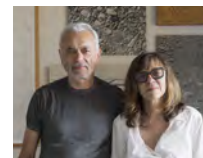


# SENSIBILIA

## *La fotografia come mezzo rivelatore di ambiguità visive*



Artisti sperimentali;  
fulvio.guerrieri@libero.it,  
www.dallavalleguerrieri.com

di Fulvio Guerrieri e Paola Dallavalle

“Mi propongo di affermare che i dati sensoriali sono materiali, pur sostenendo, tuttavia, che probabilmente non persistono immutati quando hanno cessato di essere dati”, questa affermazione, estratta dal libro *Misticismo e Logica* di Bertrand Russel, sostiene che la realtà per l’uomo è un’esperienza percettiva sensoriale e non è solo consistenza materiale a priori. In sostanza, secondo il filosofo e matematico inglese, i dati sensoriali non sono un mezzo mentale di svelamento del reale ma sono essi stessi “materiali” cioè contribuiscono a formare la realtà nel senso che la attivano. La seconda parte della frase risulta essere più oscura, cosa significa che i dati sensoriali probabilmente “non persistono immutati”. Russel si riferisce al fatto che i dati sensoriali, pur definendo, la “cosa” lo fanno in modo diverso nello spazio, nel tempo e tra un individuo e l’altro. Se prendiamo come esempio un tavolo possiamo indiscutibilmente sostenere che nello stesso istante due o più individui lo vedono in modo differente: uno vedrà angoli acuti dove l’altro vedrà angoli ottusi, oppure riflessi di luce e ombra non coincidenti, ma tutti sosterranno di vedere un tavolo. I dati sensoriali contingenti che ci fanno dire di essere di fronte a un tavolo muteranno probabilmente il giorno dopo quando saremo di fronte alla stessa cosa che, in ogni caso, chiameremo tavolo. Pertanto i sensibilia, come li definisce Russel, sono reali solo nel momento in cui si manifestano e difficilmente potranno diventare dati replicabili, ma, in ogni caso, “sono” la stessa cosa quando la identificano attraverso la loro similarità ma non la loro identità. Seguendo il pensiero di Bertrand Russel l’apparenza del mondo non

sussiste in quanto percepita dai sensi ma al contrario i sensi o meglio i sensibilia definiscono il mondo, e quindi per considerare la fisica solidamente fondata sull’invarianza dei dati osservati non possiamo non considerare la materia come funzione dei dati sensoriali. Ma i sensi non sono sempre affidabili e possono generare delle ambiguità percettive o addirittura delle percezioni contraddittorie. Un esempio per tutti: se guardiamo un bastone da più punti, per il concetto di similarità espresso pocanzi, vedremo che trattasi sempre di bastone ma se lo guardiamo immerso nell’acqua vedremo che si piega a partire dalla superficie della stessa; tuttavia se con la mano lo tocchiamo, quindi usiamo un altro senso il tatto, capiremo che è dritto. E questo succederebbe anche nel caso in cui il bastone fosse storto, attraverso la vista non potremo avere contezza se lo sia o meno, solo toccandolo saremo in grado di saperlo. Ora se prendiamo in esame l’assunto che la fotografia possa essere uno strumento per fermare l’apparenza visiva del reale in un dato momento, per quanto detto sopra, possiamo ben supporre che il successo di tale operazione non sia sempre certa in senso generale, ma abbastanza probabile in una prospettiva personale, poiché pare evidente che la coscienza del reale avvenga tramite processi mentali che lo determinano e questi processi sono solo quelli del fotografo che ha fatto lo scatto (sto parlando sempre di apparenza visiva, non di realtà). Pertanto la fotografia è un processo simile a quello che, per l’uomo, parte dall’apparato visivo e arriva al cervello e, per questo motivo, tutto sommato non concordo con chi sostiene che la fotografia

sia in ogni caso virtuale. Si è vero è un medium bidimensionale che non può sovrapporsi al modo di vedere umano (lo spiego più avanti), ma nel contempo è virtuale nella misura in cui anche noi, come esseri umani, vediamo in modo virtuale se, come sostiene Russel, sono i dati sensoriali a rendere sensibile il reale e non viceversa. Il virtuale è già insito nella modalità percepente del nostro cervello. Per chiarire meglio proviamo a confrontare fotocamera e processo visivo umano. Prendiamo in considerazione una macchina fotografica digitale (più idonea per fare la comparazione ma, in ogni caso, non vedo differenze concettuali con il processo analogico); al momento dello scatto la luce che colpisce il sensore, dopo essere passata attraverso le lenti dell'obiettivo, trasmette dati sensibili che vengono elaborati dal processore della fotocamera trasformandoli in immagine intelligibile. La stessa sorte è riservata ai fotoni che attraversano la cornea, l'iride e il cristallino per sensibilizzare la retina: i dati luminosi, tramite il nervo ottico, raggiungono il cervello che li trasforma in immagine. I risultati sono simili ma non identici. Non lo sono poiché la forma della retina, non corrisponde a quella del sensore: una è sferica l'altra piatta. Tutti i fotografi sanno che gli obiettivi che hanno focali tra i 40 e i 50 mm più o meno corrispondono alla prospettiva dell'occhio, ma in realtà è una evidente forzatura: l'uomo, nella sua visione tridimensionale, mette a fuoco come se avesse a disposizione un teleobiettivo mentre il suo campo visivo non a fuoco corrisponde alla visione di un grandangolare spinto, quindi le similitudini visive con l'immagine fotografica sono perlomeno azzardate. Ma in ogni caso, possiamo sostenere che l'immagine finale è frutto di una elaborazione e questa elaborazione non ci permette di essere certi che l'immagine percepita sia esattamente identica a quella che noi presumiamo esserci "là fuori", fuori dalla nostra esperienza sensoriale intendo. In effetti qualche indizio circa la virtualità – o presunta tale – della visione ci viene appunto confrontando, ad esempio, la stessa immagine vista e fotografata di una prospettiva cittadina. Nell'immagine fotografica vedremo che le vie si rimpiccioliranno man mano che si avvicinano all'orizzonte (punto di fuga) e la

stessa sorte subiranno, in seno verticale, le facciate dei palazzi vicini, la base sarà più larga della sommità (effetto trapezio). Ma se fossimo sul punto esatto della ripresa e guardassimo nella stessa direzione vedremmo le vie in prospettiva e quindi esattamente come "viste" dalla fotocamera, mentre le facciate dei palazzi saranno più o meno dritti, nel senso che le basi saranno larghe come le sommità, vedremo dei rettangoli o dei quadrati ma non dei trapezi. In questo senso probabilmente possiamo sostenere che l'immagine fotografica è più vicina al "vero" poiché il nostro cervello raddrizza le linee dei palazzi in maniera arbitraria. Ciò è dovuto a una necessità informativa che l'uomo ha acquisito nel corso della sua evoluzione (tutto quello che effettivamente è ortogonale al suolo deve essere percepito come tale, gli alberi ad esempio), e quindi "crea" realtà.

Però con le dovute precauzioni per quanto sopra detto, il concetto di similarità ci fa sostenere che "nulla è più vicino al vero" della fotografia, come del resto sostennero i francesi che videro i primi dagherrotipi. Ora tralasciando varie interpretazioni filosofiche che insistono sulla virtualità dell'immagine fotografica oppure su quanto possa essere attualmente ingannevole il metaverso, difficilmente potremmo avanzare dubbi sulla potenziale verità della Fotografia. Se così non fosse non avrebbe applicazioni giuridiche o scientifiche (ad es. le foto delle particelle subatomiche visibili nella camera a bolle).

Certo le foto sono manipolabili, lo sono sempre state, e questo inganno non riguarda solo la mera costruzione fotografica dell'immagine (intelligenza artificiale in primis), ma anche il contesto e le motivazioni per cui viene presentata.

La famosa foto di Capa, Il miliziano colpito a morte, fatta nel 1936 durante la guerra civile spagnola, che ci mostra un soldato nel momento esatto in cui viene colpito da un proiettile, fu probabilmente una messa in scena, comunque nulla toglie alla "verità" che Capa vuol far emergere e non possiamo certo accusarlo di mendacio (i miliziani morivano come mosche). Tuttavia è altrettanto vero che la pubblicazione su Life volle focalizzare l'attenzione dell'opinione pubblica sulle atrocità che la giunta militare, in seguito al colpo



di stato, compiva nei confronti del Fronte popolare, obnubilando completamente i nu-

merosi morti che decimarono anche le fila dei militari.



Robert Capa - *Miliziano colpito a morte*

Quest'ambiguità percettiva (vero ma non vero) risulta essere portatrice di significati che, come ovvio, vanno al di là dell'immagine, ad esempio nelle fotografie artistiche il contenuto visivo serve alla retorica dell'autore,

e, in molti casi, la realtà fotografica percepita è lontana dalla visione dell'occhio comune anche se non vi sono manipolazioni di sorta ma solo sguardi originali.

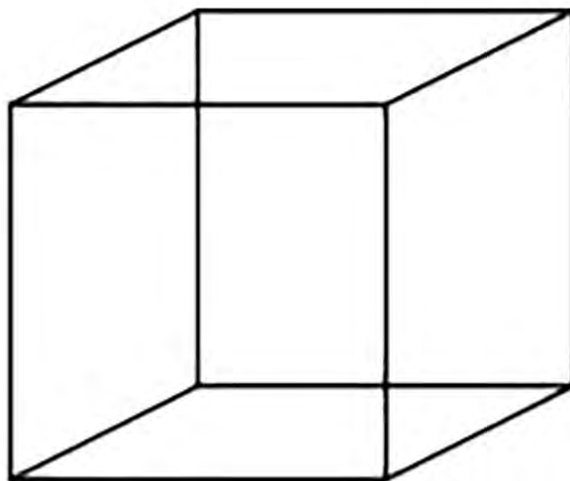


Luigi Ghirri



È quindi indubbio che spesso, ma non sempre, le fotografie sono portatrici di “verità mutilate”, d’altro canto si prestano egregiamente a smascherare le ambiguità visive dell’occhio umano che, a loro volta, “mutilano la verità” (per verità intendo quello che presumiamo sia). Il fenomeno delle ambiguità percettive è stato a fondo studiato dalla Psi-

cologia della Gestalt, che evidenzia come i dati sensoriali visivi non sempre possono essere dirimenti nei confronti di un’immagine. Esempio classico è il cubo di Necker dove la percezione della forma cambia in relazione della posizione nello spazio che mentalmente si considera debba avere il cubo, in ogni caso, la decisione risulta visivamente arbitraria.



Cubo di Necker

Più sofisticate le ambiguità percettive che gli artisti/fotografi hanno espresso attraverso le loro opere.

Già negli anni '40 il fotografo Aaron Siskind propone immagini reali, particolari o fram-

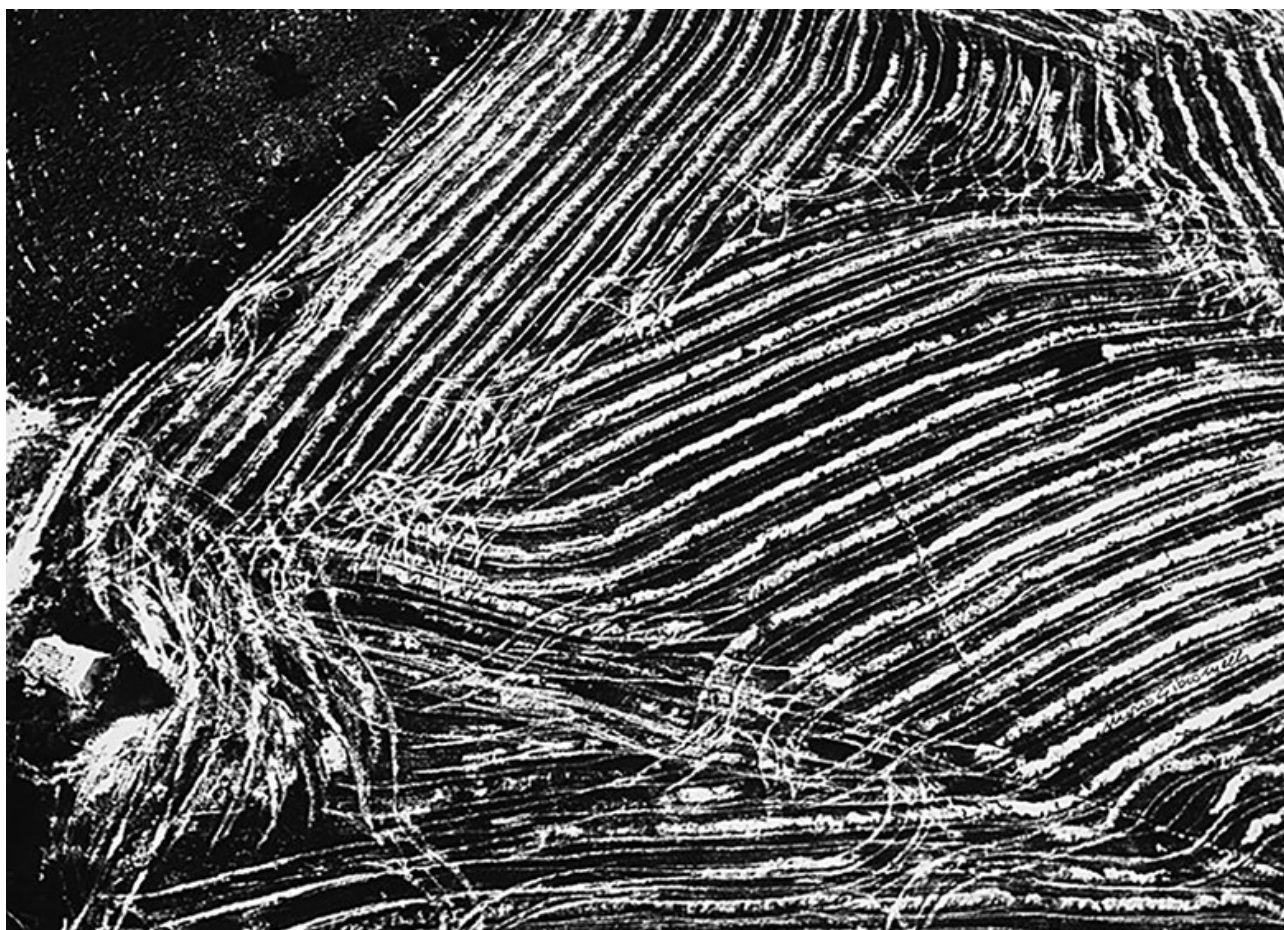
menti di muri, che non si riconoscono come tali ma diventano astratte elevando la fotografia ad atto creativo e non rappresentativo sebbene il dato sensibile che giunge agli occhi è quello di un oggetto reale.



Aaron Siskind



Così come la campagna marchigiana fotografata da Mario Giacomelli diventa, a ben guardare, un'opera informale.



Mario Giacomelli

Al contrario Wolfgang Tillmans propone immagini astratte realizzate senza l'uso della macchina fotografica ma che, in qualche modo, vengono percepite come qualcosa che si ritiene essere reale.



Wolfgang Tillmans



Molto interessante anche la fotografia di Gerhard Richter *Paesaggio marino* del 1970: un mare tempestoso è sovrastato da un cielo

altrettanto inquieto; in realtà il mare e il cielo sono invertiti.



Gerhard Richter

Nel 1990 i fotografi Bernd e Hilla Becher vincono il premio scultura alla Biennale di Venezia esponendo, presso il padiglione tedesco, una serie fotografica di edifici industriali, torri piezometriche, case tipiche della tradizione, gasometri, silos, altoforni,

ecc. in uno stile asettico e ripetitivo con lo scopo di alienare la retorica fotografica a favore di altro, infatti più che foto diventano “oggetti surrogati” che una giuria illuminata ha giustamente premiato come opere scultoree.



Bernd e Hilla Becher

La reiterata assuefazione percettiva e la retorica comune delle immagini ci rendono, a volte, insensibili verso l'obiettività fotografica. L'artista tedesco Tomas Ruff sottolinea questo aspetto attraverso fotografie di volti

inespressivi e privi di ogni fascino. Enormi foto tessere che destabilizzano chi guarda per l'eccesso di "verità" espressa; sono indiscutibilmente reali ma ambigualmente distanti dal nostro concetto presunto di ritratto.



Tomas Ruff



Di altro genere le foto di Fulvio Guerrieri che immortalano la vibrazione di un foglio su cui sono dipinte strisce di colori primari. Il risultato è la visione di nuances che derivano

dalla risonanza dei colori medesimi e che, in ogni caso, non corrispondono né alla visione del foglio colorato né al risultato visivo della sovrapposizione coloristica



Fulvio Guerrieri



Non possiamo non citare la ricerca di Ugo Locatelli che ha fatto dell'ambiguità percettiva e delle sue ricadute in ambito semiotico, scientifico, antropologico e sociale il focus prioritario della sua intera produzione artisti-

ca. Interessante, tra gli altri, il progetto *Luogo e dualità*, che ci invita, attraverso 26 coppie di immagini, a riflettere su quanto il visibile si basi sulla similarità e non l'identità dei dati sensoriali.



Gli artisti citati sono solo alcuni che nel corso della storia hanno usato la fotografia per far emergere le ambiguità che l'atto del guardare contiene. In ogni caso è interessante osservare come tale risultato è ottenuto usando minime manipolazioni tecniche, poiché il contenuto concettuale deve predominare rispetto alla retorica fotografica indotta. Cioè ci ricordano come la visione del "sensibile",

poiché generata e non subita, risulta essere succube di convenzioni percettive che afferiscono all'ontologia stessa del nostro guardare quotidiano. In sostanza cercano di ricucire lo strappo tra l'ovvietà visiva e la costruzione mentale del percepito. Possiamo ben dire che queste fotografie sono effettivamente, come dice Ugo Locatelli "uno specchio in cui guardare il proprio guardare".

