen. È stato consulente del FMI e della Commissione Europea per le riforme giuridiche in Cina, Russia, Albania, Kosovo, Vietnam. È componente del Giurì dell'Istituto di Autodisciplina Pubblicitaria.

Margherita Amateis è tecnico della ricerca EP presso il Dipartimento di Culture, Politiche e Società dell'Università di Torino. Si occupa di ricerca iconografica comparata sui temi della maschera e delle figure mitiche di tradizione medievale e folclorica. Tra i volumi *Le porte dell'anno: cerimonie stagionali e mascherate animali* con E. Comba, Accademia University Press, Torino 2019 e la cura, con L. Zola, S. Beggiora e C. Agus, di *Natura Animata. Cerimonie, feste, tradizioni attraverso tempi e culture*, Franco Angeli, Milano 2022.

Elisa Bignante, è professoressa associata di Geografia politica ed economica presso il Dipartimento di Culture, Politica e Società dell'Università di Torino. Svolge studi e ricerche nel campo della geografia sociale e culturale sui temi degli studi visuali, della partecipazione e delle geografie dello sviluppo. Tra le altre pubblicazioni, è autrice del manuale *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e Metodi*, Laterza, Bari 2011.

Paola Borgna è professoressa ordinaria di Sociologia generale presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino. Svolge studi e ricerche nel campo della teoria dell'azione sociale e della teoria dell'attore sociale.

Luigi Gariglio è ricercatore in Sociologia generale presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino. Svolge studi e ricerche nel campo della sociologia della salute e del carcere impiegando i metodi qualitativi, prediligendo i metodi visuali e l'autoetnografia. Ha pubblicato *Metodi qualitativi* con M. Cardano, Carocci, Roma 2022 e *Doing Coercion*, Routledge, Londra 2017.

Renato Grimaldi, già professore ordinario di Sociologia generale presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino, svolge studi e ricerche nel campo della metodologia della ricerca sociale e, sul tema delle trasformazioni rilevabili nell'immaginario rurale e urbano, ha pubblicato *Ex voto d'Italia. Strategie di comportamento sociale, per grazia ricevuta*, Franco Angeli, Milano 2020 (open access: <<https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/603>>).

Cecilia Pennacini è professoressa ordinaria di Antropologia culturale presso il Dipartimento di Culture, Politica e Società, dove insegna Antropologia visiva e Etnologia dell'Africa, e Direttrice del Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino. Da molto tempo svolge ricerche etnologiche nell'Africa dei Grandi Laghi. Nel 2020 ha ricevuto il Premio Sangiorgi per la Storia e l'Etnologia dell'Africa dell'Accademia dei Lincei.

Marzia Ponso è professoressa associata di Storia contemporanea presso il Dipartimento di Culture, Politica e Società dell'Università di Torino. Compie studi nell'ambito della storia tedesca con particolare riguardo ai temi del nazionalismo, del Sonderweg, della giustizia di transizione, della cultura della memoria, della DDR. È autrice della monografia *Processi, riparazioni, memorie. L'“elaborazione del passato” nella Germania post-nazista e postcomunista*, Mimesis, Milano 2015.

Pier Paolo Portinaro è professore ordinario di Filosofia politica presso il Dipartimento di Culture, Politica e Società dell'Università di Torino. Fra i lavori più recenti: *Le mani su Machiavelli. Una critica dell'Italian Theory*, Donzelli, Roma 2018, *Italia incivile. La guerra senza fine tra élites e popolo*, Ananke, Torino 2019, *Il lessico del potere. L'arte di governo dall'antichità alla globalizzazione*, Carocci, Roma 2020.

Claudio Rotta Loria, esponente dell'arte programmata italiana, sviluppa negli anni una ricerca sui temi della strutturalità visuale, dell'indagine ottico-percettiva e del rapporto arte-scienza, con particolare attenzione al metodo e alle procedure che danno luogo all'opera.

Dal 1968 la sua ricerca, si articola in cicli paralleli di opere fra loro collegati che mantengono il carattere unitario di un progetto totale e una coerenza e riconoscibilità complessiva del lavoro. Cofondatore del “Ti. zero. Centro sperimentale di ricerca estetica” di Torino, Rotta Loria ha allestito dal 1966 oltre cento mostre personali e grandi installazioni in Italia e all'estero ed è stato invitato a numerose rassegne internazionali in Europa, Stati Uniti, Canada e Australia. Sue opere si trovano nelle collezioni di musei italiani e stranieri.

Federico Sabatini è professore Associato di Lingua e Traduzione Inglese presso il Dipartimento di Culture, Politica e Società dell'Università di Torino. Si occupa di pragmatica e stilistica nell'ambito anglofono, e di linguistica applicata a svariati ambiti di conoscenza e tipologie testuali. Partendo dal linguaggio, il focus della sua ricerca è il rapporto tra cultura e società nelle loro diramazioni interdiscorsive.

Sergio Scamuzzi, già professore ordinario di Sociologia generale presso il Dipartimento di Culture, Politica e Società dell'Università di Torino, ha svolto studi e ricerche sullo sviluppo locale, le disuguaglianze sociali, l'economia e la comunicazione della cultura. Ha diretto corsi di laurea, centri di ricerca di Ict e scienze della comunicazione, istituti culturali. Tra le pubblicazioni più recenti il volume *Sociologia. Nuove questioni sociali del mondo globale*, Egea, Milano 2021 e il saggio *Deindustrialisation in Turin and the role of local government for an economic and urban change*, 2022.

Cristina Voto, ERC post-doc fellow FACETS presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino. Svolge studi di semiotica visiva, di semiotica dell'intelligenza artificiale e di design attraverso una prospettiva intersezionale. È curatrice della *Bienal de la Imagen en Movimiento* di Buenos Aires. Ha pubblicato «Monstruos audiovisuales. Agentividad, movimiento y morfología» (Aracne, Roma 2021).

