

Per una semiotica della fotografia

di Luisa Scalabroni

Dalla mimesi al segno

I discorsi, le idee e le teorie che hanno accompagnato lo sviluppo della fotografia sono innumerevoli. All'inizio, il dibattito sulla fotografia, incentrato sulla sua capacità di riproduzione meccanica, portava inevitabilmente con sé quello dei suoi rapporti con l'arte, tradizionalmente intesa come creazione soggettiva dell'artista. Le critiche, le accuse che animavano il dibattito teorico sulla fotografia riguardavano la specularità meccanica della realtà prodotta dalle immagini, la facilità di esecuzione che metteva in discussione l'abilità dell'artista e la presupposta inconciliabilità tra arte e industria. Si considerava la foto solo come specchio del reale e si attribuiva l'effetto di realtà' legato all'immagine alla somiglianza tra la foto e il referente. La sua capacità mimetica era insita nella natura tecnica, nel procedimento meccanico che permetteva di far apparire un'immagine in modo oggettivo, secondo le leggi dell'ottica e della chimica, senza l'intervento diretto della mano dell'artista. Che si fosse favorevoli o contrari alla pratica fotografica, la fotografia era considerata solo un perfetto analogon del reale.

Baudelaire (1859) si scagliava con determinazione contro l'uso della fotografia che stava portando scompiglio nel mondo delle arti visive:

In materia di pittura e di scultura, il *Credo* attuale della gente del gran mondo, soprattutto in Francia [...] è questo: "[...]Io credo che l'arte sia e non possa essere altro che l'esatta riproduzione della natura [...] Perciò la tecnica che riuscisse a renderci un risultato identico alla natura sarebbe l'arte assoluta". Un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. Daguerre fu il suo Messia. E allora si dice: "Poiché la fotografia ci dà tutte le garanzie desiderabili d'esattezza (così credono gli insensati!), l'arte, è la fotografia".

E sentendo la necessità di separare l'arte dall'"industria", proseguiva:

[...] È ovvio che l'industria facendo irruzione nell'arte, ne diviene la più mortale nemica, e che *la confusione delle funzioni* fa sì che nessuna di essa sia compiuta. [...] Se è vero che la fotografia supplisce l'arte in qualcuna delle sue funzioni, la soppianderà fra poco o la corromperà totalmente, grazie all'alleanza natura che troverà nella stupidità della moltitudine. Bisogna dunque che essa rientri nel suo *vero compito*, che è quello d'esser *serva* delle scienze e delle arti, ma una serva molto umile, come la stampa e la stenografia, che non hanno né creato, né supplito la letteratura.

All'interno del dibattito non mancavano posizioni meno estreme e dichiarazioni entusiastiche. Molti, pur sostenendo la separazione tra arte e tecnica, ritenevano che la fotografia, proprio perché più adatta alla riproduzione mimetica del mondo, avrebbe potuto assumere su di sé tutte le funzioni sociali e utilitarie fino ad allora esercitate dalla pittura, liberandola da ogni contingenza empirica.

La distinzione rimaneva comunque netta: alla fotografia la funzione documentaria e referenziale, alla pittura la ricerca formale e artistica.

Proprio per contrastare questo giudizio i difensori della pratica fotografica, pur senza introdurre il problema del linguaggio, cominciarono a mettere in evidenza le possibilità manipolative di cui poteva servirsi l'operatore per rendere l'immagine indipendente dalla realtà, per invalidare l'idea secondo la quale la fotografia altro non era che una fedele riproduzione meccanica della realtà. Molti studiosi di vari settori del sapere, (Arnheim, Kraukauer, Metz, Eco, Barthes, Lindekens, Groupe __, Damisch, Bourdieu, ecc.) rifiutando la concezione mimetica della fotografia, sottolineavano in vari modi e da varie prospettive le differenze che l'immagine fotografica presenta in rapporto al reale, rilevavano come essa fosse invece codificata dal punto di vista culturale, sociologico, estetico, ecc., mettevano in discussione la presunta innocenza della camera oscura – che implica una concezione dello spazio basata sui principi della prospettiva rinascimentale – o la stessa oggettività della foto. Scriveva, per esempio, Damisch (1963, 34):

L'avventura della fotografia comincia con i primi tentativi dell'uomo di trattenere un'immagine che egli aveva imparato a formare da lunga data [...]. Questa lunga familiarità con l'immagine così ottenuta, e l'andamento del tutto oggettivo, e per così dire automatico,

strettamente meccanico in ogni caso, del processo di registrazione spiega come la rappresentazione fotografica sembrasse generalmente *andar da sé* e che non si prestasse attenzione al suo carattere *arbitrario, altamente elaborato* [...] Si dimentica che l'immagine di cui i primi fotografi hanno preteso di appropriarsi, è l'immagine latente stessa che essi hanno saputo rivelare e sviluppare, queste immagini non hanno nessun elemento naturale, poiché i principi che presiedono alla costruzione di un apparecchio fotografico – e anche alla costruzione della camera oscura – sono legati ad una nozione convenzionale di spazio e d'oggettività, che è stata elaborata preliminarmente all'invenzione della fotografia e alla quale i fotografi, nella grande maggioranza, non hanno fatto che conformarsi.

E Bourdieu (1965):

La fotografia è un sistema convenzionale che esprime lo spazio secondo le leggi della prospettiva [...] e i volumi e i colori per mezzo di gradazioni che vanno dal nero al bianco. Se la fotografia è considerata come una registrazione perfettamente realista e oggettiva del mondo visibile, è perché le si sono assegnati [...] degli impieghi sociali "realisti" e "oggettivi".

Ad una concezione mimetica della fotografia si sostituisce l'idea che il principio di realtà non è che un effetto, e che l'immagine fotografica è invece un potente strumento di trasformazione, d'analisi, d'interpretazione del reale, allo stesso modo del linguaggio, e pertanto sottoposta alle stesse codificazioni culturali. Concezione che ha avuto il suo culmine con lo strutturalismo e ha caratterizzato il dibattito sulla linguisticità della fotografia che si è sviluppato all'interno della più ampia problematica linguistica semiologica che, a partire dagli anni sessanta, ha investito il campo dell'immagine.

Dal segno al testo

Nel caso specifico della fotografia due sono i paradigmi semiologici che hanno affrontato il problema: quello *interpretativo* che trova il suo riferimento metodologico in Charles Sanders Peirce e quello *strutturale-generativo* che ha il suo punto di riferimento in A. J. Greimas. Il primo costruisce una teoria sull'interpretazione dei segni, messi in moto "secondo

il vecchio modello dell'inferenza logica"¹, mettendo in evidenza le condizioni di fruizione dei testi. Il paradigma strutturale-generativo invece sposta il piano dell'analisi dal segno al testo, intendendo per testo un qualsiasi costrutto culturale (una foto, un film, una serie di gesti ecc .) e, mettendo tra parentesi l'idea di una specificità dei singoli linguaggi, ne presuppone una base semantica comune, proponendo una riflessione sui modi di significazione dei diversi tipi di testi.

Peirce, cui si deve una complessa classificazione dei segni e delle loro tipologie, scriveva a proposito della fotografia:

Le fotografie, e in particolare le istantanee, sono molto istruttive perché sappiamo che, per certi aspetti, rassomigliano esattamente agli oggetti che rappresentano. Ma questa somiglianza è in realtà dovuta al fatto che quelle fotografie sono state prodotte in circostanze tali che dovevano fisicamente corrispondere punto per punto alla natura. Da questo punto di vista, dunque, esse appartengono alla seconda classe di segni: i segni per connessione fisica (indici). (Peirce, 1931, vol. II, par. 281).

Secondo Peirce la fotografia appartiene dunque alla categoria degli *indici*, quei segni che, come il fumo, l'impronta o le rovine, hanno in comune il fatto "d'essere realmente impressionati dal proprio oggetto", d'intrattenere con esso "una relazione di connessione fisica". Ciò li differenzia dalle *icone*, che si definiscono attraverso una relazione di somiglianza, e dai *simboli*, che definiscono il loro oggetto per convenzione.

Nell'ambito di una semiotica del segno questo aspetto del rapporto con il reale ha costituito terreno di scontro tra chi, come Barthes (1980), ritrovava nella produzione meccanica e nell'effettiva presenza dell'oggetto ritratto il *noema* della fotografia e chi, come Lindekens (1971), pur rilevando nella sua origine meccanica l'origine della visibilità del senso all'interno dell'immagine fotografica, riportava la fotografia completamente nell'ambito della convenzione.

¹ Fabbri, 1998, p.9.

Barthes e la fotografia

La riflessione sulla fotografia ha fatto e continua a fare riferimento alle idee di Barthes. Soffermiamoci dunque sui suoi scritti

Dai *Miti d'oggi* al *Sistema della moda*, dai saggi oggi raccolti nel volume *L'ovvio e l'ottuso* fino a *La camera chiara*, Barthes ha affrontato a più riprese il problema dell'immagine. La distanza che separa i primi scritti degli anni sessanta (condizionati dall'idea della predominanza del linguaggio verbale su tutti gli altri sistemi semiologici) dall'ultimo (pubblicato pochi mesi prima della morte) lascia cogliere lo spostamento di prospettiva con cui Barthes si confronta con l'immagine.

Nei primi saggi, nel tentativo di definire le difficoltà di un'analisi strutturale del messaggio fotografico, Barthes riconosce l'immagine fotografica come messaggio analogico analizzabile a livello delle connotazioni simboliche. Nell'ultimo libro, invece, parla esclusivamente dell'esperienza soggettiva delle immagini fotografiche.

Ne *Il messaggio fotografico*, un saggio dedicato alle fotografie presenti nei giornali, Barthes (1960) sostiene che la fotografia si presenta al lettore come un *messaggio senza codice*: gli elementi che lo costituiscono non sono segni autentici in quanto non li si può considerare effettivamente 'altro' rispetto al proprio oggetto. C'è segno se c'è un principio di trasformazione; ma in una foto, nel passaggio dall'oggetto all'immagine, non c'è mai trasformazione e dunque non ci sono segni e non c'è neppure un codice che li organizzi. Eppure la fotografia comunica: accanto al messaggio denotato – quello che si sviluppa in assenza di un codice, per così dire, in presa diretta – è presente un ulteriore messaggio connotato, "che è il modo in cui una società fa leggere, in un certo modo, quello che ne pensa". Il testo giornalistico indica i percorsi di lettura dell'immagine e crea l'illusione referenziale. Non è l'immagine che, con la rappresentazione veridica della realtà, facilita l'immediata comprensione, è, al contrario, il testo che "è parassita, destinato a connotare l'immagine, a 'insufflarle' uno o più significati secondi" (Barthes 1960, 15).

In *Retorica dell'immagine* (1964) Barthes torna ad analizzare il rapporto tra testo e immagine, questa volta pubblicitaria, e, sottolineando uno dei nodi cruciali del futuro dibattito sulla pubblicità, sostiene che quest'ultima, dovendo trasmettere il più chiaramente possibile i significati del messaggio pubblicitario, "è franca, o quanto meno enfatica", non nasconde cioè i suoi scopi persuasivi. Nella pubblicità della pasta "Panzani" analizzata, Barthes individua tre messaggi: uno di tipo verbale e gli altri due di natura iconica. Il testo verbale svolge rispetto all'immagine (che è, in generale, polisemica) una doppia funzione di *ancoraggio*, in quanto fissa l'esatto significato che l'immagine deve trasmettere, e di *ricambio*, in quanto, essendo complementare all'immagine, determina i percorsi di senso del messaggio. Grazie alla funzione del linguaggio, l'immagine lascia emergere quattro segni che richiedono singoli saperi per la loro comprensione (messaggio iconico codificato); per cogliere l'ultimo (o forse il primo) messaggio, abbiamo bisogno di un sapere preliminare diverso, "un sapere quasi antropologico": ci occorre sapere che cos'è un'immagine e sapere riconoscere in essa gli oggetti quotidiani.

"Così come – scrive Marrone – per poter ritrovare nel nome *Panzani* qualcosa che ha a che veder con l'Italia bisogna innanzitutto conoscere il codice della lingua francese e il codice grafico che ne permette la riproduzione scritta, allo stesso modo per poter cogliere i segni *connotati* nell'immagine è necessario innanzitutto percepirne i segni *denotati*". In tal senso, come la parola anche l'immagine possiede due livelli di lettura: quello propriamente pubblicitario, di tipo connotativo, ma anche quello più generalmente visivo, di tipo denotativo, legato al fatto che l'immagine "sta lì in quanto rappresentazione di qualcos'altro, funziona come l'analogo di un mondo che essa s'incarica, per statuto culturale, di rendere per mimesi"². Barthes sembra così indicare la necessità di un codice di riconoscimento delle figure (accanto a quello necessario per il riconoscimento degli oggetti) che ribalta la tradizionale idea di Barthes come studioso "iconofilo" che sostiene la naturalità della percezione visiva (Eco 1997): per lui l'essere messaggio senza codice della fotografia è "l'effetto di senso di un montaggio

² Marrone 2003 cui si rimanda per una più accurata riflessione critica.

testuale e non la base 'naturale' di un linguaggio o di una modalità semiotica specifici".³ Ma, al di là del problema dei meccanismi percettivi e dei codici culturali che rendono possibile la denotazione iconica, resta comunque il fatto che la comunicazione pubblicitaria risulta efficace non soltanto perché l'immagine di cui si serve viene messa in relazione con il linguaggio, ma anche perché iscrive il piano connotativo in quello denotativo. In tal modo,

"l'immagine denotata naturalizza il messaggio simbolico, rende innocente l'artificio semantico (molto denso soprattutto in pubblicità) della connotazione. Benché il manifesto "Panzani" sia pieno di 'simboli', nella fotografia resta una specie di *esserci* naturale degli oggetti, nella misura in cui il messaggio letterale è autosufficiente: la natura sembra produrre spontaneamente la scena rappresentata; alla semplice verità dei sistemi semantici, si sostituisce surrettiziamente una pseudo-verità".⁴

La camera chiara (1980) è rappresentativo di un cambiamento di rotta metodologica. Barthes abbandona ogni pretesa d'imperialismo linguistico e si pone in una prospettiva fenomenologica. Affronta qui una lettura più autonoma del fenomeno fotografico. Nodo fondamentale risulta il profondo legame che unisce la fotografia con il proprio oggetto, un legame che rimane riconducibile al concetto di *traccia* del quale Barthes dà la sua particolare interpretazione: la fotografia svolge sì la sua funzione di riporto, ma non sull'oggetto fisicamente inteso quanto semmai sul suo tempo di vita: l'essenza della fotografia sarebbe dunque la certificazione di una presenza, la possibilità di pensare che l'evento raffigurato "è veramente stato", da qualche parte in un determinato momento. Così, Barthes si interroga sulle caratteristiche dell'immagine, sull'effetto da essa prodotto sul soggetto e si chiede cosa vi sia al di là dell'immagine. E per far ciò, si pone in una dimensione affettiva, l'unica in grado di portare all'essenza, al *noema* della Fotografia. L'immagine – Barthes lo ha sempre sostenuto – stordisce, sommerge il soggetto perché gli impedisce di estraniarsi da essa e allo stesso tempo di collocarla in una dimensione cognitiva certa. È questo il motivo per cui la società affianca sempre all'immagine il supporto

³ Marrone 2003.

⁴ Barthes 1964, pag.35.

rassicurante del linguaggio verbale. E dunque, se l'immagine rimanda con tale forza all'affettività, tanto vale – sostiene Barthes – affrontarla attraverso l'esperienza fenomenologica: per render conto del senso dell'immagine bisogna analizzare tutta la serie di reazioni emotive che il soggetto prova dinanzi a essa. Scegliendo di assumere una posizione "senza cultura", e abbandonando le "educate" prospettive scientifiche, Barthes rifiuta di affrontare il problema generale della Fotografia: bisogna osservare la singola foto di fronte al singolo soggetto.

Ma non si tratta - precisa Marrone (1994) - di sostituire all'oggettività della scienza la soggettività dell'emozione; si tratta piuttosto di giungere alla cosiddetta *mathesis singularis*, un approccio che cerca di coniugare rigore del metodo e vaghezza dei sentimenti facendo affiorare l'universalità della fotografia attraverso l'esperienza del singolo.

La fotografia ha, secondo Barthes, la caratteristica di nascondere se stessa esibendo la realtà per quel che è, o meglio, per quel che si vede. Adoperando un puro linguaggio deittico – che indica la realtà senza significarla - la fotografia assume su di sé l'utopia del grado zero della scrittura.⁵

La specificità del mezzo fotografico va ricercata anche nella profonda differenza con le altre arti, per le quali garantire l'effetto di realtà comporta il ricorso a codici e dunque alla mediazione dello stereotipo tra l'oggetto rappresentato e il suo segno. Nell'immagine fotografica lo stereotipo si dissolve nell'artificio meccanico che si mette da parte per esibire l'essenzialità dell'immagine: ciò che vediamo è l'oggetto referenziale. Da qui l'impossibilità di pensare l'immagine fotografica come un tipo di segno: l'indissolubilità di significante e referente fanno delle fotografie

...dei segni che non si apprendono bene, che *vanno a male*, come il latte.

Qualunque cosa essa dia a vedere e quale che sia la sua maniera, una foto è sempre invisibile: ciò che noi vediamo non è lei.⁶

⁵ Marrone 1994, p. 201.

⁶ Barthes 1980, p. 8.

Per cogliere l'essenza fenomenologica della foto, Barthes si interroga, come *Spectator*, sulla logica dell'affetto fotografico, sul perché si amino certe foto e non altre, ma non per presentare una tabella di "gusti, disgusti, indifferenze" nella quale incasellare le foto sulla base del *mi piace/non mi piace*, ma per *argomentare una serie di umori*. La fotografia non è indagata in sé, ma attraverso una serie di immagini che suscitano la sua attrattiva, che gli provocano "gioie sottili", mentre per altre non prova che indifferenza e irritazione. "Decisi di assumere come punto di partenza solo poche foto: quelle che ero sicuro che esistessero per me". Il *piacere/non piacere* che si prova davanti a un'immagine fotografica - scrive Barthes - è "un'agitazione interiore, una festa, un lavoro se vogliamo, la pressione dell'indicibile che vuole esprimersi" e la parola più appropriata per esprimere questa sensazione è *avventura*. "La tale foto mi *avviene*, la talaltra no. Il principio di avventura mi permette di fare esistere la fotografia. Viceversa, senza avventura, niente foto". La foto produce un'animazione, non è animata in sé ma anima chi la guarda, " e questo è appunto ciò che fa ogni avventura".

Barthes sottolinea che lo *Spectator* affronta l'esperienza dell'immagine diversamente, a seconda che venga colpito nella sua coscienza culturale o nel suo mondo di affetti. Per esempio, un servizio fotografico su una rivolta in Nicaragua provoca due diversi tipi di reazione. Una fotografia, "niente di veramente straordinario", attira particolarmente la sua attenzione: due soldati con l'elmetto in testa pattugliano una strada in rovina dove, in quel momento, stanno transitando due suore. Barthes comprende subito che l'"esistenza" di quella foto, la sua "avventura", è dovuta alla co-presenza di due elementi discontinui (i soldati e le suore), eterogenei in quanto non appartenenti allo stesso mondo, che, senza giungere a un aperto contrasto, si oppongono tra loro. L'attenzione del soggetto verso quel servizio fotografico deriva, dunque, dalla presenza di una regola strutturale che costruisce la rappresentazione della realtà violenta del Nicaragua attraverso una serie di contrasti semantici semplici. E proprio per questa ragione, l'"avventura" di tali foto non supera la soglia superficiale della coscienza soggettiva.

Accade però, che in quelle stesse fotografie alcuni dettagli (il piede scalzo del cadavere di un ragazzo, una donna col fazzoletto sul naso, i grandi occhi di due bimbeti, un sandinista che tiene un fucile ecc.) che non hanno alcuna funzione per la costruzione dell'originalità estetica della foto, attirino lo sguardo del soggetto. Proprio per tale "slittamento al di fuori dall'organizzazione del senso", questi dettagli assumono grande importanza e finiscono "col render conto dell'essenza soggettiva della foto ben più di quanto non possa fare la sua struttura semantica".

Il tentativo di precisazione di quei due elementi, la cui co-presenza sembrava fondare il particolare interesse per quelle fotografie, porta Barthes alla definizione dei concetti di *studium* e *punctum*.

Lo *studium* è ciò che suscita l'interessamento generale, il desiderio noncurante, il semi-volere dell'osservatore. Si tratta dunque dell'investimento culturale che la foto esige dal suo osservatore, l'intenzione dell'*operator* di veicolare un messaggio, di proiettare i propri "miti" nell'immagine, di suscitare nello *spectator* reazioni emotive che quest'ultimo può recepire o meno, ma che sono comunque culturalmente definite.

Il *punctum* è invece strettamente legato alla soggettività dello *spectator*, è un punto, un oggetto, un particolare all'interno dell'immagine, a volte un elemento del tutto secondario, dal quale siamo colpiti in modo involontario.

"Il *punctum*" di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge". Si tratta di un dettaglio che modifica la percezione che si ha dell'immagine, di un qualcosa grazie al quale "la foto non è più una foto qualunque".

Se attraverso lo *studium* una fotografia può informare, sorprendere, significare, invogliare, il *punctum* s'impone proprio come oggetto parziale e involontario; se lo *studium* appartiene all'ordine del *to like*, il *punctum* è assimilabile al *to love*. Se lo *studium* procura *piacere* al soggetto, il *punctum* dà luogo al *godimento*. Il soggetto che gode viene trasformato, ma non liberato dalla passione, per la quale, dopo un momento di euforico piacere, piomba in uno stato di dolorosa coscienza. "Il godimento – scrive Marrone (1994) – è assimilabile a quel Tanathos freudiano che trasforma il piacere in

dolore, l'amore in morte". Solo attraverso l'esperienza del dolore per la morte, il soggetto può scoprire l'essenza della fotografia. Il pensiero di Barthes corre alla recente scomparsa della madre. Barthes racconta che subito dopo la sua morte si era "dolorosamente" messo alla ricerca di una foto che potesse ricordargli la persona amata. Ma tutte erano "parzialmente vere, e per ciò totalmente false". Poi, una vecchia immagine, che ritraeva la madre all'età di cinque anni, gli svela, insieme a quella della persona cara, l'essenza stessa della fotografia: mostrare senza pietà una realtà che non potrà mai più ritornare.

Nella fotografia [...] io non posso mai negare *che la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E siccome tale costrizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il noema della Fotografia. [...] Il nome del noema della fotografia sarà quindi 'È stato' o anche l'Intrattabile. (p. 78)

Laddove l'intento, nei primi saggi, era quello di studiare il ruolo dell'immagine nella comunicazione (non a caso sono stati studiati e anche, giustamente, criticati dagli studiosi di semiotica della pubblicità), di svelare l'ideologia sottesa alla società dell'immagine, ricostruendone i meccanismi di significazione, nell'ultimo, *La chambre claire*, Barthes, ribaltando la sua prospettiva, rende conto degli "affetti" prodotti dalla foto sul soggetto. Il tenore personale e intimo del suo discorso condotto su fotografie della madre che non possiamo neppure vedere, fanno pensare che, in fondo, Barthes non si sia mai posto il problema della fotografia in quanto tale, non abbia mai inteso dettare regole o fornire modelli interpretativi generali, ma abbia sempre cercato in essa una possibile risposta alla sua avversione per lo stereotipo. La profondità delle sue parole ha poi finito per fornire più di uno spunto di riflessione sulla fotografia, e non solo su di essa.

Eco e le ipoicone

Alla concezione peirciana del segno si sono riferiti Eco (1968, 1975, 1997), Dubois (1983), Schaeffer (1987) ecc.

Per Eco la fotografia, pur avendo aspetti iconici, si caratterizza per la sua capacità indicale. La fotografia, in quanto "impronta fotosensibile", si differenzia dai disegni o dai dipinti, che sono segni mimetici, perché non solo rappresenta gli oggetti ma ne costituisce implicitamente la traccia, e si differenzia anche dalle immagini degli specchi, che non sono segni. Esse non sono immagini speculari ma vengono comunque lette "quasi come se lo fossero". La fotografia si colloca quindi al confine tra campo semiotico e extra-semiotico, a metà tra segno e non-segno.

Più recentemente Eco (1997) è tornato, anche se indirettamente, sul problema dell'immagine fotografica. Riflettendo sui rapporti tra semiosi e percezione, Eco distingue un processo di semiosi primaria o percettiva che "non si sviluppa quando *qualcosa sta per qualcos'altro*", cioè quando si interpretano le cose ma quando si percepiscono le cose come cose, "quando da qualcosa si perviene per processo inferenziale a pronunciare un giudizio percettivo *su quello stesso qualcosa*, e non su altro"(p. 105). In altre parole, quando a partire da un insieme di stimoli, arriviamo a concludere per inferenza che c'è una certa cosa.

Il processo di semiosi percettiva è innescato dagli stimoli sensoriali provenienti dalle cose (dall'*Oggetto dinamico* direbbe Peirce), delle quali noi cogliamo alcuni aspetti che usiamo come base (*Ground*) per costruire il segno (*Oggetto immediato*) che sarà punto di partenza per la catena degli interpretanti. Dunque se anche in un processo elementare l'occorrenza sta per il tipo e poiché l'inferenza è caratteristica fondamentale della semiosi, allora l'inferenza percettiva è un processo di semiosi primaria, è già una semiosi in atto. A questa segue senza fratture ma costituendo piuttosto "una sequenza di fasi in cui la precedente determina la successiva", la semiosi "dispiegata", cioè l'interpretazione di ciò che abbiamo percepito.

Tale distinzione consente di distinguere due modalità di approccio a un segno: modalità Alfa e modalità Beta. La modalità Alfa – scrive Eco – è "quella per cui prima ancora di decidere che ci si trova davanti all'espressione di una funzione segnica, si percepisce per stimoli surrogati

quell'oggetto o quella scena che poi eleggeremo a piano dell'espressione della funzione segnica". In questo caso percepiamo l'oggetto per semiosi di base perché non lo consideriamo ancora come significante di un segno. La modalità Beta è quella per cui "onde percepire il piano dell'espressione di funzioni segniche, occorre anzitutto ipotizzare che di espressione si tratti".

Alla luce di queste distinzioni Eco individua due grandi categorie di segni: quelli iconici (*ipoicone*) che si percepiscono prevalentemente in modalità Alfa, e tutti gli altri per i quali è predominante la modalità Beta. Si percepiscono per modalità Alfa un quadro, una foto, un'immagine filmica, e tutti quei fenomeni semiotici in cui, "anche se sappiamo che si tratta di un segno, prima di percepirlo come segno di qualcosa d'altro, occorre anzitutto percepirlo come insieme di stimoli che crea l'effetto di essere di fronte all'oggetto". (p. 331). Le *ipoicone* surrogano stimoli reali in vari gradi, e dunque si potrà intendere l'immagine "come una buona approssimazione o come un miracolo di realismo", ma la natura delle *ipoicone* resterà sempre illusoria. "Lo stimolo surrogato mi impedisce di vedere (o sentire) dal punto di vista della mia soggettività, intesa come la mia corporalità; delle cose mi dà un solo profilo, non la molteplicità dei profili che la percezione attuale mi offrirebbe". Accade però che, per la continuità tra semiosi percettiva e semiosi dispiegata, è difficile fissare un punto di catastrofe nel quale si passa da modalità Alfa a modalità Beta perché esse si intrecciano e si sovrappongono intervenendo nella nostra interpretazione, come nel caso dei rebus in cui le figure (*ipoicone*) e le lettere (simboli) interagiscono in modo aggrovigliato. Nel processo inferenziale messo in atto davanti a un rebus passiamo dalla modalità Alfa (ciò che gli stimoli surrogati suggeriscono) alla modalità Beta, cioè all'interpretazione "di quanto il testo può dire, anche indipendentemente dalle intenzioni del suo autore, e proprio perché lo assumiamo come fatto comunicativo", senza poter fissare esattamente il punto in cui si passa da una all'altra. "dopo aver percepito, per stimoli surrogati, cose, cerchiamo una coerenza narrativa nel loro assemblaggio, usciamo dalla naturalità della percezione, entriamo nella sofisticazione dell'intertestualità e non ricordiamo altre cose bensì altre storie".

Ciò che interessa Eco non è dunque la fotografia in sé o nel processo di comunicazione sociale, ma piuttosto la nostra capacità di riconoscere il rapporto tra *type* e *token* che lo porta a considerare l'inferenza percettiva come un processo di semiosi primaria.

Dubois e l'ontologia dell'immagine

Le affermazioni di Peirce sulla fotografia individuavano la particolarità degli indici fotografici non nella coincidenza, nella "reale connessione" tra immagine e referente, ma nella modalità di produzione del segno stesso. Superando così il problema della semplice referenza per considerare il processo di produzione, hanno dato avvio a uno dei nodi teorici più dibattuti, l'ontologia dell'immagine fotografica.

L'indice fotografico, per la sua costruzione "automatica", assicura l'irruzione momentanea del reale all'interno dell'universo dei segni nella forma dell'impronta luminosa e pertanto la produzione meccanica della fotografia e l'effettiva presenza dell'oggetto ritratto di fronte all'obiettivo costituiscono lo specifico della fotografia. Ecco l'ontologia della fotografia per Bazin (1945), che insiste sull'oggettività dell'immagine fotografica, ma precisa che l'automatismo nella costituzione dell'immagine non è importante perché genera somiglianza: questa non è che un esito, una caratteristica del prodotto fotografico. "La soluzione non è nel risultato ma nella genesi". La fotografia per la sua *genesì automatica* attesta l'esistenza del referente ma non implica che gli rassomigli. Il "reale" che caratterizza la fotografia dipende dal suo essere una traccia non dall'essere una mimesi.

Dubois, sulla base di un riflessione sul concetto di indicialità di Peirce e soprattutto su *La camera chiara* di Barthes, ripropone il modello dell'indice e del realismo referenziale ma, spostando il piano del ragionamento dalla semantica alla pragmatica, supera l'ostacolo dell'analogia mimetica.

Se, malgrado tutto, – sostiene Dubois – è inevitabile che l'immagine rinvii al suo referente perché questo le "aderisce", allora occorre approfondire l'analisi e "interrogare, con altri termini, l'ontologia dell'immagine". E occorre altresì, per evitare di ricadere nella rete del

referenzialismo, abbandonare l'atteggiamento esclusivamente soggettivo e relativizzare, per quanto possibile, il predominio della referenza.

Dubois afferma che lo statuto dell'indice fotografico si fonda su una sorta di "complesso concettuale"- ricavato dai principi generali della nozione peirciana di indice: connessione fisica, singolarità, attestazione e designazione – che ha come effetto l'"implicazione" del soggetto nell'esperienza. Dunque l'essenza dell'indicalità non riguarda tanto la somiglianza tra segno e referente ma la modalità generativa del segno stesso che – precisa Dubois – è frutto dell'atto estetico, nell'accezione etimologica del termine, di relazionarsi, attraverso il mezzo, al reale. L'immagine fotografica "diventa inseparabile dalla sua esperienza referenziale, dall'atto che la fonda".

Viene così a cadere il problema della somiglianza e con esso la possibilità di fondare l'analisi della fotografia su principi formali. Essendo valorizzata la modalità di produzione, l'esercizio interpretativo si sposta a livello di prassi e si concentra su quello che Dubois definisce "l'atto fotografico", cioè la relazione che inevitabilmente si stabilisce tra soggetto e oggetto.

Le caratteristiche dell'immagine indiziale – conclude Dubois – ne determinano la dimensione essenzialmente pragmatica: le foto non hanno quasi significato in se stesse, il loro senso è determinato dal loro rapporto con l'oggetto e, come nei deittici in linguistica, con la loro situazione di enunciazione. La logica dell'indice fotografico si avvale della distinzione tra senso e esistenza, "la foto-indice afferma ai nostri occhi *l'esistenza* di ciò che rappresenta (il "ciò è stato" di Barthes) ma non ci dice niente sul significato di questa rappresentazione [...] il suo significato ci resta enigmatico, a meno che noi non siamo la parte ricevente (i beneficiari) della situazione d'enunciazione da cui proviene l'immagine. *In quanto indice, l'immagine fotografica non avrebbe altra semantica che la propria pragmatica*".

Schaeffer e l'immagine precaria

Per Schaeffer (1987) il segno fotografico è *un signe sauvage, intermittent*, è un'immagine precaria. Tale specificità dipende dal fatto che da una parte, la sua *arché*, la sua origine meccanica, lo determina come indice per la corrispondenza tra oggetto impressore e impronta fotonica, ma dall'altra, a questo aspetto indicale si sovrappone un aspetto iconico. A differenza di Dubois, che mette in evidenza l'"atto fotografico" di produzione, Schaeffer guarda l'immagine fotografica dal punto di vista della sua logica pragmatica e, considerando la fotografia prevalentemente come un "segno di ricezione", mette in risalto il ruolo del ricevente che deve saperla identificare e interpretare come una fotografia anziché come un altro tipo d'immagine. Deve, cioè, tener conto sia della materialità indicale, connessa alla sua origine, sia dei codici iconici, sia delle convenzioni culturali. Riconoscere un'immagine come impronta fotografica dipende da un sapere sull'*arché*, un sapere sociale previo che consente al ricevente di riconoscere l'origine tecnica della fotografia e di considerarla dunque, la traccia di un istante spazio-temporale reale.

Oggi le nuove modalità di produzione e manipolazione dell'immagine digitale, distruggendo il barthesiano noema originario della fotografia, hanno fornito l'occasione per ripensare il problema. Essendo venuto meno il processo chimico dell'impronta diretta della luce sul materiale sensibile, sostituita da una combinazione numerica, l'immagine non è più in relazione con l'esterno, venendo a mancare quel principio di connessione che caratterizzava l'immagine fotografica a matrice chimica. Con il processo digitale è possibile indurre a recepire come indice un'immagine che non lo è. In questo modo, poiché l'indicalità della fotografia non è più garanzia di verità di quanto rappresentato, il solo criterio possibile di identificazione dell'immagine come impronta dipende, per Schaeffer, dalla "fiducia implicita del ricevente nei confronti della presupposta onestà di colui che presenta l'immagine come immagine fotografica, o che lascia che essa "si" presenti come tale"⁷.

Nel processo digitale l'impronta del mondo pone dunque, da un punto di vista più semiotico, problemi di veridizione, di un dir-vero, o far-creder

⁷ Schaeffer 1987, p. 113 trad. Dell'autore.

vero di cui la fotografia si fa veicolo. Ciò che interessa quindi non è la relazione tra testo e realtà, ma la relazione intersoggettiva all'interno della quale avviene la comunicazione della fotografia, che determina una responsabilizzazione degli attori della comunicazione: *enunciatore* e *enunciataro*⁸.

Floch e le forme dell'impronta

I saggi di Floch sulla fotografia appartengono a un momento in cui, all'interno del *Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques* si rifletteva sull'organizzazione discorsiva dei testi visivi, riflessione che ha una sua consistente definizione nel fondamentale saggio di Greimas del 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*.

Facendo un passo indietro, occorre ricordare che la semiotica del visivo, costruita su un progetto di tipo linguistico e impegnata nella ricerca di leggi paragonabili a quelle delle lingue verbali e nella definizione di codici di rappresentazione, era rimasta a lungo bloccata tra il tentativo di definizione di una lingua visiva che avrebbe dovuto consentire l'interpretazione di un qualunque messaggio visivo, e la prospettiva che l'interpretabilità del visivo dovesse preliminarmente passare attraverso la sua verbalizzazione.

Tale *impasse* aveva costretto la riflessione entro i limiti della natura e della tipologia dei segni, ed era sfociata nella spinosa e dibattuta questione dell'iconismo incentrata prevalentemente sulla pertinenza semiologica del referente. Da una parte la concezione materialista (o realista) spiegava il funzionamento dei 'segni iconici' ponendoli in una relazione di similarità con i propri oggetti di riferimento; dall'altra i convenzionalisti interpretavano i segni individuando l'organizzazione dei loro significati, sostenendone la completa convenzionalità.

La definizione di segno iconico, utile per definire semanticamente un'immagine, finiva con il riconoscere nella somiglianza il tratto più specifico

⁸ Su questi aspetti cfr. Bettetini 1985.

del segno iconico, riducendo la funzione dei messaggi visivi alla simulazione degli oggetti del mondo. Rinviando, cioè inevitabilmente al problema della mimesi, la pittura non sarebbe stata che un perfetto inganno visivo e la fotografia "l'analogico puro". La posizione convenzionalista, negando la definizione dell'immagine in rapporto alla realtà, negava la sua natura di segno (relazione arbitraria tra significante e significato) ma poneva il problema di come render conto del fatto che le immagini danno innegabilmente l'impressione di una certa fedeltà al reale.

È merito dell' Ecole de Paris, e in particolare dei lavori di Greimas, la formulazione della necessaria ridefinizione del paradigma semiotico che ha consentito di studiare gli oggetti visivi in genere senza dover prima ricostruire una lingua specifica. Con i suoi studi Greimas definisce con maggiore chiarezza il campo semiotico, distinguendolo da quello linguistico, e soprattutto spostando il piano dell'analisi dal segno, ovvero l'elemento di minima espressione della lingua, al testo, ovvero affrontando i problemi relativi all'organizzazione immanente del discorso o del testo. Lavoro che lo ha portato alla definizione del quadro teorico comunemente designato come *percorso generativo del senso*, che consente di spiegare la produzione degli effetti di senso a partire da una descrizione della stratificazione immanente del senso di un testo qualsiasi, indipendentemente dalla sua estensione e dalla sostanza espressiva chiamata a manifestarlo.

Dunque, secondo la prospettiva greimasiana non si tratta più della ricostruzione dell'articolazione strutturale di una lingua ma dell'articolazione immanente di un qualsiasi oggetto dotato di senso. La significazione di un qualsiasi testo può allora essere compresa a partire dall'individuazione dei meccanismi di strutturazione messi in opera da ciascun testo, autonomamente analizzabile in quanto dotato di una propria struttura individuale. Compito del semiologo non è più ricostruire codici ma definire procedure operative universalmente applicabili e capaci di garantire la confrontabilità dei risultati.

Esponente di spicco della semiotica greimasiana, J.M.Floch ha dedicato alla fotografia numerosi saggi raccolti in due studi di particolare interesse: *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit* (1985) e *Les formes de*

l'empreinte (1986), che si inseriscono nell'ambito di un più vasto e mai interrotto lavoro di ricerca sul rapporto tra intelligibile e visibile, tra la dimensione figurativa e plastica dell'immagine.

In *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit* si precisa un'idea di semiotica plastica basata sulla definizione di una procedura d'analisi plastica del testo visivo in luogo di un'idea di semiotica visiva individuata sulla base del canale percettivo coinvolto. L'idea è che i testi visivi non siano analizzabili solo al livello delle figure del mondo, immediatamente lessicalizzabili, ma anche a livello più astratto, ad un livello pertinente allo spazio topologico dell'immagine visiva, ovvero all'organizzazione specifica della superficie, al modo in cui colori e forme sono organizzati sullo spazio bidimensionale. Si scopre così una "dimensione nascosta", soggiacente all'imporsi delle figure del mondo, un livello discreto ma di estrema importanza perché capace di determinare l'aspetto complessivo della rappresentazione: la dimensione *plastica*. Tale dimensione rende descrivibile e articolabile il senso dell'opera e, più in generale, rende intelligibili e "dicibili" i modi stessi del darsi del senso nelle manifestazioni testuali di carattere visivo.

Floch si interessa in particolare alla dimensione sintagmatica, cioè ai modi di presenza e di articolazione degli elementi pittorici sulla superficie, e, prendendo in esame una fotografia di un nudo di Boubat, evidenzia un concetto di grande rilevanza: il contrasto plastico:

Prima di considerare i diversi tipi di contrasto, conviene definire questa nozione e distinguerla innanzitutto da quella di categoria visiva. Se si considera, per esempio, l'opposizione tra sfumato e netto, si dirà in un primo approccio che il *contrasto sfumato/netto* è un'unità sintagmatica, e che la *categoria sfumato vs netto* deriva dall'asse paradigmatico, dal *sistema fotografico*⁹.

Quest'idea di contrasto plastico, viene definita sulla base della considerazione del particolare modo di presenza delle unità plastiche sulla superficie (relazione sintagmatica e...e), presenza contrastiva simultanea di termini opposti di una stessa categoria, e permette di individuare le unità

⁹ Floch 1985, p. 23 (trad. del curatore)

presenti senza la necessità di decidere preliminarmente sulla natura sostanziale o tipologica delle unità rilevate e senza dover ricorrere a procedure di comparazione tra diversi testi. Una tale procedura di segmentazione permette di 'ricostruire' le categorie soggiacenti e il sistema su cui il testo è fondato senza alcuna preventiva assunzione di generalità delle categorie individuate, anzi rendendo conto dell'assunzione a significativo di qualsiasi tipo di opposizione plastica, cromatica, lineare o testuale che sia.

La forma di semiosi delineata dall'analisi del livello plastico e dall'idea di contrasto, ponendo il problema del rinvio al significato da essi implicato, ha portato a riconoscere sistemi semiotici particolari, denominati *semi-simbolici*¹⁰, caratterizzati dalla conformità fra le categorie dei due piani. Ad una categoria del piano dell'espressione (composta dai due termini del contrasto plastico) corrisponde una categoria del piano del contenuto: il che consente di ricostruire microsistemi che consentono operazioni di commutazione fra i termini opposti delle categorie in oggetto. L'esempio più semplice e tradizionale è quello che, in una conversazione accoppia una categoria dell'espressione gestuale con una categoria semantica: nella nostra cultura si può affermare con un movimento verticale del capo o, al contrario, negare con un movimento orizzontale. Avremo così una categoria dell'espressione verticalità/orizzontalità e una categoria del contenuto affermazione/negazione. Un sistema semisimbolico può reggersi su una singola categoria o su più categorie, può riguardare diverse sostanze dell'espressione e può, infine, nel caso di una semiotica sincretica, riguardare diverse sostanze contemporaneamente.

Questa tipologia di sistemi assume, nei lavori di Floch, una grande importanza per la sua efficacia euristica comprovata dalle analisi che lo studioso dedica a una serie di testi visivi di varia epoca e di vario genere, nei quali egli ritrova questo principio di organizzazione del senso. Ma soprattutto, i sistemi semisimbolici finiscono con l'apparire una delle caratteristiche fondamentali dei "linguaggi poetici" – dei quali, per l'analoga corrispondenza contrastiva tra espressione e contenuto, fanno parte anche

¹⁰ Per un'introduzione generale alla nozione di semi-simbolismo in relazione alla semiotica visiva cfr. Eugeni 1999; per un'analisi approfondita cfr. Calabrese 1999.

quelli visivi –, “un principio privilegiato di produzione del senso nell’universo estetico” che lo studioso ritrova in opere pittoriche, in fotografia e in campagne pubblicitarie.

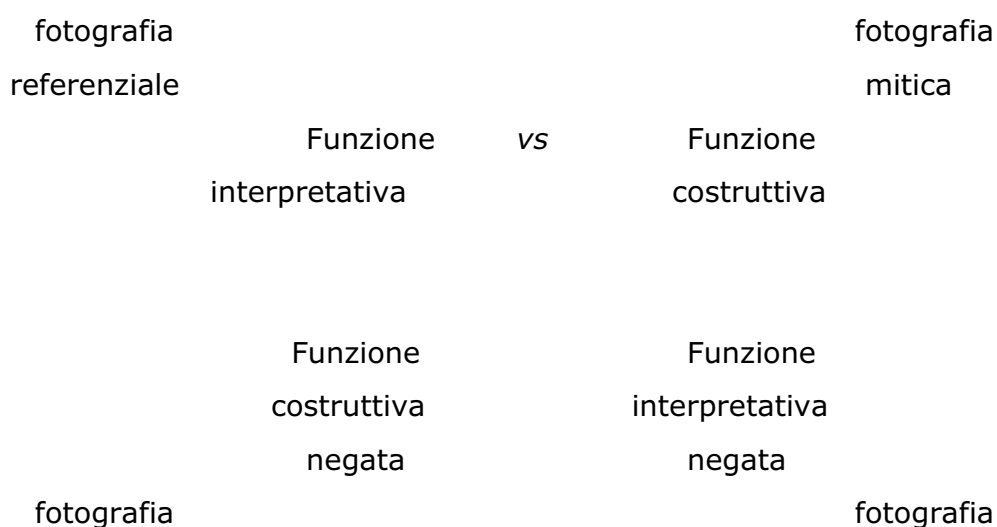
Les formes de l’empreinte (1986) raccoglie le analisi concrete di cinque fotografie di altrettanti fotografi, Doisneau, Cartier-Bresson, Stieglitz, Strand e Brandt, analisi effettuate senza l’intento di formulare teorie sulla Fotografia. Floch resta volutamente fuori dalle dispute sulla Fotografia (cioè se essa sia un linguaggio, un segno, o un mezzo), per concentrarsi sulle forme significanti, sui sistemi significanti che fanno di una fotografia, come di qualsiasi altro testo, un oggetto di senso. Che la fotografia, tradizionalmente intesa, sia un’impronta diretta della luce su un materiale sensibile, e che il processo fotografico presupponga una connessione fisica, una contiguità effettiva tra l’oggetto e il referente, è un fatto innegabile e può servire a classificare la fotografia come indice piuttosto che come simbolo o come icona; ma non è l’essenza della fotografia e soprattutto non serve a spiegare la diversità delle pratiche e delle estetiche fotografiche. L’immagine fotografica è, tecnicamente, un’impronta ma, sono le *forme dell’impronta* che ne fanno un oggetto di senso possibile.

La fotografia non è che un linguaggio visivo tra gli altri. Dunque, sostiene Floch, solo una teoria dei discorsi, “di tutti i discorsi - linguistico, visivo o architettonico – può permettere di descrivere una particolare fotografia, di simulare il percorso generativo della sua significazione come della sua espressione plastica”. Occorre mostrare la diversità di ogni singola foto, comprenderne le logiche, precisare la natura delle loro differenze. Solo un’analisi concreta di ogni singola fotografia mette al riparo da ulteriori teorizzazioni “mitologiche” e “conciliatrici” e rende conto dei diversi modi d’investimento della fotografia come oggetto di valore, delle diverse pratiche e ideologie della fotografia.

Floch organizza l’insieme dei discorsi sulla fotografia a partire da un’opposizione tra la fotografia considerata come ausiliaria delle scienze oppure come arte in sé. Considerando queste due posizioni discorsive come una categoria semantica, individua i mezzi e i fini delle due diverse

concezioni come valori contrari: *valori d'uso* e *valori di base*. Proiettando questa categoria sul quadrato semiotico individua quattro posizioni interdefinite, quattro possibili concezioni della fotografia. La fotografia considerata come documento, prova, testimonianza, è investita da *valori pratici*; la fotografia pensata come "bellezza", come istanza conciliatrice tra vita e morte, natura e cultura, è investita da *valori utopici*. Negando i valori pratici, esalteremo quelli *ludici*, la gratuità e il piacere della fotografia; negando i valori utopici, la valorizzeremo come tecnica. Ma la diversità delle concezioni della fotografia non è certo riducibile solo ad una tale opposizione.

Ogni disciplina – sostiene Floch - ha un suo modo di intendere il rapporto tra il linguaggio e la "realtà", intesa come "mondo del senso comune", dunque anche per il linguaggio fotografico esistono teorie che intendono in maniera differente tale rapporto. Si può ritenere che il senso preesista al linguaggio, secondo il paradigma semiotico di tipo interpretativo, oppure che il senso sia prodotto attraverso di esso, secondo il paradigma strutturale generativo greimasiano. Mettendo in relazione queste due "prospettive semiotiche" e considerando l'opposizione funzione interpretativa del linguaggio vs funzione costruttiva del linguaggio come una categoria semantica suscettibile di essere proiettata sul quadrato semiotico, otterremo una seconda topografia delle quattro possibili concezioni della fotografia: *sostanziale, referenziale, mitica e obliqua*.



sostanziale

obliqua

Se, per esempio, la fotografia *referenziale* volendo testimoniare fatti reali, e reali condizioni di esistenza, tenderà a creare un effetto d'illusione di realtà; al contrario, quella *obliqua*, negando questa posizione interpretativa, sarà una fotografia del doppio senso, del "gioco di figure" (simile al gioco di parole) che, mettendo in crisi l'idea della fotografia come sinonimo di realistico, nega e riscrive la realtà senza dar mai l'impressione di volerla semplicemente riprodurre, crea imbarazzo, "mette in scacco" la competenza dell'enunciatario. La fotografia *mitica*, precisa Floch, è mal nominata se si attribuisce al mito lo stesso valore che all'illusione – e in questo caso è la fotografia referenziale che "ha a che fare" con la mitologia. Mitico va invece inteso come "costruzione di una presa logica sul mondo, messa in forma, articolazione creatrice di sensi a partire dal materiale costituito dai fenomeni percepiti"¹¹. L'esempio proposto è l'analisi del celebre nudo di Brandt, un nudo che, come quello di Boubat, è costruito come un mito, come una mediazione tra natura e cultura. La fotografia *sostanziale* mira al "grado zero della scrittura" e è caratterizzata dal rifiuto di qualsiasi intervento da parte del fotografo.

Questa topografia può aiutarci a vedere come ciascun fotografo abbia utilizzato il suo linguaggio fotografico, ad affrontare in modo tassonomico o sintattico il problema dell'evoluzione dell'opera di uno stesso autore ma, soprattutto, in tal modo, la natura indicale della fotografia non appare più un "credo ontologico" ma, una posizione definibile dalla relazione con quelle teorie che non attribuiscono alla fotografia tale caratteristica indicale.

Fontanille. L'approccio tensivo allo sguardo fotografico

La più recente ricerca semiotica sulla fotografia ha ricevuto un nuovo contributo dal pensiero di Fontanille e Shaïri (2001) che hanno incentrato la loro riflessione teorica e metodologica su uno specifico aspetto del problema: le strategie enunciative messe in atto dallo 'sguardo' fotografico.

¹¹ Floch 1986, p. trad. it.

Gli studiosi analizzano due fotografie di Isabelle Esraghi, scattate ed esposte in Iran nel 1998: sono immagini che si riferiscono alla società iraniana dove la donna, per la particolare foggia e ampiezza del suo abito, concentra tutta l'espressività corporale nel viso e nello sguardo. La particolare rilevanza assunta dallo sguardo nelle fotografie analizzate spinge gli studiosi a riconsiderare il problema dello sguardo fotografico cercando di precisarne il ruolo nel campo delle manovre enunciative e percettive.

Il *débrayage* enunciativo affidato allo sguardo comporta un *potenziale d'interazione* in quanto lo sguardo delegato cattura lo sguardo dello spettatore e conferisce alla relazione tra enunciatore e enunciatario la qualità d'una presenza sensibile e d'uno scambio diretto che sollecita l'intero corpo. Così lo scambio di sguardi tra la foto e lo spettatore diviene un dialogo: lo sguardo trascina nel flusso enunciativo tutti modi del sensibile.

Questo è ciò che Barthes aveva già detto ne *La camera chiara*:

In questo deprimente deserto, tutt'a un tratto la tale foto mi avviene; essa mi anima e io la animo. Ecco dunque come devo chiamare l'attrattiva che la fa esistere: una *animazione*. In sé, la foto non è affatto animata (io non credo alle foto "vive"), però essa mi anima: e questo è appunto ciò che fa ogni avventura (1989, p. 21).

Riprendendo e riflettendo sull'ultimo scritto di Barthes, Fontanille e Shaïri riformulano in termini tensivi i concetti barthesiani dimostrando come in tal modo si possa rendere conto di una più grande quantità di eventi enunciativi.

Ma seguiamo Fontanille e Shaïri.

L'*animazione* che configura il rapporto tra enunciatario e oggetto semiotico è concepita da Barthes come un evento enunciativo rapportato a un'esperienza di movimento, come un "sopravvenire" o un "accadere". Ma la gamma di possibili eventi enunciativi di cui la fotografia può essere veicolo è molto ampia perché, proprio in ragione delle sue condizioni di polisensorialità, tale enunciazione è sottoposta a un "divenire".

Se – propongono gli studiosi riprendendo un precedente studio¹² – si pone “avvenire” come termine generico e gli si riferiscono i tre principali regimi di variazione del tempo si ottiene uno schema:

	avvenire		
rallentato	sostenuto	accelerato	
<i>essere</i>	<i>divenire</i>	<i>sopravvenire</i>	
stato	processo	colpo	

Barthes ha posto le sue riflessioni sotto il segno dell’“avvenire” e interrogandosi come *Spectator*, cioè come enunciatario, sulla logica dell’affetto fotografico ha distinto lo *studium* e il *punctum* che sono due diversi momenti di un medesimo *avvenire* enunciativo, due eventi, precisano gli studiosi, temporalmente diversi.

Lo *studium* è essenzialmente cognitivo, non sollecita il corpo, ma dispiega preferibilmente una o più isotopie figurative, è “una sorta d’interessamento, certo, ma senza particolare intensità”¹³. Dunque, l’evento enunciativo, essendo sottomesso a una grande estensione senza intensità, può appartenere al *processo* o allo *stato*, non al *colpo*. In questo processo l’enunciatario va incontro all’immagine.

Il *punctum* è invece essenzialmente affettivo e passionale e si manifesta con una forte sollecitazione sensoriale. “Questa volta, non sono io che vado in cerca di lui [...] ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia mi trafigge”¹⁴. Invertendo la direzione e la relazione tra l’estensione e l’intensità, il *punctum* è l’evento enunciativo più vivo, esso appartiene al *colpo*. Per esempio, nella prima foto analizzata (che presenta tre donne nel sottosuolo di un teatro) lo spazio rappresentato è diviso in due parti: in

¹² Fontanille, Zilberberg, 1998, p. 118.

¹³ Barthes, 1980, p. 27.

¹⁴ Ibidem, p. 28.

primo piano un viso centrale che si protende verso lo spettatore e cattura il suo sguardo; in secondo piano due donne, di profilo, che si abbracciano e che sembrano perdere la loro individualità per fondersi in un unico corpo. I due piani dello spazio sembrano derivare da due eventi enunciativi diversi e laddove nello spazio del secondo piano si può parlare di un evento "a tempo medio", di un processo che ha avuto luogo e che si è concluso, lo sguardo diretto del primo piano agganciando quello dello spettatore suggerisce un evento enunciativo puntuale e intenso, si apre a un'altra dimensione temporale. In altre parole l'azione intensa e improvvisa dello sguardo, il *punctum*, perturba lo *studium*, il processo del secondo piano. Lo sguardo protensivo, posto a metà tra spazio dell'enunciato e spazio dell'enunciazione, piuttosto che rendere stabile la rappresentazione naturalizzando la percezione dello spazio rappresentato, diviene una sollecitazione per lo spettatore da cui esso sguardo sembra aspettarsi qualcosa. Si crea, in questo modo una frattura, una tensione tra lo sguardo debrayato delle donne del secondo piano e lo sguardo embrayato di quella in primo piano, tensione che deve essere risolta con la congiunzione o con la disgiunzione degli sguardi. L'attesa dello sguardo provoca anche una distensione temporale perché in ciascun momento dell'attesa tutti momenti passati che si accumulano e il timore del futuro premono sul presente e aumentano la tensione .

Nel caso della fotografia analizzata il passato, l' "è stato" di cui lo sguardo è carico non appartiene all'enunciato, il futuro è quello della risposta all'attesa dello sguardo: l'accettazione o il rifiuto dello spettatore. L'attesa nello sguardo ci rimanda all'impronta, memoria del momento fissato nell'immagine, ma anche al futuro degli effetti prodotti, ci imprigiona così nella sua stessa temporalità.

Figurativamente la centralità frontale dello sguardo in primo piano sospende l'effetto d'intimità prodotto dalle due donne del secondo piano abbracciate e compromette l'effetto di chiusura che la disposizione triangolare della composizione sembra cercare. La congiunzione sorridente delle due donne in secondo piano ha come effetto di proiettare il viso della donna fuori verso lo spettatore e crea la possibilità di uno sguardo diretto

negli occhi di chi guarda "qui e ora". Trattandosi del sottosuolo di un teatro, Fontanille e Shaïri immaginano l'evento atteso come legato al momento della rappresentazione teatrale. Luogo e momento in cui le attrici devono guardare lo spettatore ma non individualmente, devono semmai guardare uno spettatore collettivo, il pubblico che le guarda senza essere visto. La fotografia insomma ci costituisce come occorrenze particolari di un generico pubblico per uno sguardo che non ci vede. Siamo dunque alla distinzione tra visione e sguardo: la foto ci guarda senza vederci e ci costituisce senza catturarci.

Si svelano così le due dimensioni sensibili di questa foto: l'intensità e l'estensione. In questo caso l'intensità è quella dello "scoppio di sguardo" in primo piano, che ci fa "avvenire" allo sguardo; l'estensione è invece quella della scena figurativa e narrativa, è il racconto che noi vediamo. Ecco ritrovati l'intensità del *punctum* e l'estensione dello *studium*.

Fontanille e Shaïri mettono in evidenza come attraverso una tale riformulazione tensiva dei concetti barthesiani possa emergere una maggiore varietà di eventi enunciativi che non può essere limitata alle due sole forme trattate da Barthes, né alle tre definite dallo stesso Fontanille e da Zilberberg: anche se ridotte ai tre grandi regimi dell'essere, *divenire* e *sopravvenire*, le variazioni di tempo sono innumerevoli, come innumerevoli sono i modi aspettuali di incontro tra i diversi tipi di "avvenire". Ma soprattutto, in tal modo, è possibile collocare più chiaramente il predicato ontologico che Barthes ha attribuito alla fotografia: è *stato*.

Il referente è assente ma l'impronta attesta il suo "è stato".

In realtà non si tratta né di assenza né di presenza bensì dell'attestazione della scomparsa di una presenza, scomparsa che è essenziale per l'efficacia dell'impronta, che non può esistere se non in assenza dello stato di cose originale. Il predicato ontologico di Barthes, insomma, mantiene una tensione tra l'assenza della presenza (la cosa non c'è) e la presenza dell'assenza (la cosa è stata lì).

La fotografia – dice Fontanille – ricusa la sparizione del referente perché ne manifesta l'esistenza precedente attraverso la sua impronta, e ne può manifestare l'esistenza proprio in ragione della sua assenza.

L'impronta infatti non può funzionare come oggetto semiotico che in assenza dello stato di cose originale.

Esiste dunque una relazione tra l'impronta e la predicazione esistenziale. Quest'ultima si fonda sulla elementare distinzione tra *passatificazione/presentificazione*, due operazioni enunciative costitutive del divenire esistenziale. In questa prospettiva è possibile riannodare il filo tra il predicato ontologico di Barthes e i differenti modi tensivi degli eventi enunciativi dello *studium* e del *punctum*. L'"è stato" dipende, per Fontanille e Shairi, da un paradossale presentarsi allo sguardo di qualcosa che non è più, ma che è stato fissato al momento della ripresa, dalla *passatificazione*, mentre lo *studium* e il *punctum* legati all'attualità del nostro sguardo, dalla consapevole *presentificazione*. In sostanza, l'intero processo semiotico è posto nello stesso campo esistenziale: dall'"è stato" fino all'avvenire e sopravvenire enunciativi dello *studium* e del *punctum*, la fotografia ci ricorda, "attraverso la dinamica dello sguardo, la sua iscrizione nel tempo e le modulazioni della presenza".

La seconda foto mette in scena uno sguardo sottomesso che è privo di forza performativa. Laddove nella prima foto lo spazio semi-privato precede o segue il passaggio allo spazio pubblico della rappresentazione, la seconda ci mette in contatto con uno spazio pubblico, sociale che può suggerire lo spazio dello *studium*. A differenza dell'altra foto, questa sembra sviluppare in profondità lo spazio del secondo piano. In questa i personaggi non sembrano interagire né tra loro né con lo spettatore. Il *debrayage* è pienamente attuato. Ogni personaggio ha un suo diverso programma e, come dice Fontanille, la rappresentazione dell'immagine mostra il loro programma d'uso: l'attenzione che essi mettono nel camminare. Il loro atteggiamento ci esclude, la loro direzione rifiuta il luogo dell'osservatore. La particolare collocazione dell'immagine non fa comprendere dove sia stata presa la scena, comprendiamo solo che i due si e ci evitano. Tale disgiunzione agisce sia sulla relazione enunciato/enunciazione che sulla relazione tra i due attanti dell'enunciato. Laddove l'organizzazione simmetrica della prima foto frontale manifestava disponibilità all'interazione, in questa la visione di profilo è asimmetrica. La simmetria è una proposta di

interazione in cui la rappresentazione prende l'iniziativa, l'asimmetria lascia l'iniziativa allo sguardo prospettico.

L'organizzazione discontinua della scena impedisce allo spettatore di ricomporre l'unità figurativa dello spazio urbano e rimette in discussione lo statuto iconico della foto: l'impronta conserva la traccia di un'incoerenza, di un montaggio occasionale.

L'abbigliamento dell'uomo rinvia a una convenzione morale, esprime riservatezza, decenza, rispetto degli altri. Mentre le ciocche che fuoriescono dal velo della donna attestano una certa scompostezza che convive con la tradizione (il suo abbigliamento) senza contraddirla. Le ciocche si scompongono per un accidentale colpo di vento e per il movimento della testa che si gira per evitare il fotografo. L'unico dettaglio che avrebbe potuto indicare un segno di libertà è provocato dal caso. Se consideriamo la messa a fuoco come un atto di enunciazione, allora questa è attuata sull'uomo, unica figura a fuoco contro uno sfondo sfocato. Anche la donna, per quanto in primo piano appare come un accidente fotografico. Per spiegare il rapporto degli attanti con il contenuto ideologico che li caratterizza, Fontanille si serve delle modalità. L'uomo allora appare come un soggetto eteronomo la cui identità modale è dominata da un *dover fare*. Nell'identità della donna sembra invece emergere un *voler fare* che appare come risposta alla azione del vento (non dovere) e all'incontro col fotografo. Essa risponde alla convenzione del *dover fare* con il suo *voler fare* dell'iniziativa personale. La donna rifiuta in tal modo lo scambio e si configura come attante autonomo. Le due identità modali rinviano allo stesso sistema di convenzioni culturali: pudore e riservatezza tipici della società iraniana, valori che regolano le relazioni interpersonali. Ma il nostro voler guardare è però vissuto in due modi diversi dovere da una parte e volere dall'altra. Due stili di vita per uno stesso sistema di valori.

In questa foto in cui nulla ci respinge o ci attira in modo evidente, abbiamo la sensazione di poter entrare. Ma questa possibilità ci è negata non solo dall'atteggiamento degli attanti ma anche dal particolare trattamento dello spazio urbano all'apparenza visibile e penetrabile, invece inintelligibile. È una falsa profondità figurativa.

Laddove il dispositivo della prima fotografia è l'espressione di una 'ricerca', definita attraverso lo sguardo e la posizione della donna al centro e in primo piano nella spazio fotografico, in questo caso i due personaggi si caratterizzano per la loro 'fuga', caratterizzata dal dispositivo figurativo e enunciativo. Nello stesso tempo anche lo statuto del nostro sguardo è modificato e mentre nella prima fotografia, come abbiamo già detto, impara a 'vedere' essendo 'guardato', nella seconda comprende che, in un pubblico, bisogna mostrarsi discreti e saper 'vedere' senza 'guardare': le norme socio-culturali che influenzano i comportamenti dei personaggi dell'enunciato, appaiono alla fine pertinenti anche per lo sguardo dell'enunciazione.

Bibliografia

Arnheim, R., 1957, *Film and Reality*, in *Film as Art*, Berkley e Los Angeles, [trad. it., 1960, *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore].

Barthes, R., 1960, "Le message photographique", *Communications*, n. 1, [trad. it., 1985, "Il messaggio fotografico", in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi].

Barthes, R., 1964, "Rhétorique de l'image", *Communications*, n. 4, [trad. it., 1985, "Retorica dell'immagine", in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi].

Barthes, R., 1980, *La chambre claire*, Paris, Gallimard – Seuil, [trad. it., 1980, *La camera chiara*, Torino, Einaudi].

Baudelaire, C., 1859, "Le public moderne et la photographie", *Salon*, ripreso in 1973, *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier.

Bazin, A., 1945, "Ontologie de l'image photographique", in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. 1, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958, [trad. it., 1973, "Ontologia dell'immagine fotografica", in *Che cosa è il cinema?* Milano, Garzanti].

Bettetini, G., 1991, *La simulazione visiva .Inganno, finzione, poesia, computer graphics*, Milano, Bompiani.

Bourdieu, P., a cura, 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit; [trad. it. 1972, *La fotografia. Usi e funzioni di un'arte media*, Rimini, Guaraldi].

Damisch, H., 1963, "Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique", *L'arc*, n. 21.

Dubois, Ph., 1983, *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, [trad. it., 1996, *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi].

Eco, U., 1968, *La struttura assente*, Milano, Bompiani.

Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

Eco, U., 1985, *Sugli specchi*, Milano, Bompiani.

Eco, U., 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.

Floch, J. M., 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris/Amsterdam, Hadès/Benjamins; [trad. it. parz. 1990, "Semiotica plastica e comunicazione pubblicitaria" in *Lo sguardo semiotico*, A. Semprini, a cura, Milano, Angeli].

Floch, J.M., 1986, *Les formes de l'empreinte*, Perigueux, Fanlac ; [trad. it. 2003, *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi].

Floch, J.M., 1990, *Sémiotique, marketing et communication, Sous les signes les stratégies*, Paris, P.U.F.; [trad. it. 1992, *Semiotica, marketing e comunicazione : dietro i segni le strategie*, Milano, Angeli].

Floch, J. M., 1981, "Sémiotique d'un discours plastique non figuratif" , *Communications*, 34.

Floch, J.M., 1985, *Identités visuelles*, Paris, P.U.F.; [trad. it. 1995, *Identità visive*, Milano, Angeli].

Fontanille, J., Shairi, H., 2001, "Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain", *Nouveaux Actes Sémiotique, Dynamique visuelles*, nn. 73-75.

Groupe _, 1976, "La chafetière est sur la table...Eléments pour une rhétorique de l'image", *Communitations et langages*, n. 29.

Groupe _ , 1979a, "Trois fragments d'une rhétorique de l'image", *Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni*, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica di Urbino, n.82/83.

Groupe _ , 1979b, "Iconique et plastique. Sur un fondement de la sémiotique visuelle", *Revue d'esthétique*, n. 1-2.

Groupe Mu, 1980, "Plan de une rhétorique de l'image", *Kodikas Code*, n.3.

Kraukauer, S., 1960, *Theory of Film*, New York, Oxford University Press, [trad. it., 1962, *Film, ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore].

Lindekens, R., 1971, *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Bruxelles-Paris, Aimav-Didier, [trad. it., 1980, *Semiotica della fotografia*, Napoli, Il Laboratorio].

Lindekens, R., 1976, *Essais de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck.

Marrone, G., 1994, *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani.

Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.

Marrone, G., 2003 "Panzani e Camay. Due testi esemplari nell'analisi della pubblicità", Atti del Congresso AISS di Castiglioncello, in "Semiotica: i testi esemplari", Torino, testo&immagine.

Metz, C., 1968, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Paris, Klincksieck, [trad. it., 1972, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti].

Metz, C., 1972, *La signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, [trad. it. 1975, *La significazione nel cinema*, Milano, Garzanti].

Peirce, C.S., 1931, *Collected papers*, Cambridge, Harvard University Press.

Schaeffer, J. M., *L'image precare. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil.

Semprini, A., 1990, *Lo sguardo semiotico. Pubblicità, stampa, radio*, Milano, Angeli.