

laboratorio quattro
la fotografia nella rete
internet, conoscenza e memoria

Introduzione

Pierluigi Basso Fossali

La fotografia viene oggi sottoposta a tensioni contraddittorie a partire dalle (ri)mediazioni che essa subisce: da un lato, essa viene praticata, professionalmente, già in funzione della sua implementazione in uno spazio mediatico eteronomo e vincolante, capace di imporre formati e risoluzioni (ogni scatto è già adibito in funzione di una resa ottimale sulle pagine di un giornale o sul packaging di un prodotto); dall'altro lato, estensivamente e amatorialmente, la fotografia viene liberata di ogni elettività selettiva e pubblicata in rete nelle taglie più diverse e con una vocazione seriale accentuata, quasi a saturare tutte le varianti disponibili (persino i giornali, nella versione *on line*, pubblicano spesso un gran numero di foto, appartenenti a repertori o a un servizio di reportage di cui si danno tutti, o quasi, gli scatti inviati).

Parallelamente, la disponibilità massiva di software di ritocco delle foto lascia traccia di un'estetizzazione che diviene normativa delle immagini (le tecniche disponibili "firmano" in qualche modo i testi fotografici), nel mentre in rete circolano paradossalmente scatti volutamente scevri di ogni "cosmesi", per estemporaneità della ripresa e crudità dei soggetti inquadrati.

Ogni fase culturale vive di queste tensioni interne e la descrizione semiotica non può che situarsi sulla linea di sutura tentativa che cerca di ricomporre i labbri aperti di una onnipresente contraddizione interna; è sul fronte della paradossalità culturale che possiamo indagare la massima effervescenza culturale e il tentativo di ridefinirsi delle *forme di vita*, prese tra strategie di autoindividuazione e tattiche calmierative della propria costitutiva vulnerabilità.

L'*instant publishing*, permesso da internet, affaccia una libertà di diffusione delle foto che viene contraddetta dalla quantità sempre più spinta di mediazioni che queste subiscono; si può rilevare senza dubbio la mediazione tecnologica di una postproduzione che ormai non ha più un momento terminativo certo (la foto si apre a un'infinita manipolazione e nuova implementazione), così come si può sottolineare come la foto venga inserita sempre più all'interno di una rete ipermediale di relazioni e archiviata secondo specifici programmi di visualizzazione e indicizzazione; ma ciò che qui si vuole rimarcare, in particolare, è soprattutto l'*espropriazione* di paternità che subisce quella foto di reportage il cui valore attestativo è sempre parso essere legato proprio all'implicazione del corpo del fotografo nella scena ripresa.

Pur in deficit di credibilità, le foto di reportage vengono utilizzate dai media come mero materiale grezzo su cui intervenire a piacimento (non si tratta più di imbrigliar-

le con didascalie opportune all'interno di un discorso, ma di manipolarne direttamente, nella taglia, nella risoluzione, e nelle più diverse variabili plastiche).

È tale il destino di questa *foto-asservimento* che la sua improvvisa liberazione dalle mediazioni ce la restituirebbe desematizzata e vagabonda in rete (spesso senza ancoraggi deittici, temporali, autoriali), come le cosiddette *eveline*, filmati di reportage riproposti a notte fonda in televisione o in rete, spezzoni senza interventi di montaggio o commenti. La liberazione paga il prezzo di una sorta di fluttuazione testuale, all'interno del bacino mediatico, senza più ancoraggi indicativi chiari, e ciò malgrado tali immagini "grezze" possano spesso vantare indizi di veracità ben maggiori delle "foto-asservimento" (flou, mosso, estemporaneità delle posture dei soggetti ripresi, ecc.).

Naturalmente, sarebbe ingenuo non pensare che le foto-asservimento compiano perfettamente il loro compito proprio quando mimano indizi di flagranza, di veracità; si può così persino "sporcare" ex post l'immagine e renderla più consona al verosimile socialmente condiviso o al bisogno di attivare passioni sociali mirate: ecco allora che la foto-asservimento risponde a un *comfort documentale* tant'è che essa può essere usata innumerevoli volte e con fini discorsivi diversi.

Per altri versi, la disponibilità esasperata di immagini in rete costruisce sempre più il problema di una loro selezione in chiave simbolica; nel momento in cui vasti corpus fotografici sono disponibili con accesso immediato, si rivela troppo costoso fruitivamente e cognitivamente attraversarli e comporli in una discorsività integrata e inevitabilmente problematizzata. Le "banche di immagini" vivono così di solerti depositi (anche istituzionali) e di scarsi prelevamenti o riscossioni, e la fatica percepita collettivamente nell'abbordare i corpus viene raddoppiata dalle analisi (semiotiche e non), anch'esse più inclini a restare ancorate a singoli testi o a serie precostituite e limitate di immagini. Ciò che ci interessa sottolineare è proprio l'elezione simbolica di singole immagini che sono accolte come una vera panacea rispetto alla deriva esplorativa di corpus. Così, anche in rete i motori di ricerca finiscono per setacciare innanzi tutto delle foto-emblema a *stretta denotazione* e a *larga esemplificazione*, sorta di precipitato di un verosimile rappresentazionale "cotto" alla giusta temperatura passionale, ossia quella richiesta dalle temperie sociali (ecco per esempio ritratti anonimi che valgono per l'intera condizione di un popolo oppresso, o corpi che suggellano un'aspirazione estetica collettiva).

Non importa poi se queste foto appaiono fortemente edulcorate o drammatizzate, o persino palesemente "trattate" e manipolate; anzi, soprattutto quando sono immagini "a bassa soggettivazione", sia per ciò che attiene all'autore sia per ciò che concerne la persona ritratta, esse aspirano a una deriva fumettistica, il che le inserisce appunto dentro un processo comunicativo all'insegna della simmetrizzazione degli interlocutori:

vale a dire, il “design” della foto, sotto l’egida di software oramai disponibili ai più, sembra sancire una possibile manipolazione bilaterale delle immagini (pedagogia del verosimile fotografico).

Nulla più della rete sancisce la trasformazione della foto in un *set di dati* rigenerabile di volta in volta sotto nuove forme; le varianti divengono esecuzioni interne a una classe di concordanza di una foto-progetto, solo che quest’ultima ha spesso devoluto la propria progettualità a fini (mediatici) eteronomi (foto-asservimento).

Tuttavia, in virtù del suo statuto culturale, la foto è in grado di esercitare una specifica resistenza alla sua espropriazione mediatica estensiva, sia lungo la sua produzione (foto come *stop frame* di video), sia nel corso della sua implementazione; tale resistenza si nutre, infatti, di due forme di “cittadinanza” che la foto ancora sancisce: il *diritto di comparsa* e la *dignità di rappresentazione*. Nel primo caso, la foto è il riconoscimento estensivo a personaggi pubblici che in quanto tali devono essere mediatizzati tutte le volte che la loro traiettoria esistenziale sfiora un *topic* a rilevanza sociale; nel secondo caso, di natura più concessiva, la foto è l’immagine-hapax (dunque intensiva) di qualcuno che non può essere escluso dalla rappresentazione per il gradiente massimo di implicazione che detiene localmente rispetto a una questione sociale.

Si disegnano così due assi della comunicazione fotografica che potremmo definire *cuscinetto epistemico* e *cuscinetto morale*; da una parte, c’è il problema di calmierare una verità o troppo artefatta o troppo esplosiva nel segno di un verosimile domesticato; dall’altra, vi è il problema di contemperare il diritto di comparsa estensiva a chi detiene i crismi sociali del rappresentante con la dignità intensiva di rappresentazione riconosciuta a chi alberga solitamente nel “fuori quadro”.

Questi due “cuscinetti” articolano quella che oseremo definire la *semiotica dello stallo*; il cuscinetto epistemico è quello in cui il verosimile diviene inclusivo del vero e del falso, tant’è che si validano le informazioni secondo un ondeggiamento epistemico che culla l’improcessabilità ultimativa del reale; il cuscinetto morale aggiunge al comfort documentale l’arco autoassolutorio che stempera il “diritto di figurare sempre” dei *vip* nel riconoscimento di una dignità d’immagine eminentemente locale dei “signor nessuno”, arco che risolve la vasta sproporzione di rappresentanza (difatti, il diritto di comparsa è in realtà un potere¹, mentre la dignità di rappresentazione è – come detto – una concessione). Per di più, il cuscinetto morale decentra ogni riprovazione per la falsificazione della foto autonomizzando parzialmente la partita epistemica, presa nello stallo di una scienza probatoria che distrugge sé stessa nella infinita questionabilità delle prove.

La semiotica dello stallo sembra abbracciare attualmente tutti i domini sociali, cosicché si vive la contraddizione di una paura per ogni disequilibrio e di un’aspirazione onnipresente al “colpaccio”. Prevalgono così

personaggi che si rappresentano come incarnazioni della fortuna, professandosi nel contempo conservatori, mentre dall’altra gli oppositori sperano in un’immagine che come un *deus ex machina* possa cancellare lo stallo, una foto laconica, irrefutabile, vera e inverosimile, in grado di rompere il comfort documentale, una foto, infine, che in grado di sancire un rovescio di fortuna e di folgorare i solerti gestori delle crisi come fosse un’apparizione. Come si vede lo stallo ha buone possibilità di continuare ad oltranza.

Foto di irrefutabile orrore sono state quelle di Abu Ghraib, immagini di sevizie ed umiliazioni scattate dagli stessi torturatori vestiti nei panni di militari americani; eppure, come ci mostra *Massimiliano Coviello*, anche queste foto in grado di lacerare la “marmellata” mediatica e di conseguenza la coscienza pubblica internazionale, possono essere portate a piena significazione solo attraverso un’operazione di decostruzione e indagine critica quale quella svolta da Errol Morris nel suo documentario d’inchiesta *Standard Operating Procedure*. Il titolo stesso del documentario sfida l’appaiamento tra la pratica di ricostruzione filmica inappuntabile, il procedimento giudiziario degli organi militari rispetto ai soldati coinvolti nello scandalo, le procedure ammissibili di detenzione in un carcere *sui generis* quale Abu Ghraib. La proceduralità tende ad autogiustificarsi come un principio di razionalità, cosicché l’implacabilità della ricostruzione documentaria vince con le armi dell’avversario (gli organi militari) il tentativo di ricondurre l’accaduto nell’ambito delle pratiche ammissibili in un periodo di emergenza terroristica, e ciò proprio per via dell’autonomizzazione spettacolare che le sevizie e le umiliazioni ai carcerati perseguivano. Paradossalmente ciò che attestano le foto di Abu Ghraib è la loro teleologia rappresentazionale autonoma, il fatto che siano divenute l’ordine strategico che regolava procedure militari.

Mentre la foto-asservimento è già predigerita semanticamente all’interno di un costrutto ipermediale che la rende trasparente ai binari discorsivi delineati, l’autonomizzazione della foto, la sua spettacolarizzazione o precisa enfaticizzazione estetica costringe a una riflessione teorica e critica che passa attraverso un altro medium, come il cinema. È il tema a cui dedica il suo intervento *Francesco Zucconi* (“Dalla ricerca della verità ai regimi di credenza”), focalizzato su due classici quali *La finestra sul cortile* e *Blow up*. Il paradigma indiziario in strada la foto lungo la ricerca del profilmico, di cui questa dovrebbe appunto recare testimonianza; tuttavia, a ben vedere, tale paradigma appare oggi quasi nostalgico. Al contrario dei film appena menzionati, la fotografia sembra oggi sottoposta ad indagine soprattutto per ricostruire la strategia che ne ha regolato la pratica di istanziazione, e non tanto per pervenire a una “verità” rappresentazionale ultimativa. Seguendo il corpus d’analisi di Zucconi, ciò è perfettamente dimostrato da *Flags of our Fathers*, film di Clint Eastwood che ricostrui-

sce l'intorno esistenziale dei protagonisti di una celebre foto quale quella scattata in occasione della presa di Iwo Jima. Più in generale la discussione attorno alla foto diviene riflessione sulle possibilità limite di immetterla all'interno di un processo argomentativo piegandola a specifiche tesi, tant'è che da oggetto comprovante la foto si ritrova a fungere da oggetto da comprovare, indizio di una verità ideologica autonoma e relativa alla strategia stessa di istanziazione dell'immagine.

Stefano Carlucci, a tal proposito, cerca di ricordare alcuni passaggi cruciali di storia della fotografia di reportage per comprovare come fin dagli esordi essa sia stata usata per fini politici, rispecchiando "fedelmente", tutt'al più, l'ideologia dei reporter, se non dei governi che commissionavano miratamente i documenti visivi. Anche la foto più falsa diviene così prezioso documento dell'assiologia del produttore, del modo con cui concepisce sé stesso e la propria comunità d'appartenenza di contro all'alterità e al nemico.

Un caso limite di autorappresentazione è quella della consegna della propria immagine alla storia da parte dei papi; è il tema indagato da Giovanni Curtis, sottolineando alcuni aspetti paradossali del loro modo di mettersi in posa, posa sospesa tra la debita significazione di una reggenza e la costruzione di un'aura di sacralità e quindi di discontinuità forte con lo spazio del potere. Così, la beatificazione quale massima aspirazione papale trova nella fotografia il dubbio tra l'attestazione di un pieno commercio con le cose (passaggio inevitabile per significare il sacrificio) e l'ostensione della doverosa imperturbabilità di un eletto da Dio, un dubbio che infine rimane sospeso tra "il celebrare il sacro" e "l'essere il santo".

Se le analisi dell'opera di Franco Pinna di Alessia Bellarosa consentono di ripercorrere e vedere perfettamente esemplificato l'approccio semiotico più classico al testo fotografico, pur tematizzandolo all'interno di una pratica etnografica quale l'indagine sul campo condotta nel 1954 da De Martino in zone piuttosto isolate della Lucania, Daniele Dodaro e Antonio Milanese ci spingono nuovamente a confrontarci con la mediatizzazione della fotografia e in particolare con la costruzione temporale degli eventi e la loro memorabilità. Il terremoto dell'Aquila dà luogo a corpus diversamente organizzati di *web-photos* da parte di *Repubblica.it* e di *Espresso.it*. Le gallerie di immagini sono in grado di dipanare delle discorsività integrate che generano proposte di elaborazione narrativa e culturale dell'evento "terremoto" alquanto divergenti: da una parte, un'emergenza umana che ha potuto trovare una sua dignitosa risoluzione (*Repubblica.it*), dall'altra una tragedia i cui atti conclusivi rimangono da scrivere, secondo una problematizzazione "a delta" che prolunga e irraggia responsabilità lungo il difficile compito di suturare una ferita ancora aperta.

Note

1 Si pensi a come gli uffici stampa dei partiti finiscano per condizionare la rappresentazione dei politici nei giornali e nei settimanali.

E|C

L'incipite forza delle immagini. Analisi semiotica delle fotografie di Franco Pinna Alessia Bellarosa

La fotografia essendo un enunciato presume, per essere compresa, un contratto enunciativo tra enunciatore ed enunciatario. Questo porta al problema del realismo dell'immagine fotografica, il contratto prevede un sapere dell'enunciato su ciò che l'enunciatario considera reale. L'azione del fotografo può essere definita una pratica manipolatoria nei confronti dell'enunciatario, poiché egli attraverso le sue fotografie crea un effetto di realtà, un far credere, sul sapere dell'enunciatario. L'immagine è un effetto di senso di realtà, un prodotto di un'enunciazione precisa che scaturisce dall'incontro tra un sistema culturale ben preciso e azioni manipolatorie. In questo contratto enunciativo l'enunciatario è chiamato a giudicare la riuscita o meno della veridizione dell'immagine. Ne consegue che l'iconismo non è un dato immutabile strettamente collegato alle caratteristiche peculiari dell'immagine ma diventa "iconizzazione" (Floch 1986, p. 112), l'insieme delle procedure del "far sembrare reale". L'obiettivo è la conquista della fiducia del destinatario, del suo creder vero, perciò il fotografo sceglierà come costruire la sua immagine seguendo un certo tipo di iconizzazione e non un altro qualsiasi.

Questo lavoro propone l'analisi di alcune fotografie del fotolibro *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna 1952-1959*, un corpus fotografico relativo ad una spedizione etnografica condotta da De Martino in Lucania nel 1952 e poi ancora nel 1956 e nel 1959. La spedizione raggiungerà i più remoti villaggi della Lucania col duplice scopo di raccogliere e documentarsi sui canti e sulle pratiche e credenze magiche. Questa rappresenterà la prima ricerca condotta da un'équipe strutturata e dotata di un minimo di finanziamenti. Le foto di Pinna presentano una Lucania afflitta dalla miseria e dalla povertà ma nello stesso tempo cercano di rappresentare l'anima culturale e religiosa di questa terra attraverso un lavoro di efficacia comunicativa. Il lavoro di Pinna non è soltanto fotogiornalismo o fotografia intesa come ausiliaria delle scienze, egli elabora una fotografia allo stesso tempo "referenziale" e "mitica", tesa ad instaurare un rapporto passionale e privato con lo spettatore, combinando insieme "valori

pratici” e “valori utopici” (Floch 1986, p. 10). Le sue fotografie riscrivono la realtà e non danno mai l'impressione di volerla semplicemente riprodurre, rivelando la mediazione dello strumento fotografico, demistificando la sua neutralità e mostrando la natura costruttiva di ogni rappresentazione. Agli eventi dati Pinna sovrappone la forma plasmante della propria visione dell'esistenza umana: un'eterna lotta con le forze della natura, con l'ingiustizia degli uomini ma anche con le piccole difficoltà quotidiane. Due criteri stilistici presiedono alla realizzazione del corpus documentario: quello dell'inchiesta di comunità e quello dell'applicazione di un modulo cinematografico di ripresa.

1. Analisi figurativa e plastica

La fotografia *Stigliano 18-20 ottobre* è caratterizzata da una “struttura stabile” (Floch 1986, p. 55), si presenta come una composizione di elementi plastici e figurativi ben distinti e delineati, è possibile rilevare uno stile lineare, gli oggetti sono isolati tra loro e i contorni ben definiti. Lo spazio è diviso secondo la regola dei “terzi”. Il netto tratto verticale del palo, sulla destra dell'immagine, si incontra perpendicolarmente con la linea orizzontale del terreno e anche in basso con la linea obliqua del gradino e in alto con i fili della corrente. Il risultato è la creazione di una specie di cornice, uno spazio privilegiato per lo svolgimento dell'azione. All'interno di questo riquadro si notano due figure di donna che occupano una posizione precisa nella costruzione generale dell'immagine, influenzandone il ritmo. La donna in primo piano, ben definita nelle linee e nei colori, si trova sulla verticale immaginaria che divide lo spazio secondo la regola dei terzi. La seconda posta sulla linea dell'orizzonte sembra la ripetizione ritmica della prima: il fotografo ha creato nell'immagine una rima con l'intenzione di provocare nell'enunciatario la sensazione di un'azione che si ripete nello stesso modo all'infinito nel tempo, una sensazione di astoricità. Lo sfondo è caratterizzato dalla indeterminazione, le figure sono così staccate da un contesto di verosimiglianza e affidate ad una dimensione mitica. Cromaticamente si può notare un'abbondanza di grigi, da tenui a molto scuri nel terreno, nel cielo, nelle case e infine nelle donne.

Tutte le figure di questa immagine presentano profili netti e sembrano poste fianco a fianco con una conseguente rappresentazione per piani distinti e frontali. Le figure sono ben inserite all'interno di una cornice precisa rimanendo però distinte e con un linguaggio individuale rispetto alla totalità formale.

Per questa foto l'autore ha privilegiato una “estetica classica” secondo la teoria di Wölfflin (1915): il piano dell'espressione è caratterizzato dalla discontinuità ma sul piano del contenuto il tempo, proprio come risulta nel modo di vedere classico, è marcato dalla continuità. L'immagine comunica l'idea di un luogo e di un tempo bloccati, dove le condizioni di povertà e di precarietà

non potranno mai essere cambiate perché strettamente legate all'ambiente. Un paesaggio lunare con un suolo arido e cretoso sul quale si muovono inquietanti figure di donne che sembrano spinte da un vento continuo. Le linee e le forme si collocano le une in relazione alle altre in maniera precisa in modo da creare una composizione che riesca a dare la sensazione di precarietà dell'esistenza umana che realmente si provava vivendo nella Lucania dell'epoca. Si tratta di uno sguardo accorto che coglie precise informazioni e che restituisce il ritmo e le vibrazioni degli uomini e delle cose e il senso dello spazio e del tempo della Lucania degli anni Cinquanta.



Fig. 1 – Stigliano 18-20

2. La dimensione simbolica del linguaggio fotografico

Uno dei motivi principali di questa spedizione etnografica fu un'indagine approfondita sulle sopravvivenze della magia cerimoniale in alcune aree del sud. Si raccolsero numerose testimonianze sottoponendo i differenti soggetti a interviste diverse, ma i vari dossier che furono redatti non riuscirono a rendere bene le caratteristiche di questi fenomeni proprio per uno scarto tra il linguaggio simbolico della magia e quello scientifico delle diverse discipline che collaborarono alla ricerca.

La fotografia ci restituisce, attraverso diverse sequenze narrative a volte anche drammatiche, la dimensione rituale e simbolica della magia.

Nella fotografia *Maddalena La Rocca, fattucchiera, Colobraro*, il fotografo per rendere il ritratto di questa donna ha scelto un tipo di inquadratura che tende a simulare il ritaglio naturalmente realizzato dal nostro occhio, Pinna esprime l'esistenza di relazioni di tipo sociale ed emotivo con il soggetto dell'immagine.



Fig. 2 – Maddalena La Rocca, fattucchiera, Colobrarò

Nella definizione dei piani conta molto anche la messa a fuoco che sottolinea la gerarchia esistente tra i vari oggetti ripresi nella foto. La figura in primo piano è vigorosa e plasticamente netta ed evidente secondo il dettato realista imperante in quel periodo e lo sfondo è particolarmente sfocato proprio ad evidenziare l'imponenza della figura in primo piano. Il fotografo argomenta e puntualizza sull'identità del soggetto e per questo sceglie un angolo di ripresa e quindi un punto di vista particolari. L'asse ottico verso l'alto ingrandisce il personaggio e gli attribuisce superiorità e potenza, la donna nella fotografia è una famosa fattucchiera di un piccolo paese lucano².

Attraverso questa fotografia così costruita viene messa in risalto l'importanza che la magia ha in queste zone d'Italia. La precarietà dell'esistenza costringe a ricorrere alla magia e i vari momenti critici della vita, la nascita, la passione amorosa, il matrimonio, il lavoro, la malattia, la morte, sono le principali occasioni di pratiche magiche. Nella fotografia la donna è rappresentata in una posa statuaria e imperscrutabile, il suo è uno dei compiti più importanti in una società come quella dei paesi lucani degli anni Cinquanta: grazie alle sue capacità magiche il negativo che minaccia continuamente l'esistenza dell'uomo può essere allontanato e relativizzato. In questa immagine il soggetto diventa un eroe, i suoi occhi sono quelli di una persona piena di esperienza, la sua fronte è contratta, è una donna che ha una missione e non può venire meno al suo dovere. La donna è ripresa di tre quarti e non frontalmente, in

questo modo il fotografo mette in risalto il suo sguardo fiero e profondo sempre concentrato per non farsi cogliere inaspettatamente dalle avversità.

Dalla particolare forma della bocca, dai duri lineamenti del viso e dallo sguardo corrucciato si può capire la drammaticità della sua situazione. Tra gli appunti raccolti sul campo da Franco Pinna, in relazione a questa fotografia si può leggere:

“Fattucchiera Colobrarò – La Rocca Maddalena fu Vincenzo – 4 figli morti – anche il marito – non ha mai visto il treno e il mare – non ricorda quando è nata – sono vecchia e mi gira la testa – vorrei vedere il Papa” (Franco Pinna, Manoscritto autografo relativo a fotografie realizzate in Lucania nel 1952, 1953).

Nell'analisi di una fotografia è importante anche considerare i criteri autoriali, cioè di selezione, ordinamento, impaginazione ecc. Queste scelte condizionano numerosi elementi di senso. Partendo dall'idea di Greimas secondo cui per analizzare un testo bisogna tener presente anche il suo “co-testo” dobbiamo considerare che queste fotografie sono nate in base ad un preciso progetto comunicativo e non esistono o non possono essere del tutto comprese se non nel loro contesto di riferimento. Selezionare, creare differenze ed opposizioni, è il primo modo di creare del significato. La fotografia è uno stimolo surrogato, secondo Eco quando si cerca di riprodurre un effetto di realtà si ricreano solo alcune delle condizioni di percezione dell'oggetto reale stimolando i medesimi circuiti nervosi. Di fronte allo stimolo surrogato si accetta che qualcun altro abbia visto per noi, scegliendo il punto di osservazione. Nel momento in cui una porzione di mondo viene chiusa nel rettangolo del negativo fotografico ha luogo una decontestualizzazione, venendo meno i legami di senso che essa intrattiene con la realtà circostante. Si crea quindi un nuovo contesto all'interno del quale vengono resi pertinenti alcuni tratti semantici del mondo piuttosto che altri. A questo proposito sono interessanti i provini delle foto stesse, che documentano le scelte metodologiche dell'autore ai fini della significazione testuale, le varie rielaborazioni del fotografo nel passaggio dal negativo alla stampa, le varie operazioni di bricolage che l'autore fa per creare del senso.



Fig. 3 – Provino

Confrontando la fotografia precedente con il suo provino, si nota che Pinna ha deciso di riquadrare l'immagine rispetto alla sua ripresa originaria determinando la configurazione del testo. Il volto del bambino, in basso a destra nella inquadratura originaria, costituisce un elemento di fastidio nella costruzione dell'identità della fattucchiera Maddalena. Eliminando il campo alla destra della linea verticale il fotografo ha creato una nuova immagine con una diversa connotazione simbolica, creando per la foto finale una dimensione fantastica esterna alla realtà e alla storia.

3. Il lamento funebre

Un altro tema importante trattato nelle fotografie di Pinna è quello del lamento funebre, particolare rito ancora vivo in Lucania. Attraverso le sue foto il lamento funebre può essere colto in una sintesi visuale creata in modo da comunicare il forte simbolismo del rito.



Fig. 4 – Carmina Di Giulio, lamento funebre, Pisticci

Nella fotografia *Carmina Di Giulio, lamento funebre, Pisticci*, seguendo una semiotica figurativa, possiamo riconoscere nella configurazione geometrica la sagoma di una donna, ma la lettura figurativa incontra qualche difficoltà a collegare i segni di questa immagine a causa di una particolare costruzione dei significanti. Seguendo invece una segmentazione plastica notiamo che l'immagine è divisa principalmente in tre zone verticali, le due zone a destra e sinistra sono più chiare, quella centrale marcata dal corpo della donna è particolarmente scura. Il contrasto tra il nero e il bianco comunica l'intensità drammatica e la sensazione di storicità. I due

gomiti della donna tagliano i bordi sinistro e destro dell'immagine alla stessa altezza formando una linea che, in parallelo alla linea in basso dell'orizzonte, cade proprio sui terzi, creando così un'armonica e regolare disposizione geometrica. Il sistema generale della foto è caratterizzato dalla ripetizione di una forma: i due alberi che si trovano rispettivamente sui lati destro e sinistro della figura centrale sembra proprio che imitino il movimento del corpo della donna creando una rima che caratterizza l'equilibrio dell'immagine. I due alberi seguono lo stesso arco di movimento del corpo centrale e la rima è visibile soprattutto nei rami superiori che riprendono le frange e il vestito della donna.

Inoltre questa fotografia ha un'organizzazione che converge verso il centro, è caratterizzata da un movimento ascendente che dal centro in basso sale fino alla zona in alto finendo in una specie di esplosione nelle braccia e nel viso che segmenta i bordi laterali e superiore. Questo movimento ascendente crea una tensione che corrisponde ad un effetto di senso timico, relativo alle passioni. Attraverso una analisi semisimbolica è possibile osservare una correlazione tra movimento e passione, passione come tensione e spinta che viene dal bisogno di dare senso al nostro essere nel mondo.

In questa fotografia è rilevabile una carica di tensioni, uno stato d'animo rappresentato per mezzo di un corpo comunicante attraverso il gesto. Nell'immagine la lamentatrice di Pisticci non si limita ad esprimere il cordoglio attraverso il pianto e il canto, la mimica ha un ruolo fondamentale nella esecuzione della cerimonia funebre, elevandola a dramma rituale con una conseguente unità dinamica di gesto, parola e melopea.

Pinna rompe in modo decisivo con l'idea di una classicità statica e apollinea per trovare il movimento, l'estasi, la sua fotografia dimostra una particolare capacità di presa sull'azione mimica. Questa costruzione plastica mette in evidenza un forte stato passionale: la figurativizzazione del dolore per la perdita di una persona cara attraverso i simboli del rito. Il rito, espressione del simbolismo mitico come spiega De Martino, diventa una pratica che apre le porte ad una "metastoria" in cui è già descritto il fatto che il senso delle azioni degli uomini andrà a buon fine e che tutto ciò che può andare male sarà risolto. L'analisi plastica è diventata così una lettura narrativa del modo di rappresentarsi del rito, sottolineando la capacità della fotografia di significare e non di riprodurre semplicemente la realtà.

4. Le strategie enunciative dello sguardo fotografico

Ci sono fotografie che fanno un uso particolare dei meccanismi enunciazionali, investendo l'enunciatario e coinvolgendolo nel testo, suo malgrado, in qualità d'attore. Un contributo interessante è quello di Fontanille e Shairi (2001) sulle strategie enunciative dello sguardo fotografico. I due studiosi partono da uno scritto di Barthes:

“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.” (Barthes 1980, p. 21)

Barthes parla di “animazione” per spiegare il rapporto che si viene a creare tra l’enunciario e l’oggetto di valore, intendendola come una esperienza di movimento, come un sopravvenire, un “avvenire”. E distingue due momenti temporalmente diversi di questo “avvenire”: lo “studium”, momento principalmente cognitivo che non stimola il corpo ed è caratterizzato dall’“estensione”, in tal caso è l’enunciario che va incontro all’immagine; e il “punctum”, momento passionale che stimola i vari sensi dell’organismo ed è caratterizzato da una grande “intensità”, in tal caso è l’immagine che si lancia verso l’enunciario.

Fontanille e Shairi facendo notare che la fotografia può essere veicolo di un’ampia gamma di esperienze enunciate distinguono tre momenti principali di variazione del tempo per il termine avvenire:

Rallentato	Sostenuto	Accelerato
<i>Essere</i>	<i>Divenire</i>	<i>Sopravvivere</i>
“Stato”	“Processo”	“Colpo”

L’evento enunciativo dello studium appartiene al “processo” o allo “stato”, mentre il punctum essendo l’evento enunciativo più vivo e intenso appartiene al “colpo”. Nella foto *S. Fele, Santuario della Madonna di Pierno* possiamo notare un gruppo di persone in primo piano, due donne con due bambini, e alle loro spalle la struttura di una chiesa. Attraverso la messa a fuoco il fotografo crea una gerarchia all’interno dell’immagine, quello che più interessa all’autore è mostrare il rapporto esistente tra i quattro soggetti in primo piano e lo spettatore. La donna anziana e il bambino in basso a destra si sporgono verso lo spettatore e catturano il suo sguardo dando l’idea di uno scambio diretto. La donna a destra e il bambino in basso a sinistra, anche se nell’immagine sono posti alla stessa altezza degli altri due soggetti, sembrano situati in secondo piano. Si tratta di due eventi enunciativi diversi e opposti: la donna a destra e il bambino di sinistra narrano un processo che è avvenuto e che si è concluso, fanno parte dell’enunciato, nel senso di prodotto finale dell’enunciazione, essi contemplanò un’immagine sacra che dovrebbe trovarsi alle spalle del fotografo; lo sguardo della donna anziana e del bambino di destra diventano invece un evento enunciativo puntuale, un’azione intensa che coincide con il punctum, un fatto che non è ancora concluso fino a quando ci sarà la congiunzione degli sguardi tra osservatore e soggetti della foto. È un sopravvenire dell’immagine sullo spettatore, un colpo che perturba i sensi dell’enunciario. La foto da enunciato diventa vera e propria enunciazione in atto, lo sguardo dei due soggetti interpella l’osservatore. Ecco

che si assiste ad uno strano capovolgimento di prospettiva che trasforma il guardante in guardato, lo scambio di sguardi tra foto e spettatore diventa un vero e proprio dialogo.



Fig. 5 – S. Fele, Santuario della Madonna di Pierno

Osservando la fotografia dall’alto in basso, nel passaggio dalla donna giovane, che è posta un po’ più in alto, alla donna anziana e al bambino di destra si crea una “frattura³” (Greimas 1987, p. 35), lo sguardo dei due soggetti acquisisce un ruolo attivo di richiamo sullo spettatore e attraverso questa fugace percezione l’osservatore fa una esperienza estetica, alla percezione visiva si somma una coalescenza di sensazioni, vengono stimolati tutti i sensi dell’organismo. Questa frattura che provoca una esperienza sinestetica è il luogo della differenza. Secondo De Saussure il senso nasce specificamente dalla differenza e così anche dall’imperfezione. L’imperfezione è il luogo dove è possibile cogliere il senso proprio per differenza nei confronti di una “perfezione”. La sede dell’imperfezione è appunto la figuratività. Greimas scrive in *Dell’imperfezione*: “La figuratività non è un semplice ornamento delle cose: essa è questo schermo dell’apparire la cui virtù consiste nel dischiudersi, nel lasciarsi intravedere, grazie o a causa della sua imperfezione, come una possibilità di senso ulteriore” (Greimas 1987, p. 87). Questa esperienza estetica attraverso un sincretismo di sensi diventa un’esperienza più profonda, provocando un ricongiungimento tra osservatore e oggetto osservato.

Le fotografie, attraverso delle opposizioni realizzate sia

sul piano plastico sia sul piano figurativo influenzano il modo in cui si forma il contratto enunciativo tra i vari soggetti di questo gioco di relazioni, la fotografia riesce ad assoggettare al suo potere sia l'enunciatore sia l'enunciario, possiede una particolare forza ancipite ai cui estremi stanno capacità di manipolazione e predisposizione a farsi sedurre.

Note

1 La regola dei terzi consiste nel dividere il frame in tre, sia verticalmente sia orizzontalmente, per sfruttare le aree, gli assi e gli incroci che si vengono a creare.

2 È da notare la serie di spille che la donna porta sul petto e che hanno un preciso significato nel panorama magico del luogo.

3 In *Dell'imperfezione* Greimas parla di frattura nel senso di qualcosa che rompe la monotonia della quotidianità.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana

- Barthes, R., 1957, *Mithologies*, Seuil, Paris; trad. it. *Miti d'oggi*, Milano, Lerici, 1962.
- Barthes, R., 1980, *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Casetti, F., Di Chio, F., 1990, *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Cieri Via, C., 1994, *Nei dettagli nascosto*, Roma, Carocci.
- Chiozzi, P., 1999, *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Edizioni Unicopli.
- Cometa, M., 2004, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra settecento e novecento*, Roma, Meltemi.
- Corrain, L., 2002, *Leggere l'opera d'arte II. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio.
- De Martino, E., 1959, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.
- De Martino, E., 1958, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF; trad. it. *Identità visive*, Milano, Angeli, 2002.
- Floch, J.-M., 1986, *Les formes de l'empreinte*, Périgucux, Pierre Fanlac; trad. it. *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003.
- Fontanille, J., Shairi, H.-R., 2001, "Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, Pulim, n. 73-75; trad. it. "Un approccio semiotico dello sguardo fotografico" in M. Dondero, P. Basso Fossali, a cura, 2006, *Semiotica della fotografia*, Rimini, Guaraldi.
- Foucault, M., 1966, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard; trad. it. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967.
- Gallini, C., Faeta, F., a cura, 1999, *I viaggi nel sud di Ernesto De Martino*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Greimas, A.J., 1987, *De l'Imperfection*, Périgucux, Pierre Fanlac; trad. it. *Dell'Imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.
- Lancioni, T., 2009, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori.
- Pironi, A., 2003, *Leggere la fotografia*, Roma, Edup.

- Pinna, G., 2002, *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna 1952-1959*, Roma, Il ramo d'oro.
- Wenders, W., 1993, *Einmal*, Verlag der Autoren, Frankfurt; trad. it. *Una volta*, Roma, Socrates, 1993.

E|C

La Visione fedelmente de-formata Stefano Carlucci

Si può chiamare testo ogni unità culturale indipendentemente dalla sua realizzazione: verbale, non verbale, o mista. Più ampiamente si può parlare di [...] un balletto, di uno spettacolo teatrale, di una sfilata militare e di tutti gli altri sistemi segnici di comportamento come di testi, nella misura in cui applichiamo questo termine scritto

a un poema o a un quadro.

J. Lotman, *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*

1. Catene troppo corte e affascinanti miraggi

In quanto unità culturale la fotografia può essere considerata a tutti gli effetti un vero e proprio testo, il "prodotto cioè di una operazione di comunicazione e significazione" (Calabrese 1985, p. 158) che, attraverso il medium visivo, diviene parte attiva di un processo di semiosi virtualmente illimitata (Peirce 1980).

Processo semiosico in ragione del quale, nonostante l'apparente fissità costitutiva, proprio come un cadavere lo *spectrum* (Barthes 1980, p. 11) giace difatti apparentemente privo di vita su di un pezzo di carta o all'interno di una memoria digitale, sono comunque possibili molteplici interpretazioni (rianimazioni).

La visione è quindi il binario di superficie su cui ogni tipo di produzione fotografica compie i suoi spostamenti e se da una parte l'obiettivo del fotografo cattura, scompone e fissa in una porzione di spazio fisicamente delimitata (pellicola fotografica o formato elettronico) scorci di esistenza, in maniera pressoché indipendente dalle effettive dimensioni, passando così senza soluzione di continuità da immensi paesaggi a microscopiche cellule; dall'altra, con un processo inverso di traslazione, questa "impronta del vero" artificialmente scomposta, viene ri-assemblata e tradotta su di uno spazio, di varia natura ma quasi sempre bidimensionale, per poter essere ri-vista secondo il filtro percettivo di convenzioni più o meno condivise.

Se ogni procedimento di traduzione si conclude con la creazione di un ente "altro" rispetto all'originale, del quale costituisce un'interpretazione più o meno fedele, in maniera simile la fotografia traduce la realtà, o meglio una parte di essa, distaccandosene e palesandosi in scelte (percorsi interpretativi) il cui successivo svolgimento non è sempre prevedibile.

La tra(s)duzione è appunto un movimento nella cui realizzazione l'oggetto viene rappresentato, ma:

"La rappresentazione non si definisce direttamente attraverso l'imitazione: anche sbarazzandosi delle nozioni di 'reale',

di 'verisimile', di 'copia', resterà sempre della 'rappresentazione' finché un soggetto (autore, lettore, spettatore od osservatore) dirigerà il suo sguardo verso un orizzonte e vi ritaglierà la base del triangolo di cui il suo occhio (o il suo spirito) sarà il vertice." (Barthes 1982, p. 32)

La traduzione costituisce quindi un particolare tipo di interpretazione nella quale per convenzione si è generalmente portati a pensare che il "testo secondo" debba in qualche maniera *rispecchiare puntualmente* l'originale, a cui è indissolubilmente legato da catene tanto invisibili quanto robuste.

Seguendo questo principio però si corre il rischio di trascurare una pericolosa quanto inevitabile casualità: dietro al vincolo di fedeltà incombe l'incognita di un contagio, una *degenerazione*, da cui nessun tipo di traduzione, e quella fotografica non fa eccezione, può dirsi completamente immune, il tradimento.

In questo *escrabile reato* possono incorrere tutti quei processi traduttivo/interpretativi che loro malgrado non hanno rispettato i suddetti vincoli, avendo in qualche modo tradito la fiducia e il senso che l'autore originale ha conferito alla sua creatura testuale nell'atto stesso della sua stesura.

Di contro però dovrebbe comunque risultare pacifico concordare che una qualunque traduzione ossessivamente fedele, finirebbe per ridursi ad un procedimento di mera clonazione, in cui la perfetta coincidenza dei soggetti finirebbe per annullare le rispettive singolarità ed i margini di *spostamento* interpretativi si assottiglierebbero fino a sparire dando luogo, per assurdo, ad un'entità unica ed indistinta.

Un numero imprecisato di copie di una foto sarebbero quindi sprechi inutili e insignificanti, anche se un loro eventuale accostamento sintattico potrebbe comunque dare vita a sua volta a nuove costituzioni testuali.

2. Affinità espressive

Ma come un ritratto eccede l'identificazione e il più "verosimilmente realistico" quadro di Constable, riproducendo la realtà la interpreta distaccandosene, anche per la prassi fotografica, pure nelle sue più realistiche declinazioni, si può dire che: "...the realism of even the most advanced artist was a realism of method which still dealt with highly imaginative content" (Kernodle 1944, pp. 51-52).

Si potrebbe allora obiettare che la fotografia, a differenza della pittura, non deve necessariamente contenere il seme di una qualche "artisticità" e che anzi, proprio come nel caso del foto-giornalismo che verrà trattato in seguito, dovrebbe invece raccontare la realtà nella maniera più oggettiva possibile.

Per mantenere temporaneamente in sospeso il giudizio su questo particolare punto si fa appello al concetto di *opera* formulato da Lévinas, nel quale può sicuramente riconoscersi adeguatamente rappresentata la stessa fotografia, in tutte le sue manifestazioni:

"[...] se non si debba riconoscere un carattere artistico anche all'opera artigianale, a tutte le opere umane, commerciali e diplomatiche, nella misura in cui, oltre al perfetto adattamento al proprio scopo, testimoniano il loro accordo con un indefinibile destino estraneo al corso delle cose, e che le colloca al di fuori del mondo, come il passato per sempre trascorso delle rovine, come l'inafferrabile singolarità dell'esotico." (Lévinas 1948, trad. it. p. 175)

Rimanendo con l'attenzione focalizzata su quelle espressioni artistico-comunicative che hanno nel medium visivo il loro strumento favorito, è utile evidenziare, spostando momentaneamente l'obiettivo su di una componente centrale dell'universo teatrale, che anche l'allestimento scenico più realisticamente credibile potrà *rendere* una strada o un palazzo, ma nella sua espressività verrà sempre percepito come *arte-ficio*, somigliante ma diverso dall'oggetto, vero o ideale, a cui rimanda:

"Even in Italy, only a few of the most advanced painters of the Renaissance held the ideal of reproducing an actual place on the stage. They used their new techniques to create the illusion of depth and accurate details, but the architectural structures they represented might be highly conventionalized and quite different from the actual building of the time." (Kernodle 1944, p. 67)

Allo stesso modo quello che si verifica con la attività fotografica altro non è che la selezione di questo o di quell'altra inquadratura, usata per illustrare-narrare le tematiche di volta in volta considerate, favorendo lo sviluppo di alcune reti inferenziali a discapito di altre, con la lapalissiana conseguenza che lo stesso avvenimento può raccontarsi in modi diversi.

Il parallelo formulato con la pratica teatrale ritorna e le parole che Barthes adopera proprio nella descrizione dell'organizzazione sintagmatica dello spazio scenico a teatro, sembrano conformarsi perfettamente al concetto espresso:

"Il teatro è effettivamente una pratica che calcola il posto guardato delle cose: se metto lo spettacolo qui, lo spettatore vedrà questo; se lo metto in un altro posto, non lo vedrà e io potrò approfittare di questo nascondiglio per produrre un'illusione: la scena è per l'appunto la linea che taglia il fascio ottico e per così dire il fronte del suo schiudersi: in tal modo si troverebbe fondata, contro la musica (contro il testo) la rappresentazione" (Barthes 1982, p. 89)

Partendo da questo paragone con la componente scenico-visiva del teatro, descritta nella sua tipica alternanza di luci ed ombre, la fotografia può essere quindi sinteticamente descritta come una attività che ha come primo risultato palese, l'esposizione di *porzioni* di eventi.

Volendo aggiungere a questa parzialità costitutiva il fatto che "le leggi che regolano il funzionamento della vista contengono in potenza la sconfitta dell'occhio" (Sproccati 2006, p. 55), si può affermare che anche per la pratica fotografica possa valere il principio secondo cui "il rapporto dello sguardo con ciò che si vuol vedere è [o può essere] un rapporto d'inganno" (Barthes 1982,

p. 301), che naturalmente travalica le intenzioni stesse del soggetto che osserva/fotografa, anch'egli potenzialmente passibile d'inganno.

3. Caratteristiche strutturali e possibili applicazioni

In questo lavoro la fotografia sarà mostrata/interrogata nella sua scomoda condizione di testimone oculare, più o meno reticente e affidabile, perennemente in bilico tra necessità comunicative, vincolate in maniera variabile a criteri di veridicità, ed eventuali declinazioni estetico-artistiche od anche più spiccatamente persuasive.

L'attenzione si focalizzerà più precisamente su quelle variabili dell'attività fotografica che si concretizzano nella produzione di evidenze documentarie e oggettivate di avvenimenti effettivamente accaduti, con il fine dichiarato di produrre e diffondere informazione.

In definitiva verrà esaminata quella fotografia che nei mass media può essere adoperata come un corollario comunicativo utile, nella sua brutale immediatezza, ad essere sfruttato per introdurre temi, indirizzare opinioni, destare emozioni, spesso con l'illusoria pretesa di possederne per qualche strano motivo il controllo assoluto.

Un attimo rubato e subito cristallizzato si trasforma così, al di là delle intenzioni del suo stesso creatore e in ragione dell'acquisita *materialità semiotica* (Ponzio 2004, p. 369), in un crocevia sentieri che si attivano secondo combinazioni mai scontati, permettendo a queste proiezioni fatalmente immobili, sottratte ad un divenire in continuo movimento, di generare al contempo *comprensioni e malintesi*

Reportage giornalistici da terre lontane, espressioni del volto, catastrofi naturali, scandali e segreti, in questo modo sono indifferentemente rinchiusi in un contenitore, cartaceo o digitale, dal quale la fuga non è comunque impossibile: se uno sguardo sinesteticamente li sfiora, il battito delle ciglia sostituisce lo scatto, le porte della significazione si aprono e i negativi si mutano in ricordi sempre nuovi nei racconti e nei pensieri di chi li ha visti (liberati).

“Come luogo di significanza, lo sguardo provoca una sinestesia, una indivisione dei sensi che acclamano le loro impressioni in modo tale da poter attribuire all'uno, poeticamente, quanto accade all'altro [...]: tutti i sensi possono 'guardare' e, inversamente lo sguardo può sentire, ascoltare, tastare” (Barthes 1982, pp. 302-303)

4. Un'immagine può più di mille parole? Breve cronistoria del fotogiornalismo

Punto nodale di questo elaborato sarà quindi l'analisi delle capacità più strettamente informative della pratica fotografica, soprattutto in ambito mass-mediatico, attraverso la trattazione di alcuni degli esempi più significativi in tal senso nel corso di più di due secoli. Risulta di aiuto ai fini della prosecuzione di questa in-

dagine cercare di capire se ed in che misura la più volte evocata potenzialità significativa del testo fotografico, spesso contrapposta ad una certa *piatta aridità* del testo tra-scritto, sia in effetti una caratteristica rintracciabile e ricorrente.

Ci si potrebbe chiedere ad esempio quale sia il concreto potere comunicativo di un singolo fotogramma in una realtà (quella attuale) in cui la sovrapproduzione e la conseguente sovraesposizione di immagini fotografiche, sia una situazione globalmente conclamata nella sua ineluttabilità.

Quello che può essere considerato il primo esempio documentato di giornalismo per immagini si verifica nel 1842 ad Amburgo. In una città violentemente provata da quattro giorni di incendi devastanti l'occhio indiscreto di alcuni *proto-fotoreporter* tedeschi cerca di documentare la gravità della situazione.

Questo primo tentativo non ha tuttavia un'eco rilevante, finendo per rimanere una sorta di esperimento circoscritto alla conoscenza di una cerchia di persone relativamente ristretta

A questo esordio poco incoraggiante seguì comunque una discreta diffusione della pratica fotografica quale strumento informativo e qualche lungimirante osservatore incominciò ad intuire le potenzialità espressivo-persuasive della nuova tecnica *ricostruttiva* della realtà.

Già nel 1855 in occasione della guerra di Crimea si verifica probabilmente quello che può essere definito il primo impiego “distorto” su vasta scala dello strumento fotografico.

In questa particolare occasione si presentava una eventualità totalmente nuova nelle mani dei cronisti di guerra ottocenteschi: la guerra, nella sua più cruda spietatezza, sarebbe stata servita alle tavole della ricca e perbenista società inglese, tutto ciò grazie alla solerte attività di un gruppo di cronisti di guerra muniti delle apparecchiature adatte.

Ma una sorta di censura protettiva adoperata dai vertici politico-militari impedì che questa circostanza avesse a verificarsi, il velo (mimetico) sugli orrori bellici non fu sollevato completamente, al contrario se ne sfruttarono le capacità di camuffamento per soddisfare fini specifici. Un filo rosso accomunava difatti tutte le fotografie che furono in fine pubblicate, un ordine e un decoro palesemente innaturali permeavano algidamente le sterminate file di cadaveri ritratte “in posa” per il pubblico. In questo modo si riuscì a conferire al complesso fototestuale un alone di *pulizia apparente* in sintonia con la sensibilità delle classi produttive non attivamente coinvolte nel conflitto.

Nel 1880 il *New York Daily Graphic* fu il primo quotidiano al mondo a pubblicare una foto originale e non più la sua xilografia, dando l'inizio ad una serie di applicazioni della stessa in ambito giornalistico che di lì a pochi anni si sarebbero connotate per un forte impegno sociale: la *fedeltà* della resa che la fotografia permetteva, apriva nuovi orizzonti a chiunque volesse testimoniare

attraverso i media realtà scomode e poco credibili al di fuori di ambienti strettamente delimitati.

Le condizioni di vita dei sobborghi alcune città industriali di inizio Ventesimo Secolo potevano ora essere “partecipate” concretamente dai lettori di quotidiani e periodici, tutta gente che fino a quel momento ne aveva solo sentito parlare in episodici racconti.

Al racconto e alla testimonianza oculare stessa si sostituivano inesorabilmente le magie di uno strumento che nella mente di alcuni stava poco a poco divenendo sinonimo di imparzialità e verità oggettiva; come poteva d'altro canto un'invenzione che si limitava a “prelevare pezzi di realtà” essere latrice di menzogne?

Una risposta possibile a quella che ora sembra una domanda quantomeno ingenua può essere individuata nelle già citate parole di Barthes a proposito della scenografia teatrale e del modo di organizzare ciò che lo spettatore si appresta a vedere rappresentato sul palco, una porzione di spazio appunto.

Naturalmente le reazioni alla graduale affermazione della fotografia non furono tutte entusiastiche, si ricorda fra le più apertamente ostili quella di Baudelaire, rigidamente schierato contro quelli che lui stesso definisce gli adoratori del Dio Daguerre e delle sue illusorie promesse di resa fedele della realtà:

“Credono che l'arte è e non può essere che la riproduzione esatta della natura [...]. Un Dio vendicatore ha esaudito il desiderio di questa moltitudine. Daguerre è stato il suo Messia. E allora questa [la moltitudine] ci dice ‘visto che la fotografia ci da tutte le garanzie desiderabili di esattezza (ci credono, gli insensati), l'arte è la fotografia...’ A partire da questo momento la società immonda si è precipitata, come un solo Narciso, per contemplare la sua triviale immagine nel metallo. Una follia, un fanatismo straordinario si è impadronito di tutti questi nuovi adoratori del Dio sole.” (Baudelaire 1863)

Nel corso del Ventesimo Secolo la fotografia si afferma e si diffonde sempre di più per le sue capacità significative, anche se con il passare del tempo la fiducia incondizionata riguardo sua assoluta “sincerità” strutturale, finisce per diluirsi nei rivoli del sospetto alimentato con continuità dalla puntuale scoperta di alcune clamorose mistificazioni, avvenute appunto attraverso il mezzo fotografico.

La presa del Reichstag da parte dei soldati dell'Armata Rossa che per anni ha incarnato l'orgoglio della Russia di Stalin per la vittoria definitiva sul mostro nazista, si è rilevata essere un falso costruito ad arte ad uso e consumo della propaganda interna ed esterna.

Sulla stessa lunghezza d'onda in Modulazione di Falsità può essere sintonizzata la celebre foto che raffigura la bandiera sollevata a fatica da un gruppo di soldati statunitensi dopo la vittoriosa battaglia di Iwo Jima: è una copia *fedele* dell'originale, sotto molti punti di vista un vero e proprio falso che documenta però un evento realmente accaduto, solo con qualche *leggero* cambiamento.

Di dubbia originalità è invece un'altra celebre foto bellica risalente alla guerra civile spagnola, uno scatto in cui il fotografo riesce abilmente a caricare di molteplici connotazioni l'attimo stesso della morte di un miliziano, contribuendo in maniera non indifferente a far conoscere al di fuori dei confini iberici la *realtà* della guerra civile.

Ciò che accomuna i tre esempi citati è appunto il ruolo esemplarmente significativo che hanno avuto nella narrazione degli eventi bellici di cui facevano parte, caratteristica che nel corso degli anni ha fatto passare in secondo piano la loro effettiva autenticità.

5. Proposte conclusive

Quale è dunque il margine di veridizione del medium fotografico in epoca digitale?

Una domanda come questa non può che avere molteplici risposte, fra loro complementari ed in potenziale disaccordo, sebbene con buona probabilità nessuna di esse possa da sola essere in grado di escludere definitivamente le altre.

Si può invece proporre un approccio che indaghi la prassi fotografica in ragione delle diverse cause che di volta in volta la generano, delle finalità che si prefigge, del contesto in cui si materializza e del pubblico a cui si rivolge.

In tal senso tornerebbe utile applicare le due principali modalità che Keir Elam giudica utili per arrivare alla mente dello spettatore a teatro: la fotografia potrebbe in questo modo veicolare un atto comunicativo orientato ad una persuasione diretta nei confronti di chi la osserva *praxis*, piuttosto che mirare ad un suo coinvolgimento più attivo, con un processo cioè di decodificazione indotta, *gnosis* (cfr. Elam 1985, pp. 57-68).

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Barthes, R., 1980, *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil; trad. it. a cura di R. Guidieri, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1985.

Barthes, R., 1982, “Diritto negli occhi”, in *Essais critiques III. L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil; trad. it., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985.

Baudelaire, C., 1863, *Le peintre de la vie moderne*, traduzione di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, con uno scritto di Federico Ferrari, Milano, Abscondita, 2004.

Kernodle, G.R., 1944, *From Art to Theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1953.

Elam, K., 1985, “Much Ado about Speech Acts, atti, fatti, effetti e affetti nella rappresentazione drammatica”, in *Versus. Quaderni di studi semiotici*, maggio-agosto 1985.

Levinas, E., 1948, *Reality and its shadow*; trad. it. *La realtà e la sua*

- ombra*, a cura di F.P. Ciglia, Marietti, Casale Monferrato, 1984.
- Lotman, J., 1973, *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Torino, Einaudi.
- Peirce, C. S., 1980, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. 1-8, a cura di C.Hartshorne, P. Weiss, A. W. Burks, Cambridge, Harvard University Press; trad. it. parz. in M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, a cura, *Semiotica: i fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi, 1980.
- Ponzio, A., 1982, *Spostamenti. Percorsi e discorsi sul segno*, Bari, Adriatica Editrice.
- Ponzio, A., 2004, *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione*, Perugia, Guerra Edizioni.
- Sproccati, S., 2006, *Per una logica della pittura*, Bologna, Bononia University Press.



Testimoni della tortura: *Standard Operating Procedure* di Errol Morris

Massimiliano Coviello

1. Introduzione

Tra la primavera del 2003 e quella del 2004, nel carcere di Abu Ghraib, tre fotocamere digitali hanno registrato più di mille fotografie e alcuni brevi filmati. Questa massa documentaria è stata trasferita su cd-rom per essere condivisa dai militari della prigione e poi diffusa attraverso internet, stampa e televisione, rivelando all'opinione pubblica internazionale le pratiche di tortura perpetrate da alcuni membri del personale militare americano e britannico ai danni dei prigionieri iracheni¹.

Il film di Errol Morris, *Standard Operating Procedure* (2008), ricostruisce le differenti cornici discorsive, storiche, giuridiche e mediatiche, all'interno delle quali sono state collocate le fotografie scattate nella prigione irachena. Mostrando le circostanze connesse agli scatti fotografici, il film di Morris si configura come un'indagine accurata sulle singole foto, sulla loro costruzione formale, sulle loro connessioni e sugli effetti pragmatici, cognitivi e passionali che tali immagini, collocate all'interno di determinati contesti culturali, contribuiscono a produrre sugli spettatori. Il percorso analitico si concentrerà sul testo filmico in quanto luogo esemplare per valutare e comprendere le strategie di archiviazione e gestione sociale delle immagini della tortura.

2. Il racconto degli scatti fotografici

Come accennato, il fulcro narrativo del film di Morris sono le fotografie che testimoniano le torture e gli abusi inflitti dai militari nei confronti dei prigionieri iracheni. Il film inserisce questi scatti all'interno di due principali strategie narrative. La prima tende ad ottenere un effetto documentario. Alcuni dei soldati impiegati nella prigione ricostruiscono, dal loro punto di vista, le vicende che hanno condotto allo scatto fotografico. Al racconto dei soldati coinvolti, spesso vengono affiancate le di-

chiarazioni dei militari di grado superiore, responsabili della gestione della prigione, e di altri soggetti che hanno preso parte alle indagini e al processo avvenuto dopo la diffusione mediatica delle fotografie². L'intervistato è inquadrato frontalmente, in piano medio. La scenografia è quasi del tutto assente, mentre le marche identificative del soggetto in campo sono collocate all'interno di piccoli riquadri posti ai lati dell'inquadratura, in cui compaiono delle fotografie dell'intervistato durante il periodo militare e una didascalia che informa lo spettatore sul suo nome e sulla sua posizione all'interno della gerarchia militare.

A ciò si alterna una seconda strategia narrativa, di ricostruzione finzionale. Al suo interno possiamo inserire, ad esempio, le inquadrature che mostrano i fotografi al lavoro e le sequenze in cui vengono ricostruiti i momenti salienti degli episodi descritti dai soldati durante le interviste. In questo caso è la vittima ad essere il fulcro percettivo della rappresentazione: l'utilizzo di effetti speciali digitali e del ralenti sono funzionali alla creazione di effetti patemici disforici e portano l'attenzione sulla vittima, in particolare sui dettagli del corpo, dai quali il volto è spesso escluso. Le due strategie possono essere separate solo a scopo descrittivo ma, nel film, coesistono e sono tese non soltanto a costruire degli effetti di realtà ma anche ad inserire in una cornice discorsiva adeguata gli eventi, i responsabili e le loro colpe.

3. Il montaggio fotografico

Le fotografie sono l'elemento visivo più importante e le strategie narrative sopra descritte convergono su di esse. Attraverso le tecniche di montaggio e di re-incorniciatura è possibile "vedere oltre il fotogramma", al di là delle contingenze dello scatto, e farsi carico dei dispositivi che inscrivono e istruiscono lo sguardo dell'osservatore.

Nel caso di uno degli scatti apparsi sui media e diventato tra i più "celebri", Lynndie England, della polizia militare, viene ritratta mentre tiene al guinzaglio il prigioniero soprannominato Gus (Fig. 1).



Fig. 1 – *Standard Operating Procedure*, Errol Morris, 2008, fotogramma

Lo sguardo del soldato è rivolto verso il suo ostaggio nudo, che striscia a terra inerme e soggiogato. Tra la vittima e il suo carnefice sembra impossibile trovare degli elementi di simmetria che garantiscano un contatto comunicativo e patemico: alla postura rilassata e indif-

ferente del carceriere si oppone la contrazione muscolare del prigioniero; alla verticalità del corpo del primo corrisponde l'orizzontalità del prigioniero; il guinzaglio, oltre a dominare la parte centrale della scena, istituisce un divario tra i soggetti; infine lungo l'asse degli sguardi vige l'opposizione tra profilo e frontalità. Oltre alla composizione plastica e figurativa dell'immagine, sono le componenti presentative della foto ad assumere un ruolo rilevante. Infatti, nel film ciascuna fotografia viene inserita all'interno di un bordo bianco su sfondo nero. Il bordo isola la foto all'interno dell'inquadratura e, al contempo, instaura delle cornici di focalizzazione³. In una delle sequenze del film, ad un rapido zoom sulla figura di Lynndie England segue un allargamento laterale della cornice che subito dopo scompare dall'inquadratura. Al suo posto viene inclusa la figura di un altro soldato, Megan Ambuhl, volontariamente eliminata da chi aveva eseguito il primo scatto (Fig. 2).



Fig. 2 – *Standard Operating Procedure*, Errol Morris, 2008, fotogramma

118

Poi, attraverso uno zoom all'indietro, la foto – che ha “assorbito” al suo interno la nuova porzione di spazio e gli elementi figurativi ad esso connessi – torna al centro dell'inquadratura (Fig. 3).



Fig. 3 – *Standard Operating Procedure*, Errol Morris, 2008, fotogramma

La sequenza termina con una dissolvenza incrociata: dall'allargamento del campo fotografato viene ritagliata nuovamente la porzione di spazio rappresentato nella fotografia iniziale (Fig. 4).

Ma questa volta, grazie alla presenza di una doppia cornice, nell'inquadratura rimane traccia del restringimento operato sulle soglie della rappresentazione. A corroborare il lavoro di costruzione e superamento delle soglie enunciazionali garantito dal montaggio tra le cornici, intervengono anche le tracce grafiche con i nomi dei soldati e la sottolineatura plastica dei contorni delle loro figure, anch'essa con funzione identificativa.

Il film utilizza congiuntamente gli effetti speciali, i documenti fotografici e quelli video, le dichiarazioni, le lettere e diari dei soldati per ricostruire una narrazione coerente dei crimini commessi. È l'intreccio fecondo tra la documentazione dell'orrore e la sua rappresentazione a “far parlare” le fotografie. All'auto-evidenza della fotografia si sostituisce l'indagine sulla costruzione figurativa e plastica delle immagini, sulle strategie di enunciazione e sulle cornici discorsive in cui la prova fotografica può essere sanzionata.



Fig. 4 – *Standard Operating Procedure*, Errol Morris, 2008, fotogramma

4. Il discorso investigativo sulle fotografie

I fotografi delle torture sono gli stessi militari che avevano il compito di interrogare i prigionieri accusati, spesso ingiustamente, di essere collaboratori del regime di Saddam Hussein e, al contempo, di custodire e preservare l'inviolabilità dello spazio chiuso del campo di detenzione. La pratica fotografica contraveniva al regolamento interno al campo e al suo sistema di impermeabilità nei confronti dell'esterno. Se l'attività fotografica era vietata, il paradigma dell'illegalità deve essere allargato anche ai contenuti della rappresentazione fotografica.

Compito del detective Brent Pack, della divisione investigativa dell'esercito, era quello di fare chiarezza sugli abusi a partire da una riorganizzazione spazio-temporale delle fotografie. Il luogo e l'ora dello scatto, l'apparecchio utilizzato, i soggetti e i comportamenti inquadrati, diventano delle prove indiziarie per mezzo delle quali è possibile ricostruire gli eventi e sanzionarli su un piano giuridico. Lo strumento investigativo principale è stato il metadata – “una parola composta, che dà un'informazione sull'informazione” dichiara il detective – custodito nel codice binario delle immagini scattate con una fotocamera digitale. Per mezzo dei metadata è possibile ottenere le informazioni relative al software con cui la fotografia è stata creata, ai dettagli di esposizione e alla data dello scatto. Confrontando queste informazioni con il registro interno in cui erano segnalati tutti gli incidenti che avvenivano nella prigione si otteneva un quadro completo delle vicende.

Il metodo investigativo ha permesso l'organizzazione e la gestione della massa fotografica: ogni scatto ha assunto lo statuto di prova per mezzo delle sue caratteristiche referenziali di connessione con gli eventi accaduti. All'organizzazione delle fotografie fa seguito la

valutazione sulla liceità dei comportamenti rappresentati. Inserirle in una cornice discorsiva di tipo giuridico-militare, i comportamenti vengono sanzionati come atti criminali oppure classificati come S. O. P. (Standard Operating Procedure), ovvero legittimi per ottenere una confessione dal prigioniero. Durante la sua intervista, il detective Pack spiega allo spettatore le pratiche, stabilite dal codice S.O.P, per “ammorbidire il prigioniero” tra cui: denudare e incappucciare il prigioniero con un sacco di tela ruvida oppure con un paio di slip femminili, insultarlo, privarlo del sonno, ammanettarlo in posizione scomoda e di estremo stress, utilizzare le donne per condurre l’interrogatorio, in modo da rovesciare a proprio vantaggio lo stereotipo islamico sulla subalternità femminile. Mentre ferire il prigioniero, obbligarlo ad abusare di se stesso sessualmente, sono forme di tortura e quindi costituiscono esempi di atti criminali.

5. Strategie di archiviazione ed efficacia testimoniale

Le foto di Abu Ghraib non sono foto “strappate all’inferno”⁴ bensì pose fotografiche per l’evento. È stata proprio la forsennata attività fotografica dei soldati ad aver prodotto le prove del crimine commesso: nel bisogno di vedersi torturare si è iscritta anche la traccia della loro colpa. La messa in scena dei supplizi, registrati dalle fotocamere digitali, ha fatto un largo uso di elementi figurativi di natura spettacolare. Spesso, sono i gesti e gli sguardi dei carnefici a segnalare il carattere artificioso della fotografia. Immortali con il pollice sollevato a fianco del torturato, sorridenti dietro ad una “piramide” di corpi nudi e inermi, i carcerieri hanno trovato nella pratica fotografica un perverso alleato. Nel carattere teatrale della messa in scena riemerge con forza l’iconografia occidentale della tortura e della sofferenza⁵, in cui all’atto di dominazione del carnefice si accompagna la docilità e la sottomissione della vittima. Lo storico dell’arte americano Sephen F. Eisenman ha dedicato uno studio dettagliato alla “formula del pathos” (il riferimento è al concetto di *pathosformel* introdotto da Aby Warburg) che è all’opera nelle fotografie scattate ad Abu Ghraib. Si tratta della *pathosformel* – risalente alla cultura occidentale greco-romana e che trova il suo massimo apogeo durante il Rinascimento e il Barocco – in base alla quale le vittime di torture sono mostrate come se fossero consenzienti e perfino partecipi della loro punizione e distruzione (Eisenman 2007, pp. 60-72). Associando il carattere teatrale della posa dei carnefici alla sottomissione delle vittime, la costruzione compositiva delle fotografie ha contribuito, in modo inconsapevole ma cogente, ad attenuare la crudeltà della rappresentazione e a ridurne la portata testimoniale⁶.

Il fenomeno di riproduzione e diffusione delle fotografie scattate ad Abu Ghraib esemplifica il processo di costante mappatura del presente reso possibile dai dispositivi digitali⁷. Ma la riflessione sugli automatismi

della tecnologia digitale deve essere corroborata dalla pressante richiesta etica nei confronti della produzione e circolazione delle immagini⁸. Per prestare attenzione alle fotografie è necessario sottrarle alla confusione omologante. Mentre compaiono i titoli di testa del film, le immagini delle torture si affollano sullo sfondo nero, come ad esemplificare il tipico processo di assorbimento e anestizzazione attuato dall’iconosfera contemporanea. Elementi decorativi che saturano la visione dello spettatore, prive delle cornici discorsive necessarie alla loro comprensione, queste immagini perdono la loro efficacia testimoniale. Al contrario, l’analisi effettuata sulle soglie della rappresentazione fotografica affiancata al metodo investigativo ne ha evidenziato la costruzione e ristabilito la pertinenza spazio-temporale. Al termine dell’indagine compiuta dall’agente Brent Pack, le fotografie riacquistano il loro statuto di oggetti significanti. All’accumulo presente nell’inquadratura con i titoli di testa, si sostituisce una serie organizzata secondo un criterio cronologico. Se la sistematizzazione temporale non è di sicuro sufficiente, ad essa si affianca l’esercizio analitico sulla serie fotografica, come nel caso degli scatti che raffigurano il prigioniero Gus tenuto al guinzaglio.

Per mezzo di questa duplice strategia, le fotografie contenute nell’archivio delle torture di Abu Ghraib si mobilitano, e, pur mantenendo il loro statuto di prova documentaria, acquistano un potenziale conoscitivo utile a riflettere sulle relazioni tra vittima e carnefice all’interno delle rappresentazioni contemporanee. Attraverso un attento lavoro di tessitura narrativa il film di Morris “lavora” i documenti fotografici insieme agli universi discorsivi. Non basta rintracciare degli elementi probatori; è l’intreccio costitutivo tra attestazione, documentazione e rielaborazione narrativa a rigenerare l’efficacia testimoniale delle fotografie.

Note

1 Nella loro inchiesta, Philip Gourevitch ed Errol Morris (2008) compiono un’accurata ricostruzione delle vicende connesse alle fotografie scattate ad Abu Ghraib durante il secondo conflitto in Iraq. Sul piano teorico, innumerevoli sono stati i contributi, provenienti da diversi ambiti disciplinari, che hanno affrontato l’analisi delle fotografie, la loro diffusione all’interno dei mass media internazionali e il loro impatto sul pubblico. Tra i molti studi si segnalano: il lungo articolo di Susan Sontag (2004), apparso sulle pagine del *New York Times Magazine*, i saggi di sociologia dei media (Faci, Pezzano, a cura, 2009), di storia dell’arte (Eisenman 2007), di semiotica (Demaria 2006, pp. 163-183; Pezzini 2009) sino ai visual studies (Mitchell 2005, 2008a, 2008c; Rodowick 2007, pp. 160-168).

2 *60 minutes*, programma televisivo della CBS, e il giornale *New Yorker* sono stati i primi ad aver diffuso, nell’aprile del 2004, le fotografie scattate ad Abu Ghraib (Gourevitch, Morris 2008, p. 264).

3 È Louis Marin ad aver proposto ed elaborato i concetti

di presentatività e rappresentatività per l'immagine pittorica: "[...] rappresentare significa presentarsi nell'atto di rappresentare qualcosa. Ogni rappresentazione, ogni segno rappresentativo, ogni processo di significazione implica quindi due dimensioni, che generalmente definisco riflessiva – presentarsi – e transitiva – rappresentare qualcosa" (Marin 1994, p. 197). Posta ai margini del quadro e, al contempo, elemento portante per la messa in atto del processo ricettivo, la cornice, svolge un ruolo determinante nella "presentazione della rappresentazione pittorica" e nella modalizzazione dello sguardo dell'osservatore: "La presentazione rappresentativa è presa nella struttura dialogica di un destinatario e di un destinatario, ai quali la cornice fornisce uno dei luoghi privilegiati del 'far sapere', del 'far credere', del 'far sentire', delle istruzioni e delle ingiunzioni che il potere della rappresentazione – in rappresentazione – rivolge allo spettatore-lettore" (ivi, p. 202).

4 L'espressione si riferisce alle quattro fotografie scattate da alcuni membri del *Sonderkommando* – la squadra di detenuti obbligata dai nazisti a far scomparire le tracce dello sterminio di massa – nel campo di concentramento di Auschwitz e analizzate da Didi-Huberman (2003, pp. 15-69).

5 Nel caso delle fotografie raffiguranti il detenuto incapucciato, sottoposto alla privazione del sonno, in equilibrio precario su una scatola di razioni militari, con i genitali e le dita delle mani collegate a dei cavi elettrici non funzionanti, si concentrano e si sintetizzano diversi momenti dell'iconografia della Passione di Cristo: "Look at this image through the eyes of an iconologist, and you will see something even more specific, and that is the particular stages of the passion narrative that are echoed by the Man with the Hood. This is clearly not a crucifixion: the arms are at wrong angle. It is, rather, a synthesis of three distinct moments from the iconography of the passion of Christ: the first is the mocking of Christ (which usually shows him blindfolded); second, the Ecce Homo ('behold the man') when Jesus is presented to the crowd as a mock 'king', wearing the Crown of Thorns, sometimes standing on a pedestal; and third the 'Man of Sorrows', a non-narrative image that shows Jesus taken down from the cross, his body washed, and often displayed (as in Fra Angelico) with his arms out at 4 and 8 o'clock. [...] It also evokes certain treatments of the resurrected Christ, arms extended in a gesture of welcome and blessing" (Mitchell 2008a, pp. 200-202).

6 Rileggendo lo studio di Eisenman, Pietro Montani articola una riflessione sulla funzione testimoniale delle immagini in epoca contemporanea, sottolineandone il carattere discorsivo: "L'analisi di Eisenman ci fornisce almeno tre importanti indicazioni. La prima è che le immagini prodotte tecnicamente devono portarci a distinguere tra documento e testimonianza. Ciò significa che la pregnanza delle singole immagini, sprovista di un'adeguata contestualizzazione, non è sufficiente a liberarne il valore testimoniale. [...] La seconda è che a inibire la forza testimoniale del documento può essere proprio la componente estetica, o più propriamente artistica, che è intrinseca, o può esserlo (è il caso delle foto di Abu Ghraib ma anche delle sequenze dell'attentato dell'11 settembre), alla pregnanza espressiva delle immagini. La terza è che da quella pregnanza, in ultima analisi *anestetica*, bisogna dunque uscire: mettendola in questione e riorganizzandola opportunamente. Ciò significa che la strada maestra per la restituzione di autentici valori testimoniali alle immagini prodotte tecnicamente deve passare attraverso il duplice lavoro della *decostruzione critica* e della *riqualificazione semantica*. [...] Ma è più decisivo, ai nostri fini, osservare come questa istanza

critica si sia fatta valere, in modo ampio e significativo, nella produzione di altri testi audiovisivi che hanno assunto come oggetto non solo i fatti – l'attentato alle Twin Towers, le torture di Abu Ghraib – ma proprio la loro rappresentazione. Così, numerosi cineasti (da Michael Moore a Spike Lee fino agli 11 cineasti di 11 diversi Paesi autori del film collettivo intitolato alla data dell'evento, per citarne solo alcuni) hanno lavorato sulle immagini dell'attentato terroristico alle Torri del World Trade Center, e almeno due importanti film-documento sono stati realizzati (uno, *Ghosts of Abu Ghraib*, 2007, da Rory Kennedy, l'altro, *Standard Operating Procedure*, 2008, da Errol Morris) sull'episodio documentato dalle fotografie di Abu Ghraib" (Montani 2009, p. 482).

7 "Ognuno di noi è diventato un fotografo che non solo cattura le immagini, ma le modifica e le distribuisce. La crescita esponenziale dell'acquisizione e della disseminazione delle immagini significa che le richieste di corroborazione e di valutazione etica dovrebbero essere più elevate. L'esempio di Abu Ghraib esprime nel suo piccolo l'intera situazione attuale e colloca l'acquisizione digitale nel presente globale. La facilità dell'acquisizione, dell'archiviazione e della distribuzione ha avviato una forte e interessante dialettica in cui l'immagine non serve come documentazione del passato, ma come incessante mappatura del presente" (Rodowick 2007, p. 168).

8 Una lettura del fenomeno proviene dai lavori di William J. T. Mitchell che interpreta la riproduzione e la proliferazione delle immagini contemporanee della sofferenza e della violenza sulla base del paradigma del "terrore clonale" (*cloning terror*): "We are in the midst of a double revolution, one involving the mutation of political violence into international terrorism (and 'war on terror'), the other based in technical innovations in the biological sciences. The convergence of these two revolutions is what I call 'cloning terror', by which I mean 1) the paradoxical process by which the war on terror has the effect of producing more terror, 'cloning' more terrorists in the very act of trying to destroy them, and 2) the horror of terror of cloning itself, which presents a spectacle of unleashed forces of biological reproduction and simulation that activates some of our most archaic phobias about image-making. Cloning and terror converge, in other words, at the level of images understood as life-forms – the biopicture" (Mitchell 2008a, p. 182).

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Cogliatore, R., a cura, 2008, *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti.
- Costello, D., Willsdon, D., a cura, 2008, *The Life and Death of Image. Ethics and Aesthetics*, New York, Cornell University Press.
- Didi-Huberman, G., 2003, *Images malgré tout*, Paris, Minuit; trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.
- Demaria, C., 2006, *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Roma, Carocci.
- Eisenman, S. F., 2007, *The Abu Ghraib Effect*, London, Reaktion Books.
- Farci, M., Pezzano, S., a cura, 2009, *Blu Lit Stage. Realtà e rappresentazione mediatica della tortura*, Milano-Udine, Mimesis.

- Gourevitch, P., Morris, E., 2008, *Standard Operating Procedure*, New York, Penguin; trad. it. *La ballata di Abu Ghraib*, Torino, Einaudi, 2009.
- Gregory, T., a cura, 2009, *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard; trad. it. parziale *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2002.
- Mitchell, W. J. T., 2005, "The Unspeakable and the Unimaginable. Word and Image in a Time of Terror", in *ELH*, vol. 72, n. 2, pp. 291-308; trad. it. "L'inenarrabile e l'inimmaginabile. Parola e immagine ai tempi del terrore", in W.J. T. Mitchell, 2008b, pp. 163-185.
- Mitchell, W.J. T., 2008a, "Cloning Terror: The War of Image 2001-04", in D. Costello, D. Willsdon, a cura, pp. 179-207.
- Mitchell, W. J. T., 2008b, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, :duepunti.
- Mitchell, W. J. T., "Realismo e immagine digitale", in R. Coglitore, a cura, 2008, pp. 81-99.
- Montani, P., 2009, "La funzione testimoniale dell'immagine", in T. Gregory, a cura, pp. 477-489.
- Pezzini, I., 2009, "Saper mostrare e saper vedere. Noi e loro davanti al dolore", in M. Farci, S. Pezzano, a cura, pp. 133-140.
- Rodowick, D. N., 2007, *The Virtual Life of Film*, London, Harvard University Press; trad. it. *Il cinema nell'era del virtuale*, Milano, Olivares, 2008.
- Sontag, S., 2004, "Regarding the Torture of Others", in *New York Times Magazine*, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>, consultato l'11 gennaio 2011.

Filmografia

- Ghosts of Abu Ghraib*, di Rory Kennedy, USA 2007.
- Standard Operating Procedure*, di Errol Morris, USA 2008, versione it. *Standard Operating Procedure. La verità dell'orrore*.



Sua Santità in posa. L'immagine cine-fotografica dei Papi, da Pio IX a papa Pacelli Giovanni Curtis

In genere si pensa che la grande attenzione alla comunicazione da parte della Chiesa e dei papi in particolare, sia un fenomeno piuttosto recente. Con questa breve analisi tenteremo di dimostrare come ci siano invece degli elementi ricorrenti almeno a partire dalla metà dell'800 a oggi, ovvero dall'incontro tra papa Pio IX Mastai Ferretti e la fotografia. E l'immagine del futuro beato Mastai, insieme a quella di un altro Papa di circa cento anni successivo, Pio XII Pacelli (ma passando per Leone XIII), sono al centro di questa breve riflessione. Vedremo così come Karol Wojtyła, ovvero il pontefice considerato paradigma del grande comunicatore, si ponga in realtà in linea di continuità con molti suoi pre-

decessori, e in particolar modo con Eugenio Pacelli che divenne pontefice in un periodo particolare, quello tra il 1939 e il '58. Un antesignano nella gestione dei media certamente molto diverso per modi e comportamenti da Wojtyła, ma che, pur avendo a disposizione strumenti meno evoluti, riesce a richiamare su di sé un'attenzione massmediatica considerevole. Rileveremo inoltre come l'accelerazione data dal totalitarismo alla comunicazione politica, è un fenomeno da cui non sarà immune lo stesso Pio XII. Se Pio IX, che guida la chiesa tra il 1846-1878, è il Papa della fotografia, Pio XII è quello della televisione e, seppure in parte, del cinema.

Storicamente l'analisi della natura fotografica è stato un modo per parlare della modernità e dell'arte *tout court*, così lo studio dell'immagine che emerge dal papato di Pio XII è un modo per riflettere su un'epoca storica che va dalle grandi dittature (il Papa s'insedia nel '39), all'affermazione della democrazia in cui la chiesa stessa muta parte delle proprie funzioni.

Il fatto poi che nel Papa si concentrasse, in passato ancor più che nel presente, un doppio potere, quello temporale e quello spirituale, rende particolarmente interessante quest'esempio, proprio perché richiama nella ricerca l'assunto che qualsiasi forma di potere tende a sacralizzarsi, cioè a rendersi e a rappresentarsi come dotata di corpo sacro, o meglio, costituito da *sostanze* diverse rispetto all'uomo comune. E se Barthes per mezzo delle foto di *La camera chiara*, come afferma Gianfranco Marrone¹, parla in fondo di sé e della morte, così queste immagini tentano – vedremo se invano – di parlare di potere, di religione e di sacro.

Ma cos'è accaduto allorché un Papa è entrato in contatto per la prima volta con i nuovi strumenti fotografici e cinematografici? Anche in questa ricerca sull'immagine dei papi gli elementi ricorrenti sono maggiori di quelli che a prima vista potrebbero immaginarsi. Ciò che si evince è che l'idea che abbiamo di un pontefice nasca in parte dalla sua politica, ma come spiegare allora il grande fascino esercitato da certi pontefici considerati ultramoderati come Wojtyła o Mastai Ferretti, papa Pio IX²?

Quest'ultimo è addirittura indicato come il Papa della "modernità", un aggettivo che sembra contraddire la politica conservatrice dell'ultimo "Papa re", che si batterà con molta energia contro la perdita del potere temporale della chiesa e dunque contro l'Unità d'Italia. Ma senza entrare più di tanto nell'aspetto "politico" legato al papato più longevo della storia, cerchiamo di definirlo come uno stadio di passaggio nelle forme di comunicazione e non solo religiose.

Di Pio IX abbiamo diversi ritratti fotografici ma, a causa dei lunghi tempi di esposizione dell'immagine e, probabilmente, per ragioni di etichetta, era difficile poter riprendere un pontefice nella libertà e casualità dei suoi movimenti. Per questo motivo la posa fotografica era studiata e fissata nello stesso modo con cui si studia la posa per un ritratto. Ed è questo un buon motivo per

parlare di *ritrattistica mimetica*, che resta “pittura” per un numero variabile di elementi che la distinguono dalla lastra fotografica. Se quest’ultima conserva i caratteri di una seppur relativa immediatezza e di una varietà di esecuzioni, è soprattutto attraverso la tecnica pittorica che all’epoca si poteva intervenire addolcendo i lineamenti del volto. Se non fosse un discorso troppo legato alla ricerca sociologica, ci si potrebbe chiedere se i fedeli del passato percepissero il “troppo costruito” che traspare dalla posa di quei papi e se l’immobilità e le convenzioni pittoriche giustificino tale artificio. Anche l’idea di realismo faceva all’epoca riferimento alla tradizione artistica in quanto, come ricorda Omar Calabrese, la foto “viene trattata come il dipinto nella teoria prospettica classica: come se fosse una finestra sul mondo al di là della quale siamo piazzati noi osservatori. I limiti della foto vengono allora fatti coincidere con dei limiti virtuali dell’osservazione”³.



Fig. 1 – Fotografia di papa Pio IX

Non è un caso che si è trovata una raffigurazione pittorica di papa Mastai, che ricalca quasi alla perfezione – se non fosse per il volto ingentilito perché reso più “benevolo” nel suo sguardo – la matrice, del testo fotografico fonte (Figg. 1-2). Un ritratto che rispetto alla foto viene reso anche più elegante, attraverso “migliorie”, come il rendere corpo e sedia più allineati e simmetrici, la parete di fondo decorata con lo stemma del Vaticano, della nobile famiglia dei Mastai e il nome autoreferenziale ed esplicativo del Papa raffigurato. Tutto reso in una calda tonalità di rosso, che crea effetti di rima e accenti attraverso richiami coloristici con il pavimento (che nella foto è invece appena accennato), con le scarpe e con lo scranno papali. Tutti elementi che riportano inoltre a quella che potremmo chiamare una *competenza referenziale*⁴, che fa riconoscere vetustà o ricchezza degli oggetti rappresentati, come il suo emblema, inseriti nell’immagine papale come oggetti “da Papa”. Anche gli altri ritratti di Mastai Ferretti si caratterizza-

no per la rappresentazione di un corpo in posa classica e in atteggiamenti ben studiati, ma soprattutto è possibile notare in tutti i ritratti a lui dedicati il medesimo tentativo di rendere la sua espressione più benevola. Osservando quelle immagini si nota come il fotografo attraverso quelle scelte e pose si premurasse di magnificare l’aspetto deciso e al tempo stesso bonario del pontefice, superando di fatto quella che Manlio Brusatin definisce la “particolare tensione dei ritratti [fotografici] ottocenteschi” e che valeva sia per persone poco o nulla note, sia per *uomini pubblici o di spettacolo*⁵. Stranamente il citato dipinto, certamente più manipolabile della foto, non tende a ridurre la corporatura piuttosto abbondante del pontefice, ma da una comparazione sembra, viceversa, reso ancora più panciuto di quanto non fosse realmente. E ciò avviene quantunque, come ricorda ancora Brusatin, alla metà dell’800 perfino il ritratto fotografico “presenta nel negativo della lastra tutta l’elaborazione e un’opera di ritocco che depura, sottolinea e corregge, imperfezioni tecniche e oggettività naturali e spiacevoli in una riproduzione troppo naturalistica”⁶. Inducendo così a pensare che “mentre il ritocco e la coloritura sono attribuibili a un gusto pittorico e correttivo della forma, la posa “fermata” nel ritratto diventa il vero carattere del soggetto raffigurato”⁷. Si può supporre che nell’immagine di Pio IX, se non ne guadagnava l’aspetto ascetico dei tratti, ne traeva vantaggio l’immagine paterna e bonaria. Non dissimilmente da ciò che si verificherà con papa Giovanni XXIII.



Fig. 2 – Ritratto di papa Pio IX

Ricordiamo che la figura del pontefice solo di rado era visibile attraverso ritratti a figura intera e in immagini a colori, piuttosto essa era diffusa tra i fedeli maggiormente per mezzo di stampe di piccolo formato e a mezzo busto. Si trattava, per meglio dire, di riproduzioni vicine più che a un’estetica strettamente fotografica,

all'iconografia da immaginetta sacra⁸. Ma la fotografia sarà sempre intersecata da molte forme e linguaggi e inoltre essa ha, soprattutto agli esordi, i caratteri del “prodigioso”, compreso il suo utilizzo nel corso dei riti religiosi. E lungi dall'essere innovativa quanto la pittura, la fotografia doveva considerare le prassi estetiche (sempre intese come attività di *negoziazione*), le attese e le sensazioni dei fruitori il cui corpo è implicato, quanto meno, nella prensione percettiva del piano dell'espressione. Si conferma in tal modo che sono le pratiche sociali a segnare la storia e il destino dei media, non soltanto le loro tecniche produttive. In questi ritratti papali doveva però mancare quell'effetto falsificante che invece molti vedevano nelle opere della coeva Julia M. Cameron⁹. Il personaggio del pontefice è reale, ma si tenta di tradurre, con strategia pienamente moderna, la sacralità richiesta dal suo ruolo. La parte “testimoniale” della fotografia è dunque rispettata, così come “l'impronta” che rende *effetti di realtà*.

Lo sforzo però compiuto all'epoca nel cercare di “riprodurre” la sacralità si rivela solo un artificio, in quanto si limita a riadattare l'iconografia del passato, adottando solo in minima parte una sperimentazione sul proprio linguaggio, mentre si preferisce agire unicamente sui soggetti e sulle pose¹⁰. In tal senso il trattamento che fa il papato dei linguaggi visivi è fortemente indicativo e la ripresa di temi e prassi compositive del passato è considerabile come un espediente per far affiorare il sacro che si scontra con il tentativo di far coesistere mondano con divino. Ecco spiegata, anche in questa breve analisi di foto e dipinto di Pio IX, la predilezione per la comparatività tra testi e per la traduzione tra gesto pittorico e gesto fotografico. Si pensi alla funzione dello sfondo tra queste opere. Ciò comporta anche la sottolineatura delle differenze tra traduzioni intertestuali, ricordando ad esempio che la sintassi manuale della pittura non ha nulla a che fare con quella della fotografia che, come afferma Fontanille citando Floch, è l'impronta della luce su di una superficie sensibile. Si tratta di sintassi figurative diverse proprio perché hanno “tracce di sintassi produttive” differenti¹¹.

Nonostante però i rischi insiti nel suo realismo, la fotografia stava divenendo anche per il Santo Padre – non troppo diversamente dagli aristocratici e dalla borghesia – suppletiva della pittura. Un oggetto considerato poco o nulla artistico, ma dotato di maggiore verosimiglianza, tanto da farsi sostituto ideale, oltre che del ritratto pittorico, anche dell'immaginetta a stampa. È l'“impronta diretta” che testimonia delle fattezze di un uomo, fossero anche quelle di un Papa a cui proprio Pio IX aveva accresciuto i caratteri dell'infalibilità e della “santità”. Un'entità insomma fisicamente lontana e sostanzialmente irraggiungibile. Papa Mastai è del resto anche il pontefice di cui, oltre che a ritratti in vita o al calco della maschera funebre, si iniziano a fotografare e a conservare le immagini, comprese quelle della sua morte. E l'immagine funebre che prima era soltanto un

calco o una riproduzione diffondibile a fatica, diventa una testimonianza, una “cronaca” dell'avvenimento luttuoso a cui sempre più sarà data pubblica diffusione. E in questa estensione dell'immagine pubblica del potere religioso non può mancare la caricatura dovuta anche alla forte carica anticlericale del giovane Stato italiano. Tutti questi indizi fanno però comprendere che siamo in linea con fenomeni comunicativi di vasta portata che indicheremo nel prosieguo.

Il passo successivo lo traccerà Leone XIII (1878-1903). Vincenzo Gioacchino Pecci, è infatti il primo Papa filmato nella storia e la troupe che compie le riprese nel 1896, solo pochi mesi dopo la presentazione ufficiale dell'invenzione del cinematografo, è guidata dal torinese Vittorio Calcina, un vero e proprio operatore-pioniere e concessionario per l'Italia settentrionale della società dei fratelli Lumière. Calcina ottiene dall'anziano Papa, promulgatore della *Rerum Novarum*, l'autorizzazione a filmare quello che oggi definiremmo uno “scoop”. Un altro operatore autorizzato a riprendere Leone XIII è l'americano William K. Laurie Dickson, il quale gira su commissione dei vescovi americani e come collaboratore della Edison, il filmato del '98.

Il Papa sembra mostrare in quelle immagini un certo imbarazzo, ma al tempo stesso appare rallegrato dal trovarsi davanti al nuovo strumento. Delle riprese di Dickson rimangono diverse tracce, naturalmente di breve durata, ma che mostrano il Papa in oltre una mezza dozzina di situazioni¹² che dovevano apparire per i coevi fedeli di tutto il mondo “di forte impatto emotivo grazie all'alto grado di verosimiglianza”¹³. A quel Papa, nato nel 1810 – dunque molto prima anche della nascita della fotografia – divenire il soggetto di un medium in piena evoluzione e tanto affascinante doveva apparire tutto sommato divertente. Un pontefice innovatore e moderno che in quelle riprese del '96 si mostra in maniera accondiscendente mentre traccia “con la mano destra, un segno di croce di benedizione. Benedizione verso chi? Verso i fedeli che avrebbero assistito alla proiezione, non c'è dubbio, ma inevitabilmente anche rivolta proprio a quel mezzo di comunicazione-espressione”¹⁴.

Bisogna considerare che Leone XIII è stato filmato la prima volta ottantaseienne e lo si vede, in quelle brevi immagini di Calcina, mentre si sposta in carrozza nei giardini papali, scende e si siede piuttosto rallegrato su una panchina e senza particolari fasti, se non per essere accompagnato da qualche guardia, o essere affiancato da un segretario che gli impartisce alcune indicazioni mentre esegue i suoi gesti. Si tratta di immagini che oggi ci ricordano una specie di “home movie” con il Papa davanti alla mdp con atteggiamenti che poco avevano a che fare sia con il cinema futuro, ma anche con la fotografia amatoriale da cui dovrebbe derivare¹⁵. Se la prassi enunciativa fotografica infatti si basava sulla stabilità della posa, queste prime esperienze con l'immagine in movimento lasciano invece trapelare una ge-

stione problematica del nuovo strumento e linguaggio proprio con un soggetto che è una figura di rilievo come quella di un Papa. Ben diverso sarà l'approccio dei successivi pontefici.



Fig. 3 – Fotografia di papa Pio XII

Se estrapolassimo la figura minuta di papa Pecci dal suo contesto umano, sociale e culturale, penseremmo a un modo eccentrico di gestire il medium cinematografico rispetto a papi quali l'austero e un po' algido principe Pacelli o l'altro grande comunicatore Wojtyła.

È però ugualmente paradigmatico ripensare a Leone XIII mettendolo in relazione con i suoi successori e con la loro capacità comunicativa e padronanza dei mezzi di comunicazione visiva. Per questo motivo, dopo aver trattato seppur fuggacemente delle immagini lasciate da Pio IX e Leone XIII, e del passaggio comparativo dalla pittura alla fotografia e da questa al cinematografo, portiamo un ulteriore esempio, quello forse più interessante, relativo a Pio XII. Il *venerabile* papa Pacelli è infatti l'ultimo Papa nobile a essere elevato al soglio di Pietro, ma a noi interessa per le sue doti di comunicatore e in quanto è il primo pontefice ad apparire in televisione. Ciò avviene ben prima del saluto in diretta che egli fa per l'istituzione, è il 6 gennaio 1954, della *Televisione Europa*, la futura *Eurovisione*. In realtà già dalla fine degli anni 40 la sua figura comincia a divenire familiare tanto in Europa, quanto al di là dell'Oceano. Eugenio Pacelli è un Papa dai numerosi interessi e curiosità, di certo è anche un attento osservatore dei nuovi sistemi di comunicazione audiovisiva. Le immagini televisive lo mostrano con dei gesti studiati, quasi teatrali, ed è un pontefice che sembra muoversi come su un palcoscenico virtuale che, per le sue qualità, è in grado di padroneggiare. Il suo corpo alto, magro e diafano gli dona una presenza scenica unica rispetto a chi lo precede e che folle fedeli apprezzano tributandogli popolarità. Pio XII è un Papa che tiene a valorizzare, anche grazie alla sua altezza statuaria, il *physique du rôle* che "sacralizza" il corpo e che agevola il suo sforzo di conservare la solennità del ruolo che ricopre. Le immagini fotografiche lo mostrano quasi sempre serio e pensoso,

spesso impassibile anche davanti all'altrui sorriso (Fig. 3) e l'espressione imperterrita ben si confà a un corpo rigido e austero.

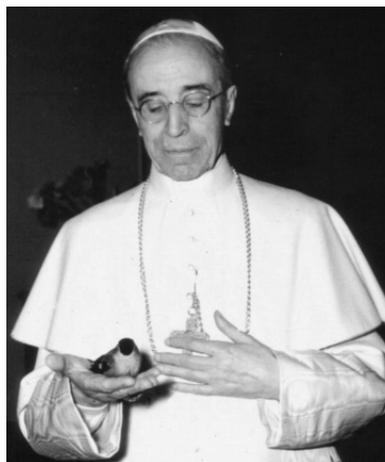


Fig. 4 – Fotografia di papa Pio XII

Una seriosità che ricorda i foto-ritratti a cavallo tra '800 e '900, ma che all'epoca di Pio XII era stata in buona parte superata da pose più rilassate, ma soprattutto era stata superata, anche dai pontefici, la tensione del ritratto fotografico. È l'immagine di un Papa che sembra staccarsi dalle questioni terrene – egli stesso definisce il suo ruolo quello di un "pastore angelico" – ma che opera pragmaticamente e talvolta anche con durezza, nelle questioni politiche del suo tempo.

Dalle prediche rese invece davanti alle telecamere o mdp si nota una retorica enfatica, anche se in realtà non troppo superiore a quella di altri uomini e leader politici dell'epoca, ma soprattutto una gestualità continua e accentuata. Con le sue lunghe braccia traccia direttrici quasi sempre rivolte al cielo e accompagna i suoi gesti con sguardi verso l'alto, tutto volto a sottolineare tali movimenti con voce stentorea e con sentite e convinte suppliche. È interessante però notare soprattutto il suo modo di rivolgersi allo spettatore con sguardi e spostamenti in avanti, indirizzati verso l'obbiettivo, che sembrano voler cercare, e con vigore, una prossimità, un'interpellazione corporea e sinestesica, con chi lo osserva al di là dello schermo. Traspare da tali immagini un forte desiderio di comunicare e trasmettere il proprio credo a chiunque sia in ascolto. I larghi movimenti delle braccia sembrano quelli di un attore che teatralizzi molto l'espressione corporea e osservando tali immagini si percepisce lo sforzo comunicativo che questo Papa ultra settantenne – era nato nel 1876 – mette in atto.

Con il tempo e l'avanzare degli anni, le immagini di Pio XII sono sempre più quelle che si trovano sulle riviste in atteggiamenti dalla forte carica simbolica, come mentre accarezza, connotandosi come nuovo S. Francesco, degli agnellini o mentre tiene in mano un cardellino (Fig. 4). La carica allegorica contenuta in queste immagini è di facile decifrazione e sembra, con l'avanzare dell'età,

suggerire un'esistenza che già guarda all'ultraterreno. Del resto, in alcune riprese fatte in tempi immediatamente prossimi alla sua morte – come in un filmato girato mentre parla alla folla radunata davanti alla residenza estiva di Castel Gandolfo – lo vediamo spaesato, quasi che confuso stia assistendo a una delle sue ripetute visioni.

Crediamo che papa Pio XII debba essere visto nel tempo in cui opera, e il suo è stato certamente, anche nel campo della comunicazione, un atteggiamento pragmatico. Negli stessi anni del fascismo ha ottenuto grandi e importanti incarichi religiosi ed è salito al soglio pontificale nel 1939, a guerra iniziata e poco prima della fase conclusiva del regime. Oltre la sua cultura politica anche la sua *enciclopedia* comunicativa appare comune ai potenti del periodo in cui è vissuto. Un'epoca in cui il potere si esercitava attraverso uomini dotati di forte ascendente, che parlavano su balconi davanti a grandi folle, che utilizzavano un'enfasi e una gestualità con espressioni e movimenti corporei molto accentuati, che curavano in ogni dettaglio, fino alla censura, le forme visive della comunicazione. Praticamente il ritratto dei grandi dittatori del periodo, ma anche dei caratteri che riconosciamo, pur con i doveri distinguo, nel Papa stesso.

Le parti di riprese di ciò che oggi chiameremmo *backstage* di un film-documento firmato da Luis Trenker e Romolo Marcellini nel 1942, *Pastor Angelicus*, sono particolarmente utili per comprendere e avvalorare le conclusioni che traiamo dall'analisi delle immagini lasciate di sé da questo pontefice. Esse ci mostrano la sua attenzione e cura di ogni aspetto delle riprese, osservandolo nel suo portamento serio e austero. Pacelli legge, modifica e approva la sceneggiatura, poi "recita" alla perfezione il suo ruolo da protagonista. Ripete con pazienza le scene, i gesti controllati e le pose, tanto da girare per ben tre volte una semplice passeggiata, non troppo diversa da quella compiuta a suo tempo da Leone XIII negli stessi giardini vaticani¹⁶. Il pontefice si occupa persino della scenografia, è consapevole della sua importanza e del vasto numero di persone che vedranno quel film. Fa delle prove del discorso e dei gesti per curare la sua presenza scenica. Una strategia atta a esprimere una ieraticità che risulta potenziata dalla prossemica di quel modo di allargare le braccia, di portarle con gli occhi verso l'alto, come se assistesse a una visione soprannaturale.

Anche da queste immagini si evoca dunque il sacro, ma non dobbiamo pensarlo rigidamente all'interno di un sistema assiologico predeterminato. Pure questo campo può essere identificato come un luogo di ricontrattazione di valorizzazioni che pensiamo trovi testimonianza nei testi qui citati. Riconosciamo così, attraverso l'analisi di queste immagini dei papi nei media della modernità, le costruzioni di senso che prescindono dalla loro rappresentatività, ma che servono a rinegoziare nuove valorizzazioni e a produrre degli effetti di senso che di-

scendono dalla forma e lettura che viene data del reale. È possibile allora paragonare almeno in parte tali immagini a quelle sacre tratte dal passato, che non mirano tanto a raccontare ciò che difficilmente potrebbe esserlo, ma cercano modi per narrare la loro amecania, la loro incapacità a descrivere. Da qui gli sguardi verso il cielo, le pose riprese dall'iconografia pittorica che la sacralità in fotografia e nel cinema hanno dovuto tradurre e assimilare – come spiega Maria Giulia Dondero¹⁷ – dalla lezione di altri generi come la pittura di nature morte, di paesaggi o di ritratti. E le pose dei pontefici in particolare sembrano presupporre un'immagine che faccia riferimento a un'iconografia religiosa di derivazione essenzialmente pittorica, ma la cui doppiezza le pone a metà tra documento cine-fotografico e ideale asserzione sacra, rischiando di mostrarsi ormai come artificiose e prestabilite. Il Papa concentra in sé potere e dimensione sacra, due elementi che è ancora più complesso rappresentare attraverso delle immagini cosiddette analogiche. La proposta non può che essere quella di guardare al potere e al sacro come a un processo narrativo che cerca di discorsivizzare ciò che pare non aver corpo.

Pio XII è un Papa attento alla comunicazione come nessuno prima di lui, così come lo erano i più noti leader che in quel periodo governavano, e non è un caso che sia stato il primo pontefice a impartire l'*Angelus* domenicale affacciandosi dalla finestra di Piazza San Pietro. La ricerca di un abbraccio della folla che non è dissimile da ciò che avveniva nella manifestazione di carattere politico. È ipotizzabile che la sua voce stentorea, le sue parole enfatiche, unite a una gestualità particolarmente ampia (ben supportata dall'alta statura), siano state il frutto di una ricerca e di uno studio sugli atteggiamenti da tenere di fronte a grandi masse di persone, per risultare visibile e al tempo stesso, in posizione elevata e distante, intangibile e sacrale, solenne e austero. E del resto sappiamo che esempi simili non mancano in quel periodo¹⁸.

Il caso di Pio XII mostra come sempre più i pontefici siano parte integrante e protagonista del mondo dei media, tanto da rischiare d'esserne addirittura a loro volta "travolti". Papa Pacelli stesso nel suo lento declino per la malattia sarà infatti fotografato morente sul suo letto e le immagini saranno vendute a diverse testate giornalistiche. Dello stesso Papa saranno mostrate anche le immagini, questa volta "ufficiali" ma non meno impudiche, riprese subito dopo la sua morte, con il corpo non ancora integralmente composto, così da svelarne i segni¹⁹. Un declino lento quello di Pio XII, che i media seguono con larga attenzione, esattamente come, quasi mezzo secolo dopo, faranno con la malattia di Giovanni Paolo II, l'altro pontefice grande comunicatore.

Note

- 1 Marrone, G., 1994, *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani.
- 2 In realtà la storiografia una spiegazione la trova nelle scelte iniziali, quando il papa, considerato piuttosto progressista, scelse come Segretario di Stato Tommaso P. Gizzi e questo significò, almeno inizialmente, la promulgazione di riforme liberali. In realtà però Gizzi rimase in carica solo per poco più di un anno.
- 3 Calabrese, O., 1985, "La fotografia come testo e come discorso", in *Figure*, n. 10-11.
- 4 Riprendendo la definizione che ne dà Diego Marconi (Marconi, D., 1997, *Lexical Competence*, Cambridge Mass., MIT Press; trad. it. *La competenza lessicale*, Bari, Laterza, 1999)
- 5 Brusatin, M., "Storia delle immagini", in C. Marra, a cura, 2001, *Le idee della fotografia*, Torino, Bruno Mondadori, p. 69.
- 6 *Ivi* p. 68.
- 7 *Ivi* pp. 68-69.
- 8 E del resto negli stessi anni intorno alla metà dell'800 cominciava a diffondersi la creazione, attribuita al fotografo italo-francese Disderi, di immagini poco più grandi degli odierni biglietti da visita (si veda a tal proposito Freund, G., 1974, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi oppure Settimelli, W., 1976, *Storia avventurosa della fotografia*, Roma, Effè)
- 9 Effetto che pare suscitassero le contadine e popolane utilizzate dalla Cameron per rappresentare le figure della spiritualità cristiana, perchè considerate dai contemporanei, anche se sono già passati oltre due secoli da Caravaggio, ancora troppo "vive" e profane per essere mistiche.
- 10 Rimando in tal senso anche a Curtis, G., 2008, "Tra il celare e l'ostendere. Il cinema e l'inquadratura del sacro", in *E/C*, www.ec-aiss.it.
- 11 Mentre il *vettore* delle foto è il corpo luminoso (dunque una *sintassi a impronta*), il vettore della pittura è un corpo in movimento (*sintassi sensomotoria*). Per questo motivo in primo piano c'è il carattere polisensoriale – e non solo visivo – sia della materia che ricevono le iscrizioni (i supporti materiali), sia dei gesti di produzione. I gesti aprono così il discorso alla loro configurazione energetica (Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo*, Roma, Meltemi, p. 128).
- 12 Si contano in effetti diverse sequenze in cui il papa è visto in carrozza, nei giardini vaticani, seduto sulla sedia gestatoria, circondato dalle guardie svizzere ecc.
- 13 Vigano, D., 2002, *Cinema e Chiesa. I documenti del Magistero*, Cantalupa (To), Effatà, p. 17.
- 14 Laura, E.G., "L'anima religiosa del cinema. Le iniziative dei cattolici", in A. Piersanti, a cura, 1996, *Cento anni di biennale e di cinema: la presenza della chiesa*, Roma, Ente dello Spettacolo, p. 77.
- 15 Roger Odin ricorda infatti come "il cinema è stato concepito dai Lumière come un prolungamento perfezionato della fotografia amatoriale di ricordo" (Odin, R., "Il cinema amatoriale", in G. Brunetta, a cura, 2001, *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Torino, Einaudi, p. 343).
- 16 Si veda a tal proposito la puntata della serie del 2006 di "La Grande Storia" (Rai 3) intitolata *Pio XII. Il principe di Dio* o il segmento contenuto su You Tube www.youtube.com/watch?v=uZU6Qr36Wnw&feature=related
- 17 Dondero, M.G., 2007, *Fotografare il sacro*, Roma, Meltemi.
- 18 A tal proposito sarebbe interessante indagare, dicendolo a mo' di Floch, il *curioso fenomeno semiotico* per cui è tra i papi più conservatori che spesso troviamo coloro che meglio han-

no gestito i mezzi di comunicazione e che – forse per questo motivo, un po' paradossalmente – sono appellati come papi "moderni".

19 Come la bocca aperta dell'ultimo respiro. E anche questo fa parte di un diverso modo di considerare nel tempo la morte.



Tempo di esposizione: la (ri) costruzione fotografica del trauma de L'Aquila nei "memoriali informativi" on-line del Gruppo L'Espresso

Daniele Dodaro
Antonio Milanese

1. Il fatto e il corpus: il terremoto e la fotogaleria

Cos'è il terremoto de L'Aquila e quando ha avuto inizio? Una risposta a queste due domande potrebbe essere: "è una scossa sismica di *magnitudo Richter* 5,8 che il 6 aprile 2009 ha colpito il capoluogo abruzzese causando 308 morti e 1500 feriti, distruggendo circa 35.379 edifici e costringendo allo sfollamento 65.000 persone". Questa potrebbe essere la definizione per un lettore, un fotografo o un giornalista, che leggono l'evento aquilano attraverso la lente della sua notizia, ma non certo per un sismologo, per cui il terremoto de L'Aquila inizia alla fine del 2008, si protrae fino alla scossa delle 3:32 del 6 aprile con epicentro Onna – frazione de L'Aquila – per poi esaurire il suo sciame sismico nel corso del 2009.

Se la data d'inizio di un evento tellurico è soggetta a interpretazioni molto diverse, ancor meno pacifica è la risposta alla domanda: *quando finisce un terremoto?* Infatti, oltre alla vibrazione della crosta terrestre e ai danni a persone e cose, tra gli effetti di un terremoto bisogna considerare l'interruzione della quotidianità, lo sgombero della popolazione locale, la comparsa di nuovi attori (forze dell'ordine e soccorritori), la ri-funzionalizzazione di alcuni edifici. E non ultimo il problema di *ridare senso a ciò che ha perso il suo senso*: le abitazioni, le piazze, la città.

L'intento che muove la nostra analisi è indagare se e come queste sceneggiature sono state integrate nel *discorso fotografico* condotto dagli speciali di *Repubblica.it*² ed *Espresso.it*³, per capire con che tipo di *visibilità fotografica* e *forma narrativa* è stata resa la tragedia aquilana, e che memoria visiva è stata restituita alla collettività. In questa direzione di ricerca è da leggere la scelta di concentrarsi sulle *web-photos*, il cui regime di circolazione e condivisione, più ampio e libero rispetto alle foto cartacee, può contribuire in modo più incisivo alla formazione di una conoscenza e di una memoria diffusa.

Due note sul corpus. Come accade di consueto nei siti di informazione, le foto sono disposte in gallerie, forma testuale che inverte la gerarchia che vuole la parola come elemento centrale e l'immagine come complemento. Sono le immagini in sequenza che generano la propria narrazione; narrazione che a volte procede per semplice accumulo di informazioni, altre volte tratteggia una storia lineare che a partire da una mancanza ci conduce alla sua risoluzione, proponendosi come forma di *scrittura fotografica del trauma*.

Quanto alla scelta delle testate è dovuta da un lato alla volontà di coprire la tradizionale opposizione tra quotidiano – informazione semplice e tempestiva – e settimanale – informazione di approfondimento – dall'altro alla volontà di analizzare come testate con politiche editoriali simili (ambidue afferiscono al *Gruppo L'Espresso*) e che fanno uso di fotografi e foto condivise, possano dare origine a discorsi profondamente diversi.

2. L'Aquila nel discorso fotografico di Repubblica.it: istruzioni per la suturazione di un trauma

A pochi giorni dal sisma che ha scosso L'Aquila, *Repubblica.it* crea un dossier, *Terremoto in Abruzzo*, in cui far confluire articoli di cronaca, editoriali, dirette minuto per minuto, video dedicati alla tragedia e numerose fotogallerie.

La creazione di uno speciale è un processo semioticamente molto interessante. Innanzitutto, ci permette di capire che un fenomeno per una data testata si configura come un evento a sé, come un'unità *partitiva* che si staglia dal resto del flusso informativo. Inoltre, mette in luce *che forma* un discorso fotogiornalistico dà a un particolare evento. In tal senso, non bisogna dimenticare che gli speciali informativi sono *discorsi di secondo grado*⁴, opere di *bricolage informativo* realizzate in nome dell'idea che la testata si è fatta di un particolare fenomeno a partire da testi eteroclitici che hanno già una loro autonomia – ogni *item* ha una sua specifica pagina d'origine. Così nell'analisi diventa necessario concentrarsi non solo su cosa è stato tematizzato, ma soprattutto su cosa è stato scartato. Nel nostro caso delle tante fotogallerie pubblicate da *Repubblica.it* ne vengono pilotate nello speciale solo 19, appartenenti a un periodo di tempo limitato, dal 6 al 12 aprile 2009. Questi i titoli:

6 Aprile 2009: *Terremoto, i primi soccorsi/1 e 2; Terremoto: evacuato l'ospedale San Salvatore; Soccorsi, allestita la prima tendopoli; Terremoto, morte e distruzione a Onna; Terremoto, la notizia sui siti stranieri; Il terremoto visto dall'alto; I danni al patrimonio artistico.*

7 Aprile 2009: *Abruzzo, la prima notte dopo il sisma; Terremoto, il risveglio dopo la tragedia; Terremoto i volti simbolo della tragedia; Case e cose, le vite interrotte; Aquila, città fantasma.*

9 Aprile 2009: *Abruzzo, Napolitano sui luoghi del terremoto.*

10 Aprile 2009: *Funerali, l'Italia si ferma, è il giorno del dolore; Antonio, 5 mesi, quella bara simbolo; La commozione di Berlusconi ai funerali; Save the children: il fotoraconto.*

12 Aprile 2009: *Terremoto, Pasqua nella tendopoli.*

Dai lessemi usati è chiaro che *Repubblica.it* legge l'evento sia come “emergenza umana” che come “distruzione di una città e del suo patrimonio artistico”. In particolare, le gallerie del 6 aprile, *Terremoto, i soccorsi/1 e 2 e Terremoto: evacuato l'ospedale San Salvatore*, si concentrano sul primo tema, immortalando l'attività dei vigili del fuoco e l'estrazione dei corpi dalle macerie. Salvo alcuni casi, queste immagini non lasciano spazio alla costruzione di sensi secondari. Si tratta di foto prive di pose costruite e scene ricercate; sono *foto referenziali*⁵ che affermano valori pratici. Sono testimonianze attraverso cui la testata dice: “Siamo stati lì”, ma anche: “Ciò che vedi è ciò che abbiamo visto con i nostri occhi”. Un effetto di senso “testimoniale” ancor più evidente in alcuni scatti in cui il punto di vista del fotografo – per altezza e posizione – coincide con quello degli osservatori interni alla foto, calandoci cognitivamente e patemicamente all'interno della scena (*I soccorsi/1*: foto 3 e 5).

A poche ore da una tragedia questa modalità di rappresentazione potrebbe sembrare l'unica possibile, ma la serie fotografica *Soccorsi, allestita la prima tendopoli* (6 aprile) ci dimostra che non è così. Se le prime tredici foto ripropongono la modalità di rappresentazione già citata, a partire dalla quattordicesima assistiamo all'introduzione di uno stile, fatto di giochi di luci e ombre e pose costruite, che risolve il dolore *non an-estetizzandolo ma estetizzandolo*. Un cambiamento stilistico che accompagna un cambiamento tematico. Le immagini dell'allestimento del primo accampamento lasciano il posto alla solitudine di soggetti colti mentre compiono gesti quotidiani: chi legge il giornale, chi gioca, chi si abbandona a un “dolore dimesso”. Da un ritmo frenetico (tensione) si passa all'attesa (distensione). Ed è questo cambio di stile, di oggetto e di ritmo a indurci a parlare di una narrazione che risolve la mancanza iscritta nel testo, senza per questo proporre un ritorno alla normalità – cosa che sarebbe impensabile – bensì delineando una “nuova quotidianità”, un'*ordinarietà nella straordinarietà*. Così la narrazione per immagini della fotogalleria si pone come perfetto esempio di *mito*⁶ in senso lévistraussiano, in grado di risolvere le opposizioni tenendole insieme.

Come anticipavamo, però, per *Repubblica.it* il terremoto de L'Aquila è anche la distruzione di una città d'arte. A una prima serie fotografica dedicata al tema, *I danni al patrimonio artistico*, fa seguito *L'Aquila città fantasma* (7 aprile), fotoreportage di Andrea Ruggeri in cui le immagini dei soccorsi, che pure caratterizzano la cronaca di quel giorno, lasciano il posto alle macerie del centro storico. Si tratta di *foto mitiche*⁷ in senso flochiano che bricolano figure del mondo naturale per creare sensi secondari: il masso, sineddoche della distruzione (foto 6),

e l'antifrasi del cartello "via delle bone novelle" (foto 14). Facile che all'interno di questo stile rappresentativo anche la foto del Palazzo di Governo distrutto trascenda l'effetto testimoniale per caricarsi di una valenza metaforica (foto 11)⁸.

Compresa l'evoluzione stilistica del *discorso fotografico* di *Repubblica.it*, orientato verso un'estetizzazione del dolore, viene però da porsi un'altra domanda: se per lo speciale il terremoto rappresenta sia la distruzione di una città che la morte di centinaia di individui, quando e come l'evento è considerato concluso?

Analizziamo le gallerie che chiudono il fotoraconto. Quelle del 10 aprile sono dedicate ai funerali delle vittime. Colpisce l'espulsione della dimensione rituale e istituzionale; ciò su cui si pone l'accento sono i singoli dolori individuali, tutt'al più giustapposti. E anche quando, con la galleria *La commozione di Berlusconi ai funerali*, la dimensione istituzionale potrebbe entrare in gioco, ciò non avviene, perché l'enfasi è posta solo sulla commozione del singolo uomo.

In pratica, prima si espongono due temi: "il terremoto è morte" e "il terremoto è una distruzione che prevede una ricostruzione", ma poi, nel decidere quando finisce il terremoto, si decide di tematizzarlo solo in quanto evento portatore di morte, facendolo terminare, non a caso, con i funerali. Insomma, per *Repubblica.it* il sisma aquilano è un trauma degli individui.

Una volta assimilato il dolore della morte lo speciale può avviarsi alla conclusione. In particolare, l'ultima fotogalleria è dedicata alla Pasqua come momento di festa, dunque largo spazio alle uova colorate, ai dolci, alle bolle di sapone, ma anche ricorrenza sacra, ben rappresentata dall'insistenza su croci, madonnine e calici. E se è già piuttosto comune l'appello alla dimensione sacra come strategia di risoluzione mitologizzante del trauma, lo è ancora di più in questo caso, in cui il sacro in questione è la festa del passaggio, della resurrezione, del nuovo inizio. Ed è così che *Repubblica.it* chiude il suo dossier, dichiarando concluso il trauma aquilano e offrendolo al lettore come localmente risolto.

A partire dal 12 aprile, infatti, *Repubblica.it* non solo non devia più le sue notizie sullo speciale, ma cambia totalmente il registro fotogiornalistico su L'Aquila. Le fotogallerie seguenti, extra-speciale, mettono in mostra una *nuova quotidianità* fatta di sorrisi più che disagi. Una strategia tipica dei quotidiani che cercano un *happy ending* per voltare pagina. Così, largo spazio alla fotostoria della dentiera di nonna Anna (12 aprile); alle immagini degli studi da parrucchiera nelle tende (14 aprile) e agli scatti del primo matrimonio a porte chiuse (18 aprile). Dopo una settimana, dunque, si sente la necessità di notiziare la quotidianità, che diventa un valore (r)aggiunto, che fa notizia.

Una dissolvenza in uscita che si conclude con le foto del G8, che non contribuiscono minimamente ad accendere i riflettori su L'Aquila quanto sui Vip (George Clooney, Bill Murray, Carla Bruni), di cui la città è un

mero sfondo, nel senso più letterale del termine. Così che il capoluogo abruzzese con le sue tendopoli, che pure continuavano a esistere, si dissolve nella memoria fotografica di *Repubblica.it*.

3. L'Aquila nel memoriale informativo di *Espresso.it*: la ferita che non si è mai chiusa

A differenza di *Repubblica.it*, il discorso fotografico dello speciale di *Espresso.it* non si focalizza sulla perdita di vite umane, ma sul destino di coloro che sopravvivono alla tragedia: gli sfollati. Lo si capisce già dai titoli delle fotogallerie: *Sfollati in attesa* (17 aprile); *Vita da sfollati, gli anziani e i malati e Vita quotidiana sotto una tenda* (21 maggio); *Vita da sfollati* (23 agosto); *L'Aquila tradita* (25 giugno); *Case di legno e cartongesso* (23 agosto).

L'enfasi su questi "nuovi" protagonisti ci costringe a chiederci ancora una volta: quando finisce un terremoto? Se il "dramma dei morti" di *Repubblica.it* poteva trovare la sua catarsi nella cerimonia funebre e nella Pasqua, il "dramma dei vivi" di *Espresso.it* non può avvalersi dello stesso tipo di chiusura. Anzi, non può avvalersi di una chiusura affatto: è il dramma della mancata fine, del lento e forse impossibile ritorno alla normalità. Questo ribaltamento di prospettiva è evidente nella fotogalleria del 23 agosto, molto simile – per l'uso di giochi di luci e ombre e l'allestimento dei soggetti nel campo visivo – alla seconda parte della galleria *Soccorsi: allestita la prima tendopoli*, pubblicata da *Repubblica.it* il 6 aprile. Ancora una volta le foto si concentrano su singoli individui, di cui è rappresentato il senso di isolamento (foto 12), l'attesa: c'è chi guarda in alto verso il cielo (foto 2), chi verso l'orizzonte (6 e 7) e chi getta uno sguardo dietro l'angolo (foto 8 e 9), mentre l'idea di isolamento è accentuata dalla desolazione e dalla defunzionalizzazione degli spazi comuni, che si fa evidente quando la macchina fotografica immortalava l'intera tendopoli dall'alto (foto 13 e 14). Un clima disforico accentuato dall'atmosfera plumbea e dalle tonalità fredde e livide.

Ma qual è la grossa differenza tra queste due fotogallerie? Il tempo, il lungo tempo che le separa. Quelle "stesse" immagini che il 6 aprile ci inducevano a parlare di una "calma dopo la tempesta", il 23 agosto veicolano, invece, l'idea di lunga e drammatica attesa, lasciando emergere un sentimento dell'"ancora", dell'"irrisolto". Inaspettatamente, però, dopo questa fotogalleria, *Espresso.it* allontana l'obiettivo da L'Aquila, contribuendo a creare quel vuoto informativo tanto contestato dagli aquilani; una chiusura che appare tanto più drastica se si considera che, a differenza di *Repubblica.it*, la narrazione del trauma non approda a nessun tipo di risoluzione.

Ma un anno dopo la tragedia, e dunque dopo sei mesi di silenzio, il settimanale online decide di riprendere il discorso che aveva lasciato in sospenso, creando uno speciale dal titolo *Terremoto, il dolore e la rabbia* in cui fa confluire tutti i suoi contenuti sul sisma, dando voce e vi-

sibilità alle proteste di quei giorni del popolo aquilano. Chiaramente, lo speciale, in quanto *discorso di secondo grado* (§ 2), non ripropone fedelmente il discorso della testata, ma ne enfatizza alcuni aspetti, marcando, tra l'altro, le differenze con lo speciale di *Repubblica.it*.

Il titolo patetico, *Terremoto, il dolore e la rabbia*, pone enfasi sulla dimensione polemica dell'evento, opponendosi al più descrittivo e neutrale *Terremoto in Abruzzo*. Dal cordoglio alla rabbia, dalla rassegnazione per l'ineluttabile alla protesta per ciò che poteva essere arginato, se non evitato. Emerge la rabbia, un sentimento diretto verso qualcosa o qualcuno, e che pertanto introduce il problema delle responsabilità dell'evento, del tutto assente nel *discorso* fotogiornalistico di *Repubblica.it*.

Anche le foto delle due *landing pages* raccontano due storie diverse. Ad accogliere il visitatore di *Repubblica.it* è la foto di un campanile il cui orologio è fermo alle 3:32, ora del sisma. Un'immagine in cui il terremoto è colto come *evento puntuale* – scossa – e allo stesso tempo *terminativo* – morte. *Espresso.it*, invece, mostra tre carriole, simbolo del movimento per la ricostruzione del centro storico aquilano (“il popolo delle carriole”): una contiene un casco giallo e un badile, a rinforzare l'isotopia della (ri)costruzione, le altre due dei fiori sradicati che aspettano di essere ri-piantati. Il terremoto de L'Aquila è dunque colto attraverso un'*aspettualizzazione durativa* e protesa verso il futuro: non è la distruzione a essere tematizzata, bensì la ricostruzione.

Rabbia, responsabilità, ricostruzione: ecco perché il trauma aquilano per l'*Espresso.it* è ancora aperto.

4. Il funerale di *Repubblica.it* vs. il memoriale di *Espresso.it*

Un terremoto, due diversi modi di raccontarlo. Una storia a lieto fine e un'altra ancora tutta da scrivere. Una calamità naturale e un evento “antropico”. L'ineluttabilità e le responsabilità politiche. Su cosa è costruita questa opposizione interpretativa?

Lo speciale di *Repubblica.it* dà vita a una cristallizzazione tematica e temporale. Ci dice: “Il dramma aquilano è quello dei morti”. Il trauma è suturato attraverso i funerali e la Pasqua, e le potenziali polemiche allontanate. Ecco perché l'intero speciale funziona come un *funerale mediatico*: durante una cerimonia funebre non si fanno polemiche sul perché una persona è morta, a causa di chi. Ma nel commemorare l'evento traumatico, il rito ne segna la chiusura; la morte.

Ma non dicevamo che il terremoto non può esaurirsi nelle scosse telluriche – scosse tra l'altro che per tutto il mese di aprile sono state frequenti e non di poco conto (§ 1)? Non dicevamo che il terremoto è un evento culturale fatto anche di migrazioni, risemantizzazioni spaziali e ricostruzioni? Per *Repubblica.it* evidentemente queste sceneggiature hanno sì una loro importanza, ma non sono annesse al *ritaglio enciclopedico* della parola “terremoto”, e pertanto non sono selezionate nel racconto del trauma de L'Aquila. Così, leggendo il sisma

come una calamità naturale portatrice di morte, il quotidiano online taglia fuori quel tema che sarà il grande assente nell'informazione italiana e che, invece, sarà al centro delle proteste del popolo aquilano: la ricostruzione della città. Un trattamento giornalistico figlio di una lettura stilizzata del terremoto, di una semplificazione interpretativa. Insomma, *Repubblica.it* adotta una *lettura dizionariale* del terremoto che espunge tutta una serie di pratiche e sceneggiature nei fatti strettamente connesse all'evento sismico.

Al contrario lo speciale di *Espresso.it* adotta una *lettura enciclopedica* che all'interpretazione fisica del fenomeno tellurico aggiunge il tema della ricostruzione, considerandolo parte integrante del suo *ritaglio semiotico*. Un'interpretazione che può essere rintracciata anche nel timido collegamento con le immagini degli altri terremoti dimenticati (galleria *Gli altri terremoti dimenticati*), attualizzazione di una delle possibili direzioni del *rizoma*. Tornando al rapporto degli speciali con la memoria e il passato, possiamo concludere dicendo che, se il *funerale mediatico* di *Repubblica.it* è un *presente nel passato* che a distanza di un anno può essere consultato come archivio – limitato però a livello tematico, autoriale e temporale – lo speciale di *Espresso.it*, nato a distanza di un anno dal terremoto, assolve la funzione di un *memoriale informativo*. Un memoriale che fa riferimento, però, a un passato ancora aperto, un *passato che non è passato*, che non si è concluso con i funerali e la Pasqua.

Limite dell'operazione del settimanale online, però, è che alle foto di agosto 2009 non ne seguono altre. Così, anche quando si torna a dar voce a L'Aquila (marzo 2010) non le si dà un'immagine, con l'effetto di prolungare l'oblio visivo sul trauma del capoluogo abruzzese. Così, se è vero che il *passato non è passato*, visivamente parlando è il *presente a non essere presente*. E l'intera opera, alla fine, si rivela utile a ricordare, ma non a denunciare lo stato attuale.

Note

1 Questo articolo è stato concepito e discusso congiuntamente dai due autori. Ai fini delle responsabilità individuali, la redazione dei primi due paragrafi è di Daniele Dodaro, mentre quella dei restanti due è di Antonio Milanese.

2 www.repubblica.it/speciale/2009/dossier_terremotoabruzzo/index.html

3 www.temi.repubblica.it/espresso-terremoto-in-abruzzo/

4 Col termine *discorso di secondo grado* non vogliamo supporre l'esistenza di un grado primo di *discorso sociale* quanto, piuttosto, esprimere la relazione che lega uno speciale informativo (un'antologia, ecc.) agli elementi che lo compongono, e di cui esso rappresenta una selezione e una rielaborazione.

5 cfr. Floch 1986.

6 cfr. Lévi-Strauss 1958.

7 vedi nota 5.

8 Questo soggetto fotografico, in particolare, ha goduto di una vasta circolazione prestandosi a differenti interpretazioni a seconda del contesto in cui è migrato. In particolare, spesso

è stato usato come simbolo delle accuse di mancata sicurezza preventiva, e più in generale come emblema della tragedia aquilana, tanto da apparire all'interno dell'enciclopedia online *Wikipedia* sotto la voce "Italia", nel paragrafo dedicato agli eventi sismici del nostro Paese.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

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

Lévi-Strauss, Cl., 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon; trad. it. *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1996.

Sitografia

www.it.wikipedia.org/wiki/Italia – ultima consultazione il 28/01/2011

www.repubblica.it/speciale/2009/dossier_terremotoabruzzo/index.html – ultima consultazione il 28/01/2011

www.temi.repubblica.it/espresso-terremoto-in-abruzzo – ultima consultazione il 28/01/2011

E|C

Uomini con la macchina fotografica. Dalla ricerca della verità ai regimi di credenza

Francesco Zucconi

130

1. Il discorso del cinema sulla fotografia

Il legame con la fotografia ha costituito il presupposto obbligato di ogni teoria dell'immagine in movimento. Da Delluc a Bellour, da Bazin a Metz, fino alle riflessioni sul digitale proposte da Rodowick, il confronto con le possibilità espressive e con le proprietà segniche della tecnologia fotografica è stato un imprescindibile punto di partenza dal quale muovere, di volta in volta, nell'elaborazione di una teoria della settima arte. Ma oltre a questo, il cinema stesso sembra aver trovato nella pratica fotografica e nelle sue figure un'occasione per tematizzare le potenzialità conoscitive implicate negli strumenti ottici di osservazione e rappresentazione del mondo. Al di là delle elaborazioni teoriche propriamente dette, si tratta dunque di avanzare l'ipotesi che sia possibile individuare una serie di "film teorici" sulla rappresentazione fotografica; opere capaci di elaborare esse stesse una teoria del mezzo e del supporto fotografico come strumento di indagine e conoscenza¹.

I film trattati in queste pagine possono apparire, a prima vista, molto eterogenei e distanti. Si tratta di due

capolavori assoluti della storia del cinema e di un film a tema storico prodotto nel 2006. Se l'enorme letteratura critica elaborata attorno a opere come *La finestra sul cortile* (1954) di Alfred Hitchcock e *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni tende a dissuadere nuove ricerche, è altresì attraverso la comparazione inattesa con un film come *Flags of our fathers* di Clint Eastwood che sembra possibile elaborare nuovi spunti di riflessione.

2. *La finestra sul cortile*: il paradigma indiziario

Jeff è un grande fotografo costretto su una sedia a rotelle da una brutta frattura alla gamba. La scacchiera di appartamenti che compone l'agglomerato condominiale sul quale si affaccia la sua finestra lo accerchia, lo ingloba e lo seduce, lo interessa e talvolta lo distrae. In prima battuta Jeff assume tutti i tratti caratteristici del voyeur. Lo stato infermità motoria gli preclude ogni interazione pragmatica con gli oggetti della visione, mentre la monodirezionalità dello sguardo nega qualsiasi forma di intersoggettività. Ma la sua passività fisica costituisce il presupposto di un'attività percettiva e cognitiva ben più seria: un processo indiziario al quale neppure l'infermiera che lo accudisce e la fidanzata sapranno sottrarsi².



Fig. 1 – *La finestra sul cortile*, Alfred Hitchcock, 1954, fotogramma

L'insistenza del suo sguardo sulla corte condominiale rileva dapprima, ad occhio nudo, alcuni particolari che destano sospetto. Dopo aver assistito alla discussione e alle manifestazioni di insofferenza reciproca tra il signor Thorwald e la moglie, Jeff sente un grido provenire da uno degli appartamenti di fronte. Durante la notte osserva il signor Thorwald uscire ripetutamente trasportando una pesante valigia. Al mattino nota che la moglie è scomparsa. Si decide dunque a impugnare una macchina fotografica dotata di teleobiettivo e osservare la finestra di fronte.

L'inquadratura soggettiva, filtrata dalla macchina fotografica, costituisce il punto di vista attraverso il quale si opera la messa in rilievo di una serie di elementi percettivi: una valigetta, due coltelli sporchi, una corda, un grande baule. Poi una borsetta con alcuni gioielli della signora Thorwald. Infine la sua fede nuziale.

Al di là della posizione accidentale nella quale si trovano collocati in casa Thorwald, qual è – sembra chiedersi Jeff – il criterio di pertinenza capace di tenere insieme la serie di elementi osservativi raccolti? Mosse da questa domanda, le passeggiate del suo sguardo sulla corte interna assumono ora una funzione cognitiva. Nella sua capacità di trasformare i *dettagli* – rilevati con la macchina fotografica dalla facciata del condominio di fronte – in *frammenti* di un sistema di pertinenze di ordine differente si profila la risoluzione di un caso di omicidio³: osservati in una successione di primi piani, “la valigetta”, “il coltello”, “la corda”, “l’anello”... continuano ad essere ciò che sono e non cambiano nome; ciò che cambia è la configurazione discorsiva alla quale l’intero campo figurativo rimanda. A rendersi reciprocamente pertinenti sono adesso le variabili di tali lessemi che richiamano l’isotopia semantica del “delitto”⁴. Come nei procedimenti logici di tipo abduittivo, ad una fase iniziale di osservazione – intesa come reperimento empirico di dati fenomenici – segue la formulazione di un’ipotesi, per approdare infine alla sua verifica sulla base di conferme sperimentali⁵.



Fig. 2 – *La finestra sul cortile*, Alfred Hitchcock, 1954, fotogramma

Del resto, parlando di delitto, Jeff ha formulato una supposizione interessante ma non è in grado di esibire “prove” di reato all’amico detective e per produrre conferme decide di ricorrere alla strategia del *bluff* e alla *comparazione* tra il dato osservativo e l’informazione fenomenica archiviata. È quanto succede con la telefonata a Thorwald, con il fine di osservare la sua reazione passionale, oppure con il confronto tra l’immagine dell’aiuola che emerge dal visore fotografico e una diapositiva scattata qualche giorno prima. Comparazione sul piano diacronico che rivela un abbassamento dell’altezza dei fiori e costituisce la prova di una manomissione. Il finale del film è noto a tutti. Come a tutti è noto quanto possa essere utile un potente flash come arma di difesa per scongiurare o ritardare una brutta fine. Ma qual è, dunque, il ruolo della fotografia all’interno del film di Hitchcock? Quale metodo di conoscenza è teorizzato per mezzo di essa? A vedere bene, Jeff non ha scattato e sviluppato neppure una foto. Piuttosto che alla dimensione attestativa della fotografia, Hitchcock

sembra interessato alle potenzialità epistemologiche dell’inquadratura in quanto strumento capace di definire, di volta in volta, la “taglia” e i tratti di pertinenza semantica degli oggetti sottoposti a un montaggio significativo. La macchina fotografica di Jeff non è dunque altro che una variante della lente di ingrandimento di Sherlock Holmes; strumento fondamentale, la lente, per la pratica di quel metodo di conoscenza che Carlo Ginzburg ha definito venatorio, semeiotico o indiziario. Un metodo identificabile nella “capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente” (Ginzburg 1986, p. 166).

3. *Blow-up*: forfait per eccesso di dettaglio

Thomas è un fotografo di moda che per caso ha scattato alcune foto in un parco. Una coppia si prende per mano. Si abbraccia. La donna che nota il fotografo e infine si avvicina inquieta a chiedere la pellicola. Nel laboratorio di sviluppo il fotografo sembra accorgersi di qualcosa di strano. Sulle pareti dell’atelier elabora un montaggio degli scatti effettuati, costruendo una serie di raccordi di sguardo tra i soggetti presenti (l’uomo, la donna, il fotografo) o presunti (un uomo nascosto?) all’interno dell’inquadratura.



Fig. 3 – *Blow-up*, Michelangelo Antonioni, 1966, fotogramma

La concitazione di Thomas si spiega infatti nell’individuazione di relazioni intersoggettive molto più complesse di quanto immaginato nel parco. Con una lente d’ingrandimento “gonfia” alcune porzioni dell’immagine. A produrre inquietudine nella donna non è probabilmente la presenza scomoda del fotografo, quanto l’incombere di uno sguardo proveniente da un cespuglio. Thomas continua a sviluppare e introduce nel montaggio nuovi dettagli ricavati dalle poche fotografie effettuate, fino alla rivelazione di un particolare sfuggito al momento dello scatto e ricostruibile soltanto a posteriori: sulla destra dell’immagine, un contrasto plastico sembra identificabile iconicamente in una mano tesa che impugna una pistola. Allo stesso modo, in un secondo momento, sarà la grana fotografica a lasciare incerti sull’individuazione di un corpo disteso sul manto verde: un cadavere? Ogni ulteriore ingrandimento è inutile.

L'eccesso di dettaglio compromette irrimediabilmente l'identificazione iconica dell'assassinio⁶.

Se già dalla scena nel parco alcune inquadrature mettevano Thomas in una condizione di oggetto di una visione terza, indefinita, anziché di soggetto, è soprattutto a partire da questa sequenza che il fotografo inizia a sentirsi osservato, preso in una trama complottistica, fino a perdere il controllo dell'inchiesta investigativa⁷. Nonostante l'effettivo ritrovamento di un cadavere nel parco, la sua ricerca della "verità" si trasforma in una inutile erranza per le strade di Londra.

Anche Thomas, dunque, come Jeff, oltre ad essere un fotografo è un montatore. Ma il suo montaggio ha operato su un materiale limitato e differenzialmente debole, e soprattutto che produce un sapere ipotetico non sottoponibile a forme di "prova" che siano indipendenti dal campo della referenza. Inoltre, la funzione di montaggio si attua in assenza del contingente, ovvero come reinquadratura – infinito dettaglio – di scatti già dati.

Il paradigma conoscitivo di Thomas fallisce a causa dell'impossibilità di trasformare i dettagli in frammenti e di sottoporli a verifica sperimentale. Ma come ha notato Jurij Lotman in uno dei suoi studi di semiologia del cinema (1972, pp. 123-132), al di là del forfait del personaggio-fotografo, il film di Antonioni è capace di diagnosticare una crisi del paradigma conoscitivo basato sulla relazione segnica tra immagini e mondo e al contempo elaborare possibili vie per un superamento e una riaffermazione delle potenzialità dello sguardo⁸. Si pensa alla sequenza finale del film, dove Thomas decide di associarsi ai regimi di "illusione" e "credenza" dei mimi tennisti che simulano una partita in assenza di racchette e pallina. Regimi che possono farsi portatori a loro volta di una forte valenza conoscitiva.

4. *Flags of our fathers*: elaborare un'immagine efficace

Il film di Clint Eastwood ricostruisce la storia dello scatto più noto di Joe Rosenthal, reporter di guerra americano. Joe dà forma a un'immagine molto comunicativa: sei uomini issano la bandiera americana sull'isola di Iwo Jima durante la Seconda Guerra mondiale. Risultato di un'esplicita manipolazione compositiva e di una ripetizione del gesto originale, a rendere celebre lo scatto di Rosenthal è la sua credibilità, la sua capacità di rigenerare il fronte interno americano in un momento di sfiducia da parte dell'opinione pubblica⁹. L'"efficacia simbolica" di questa immagine è nota a tutti¹⁰. Lo scatto di Rosenthal non soltanto esalta e promuove l'epopea bellica americana, ma basa il proprio effetto "terapeutico" sulla scarsità dei tratti di individuazione somatica dei soggetti inquadrati. Ogni madre, ogni famiglia può così decidere di riconoscervi il corpo vivo ed eroico del proprio figlio. Anche in questo caso, il contenuto dell'istantanea fotografica sembra nascondere un "segreto". Ma anziché cercare in un contrasto plastico il volto di un assassino, *Flags of our fathers* ricostruisce il fatto storico e

giunge a stabilire l'identità dei sei soldati americani che issarono la bandiera sul monte Suribachi.

L'elaborazione conoscitiva dell'immagine di Iwo Jima e delle contingenze dello scatto si realizza dunque a posteriori, ad opera di uno dei figli di un reduce di guerra, attraverso una duplice strategia: da un lato raccoglie i racconti testimoniali dei superstiti, ai fini di stabilire una verità storica e di restituire la complessità di un evento ormai identificato nell'istantanea fotografica. Dall'altro, la replica infinita della foto di Joe Rosenthal – dalla sua prima comparsa sui quotidiani alla trasformazione in un monumento – fa del film un'esplicitazione narrativa iperbolica dei nessi sintattici già presenti all'interno della composizione dell'immagine statica. Molte inquadrature del film riprendono e parodizzano – talvolta rovesciano (Fig. 4) – lo schema compositivo di riferimento.



Fig. 4 – *Flags of our fathers*, Clint Eastwood, 2006, fotogramma

Se l'inchiesta, come ricerca delle contingenze di realizzazione dello scatto si sviluppa attraverso le testimonianze verbali dei reduci, la fotografia stessa è altresì analizzata in quanto discorso sociale, ai fini di una diagnosi delle forme di credenza che è stata capace di suscitare sul fronte interno americano¹¹.

Soltanto dopo questo duplice percorso di inchiesta sulla verità storica e di diagnosi dell'efficacia simbolica, Eastwood tenterà di restituire alla fotografia – nell'ultima inquadratura del film – il suo statuto di documento¹².

5. Uomini con la macchina fotografica

Jeff, Thomas e Joe sono dunque, prima di tutto, tre osservatori: hanno assistito a delle azioni e si sono resi responsabili delle configurazioni discorsive che di tali azioni testimoniano. Accomunate dalla posizione sintattica che hanno assunto, le tre figure hanno tuttavia adottato strategie di utilizzo del supporto fotografico ben diverse l'una dall'altra. Allo stesso modo, i tre film, articolano differenti teorie della rappresentazione. Se in *La finestra su cortile* si opera una messa in rilievo delle potenzialità della macchina fotografica quanto a individuazione della "giusta" prospettiva per comprendere le azioni che accadono, in *Blow-up* l'istantanea fotografica ambisce a porsi come supporto in cui scorgere a posteriori quanto a occhio nudo era invece sfuggito. In *Flags of our fathers* si fronteggia infine l'efficacia di un'immagi-

ne tanto comunicativa da essersi ormai fusa con il fatto storico che documenta.

Al di là dei successi e dei forfait dei tre fotografi, il confronto tra i primi due film ha suggerito che le potenzialità conoscitive della fotografia risiedono più nella mobilità e nella capacità dello sguardo di mettere in rilievo i tratti pertinenti degli oggetti che inquadra che non nella tempestività occasionale di uno scatto in relazione al momento culminante di un'azione. Come nella migliore teoria sovietica dell'immagine in movimento (Vertov 1963; Ejzenštejn 1963-1970), la messa in inquadratura e il montaggio sono due fasi specularmente diversificabili ma praticamente compresenti; il mirino come ipotesi percettiva è "indossato" da uno sguardo capace di operare istantaneamente una messa in sintassi, un montaggio, *delle e tra* le inquadrature in nome di un criterio di intellesione che si stabilisce tra gli elementi che compongono il campo visivo.

Al di fuori di questo paradigma di compresenza tra messa in inquadratura e montaggio, un fare investigativo a posteriori come quello di Thomas si espone invece al limite del *blow-up*. Limite in cui il processo di conoscenza per tramite delle immagini tende irrimediabilmente verso la dietrologia: il riconoscimento iconico di qualsivoglia indizio di reato in un semplice contrasto plastico. Nonostante la lezione di Antonioni, esempi recenti provenienti dal documentario d'inchiesta sembrano testimoniare ancora di tale possibile deriva: si pensa alla strategia di dettaglio delle immagini televisive dell'11 settembre presente in molti film in cui si sostiene la "teoria del complotto". È l'illusione di poter situare la "verità" o la "controverità" di un evento a portata di zoom digitale.

Ben diverso da quello di Thomas è il montaggio a posteriori di *Flags of our fathers*. Qui, l'inchiesta sulla verità storica è condotta per tramite delle testimonianze dirette dei reduci, mentre la fotografia viene elaborata in quanto discorso-oggetto, luogo di manifestazione di competenze e strategie adottate per costruire l'evento Iwo Jima e determinare i modi di gestione sociale dello stesso. Il film di Eastwood elabora una diagnosi dell'efficacia della fotografia di Rosenthal, trattando così, indirettamente, dell'orizzonte sociosemiotico americano nel quale tale immagine si colloca. Ecco allora che il montaggio, anche laddove non lavora sincronicamente con la messa in inquadratura ma soltanto a posteriori, in studio, sembra poter assumere una forte funzione conoscitiva nell'acquisizione di una valenza metadiscorsiva. Dai film degli anni Cinquanta e Sessanta in cui la fotografia era tematizzata come strumento per il raggiungimento della *verità*, si nota dunque, nei film più recenti che affrontano tale relazione intermediale uno spostamento verso la diagnosi delle forme di *credenza*. Le fotografie dei film di Hitchcock e di Antonioni appartenevano, del resto, a un universo diegetico chiuso, mentre il racconto di *Flags of our fathers* muove da un prelievo fotografico dalla semiosfera di riferimento. Non si tratta

più, in questo caso, di "bucare l'immagine" nell'utopia di accorciare le distanze con il campo della referenza. Si tratta piuttosto di esibire il sistema di funzionamento interno all'immagine stessa, la strategia comunicativa attraverso la quale i media americani decisero di fare interpretare e di fare accettare la realtà dell'evento bellico. È forse a partire da questa differenza tra i primi due film e il terzo che diventa possibile, infine, arrivare a ipotizzare l'idea che i fenomeni di "rimediazione" (Bolter, Grusin 1999), centrali nel dibattito teorico contemporaneo dei *visual studies*, non siano tanto da intendersi come semplici tematizzazioni di un medium (la fotografia) in un altro medium (il cinema), quanto come processi di rielaborazione discorsiva di un testo dato (la foto di Iwo Jima) da parte di un altro testo (in questo caso il film).

Se è possibile individuare una tendenza "intermediale" del cinema contemporaneo – di cui il film di Eastwood è un esempio straordinario – non è dunque in nome della presenza all'interno del film di "figure" dell'intermedialità: ad esempio un uomo con la macchina fotografica. È piuttosto il film stesso, nella complessità delle relazioni audiovisive che realizza, a potersi costituire in quanto luogo di raccolta, diagnosi e rigenerazione semantica di discorsi sociali prodotti altrove.

Note

- 1 Una bibliografia ragionata sui rapporti tra cinema e fotografia è presente in Eugeni (2007). Sull'idea che alcune opere possano articolare esse stesse una teoria della rappresentazione e costituirsi in quanto "oggetti teorici", cfr. Damisch *et al.* (1998) e Calabrese (1985); per la ripresa di questa idea all'interno degli studi sul cinema cfr. Casetti (2005, pp. 269-272) e Aumont (1996, pp. 5-11; 2008).
- 2 Per un'interpretazione del film che esalta il potenziamento delle facoltà percettive e cognitive del soggetto impossibilitato sul piano senso-motorio, cfr. Deleuze (1983, pp. 225-244).
- 3 Sui rapporti parte-tutto come per una definizione dei termini "dettaglio" e "frammento", cfr. Calabrese (1987, pp. 73-95).
- 4 Per comprendere come un paradigma indiziario possa essere svolto al livello semantico del linguaggio attraverso l'individuazione di isotopie, cfr. Greimas (1966, pp. 68-78). Sulla relazione tra figure e configurazioni, cfr. Greimas (1983, pp. 54-57).
- 5 Sull'abduzione e sui processi logici alla base del paradigma indiziario cfr. Eco, Sebeok, a cura (1988).
- 6 Un'analisi puntuale della sequenza è sviluppata in Eugeni (2007).
- 7 Per una descrizione del punto di vista "semisoggettivo" di Thomas, come figura di una perdita della centralità dello sguardo, cfr. Casetti (2005, pp. 248-256). È invece all'"oggettiva irreal" (Casetti 1986, pp. 69-70) che si possono rimandare gli sguardi marcati ma non situati che, a partire dall'ingresso nel parco, inquadrano il fotografo.
- 8 Tale aspetto è ampiamente sviluppato anche in Cuccu (1973, 216-222).
- 9 Sull'esemplarità dello scatto di Rosenthal circa i mecca-

nismi di produzione e fruizione delle immagini di guerra, cfr. Sontag (2003, pp. 54-55). Sull'effetto suscitato nell'opinione pubblica da parte della foto di Rosenthal e sulla sua fortuna postuma come schema iconografico di riferimento per altri scatti, cfr. Cheroux (2009, pp. 65-108). Tale idea è già sviluppata in Dinoi (2006).

10 Per una ripresa del concetto di "efficacia simbolica", originariamente proposto da Levi-Strauss, all'interno della teoria sociosemiotica, Cfr. G. Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino 2001, pp. XXX-XXXVI.

11 Le due strategie presenti nel film di Eastwood ai fini della ricostruzione storica sono state messe in rilievo da Dinoi (2008, pp. 149-150).

12 Sulla tendenza nel cinema contemporaneo a rigenerare il valore documentale delle immagini mediante un lavoro di rielaborazione finzionale delle stesse, cfr. Montani (2010, pp. 66-67).

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Aumont, J., 1996, *À quoi pensent les films*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier; trad. it. *A cosa pensano i film*, Pisa, ETS, 2007.
- Aumont, J., 2008, *Les Théories des Cinéastes*, Paris, Armand Colin.
- Bellour, R., 2002, *L'Entre-Images*, Paris, La Différence; trad. it. *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Bolter, J.D., Grusin, R., 1999, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Cambridge-London, MIT Press; trad. it. *Remediation*, Milano, Guerini, 2002.
- Calabrese, O., 1985, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Roma-Bari, Laterza.
- Calabrese, O., 1987, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza.
- Casetti, F., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.
- Casetti, F., 1993, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani.
- Casetti, F., 2005, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- Cheroux, C., 2009, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 Septembre 2001*, Paris, Le Point du jour; trad. it. *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Torino, Einaudi, 2010.
- Cuccu, L., 1973, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni.
- Damisch, H., Hollier, D., Krauss, R., Foster, H., 1998, "A conversation with Hubert Damisch", in *October*, n. 85.
- Deleuze, G., 1983, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minit; trad. it. *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.
- Dinoi, M., 2006, "Lo sguardo perduto (e ritrovato)" in F. Strigoli, a cura, *Catalogo del Cantiere d'Arte di Fotografia Digitale. La fotografia come arte/L'arte come fotografia*, Firenze,

Regione Toscana, Provincia di Grosseto, Associazione Culturale Promere.

- Dinoi, M., 2008, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- Eco, U., Sebeok, T. A., a cura, 1988, *The sign of three. Holmes, Dupin, Peirce*, Indiana University Press; trad. it. *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 2000.
- Ejzenštejn, S. M., 1963-1970, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Moskva, Iskusstvo; trad. it. *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 2004.
- Eugeni, R., 2007, "Una teoria della fotografia nel cinema moderno. *Blow-up* di Michelangelo Antonioni", in *Semiotica e fotografia 2. Documenti di lavoro 360-361-362*, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Università di Urbino.
- Ginzburg, C., 1986, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.
- Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse; trad. it. *Semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Roma, Meltemi, 2000.
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1985.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Lotman, J. M., 1972, *Semiotica kino i problemy kinoestetiki*, Moskva, VAAP; trad. it. *Introduzione alla semiotica del cinema*, Roma, Officina, 1979.
- Montani, P., 2010, *L'immaginazione intermediale. Perustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Rodowick, D. N., 2007, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press; trad. it. *Il cinema nell'era virtuale*, Milano, Olivares, 2008.
- Sontag, S., 2003, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux; trad. it., *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2006.
- Vertov, D., 1963, *Stat'i, dnevniki, zamysly*, Moskva; trad. it. *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Milano, Mazzotta, 1975.

Filmografia

- Rear window*, di Alfred Hitchcock, USA 1954; versione it., *La finestra sul cortile*.
- Blow-up*, di Michelangelo Antonioni, Italia/Gb 1966.
- Flags of our fathers*, di Clint Eastwood, USA 2006.