



LO SGUARDO CHE COMPRENDE

L'approccio visuale nella ricerca su corpo e sport

di *Nicola Porro*

Le scienze sociali, e la sociologia in particolare, hanno rimosso per lungo tempo il corpo come tema d'indagine. E con il corpo hanno rimosso l'occhio, rinunciando a strumenti di ricerca che solo tardivamente e per impulso di altre discipline – soprattutto dell'antropologia – sarebbero entrate a far parte della cassetta degli attrezzi del sociologo (Fyte e Law, 1988; Faccioli, 1997). Il riferimento è al metodo, o meglio ai metodi, ispirati all'approccio visuale con il ricorso alla fotografia, al cinema e ai video, nonché all'intera produzione delle arti visive tradizionali. Ancora relativamente esili sono infatti la produzione scientifica che si vale del metodo visuale e la stessa riflessione teorica in materia. La questione merita tuttavia di essere affrontata. Ciò soprattutto se si ritenga che l'analisi dei corpi sportivi (meglio: *sportivizzati*), e più in generale le icone appartenenti all'immaginario sportivo, possano offrire un'opportunità per lo sviluppo e il perfezionamento del metodo visuale tout court.

L'occhio ritrovato

Per una sommaria ubicazione temporale bisogna ricordare come l'applicazione alla sociologia del metodo visuale abbia conosciuto sviluppi importanti negli Usa a cavallo fra i Sessanta e i Settanta. È la stagione del ciclo di protesta che include la contestazione alla guerra in Vietnam e che ha nelle università della West Coast l'epicentro della protesta giovanile e intellettuale. Sono gli anni in cui la questione razziale si ripropone in forma socialmente esplosiva e si fa mediaticamente visibile. Gli anni in cui la violenza politica irrompe dagli schermi televisivi attraverso la narrazione per immagini degli assassinii dei fratelli Kennedy, di Malcolm X, di Martin Luther King. Non solo ricercatori di scienze sociali

Nicola Porro insegna sociologia all'Università di Cassino. Oltre a volumi di teoria sociale, sociologia dello sport e del corpo, ha pubblicato saggi su riviste scientifiche italiane e internazionali.

Già presidente nazionale della Uisp e consigliere nazionale del Cnel, è attualmente presidente dell'*European Association for the Sociology of Sport*.

di orientamento radicale, ma anche giornalisti militanti delusi dal Sogno americano, si appassionano alla raccolta di materiali documentari che ricostruiscono gli antecedenti della crisi e le sue radici nella storia negata delle minoranze. Le immagini fotografiche e cinematografiche, assai più delle narrazioni verbali o dei resoconti giornalistici, trasformano in narrazione collettiva gli orrori della guerra nel Sud-est asiatico, la turbolenza dei ghetti neri, la contestazione giovanile, le pulsioni contro-culturali degli happening di massa. Fotografi come Robert Frank, Diane Arbus e Dorothea Lange e persino una rivista come *Life* producono reportage sulle miserie e il disordine della condizione urbana di grande efficacia documentaria. Sempre in questo periodo si sviluppa un racconto per immagini, da Woodstock allo sbarco sulla Luna, che eccita la fantasia collettiva e scandisce momenti irripetibili della tarda modernità¹.

La riscoperta dello sguardo rinvia a una tradizione che nel caso americano risale alla fine dell'Ottocento e ai primi decenni del Novecento. In quella stagione gli scatti di pionieri come Lewis Hine e il danese Jacob Riis (Ciampi, 2007) avevano documentato meglio di qualsiasi pamphlet di denuncia la formazione degli slum urbani, lo sfruttamento minorile, la miserabile condizione delle comunità immigrate.

Lo sport campionistico concorre a questa Grande Narrazione, sopravvissuta al tempo delle Grandi Narrazioni, generando non solo rappresentazioni celebrative ma anche icone dissacranti. Basta pensare all'epopea per immagini di Cassius Clay-Muhammad Ali o a quella raccontata nel fatidico '68 dai pugni chiusi guantati di nero e dallo sguardo abbassato dei velocisti di colore Smith e Carlos sul podio olimpico di Città del Messico. Negli Usa i nuovi critici sociali, eredi della tradizione dei *muckracker* e della sociologia di Mills, sperimentano le risorse messe a disposizione dalla 'riproducibilità tecnica' del mondo. Con la convinzione, o l'illusione, che nel villaggio globale descritto da Marshall McLuhan l'icona visuale sia capace di trasformare la cronaca in storia e di consegnare all'immaginario pubblico un'impronta indelebile. Esiste anche un precedente che interessa la ricerca sociale. Il ricorso al mezzo fotografi-



**LO SGUARDO
CHE COMPRENDE**
NICOLA PORRO

Le percezioni dell'occhio intelligente



La parola dell'immagine.

La sociologia riscopre gli strumenti del metodo visuale e fa ricorso alla fotografia, al cinema, al video.
Si sviluppa una sociologia *con* le immagini e una sociologia *sulle* immagini.



co era stato già sperimentato nei decenni precedenti dalla Scuola di Chicago, con le sue ricerche di sociologia urbana e i primi studi di comunità. Non è perciò del tutto esatto presentare la sociologia visuale come una novità recente. Va evidenziato, piuttosto, come un suo laboratorio sperimentale sia da rintracciare nella fotografia di guerra e più avanti nella nascita del fotogiornalismo e della fotografia documentaria².

Negli anni fra le due guerre e nella Seconda guerra mondiale il fotogiornalismo sui campi di battaglia consegna alla memoria collettiva icone di straordinaria potenza. Per fare solo due esempi, quella del miliziano spagnolo ritratto da Robert Capa, oggetto ancora decenni dopo di non poche controversie sull'autenticità, e quella della conquista di Iwo Jima del 19 febbraio 1945 ricostruita a posteriori da Joe Rosenthal.

Quello che sarà definito *fotogiornalismo* vede dunque la luce a contatto con la realtà drammatica e politicamente sensibile dei campi di battaglia. Presto le autorità militari inizieranno a esercitare una vigilanza occhiuta sulla produzione fotografica in zone d'operazione, imponendo restrizioni e controlli. Tutti gli apparati di informazione passano in tempo di guerra sotto il diretto controllo statale. Ogni immagine fotografica è analizzata e ove occorra censurata. I poteri statali, insomma, non tardano a percepire il potenziale impatto dei repertori iconografici sull'immaginario collettivo³.

Il posto dello sport

Anche il giornalismo sportivo dà vita fra le due guerre a una produzione fotografica via via più distante dal suo imprinting tardo ottocentesco. L'immagine non esalta più lo stile, la perfezione asettica del gesto, le pose del vincitore di turno. Perde rilevanza la funzione celebrativa di *solennizzazione* a vantaggio di una narrazione affidata agli eventi, all'azione. Si affermano codici e linguaggi originali, suggestivi e coinvolgenti. Le riproduzioni fotografiche e più tardi cinematografiche e televisive assolvono un'ineguagliabile funzione documentaria e di mobilitazione emozionale. Soprattutto permettono di condividere le emozioni suscitate da personaggi, eventi, situazioni dotate di grande impatto drammaturgico. Sono im-

BIBLIOGRAFIA

- G. Agamben, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
 G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009.
 D. Anzieu, *L'io pelle*, Borla, Roma 1994.
 R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957 (trad. it. *Miti d'oggi*, Lerici, Milano 1966).
 R. Barthes, *La Chambre claire*, Cahier du cinéma-Gallimard,

magini fotografiche a narrare già nel 1908 il calvario di Dorando Pietri nella maratona olimpica di Londra. Il repertorio iconico scandirà da allora la storia dello sport di competizione e contribuirà a conferirgli un significato pubblico. Racconterà nell'arco temporale del secolo l'ingegneria simbolica dell'ordine totalitario elaborata dalle riprese della Riefenstahl nel racconto di Berlino 1936. Ci consegnerà l'epica agonistica condensata nella smorfia di Paavo Nurmi o nella corsa solitaria di Abebe Bikila, nelle architetture dinamiche disegnate dai volteggi della Comaneci, nella incontenibile potenza espressa dai signori della velocità sulle piste dell'atletica e nelle corsie del nuoto. Farà dei funambolismi di Pelé e Maradona un'espressione di arte del movimento. Alimenterà evocazioni che non necessitano di mediazioni intellettuali. **L'inquadratura che propone Cassius Clay-Muhammad Ali in piedi sul ring per il mondiale del 1965, mentre sbeffeggia Sonny Liston già al tappeto dopo pochi secondi dall'inizio del primo round, costituisce una pagina di storia contemporanea. E anche i colpi di maglio con cui il campione nero nel '74 abbatte Foreman sul ring di Kinshasa, nella sequenza più drammatica di *Quando eravamo re*, suggerisce indifferentemente a tutti l'idea di una potenza primordiale.** Venti anni più tardi sarà invece l'immagine di Nelson Mandela a effigiare la pacificazione del suo Sud Africa attraverso la celebrazione di un trionfo rugbistico. Le immagini in simili casi hanno ben poco da suggerire. Trama narrativa e significato sono manifesti. Saranno immagini fotografiche e cinematografiche a fornire testimonianza diretta del massacro di Monaco come di altre tragedie dello sport, dalle esequie delle vittime di Superga all'agonia di Simpson, dal destino fatale degli eroi della motoristica ai funerali di George Best.

La fotografia a tema sportivo si presta anche come esemplificazione di una distinzione concettuale e metodologica fondamentale: quella fra una sociologia *con* le immagini e una sociologia *sulle* immagini (Faccioli e Losacco, 2006). La prima utilizza immagini scattate dal vivo per documentare eventi, ritrarre personaggi nel corso delle loro attività, dare evidenza a contesti e situazioni sociali. La seconda indaga su prodotti artistici o comunque costruiti artificialmente, con il ricorso alla posa,

Seuil, Paris 1980 (trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980).

R. Barthes, *Le sport et les hommes*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2004 (trad. it. *Lo sport e gli uomini*, Einaudi, Torino 2007).

H. Becker, *Photography and Sociology*, in "Studies in the Anthropology of Visual Communication", I, 1 (1974), pp. 3-26.

H. Becker, *Exploring Society Photographically*, University of Chicago Press, Chicago 1981.



**LO SGUARDO
CHE COMPRENDE**
NICOLA PORRO

all'elaborazione dei materiali, alla ricerca di gesti e posture esplicitamente orientati alla produzione del significato che l'artista intende conferire all'immagine⁴.

Un approccio sulle immagini è quello che riguarda, al di là del puro contenuto informativo e documentario, la rappresentazione del potere che ispira la ritrattistica di monarchi, comandanti militari o leader politici e religiosi nella produzione della scultura, della pittura e più tardi della fotografia o del cinema. È invece attraverso immagini scattate in presa diretta che si fissano nella memoria collettiva altri momenti salienti del Novecento: lo sbarco alleato a Omaha Beach in Normandia del 6 giugno 1944, la foto di famiglia che ritrae Churchill, Roosevelt e Stalin a Jalta nel febbraio 1945, il ragazzino che alza le mani davanti ai soldati nazisti nei giorni dell'insurrezione di Varsavia, Hitler che accarezza i soldati-bambini mandati al massacro nelle ore della disfatta, la bandiera rossa issata sul Reichstag da un soldato sovietico il 30 aprile 1945, la sfilata dei partigiani nella Milano liberata, i corpi di Auschwitz (ectoplasmi viventi e piramidi di cadaveri) e il fungo di Hiroshima. La storia della Seconda guerra mondiale è scritta nei suoi repertori fotografici, come sarà anni dopo per la rivolta di Budapest, la rivoluzione cubana, l'occupazione di Praga, lo sbarco sulla Luna, il massacro di My Lay e gli orrori del Vietnam, la caduta del Muro, Tienanmen, il genocidio in Ruanda...

Chi narra per immagini ha il potere non solo di raccontare gli eventi, ma anche di trasportarci alla loro presenza. Ci aiuta a comprendere mettendoci a disposizione espressioni, pose, dettagli, abiti, oggetti, bandiere. La fotografia istituisce un contatto fisico con la storia abolendo i diaframmi propri della comunicazione verbalizzata. Può persino indurre repentini mutamenti di umore a livello diffuso, sollevare emozioni capaci di trasformarsi in azione, eccitare entusiasmo, pietà, rabbia con un'intensità sconosciuta ad altre esperienze di comunicazione. Le immagini si fanno strumento di mobilitazione sociale e di mutamento culturale. Esse dispongono perciò di una doppia valenza sociologica: in quanto documentano e aiutano a ricostruire fatti che hanno o possono avere vaste ricadute sociali. E in quanto agiscono come medium efficace sull'opinione pubblica.

I PER UNA SOCIOLOGIA CON LE IMMAGINI

L'occhio in guerra



Le immagini fotografiche e cinematografiche, assai più delle narrazioni verbali o dei resoconti giornalistici, trasformano in narrazione collettiva gli orrori della guerra.

Il fotogiornalismo sui campi di battaglia consegna alla memoria collettiva icone di straordinaria potenza.





Per i sociologi il ricorso alle immagini è in qualche caso obbligato. Come raccontare la cultura di massa che si esprime nelle dinamiche fusionali dei concerti rock, o la ricerca di espressività delle tifoserie calcistiche, senza il ricorso alle immagini fotografiche e più in generale ai repertori audiovisivi?

L'intuizione di Roland Barthes

La riproducibilità tecnica dell'istante attraverso gli strumenti della fotografia, del cinema e poi della televisione concorre alla formazione di un senso comune diffuso e di sentimenti emozionalmente densi. Si insedia in un territorio, quello della cultura di massa del Novecento, che rappresenta il luogo sociale per definizione del racconto sportivo. Un documento illustra meglio di qualunque altro sia la capacità narrativa dello sport sia la potenza euristica dell'approccio visuale. Si tratta di un film, *Lo sport e gli uomini* (titolo che allude al capolavoro di Roger Caillois, *I giochi e gli uomini*), concepito nel 1960, l'anno delle Olimpiadi romane, dalla collaborazione fra un mostro sacro della semiologia, Roland Barthes, e un meno noto scrittore francofono, il canadese Hubert Aquin⁵. All'epoca Barthes aveva da poco pubblicato *Miti d'oggi* (1957), opera pionieristica che inaugura l'approccio semiologico alla cultura di massa. Lo sport contemporaneo vi occupa un posto significativo. Due discipline attraggono in particolare l'interesse dell'autore: una è il catch, cui Barthes dedica *Il mondo del catch*, l'altra è il grande ciclismo analizzato attraverso il suo massimo evento periodico e rituale, il Tour de France. Per la prima volta la *grande boucle* è indagata come una vera e propria narrazione epica (*Il Tour de France come epopea*) che evoca i cicli cavallereschi della tradizione letteraria. Aquin, sedotto dall'esperimento del semiologo francese, propone a Barthes di collaborare a un documentario che, attraverso il montaggio di immagini e una selezione di filmati, presenti cinque 'sport nazionali' intesi come 'fenomeno sociale e poetico'⁶.

I casi proposti riguardano la corrida spagnola, le corse automobilistiche in Italia, il Tour de France, l'hockey su ghiaccio canadese e il calcio in Ungheria. Il progetto subirà in corso d'opera alcune modifiche. Cambieranno

H. Becker, *Visual Sociology, Documentary Photograph and Photo-journalism: it's (Almost) All a Matter of Context*, in "Visual Sociology", X, 1-2, (1995) pp. 5-14.

M. Capovilla, *Problems and prospects in view of a visual analysis of cities. Introduction to the visual aspects of Eurex*, lecture prepared for Eurex 2003 (online www.shiva.uniurb.it/eurex).

E. Chaplin, *Sociology and Visual Representation*, Routledge, New York 1995.

i Paesi selezionati, ma non le cinque discipline sportive che avevano attirato l'interesse dei ricercatori. I materiali da censire saranno costituiti da foto d'archivio di eventi e da programmi sportivi di varia provenienza. Viene escluso il ricorso a immagini prodotte allo scopo. Il film, frutto di una tormentata collaborazione a distanza fra due autori molto diversi e di un paziente lavoro di montaggio, verrà proiettato per la prima volta nel giugno 1961. La produzione è di Radio Canada per la serie *Temps présent*. L'anno successivo vincerà il premio per la miglior regia al Festival internazionale di Cortina d'Ampezzo. Ai cultori di Barthes, i testi per immagini prodotti dal semiologo francese appaiono in evidente linea di continuità con *Miti d'oggi*. Quasi un'appendice a tema del capolavoro di uno studioso che aveva intuito il carattere dello sport come fenomeno nevralgico delle società di massa contemporanee. In questa chiave il ricorso alle immagini, intese come documento e come testo, appare inscindibilmente connesso tanto al linguaggio dello sport quanto all'autonarrazione della tarda modernità. A tanti anni di distanza dalla produzione del film risulta difficile reperirne delle copie e si può sostenere che, malgrado i riconoscimenti della critica, un lavoro di questa qualità e così in anticipo sui tempi sia stato ampiamente sottovalutato. Persino in occasione della pubblicazione in Canada, nel 2004, dei bellissimi testi redatti da Barthes, i curatori hanno dovuto selezionare dagli archivi fotografici immagini diverse da quelle originali. Molte non erano più reperibili o sottoposte a vincoli legali di difficile risoluzione⁷.

Barthes cerca di andare oltre la funzione documentaria del fotogiornalismo. Vuole raccontare e interpretare lo sport nelle sue implicazioni culturali, antropologiche ed estetiche. Farne una silloge della tarda modernità. I rapidi commenti dedicati alla cinque narrazioni proposte sono attraversati da una contraddizione feconda. Per un verso rendono omaggio alla potenza iconica della pura immagine, come nel fotogiornalismo che ci porta in presenza della storia, fosse pure una storia diversa dalle grandi e spesso tragiche narrazioni del Novecento. Per l'altro possiedono un'intrinseca valenza sociologica. Dimostrano infatti come nessuna immagine - così come nessuna ricerca empirica, per quanto ricca di dati - parli

- M. Ciampi, *La sociologia visuale in Italia. Vedere, osservare, analizzare*, Bonanno, Acireale-Roma 2007.
- C. Cipolla, P. Faccioli, *Introduzione alla sociologia visuale*, Franco Angeli, Milano 1993
- J. Collier, M. Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1986.
- M. Duverger, *I metodi delle scienze sociali*, Etas Kompass, Milano 1967.



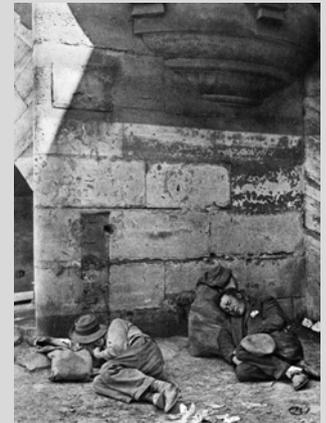
**LO SGUARDO
CHE COMPRENDE**
NICOLA PORRO

da sé. Va collocata nella cornice di una cultura sociale, va interrogata, va ricostruito il sistema di significati cui allude. Da semiologo, Barthes ricerca il senso oltre l'icona ma non riduce quest'ultima a puro ornamento o ad appendice descrittiva. Una preoccupazione che qualche decennio più tardi sarà espressa dai sociologi visuali (Mattioli, 2007), timorosi di una deriva nell'impressionismo che farebbe smarrire il carattere sistemico della realtà sociale. La quale non può essere frammentata perchè rinvia sempre a una sequenza. La narrazione che l'approccio visuale consente si compone di connessioni, rimandi, ipertesti. Proprio nel momento in cui fissa l'attimo rende possibile una lettura diacronica, che attualizza l'immagine. Per Barthes una fotografia è sempre *contemporanea*.

L'analisi visuale è così irriducibile all'alternativa metodologica quantità/qualità. Nemmeno pare casuale il contesto storico-temporale del lavoro di Barthes e di Aquin. Siamo negli anni in cui, a contatto con i fermenti che attraversano le società industriali avanzate, si sviluppa la stagione più feconda del giornalismo d'inchiesta, che fa ricorso sempre maggiore ai repertori visuali. Sono anche gli anni in cui prendono forma tanto una nuova declinazione degli studi semiologici, in Europa e negli stessi Usa, quanto una domanda di innovazione radicale negli strumenti delle scienze sociali. L'attenzione che Howard Becker dedicherà alla fotografia negli anni successivi sarà anch'essa ispirata a queste dinamiche interagenti.

Lo sport e gli uomini è un esperimento suggestivo, che tuttavia non ispirerà tentativi di imitazione. Da parte sua, Barthes approfondirà e preciserà invece il suo sodalizio intellettuale con la fotografia in un lavoro pubblicato nel 1980 con il titolo *Camera chiara*. L'idea guida è che la riproduzione fotografica costituisca una forma di ratifica di ciò che viene ritratto. La fotografia è per Barthes *autenticazione*. Una fotografia non può mentire sull'esistenza di ciò che ritrae, anche se è per definizione tendenziosa nella selezione dell'oggetto. Si comprende così come la fotografia rischi di determinare una confusione caratteristica dell'età della riproducibilità tecnica: quella fra *realtà* (ciò che è stato) e *verità* (il significato da attribuire a ciò che è stato rappresentato).

L'occhio in società



La riscoperta dello sguardo consente di documentare, meglio di qualsiasi pamphlet di denuncia, la formazione degli slum urbani, lo sfruttamento minorile, la miserabile condizione delle comunità immigrate.





L'arte, la fede e la visione

La costruzione artistica, oggetto privilegiato di un'analisi sociologica condotta *sulle* immagini, a differenza della rappresentazione di accadimenti catturati in un'istantanea, aspira a esprimere intenzioni etiche, pedagogiche e simboliche esplicite e coerenti con una *visione*. Fare sociologia sulle immagini significa così cimentarsi con la possibilità di rappresentare l'astratto, attraverso narrazioni iconografiche che assumono forma e contenuti simbolici⁸.

L'archetipo è costituito dalla rappresentazione della divinità o della santità nelle religioni che non vietano la rappresentazione artistica, spesso antropomorfa, del trascendente. Ma anche le moderne religioni civili e le più recenti religioni politiche hanno sviluppato esperienze simili. Filoramo (2009), istituendo una relazione triangolare fra sacro, religione e politica, ha proposto tuttavia una distinzione fra due differenti forme di religione secolare: quella *civile* e quella propriamente *politica*. Entrambe tendono a imitare liturgie e simbolismi delle religioni tradizionali sottraendosi però alla loro legittimazione da parte dell'autorità ecclesiastica. Spesso danno anche vita a manifestazioni di sincretismo iconico. Però la religione civile, che esalta l'individuo e la libertà, presuppone un riferimento metafisico, come la Dea Ragione francese o il 'Dio di tutti' dell'immaginario Usa. La religione politica, viceversa, sacralizza il movimento, santifica la violenza se giustificata in nome di una missione collettiva e conferisce un assoluto primato a comunità politiche come la Nazione. Il nazionalismo italiano, come sarà elaborato culturalmente dal fascismo, appartiene senza alcun dubbio alla categoria delle *religioni politiche*. La narrazione sportiva e le sue icone negli anni della dittatura ne costituiscono parte integrante e significativa.

Più in generale le cosiddette *icone eroiche* concorrono ai processi di idealizzazione di un movimento, una classe, una nazione, un intero popolo. Dotate di connotati fisiognomici e stilistici peculiari talvolta magniloquenti (volti assorti, corporature scolpite, emblemi comunitari di ascendenza totemica), talaltra accattivanti (la graziosa contestatrice trasformata in icona del Maggio france-

- H. Eichberg, *Body Culture as Paradigm*, in "International Review of Sociology of Sport", vol. 24, I (1989), pp. 43-60.
 H. Eichberg, *The People of Democracy*, Klim/Ifo, Århus 2004.
 H. Eichberg, *Bodily Democracy. Towards a Philosophy of Sport for All*, Routledge, New York 2010.
 P. Faccioli, *L'immagine sociologica. Relazioni familiari e ricerca visuale*, Franco Angeli, Milano 1997.
 P. Faccioli (a cura di), *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione visuale*, Franco Angeli, Milano 2001.

se), hanno bisogno di celebrare identità non personalizzate. Esempio il caso dei monumenti al milite ignoto che evocano attraverso un 'corpo che non c'è' un'identità condivisa, facendo di spoglie anonime il 'corpo della Nazione' (Porro, 2009).

Un metodo visuale che si concentri *sulle* immagini può dunque valersi di una sterminata gamma di opportunità artistiche e può risalire a produzioni elaborate in tempi remoti. Antichi graffiti, dipinti, sculture, mosaici possono anche trasmetterci informazioni preziose sulla vita materiale delle popolazioni nei tempi storici e addirittura preistorici. Si tratta tuttavia di immagini che spesso necessitano di interpretazione e decifrazione, dando vita in qualche caso a letture controverse. Il repertorio artistico che rappresenta atleti o allude al gesto sportivo in età classica è invece vastissimo e meglio indagabile. Si può istituire una sequenza che dalle statue di Policletto (V secolo a.C.) conduce alle narrazioni cinematografiche e fotografiche di artisti come la Riefenstahl, Mapplethorpe, Newton, la Leibovitz o a quell'autentica silloge estetica rappresentata dai calendari Pirelli. Un racconto per immagini di icone e corpi sportivizzati che ha conosciuto contaminazioni di genere di ogni tipo con le narrazioni visuali della religione, della politica, della guerra, dello spettacolo, sino alle rappresentazioni postmoderne (o meglio: *ipermoderne*) ispirate alle suggestioni della pubblicità commerciale. Il corpo degli atleti classici ispira la rappresentazione delle divinità greco-romane. Nella stessa iconografia cristiana l'immagine del corpo di Cristo risente dell'influenza del Canone classico dell'atleta, elaborando un modello che ritroveremo nella maggior parte delle icone degli eroi civili, dei guerrieri e dei combattenti. Nell'immaginario pubblicitario contemporaneo si assisterà a due rappresentazioni speculari. Una può essere ricondotta alla categoria della *sportivizzazione dell'eros*: dive e divi del cinema o dello spettacolo immortalati attraverso pose, abbigliamento, ambientazioni e gesti che richiamano in forma seducente lo sport e i suoi linguaggi espressivi. L'altra rinvia all'*erotizzazione dello sport*: campioni sportivi i cui volti e i cui corpi vengono narrati con allusioni più o meno esplicite al loro sex appeal.

- M. Emmison, P. Smith, *Researching the Visual Image, Object, Context and Interaction in Social and Cultural Inquiry*, Sage, London 2000.
- P. Faccioli, D. Harper (a cura di), *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale*, Franco Angeli, Milano 1999.
- P. Faccioli, P. Losacco (a cura di), *Manuale di sociologia visuale*, Franco Angeli, Milano 2006.
- F. Ferrarotti, *Mass media e società di massa*, Laterza, Roma-Bari 1992.



**LO SGUARDO
CHE COMPRENDE**
 NICOLA PORRO

Sino a fare della bellezza e del richiamo erotico un attributo iconico altrettanto importante del valore tecnico e agonistico del personaggio ritratto.

I corpi sportivizzati, nelle diverse possibili forme di narrazione iconica cui si è fatto cenno, non costituiscono soltanto delle *rappresentazioni*. Essi si configurano infatti come veri e propri *costrutti* sociali. Corpi anatomicamente 'speciali' per la loro struttura muscolare e per la rispondenza a canoni esteticamente codificati non sono dati in natura. Sono sempre il prodotto di precise, specializzate e differenziate *tecniche del corpo*, nel senso attribuito a questa formula da Marcel Mauss (1936). La stessa selezione dei tipi fisici in relazione alla disciplina praticata, e poi l'allenamento, lo sviluppo di abilità e strutture fisiche idonee, il ricorso ad attrezzi e vestiario specializzati, sino a procedure di autentica artificializzazione (alterazione anatomiche, interventi chirurgici e farmacologici come nel doping, persino protesi bioniche), fanno parte di questa costruzione sociale che risponde a ragioni funzionali (ottimizzare la prestazione sportiva) ma anche simboliche, estetiche e in senso lato drammaturgiche. Funzionali a un racconto per immagini del corpo che presenta significativi elementi di continuità: il corpo del Canone greco antico ha subito in venticinque secoli rivisitazioni e interpretazioni, ma non sostanziali alterazioni nella sua rappresentazione-costruzione estetica. Caratterizzato da discontinuità sarà invece il significato conferito a rappresentazioni che si sono via elaborate e rielaborate in relazioni a differenti finalità, modelli culturali o processi di contaminazione con altri codici e linguaggi espressivi.

Corpi narrati

La critica d'arte ha elaborato strumenti specifici che consentono di ricostruire gli itinerari estetici e stilistici della sportivizzazione del corpo. Essi consentono analisi che sono di grande aiuto anche per la ricerca storica e antropologica. Esiste però un approccio proprio delle scienze sociali. Gli atleti di Lisippo, di Policletto, di Mironne possono essere studiati come casi esemplari per un'analisi di tipo *lessicografico* e divenire autentici *testi* passibili di lettura sociologica. Si potrà per questa via

L'occhio sul dramma



Le riproduzioni fotografiche e più tardi cinematografiche e televisive assolvono un'ineguagliabile funzione documentaria e di mobilitazione emozionale. Soprattutto permettono di condividere le emozioni suscitate da personaggi, eventi, situazioni dotate di grande impatto drammaturgico. Sono immagini fotografiche a narrare già nel 1908 il calvario di Dorando Pietri nella maratona olimpica di Londra. Il repertorio iconico scandirà da allora la storia dello sport di competizione e contribuirà a conferirgli un significato pubblico.





percorrere un itinerario che conduce alle diverse stagioni artistiche e culturali contemporanee.

È alla narrazione di corpi sportivizzati che nel suo capolavoro *Olympia* Leni Riefenstahl affida alla fine degli anni Trenta uno dei più poderosi manifesti ideologici del nazismo. La regista tedesca intende evocare con stilemi neoclassici, che risentono dell'estetica di Winckelmann, un Ordine Nuovo totalitario, a impronta etnocentrica (l'eroe atleta ariano). In questa costruzione di significato risalta la continuità istituita con il paradigma estetico greco. Si tratta di un'operazione culturalmente ricercata e ideologicamente connotata, fondata sulla continuità degli stilemi estetici e su una declinazione strumentale della filosofia hegeliana. Lo scopo è accreditare la Germania hitleriana come l'erede della missione civilizzatrice incarnata metastoricamente dall'Ellade classica. Un racconto che suggerisce l'idea di una globalizzazione totalitaria del mondo. L'estetizzazione della politica, che attinge soprattutto alla statuarità classica dell'eroe atleta, sarà del resto fra gli elementi caratterizzanti i totalitarismi fra le due guerre⁹.

Un'intenzione e una narrazione alternative a quella proposta dalla Riefenstahl le troveremo quaranta anni dopo nel racconto fotografico del corpo di Lisa Lyon proposto da Robert Mapplethorpe e Helmut Newton (Porro, 2010). La culturista americana - prima campionessa mondiale di body building nel 1979 e un anno dopo prima atleta a conquistare una copertina di *Playboy* - è un'intellettuale di simpatie radicali, appassionata di estetica e di filosofia. Al nudo d'arte presta un corpo perfettamente scolpito. Il suo incontro con i due maestri della fotografia americana darà vita a invenzioni sorprendenti e dalla forte carica trasgressiva. Particolarmente significativa è l'immagine realizzata da Mapplethorpe nel 1982: Lisa è ritratta completamente nuda ma con il volto coperto da un velo da sposa. Incarna un modello di femminilità androgina che dà vita ad una vera *scultura fotografica*. L'immagine risente di due principali influenze: il Canone classico greco e la rappresentazione del corpo partorita dal genio immaginifico di Michelangelo. Ma soprattutto Lisa evoca la capacità del corpo di parlare senza parole. Esprime in maniera suggestiva e

G. Filoramo, *Il sacro e il potere. Il caso cristiano*, Einaudi, Torino 2009.

G. Fyfe, J. Law, *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*, in "Sociological Review Monograph", n. 35, Routledge, London 1988.

E. Goffman, *The Presentation of Self in Every Day Life*, Allen Lane, London 1959.

E. Goffman, *Gender Advertisements*, Macmillan, London 1979.

J. Grady, *The Visual Essay and Sociology*, in "Visual Sociology",

insieme ironica la cultura del narcisismo descritta antropologicamente in quegli anni da Christopher Lasch (1979). Quel corpo androgino, modellato come la statua di un atleta ellenico, possiede un contenuto esplicitamente polemico. È il significante di significati molteplici: un codice polisemico. È un corpo di donna che esalta un'estetica muscolare tradizionalmente maschile. Ha il volto velato eppure possiede un impatto comunicativo immediato. È espressione della più assoluta e arrogante esaltazione dell'individualità, eppure si offre come icona di un'emergente filosofia di vita. La sua fisicità è prepotente, esteticamente canonica eppure provocante e provocatoria. Per parafrasare Adorno, può essere assunta come la rappresentazione rovesciata dei *corpi del fascismo*. Con questa formula intendiamo il corpo-massa delle coreografie celebrative tanto care ai totalitarismi di ogni colore, dove gli attori sono tutti in uniforme, a volto scoperto ma totalmente anonimi e sottoposti alla coercitività di un gesto tecnico eterodiretto. La Lyon immortalata da Mapplethorpe ironizza sino al sarcasmo sulla muscolarità maschile atteggiandosi al gesto di gonfiare i bicipiti. Sembra così sfidare l'iconografia maschilista, la sacralità del matrimonio (il volto coperto dal velo da sposa su un corpo nudo), l'estetica della conformità. Rivendicando il proprio diritto all'ambiguità e con esso la propria individualità. Irridendo ai simbolismi comunitari, all'etica del disciplinamento e all'estetica delle uniformi, all'appello regressivo alla *Gemeinschaft*. Sessualmente e felicemente equivoco, perfetto e 'solitario', il corpo di Lisa si oppone tanto al corpo-massa delle dittature quanto al corpo-merce dell'immaginario pubblicitario. Nel suo sodalizio con l'artista si fa argilla da plasmare e scultore che la plasma. Più che un manifesto femminista è un'icona anticipatrice della rivoluzione ipermoderna¹⁰.

La stessa fotografia erotica si è trasformata nel corso del Novecento rispetto al suo imprinting tardo ottocentesco. Vengono via via cancellati i volti maliziosi e sognanti. Spariscono i fondali allusivi (il boudoir o l'alcolica). L'appello erotico del corpo non ha più bisogno di evocare frammenti di intimità simulata. Si esibiscono corpi nudi, o per meglio dire *spogliati*. Immagini sfac-

- II, 6 (1991), pp. 23-28.
 J. Grady, *The Scope of Visual Sociology*, in "Visual Sociology", XI, 2 (1996), pp. 10-24.
 D. Harper, *Visual Sociology: Expanding Sociological Vision*, in "American Sociologist", I, 19 (1988), pp. 54-70.
 D. Harper, *On the Authority of the Image: Visual Sociology at the Crossroads*, in N.K. Denzin, Y. Lincoln (a cura di), *Handbook of Qualitative Research*, Sage, Newbury Park 1993.



**LO SGUARDO
CHE COMPRENDE**
 NICOLA PORRO

ciate, dando alla *sfacciataggine* il suo significato letterale di 'perdita del viso'. I volti non hanno segreti da svelare. L'immagine erotica si fa pura esposizione.

La contaminazione e sovrapposizione di erotizzazione dello sport e sportivizzazione dell'eros troveranno una silloge iconica nella seconda metà del XX secolo. Un prodotto pubblicitario, di dichiarata matrice commerciale, come i calendari Pirelli, ne rappresenterà una testimonianza di profilo artistico. Vi concorreranno i più prestigiosi e originali fotografi contemporanei. Essi proporranno un'interpretazione sofisticata del corpo dell'atleta che attinge ai repertori e agli stilemi dell'immaginario erotico, ma ne rivendica la distanza rispetto al dozzinale e banale profluvio di icone campionistiche prodotto a getto continuo dalla pubblicità televisiva.

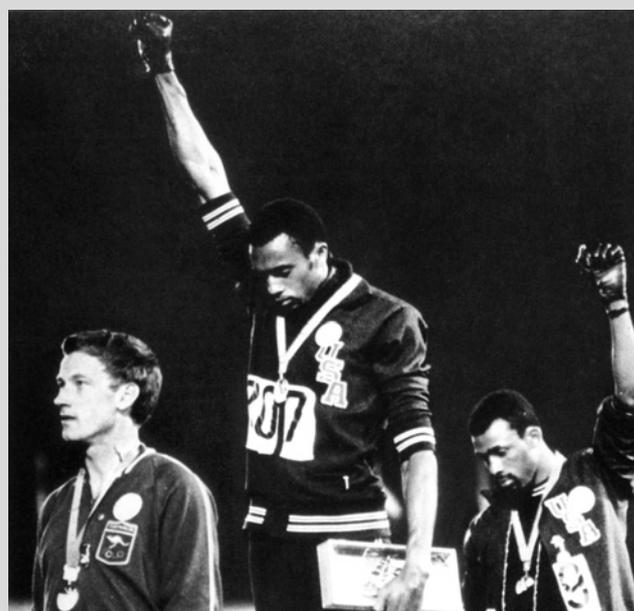
Interrogare le immagini

Se la Riefenstahl alla fine degli anni Trenta elabora un autentico catalogo di icone capaci di alimentare l'applicazione del metodo visuale alla ricerca *sulle* immagini, le gallerie iconiche dello sport che appartengono all'era fotografica e ai suoi sviluppi all'epoca della riproducibilità tecnica offrono un materiale sconfinato alla ricerca *con* le immagini.

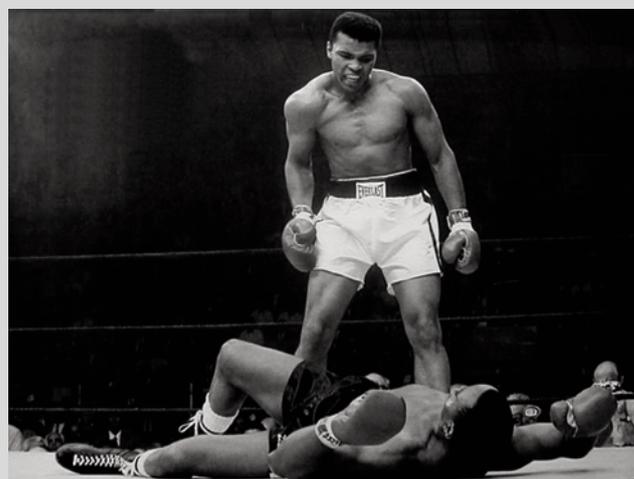
Ai primi del Novecento risale l'immagine che fra le prime e con la maggiore forza segna la fine della stagione della posa e dell'encomiastica sportiva e la transizione alla rappresentazione drammaturgica dell'evento. È quella, già ricordata, che raffigura il viso sconvolto dalla fatica e il corpo minuto e scomposto di Dorando Pietri a pochi passi dal traguardo della maratona di Londra 1908. Un'icona straordinaria, non solo per l'immaginario sportivo italiano, che cattura un evento nel suo accadere e lo identifica in un personaggio. L'intera storia dello sport novecentesco può del resto essere rappresentata come una galleria di icone che, dando vita a un immaginario sportivo mondiale, hanno raccontato insieme lo sport, il Novecento, i nazionalismi, la globalizzazione e i mutamenti della cultura e del costume delle contemporanee società di massa.

Ad Howard S. Becker, fra i Settanta e gli Ottanta, va ascritta l'elaborazione di un primo quadro teorico di ri-

L'occhio nel pugno



Lo sport campionistico concorre a questa Grande Narrazione generando non solo rappresentazioni celebrative ma anche icone disacranti. Basta pensare all'epopea per immagini di Cassius Clay-Muhammad Ali o a quella raccontata nel fatidico '68 dai pugni chiusi guantati di nero e dallo sguardo abbassato dei velocisti di colore Smith e Carlos sul podio olimpico di Città del Messico.





ferimento per l'applicazione del metodo visuale alla sociologia. È il periodo in cui lo studioso americano pubblica, in ordine sparso, una serie di articoli dedicati a illustrare ed esemplificare le potenzialità del metodo visuale e del ricorso alla fotografia nella ricerca sociale. Fra i contributi più significativi l'articolo pubblicato nel 1974 sul primo numero di *Studies in the Anthropology of Visual Communication* e quello che sette anni dopo (Becker, 1981) sarà specificamente dedicato alla fotografia e all'incipiente collaborazione tra questa e la sociologia. Un processo che al ricercatore interazionista pareva esprimere una sorta di duplice rivendicazione di status. Per un verso, una sociologia liberata dall'ossessione mentalistica poteva rivendicare una piena legittimazione come scienza recuperando attraverso lo sguardo un contatto diretto con la realtà empirica. La fotografia, desiderosa di essere riconosciuta come arte, poteva dal canto suo finalmente proporsi alla ricerca sociale come oggetto e strumento di comprensione del mutamento. Un retroterra teorico alle riflessioni del sociologo americano è rinvenibile nel pensiero di C. S. Peirce (1965-1966) e nella distinzione, da lui introdotta e utilmente applicabile alla 'decodifica del visuale', fra *indici*, *icone* e *simboli*.

Nel contesto europeo, segnatamente in quello britannico, il metodo visuale si affaccia attorno agli Ottanta sull'onda dello sviluppo dei *cultural studies* e, più in generale, grazie al rinnovato interesse per gli approcci qualitativi. Prendono forma esperienze di ricerca interdisciplinare che interessano l'ambito semiologico e la stessa letteratura, come nel caso dello strutturalismo e del post-strutturalismo francesi. Tanta effervescenza presenterà però alcuni rischi. Spesso si assisterà ad una sorta di colonizzazione dei repertori visuali. In qualche caso ricondotti a corredo illustrativo più che a strumento di scoperta e di verifica. In qualche altro subordinati alle regole della semiotica o a modelli comunque estranei alla ricerca sociale.

Gli anni Ottanta, del resto, sono segnati dal crescente interesse delle scienze sociali per gli effetti collettivi indotti dalla dilatazione dell'offerta televisiva di intrattenimento e commerciale. In Italia è il periodo del boom dell'emittenza privata, favorita da importanti innova-

D. Harper, *An Argument for Visual Sociology*, in J. Prosser (a cura di), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Routledge, London 1998.

C. Lasch, *The Culture of Narcissism*, Norton & Co, New York 1979.

E.R. Leach, *Rethinking Anthropology*, Athlone Press, London 1961.

F. Mattioli, *Sociologia visuale*, Nuova Eri, Torino 1991.

F. Mattioli, *La sociologia visuale: qualche risposta e molti interrogativi*, in C. Cipolla, A. De Lillo (a cura di), *Il sociologo e le sire-*

zioni tecnologiche. Una legislazione di favore consentirà la costituzione di oligopoli privati dotati di immense risorse economiche e di una pervasiva capacità di influenzare preferenze, stili di vita, modelli di comportamento e persino orientamenti politici. Anche nel contesto anglosassone, tuttavia, si afferma fra i ricercatori un'attenzione sempre maggiore alle ricadute sociali dell'esposizione ai grandi media. Un'articolazione dei *cultural studies*, ispirati al tema gramsciano dell'egemonia, si concentrerà sulla capacità del mezzo televisivo di generare un nuovo senso comune di massa. Le intuizioni di Marshall McLuhan sul villaggio globale verranno rivisitate in una prospettiva critica e più politicamente sensibile. Studiosi come Brohm, Hoberman e Mandell segnaleranno la rilevanza della produzione di un immaginario sportivo, prevalentemente campionistico e professionistico, nella costruzione di un sistema di significati globalizzato e globalizzante. Le icone dello sport di alto livello appartengono d'altronde a pieno titolo alla rappresentazione del mondo costruita e veicolata dall'immaginario televisivo pubblicitario. Ai critici più pessimisti essa sembra incoraggiare il conformismo di massa, l'idolatria del successo, la banalizzazzione della vita collettiva. Il corpo effigiato dell'atleta, stilema dell'estetizzazione politica totalitaria fra le due guerre, viene ora declinato entro le categorie simboliche del *glamour* televisivo. Dà vita a icone della *modernità liquida* descritta da Bauman, non dissimili da quelle proposte dallo star system del cinema e dello spettacolo. In questo contesto l'analisi scientificamente orientata dei repertori iconici della tarda modernità, ivi comprese le straordinarie gallerie dell'immaginario offerte dallo sport, trova una propria legittimazione e tende a dotarsi di strumenti più appropriati.

L'emergere di un rinnovato interesse per il metodo visuale si innesta in Italia in una non trascurabile tradizione di ricerca sul campo di tipo etnografico o meglio *etnologico*. Uno dei pionieri anglosassoni della disciplina come Douglas Harper (1988) ha spesso richiamato, ad esempio, l'importanza degli studi italiani postbellici sulla cultura materiale. La cassetta degli attrezzi dei ricercatori si arricchisce nello stesso periodo di strumenti

- ne. *La sfida dei metodi qualitativi*, Franco Angeli, Milano 1996.
- F. Mattioli, *Prospettive e limiti della sociologia visuale*, in A.L. Carloti (a cura di), *Usi e abusi dell'immagine fotografica*, ISU Università Cattolica, Milano 2000.
- F. Mattioli, *La sociologia visuale: che cosa è e come si fa*, Bonanno, Acireale-Roma 2007.
- F. Mattioli, *Introduzione al metodo visuale*, in M. Pasini, G. Maggi (a cura di), "M@GM@. Itinerari visuali", *www.analisiqualitativa.com*, vol. 7, n. 2 (2009).



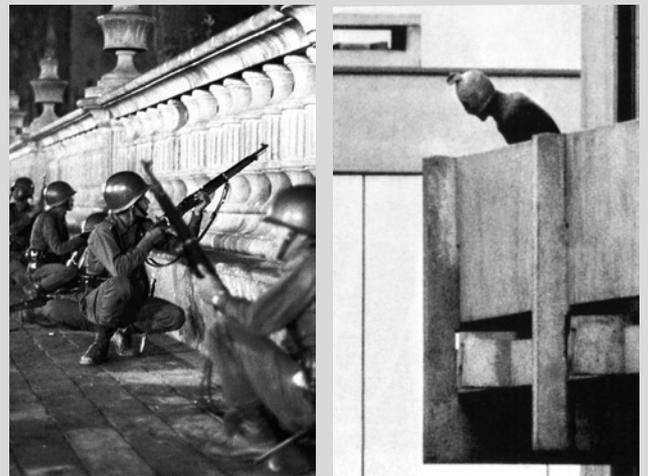
**LO SGUARDO
CHE COMPRENDE**
NICOLA PORRO

propri della ricerca massmediologica, a cominciare dall'analisi del contenuto elaborata da Lasswell. Già negli anni Settanta, peraltro, Franco Ferrarotti si era interrogato sulle potenzialità del metodo visuale o meglio del 'documento fotografico', nel contesto di una appassionata rivendicazione dei metodi qualitativi. Nel 1983 si costituirà quell'autentico laboratorio internazionale rappresentato dall'International Visual Sociology Association (IVSA). Grazie all'IVSA si renderanno più facili e produttivi la circolazione delle esperienze e il confronto metodologico fra i ricercatori visuali, da Douglas Harper a John Grady, da Jon Wagner a Jerome Kruse.

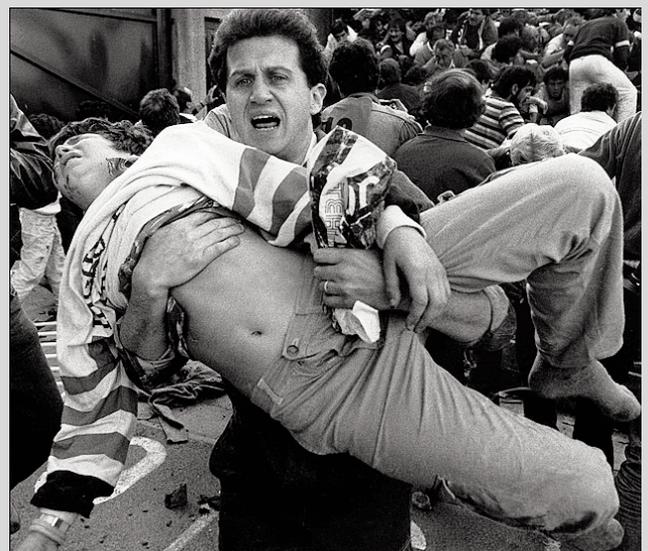
I contributi italiani, grazie al lavoro avviato dalle stimolazioni di Ferrarotti e proseguito da Cipolla, Faccioli, Mattioli, Mutti, Secondulfo e altri studiosi delle nuove leve accademiche, si sono guadagnati una significativa visibilità scientifica anche a raggio internazionale.

In un contributo a una riflessione a più voci sulla sociologia visuale Mattioli (2009) ha proposto importanti considerazioni critiche sul tema. Esse muovono dall'esigenza di superare l'interminabile litania su validità e limiti dell'approccio visuale. È importante, piuttosto, definire di quale approccio visuale abbiamo bisogno e quanto questo possa essere inserito in una prospettiva integrata. Le due questioni sono interrelate. Un uso ancillare, puramente didascalico delle immagini concorre scarsamente alla ricerca. Si limita a illustrarne i risultati o a sottolinearne aspetti meritevoli di memorizzazione. La sociologia visuale, decisiva negli approcci fondati sull'osservazione, deve però collocarsi entro una strategia di indagine a più ampio raggio. Mattioli fa riferimento al questionario, alla network analysis, all'intervista, all'analisi secondaria di dati statistici. Strumenti e strategie di indagine che non sono riducibili all'orticello della ricerca qualitativa o 'non standardizzata'. Va aggiunto, seguendo questa linea di ragionamento, che ogni immagine rinvia a un contesto da ricostruire con strumenti propri e rigorosi. Con il concorso, quando occorre, della storia, della psicologia, dell'antropologia e della storia sociale. L'approccio integrato è insomma indispensabile quando la pura osservazione non sia sufficiente a dar conto del problema. La sociologia vi-

L'occhio entra in campo



Chi narra per immagini ha il potere non solo di raccontare gli eventi, ma anche di trasportarci alla loro presenza. La fotografia istituisce un contatto fisico con la storia abolendo i diaframmi propri della comunicazione verbalizzata. Trama narrativa e significato sono manifesti. Saranno immagini fotografiche e cinematografiche a fornire testimonianza diretta della sanguinosa repressione di Città del Messico o del massacro di Monaco o della strage dell'Heysel come di altre tragedie dello sport.





suale può porsi come un “punto di vista” da cui analizzare la realtà sociale. Non l’unico, né necessariamente il migliore, ma sicuramente fecondo se risponde a ragioni e procedure scientifiche invece che a intenzioni meramente estetiche o ideologiche.

Questa osservazione mi sembra particolarmente congruente con il tentativo di aprire al metodo visuale il territorio dello sport, del corpo e della sportivizzazione dei corpi. Lo sport è una grande narrazione popolare, che richiede di essere ricostruita scrupolosamente nell’analisi di eventi, personaggi, tendenze. Pena un approccio banalizzante o del tutto impressionistico, che avrebbe poco di scientifico da aggiungere alla sterminata produzione mediatica e giornalistica che dello sport contemporaneo ha fatto una mitologia collettiva. Deprimendone tuttavia, quasi inevitabilmente, il potenziale euristico come chiave di lettura di dinamiche sociali più ampie.

Analogamente, se il corpo è un costrutto sociale e non un dato di natura ‘taken for granted’, è particolarmente importante indagarne la connessione con stili di vita, modelli di comportamenti, mode, tabù, pregiudizi e forme di rappresentazione-costruzione dell’identità. Le immagini si prestano a *documentare* ma anche a *comprendere* strategie, contenuti, finalità di produzioni del significato. Esattamente come i dati statistici o i tabulati relativi a una ricerca survey, tuttavia, le immagini non parlano da sole. Si ripropone per questa via la contraddizione irrisolta che sottostava all’esperimento condotto da Barthes e Aquin sui repertori dello sport. Da un lato l’impatto diretto che l’immagine consente nel momento in cui suggerisce e suscita letture emozionali. Dall’altro l’esigenza di interrogarla, contestualizzarla, problematizzarla. Il metodo sociologico e la sociologica critica, a partire dai Lynd e da Wright Mills, ci insegnano che i dati, compresi quelli offerti dall’analisi visuale all’occhio del ricercatore, non parlano da soli.

Servono codici *denotativi* (iconici e iconografici) che ci permettano di interpretarne correttamente il contenuto manifesto. Sta a noi decifrarne il significato ulteriore, il *denotato*, che desideriamo assegnare loro. Per questo occorrono anche codici *connotativi* di tipo estetico, infor-

M. Mauss, *Les techniques du corps*, in “Journal de psychologie”, XXXIII, 3-4 (1936), ripubblicato in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris 1968.

M. Mead, *L’antropologia visiva in una disciplina di parole*, in “La ricerca folklorica”, n. 2 (1980).

P. Parmeggiani, *L’arte di mentire. Dall’immagine fotografica alla televisione*, in “Perimmagine”, inv. 2002-2003, pp. 13-16.

Peirce C. S. (1965-1966), *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press.

mativo, espressivo, o scientifico. Si tratta di codici differenti e bisognosi di chiavi di lettura specifiche, esattamente come diversi sono gli ambiti in cui una foto può essere utilizzata e le finalità cui è indirizzata. Queste osservazioni possono risultare preziose per un’ipotesi di ricerca sul corpo e lo sport, che assuma entrambe le possibilità del metodo visuale: quella che fa capo all’ambito della sociologia *con* le immagini e quella che si concentra *sulle* immagini, indagando la produzione artistica, pubblicitaria o comunque costruita attorno a un significato preventivamente attribuito.

Non solo illustrazioni

L’approccio visuale non ha nulla a che vedere con il ricorso occasionale o puramente decorativo a icone e immagini. In quanto metodo di ricerca scientifica, esige una procedura di indagine che ha inizio con la selezione dei materiali utili. La materia prima è virtualmente sterminata. Nel caso di una ricerca *sulle* immagini dedicata alla produzione artistica, comprende tutti i repertori, dalle foto d’arte alle pitture, dalle sculture alla produzione grafica o computergrafica, in cui il *significato* è attribuito da un autore. Si è prima fatto riferimento ad alcuni possibili casi di studio relativi alla produzione fotografica e cinematografica contemporanea. Uno degli esempi ereditati dall’antichità classica è rappresentato dalla scultura di Policlete che duemilacinquecento anni fa rappresentava la propria visione filosofica del mondo attraverso il corpo del *Diadumeno* in rigorosa osservanza ai criteri estetici del Canone. In età romana imperiale il ritratto di Augusto detto di Prima Porta sovrapporrà la testa e la corazza dell’imperatore al corpo greco del *Doriforo* di Policlete. Una dimostrazione empirica di come il significato attribuito all’immagine si costruisca al crocevia fra il gesto dell’atleta, stilizzato dal Canone, e la rielaborazione del senso che viene prodotta in funzione dei destinatari del prodotto artistico. Le caricature, i fotomontaggi o anche le rivisitazioni artistiche di icone della cosiddetta *pop culture* – si pensi ai volti delle star rivisitati da Andy Warhol – rispondono alla stessa semantica. Il metodo della ricerca, qualunque ne sia l’oggetto, esige perciò che l’attenzione si concentri tanto



**LO SGUARDO
CHE COMPRENDE**
NICOLA PORRO

II PER UNA SOCIOLOGIA *SULLE* IMMAGINI

L'occhio per Lisa



Il ritratto di Lisa Lyon realizzato da Mapplethorpe nel 1982 evoca la capacità del corpo di parlare senza parole. La sua fisicità è prepotente, esteticamente canonica eppure provocante e provocatoria: ironizza sino al sarcasmo sulla muscolarità maschile atteggiandosi al gesto di gonfiare i bicipiti. Sembra così sfidare l'iconografia maschilista, la sacralità del matrimonio (il volto coperto dal velo da sposa su un corpo nudo), l'estetica della conformità. Sessualmente e felicemente equivoco, perfetto e 'solitario', il corpo di Lisa si oppone tanto al corpo-massa delle dittature quanto al corpo-merce dell'immaginario pubblicitario.



sull'emittente quanto sulla ricostruzione documentaria di fatti, situazioni e personaggi rappresentati. Le fotografie, come tutti i repertori artistici antichi o recenti, vanno perciò considerate come veri e propri testi¹¹.

La produzione che rientra nella categoria del fotogiornalismo richiede altre procedure e presenta una caratteristica particolare. A differenza della produzione artistica, costruita sulla base di una preventiva attribuzione di senso dall'artista, l'analisi con le immagini esige che il loro significato vada svelato e valutato in relazione ai quattro criteri dell'autenticità, della credibilità, della rappresentatività e del senso. Caratteristica di questa tipologia è il ricorso sistematico a commenti o didascalie che contribuiscono a indurre il significato, a suggerire una contestualizzazione delle immagini. Specialmente nel caso dello sport, spesso è la didascalia che, come nell'esempio citato di Barthes, orienta l'interpretazione. L'immagine può però essere sufficiente, con la sua potenza suggestiva, a creare il mito. Un racconto per immagini modifica comunque l'oggetto riprodotto. Se ciò non avvenisse non esisterebbero belle foto, ma solo bei soggetti. In un certo senso, come ricorda Parmeggiani (2002) facendo ricorso a una formula provocatoria ma priva di intenzioni dispregiative, la fotografia mente per definizione. Non costituisce mai una pura mimesi. Nemmeno la scelta tecnica è uno strumento neutro. L'immagine non è mai passiva riproduzione della realtà e non è meno trasparente della parola, ma è nello stesso tempo il prodotto delle tecnologie e dei loro codici. I media visuali, dalla fotografia classica alle sue varianti digitali, dalla ripresa cinematografica al video, funzionano come indici rispetto a ciò che rappresentano. Non descrivono, ma suggeriscono. Le immagini sono soggette all'influenza sociale e culturale e al contesto storico in cui vengono prodotte e consumate. L'ambiguità della foto sta nel fatto che l'istantanea sottrae l'immagine al contesto. In qualche caso può trasformarsi in simbolo, cessando perciò di rappresentare un indice. Ogni fotografia rinvia però a codici e appartiene a una categoria di segni. In questo senso l'immagine riprodotta fotograficamente non esige la somiglianza con un referente, bensì ne attesta l'esistenza. È come l'im-

N. Porro, *La sportivizzazione della salute*, in N. Porro e S. Raimondo (a cura di), *Sport e salute*, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 23-46.

N. Porro, *Il corpo della Nazione. Mito politico e immaginario nazionalistico nella narrazione del Milite ignoto*, in "Rivista trimestrale di Scienza dell'Amministrazione", LIII, 2 (2009), pp. 5-28.

N. Porro, *Corpi e immaginario. Memoria, seduzione e potere dal Milite ignoto al Grande Fratello*, Bonanno, Acireale-Roma 2010.

pronta che indica dei passi, l'ombra che allude a una presenza, la cicatrice che ricorda una ferita, le rovine che testimoniano una storia passata.

Quando invece ci occupiamo di un autore che si propone di conferire senso all'immagine, vale per la fotografia quello che vale per ogni altra manifestazione delle arti visive. Nessun testo iconico, insomma, può essere indagato senza tener presenti (i) gli intenti soggettivi dell'autore, elaborati e mediati dalle influenze sociali, culturali, artistiche, filosofiche del suo tempo e della sua cultura di riferimento; (ii) le caratteristiche del mezzo tecnico; (iii) le caratteristiche dell'oggetto o degli oggetti (come riflette, luce, grandezza, movimento ecc.); (iv) le situazioni e i contesti ambientali; (v) la destinazione del prodotto artistico, si tratti di una statua classica da esibire in un tempio pagano, di una foto da reportage o di un fumetto in esposizione al MOMA di New York.

Ogni esplorazione testuale del prodotto d'arte, sportivo e non, richiede sempre, infine, un percorso nella soggettività del fruitore, nelle forme e nelle modalità culturali con cui esprime proprie motivazioni, sensibilità e visioni del mondo.

Un programma di indagine sulle immagini necessita di ipotesi di lavoro che orientino l'analisi e si fondino su procedure interpretative. La ricerca con le immagini appare invece particolarmente idonea a reperire, evidenziare e trasferire informazioni. In termini epistemologici è anche possibile concentrare l'attenzione del ricercatore sulle caratteristiche e le trasformazioni della vita e della cultura sociale così come sono rilevabili dalle forme di comunicazione visuale di una società. Esse possono essere comparate diacronicamente, ad esempio osservando come si è venuto modificando nel tempo in un medesimo contesto l'immaginario sportivo veicolato dalle arti visive classiche, dal cinema, dalla fotografia, dalla televisione e dai media digitali. Possono anche essere analizzati sincronicamente e comparativamente, mettendo a confronto in uno stesso arco temporale narrazioni per immagini prodotte in culture sociali diverse e/o attraverso l'impiego di differenti vettori iconici. Essenziale sarà disporre di una prospettiva unitaria, orientata a vedere il mondo piuttosto che a riprodurlo in forma astratta.

- B. Pronger, *Body Fascism*, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- J. Prosser (a cura di), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Falmer Press, London 1998.
- J. Prosser, *La costruzione di una metodologia qualitativa basata sulle immagini*, in P. Faccioli, D. Harper, *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale*, Franco Angeli, Milano 1999.
- G. Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, London 2001.



**LO SGUARDO
CHE COMPRENDE**
NICOLA PORRO

In sostanza, il metodo visuale si pone come uno degli strumenti per il rinnovamento e il potenziamento della ricerca sociale. Con l'obiettivo di rovesciarne l'approccio classico. La costruzione del contesto (storico, politico, culturale, statistico-sociale) deve accompagnare l'analisi visuale, ma non relegarla al ruolo ancillare di un puro strumento di conferma di ipotesi di lavoro ad essa estranee. O peggio farla oggetto di una mera rappresentazione decorativa. Questa rivoluzione epistemologica costituisce uno degli approdi recenti di quella critica alla visione *mentalistica* della società avanzata da autori come Elias, Goffman e Foucault e Le Breton. Una critica che B.S. Turner (1984) ha ricondotto alle origini ottocentesche di una sociologia preoccupata soprattutto di costruire un proprio spazio epistemologico in opposizione al riduzionismo della biologia e della psicologia. L'effetto inintenzionale sarebbe consistito proprio nella cancellazione delle tematiche connesse alla corporeità, alle emozioni, alla sessualità, alla guerra, alla salute e alla malattia, allo sport. Territori che rappresentano il rimosso della ricerca sociale classica (Porro, 2008) e che necessitano di essere esplorati grazie all'impiego di tecniche scarsamente o parzialmente sperimentate dall'indagine sociologica. Il potenziale critico del metodo visuale spiega forse perché la sociologia accreditata, nell'accezione accademica del termine, continui a essere restia a un pieno riconoscimento di status alle ricerche socio-visuali (Emmison e Smith, 2000) e incline alla 'marginalizzazione del visuale' paventata a suo tempo da Becker¹².

È invece significativamente cresciuto sin dagli anni Ottanta-Novanta proprio il ricorso al loro uso *decorativo e accessorio* nella presentazione grafica e nella confezione stilistica dei risultati delle ricerche. Uno sviluppo incoraggiato dalla digitalizzazione e dalla diffusione degli strumenti dell'informatica e della telematica, che esaltano la composizione grafica del testo e la funzione esplicativa e/o illustrativa di titoli e didascalie. L'immagine, valorizzata come corredo del testo, rischia di assolvere ancora una volta una funzione puramente ancillare.

È possibile, insomma, istituire una connessione fra i percorsi della sociologia del corpo e quelli propri del metodo visuale. Senza però che si istituiscano fra i due

L'occhio estetico dell'Ordine totalitario



È alla narrazione di corpi sportivizzati che nel suo capolavoro *Olympia* Leni Riefenstahl affida alla fine degli anni Trenta uno dei più poderosi manifesti ideologici del nazismo. La regista tedesca intende evocare con stilemi neoclassici, che risentono dell'estetica di Winckelmann, un Ordine Nuovo totalitario, a impronta etnocentrica (l'eroe atleta ariano). In questa costruzione di significato risalta la continuità istituita con il paradigma estetico greco. Lo scopo è accreditare la Germania hitleriana come l'erede della missione civilizzatrice incarnata metastoricamente dall'Ellade classica. Un racconto che suggerisce l'idea di una globalizzazione totalitaria del mondo. L'estetizzazione della politica, che attinge soprattutto alla statuaria classica dell'eroe atleta, sarà del resto fra gli elementi caratterizzanti i totalitarismi fra le due guerre.





processi dirette relazioni di causa-effetto. Fondamentale è non separare la sociologia visuale dalla sociologia tout court e non pretendere di erigere il metodo visuale a risposta risolutiva alla crisi delle vecchie epistemologie. Quasi tutte le ricerche sociologiche possono attingere alle risorse del metodo visuale. Gli etnometodologi se ne servono per esplorare gli 'assunti non verbalizzati' che aiutano a decifrare una visione del mondo. La stessa ricerca survey ha non di rado bisogno delle immagini per evidenziare e rendere meglio comprensibili aspetti e questioni oggetto della propria indagine. Paesaggi, immagini *before and after* di luoghi o edifici, ritratti urbani appartengono da tempo all'analisi demografica e a quella propria della geografia sociale. Gillian Rose (2007), occupandosi della costruzione sociale dell'attualità, ha mostrato attraverso quali strategie di produzione emozionale del significato un importante quotidiano britannico, *l'Evening Standard*, abbia raccontato al grande pubblico l'attacco terroristico di Londra del luglio 2005. Una narrazione affidata quasi esclusivamente alle immagini si è rivelata capace di produrre una rappresentazione enfaticamente dicotomica di un evento tragico. Alimentando con rara potenza l'opposizione noi/loro suscitata dall'irruzione di un 'nemico invisibile' nella vita quotidiana di una metropoli aggredita e ferita.

Una ricerca da sperimentare

È forse possibile fissare ora qualche punto fermo. Più che di sociologia visuale, come disciplina autosufficiente, convergente o concorrente con altri approcci (antropologia visuale ecc.), sembra opportuno parlare di *applicazione del metodo visuale alle scienze sociali*. Tale approccio rinvia a percorsi intellettuali e a sperimentazioni metodologiche proprie, frutto della storia e dei processi di istituzionalizzazione delle diverse discipline interessate. L'approccio visuale può peraltro costituire una modalità d'indagine orientata a una *maggiore comunicazione interdisciplinare* fra le scienze sociali. La rivendicazione del valore euristico del metodo visuale e delle sue potenzialità per una rappresentazione pluralistica e integrata delle scienze sociali trova un efficace ambito di applicazione nell'osservazione, descrizione e

G. Rose, *Spectacles and spectres: London, 7 July 2005*, New Formations, in <http://www.open.ac.uk/socialsciences/staff/grose/info.html>

D. Secondulfo, *Un'immagine vale più di mille parole? Alcune notazioni in margine all'uso sociologico della fotografia*, in C. Ci-polla, A. De Lillo (a cura di), *Il sociologo e le sirene. La sfida dei metodi qualitativi*, Franco Angeli, Milano 1996.

interpretazione della *corporeità come significato e significante* di processi culturali storicamente identificabili.

L'esperienza sportiva e la sua narrazione per immagini possono costituire un territorio privilegiato di questo approccio. Appare però tanto più necessario associare all'esame testuale delle icone la *ricostruzione dei singoli contesti socio-culturali* e una *documentazione di casi* empiricamente verificabile.

Si tratta insomma di collocare le immagini *dentro* l'indagine scientifica, senza ridurle a pura illustrazione bensì facendone lo strumento per un perfezionamento dei metodi e delle tecniche della ricerca sociale (Prosser, 1998). Ferrarotti (1992) ha evidenziato come l'immagine fotografica, l'istantanea, possieda la capacità di *fissare* il dato, di catturare il movimento. Secondulfo (1996), dal canto suo, ci ricorda come un'istantanea fotografica sia capace di *isolare e congelare* un segmento di realtà, consentendo di analizzarlo in dettaglio successivamente attraverso procedure tanto quantitative (standardizzate) quanto qualitative (non standardizzate). Un'immagine rappresenta un'insostituibile risorsa tecnica quando si tratti di testimoniare *l'unico e l'irripetibile* ed è intuitivo il potenziale di una ricerca per immagini se applicata alle imprevedibili e dinamiche narrazioni dello sport. Mattioli aggiunge tuttavia che la ricerca visuale non può essere assimilata acriticamente agli approcci idiografici, pur richiedendo spesso il ricorso alle tecniche e agli strumenti dell'analisi qualitativa (storie di vita, studi del caso, impiego della cosiddetta *letteratura grigia* ecc.).

Dalla definizione dell'asse concettuale della disciplina discendono proposte tecnico-metodologiche differenziate. La più classica fa riferimento all'analisi di contenuto, che indaga i materiali visivi, la produzione documentaria, la fotografia etnografica come si trattasse di testi di opere letterarie, materiali di propaganda ecc. Questo approccio si attaglia perfettamente alla ricerca sulle immagini, ma può essere applicato anche quando si tratti di 'leggere' un'istantanea che richieda una contestualizzazione e un'interpretazione del significato¹³.

Il metodo visuale conferisce alla ricerca sociale una dimensione semiotica. Le consente di risalire dall'osservazione al significato e di mettere in luce la relazione fra

- B. Turner, *Body & Society*, Blackwell, Oxford 1984.
 T. Van Leeuwen, J. Carey (a cura di), *Handbook of Visual Analysis*, Sage, London 2001.
 U. Volli, *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma-Bari 2000.
 J. Wagner (a cura di), *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*, Sage, Beverly Hills 1979.



**LO SGUARDO
 CHE COMPRENDE**
 NICOLA PORRO

significante, significato e referente. L'approccio semiotico può sorreggere un'analisi sociologica che si concentri sulla produzione in quanto rappresentazione e costruzione sociale. Una ricerca sulla sportivizzazione del corpo è al riguardo esemplare. Il corpo dell'atleta nella produzione artistica delle arti visive costituisce un significante rispetto a un contenuto che lo scultore, il pittore o il fotografo d'arte intende veicolare. Policleteo ricorre alla rigorosa geometria del Canone per rappresentare nell'atleta un'armonia di forme che evoca la ricerca di un'armonia metafisica. L'icona della divinità classica sarà modellata sulle sembianze dell'atleta: la perfezione di quelle forme scolpite appartiene all'ordine del divino e contribuisce a connotarlo. La Riefenstahl venticinque secoli più tardi elaborerà quel disegno di perfezione per farne l'allegoria di un Ordine politico totalitario. Mapplethorpe darà del corpo scolpito di Lisa Lyon una lettura trasgressiva che irride agli stereotipi identitari dei 'corpi del fascismo'. In tutti questi esempi il corpo-significante è però il prodotto di un'attività che ha concretamente plasmato le forme del campione, attraverso tecniche del corpo che non sono mera rappresentazione bensì costruzione indefessa e paziente, perseguita attraverso la pratica dell'allenamento che plasma e modifica la fisicità. Ogni rappresentazione, insomma, implica una costruzione. Significanti tipologicamente simili rinviano invece a significati alternativi.

L'indagine testuale (lessicografica) sulle immagini d'arte risponde così alla prima delle quattro tipologie del metodo visuale identificate da Wagner (1979). È quella che usa il prodotto artistico, così come qualsiasi altro prodotto visivo reperito in archivi già esistenti, per documentare aspetti della cultura e della vita sociale di una comunità¹⁴. Per Douglas Harper la ricerca visuale fornisce evidenza empirica ai costrutti sociologici astratti. L'esempio suggerito è quello dell'analisi fotografica dei tratti propri che distinguono una società *meccanica* da una società *organica* alla luce della teoria di Durkheim. Le trasformazioni del lavoro da una società rurale tradizionale a una industriale e poi postindustriale, oppure le forme dell'abitare, gli stilemi veicolati dall'abbigliamento ecc. permettono di *rappresentare*

L'occhio del duce



Il nazionalismo italiano, come sarà elaborato culturalmente dal fascismo, appartiene senza alcun dubbio alla categoria delle *religioni politiche*. La narrazione sportiva e le sue icone negli anni della dittatura, così sovraccariche di attori tutti in uniforme e totalmente anonimi, ne costituiscono parte integrante e significativa.





il mutamento sociale rendendo tangibili concetti apparentemente astratti. Confrontando la piazza di un tradizionale mercato all'aperto con lo spazio di un call center risaltano con immediatezza quelle trasformazioni delle relazioni sociali e dell'organizzazione del lavoro che Weber aveva descritto un secolo fa in rapporto alla categoria di razionalizzazione. Nello sport la transizione da un paradigma della performance di tipo industrialistico e produttivistico (il corpo macchina) al modello fondato sulla stimolazione emozionale e sulla sperimentazione del sé (ginnastiche dolci, fitness, pratiche non competitive open air, sport estremi) può essere documentata efficacemente solo da immagini e repertori visivi. Per questa via è possibile racciordare l'analisi della sportivizzazione ai percorsi della civilizzazione descritti da Elias e al nesso fra trasformazione dei paradigmi sportivi e razionalizzazione weberiana individuato da Allen Guttmann.

Il corpo sportivizzato riflette insomma le principali forme sociali e gli apparati simbolici della modernità e della civilizzazione occidentale, le loro relazioni con il potere, la cultura, i media. Esso può assumere forme, rappresentazioni e canoni estetici differenti: è *polimorfico*. I repertori visuali ci consegnano tanti corpi sportivizzati o 'sportivizzabili' quante sono le diversissime modalità culturali, tecniche ed espressive delle discipline sportive. Anzi: descrivono infinite variazioni sul tema anche all'interno di singole discipline. Non esiste il *corpo* dell'atletica leggera, bensì i *corpi in azione* di singoli velocisti, saltatori o fondisti.

Eventi sportivi e fatti sociali

La sportivizzazione non riguarda solo le discipline praticate, bensì anche i più vasti e variegati contesti che configurano gli eventi sportivi come *fatti sociali* e come *circostanze rituali* (Leach, 1961) che assolvono funzioni drammaturgiche e di celebrazione identitaria. Il procedere ritmico di una coreografia ginnica descrive corpi sportivizzati nella forma del soggetto anonimo, del ginnasta-massa. Le variopinte scenografie allestite dagli ultras calcistici usano corpi in carne e ossa per simulare un'azione sociale espressiva e sovente aggressiva.

FONTI PER L'ICONOGRAFIA

- p. 7: Cassius Clay vs. Doug Jones, Madison Square Garden, New York 1963, in "L'Europeo" n. 1, 2004, p. 127.
 p. 9: a) *I marines a Jwo Jima*, 1945; b) Robert Capa, *L'istante della morte*, Guerra civile spagnola, 1936.
 p. 11: a) Dorothea Lange, *La coda del pane a Withe Angel*, San Francisco 1932; b) Georges Platt-Lynes, *Emarginazione*,

Gli esempi potrebbero proseguire all'infinito. Essenziale è però affermare che, in tutti i casi, si tratta (i) dell'attivazione di tecniche del corpo che si sviluppano entro il perimetro di una configurazione sociale e che (ii) siamo in presenza di corpi narrati e narranti capaci di assumere forme diverse e mutevoli (*polimorfismo*).

Il polimorfismo non è però l'unica caratteristica del corpo sportivizzato. Esso costituisce anche un variegato sistema di significati. Oltre che polimorfici, i corpi dello sport sono dunque *polisemici*, utilizzando *codici simbolici* e comunicativi anch'essi eterogenei e talvolta fra loro contraddittori. Goffman (1959, 1979) suggerisce di decifrare questi codici registrando scrupolosamente tutte le informazioni che possono risultare utili al ricercatore per individuare i ruoli e gli status ricoperti e agiti dagli attori osservati. Parla anzi di *indicatori simbolici* che consentono *riconoscimento* e *identificazione*. Sarebbe così possibile risalire alle *regole sintattiche* che sottostanno ai processi (nel nostro caso, alla sportivizzazione) e ordinare i più disordinati *materiali lessicografici* (i corpi in azione) come repertori dotati di significato. Nelle arti visive e in modo particolare nella fotografia tutti e tre i segni descritti da Peirce (indici, icone e simboli) possono essere presenti. Questo permette di decodificare un'immagine in relazione a fatti reali, come nel caso di una foto che ricordi un momento significativo di una manifestazione sportiva. Ma la foto, in quanto copia visiva, può rappresentare perfettamente un simbolo elaborato intellettualmente, come il corpo della campionessa di body building Lisa Lyon fotografato da Mapplethorpe con il volto coperto.

Il corpo sportivizzato ha il potere di svelare l'ordito nascosto, la sintassi latente della fisicità. In questo modo si fa produttore di *archetipi* e *stilemi*. Allo stesso tempo, costituisce il soggetto e l'oggetto di una complessa trama narrativa che, con il tempo, l'evoluzione tecnica, la trasformazione dei gusti e la stessa innovazione culturale, ha modificato molte delle rappresentazioni archetipiche delle discipline. Le prime icone dei pugili moderni ci rimandano la rappresentazione della boxe come *noble art* nel significato letterale del termine. Vale a dire come disciplina fortemente stilizzata e tendenzial-



- p. 17: a) *Soldati in un appostamento durante la repressione di Mexico City 1968*, in "L'Europeo" n. 1, 2004, p. 227; b) *Uno dei fedayn di Settembre nero al balcone dell'edificio di Connolly-strasse dove sono segregati gli ostaggi*, in "L'Europeo" n. 1, 2004, p. 229; c) Nick Didlick, *Heysel 1985*.
- p. 19: Robert Mapplethorpe, *Ritratto di Lisa Lyon*, 1982.
- p. 21: Leni Riefenstahl, *Ritratti dal film Olympia*, 1936.
- p. 23: a) *Savino Guglielmetti agli anelli sotto lo sguardo vigile del*

interdisciplinare con la ricerca antropologica e psicologico-sociale, sulla falsariga delle indagini dedicate da Goffman al *Gender Advertisement*, delle ricerche sulla semiotica degli edifici e degli studi sui nuovi media.

Conclusioni

Soprattutto dai paradigmi suggeriti da Eichberg (1989, 2004, 2010) possiamo ricavare tre prevalenti modalità idealtipiche di rappresentazione iconica di corpi sportivizzati. Esse corrispondono ad altrettante rappresentazioni sociali: il corpo della *performance*, il corpo del *benessere* e il corpo dell'*espressività*.

(i) Il corpo della *performance* assume i costrutti storico-sociali dell'industrialismo (produttivismo), ma anche le esperienze storico-politiche della nazionalizzazione e, più tardi, della globalizzazione. La costruzione del corpo della performance si fonda sui principi di selezione, di rendimento e di misurazione (prestazione *assoluta*). Innesca dinamiche di soddisfazione differita e si identifica nella figura eponima dell'atleta. La più potente delle sue icone è quella del corpo macchina, ispirata soprattutto alla fisiologia di Pavlov. I corpi sono specializzati in funzione delle singole pratiche codificate.

(ii) Il corpo del *benessere* si ispira all'igienismo e al salutismo, rivolgendosi sia ad attività non competitive sia a pratiche di prestazione *relativa* (soddisfazione non differita). In quanto antitesi del campionismo è povero di riferimenti iconici. Esalta però la figura del cittadino, l'ideologia del benessere nella transizione dal modello del fitness alla cultura del wellness, e lo sport per tutti "nessuno escluso" e "a misura di ciascuno".

(iii) Il corpo dell'*espressività* è un corpo proteiforme, disegnato su attività prevalentemente non competitive, orientate all'emozione e all'etica dell'*empowerment*. Sono presenti componenti di narcisismo e neo-naturalismo, di individualismo e di ambientalismo, ma anche forme disparate di attività a diverso contenuto espressivo. Gratificazione del Sé, mimetismo e trasformismo dell'identità ne completano il profilo.

A questa rappresentazione espressiva del corpo sportivizzato ben si adatta una riflessione sociologica sulla *ipermodernità* che può valersi delle suggestioni di autori

come Lipovetski, Charles e Varga. Non un'alternativa alla modernità, nel senso di una verificabile discontinuità rispetto ai costrutti fondanti del moderno, come nel paradigma della *postmodernità* di Lyotard. L'*ipermodernità* esprime un eccesso di modernità ma insieme individua le ragioni della sua crisi, così come la modernità non aveva cancellato le condizioni premoderne nella loro totalità. La sportivizzazione del corpo è perciò un processo capace di rivelare una dialettica storica complessa e di dare evidenza a molte delle sue dimensioni latenti. Le immagini del corpo e dello sport possono restituire alla ricerca sociale la capacità di cogliere i mutamenti in atto.

Cosa ci racconta, per usare la provocazione di Anzieu (1994), *l'io pelle* dei corpi tatuati di campioni come Iversen o Kretzschke? A quali sortilegi, insieme arcaici e postmoderni, allude la manipolazione e l'artificializzazione del corpo di tante star dello sport contemporaneo? Perché appare normale a un calciatore festeggiare un gol appena segnato spogliandosi e sovvertendo così il codice che fa del denudamento pubblico un rito di degradazione? Quali bisogni sono evocati dai grandi happening comunitari della maratona di New York o dal titanismo solitario della Parigi-Dakar? La rielaborazione *glamour* della figura dell'atleta nella produzione pubblicitaria sta generando una contaminazione di ruoli e di generi che identifica una nuova élite dell'immaginario? Cosa annuncia il ricorso alla stilizzazione informatica del corpo sportivo nei codici ludici e virtuali delle playstation?

Le provocazioni potrebbero continuare a lungo e rinviare a una serie di questioni tutt'altro che irrilevanti per una riflessione sull'*ipermodernità*. La sociologia ha sin qui lasciato campo libero ad approcci impressionistici che si sono limitati a produrre repertori della banalità: nostalgia della tribù, regressione a estetiche comunitarie, bisogni di individuazione, dittatura del consumo e resistenza alla massificazione e via sproloquiando.

Ora si tratta di riappropriarsi degli strumenti della ricerca. Restituendole occhi che le permettano di interrogare il corpo. E con esso lo sport, che costituisce uno spazio esemplare della società somatica.

regime, 1928, in *Coroginnica*, la Meridiana editori, Roma 1992, p. 204; b) *Mussolini allo Stadio dei Marmi*, in E. Bellizzi, A. Teja, P. Di Tano, *Lo Sport a Roma*, Roma 1990, p. 100.

p. 25: a) Richard Avedon, *Marilyn Monroe in posa nei panni di Lillian Russell*, New York maggio 1957; b) *Federica Pellegrini sulla copertina di Vanity Fair*, n. 29, luglio 2009; c) *Cristiano Ronaldo posa per l'Emporio Armani*, in www.ethansays.com/adlicious.



LO SGUARDO
CHE COMPRENDE
NICOLA PORRO

NOTE

¹ Gli anni Sessanta conoscono anche le prime sperimentazioni dell'antropologia visuale (Mattioli, 1996). L'esperienza del fotogiornalismo d'inchiesta e del giornalismo documentario di denuncia, insieme all'esperienza del fotogiornalismo di guerra e a quella, un po' misconosciuta, del fotogiornalismo sportivo fra le due guerre, mettono a disposizione quella che può essere considerata la 'materia prima' per una sociologia che faccia ricorso alle immagini (Becker, 1995).

² I precedenti risalgono all'Ottocento. Sono del 1855, a pochi anni dall'invenzione della fotografia, le pionieristiche narrazioni della Guerra di Crimea prodotte dall'obiettivo di Roger Fenton. Nel 1861 Matthew B. Brady fornirà un sorprendente racconto per immagini della Guerra di Secessione americana. Le 'cartoline fotografiche' di Brady, ancora in vendita presso la Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti, si riveleranno un autentico affare, come accadrà un secolo dopo per le icone del Che. La produzione è sempre schiettamente orientata a esigenze di propaganda e commerciali. Già a fine Ottocento quotidiani e magazine conoscono impennate di vendite quando vengono proposti repertori fotografici di battaglie o catastrofi, come nel caso delle edizioni *war extra* durante la Grande guerra. Il ricorso a fotografie, icone di vario genere e persino caricature sarà sistematico nella propaganda politica e militare della Prima guerra mondiale. La mobilitazione patriottica è sempre sostenuta da immagini familiari, come quella celeberrima dello zio Sam che esorta al reclutamento dei volontari, da rappresentazioni sinistre del nemico e da raccapriccianti testimonianze delle sue atrocità. Anche la propaganda antimilitarista e pacifista non tarderà tuttavia a impadronirsi dello strumento visuale.

³ La censura iconica non è prerogativa dei regimi totalitari. Agli inizi del secondo conflitto la vigilanza è esercitata con maggiore rigore dagli Usa che dalla Germania nazista o dall'Italia fascista. Il controllo cresce con l'estensione dei fronti e il volume delle attività belliche. A governi e stati maggiori appare più rassicurante affidare il racconto alla labile e manipolabile memoria di vittime e combattenti che non alla cruda evidenza delle immagini. Sarà però la fotografia militante di Robert Capa a narrare la guerra civile spagnola, mobilitando nel mondo il sentimento antifascista quanto le pagine di Hemingway o di Orwell. E sarà la geniale manipolazione fotografica di Joe Rosenthal, più degli infiammati appelli patriottici di Franklin Delano Roosevelt, a vendicare nell'immaginario collettivo statunitense lo sfregio di Pearl Harbour.

⁴ Nel caso della fotografia documentaria di guerra questa distinzione condurrebbe ad adottare diversi criteri di analisi per

L'occhio del cyborg



I corpi sportivizzati si configurano come veri e propri *costrutti* sociali. Corpi anatomicamente 'speciali' per la loro struttura muscolare e per la rispondenza a canoni esteticamente codificati non sono dati in natura. Sono sempre il prodotto di precise, specializzate e differenziate *tecniche del corpo*. La selezione dei tipi fisici in relazione alla disciplina praticata, l'allenamento, lo sviluppo di abilità e strutture fisiche idonee, il ricorso ad attrezzi e vestiario specializzati, sino a procedure di autentica artificializzazione (alterazione anatomiche, interventi chirurgici e farmacologici come nel doping, persino protesi bioniche), fanno parte di questa costruzione sociale.





le due già ricordate immagini *cult* del miliziano di Capa (immagine che si propone come istantanea di un evento autentico) e della conquista del monte Suribachi a Iwo Jima operata da Rosenthal come dichiarata simulazione di un evento realmente avvenuto il 26 marzo 1945. È però scarsamente rilevante la disputa sull'autenticità delle fotografie. Esse possiedono una capacità di mobilitazione emozionale che le assimila entrambe alla produzione 'creduta vera'. Precedenti destinati a non rimanere isolati. L'immagine simbolo del Maggio francese ricorrerà al volto di una modella per costruire l'icona della giovane rivoluzionaria issata sulle spalle di un compagno di lotta. Come per la teoria dell'arte aristotelica, è l'invenzione del verosimile e non l'imitazione del vero a produrre il significato.

⁵ Aquin appartiene alla categoria degli autori maledetti. Intellettuale eclettico e brillante, milita nei movimenti secessionisti del Canada francofono, all'epoca particolarmente attivi. Accusato di coinvolgimento in attività terroristiche, conosce il carcere e l'ospedale psichiatrico. Si suiciderà a 48 anni nel 1977.

⁶ Lettera di Aquin a Barthes del 4 aprile 1960, dalla prefazione di Gilles Dupuis in Barthes (2007), p. VI.

⁷ I crediti fotografici segnalati nell'edizione italiana sono indicati a p. 62 del volume e si riferiscono tutte al circuito Magma e alle sue collezioni sportive.

⁸ Si ricorre al concetto di *simbolo* quando l'astratto evoca il concreto (un tricolore che sale sul pennone mentre risuona l'inno di Mameli *simboleggia* il successo di un atleta italiano), mentre la *metafora* usa il concreto per esprimere l'astratto (la stilizzazione grafica della Mole Antonelliana in forma di un cristallo di ghiaccio *sta per* le Olimpiadi invernali di Torino 2006). La distinzione fra simboli, icone e indici rinvia all'opera di C.S. Peirce (1965-1966) e si fonda sulla differente relazione che queste tipologie di segni istituiscono fra *significante* e *significato*. Un esempio efficace dell'applicazione della nozione di metafora sta nell'immagine meta-individuale del corpo sportivizzato come corpo macchina. La metafora della macchina, infatti, richiama una sequenza di costrutti sociali propri della sport moderno: l'idea di prestazione tecnicamente misurabile, il record come allusione agli imperativi produttivi dell'industrialismo, la quantificazione del rendimento. Analogamente, la M curvilinea di McDonalds o il baffo della Nike non hanno nessuna attinenza con i prodotti commerciali cui si associano, ma hanno il potere di *denotarli* in maniera quasi universale. Opposta è la caratteristica della metafora: la croce, strumento di tortura e di morte, evoca il cristianesimo come fede di liberazione e riscatto; falce e martello sono strumenti del lavoro che 'stanno per' il movimento socialista ecc. Le *icone*, invece, evocano il proprio referente in base a una somiglianza o ad una affinità, anche

- p. 27: a) David Burnett, *Strumentazione per il rafforzamento dei muscoli del collo*, in "L'Illustrazione dello Sport" n. 2, 1983, p. 39; b) *Palestra per la Meccanoterapia*, Kislovsk 1970, in "L'Illustrazione Italiana" n. 15, 1984, p. 59.
- p. 29: a) Alfonso Sánchez García, *Joselito toreando al natural en la plaza de las Ventas*, Madrid 1916; b) *Nuvolari durante il rifornimento al G.P. di Francia 1932*, Centro documentazione Alfa Romeo; c) *Anquetil nella tappa Gap-Briançon al Tour de*

quando questa venga proposta in forma stilizzata, come avviene per le carte geografiche o per i tasti di un cellulare. Gli *indici*, a loro volta, conservano tracce del referente. Le impronte digitali o i sintomi clinici rappresentano per un investigatore o per un medico indici-indizi che non possono essere espunti dall'oggetto (Volli, 2000). Gli indici possono essere ulteriormente distinti fra (i) *segni deittici*, come le frecce che possono segnalare contemporaneamente un oggetto e una direzione indicata, (ii) *sincategormi* (parole come "questo, oggi, ora, qui", una sorta di contenitori che attendono di essere riempiti di referenti spaziali o temporali momentanei), (iii) *sintomi* (che rappresentano la manifestazione esterna di una causa nascosta) e (iv) *impronte* (tracce che lasciano un segno nello spazio).

⁹ Da questo punto di vista è improprio e concettualmente errato assimilare la costruzione ideologica ed estetica della Riefenstahl alla categoria del *Body Fascism* proposta da Brian Pronger (2002). Il *Body Fascism* di cui si occupa Pronger agli albori del XXI secolo allude alla dittatura del consumo, nella sua capacità di condizionare comportamenti attraverso stilemi e modelli ispirati alla sollecitazione pubblicitaria del narcisismo. La regista nazista, al contrario, non dà vita a un fascismo del corpo quanto piuttosto a una *corporalizzazione del fascismo*. Il corpo greco-ariano dell'atleta di *Olympia* è un corpo totalitario nel senso del suo etimo letterale: riassume in sé un significato che esclude l'interpretazione e condensa in forma estetica un paradigma. È una consapevole narrazione politica.

¹⁰ Giorgio Agamben (2008, 2009) ha individuato nel nudo esibito con finalità artistiche uno dei possibili archetipi del *nichilismo della bellezza*. Esso si incarna esemplarmente nelle top model contemporanee, capaci di cancellare dal proprio viso ogni espressione, rendendolo fascinoso proprio perché trasformato in un puro prodotto da esposizione. Confermando un tratto essenziale della cultura occidentale moderna: la radicale asimmetria istituita fra viso e corpo. Il primo è nudo, scoperto, esibito. Il secondo è coperto, misterioso, nascosto. L'asimmetria, a parere di Agamben, è dimostrata dal primato attribuito alla testa in tutte le metafore del potere. Il potere politico ha bisogno di un Capo. Cristo è identificato da San Paolo con la sua testa. Le arti visive possono rappresentare teste senza corpo (il ritratto, il busto scultoreo, il primo piano fotografico ecc.) ma mai il contrario. Nella stessa vita quotidiana l'attenzione si concentra prevalentemente sui volti, che ci sforziamo di memorizzare per riconoscere una persona a distanza di tempo. Il volto è il luogo individuale dell'espressività che può assumere il significato di una metafora sociale: il volto di una società, la faccia nascosta del potere ecc. La specie umana è d'altronde fra le poche nel regno animale che non abbiano conservato segni espressivi veico-

France del 1964, in "L'Europeo" n. 1, 2004, p. 117; d) Hockey su ghiaccio: una fase dell'incontro Canada Austria 1936, in "L'Illustrazione dello Sport" n. 8, 1984, p. 49; e) Una fase di Italia-Ungheria, finale del Mondiale di calcio 1938, in "L'Europeo" n. 2, 2002, p. 47.

Testatina di *Lo sguardo che comprende*: composizione di Paolo Ogliotti



**LO SGUARDO
CHE COMPRENDE**
NICOLA PORRO

lati dal corpo come chiazze colorate sulla pelle, piume o combinazioni cromatiche di varia natura.

¹¹ Per approfondire la problematica si possono utilmente consultare i lavori di Wagner (1979), John e Malcolm Collier (1986), Harper (1988, 1993, 1998), Grady (1991, 1996), Chaplin (1995), van Leeuwen e Carey (2001). Rose (2001) ha differenziato tre *modalities* (tecnologica, compositiva e sociale) e sei *metodiche* (compositiva, contenutistica, iconografica e iconologica, semiotica e semiologica, del discorso, sociovisuale), suggerendoci strumenti più sofisticati di analisi empirica dei materiali. Nella produzione in lingua italiana, da segnalare i lavori di Mattioli (1991, 1996, 2000), Cipolla e Faccioli (1993), Faccioli (1997, 2001), Faccioli e Harper (1999), Capovilla (2003).

¹² Rari e spesso imprecisi sono d'altronde i riferimenti all'approccio visuale negli stessi testi di metodologia della ricerca sociale. Fra le poche voci fuori dal coro quella di Maurice Duverger (1967), che già a metà dei Sessanta aveva sottolineato, in un suo lavoro metodologico, l'importanza dei documenti iconici per la ricerca sociale. Anche una grande antropologa e pioniera del metodo visuale come Margaret Mead (1980) aveva denunciato la resistenza al pieno riconoscimento dell'approccio visuale nelle discipline 'basate sulle parole'. Elisabeth Chaplin (1995) spiega questa sorta di interdetto come il prodotto di una relazione asimmetrica fra competenze scientifiche, dato che nelle scienze sociali le immagini hanno bisogno di parole, mentre le parole non necessariamente hanno bisogno di immagini. Jon Prosser (1998, 1999) sembra invece chiamare in causa l'eccessiva frammentazione delle ricerche e la scarsa comunicazione fra studiosi.

¹³ Una tecnica di ricerca pertinente al metodo visuale è quella denominata *photo elicitation*. Essa non riguarda strettamente l'oggetto di questo lavoro, ma è opportuno farvi cenno per una rappresentazione di massima delle potenzialità della ricerca visuale. La *photo elicitation* consiste nel ricorso all'immagine per stimolare nei soggetti intervistati reazioni che il ricercatore provvederà a registrare e a codificare attraverso appositi protocolli. I dati vengono utilizzati esattamente come le risposte fornite a una tradizionale intervista con questionario.

¹⁴ Il secondo approccio descritto da Wagner impiega le immagini, già disponibili o realizzate allo scopo, come materiale capace di promuovere reazioni in soggetti intervistati (per esempio con la *photo elicitation*). Il terzo indaga la vita e la cultura sociale realizzando prodotti di documentazione fotografici o cinematografici, video ecc. Un'ultima possibilità riguarda il ricorso alla costruzione di repertori idonei a registrare e archiviare comportamenti individuali e collettivi di cui si ritiene utile conservare memoria.

L'occhio come scienza



Lo sport e gli uomini, film concepito nel 1960 dalla collaborazione fra Roland Barthes e il canadese Hubert Aquin, illustra meglio di qualunque trattato sia la capacità narrativa dello sport sia la potenza euristica dell'approccio visuale. I commenti dedicati alla cinque narrazioni proposte (la corrida, le corse automobilistiche, il Tour de France, l'hockey su ghiaccio e il calcio) per un verso rendono omaggio alla potenza iconica della pura immagine, come nel fotogiornalismo che ci porta in presenza della storia, per l'altro possiedono un'intrinseca valenza sociologica. Dimostrano come nessuna immagine *parli da sé*. Va collocata nella cornice di una cultura sociale, va interrogata, va ricostruito il sistema di significati cui allude.

