

# IL PARADOSSO DELLA PERCEZIONE FOTOGRAFICA: UNA NUOVA ESTETICA DELLA VERITÀ

Paola Pennisi - paola.pnns@gmail.com  
Dottorato di Estetica - Università degli studi di Palermo

## Abstract

This paper, through the analysis of some episodes in the history of photography, offers to readers some reflections on the peculiarities of perception related to the use of photographic images. Some basic questions inspire these thoughts: can the manner in which an image is produced influence the perception of it? Can specific characteristics of photography influence the perception? Does the perception of photography differ from other types of images?

**Keywords:** perception, photography, cognitive processes, human mind, power of images

Gli uomini hanno imparato facilmente la prima ricetta pratica della fotografia, ma non ne hanno compreso le conseguenze mentali e sociali. Soprattutto non hanno ancor oggi capito che il dagherrotipo e la calotipia erano solo il principio di una lunga rivoluzione della conoscenza, e che ogni nuova ricetta avrebbe avuto conseguenze impreviste. La fotografia non si domina: corre da sola e l'uomo la segue in ritardo e mai come oggi.

(Gilardi, 2003, p. XXXIII)

## Perché le immagini?

La potenza del messaggio visivo e il generale vantaggio strutturale riconosciuto all'immagine rispetto alla parola è principalmente attribuibile alle caratteristiche anatomico-fisiologiche del cervello umano: la via sensoriale visiva è privilegiata rispetto alle altre e più della metà dei neuroni della corteccia cerebrale reagiscono ad informazioni visive. Ciò rende la fotografia, e gli strumenti di comunicazione di massa da essa derivati, strumenti di diffusione delle informazioni estremamente, forse eccessivamente, efficienti, ovvero essi raggiungono lo scopo di produrre un messaggio efficace con uno spreco minimo di risorse cognitive.

In un mondo di cani o di ratti, dove domina il senso dell'olfatto, non ci sarebbe nessuna lotta per impadronirsi dei canali televisivi. La lotta sarebbe furiosa per il dominio di certe molecole odorose, piuttosto che altre.

(Maffei e Fiorentini, 2008, p. 327)

Gli studi sulle interazioni tra le immagini e il nostro cervello hanno mostrato risvolti inaspettati e talvolta perfino sorprendenti nei confronti dell'idea che noi esseri umani abbiamo della nostra razionalità. Gli studi sui neuroni specchio hanno individuato in componenti precognitive le basi neurofisiologiche per la comprensione degli altri. David Freedberg (2009) ha sottolineato la somiglianza delle reazioni emotive innescate dalla fruizione di un'immagine e quelle innescate da contenuti analoghi vissuti realmente dal soggetto. Andrea Pinotti ha messo in evidenza come basti capovolgere l'immagine sull'asse destra/sinistra per destare in noi interpretazioni e conseguenti reazioni emotive in parte differenti, e ciò per fare solo qualche esempio. Tuttavia il fenomeno della fruizione e della produzione delle immagini risale alla preistoria:

cosa differenzia la fotografia dalle altre forme di rappresentazione visiva concorrenti? O, meglio, dalla rivale più simile, la pittura?

## Cenni sulle peculiarità percettive legate alla fruizione di immagini fotografiche

La prima differenza tra una fotografia e un dipinto è certamente la riproducibilità di gran lunga maggiore della prima. Ciò, come ha reso noto Freedberg, in qualche modo influisce anche sulla percezione dell'immagine, tanto da rendere la fotografia maggiormente soggetta ad atti di censura rispetto alla pittura. In ogni caso, la maggiore riproducibilità dell'uno rispetto all'altra influisce certamente sulle occasioni durante i quali si fruisce dei due diversi tipi di immagini: un dipinto lo possiamo osservare in un museo, all'interno di una chiesa, in una sala d'attesa, presso un'abitazione privata; una fotografia – oltre che in tutti questi posti – possiamo vederla riprodotta in dieci copie identiche disposte lungo un viale per strada mentre guidiamo; possiamo vederla fuggire davanti a noi sullo sfondo arancione di un autobus o stampata sulla copertina di un libro che abbiamo in previsione di leggere. Nella maggior parte dei casi dedichiamo meno attenzione all'osservazione di un'immagine fotografica piuttosto che a quella di un'immagine pittorica. Le fotografie sono più diffuse e ogni singola copia non è portatrice della celebre aura artistica. La fotografia viene, insomma, fruita in linea di massa con maggiore spontaneità.

Mario Giacomelli, Carl-Heinz Chargesheimer, Edith Lechtape, Birgit Kahle, Krzyszof Gieraltowski: quello dell'astrazione è un genere molto diffuso nel fotografico. Quelli sopra citati sono solo alcuni tra i fotografi che sono stati in grado di dimostrarci le potenzialità astrattive della macchina fotografica e in questo saggio non si intende assolutamente porre queste ultime in discussione. Tuttavia, è un dato di fatto che la peculiarità della fotografia che in primo luogo colpisce i fruitori è la sua possibilità di rendere la realtà letterale con una concretezza e una ricchezza di dettagli difficilmente eguagliabili da forme artistiche più antiche come, ad esempio, la pittura e la scultura.

I limiti dell'apparecchio fotografico nella resa della realtà letterale sono plurimi: le aberrazioni prospettiche le-

gate a particolari obiettivi, l'enfaticizzazione delle distanze tra soggetti vicini, la presenza inevitabile di scie di colore impercettibili ad occhio nudo durante la registrazione di movimenti, etc... tuttavia sembra che le immagini scritte con la luce vengano percepite come più realistiche e più vive da chi le fruisce. Addirittura avviene che alcune peculiarità dell'immagine fotografica estremamente realistiche, se tradotte in pittura, risultano artificiali. Un esempio di ciò può essere la rappresentazione delle diverse distanze di fuoco: l'occhio umano, come la macchina fotografica, mette a fuoco la zona centrale dell'immagine riflessa nella retina e sfoca progressivamente tutto il resto; tuttavia, per notare ciò, occorre prestare attenzione al proprio processo visivo, non è un'osservazione che in noi sorge spontanea come invece potrebbe essere quella di dire che abbiamo dieci dita delle mani. Eppure, qualora questo stesso effetto venga tentato in pittura, come segnalano Maffei e Fiorentini, sembra di vedere nel quadro un artefatto, una falsificazione della realtà operata volontariamente dal pittore al fine di ottenere un determinato effetto.

Il rappresentare in un quadro una differenza di fuoco relativa alle diverse distanze, come viene suggerito dalla fotografia, risulta quindi come un artefatto, poiché si discosta dall'esperienza visiva.

(Maffei Fiorentini, 2008, p. 300)

La percezione della realtà naturale risulta spesso inadeguata, se non addirittura in contrasto, con una conoscenza realistica del mondo. Il motivo per cui la pittura e le altre forme di rappresentazione visiva non sono progressivamente scomparse con l'avvento della fotografia è che spesso risultano più appropriate alla rappresentazione delle caratteristiche desiderate. La fotografia aveva certamente posto in evidenza alcuni deficit della rappresentazione pittorica tendente al realismo, come ad esempio l'abitudine poco realistica di porre il soggetto principale sempre al centro del fotogramma, mutata contestualmente alla nascita della fotografia, come hanno ampiamente dimostrato gli studi di Heinrich Schwarz (1992), Peter Galassi (1989) e, soprattutto, Aaron Scharf (1979); o l'abitudine di disporre i soggetti in perfetto ordine, anch'essa mutata dopo la diffusione della pratica dei pittori di scattare fotografie prima di effettuare il dipinto. D'altro canto essa stessa aveva anche svelato l'impossibilità di giungere alla verità letterale o, addirittura, l'inadeguatezza di quest'ultima (se assunta come aspirazione assoluta dell'opera) nella resa concettuale. Un esempio paradigmatico è, a questo proposito, quello della rappresentazione dei movimenti: attraverso la deformazione dei corpi o l'alterazione delle configurazioni della sequenza si ottiene sovente una resa del movimento più efficace di quella che si otterrebbe con una rappresentazione letteralmente realistica. È celebre il caso della rappresentazione del cavallo in corsa sollevatosi in seguito alla diffusione delle fotografie scattate da Muybridge e Marey (Braun, 1992). Soprattutto le prime, ponevano in evidenza come la classica rappresentazione del cavallo in corsa (con le zampe anteriori e posteriori alla massima distanza possibile) *di fatto* nella realtà non si ve-

rificava mai. Tuttavia, quella rappresentazione è indubbiamente la più efficace nel destare nel fruitore l'impressione di essere di fronte ad un cavallo che corre a gran velocità.

In altre parole, il vantaggio che altre forme di rappresentazione visiva hanno sulla fotografia è quello di permettere una più agevole rappresentazione di alcune configurazioni maggiormente utili allo scopo che ha l'immagine: sicuramente una fotografia in scala ridotta dell'articolazione sotterranea della metropolitana di Parigi sarebbe meno efficace delle piantine diffuse dalla ditta di trasporti che ne gestisce il flusso dei mezzi! D'altro canto, il maggior realismo percepito nell'immagine fotografica ha ancora un'altra conseguenza: *l'illusione di realtà* di cui parlava Gibson nel suo *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1999) si trasforma in Freedberg quasi in una confusione tra realtà e immagine:

(...) dovremmo avere un atteggiamento più rilassato nei confronti della nostra inclinazione a elidere e a fondere l'aspetto delle forme visive con la realtà.

(Freedberg, 2009, p. 236)

Secondo lo storico dell'arte la percezione di un maggiore realismo renderebbe l'immagine fotografica più brutta agli occhi del fruitore e al contempo più volgare ma anche più eccitante. Il senso del libro è un invito ad accettare proprio questo tipo di reazioni emotive e a dibatterne.

(...) ciò che è realistico è brutto e volgare. L'arte è bella ed elevata. La fotografia è realistica, è volgare, suscita reazioni naturali e realistiche. Nell'arte il nudo è bello e ideale; nella fotografia (se non ha acquisito lo status di arte) è brutto e (pertanto?) provocante.

(Freedberg, 2009, p. 522)

Un altro aspetto rilevante, che contribuisce in maniera netta a determinare uno scarto estetico rilevante tra la fruizione di immagini pittoriche e la fruizione di immagini fotografiche, consiste nella competenza mediale che, nel corso del tempo, gli esseri umani hanno maturato nei confronti delle fotografie: tale competenza mediale si traduce nella consapevolezza implicita dell'osservatore che le immagini fotografiche promuovono la sedimentazione di *background beliefs* (Cohen e Meskin, 2004; 2008), che modulano la propensione estetica del fruitore. Tali *background beliefs* hanno contribuito a consolidare un "modo cognitivo" (Friday, 2001) della fruizione per il quale l'immagine fotografica è innanzitutto un segmento spazio-temporale di un flusso, in cui il prima e il dopo dell'immagine – benché non mostrati, ma impliciti – contribuiscono al significato complessivo dell'immagine. Stanley Cavell, a questo proposito, ha affermato: "A painting is a world; a photograph is of the world" (1979, p. 24): nel guardare le fotografie, gli esseri umani hanno incorporato questa sorta di norma che, evidentemente, è decisiva nel modulare la risposta estetica alle immagini.

Tirando un po' le somme, le peculiarità della fotografia rispetto alla pittura sono essenzialmente legate alla sua riproducibilità, al maggior effetto di realismo che destano

nel fruitore e alla competenza mediale che hanno promosso. La più facile riproducibilità dell'immagine fotografica sembra destare reazioni più spontanee, il maggior effetto di realismo sembra privilegiare alcune rappresentazioni piuttosto che altre (e dunque essere adatto ad alcuni scopi ma non ad altri); al contempo sembra indurre reazioni emotive più pudiche e intense, oltre che più vicine a quelle che si avrebbero nella realtà. Infine, le *background beliefs* assicurano uno scarto estetico promuovendo un nuovo modo cognitivo nell'interpretare il senso dell'immagine. Che impatto hanno avuto *de facto* queste peculiarità percettive e cognitive? Procederò adesso, come avevo preannunciato, con l'illustrazione di alcuni episodi della storia della fotografia attraverso cui sarà possibile affrontare in maniera più diretta i problemi pratici sollevati dal nuovo medium.

### Caso n°1.

Lewis Carroll, il celebre autore di 'Alice nel paese delle meraviglie', è stato (ed è tutt'oggi) spesso chiacchierato per via della sua predilezione fotografica per soggetti giovanissimi. Che dietro la sua particolare sensibilità d'artista si celasse una tendenza alla pedofilia non è stato mai dimostrato, come non mai stato dimostrato il contrario. Occorre comunque osservare che all'epoca in cui lui scattava, la distanza tra i bambini e gli adulti era culturalmente meno marcata rispetto ad oggi. A rendere più acceso il dibattito fu proprio una fotografia, intitolata "Xie Kitchin Sleeping". Il soggetto è una adolescente di circa dodici anni dolcemente avvolta da una camicia da notte bianca che le lascia le spalle scoperte. La bimba è adagiata su un divano e la posizione molle che la vede assopita è certamente un richiamo a codici iconografici oggi distanti dalle consuete rappresentazioni dei bambini. La posizione della piccola, infatti, è simile a quella assunta dalla classica Venere distesa su un fianco; tuttavia la bambina è interamente vestita, dorme, dunque non ha uno sguardo provocante né nessun'altro atteggiamento corporeo che in certo modo richiami l'idea della sensualità. Eppure, questa fotografia ha qualcosa di sensuale. Il significato della fotografia non è inequivocabile; di essa è possibile offrire numerose interpretazioni, tra loro anche contrastanti, tutte egualmente plausibili. Ciò che inquieta di quest'immagine è probabilmente il dialogo che inevitabilmente essa intrattiene con la pittura; in pittura questa posizione è quella in cui la donna nuda mostra al pittore il suo corpo senza alcuna censura, ma il realismo fotografico impietosamente mostra la giovane età della bimba. Se si trattasse di un dipinto, probabilmente avremmo una reazione simile, ma meno intensa, perché avvertiremmo una maggiore presenza dell'artista. Osservando questa fotografia, invece, pur essendo lo stile di Lewis Carroll certamente presente in essa, abbiamo quasi l'impressione di trovarci dietro uno spioncino ed osservare in primo luogo la scena. La presenza dell'artista si avverte meno e dunque ci sentiamo quasi più responsabili di quest'atto voyeuristico.

Lewis Carroll era consapevole del potere che immagini simili a questa avrebbero potuto avere sulla sua reputazio-

ne e fu lui stesso a distruggere parte delle sue produzioni fotografiche e, un'altra parte, fu distrutta dalla famiglia assieme ad alcune pagine del suo diario.

Proprio a causa della percezione generale di realismo che la fotografia ispira nel suo fruitore, essa diviene uno strumento diffamatorio molto potente. L'immagine, grazie alla fotografia, si trasforma in un'arma contro la reputazione del fotografo (in questo caso) o del soggetto (in altri casi). Il potere denigratorio della fotografia è molto maggiore di quello (ad esempio) di una caricatura; se la prima viene sempre vista primariamente come un attacco di chi l'ha prodotta a chi ne è vittima, la seconda invece viene più facilmente imputata al soggetto ritratto. Come ci insegna Freedberg anche nell'intellettuale più accorto, almeno a livello precognitivo, la prima reazione ad una fotografia è emotiva e non critica. Nel caso di Lewis Carroll, addirittura, è l'immagine a puntare il dito contro il suo stesso creatore insinuando nella coscienza di chi la osserva un dubbio persistente e irrisolvibile.

### Caso n°2.

A Parigi, in Place Vendôme, sorge una splendida colonna di bronzo. Si tratta di un monumento dalla storia tormentata, il cui potere evocativo soverchia di gran lunga le aspettative di chi, ignaro, si accinge a leggerne le vicende che l'hanno vista protagonista. Sebbene si tratti di una storia avvincente, esulerebbe dai fini del saggio indulgiare troppo lungamente su di essa; pertanto mi limiterò ad una elencazione delle tappe più importanti per rendere evidente il contesto simbolico entro cui leggere l'questo secondo caso.

La Place Vendôme fu voluta da Luigi XIV, al centro di essa sorgeva una gran statua equestre del Re Sole simbolo del potere imperiale. Nel 1792 essa fu distrutta dai rivoluzionari e – nel 1805 – ebbe inizio la costruzione di una colonna di bronzo che, nata per essere dedicata alla *Gloria del Popolo Francese*, divenne ben presto un monumento alla *Gloria di Napoleone*. Sulla sommità della colonna venne posta una statua di Napoleone. Man mano che i gruppi di potere avvicendavano il loro predominio nell'agitata Parigi del XIX secolo, sulla sommità della statua si alternavano simboli di volta in volta diversi. Nel 1870 essa era ancora simbolo del potere imperiale e il pittore Courbet propose alla *Commission des Arts* di trasferire l'intera colonna o all'Invalides o al Palais de la Monnaie. Il 12 aprile del 1871 la Comune di Parigi dichiarò:

La Commune de Paris considère que la colonne impériale de la Place Vendôme est un monument de barbarie, un symbole de force brute et de fausse gloire, une affirmation du militarisme, une négation du droit International, une insulte permanente des vainqueurs aux vaincus, un attentat perpetue à l'un des trois grands principes de la République: la fraternité!

(Girardin e Pirker, 2008, p. 36)

Il 16 maggio 1971 la colonna fu distrutta (in seguito fu ripristinata, per questo oggi domina ancora sulla piazza). La decisione era stata presa il 12 aprile dello stesso anno

durante un'assemblea della Comune di Parigi a cui Courbet non aveva partecipato.

Nel settembre dello stesso anno, il pittore fu processato e ritenuto colpevole di aver partecipato alla distruzione della colonna. La pena stabilita furono sei mesi di prigione e un'ammenda di 500 franchi. Il pittore si sdebitò con la giustizia; tuttavia il suo coinvolgimento nella vicenda tutt'oggi non risulta chiaro.

Gli avversari del pittore tentarono di dimostrare la sua partecipazione attiva all'abbattimento della colonna mediante una fotografia scattata da Bruno Braquehais; si tratta di un ritratto di gruppo di coloro che avevano partecipato attivamente all'impresa. Tra essi è possibile scorgere un uomo barbuto che assomiglia a Courbet. Come allora, anche oggi questa fotografia non permette di accusare né di scagionare il pittore dall'accusa mossagli. Come probabilmente sosterebbe Umberto Eco, il segno è lì, ma è uno strumento, poi occorre allontanarsi dallo strumento, abbandonarlo. La fotografia è un segno che entra in relazione con altri segni, in cui non possiamo scorgere la realtà.

Il paradosso della percezione fotografica, in questa circostanza emerge in tutta la sua ambiguità: il presunto realismo fotografico non permette, in questo caso, neanche di raggiungere un obiettivo tanto banale come quello del *riconoscimento* del soggetto ritratto. La fotografia in questione è un po' sgranata certamente, ma il punto è che la configurazione ottenuta nell'immagine, non permette di cogliere i punti salienti necessari all'identificazione del volto del pittore. Ancora una volta *l'invenzione meravigliosa* ci inganna, il realismo fotografico è un'illusione, a cui però non riusciamo a rinunciare: ne è una dimostrazione l'ampio uso di materiale fotografico in ambito legale. Eppure, i limiti del *medium* sono noti da tempo ormai perfino presso gli ambienti giuridici: nel 1907 fu pubblicato e diffuso (e addirittura adottato come libro di testo nella Scuola superiore di Polizia a Roma) il celebre *Manuale del ritratto parlato: (metodo di A. Bertillon), con vocabolario italiano, francese, tedesco, inglese di R. A. Reis* insieme a un trattatello di P. Cavalieri dal titolo *Metodi scientifici e pratici: identificazione, fotografia giudiziaria, indagini, ricerche d'impiego dei cani per uso della polizia*. In esso è spiegata la tecnica della ripresa di alcuni ritratti segnaletici classici; ma a quest'ultima viene aggiunta anche la tecnica di misurazione dei connotati identitari attraverso l'uso di squadre e compassi e l'ammaestramento dei cani poliziotto per il riconoscimento del colpevole: la fotografia non è - da sola - sufficiente al raggiungimento di questo obiettivo, i manuali di fotografia segnaletica giudiziaria già nel XIX secolo recavano indicazioni chiare su come corredare le immagini di dettagliatissime descrizioni verbali relative sia a caratteristiche "psicologiche" che a caratteristiche fisiche.

### Caso n°3

Due cugine rispettivamente di dieci e sedici anni trascorsero insieme un'estate nello Yorkshire. Durante la stagione raccontarono ai parenti di aver incontrato, nelle campagne vicino casa, alcune fate. Alla scontata incredulità dei genitori le due bimbe risposero chiedendo in

prestito la fotocamera del padre. La sera stessa tornarono con la prova fotografica del loro incontro con le creature magiche: l'immagine fu chiamata *Fairy Offering Flowers to Iris* (1920). Il padre reagì impedendo loro di usare la fotocamera in seguito, la madre - tuttavia - diffuse la voce finché, fortuitamente, non giunse alle orecchie di Arthur Conan Doyle. Com'è noto, lo scrittore era un fervente sostenitore dell'occultismo e certo non avrebbe mai potuto lasciarsi scappare l'occasione di sostenere la sua tesi per mezzo di due testimoni tanto innocenti: nel 1922 lo scrittore pubblicò queste foto su *Strand Magazine* e nello stesso anno pubblicò anche *The coming of the Fairies*. La questione continuò ad essere nutrita nel corso del Novecento da alcune interviste di giornalisti alle due cugine, le quali continuarono a sostenere la veridicità della storia fino a quando il 17 febbraio del 1983 la cugina più grande, Elsie, non dichiarò la falsità dell'immagine, confessando di averla fabbricata per gioco con la cugina disegnando le fate su un cartoncino e poi scattando. Frances, la più giovane non confermò mai la versione della sorella e continuò fino al 1986 a dichiarare in televisione "C'erano le fate a Cottingley".

Ancora una volta è la percezione di realismo suscitata dalla fotografia ad aver conferito tanto potere a quell'immagine. Se le bambine avessero disegnato le fate anziché 'fotografarle', la notizia avrebbe avuto la stessa risonanza? Eppure, il trucco confessato da Elsie in fondo sarebbe stato prevedibile, ma pensare a due bambine potessero mentire dipingendo alcune fate sarebbe stato più facile che pensare ch'esse avessero potuto farlo fotografandole. La falsificazione fotografica viene vista in qualche modo come se fosse più difficile e dunque inarrivabile per due innocenti bambine di sei e dieci anni che giocano a fare le ninfe del bosco; eppure non abbiamo elementi concreti per pensare che l'astuzia congegnata dalle due bambine sia di più difficile elaborazione di un dipinto. Una fotografia può certamente mentire, ma noi siamo più restii ad accettare che una simulazione della verità così ricca di dettagli possa essere falsa.

### Caso n°4

Il 30 luglio del 1898 morì l'ex cancelliere tedesco Otto Bismarck. I due fotografi Willi Wilcke e Max Priester ottennero l'informazione perfino prima della famiglia dell'uomo e decisero di irrompere illegalmente in casa sua e di scattare un ritratto del diplomatico sul letto di morte. Il 2 agosto del 1898 essi pubblicano su *Tgliche Rundschau* un annuncio in cui mettevano in vendita l'unica fotografia esistente del cancelliere Bismarck sul letto di morte; nell'annuncio era specificato che essi cercavano un editore o un acquirente qualificati. La fotografia venne venduta al proprietario del *Deutscher Verlag*, il dr. Baltz per l'equivalente di circa 236.000 euro attuali.

Arthur Mennel, un concorrente dei due fotografi, denunciò la faccenda alla famiglia del cancelliere. Il 4 agosto 1898 la famiglia Bismarck ottenne la proprietà esclusiva dell'immagine. I due fotografi scontarono cinque (Priester) e otto (Wilcke) mesi di prigione. Da questo processo in poi

in Germania ebbe inizio la protezione giuridica dell'immagine dopo la morte. La sentenza divenne definitiva, tuttavia, solo nel 1952 e la *Frankfurter Illustrierte* pubblicò l'immagine. Prima della confisca del negativo per opera del tribunale, infatti, un esemplare del negativo era stato salvato da un certo Otto Reich che lo aveva consegnato allo scrittore Lovis H. Lorenz, il quale, a sua volta, lo aveva affidato alla Fototeca di Stato di Amburgo (dove rimane tutt'oggi).

Quest'ultimo caso lascia emergere ancora un elemento: la fotografia avrebbe mostrato un evento che tutti conoscevano, infatti il contenuto di quell'immagine non era sconvolgente nel significato ma nella *forma*: il realismo della fotografia in questione avrebbe mostrato agli occhi del mondo un Otto Bismark reso più umano e ciò necessitava una (più che legittima) censura. Ma perché? Perché l'idea di rendere umana una figura apparsa sempre in sembianze austere è così terribile?

Un pittore che avesse dipinto la stessa scena, non sarebbe probabilmente andato incontro a questa fortissima censura, neanche se avesse umanizzato le sembianze dell'ex cancelliere; ma la fotografia viene percepita come una testimonianza *reale*. La fotografia ci mostra tutti uguali davanti alla morte, e un ex cancelliere austero e burbero come Otto Bismarck non sarebbe mai stato rappresentato in quel modo: flaccido, rilasciato, con i segni della stanchezza nel corpo, morto in solitudine, tra vecchi quadri appesi sotto i numerosi cuscini di cui aveva ormai bisogno per sostenersi.

Per utilizzare un'espressione di Rudolf Arnheim: "a volte la rappresentazione più riuscita non corrisponde ad alcuna fase dell'evento raffigurato" (1996, p. 343). La fotografia non è adatta a tutti i tipi di raffigurazione; come non lo è la pittura o qualsiasi altro strumento di rappresentazione, ma la fotografia inganna la nostra mente apparendo incredibilmente reale. Ed è proprio questo inganno della nostra percezione a renderla particolarmente potente e dunque pericolosa.

## Conclusioni

La fotografia inganna la nostra percezione, ci appare incredibilmente reale e nonostante noi abbiamo innumerevoli motivi per renderci conto di questa inquietante verità, sembra quasi impossibile non cadere nel suo tranello. Perfino il fruitore più accorto, prima che il contenuto dell'immagine giunga alla sua coscienza, prima che avvenga *l'illusione di realtà*, sembra già incredibilmente sedotto e ipnotizzato dall'immagine.

Ciò conferisce all'immagine il potere smisurato di cui parla David Freedberg, dovuto alla predisposizione innata del cervello umano ad accogliere emozioni di tipo visivo. Come ho tentato di mostrare in questo articolo, la fotografia sembra attivare questo potere percettivo con una maggiore intensità rispetto alle altre immagini; e la nostra particolare conformazione fisica, che di fatto sembra favorire un cambiamento nello stile di pensiero in questo senso, ci fornisce qualche motivo per preoccuparci di fronte alla possibilità di un cambiamento radicale; poiché

esso non comporterebbe, a sua volta, un cambiamento di tipo funzionale nel cervello e dunque potrebbero essere sufficienti una o due generazioni per modificare il tipo di informazione ritenute nella memoria, che a loro volta influenzerebbero gran parte della pianificazione del comportamento di ciascuno.

## Bibliografia

- ARNHEIM, R. E DOLFRES, G. (1996), *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano.
- BRAUN, M. (1992), *Picturing Time. The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, University of Chicago Press, Chicago.
- CAVELL, S. (1979), *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge.
- COHEN, J. E MESKIN, A. (2004), On the Epistemic Value of Photographs, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(2), pp. 197-210.
- COHEN, J. E MESKIN, A. (2008), *Photographs as Evidence*, in Walden S. (ed.) *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Blackwell, Oxford, UK.
- FREEDBERG, D. (1989), *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazione e emozioni del pubblico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009.
- GALASSI, P. (1981), *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- GIBSON, J. (1986), *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Mulino, Bologna, 1999.
- GIRARDIN, D. E PIRKER, C. (2008), *Controverses : une histoire juridique et éthique de la photographie*, Actes Sud, Musée de l'Elysée, Lausanne.
- GILARDI, A. (2000), *Wanted! Storia sociale della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- MAFFEI, L. E FIORENTINI, A. (2008), *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna.
- NEWHALL, B. (1982), *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino, 2010<sup>2</sup>.
- PENNISI, P. (2011), *Immagini dal Mandalari. Rappresentazioni ed estetiche della follia tra Otto e Novecento*, EDAS, Messina, 2011.
- PINOTTI, A. (2010), *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Tre Lune Edizioni, Mantova.
- PINOTTI, A. E SOMAINI, A. (2009), (a cura di) *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cordina Editore, Milano.
- SCHARF, A. (1968,) *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino, 1968.
- ROUBERT, P. L. (2006), *L'image sans qualities. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie*, Éditions du Patrimoine, Paris.
- ROUILLE, A. (2005), *La photographie: entre document et art contemporain*, Gallimard, Paris.
- SCHARF, A., (1979) *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino.
- SCHWARZ, H. (1992), *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, Bollati Boringhieri, Torino.
- VALTORTA, R. (2008), *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano.