

Capitolo primo

L'intrattabile fotografico e l'intrattabilità del sacro

1. *Dell'aura e del punctum*

Il nostro lavoro mira in questa prima parte a problematizzare la questione della sacralizzazione dell'oggetto-fotografia e, nella seconda, a descrivere la testualizzazione dell'esperienza sacra. In questa prima parte prenderemo innanzitutto in analisi la teoria di Barthes di *La camera chiara* e quella sull'aura di Benjamin (1931; 1936) che non solo tratta la questione della sacralizzazione dell'oggetto, ma offre anche importanti suggestioni per studiare l'iconografia del sacro nella tradizione fotografica¹.

Prima di tutto, dobbiamo ricordare che la letteratura mistica, religiosa, filosofica e sociologica ha stabilizzato la descrizione della dimensione sacra come afferente a un'esperienza indicibile, indescrivibile, a un avvenimento inespri-mibile e intrattabile. Per questa ragione ci proponiamo come sfida quella di studiare la dimensione sacra in quanto processo narrativo, come testualizzazione e discorsivizzazione della trascendenza. Se si è indagata la testualizzazione pittorica e letteraria dell'esperienza trascendente, così non è stato della relazione tra fotografia e discorso sacro. Se l'esperienza del sacro è sempre stata considerata legata a un "attimo" di massima intensità esperienziale intrattabile e indicibile, anche una certa letteratura sulla fotografia, che discende essenzialmente da Barthes, ha voluto legare all'immagine fotografica la capacità intrinseca di rive-

lare all'osservatore una Verità definitiva, "in sviluppabile". Ci pare quindi necessario innanzitutto mostrare come questo "Intrattabile fotografico", che per Barthes coincide con l'esperienza "in sviluppabile" del *punctum* e che arriva a essere assimilato all'esperienza del sacro, non sia una caratteristica a priori della Fotografia, ma piuttosto come questo "intrattabile" possa essere discorsivizzato nei testi fotografici. Se, insomma, Barthes ha sacralizzato la fotografia in generale, noi vorremmo piuttosto analizzare il discorso sacro nella fotografia contemporanea. L'"in sviluppabile" non è una caratteristica a priori di tutti i testi fotografici, ma è piuttosto un'esperienza testualizzabile *anche* sulla lastra fotografica. La foto non è l'in sviluppabile, ma *può mettere in scena* l'in sviluppabile, l'incomunicabile dell'esperienza. È necessario descrivere ed esplicitare l'"inesplicitabile" del discorso fotografico sul sacro, questo regno dell'incomunicabile e del "silenzioso", un campo esperienziale dove, come dice un famoso titolo di Bateson e Bateson (1987), anche gli angeli esitano a mettere piede.

Non solo Barthes ha teorizzato l'intrattabilità fotografica – l'immagine viene talmente amata e desiderata da diventare non-comunicabile, inescambiabile, intoccabile, inviolabile, sacra –, ma anche Benjamin, nella sua riflessione sull'immagine (1931; 1936), ha reso pertinente il valore culturale della fotografia, anche se per negarlo. Per il teorico tedesco, il confronto fra arte pittorica (autografica) e riproducibilità della fotografia (arte allografica per eccellenza, per usare i termini goodmaniani) mostra come la riproducibilità sia emblematica di un'ampia operazione culturale atta alla de-sacralizzazione dell'arte pittorica e di tutte le arti tradizionali della manualità. In Benjamin è possibile infatti parlare di aura, e quindi di valore sacrale e culturale, solo in relazione all'oggetto originale, sia esso pittorico o dagherrotipico: sarebbe dunque impossibile concepire un'aura della fotografia, considerata come l'arte della riproduzione per eccellenza.

Delle diverse caratterizzazioni di aura offerteci da Benjamin, ci interessa soprattutto la concezione dell'aura che la descrive come qualcosa di irripetibile, qualcosa che si autogenera, e che non è possibile “fabbricare” mediante manipolazioni e tecniche. Come l'esperienza estetica in Greimas (1987)², la presenza dell'aura sacrale non si può “provocare”, ripetere, riprodurre a partire dalla nostra volontà. Si è scelto quindi di interrogarsi sul legame tra discorso sacro e fotografia proprio per il suo carattere a primo acchito paradossale: la lastra fotografica che tutto cattura appare in contrapposizione con tutto ciò che si caratterizza come incomunicabile e inviolabile. Come poter legare la pratica fotografica, strumento *costruito* per esprimere, dire, comunicare, con il manifestarsi dell'avvenimento casuale, non-prevedibile, irripetibile? (Bateson, Bateson 1987).

La distinzione tra unicità e riproducibilità, portata in campo da Benjamin, è quindi pertinente nel discorso sacro e non solo in quello della pratica produttiva fotografica: nei territori del sacro, l'avvento è *unico* e *irriproducibile*, così come l'originale di un'opera o di un oggetto sacrale, auratico, che testimonia di un tempo e di un gesto irripetibili (pensiamo alla Sindone di Torino). La fotografia, a causa delle “infinite” stampe che può far derivare da un negativo, sembra non potere, ontologicamente, assumere su di sé alcuna significazione culturale e sacrale. Per noi però, al contrario che per Benjamin, la riproducibilità del negativo non inficia che una determinata foto possa possedere un'aura: se rendiamo pertinente l'immagine fotografica non solo come testualità, ma anche in quanto oggetto, ci rendiamo conto che la distinzione tra falso e originale, che per Goodman (1968) caratterizza l'arte autografica, è pertinente anche per la pratica fotografica, e non solo per quella pittorica. Non solo la mano del pittore, attraverso la *gestualità* sensomotoria, autografa la tela, ma anche il gesto dello scatto autentifica una visione fo-

tografica, nonostante la procedura produttiva appaia *d'emblee* del tutto meccanica. In primo luogo, lo sguardo del fotografo e la sua presa di posizione corporale nello spazio fenomenologico possono essere considerati come strategie di autenticazione del suo fare sensomotorio; in secondo luogo le tecniche di stampa e il numero limitato di edizioni di uno stesso negativo rilevano di scelte autografiche. In effetti, delle infinite copie che si possono stampare da ciascun negativo, solo le copie accettate dall'artista sono originali: la sua scelta le autentifica, le legittima ad assurgere a stampe originali, e dunque *uniche*, di quel determinato negativo (cfr. Dondero 2006b). Quindi, se per Benjamin l'aura aveva a che fare con una fruizione magico-religiosa, cioè culturale del dipinto, questa stessa fruizione può verificarsi anche nel caso dell'immagine fotografica: lo mostra molto bene Barthes in *La camera chiara* per il quale la foto della madre, *quella foto lì*, cartonata e invecchiata, è talmente *unica* da diventare "impubblicabile", irriproducibile, sacra. La foto della madre di Barthes è presa in considerazione più come oggetto che come testo: oggetto cartonato, color seppia pallido invecchiato, tipo di carta oggi introvabile... Se la patina figurativizza il passare del tempo sull'oggetto, oltre che l'*origine* di quello stesso oggetto, allora anche una fotografia cartonata, ingiallita e che testimonia il passare del tempo, è passibile di essere semantizzata in quanto esemplare unico e originale e assumere una valenza auratica.

Infine, nel percorso che porta al *punctum* fino all'*insvi-luppabile* dell'esperienza ricettiva della fotografia, si può arrivare forse a reperire nella teoria barthesiana addirittura una presa di posizione iconoclasta: la foto non mostrata della madre nel Giardino d'Inverno è una foto non-comunicabile, non compartecipabile, non riproducibile, "indicibile". La foto è intesa qui quasi alla stregua di oggetto-reliquia, come avviene nelle pratiche artistiche del *ready-made* contemporaneo.

2. *La Fotografia e le fotografie*

Il ripercorrere alcune teorie sull'immagine fotografica che ne hanno segnato la storia critica e teorica, come quella di Benjamin e Barthes, è giustificato non da un obiettivo storico-filologico, ma da un tentativo di mostrare come alcuni luoghi di queste teorie possano far riflettere la ricerca semiotica attuale sul suo impensato e come, d'altra parte, la teoria semiotica, attraverso la sua teorizzazione del senso come percorso, abbia risolto o dato delle risposte, esplicite o meno, a queste teorie della fotografia. Per questa ragione metteremo a confronto la teoria barthesiana dell'“è stato” (che può sfociare, come vedremo, in quella del *ready-made*) con quella che più fortemente vi si oppone, quella testualista greimasiana; in un secondo tempo prenderemo in considerazione la teoria di Benjamin (1931; 1936) alla luce delle riflessioni di Goodman (1968). Sarà necessario, inoltre, fare riferimento a teorie semiotiche, sia di tradizione peirciana che greimasiana, quando queste si pongono come problematiche o risolutive rispetto al nostro percorso. L'immagine fotografica, infatti, descritta spesso come totale opacità, grado zero della lingua (Barthes), in una parola, *oggetto intrattabile*, deve essere concepita piuttosto in quanto *testualità che può mettere in scena l'intrattabile*; se di intrattabilità si tratta, questa può essere discorsivizzata, narrativizzata nella produzione testuale e dunque analizzata, “trattata”. In questo senso, la teoria greimasiana del senso in quanto percorso e trasformazione di valori e valenze, si pone in esplicita contrapposizione rispetto a quella barthesiana del *punctum*. Per Barthes il senso, nel regime del *punctum*, *si dà*, non si percorre: il senso è dato per rivelazione, epifania, avvenimento accecante, come avviene nel caso della fruizione della foto di sua madre nel Giardino d'Inverno, mentre in Greimas (1987) perfino l'avvento epifanico è descrivibile come una successione di tappe, come una ritmi-

ca precisa. Se in Greimas esiste una sintassi dell'apparire del sacro e/o dell'estetico, Barthes mette in campo in *La camera chiara* una concezione mistica del senso, che si dà per rivelazioni subitanee. Nella fenomenologia fotografica di Barthes il senso si dà per illuminazioni, mentre in Greimas il senso si ottiene attraverso trasformazioni di valori. Quella di Barthes è una teoria fenomenologica dell'interpretazione singola e irripetibile che paradossalmente tende a generalizzarsi ad ogni fotografia "affettiva"; la teoria semiotica di tradizione greimasiana, in particolare di Floch (1986), è riconducibile a una teoria del discorso che tenta di esplicitare i possibili percorsi di interpretazione del testo. L'obiettivo della pratica analitica greimasiana è infatti quello di pervenire a una descrizione dei percorsi semantici (e percettivi) attivati dai singoli testi, costruire cioè una *validità intersoggettivamente contrattabile delle descrizioni* per oggettivare "una traiettoria minimamente definita dei processi di semantizzazione *attivabili* da parte del fruitore" (Basso 2003a, pp. 24-25, corsivo nostro) e rendere operativo "un quadro descrittivo patteggiabile come sfondo intersoggettivo teso alla *commensurabilità delle nostre diverse interpretazioni*" (ib., corsivo nostro). Se Barthes, così come Benjamin e Dubois (1983), è andato alla ricerca di una *essenza* della Fotografia³ studiata come oggetto – e non come testo – a partire dalla sua genesi, la semiotica greimasiana sceglie al contrario di indagare le *particolarità* di ogni singolo testo e i percorsi interpretativi che questo allestisce. Come vedremo più avanti in specifico, Floch (1986) sceglie la testualità come unità pertinente all'analisi, il che gli permette di deontologizzare il discorso sull'immagine fotografica distaccandosi da una classificazione "per medium" e "per essenze". Nel caso delle teorie di Benjamin e Barthes siamo di fronte a qualcosa di paradossale: quanto più i due autori tentano di descrivere le qualità essenziali e le proprietà specifiche della fotografia, tanto più ne perdono di vista la fenomeno-

logia e le pratiche di occorrenza. La ricerca dell'essenza della foto porta entrambi a riflettere infine su tutt'*altro* che la fotografia:

per Barthes la fotografia è l'oggetto teorico attraverso cui è possibile esaminare l'evidenza bruta, nel suo rapporto con l'aoristo o i codici di connotazione – con la morte o con la pubblicità –, allo stesso titolo è l'oggetto teorico di Benjamin. È la fotografia a permettergli di pensare la cultura modernista a partire dalle condizioni prodotte dalla riproduzione meccanica (Krauss 1990, p. 2).

Per Barthes e Benjamin la fotografia è quindi un “oggetto teorico, altrimenti detto una sorta di strumento per mezzo del quale si possono classificare i dati di un *altro* campo che si trova, rispetto a essa, in posizione seconda” (p. 1): molti studi sulla fotografia non sono che pretesti per discutere tematiche generali, quali ad esempio la società modernista, l'arte contemporanea in generale, se stessi ecc.⁴. Anche nella teoria di Krauss, nondimeno, la fotografia, cioè *il fotografico*, diventa una “macchia cieca”: “*Niente da dire, almeno non sulla fotografia*” (ib., corsivo nostro)⁵. La scelta del fotografico come chiave di lettura dell'arte contemporanea mira a indicare un cambiamento epocale nella storia della cultura visiva. Per Krauss, infatti, l'indicalità fotografica diventa un modello culturale e artistico da opporre alla filosofia dell'iconicità e della metaforicità caratterizzante la tradizione artistica precedente (cioè prima di Duchamp, con il quale si inaugurerebbe l'arte della metonimia)⁶. Allo stesso modo per Benjamin la riproducibilità fotografica si generalizza e diventa uno dei modelli culturali della decadenza della modernità, e per Barthes il *punctum* diventa un parametro per la conoscenza di se stesso, del suo corpo, del suo desiderio. Il rischio di questi approcci è quello di partire dalla pratica della fotografia e oltrepassarla senza averla analizzata, trattarla come una macchia cieca, per infine utilizzarla solo come mezzo di riflessione generico.

3. Il punctum o dell'“insviluppabile” fotografico

La teoria di Barthes (1980) prende in considerazione due pratiche enunciazionali delle fotografie: se lo *studium* riguarda fotografie che sono state “scelte, vagliate, apprezzate, raccolte in album, e che in qualche modo erano passate attraverso il filtro della cultura” (p. 18), il regime del *punctum* riguarda invece la singola fotografia in quanto *avventura* del soggetto, in quanto *animazione* (p. 21). Da una parte una pratica fotografica intesa come “addestramento”, come “distesa omogenea” della percezione sensoriale, senza soglie e rotture, dall'altra, la fotografia in quanto ferita provocata sull'osservatore, che rompe la simmetria di questa *distesa* culturale indifferente all'affezione. Questi due modi di osservare una fotografia riguardano la temporalità del nostro accoppiamento con l'immagine⁷: se lo *studium* rimanda a una lettura lenta e indifferente, il *punctum* rileva di una puntualità attraverso la quale l'immagine si impone sullo spettatore e lo trafigge. Se lo *studium* “ha l'estensione di un campo” (p. 27) che provoca un “affetto *medio*” (ib.) e si caratterizza quindi per la sua estensione (culturale, sociale, collettiva ecc.), il *punctum* se ne differenzia per la sua intensità, per il suo *sopravvenire* percettivo e affettivo. Nel caso dell'interpretazione secondo il regime dello *studium*, la nostra sensibilità non viene toccata perché la fotografia si esaurisce in uno strumento di informazione, mentre il *punctum* è qualcosa che rompe le pratiche fruibili accertate, che scardina la lettura socializzata e istituzionalizzata della fotografia, le sue prassi interpretative e le pratiche di utilizzo consolidate e riconosciute: in breve, disarticola la fotografia dalla ricezione regolata e collettiva⁸. A differenza dello *studium* che pertinentizza le immagini come documenti che ci aiutano a *sapere di più*, nel caso del *punctum* la fotografia *non serve a niente*, è gratuita, disinteressata, non ci informa su niente. Il *punctum* è qualcosa che punge e “fa vivere” di una nuova vita lo spettatore: “un'agitazione interiore, una festa,

un lavoro, se vogliamo, la pressione dell'*indicibile* che vuole esprimersi" (Barthes 1980, p. 20, corsivo nostro). Barthes si fa guidare nella teorizzazione della foto da questo "indicibile", dalla "coscienza del [proprio] turbamento", da un "avvenimento" corporale che sopraggiunge su una competenza "ancora da costruire": tutte le immagini descritte da Barthes sono infatti "decise" dalla *sua* esperienza sensibile. Barthes tenta in questo modo di costruire "una nuova scienza per ogni oggetto", una scienza che rilevi delle reazioni che le diverse immagini provocano in lui ("avrei tentato di formulare, a partire da alcuni *umori personali*, la caratteristica fondamentale, l'*universale* senza il quale la Fotografia non esisterebbe", p. 10, corsivo nostro), arrivando alla fine a formulare una teoria della Fotografia che si presenta come una "ontologia affettiva".

Qui è la prospettiva fenomenologica che domina il punto di vista di Barthes, piuttosto che quella semiotica – che, al contrario, teorizza l'efficacia dell'immagine fotografica a partire dalla sua configurazione enunciazionale. Come afferma Marrone, per Barthes: "occorre analizzare – più che le strutture interne all'immagine – la serie di reazioni emotive che il soggetto prova dinanzi a essa" (Marrone 1994, p. 200). In Barthes non è la configurazione enunciazionale a decidere del regime fruitivo dell'immagine⁹, come nella teoria semiotica greimasiana, ma è la costituzione umorale del soggetto "in un dato momento" della sua esperienza esistenziale.

Nel regime esperienziale del *punctum* le immagini agiscono su di noi come corpi che ci attirano e ci trasformano: "io sentivo che la Fotografia è un'arte *poco sicura*, proprio come lo sarebbe (se ci si mettesse in testa di fondarla) una scienza dei corpi desiderabili o detestabili" (p. 18). In effetti, la corporeità, al pari della Fotografia, è per Barthes un "tutto intrattabile", non modulabile, un tutto insondabile, qualcosa che avviene al di là di noi, che trascende la nostra volontà e la nostra coscienza¹⁰. In questo

modo Barthes fa della sua teoria un'ermeneutica, se per ermeneutica intendiamo una teoria del *particolare*, della quale non è possibile ricostruire una procedura dato che ogni interpretazione deve essere considerata come *unica e irriproducibile*. La foto viene infatti definita come un'*avventura*, qualcosa che ci permette di avventurarci dentro di lei e di conseguenza dentro di noi. È quindi dal nostro incontro con la fotografia che si produce l'avventura¹¹: mentre la guardiamo, essa avviene alla presenza; mentre ci guarda, noi ci costituiamo come corpi. È una reciprocità istantanea a fare sì che “tutt'a un tratto la tale foto mi avviene; essa mi anima e io la animo” (p. 21). In questo senso, per Barthes, l'*irriducibile* della Fotografia è proprio questo potere emotivo, patemico, affettivo: la foto non è un mero documento di qualcosa che è *stato*, ma vigile testimone di ogni nostra reazione affettiva a questo è *stato*: Barthes vuole capire, di fronte a ogni fotografia, come ciò che è *stato* nel passato può rendersi *ora* presente con tale forza.

Se Barthes dichiara, all'inizio del suo saggio, che la fotografia non dà a vedere nient'altro che se stessa, ci sembra al contrario che la foto dia a vedere chi la guarda, e quello che viene chiamato l'Intrattabile non è altro che, per Barthes, il mistero del desiderio, della soggettività e dell'affettività. La prospettiva fenomenologica porta infatti Barthes a “discutere, caso per caso, della singola foto di fronte al singolo soggetto” (Marrone 1994, p. 201): l'estrema “personalizzazione” dell'immagine fotografica, il suo essere e “rendere selvaggi” diventa, nel corso del saggio barthesiano, il noema dell'immagine. Barthes afferma addirittura, in un'intervista del febbraio 1980, che:

Contrariamente alla pittura, il divenire ideale della fotografia è la fotografia privata, cioè una fotografia che si fa carico di un rapporto d'amore con qualcuno. Che non ha tutta la forza se non c'è un legame d'amore, anche virtuale, con la persona rappresentata. Una cosa che si gioca intorno all'amore e alla morte (Barthes 1981, p. 349).

Non è quindi il Reale Passato (*è stato*) che definisce la fotografia, cioè che qualcosa sia stato *realmente* in quel luogo in un tempo *passato*: per Barthes il noema della Fotografia è l'*esperienza* permessa dalla fotografia, lo sguardo che essa accorda all'intrattabilità della soggettività, insviluppabile, che non permette analisi, che non può essere approfondita, che non rimanda a niente se non a se stessa, e che *insiste* su se stessa.

Diversamente da Barthes ci proponiamo al contrario, anche nella seconda parte del nostro lavoro, di riuscire a “trattare l'intrattabile”, cioè di descrivere l'effetto di presenza di un'immagine, partendo dall'assunto che la presenza può essere declinabile, modulabile, analizzabile.

3.1. Barthes e l'iconoclastia: la sacralizzazione della Fotografia

Diversamente da ciò che afferma Benjamin (1936) sulla decadenza dell'aura causata dalla riproducibilità tecnica, per Barthes (1980) l'impronta fotografica è iperauratica. In opposizione alle teorie del filosofo tedesco, che individua nella genesi meccanica un detraente al funzionamento della fotografia come immagine auratica, la foto assume per Barthes, grazie al contatto diretto e *originario* col modello, lo stesso potere della sacra sindone. Se la fotografia attesta inequivocabilmente che un qualcosa è esistito, lo fa grazie all'intensità della pratica di fruizione, che infine intensifica il valore della traccia: “sotto l'effetto di un'esperienza nuova (quella dell'intensità), avevo indotto dalla verità dell'immagine la realtà della sua origine” (pp. 78-79). Non è la fotografia intesa come indice del reale che produce l'intensità della lettura, ma è l'intensità affettiva della lettura che rende la fotografia una testimonianza preziosa della persona che è davvero stata là in un certo tempo passato. Non è quindi possibile assumere, in quanto noema della Fotografia, la relazione della lastra fotografica con il Referente, dato che, come afferma Barthes, que-

sta relazione si rende pertinente e significativa solo in casi ben precisi, quando il legame con il soggetto fotografato è di natura affettiva. È l'intensità – e non solo la relazione indicale, che esiste anche nel caso dello *studium* – a creare la compresenza:

Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato (p. 82).

Non tutte le fotografie, pur essendo geneticamente delle impronte, hanno il potere di testimoniare una presenza: lo dimostra Barthes assumendo come esemplificazione della sua teoria la foto di sua madre da piccola nel Giardino d'Inverno, che non ci viene mostrata perché, per noi osservatori “estranei”, “non sarebbe altro che una foto indifferente, una delle mille manifestazioni del ‘qualunque’” (p. 75). Non tutte le fotografie hanno il potere di suscitare in noi una ferita: accade solo per quelle foto che presentificano l'essenza della persona amata e perduta¹². Attraverso queste foto, dalla prospettiva dell'è *stato* si passa a quella del *punctum*, dall'effetto-verità si passa all'effetto-vividezza che ci colpisce *qui e ora*: dal riconoscere si passa al *ritrovare*. L'immagine che gli fa “fare tilt” e gli permette di individuare il noema della Fotografia, è la foto di sua madre da piccola nel Giardino d'Inverno, precisamente: “l'unica foto che mi abbia dato la stupefazione della sua verità, è precisamente una foto perduta, lontana, *che non le somiglia*” (p. 103). Barthes, infatti, quando discute di ritratti guardati attraverso il filtro dello *studium* avvicina la mera *somiglianza* di un volto non tanto all'intensità di una presenza, quanto all'*estensione* di un'identità:

In fondo, una foto assomiglia *a chiunque*, fuorché a colui che essa ritrae. Infatti, la somiglianza rimanda all'*identità del soggetto, cosa irrilevante*, puramente anagrafica, addirittura pe-

nale; essa lo “ritrae *in quanto* se stesso”, mentre invece io voglio un soggetto “*come in* se stesso” (ib., corsivo nostro).

Diversamente dalla somiglianza, che è calcolabile e misurabile, “l’aria di un volto non è scomponibile”, è qualcosa che non può essere quantificato. L’aria è il “supplemento intrattabile dell’identità”, traccia della non-separazione della persona da se stessa: la maschera della somiglianza scompare per lasciare spazio all’aria come riflesso di un valore di vita¹³. La fotografia della madre di Barthes rimanda a un sintomo elettivo dell’identità e crea un clima di incertezza, di *poter essere*: l’aria si rivela afferente al regno del possibile, piuttosto che a quello dell’è *stato*. Il *ritrovare* va ben al di là della documentazione: per Barthes l’effetto-verità può rimanere legato allo *studium*, alla banalità della fotografia, all’occhio puramente scientifico che cerca, segmenta e riconosce. Ritrovare, al contrario, non significa rimemorare il passato, quanto *essere colpiti* da una presenza passata *nel qui e ora*, autenticarla; è per questo che Barthes non ci mostra la foto della madre nel Giardino d’Inverno: per accedere alla pienezza e all’essenza di un’immagine, è necessario *che essa scompaia in quanto somiglianza*, che non venga osservata, che sia solo “sentita”. In un certo senso, la magia prodotta dalla fotografia del Giardino d’Inverno è significata attraverso il fatto che è l’unica foto descritta e che non può essere mostrata: “è al suo mutismo che essa deve la sua intensità” (Grojnowski 2002, p. 328). Essa risulterebbe per noi solo una foto somigliante alla madre di Barthes, e non la foto della madre di Barthes “come in se stessa”. Barthes mostra infine un’inclinazione iconoclasta quando afferma che, per accedere alla verità di cui le immagini si fanno portatrici, è necessario che esse siano invisibili, non-mostrate. È chiaro in questo passaggio che la fotografia della madre nel Giardino d’Inverno diventa la traccia di qualcosa di trascendente, e il trascendente è meglio conoscibile per via negativa piuttosto

che per via “affermativa”: se nessuna forma lo può figurare, dato che è per definizione irrappresentabile, è possibile suggerirlo attraverso delle similitudini “non-somiglianti”. Come afferma Grojnowski, attraverso la sua teoria dell’immagine fotografica, Barthes “rivivifica un dibattito che appartiene alla tradizione teologica, situandolo sul terreno laico della teoria” (p. 332). La foto della madre, a quest’ultima “non somigliante”, assume un’aura sacrale proprio perché ce ne è vietata la fruizione. In questo senso, possiamo riconoscere in queste affermazioni barthesiane quell’avvicinamento alla sacralizzazione della fotografia di cui abbiamo detto sopra. La “sua” fotografia è inviolata e inviolabile: non dimentichiamo che l’oggetto viene sacralizzato attraverso la non-mostrazione e l’isolamento: “Se vogliamo conservare il “sacro” è necessaria una qualche forma di non-comunicazione” (Bateson, Bateson 1987, p. 127).

3.2. *Tra ready-made, testualità e pratiche fruitive*

La teoria di Barthes lascia quasi inanalizzata la configurazione testuale, considerata come non pertinente in vista di una “teoria della soggettività fotografica”. La testualità è quasi vanificata dall’intensità di sguardo dell’osservatore: Barthes annulla la pertinenza della fotografia in quanto testo/tessitura perché la considera come qualcosa di opaco, monolitico, impossibile da modulare attraverso l’analisi e l’interpretazione, passibile “solo” di accecare il soggetto emozionale.

Se da una parte la teorizzazione barthesiana ha prodotto delle interpretazioni mistiche della soggettività, dall’altra ha portato all’ontologizzazione del referente, cioè dell’oggetto fotografato, a partire da alcune dichiarazioni che vogliono che nell’ostensione dell’oggetto fotografato si esaurisca la volontà della fotografia: “qualunque cosa dia a vedere e quale che sia la sua maniera, una foto è sempre invisibile: ciò che vediamo *non* è lei” (Barthes 1980, p. 8, corsivo nostro). Non si fa fatica a comprendere come queste

affermazioni barthesiane abbiano in un certo qual modo permesso alcune filiazioni teoriche come quella della fotografia come *ready-made* (Krauss 1990). Barthes afferma che la *fotografia è invisibile perché vediamo non lei, ma ciò che lei ci mostra*: in questo senso alla fotografia verrebbe negato il suo spessore enunciazionale. Lontano sia da una lettura storica, che da una lettura semiotica della testualità visiva, Barthes considera la materia fotografica come *intrattabile* opacità allucinatoria del referente che resiste alla rappresentazione e che, addirittura, smette di essere rappresentazione per diventare unicamente ostensione di se stessa¹⁴.

Anche per lo studioso italiano Marra (1990, p. 17) il fotografico è pura mostrazione:

la foto è un segno che funziona come una porzione di realtà che, sfuggendo alla semiosi, si propone all'esperienza nello stesso modo in cui tutto il reale si offre all'intervento della nostra rete sensoriale.

In questa accezione la fotografia non è resa pertinente in quanto testualità *particolare*, bensì in quanto prodotto *generale* di una genesi meccanica riproduttrice dell'esistente. Queste teorie dell'ostensione stabiliscono che *tutta* la produzione fotografica funziona come un *ready-made*, cioè come un oggetto "in carne e ossa" presente davanti allo spettatore e non rendono conto del fatto che nel fotografare in nessun caso è possibile fare due foto uguali, mentre nel *ready-made* gli oggetti che vengono ostesi sono identici, non hanno cioè alcun alone autografico¹⁵.

Per la semiotica greimasiana la concezione di una fotografia come *ready-made* sarebbe accettabile solo come soglia teorica, dato che la pura ostensione senza enunciazione è un limite effettivamente irraggiungibile. Come direbbe Floch (1986), infatti, la fotografia intesa come *ready-made* non rimanda, come vogliono i suoi fautori, a una essenza del medium fotografico, ma rende conto piuttosto di *una soltanto* delle tante poetiche dell'imma-

gine fotografica¹⁶. Per Floch, la prospettiva che rimanda alle circostanze dell'atto e che valorizza il modo della genesi e della tecnica è solo *una* delle concezioni possibili della fotografia, un'*estetica* che rimanda alla concezione della foto come sostituzione del reale. Questa concezione, nel suo sistema (ib.), viene esemplificata dall'*estetica referenziale*, cioè da quei testi in cui l'istanza enunciazionale mira a farsi trasparente e a non lasciare tracce di sé. La fotografia *referenziale* rimanda a quelle fotografie che negano il loro essere fotografie, il loro essere "costruite". Oltre alla fotografia *referenziale*, addetta a testimoniare, far conoscere e produrre un effetto di illusione referenziale, Floch individua altre tre estetiche fotografiche¹⁷. *La fotografia obliqua* mina i fondamenti epistemici della referenzializzazione: fotografia del paradosso, privilegia il doppio senso, lo "spostamento", il gioco di figure e lavora contro l'evidenza del senso già dato. *La fotografia mitica*, opposta a quella *referenziale*, gioca sull'articolazione creatrice di senso a partire dai fenomeni percepiti: qui la fotografia tiene un discorso *secondo* al di qua e al di là degli elementi riconoscibili che costituiscono la dimensione figurativa dell'enunciato. *La fotografia sostanziale*, infine, mira al grado zero della scrittura, tende verso il reale, rifiuta ogni proiezione del fotografo¹⁸.

Per costruire una de-ontologia semiotica della fotografia, e dunque anche della sua concezione in quanto *ready-made*, è necessario rendere conto non solo della diversità dei testi attraverso diverse estetiche o prassi enunciazionali, ma anche attraverso generi e pratiche a cui queste testualità afferiscono. Per far esplodere un'unica ontologia della fotografia Floch (ib.) mostra come la testualità fotografica va considerata in quanto costruzione e risultato delle pratiche dei suoi fruitori. In questo senso sono le pratiche a costruire di volta in volta la testualità e a guidare i possibili percorsi di senso al suo interno: *il senso non è immanente al testo, ma alla pratica di interpretazione*. È la prati-

ca a proporre i limiti del testo: esso non è mai già dato una volta per tutte. È l'interpretazione che condiziona la descrizione, dato che non esistono prima oggetti, o testi, e poi valutazioni sociali, come non esistono oggetti separati e preesistenti a fenomeni percettivi e interpretativi. Sono le norme interpretative che permettono la comprensione del testo, e la descrizione semiotica dei testi è prodotta dalla gerarchizzazione e sistematizzazione di queste condizioni della comprensione.

Se non possiamo schiacciare tutti i fenomeni di senso sotto l'egida della nozione di testo, è soprattutto perché consideriamo il testo non come un oggetto artificiale, ma come "un modello di spiegazione" (Marrone 2001, p. XXII) che non è esattamente riconducibile a quello dell'analisi delle pratiche: "Non solo i testi non sono tutti uguali, ma, in quanto entità costruite, essi mantengono sempre una loro artificialità che li oppone, per esempio, alle pratiche necessarie per costruirli" (p. XXXIII). In questo senso è necessario prendere in considerazione non solo le costrizioni testuali che costituiscono e modellano un osservatore possibile, ma anche le costrizioni socioculturali e fenomenologiche legate alle pratiche di costituzione della testualità che ne decidono le pertinenze.

Floch, dal canto suo, per far *esplosione* le teorie che esauriscono la varietà delle testualità in una concezione *unica* della fotografia e di un suo *specifico*, prende in considerazione, oltre alle quattro estetiche di cui sopra, quattro diverse pratiche fruibili (pratica, utopica, critica e ludica) che si possono intendere come differenti atteggiamenti dell'osservazione e utilizzazione dei testi. Questa distinzione tra pratiche fruibili differenti ha origine dall'opposizione tra fotografia valorizzata in quanto 1) documento o in quanto 2) opera d'arte. Floch parte da una vecchia distinzione tra mezzo e fine, nei termini di Floch, tra valori d'uso (la foto è investita di valori pratici) e valori di base (la foto è investita di valori utopici). Proiettando questa ca-

tegoria semantica sul quadrato semiotico, Floch individua quattro posizioni interdefinite e quattro *concezioni* della fotografia. Si ottengono così una valorizzazione ludica che nega i valori d'uso, quindi la funzione documentaria, ed esalta la gratuità e il piacere, e una valorizzazione critica che concepisce la fotografia come tecnica piuttosto che come arte: non si parla quindi più qui di fotografia-opera d'arte come nel caso della concezione utopica, di cui sopra, ma di fotografia-prova. Queste quattro valorizzazioni rimandano a *quattro diverse pratiche che possono pertinentizzare, dello stesso testo, delle configurazioni plastiche e valoriali differenti*. Queste quattro valorizzazioni sono *ri-assunzioni* di un testo all'interno di una pratica di lettura: ogni singola pratica lo mette in prospettiva.

Questa distinzione tra diverse concezioni della fotografia è di fondamentale importanza per contrastare quei saggi teorici che partono dall'ontologizzazione del medium fotografico, della genesi produttiva e che teorizzano *tutta* la produzione fotografica come un *ready-made*. Dobbiamo rimarcare inoltre una grande accortezza di Floch: nel descrivere le pratiche all'interno delle quali possono essere assunti i testi fotografici, Floch non le mette affatto in comunicazione univoca con le estetiche della fotografia, cioè con le estetiche *referenzialista, mitica, obliqua* e *sostanziale* sulle quali ci siamo soffermati sopra. Credo che, sebbene sia suggerito che le immagini artistiche da lui analizzate sono per lo più esempi di fotografia mitica (il *Nudo* di Boubat) o obliqua (l'*Arena di Valencia* di Cartier-Bresson), sia assolutamente corretto non affermare aprioristicamente che certe estetiche rimandano in tutti i casi a certi tipi di pratica interpretativa. Se affermassimo che sono le estetiche testuali che decidono di un certo tipo di pratica fruitiva, la fotografia referenziale e sostanziale apparterrebbero *automaticamente* al dominio della documentazione storica o tecnologica, e quella mitica e obliqua alle pratiche artistiche (utopica e ludica), il che porterebbe a schiacciare la

pratica fruitiva sulla testualità, sulla strategia enunciazionale disincarnata e de-situata¹⁹. La questione è infatti più complessa di così, dato che le immagini, se se ne studia la storia e la biografia, possono venir posizionate, in momenti diversi della loro esistenza, sotto statuti differenti il che, inevitabilmente, ne trasforma la pratica interpretativa e quindi ciò che di esse viene reso pertinente. Infatti, le pratiche fruitive hanno il potere di trasformare la testualità almeno quanto la testualità ha il potere di guidare la pratica fruitiva: testo e fruitore si costituiscono nella loro relazione reciproca; il testo è valorizzato da una pratica del fruitore, ma nello stesso tempo è il testo che indirizza il fruitore verso una certa pratica²⁰.

4. Floch e l'approccio testualista all'immagine fotografica

Il testo teorico di Floch *Forme dell'Impronta* (1986), come abbiamo detto, si pone come contro-saggio rispetto alla proliferazione di studi sulla "Fotografia con la maiuscola", e rispetto alla deriva ontologizzante delle teorie semiotiche sulla Fotografia, sia di stampo barthesiano, ma anche e soprattutto peirciano (Dubois 1983). Questi due approcci mirano entrambi a teorizzare una essenza della Fotografia, uno "specifico fotografico" a cui Floch oppone l'analisi delle forme fotografiche, cioè di tutti quei processi di significazione costruiti e permessi da ogni testo di volta in volta preso in analisi.

La tradizione teorica e critica della fotografia di ispirazione peirciana²¹ riconduce l'immagine fotografica a un *indice del reale*²², e tratta le differenti testualità come *occorrenze* di questo *tipo* di genesi produttiva, assumendole aprioristicamente come presentificazioni di una teoria generale. Per Floch, al contrario, sono le forme dell'impronta che contano e non l'impronta come condizione di produzione: "Se da un punto di vista tecnico, l'immagine fo-

tografica può essere considerata un'*impronta*, sono le *forme dell'impronta* a rendere possibile il funzionamento dell'immagine in quanto oggetto di senso" (Floch 2001, p. 170, corsivo nostro).

Se per la prospettiva struttural-generativa di Floch la soluzione interpretativa della fotografia sta nella "*spiegazione delle regole di formazione del risultato*", al contrario secondo la prospettiva genetica di Dubois la soluzione interpretativa sta nella genesi, il che equivale a dire che per i teorici peirciani la foto si riduce a "ciò che non è", vale a dire alla sua *situazione di realizzazione*²³. Dubois va alla ricerca dell'"enunciazione fotografica" *unica*, infatti in *L'atto fotografico* (1983) troviamo solo nell'*Introduzione* la breve analisi di *una* foto, *Authorization* di Michael Snow, come se questa potesse essere rappresentativa di *tutta* la teoria. Se Dubois teorizza l'impronta *in generale*, non si rivela però possibile, ovviamente, analizzare le *forme dell'impronta in generale*, cioè i *testi in generale*. Come poter concepire un'unica strategia enunciazionale per tutte le immagini fotografiche, al di là delle loro estetiche, delle loro pratiche di valorizzazione, degli statuti sociali assunti di volta in volta?

Ciò che viene focalizzato dalla pratica semiotica di Floch non è il generale processo genetico del testo, e quindi ciò che da questo testo resta *escluso*, ma le costrizioni che guidano la semantizzazione del testo stesso, ossia le condizioni di generazione del senso. La critica di Floch va innanzitutto a quelle teorie che studiano "tutte le fotografie virtuali" e che sono prima di tutto teorizzazioni *passepartout*, classificazioni che servono a parlare *di tutte le immagini e di nessuna* perché non sono state "provate" sui testi concreti (cioè messe alla prova). In tutte le analisi Floch, in opposizione alle prese di posizione a priori (prima dell'osservazione delle manifestazioni testuali), mostra come l'analisi del testo (prospettiva generativa), sia ben più euristica di una prospettiva genetica

(e generica!). L'analisi di *Fox Terrier sul Pont des Arts* di Doisneau, per esempio, mira a contrastare la teoria della fotografia come mimesi del mondo (livello genetico), mostrando come esistano al contrario differenti gradi di iconizzazione (livello generativo). In questa analisi si dimostra chiaramente come l'iconizzazione della fotografia sia prodotta attraverso la messa in scena di una *percezione del processo* degli stati di cose da parte dell'osservatore, e non da una trasparenza del medium.

Anche nell'analisi di *Arena di Valencia* di Cartier-Bresson Floch studia questa immagine come una contro-teoria incarnata, e precisamente contro la teoria dell'istantanea fotografica: Floch rovescia la concezione di istantanea a livello genetico – che non spiega niente della nostra prensione della foto – attraverso la teoria del montaggio a livello generativo (1986, p. 41). Affermare che l'immagine è un'istantanea non spiega nulla dell'aspettualizzazione dei processi percettivi costruiti da *una certa* fotografia. Floch dimostra come non sia euristico parlare di istantanea o di “flagrante reato” a livello della genesi fotografica, quanto piuttosto sia metodologicamente decisivo studiare, a livello generativo, la “costruzione *plastica* di un racconto virtuale di flagrante reato” (p. 50) attraverso equilibri spaziali, composizione luministica, toni coloristici ecc., insomma attraverso il livello plastico direttamente legato ai ritmi della prensione percettiva.

5. Tra semiotica del discorso e specificità delle pratiche mediali

Dobbiamo a questo punto fare una piccola precisazione. La teorizzazione di *Forme dell'impronta* non concerne solo gli studi sulla fotografia ma, più in generale, la teoria semiotica del discorso. Per la teoria greimasiana, di cui Floch è un esponente di rilievo, è stato infatti pos-

sibile affrontare la problematica delle immagini fotografiche solo inglobandola all'interno di una teoria generale del discorso e di

una ricerca su una tipologia di discorsi non-verbali, ma anche verbali, che integrerebbe la “storia interiore delle forme” della fotografia, e più generalmente dell'immagine, a quella di tutti i linguaggi, di tutte le semiotiche (p. 64).

Floch mira a costruire una teoria che non distingue ontologicamente i diversi discorsi (verbali e non) attraverso le sostanze dell'espressione e i canali sensoriali di ricezione, infatti sottolinea come la semiotica del discorso si allontani fortemente dalla semiologia dei segni e dalla loro specificità. Floch non cataloga i testi visivi rendendo pertinenti i mezzi di produzione, quanto piuttosto ne analizza *forme significanti e logiche del sensibile*²⁴:

Secondo noi, il miglior servizio che si possa rendere oggi alla fotografia è di integrarla al mondo delle immagini in generale, e di insistere sul fatto che essa è *attraversata* da numerose estetiche o forme semiotiche che si estendono anche alla pittura, al disegno o al cinema (p. 69, corsivo nostro).

Per mostrare *in vivo* la trasversalità delle forme semiotiche, considerate al di là delle sostanze dell'espressione utilizzate, Floch analizza il *Nudo n. 53* di Brandt mettendolo in relazione con le pitture-collage a tempera degli anni Cinquanta di Matisse, costruite su forti contrasti cromatici senza uso di ombreggiature. Queste, come il *Nudo* di Brandt, sono costruite su un'estetica del ritaglio e sulla linea-contorno, e rinunciano a volumi, modellato ed equilibrio compositivo. Questa comparazione fra pittura e fotografia mostrerebbe che “il procedimento fotografico non implica alcuna particolare forma plastica [che si possa intendere come specifica della fotografia]” (p. 71): non esiste nessun assetto plastico specifico della foto, dato che

la foto può assumere gli assetti plastici più diversi, come lo possono fare la pittura, il disegno ecc.

Anche nel confronto fra forme semiotiche del classico e del barocco, Floch dimostra come le fotografie di Stieglitz e Strand, pur essendo entrambe, a livello genetico, “fotografie dirette”, cioè prive di ritocchi e artifici di laboratorio, producano due “ottiche” differenti a livello di enunciato. Questo dimostra come l’uso della stessa tecnica produttiva non sia sufficiente a produrre delle configurazioni enunciazionali simili. I due “modi di vedere” individuati da Wölfflin, il classico e il barocco, sono forme semiotiche interdefinite a partire da 5 categorie²⁵ e sono *indipendenti* dalle sostanze in cui si realizzano (pittura, scultura, architettura), e date quindi come relative e senza valore ontologico. Ma, se è vero che il percorso di senso costruito dalle forme semiotiche può non dipendere esclusivamente dalla tecnica e dal medium, nemmeno risulta euristico considerare le definizioni di classico e barocco di Wölfflin applicabili a qualsiasi sostanza espressiva dato che, per esempio, l’effetto-oggettività, tipico del classico wölffliniano, non sempre si ottiene in fotografia attraverso gli stessi punti di vista che in pittura. Se è vero, come afferma Bernhardt (2001), che l’effetto di realtà deriva da una strategia dell’istanza enunciazionale che “nasconde se stessa”, questo effetto di senso in fotografia non è sempre dato dalla chiara riconoscibilità degli oggetti, come avviene in pittura: anche lo sfocato può attivare effetti di realtà in fotografia, e funzionare in modo completamente diverso in pittura, dove lo sfocato rimanda generalmente alla lontananza, al trascendente, all’alterità. Ad esempio, *Il ponte di terza classe* di Stieglitz, proprio a causa della sua presa “casuale” tipicamente barocca secondo i parametri di Wölfflin, risulta oggi, secondo criteri prettamente fotografici, più “oggettiva” e “naturale” della *Palizzata bianca* di Strand che può invece apparire come immagine costruita, stilizzata, quasi surreale, quindi niente affatto “classica”.

Siamo convinti che le produzioni pittorica e fotografica supportino abitudini percettive derivate da differenti pratiche interpretative e che le forme classiche e quelle barocche sarebbero equivalenti in pittura e in fotografia *solo se*, come fa Floch, continuassimo a considerare di pertinenza semiotica esclusivamente l'analisi "visiva", e non invece quella polisensoriale (Fontanille 2004a). Sarà quindi necessario allontanarci un poco dalla semiotica del discorso e affermare che possono esistere delle *specificità mediali*, e quindi delle "asimmetrie" delle forme semiotiche a seconda delle diverse sostanze espressive che le incarnano, e degli statuti che ne regolano la circolazione. Non siamo infatti del tutto convinti che la metodologia di analisi di una fotografia possa essere utilizzabile per qualsiasi altro testo, pittorico, verbale, cinematografico... Ogni testualità è legata a delle pratiche mediali e, analizzandola a partire dal piano dell'espressione (soprattutto per quanto riguarda la testualità autografica), possiamo coglierla come memoria di un processo di cui evinciamo le relazioni tra apporti e supporti che la costituiscono in quanto oggetto situato all'interno di pratiche produttive e ricettive. In questo modo sarebbe anche possibile analizzare le diverse sintassi figurative che le immagini incarnano (in quanto *memori delle loro pratiche produttive*).

5.1. Polisensorialità e sintassi figurativa

Per una semiotica del discorso, come detto sopra, non è pertinente il medium produttivo, e quindi lo studio della specificità fotografica, pittorica, del disegno ecc. dato che l'espressione "dipende" sempre e comunque dalle forme del contenuto. Nella formulazione di Greimas del percorso generativo la generalità del contenuto trova *poi*, al termine del percorso figurativo, corrispondenza nella particolarità dell'espressione. Anche Floch (1985) afferma che è possibile lo studio separato dell'espressione e del contenuto dato che: "non esiste contenuto specifico rispetto a un linguaggio particolare" (p. 64): il contenuto è sempre con-

siderato come già dato *prima* dell'espressione. Questo spiegherebbe come per Floch (1986) sia possibile avvicinare la foto del *Nudo n. 53* di Brandt e le *Gouaches* di Matisse senza prendere in considerazione le due differenti gestualità instaurative. Come nota Valle (2003, p. 22) esistono nella teoria semiotica alcune contraddizioni fra la *formalista* bipartizione hjelmsleviana del linguaggio, da una parte, e la *sostanzializzazione* del contenuto come semantico e dell'espressione come sensibile, dall'altra. Le prese di posizione della semiotica del discorso portano quindi a considerare l'espressione come "una sorta di residuo non semantizzato" (ib.). Come afferma Basso (2003a) il percorso generativo del contenuto è stato sempre pensato come ricostruttivo delle costrizioni semantiche di ogni tipo di testo, tanto che la materia dell'espressione dei testi è spesso rimasta in-analizzata e "la metodologia d'analisi che ne discende si vuole valida per ogni forma di testualità e per ogni dominio di afferenza" (p. 82).

Se la pertinenza del piano dell'espressione è esclusa dal percorso generativo, dato che quest'ultimo vuole essere una ricostruzione razionale delle *condizioni di possibilità* della significazione testuale e mettere da parte una fenomenologia dell'instaurazione e ricezione dei testi, come non riconoscere invece che l'elaborazione del senso si organizza a partire dal piano espressivo dei testi²⁶?

Anche Floch procedeva alla segmentazione delle immagini per isolare le figure del piano dell'espressione (cfr. Floch 1985), ma senza prendere in considerazione il carattere corporale sia del substrato materiale di iscrizione, che del gesto d'enunciazione. Studiare la foto in quanto *memoria significata* della sua istanziazione non significherebbe affatto ripercorrere *storicamente* il suo processo genetico²⁷, quanto piuttosto esplicitare i metodi per disimpicare tali memorie di gesti e di rapporti tra supporto e apporto, cioè il *modus operandi*²⁸. In questo senso, gli assetti testuali che mettono in relazione lo spazio enunciato con lo spazio d'e-

nunciazione ci mostrano la sutura tra i due spazi mediata dall'assetto enunciazionale che comporta il passaggio dalla prensione dello spazio istanziato del testo a un percorso esperienziale che accoppia soggetto e testo stesso. Questo percorso esperienziale si situa sotto il segno della *compresenza* del soggetto davanti a uno spazio testuale: di qui, secondo le formulazioni di Fontanille (2004a), la messa in gioco di una apprensione *cenestetica* che letteralmente accorpa simultaneamente diverse attivazioni sensoriali, e una prensione *cinestetica* relata al coordinamento di fasci polisensoriali tra la sensomotricità del soggetto e la manifestazione temporalizzata del piano dell'espressione del testo.

Il livello plastico dell'immagine, ad esempio, non è da considerare come insieme di formanti stabilizzati, ma come *processo in divenire* che si rapporta alla percezione, alla corporeità e all'insieme dell'attività motoria e sensoriale di chi osserva. Il plastico non è solo il livello individuato dalla rilevazione di formanti plastici, cioè da una lettura "altra" che lavora insieme o contro alla figuratività del mondo naturale, ma piuttosto consiste in quel qualcosa "che il pittore aveva voluto 'fare'", cioè "nelle [sue] tracce" (Greimas 1984, p. 39). Si arriva così, nel caso del fare pittorico preso in considerazione da Greimas, a una determinazione di "plastico" che concerne "la pennellata", ovvero il "modo di produzione" iscritto nel testo, una sintassi gestuale iscritta che *non coincide* con lo stock descrittivo di categorie plastiche di Thürlemann (Greimas, Courtés 1986, v. *plastico*) (cfr. Valle 2003). L'approccio alla produzione a partire dalla ricostruzione della sua sintassi depositata nel testo offre la possibilità di andare oltre una netta separazione tra figurativo e plastico in quanto livelli *già dati* del testo. Se si suppone una lettura plastica dell'enunciato figurativo, che metta tra parentesi la figuratività "immediata" del mondo naturale, è possibile allo stesso modo ricostruire un modo di produzione dell'enunciato iscritto nell'enunciato stesso:

Anche di fronte alla costituzione di un formante plastico si ha il tentativo di rinviarlo ad una gestualità instaurativa (...), o nel senso di una pratica sociale stereotipica, o di una vera e propria azione in atto del corpo (Basso 2003a, p. 351, nota 119).

In questo caso, la lettura figurativa dell'enunciazione plastica è plastica rispetto alla figuratività del mondo (poiché reintroduce, rispetto alla stabilizzazione codificata delle forme, il loro farsi) e figurativa rispetto alla plasticità della materia dell'espressione poiché ne tenta una pertinentizzazione almeno nei termini della storia della loro costituzione a opera di una soggettività sensomotoria²⁹. In questo modo si assumono le figure "in quanto corpi e non quindi come semplici entità logiche e formali" (Fontanille 2004a, p. 413). L'immagine può venir analizzata attraverso le impronte lasciate sulle figure dalle interazioni che le hanno prodotte: la figura considerata come corpo possiede una struttura e un involucro che mantengono le tracce della sua istanziazione. In questo modo le articolazioni del contenuto non sono più indifferenti rispetto al prendere forma delle figure dell'espressione, ma la significazione dipende dal supporto delle iscrizioni (configurazioni materiali) e dalla gestualità (configurazioni energetiche) che ve le ha iscritte.

5.1.1. *Dalla semiotica del visivo alla semiotica del visibile*

La teoria di Fontanille (ib.) ribadisce una classificazione dei diversi discorsi non basata *aprioristicamente* sulla distinzione tra media produttivi e/o canali sensoriali di ricezione e ipotizza una autonomia delle sintassi figurative rispetto ai canali sensoriali di ricezione dei testi. Per questo motivo non è quindi possibile pensare a un'autonomia teorica della semiotica *visiva*³⁰, dato che un quadro o una fotografia portano sempre in campo una polisensorialità:

Ciò che solitamente denominiamo "semiotica visiva", obbedisce in realtà a *logiche del sensibile* molto differenti, a seconda

che si abbia a che fare con la pittura, con il disegno, con la fotografia o con il cinema. Per esempio, la grafica e la pittura implicano innanzi tutto una sintassi manuale, gestuale, sensomotoria e in questo senso si avvicinano alla scrittura. Per contro, la fotografia non implica assolutamente una tale sintassi: come ricorda Jean-Marie Floch (1986), la sintassi figurativa della fotografia è innanzi tutto quella dell'impronta della luce su una superficie sensibile (...). Allo stesso modo, il cinema – questo complesso di impronte luminose e di movimento – offre un simulacro dello spostamento dello sguardo, retto dal movimento del corpo virtuale; il cinema partecipa così di un'altra sintassi, di tipo somatico e motorio, e in tal senso si avvicina casomai alla danza (Fontanille 2004a, pp. 128-129).

La teoria messa in gioco da Fontanille mostra come la fotografia e la pittura, per esempio, pur essendo apprese entrambe attraverso la vista, possano riguardare sintassi figurative differenti. La semiotica visiva, che rileverebbe della pittura come della fotografia, non può quindi dirsi omogenea come vorrebbe una concezione biologica della percezione, che non distingue tra canale sensoriale di ricezione e sintassi sensoriale del discorso. Ma non si tratta tanto di rendere pertinenti le sostanze espressive, quanto le sintassi figurative, che riguardano la dinamica di costituzione del piano dell'espressione. La *sintassi figurativa* rimanda all'iscrizione, trasformazione e stabilizzazione delle forme che si costituiscono attraverso le tensioni tra supporto e apporto durante la produzione di un testo (autografico). La distinzione di Fontanille tra fotografia e pittura, ad esempio, non riguarda tanto i materiali della produzione, quanto le tracce della sintassi produttiva: non si tratta di distinguere una volta per tutte tra due diversi modi di fare senso delle immagini, fotografiche e pittoriche, e di reificarne la genesi; piuttosto di mettere in gioco gli effetti interpretativi delle tracce della produzione³¹. Cosicché, se per il Floch di *Forme dell'impronta* la logica sensibile del "ritaglio" spiegava tanto il *Nudo n. 53* di

Brandt quanto le *Gouaches* di Matisse, Fontanille è convinto all'opposto che sia necessario differenziare "le impronte fotografiche (il cui vettore è un corpo luminoso) da quelle pittoriche (il cui vettore è un corpo in movimento)" (p. 415) per mettere in primo piano il carattere polisensoriale, e non solo visivo, sia delle materie che ricevono le iscrizioni, sia dei gesti di produzione. Non si tratta quindi solo di considerare pertinente l'impronta nella genesi della fotografia, ma di considerarla pertinente anche nell'atto pittorico, scritturale, cinematografico³². Anche la pittura rivela una genesi a impronta (anche se da distinguere, per supporto e apporto, da quella fotografica): "nella pittura vi è corrispondenza tra i gesti che permetterebbero di circoscrivere e identificare la forma di un oggetto e quelli che stendono il pigmento sulla tela per iscrivervi un modellato" (p. 416). In questo modo la semiotica dell'impronta di Fontanille, pur prestando attenzione al *modus operandi* della produzione testuale, è ben distante dal prefigurarne un'ontologizzazione, dato che l'impronta è sempre studiata in relazione alle proprietà del substrato materiale e delle tecniche di iscrizione. La fotografia non è ontologizzata attraverso la sua genesi a impronta, dato che anche la pittura, il cinema, la danza partecipano di questa stessa genesi a impronta. Ciò che distingue, di volta in volta, e di testo in testo, queste produzioni a impronta sono quattro variabili:

- 1) la struttura materiale del supporto, 2) il tipo di evento, di gesto o tecnica che assicura l'iscrizione, 3) l'intensità e l'estensione dell'evento o dell'azione instaurativa, 4) la densità e la qualità delle corrispondenze (ib.).

Se non si può pensare che la sintassi a impronta rappresenti la "gestualità specifica" dell'autenticazione fotografica, allo stesso tempo all'interno della produzione fotografica sono in gioco sempre altre sintassi, come quella tattile, olfattiva, sensomotoria ecc.³³. Nell'analisi di due fo-

tografie iraniane, Shaïri e Fontanille (2001) rendono pertinente la sensomotricità della visione:

Lo scambio degli sguardi, tra la foto e il suo spettatore, diventa un dialogo tra due corpi-involucro e due corpi-movimento: lo sguardo, sottomesso alle condizioni cenestesiche e cinestesiche, nel flusso enunciativo attiva nello spettatore tutti i modi del sensibile, tanto quelli del contatto, delle superfici e dei volumi, che quelli del movimento e della sensomotricità (p. 221).

Fontanille afferma che la sintassi sensomotoria è *tipica* della pittura, mentre quella a impronta è *tipica* della fotografia, ma mostra in tutte le sue analisi come queste sintassi non si possano definire *esclusive* e *specifiche* di un dato medium dato che, ad esempio, la sintassi sensomotoria – tipica del fare pittorico – può essere presa in carico dalle testualità fotografiche³⁴, verbali ecc. In più, Fontanille individua nella sensomotricità un ruolo organizzatore che assicura la polarizzazione assiologica a tutti i modi del sensibile perché è proprio l'esperienza delle "mozioni intime" a procurare la percezione delle figure del mondo naturale. Ciò che cambia nel caso della fotografia rispetto al quadro non sono solo i materiali impiegati, ma anche la sintassi sensomotoria dell'instaurazione; quella della pittura è una gestualità iterativa, ricorsiva, mentre quella della fotografia può descriversi come evento che lascia una traccia della scansione della foto, della chiusura o apertura dell'otturatore³⁵.

La teoria della sintassi figurativa, come abbiamo visto, mette in primo piano l'analisi delle *tracce dei ritmi* della produzione, non assegnando a priori un "modo" per la pittura e uno per la fotografia: una strategia, questa, per rendere pertinente il medium senza ontologizzare la genesi testuale.

¹ Cfr. a questo proposito l'analisi qui contenuta (cap. 9) sulle fotografie di Duane Michals.

² Ricordiamo come Greimas (1987) faccia più volte riferimento all'esperienza del sacro e la avvicini a quella estetica. Un esempio ne sia la chiusa di *Il colore dell'oscurità* (pp. 33-38): "Siamo qui in presenza dell'esthesis che raggiunge i suoi *limiti*, quando la coscienza del soggetto è sul punto di *dissolversi* in un mondo eccessivo. Così, un rifiuto gli si oppone, rifiuto del *troppo pieno* e del *troppo vicino*: 'e mio malgrado ho battuto le palpebre'. Rifiuto inconscio, difesa contro l'*insostenibile*. Orrore del sacro?" (p. 38, corsivo nostro). Sull'esperienza estetica e l'esperienza mistica, cfr. Pozzato 1995.

³ La riflessione generalizzante sul medium ha permesso a molti teorici di parlare delle immagini fotografiche sempre e unicamente in quanto occorrenze di un Tipo, lasciando da parte sia l'osservazione dei differenti testi fotografici, che la problematizzazione delle pratiche fruibili e degli statuti dell'immagine. Questo approccio ha portato al punto estremo della riflessione sulla fotografia, cioè all'affermazione che essa funziona come un *ready-made*, cioè come un "pezzo di reale".

⁴ Dello stesso avviso è Marrone quando afferma che in *La camera chiara* Barthes va alla ricerca di un "*al di là* dell'immagine", e che l'immagine fotografica gli è *utile* per parlare di sé e della morte: "L'oggetto principale della ricerca di *La camera chiara* è mutato: non è più la fotografia, come apparentemente continua a sembrare, ma qualcosa che solo attraverso la fotografia è possibile discutere: in modo quasi heideggeriano, la morte" (Marrone 1994, p. 210).

⁵ Krauss afferma: "Ho aperto una nuova rubrica: *l'arte dell'indice*, un termine che si potrebbe facilmente sostituire con un altro: *il fotografico*".

⁶ Cfr. a questo proposito Basso Fossali, Dondero 2006: "Che Duchamp si sia fortemente interessato ai calchi e alle tracce è un fatto notorio, che si possa passare attraverso la sua poetica per evincere un portato teorico generale sullo specifico fotografico e sul suo impatto nella storia dell'arte è una questione ben più dubbia. Se è lodevole la finezza interpretativa della Krauss rispetto all'opera di Duchamp e la presenza massiva dell'indicalità nell'opera di quest'ultimo, la sua tentazione di rilevare salti paradigmatici nella storia delle arti è malattia tipica dello studioso che deve affermare discontinuità rivelatorie piuttosto che affaticarsi a caratterizzare relazioni, sapendo bene che il compito è inesauribile" (p. 199).

⁷ La relazione tra *studium*, *punctum* e temporalità è stata attentamente indagata da Shairi e Fontanille (2001).

⁸ Lo sguardo di Barthes alla fotografia non è di tipo "culturologico", anzi in questo caso per lui culturale diventerebbe sinonimo di stereotipico. Se Barthes si fosse interessato agli utilizzi sociali della fotografia non l'avrebbe teorizzata come "intrattabile", ma come una catena di percorsi di senso prodotti dalle configurazioni testuali, dai generi, dagli statuti sociali e dalle pratiche fruibili.

⁹ "Non troviamo né fotomontaggio, né lavoro diretto sul negativo, né foto astratte, fantastiche, fantasiste, né trucco, né manipolazione. Tutte queste procedure sono negate, come sono cancellate tutte le marche che rimandano alla ripresa. Si intende la fotografia come registrazione, deposito di reale (...). *Una traccia senza discorso*" (Grojnowski 2002, p. 305, trad. e corsivo nostri).

¹⁰ Fontanille (2004a), all'opposto di Barthes, è convinto che il corpo, una volta articolato come una configurazione semiotica, è capace di dotarci di modelli della stabilizzazione, della trasformazione e della messa in sequenza delle figure.

¹¹ Se in Barthes è la presa di posizione del soggetto che determina il tipo di regime fruitivo con l'immagine – e non il tipo di testualità a determinare la relazione enunciazionale –, non dobbiamo dimenticare che questa presa di posizione del soggetto deve almeno trovare nel testo qualche “appiglio”. Il *punctum* è descritto infatti anche a partire da una prospettiva testuale e si configura come un avvenimento puntuale prodotto a partire dai “punti sensibili” all'interno dell'immagine, punti aguzzi per i quali non esiste “prevedibilità” e misurabilità: ma qual è il limite tra il *punctum* in quanto “co-presenza” testualizzata e il *punctum* in quanto potenzialità sensibile dell'osservatore? Il *punctum* per Barthes occupa una posizione ambigua: “è quello che io aggiungo alla foto, e che tuttavia è già nella foto” (1980, p. 56).

¹² Sulla relazione tra l'aura come è stata teorizzata da Benjamin (1931; 1936) e il potere di “emanazione” della foto della madre di Barthes nel Giardino d'Inverno, cfr. Grojnowski 2002, p. 296, nota 22; Dondero 2005c.

¹³ Sulla somiglianza, l'aria e il ritratto fotografico, cfr. Dondero 2006a.

¹⁴ In Barthes questa opacità viene spiegata con il ricorso al referente, qualcosa, appunto, di non domabile dalle regole rappresentazionali. Sull'intrattabilità della Fotografia e del soggetto, cfr. Damisch 2001 e per una recente rilettura semiotica cfr. Basso Fossali, Dondero 2006, in part. pp. 197-204).

¹⁵ Sulla teoria della copia degli indiscernibili, cfr. Danto 1986 e Basso 2002.

¹⁶ Floch critica la teorizzazione di Barthes di una mitologia individuale della fotografia: “la sua concezione personale della fotografia è solo uno dei modi d'investimento della fotografia come oggetto di valore (...). Essa fa capire alcune pratiche fotografiche ma non può essere elevata a prospettiva scientifica e neanche teorica nel senso di un approccio capace di rendere conto delle diversità delle pratiche e delle ideologie sottese” (p. 12).

¹⁷ Floch individua quindi quattro prassi enunciazionali dell'immagine fotografica, che, ovviamente, non sono *specifiche* del discorso fotografico, ma di tutti i discorsi, perché la categoria semantica che le articola è quella del rapporto del linguaggio alla realtà: l'opposizione pertinente in questo caso è tra *funzione interpretativa* del linguaggio (il senso preesiste al linguaggio) e *funzione costruttiva* (i discorsi costruiscono il senso). Da qui derivano le quattro estetiche fotografiche di Floch, che descrivono differenti configurazioni testuali.

¹⁸ V. schema in Floch 1986, p. 13.

¹⁹ Dobbiamo ricordare a questo proposito che Barthes non ha affatto reificato gli statuti di lettura dello *studium* e del *punctum* rispettivamente con la fotografia documentaria e artistica.

²⁰ Come afferma anche Rastier 2001, tra testo e pratica di ricezione deve instaurarsi un “circolo virtuoso” di reciproche selezioni pertinentziali.

²¹ In particolare Dubois 1983 e Krauss 1990.

²² Una critica a questa teorizzazione viene anche da Schaeffer (1987) che afferma che la genesi dell'immagine non interviene nell'interpretazione fino a che questa non diventa significativa a livello del suo statuto semiotico (l'immagine può funzionare come impronta *in alcuni casi*). L'impronta non è una condizione a priori di ogni immagine fotografica, ma un effetto di essa. In questo senso, un'immagine fotografica, assunta sotto certi statuti, può anche *non* porre come pertinente la genesi a impronta e, di conseguenza, l'effetto-testimonianza e il valore veridittivo della traccia. Se la specificità dell'immagine fotografica è di esse-

re “affetta” dall’oggetto che questa mette in scena, la relazione indicale non è però sufficiente a spiegare il funzionamento dell’immagine fotografica a livello di ricezione testuale e di norme comunicative: l’immagine fotografica *diventa* un indice quando il sapere extra testuale, inteso in quanto pratica di conoscenza che decide di quale tipo di semantizzazione un certo testo è passibile, la costruisce in quanto foto-testimoniaza. Ciò che distingue dunque l’utilizzo fatto da Schaeffer delle categorie peirciane rispetto ad altri studiosi, quali Dubois e Krauss, è il fatto che le funzioni segniche non descrivono delle qualità ontologiche delle immagini, ma delle valorizzazioni, delle configurazioni interpretative che permettono di far esplodere il discorso sul dispositivo in una miriade di diverse pratiche sociali di renderlo pertinente. Su una discussione più approfondita della teoria fotografica di Schaeffer, cfr. Basso Fossali, Dondero 2006.

²³ Sulla differenza tra le teorie di Floch e quelle di Dubois da un punto di vista peirciano, cfr. Loubier, Paquin 1990.

²⁴ Non esisterebbe quindi *il* linguaggio digitale, *quello* fotografico ecc., ma solo una loro messa in scena, solo gradi diversi di trasparenza e di autocancellazione del fare produttivo testualizzato.

²⁵ I primi due tratti oppositivi della forma classica e di quella barocca sono lineare *vs* pittorico (linee *vs* masse): il “modo di vedere” classico si basa sui contorni e isola gli oggetti, per l’occhio barocco invece gli oggetti sono collegati fra loro. Uno produce una struttura stabile e l’altro un’apparizione mobile, uno i valori tattili e l’altro quelli visivi. La seconda distinzione riguarda la categoria spaziale di piani *vs* profondità. Se la prima soluzione contempla i piani distinti e frontali, l’altra mira ad “assorbire profondità e spazio in un sol fiato” attraverso la diagonale e la brusca riduzione delle grandezze. La terza distinzione prende in considerazione la funzione della cornice: nella forma classica i bordi vengono pensati in quanto collegamento, e in quella barocca in quanto ritaglio frammentario del mondo. La distinzione tra unità multipla e unità indivisibile riguarda il “tutto articolato” in cui ogni parte rimane distinta (classico) e l’“unità assoluta” in cui ogni singola parte ha perduto ogni diritto di vita particolare (barocco). L’ultima opposizione chiarezza assoluta *vs* chiarezza relativa riguarda da una parte il rivelarsi completo della forma e dall’altra la contraddizione tra forma e luce, dove cioè la luce costruisce delle forme che non coincidono con quelle degli oggetti. Nel classico domina insomma quella modulazione della luce che Fontanille (1995) chiamerebbe l’*éclairage* e l’estensione luminosa uniforme, mentre nel barocco domina l’intensità luministica, l’*éclat*, l’evento luminoso e l’asimmetria.

²⁶ Fontanille (1995) prende in considerazione la possibilità di un percorso generativo dell’espressione, intesa come descrizione generativa di una classe di configurazioni sensibili, quelle assunte dalla luce in una semiotica del visibile. In Fontanille (2004a) l’ipotesi di un percorso generativo dell’espressione coincide con un modello capace di integrare e descrivere in una prospettiva unitaria tutti “i modi del sensibile”.

²⁷ Per una approfondita problematizzazione di questo tema cfr. i contributi contenuti in Beyaert, Dondero, Fontanille 2007.

²⁸ La *memoria discorsiva* “spiega come e perché le figure del discorso possono conservare memoria delle interazioni passate” (Fontanille 2004a, p. 413): è necessario deontologizzare la genesi e nello stesso tempo rendere conto del-

le tracce del fare in quanto memorie della *sintassi* dell'enunciazione. L'immanentismo del testo non esclude che si possa rendere conto di *come* sono iscritte all'interno del testo le tracce del gesto, per studiare i ritmi e la temporalità di prensione del piano dell'espressione.

²⁹ A questo proposito cfr. Basso 2003a e Dondero 2007c.

³⁰ "I principi di organizzazione della sintassi sensoriale possono essere proiettati a partire da qualsiasi ordine sensoriale, ma sono indipendenti dalla sostanza sensoriale esaminata; a partire dal tatto, per esempio, abbiamo esaminato un principio di contatto fondamentale, che definisce un campo transitivo elementare (la 'presenza pura' e la distinzione tra proprio e non-proprio), ma questo principio non appartiene esclusivamente a nessuna sostanza sensoriale" (Fontanille 1999c, pp. 31-32).

³¹ Queste tracce, del resto, possono anche "mentire", cioè rimandare a una *genesi differente da quella materialmente accorsa*.

³² Fontanille afferma: "Si potrebbe caratterizzare in modo altrettanto preciso, seguendo lo stesso principio, la natura dell'impronta nella maschera, *nel testo verbale, nella decorazione delle ceramiche o dei tessuti*" (2004a, p. 416, corsivo nostro).

³³ Cfr. a questo proposito Shäiri e Fontanille (2001, p. 221): "la *referenzializzazione enunciativa* non diventa un'*autenticazione figurativa* che sotto un regime polisensoriale, e questo sotto due forme: 1) l'insieme degli effetti di superficie (quelli iscritti sulla superficie dell'impronta) – zone, modellati, rilievi, forme ecc. –, e che costituiscono l'insieme di quello che si potrebbe chiamare la 'pelle' del visibile, sono soggetti alla modalità cenestesica, cioè a una rete polisensoriale continua, dove il visibile è indissolubilmente associato al tattile, all'olfattivo ecc.; 2) l'insieme degli effetti di direzione nello spazio – nel caso di direzioni frontali, laterali o in profondità, che presentino dei movimenti, dei gesti o soltanto delle relazioni – sono soggetti alla modalità cinestesica, cioè alla riunione di un fascio polisensoriale, organizzato attorno alla sensomotricità".

³⁴ L'effetto flou, ad esempio, è un caso di autenticazione dell'immagine meccanica attraverso un'appropriazione sensomotoria grazie alla quale la fotografia conserva l'atto vibratorio della sua produzione: il fotografo fissa non più l'oggetto, ma il movimento del suo stesso atto. L'effetto di sfocato mette in scena la sensomotricità in quanto durata e ritmo del movimento produttore, nello stesso momento in cui cancella la stabilizzazione figurativa del mondo. La sfocatura fotografica è una strategia enunciazionale che "mima" la nostra percezione propriocettiva, cioè: "risponde alla (ovvia) mancanza costitutiva di propriocettività del dispositivo con strategie enunciazionali apposite che cercano di significarla" (Basso 2003a, p. 59).

³⁵ Molta letteratura sulla fotografia la distingue in toto dalla pittura. Per poter spiegare in che modo la pittura e la fotografia si differenziano si finisce sempre col classificarle a partire dalla genesi produttiva (manualità della pittura *vs* meccanicità della fotografia) oppure a partire dalle materie impiegate (pigmentazione *vs* luce). Sulla tradizione di studi che distingue ontologicamente tra immagine pittorica e immagine fotografica a partire dalla teorizzazione di Moholy-Nagy (1967) cfr. Basso Fossali, Dondero 2006, pp. 49-50.