

Davide Bordini

Immagine e oggetto

La camera chiara di Roland Barthes e il
realismo fotografico



INDICE

INTRODUZIONE.....	7
-------------------	---

CAPITOLO PRIMO

<i>LA CAMERA CHIARA</i> DI ROLAND BARTHES: ESPOSIZIONE ED ENUCLEAZIONE DEI TEMI PRINCIPALI.....	11
--	----

1. <i>Le considerazioni preliminari di Barthes</i>	11
1.1 “La fotografia si sottrae”	11
1.2 Il referente aderisce.....	13
1.3 Fotografia e Morte.....	17
2. <i>Studium e punctum</i>	19
2.1 Lo <i>studium</i>	20
2.2 L’immagine pungente.....	23
3. <i>Il realismo di Barthes</i>	28

3.1 Il <i>noema</i> della fotografia.....	28
3.2 La fotografia come emanazione.....	29
4. <i>Il Tempo dell'immagine fotografica</i>	32
4.1 Fotografia e Morte alla luce delle considerazioni sul nuovo <i>punctum</i>	33
4.2 Allucinazione e follia.....	35
5. <i>La fotografia del Giardino d'Inverno</i>	38

CAPITOLO SECONDO

BARTHES E IL REALISMO FOTOGRAFICO.....41

1. <i>Le premesse del discorso di Barthes</i>	41
1.1 Ancora sulla fotografia come allucinazione.....	42
1.2 Le premesse realiste di Barthes	46
2. <i>La fotografia come medium trasparente</i>	49
2.1 Fotografia: immagine e strumento.....	51
2.2 Vedere e vedere-attraverso-una-fotografia.....	54
2.3 Trasparenza e rappresentazionalismo.....	58
2.4 Barthes e Walton.....	59
3. <i>La teoria causalista dell'immagine fotografica</i>	61

CAPITOLO TERZO

CONSIDERAZIONI CRITICHE..... 67

1. Ricapitolazione dei punti fondamentali della teoria realista dell'immagine fotografica..... 67

1.1 Genesi dell'immagine: causalismo..... 67

1.2 Percezione dell'immagine: trasparenza..... 69

2. La genesi meccanica dell'immagine: dubbi e critiche..... 71

2.1 Il fotografo: una figura "pericolosa"..... 71

2.2 Automatismo della riproduzione e ruolo del fotografo..... 74

2.3 Il ruolo del fotografo nella genesi della fotografia..... 77

3. La percezione dell'immagine: dubbi e critiche..... 83

CONCLUSIONI..... 89

IMMAGINI..... 93

BIBLIOGRAFIA..... 99

INTRODUZIONE

“Nei confronti della fotografia ero colto da un desiderio ‘ontologico’: volevo sapere ad ogni costo che cos’era ‘in sé’, attraverso quale caratteristica essenziale essa si distingueva dalla comunità delle immagini.”¹ Con queste parole Roland Barthes, ne *La camera chiara*, introduce la propria ricerca sul *medium* fotografico e sulla natura dell’immagine fotografica. Sapere che cos’è “in sé”, che cosa contraddistingue queste immagini così particolari, che fin dal loro anno di nascita (il 1839²) suscitarono meraviglia, scalpore e dibattito: questo è ciò che motiva le intenzioni dell’autore. Un desiderio *ontologico*, appunto, e in senso forte; una ricerca improntata sull’immagine fotografica stessa.

Una tale urgenza può essere facilmente esplicitata con una breve e preliminare ricognizione sulle domande che la fotografia medesima pone. E’ un’immagine come tutte le altre? Pare di no, e allora che

¹ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. Renzo Guideri, Einaudi, Torino 1980 e 2003, p. 5.

² In realtà la prima fotografia fu scattata da Daguerre nel 1838, tuttavia venne resa pubblica l’anno successivo. Per questo motivo uso come data il 1839.

cos'ha di così particolare? Che cosa la differenzia da un quadro – se qualcosa che la differenzia vi è?

E' immagine ma, al tempo stesso, sembra superarne i limiti; sembra porci di fronte la realtà stessa, in virtù di una “oggettività” particolare che pare appartenere per essenza; ma in forza di che cosa reclama il diritto a una maggiore oggettività? Che cosa ci sbalordisce tanto di fronte a una fotografia? E ancora: che cosa vediamo, realmente, di fronte a una fotografia?

Lo stupore che, nel 1839, colpì i primi increduli spettatori delle immagini di Daguerre non scompare del tutto neppure ai giorni nostri, per quanto sia stato reso più lieve dall'abitudine. Noi stessi oggi, come quelli in passato, ci sorprendiamo rapiti osservando una fotografia. Uno stupore che lo stesso Barthes non riesce a nascondere, ad esempio, di fronte alla fotografia del fratello di Napoleone. Scrive infatti: “sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore.”³ Una frase suggestiva, e indicativa di quale sia la potenza che la fotografia può mettere in campo, e di quale ricezione lo spettatore ne abbia: “vedo gli occhi che videro l'Imperatore”, gli occhi di suo fratello Girolamo: essi sono *qui* presenti di fronte a me, *ora*. Ma le cose stanno realmente così? Davvero è lecito affermare la presenza *hic et nunc* di ciò che la fotografia ritrae? Questo è un problema complesso. Esso coinvolge il rapporto tra immagine fotografica e referente. Ci porta, però, anche ad interrogarci su che cosa si *veda in* una fotografia, su che tipo di percezione ne abbiamo e se sia legittimo dire

³ *Ibidem*.

che essa presenta delle sue proprie peculiarità. Insomma, si fa strada il problema dello *spettatore* e del suo modo di porsi di fronte all'immagine fotografica. Si pensi, inoltre, ad un uso molto particolare, che della fotografia è tipico. A tutti è capitato di mostrare ad altri un parente, un amico, un conoscente, i propri genitori tramite una foto. “Ecco mia madre”, e si mostra l'immagine, come se questa potesse *sostituire* la presenza della persona in questione; come se ci fosse tra la persona e quel ritratto fotografico un rapporto di *interscambiabilità*; come se la fotografia “*facesse le veci visive*” – mi si passi l'espressione – di chi in quel momento è assente e non può essere presentato di persona. Ebbene, ancora domande: che cosa fa sì che ci sentiamo autorizzati a mostrare una foto *invece* delle persone “in carne e ossa”? Di nuovo ci si interroga sul rapporto immagine-oggetto. Bisognerà determinare la natura di tale relazione per far luce sulla fotografia e comprendere che cosa la rende particolare o *sui generis* – se una tale cosa vi è – e che cosa la accomuna alle altre immagini – se qualcosa che la accomuna alle altre immagini vi è. Insomma, per sapere che cos'è una fotografia bisogna anche capire in quale relazione sta con il proprio referente.

E, tuttavia, in tutto questo non bisogna scordare che esiste un soggetto che *guarda* la fotografia: che cosa vede? Come dirige il suo sguardo su di essa? In ragione di cosa, per tornare all'esempio di prima, accetta l'interscambiabilità di fotografia e persona? Anche da queste considerazioni si deve passare per tentare di dare una caratterizzazione dell'immagine fotografica. Infatti come potrebbe

esserci una fotografia senza nessuno che la guarda, che la osserva, qualcuno che decide di puntare su di essa il proprio sguardo e di farlo in un certo modo, per un certo fine, a partire da certi presupposti? In breve: a chi è diretta la fotografia se non allo sguardo di uno spettatore per cui e a cui essa si manifesta, a cui essa si dà e si rende visibile?

Oggetto di questo lavoro sarà sviluppare questi interrogativi e mostrare le diverse soluzioni possibili. In particolare, verrà affrontata la risposta *realista* al problema dell'immagine fotografica. Fondamentale, per iniziare, sarà il saggio già citato di Roland Barthes: *La camera chiara*. Avendone illustrato i nodi fondamentali, si evidenzieranno le connessioni che esso presenta con il realismo fotografico per poi trarre un bilancio critico, valutando, infine, se le risposte che Barthes e i realisti forniscono siano sempre accettabili, o piuttosto presentino dei limiti in alcuni punti specifici e debbano quindi essere integrate o corrette.

CAPITOLO PRIMO

LA CAMERA CHIARA DI ROLAND BARTHES: ESPOSIZIONE ED ENUCLEAZIONE DEI TEMI PRINCIPALI

1. Le considerazioni preliminari di Barthes

Le pagine iniziali de *La camera chiara* sembrano prive di un unico filo conduttore; la trattazione appare guidata più dall'impressionismo che da una serrata logica argomentativa, e le considerazioni sono più simili ad annotazioni – del resto non bisogna dimenticare il sottotitolo del libro: *Nota sulla fotografia*.

1.1 “La fotografia si sottrae”

Barthes stesso è forse spiazzato dalla natura dell'oggetto di cui si sta occupando. In questo senso è significativa ed emblematica la frase che troviamo nella prime righe della annotazione 2: “la Fotografia si sottrae”.⁴ Si sottrae nel senso che sembra quasi impossibile applicare le consuete categorie d'analisi di fronte ad un'immagine fotografica,

⁴ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. cit., p. 6.

la quale si comporta da “anguilla”: sfugge, cioè, alle classificazioni canoniche quali quelle empiriche (Professionisti/Dilettanti); quelle retoriche (Paesaggi/Oggetti/Ritratti/Nudi); quelle estetiche (Realismo/Pitturalismo). Queste sembrano tutte distinzioni che si fermano alla superficie. Forse non è incasellando la fotografia in uno o più di questi contenitori che riusciremo a coglierne l’essenza. Al più potremo scriverne la storia, oppure descrivere quale sia il rapporto tra *medium* fotografico e società (facendone quindi una sociologia), o ancora darle una caratterizzazione estetica. Ma quanto ci interessa non è niente di tutto questo: ciò che vogliamo è un’indagine *teoretica* sull’immagine fotografica; vogliamo indagarne l’essenza, trovare ciò che resta al fondo di qualunque mutamento. Vogliamo cogliere la fotografia per ciò che essa è.

Una tale attitudine a eludere qualsiasi classificazione deve essere giustificata in qualche modo: da cosa può dipendere questo caos? Leggiamo direttamente Barthes: “in primo luogo, scoprii questo. Ciò che la Fotografia riproduce all’infinito ha avuto luogo una sola volta: essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente [...] essa è il Particolare assoluto, la Contingenza suprema, spenta e ottusa, il Tale (la tale foto e non la Foto), in breve, la *Tyche*, l’Occasione, l’Incontro, il Reale.”⁵

Ecco il motivo per cui la fotografia sfugge alla classificazione: essa è il particolare in quanto riproduzione di *questo* momento, di *questa*

⁵ *Ibidem.*

persona, di *questo* oggetto. Dunque, sembra più appropriato parlare di *fotografie* piuttosto che della Fotografia.

1.2 Il referente aderisce

Viene alla luce, già da queste prime parole di Barthes, qualche elemento del suo modo d'intendere il rapporto tra immagine fotografica e oggetto: un rapporto che si caratterizza *a parte obiecti*. Una foto è legata al proprio referente tanto che, per esistere, non può farne a meno. Il legame tra i due è così saldo e intimo che ogni singola immagine fotografica non è tanto esempio della Fotografia, quanto riproduzione di *questo* oggetto – se non, addirittura, il farsi presente *hic et nunc* dell'oggetto stesso. Se volessimo esprimerci secondo Aristotele, potremmo dire che una fotografia è una sostanza individuale (*assolutamente* individuale), un τόδε τι, ed è tale in virtù dell'oggetto che raffigura: questo è la sua forma, senza sarebbe *vuota*.

Ecco ciò che fa della fotografia contingenza, ciò che la rende un incontro tra macchina e cosa: essa non sarebbe nulla senza l'oggetto che mostra, che “*addita*”.⁶ Ma egli non si limita a sottolineare qualcosa, che sembra piuttosto evidente, come la mera necessità che esista un oggetto da riprodurre perché vi sia una fotografia. Egli si spinge oltre: carica il discorso puntando sull'*aderenza* di foto e referente. Non c'è distacco tra i due elementi, l'immagine fotografica è la loro *unità indissolubile*: un *sinolo* – per citare di nuovo Aristotele.

⁶ Alla fotografia, secondo Barthes, appartiene un linguaggio *deittico*, dice infatti: “non è altro che un canto alternato di ‘Guardi’, ‘Guarda’, ‘Ecco qua’ [...] Ecco perché, quanto più è lecito parlare di *una* foto, tanto più mi sembrava improbabile parlare *della* Fotografia.”(Ivi, p. 7.)

“Si direbbe che la fotografia porti sempre il suo referente con sé, tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa e funebre, in seno al movimento; essi sono *appiccicati* l’uno all’altra.”⁷ Barthes pone una sorta di condizionale: se c’è una fotografia *necessariamente* c’è il referente – e questo pensiero, come si vedrà, leggermente modificato, sarà fondamentale.

E’, ora, il caso di chiedersi che cosa si veda guardando un’immagine fotografica. Ebbene, secondo Barthes, si vede non la fotografia, bensì l’oggetto. E’ come se quella scomparisse nel momento in cui dà a vedere ciò che raffigura; è come se si facesse da parte: “una foto è sempre invisibile.”⁸

Tutto ciò lascia molto ad intendere su quale sia la posizione del semiologo francese. Egli sembra davvero affermare il fatto che la fotografia presentifichi l’oggetto che raffigura. Nulla è ancora esplicito, e quindi bisogna andare cauti, ma la sensazione che si insinua in noi, a questo punto, è che l’idea dell’autore sia che una fotografia (o comunque certe fotografie) vada oltre la mera riproduzione. Molti elementi concorrono a supportare questa idea e, in particolare, il fatto che egli punti così decisamente sulla invisibilità della fotografia a favore della piena visibilità del referente; ma anche accentuare in maniera così forte il ruolo chiave dell’oggetto spinge in quella direzione: una direzione che, fin da queste prime battute, appare, al di là di tutto, realista, per quanto una esplicita presa di posizione nel senso del realismo non sia ancora avvenuta – ma non

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ivi*, p. 8.

tarderà troppo a venire. L'affermazione per cui “la fotografia è il Reale” non lascia molto spazio ad equivoci. Si tratta, però, di capire in che senso è “reale”, che cosa nell'immagine fotografica conferisce una tale virtù.

Sicuramente il procedimento chimico-fisico, che sta alla base della produzione delle fotografie, è un elemento che non può essere trascurato: la macchina fotografica è la causa efficiente dell'immagine fotografica. Non possiamo dimenticare che una fotografia è il risultato dell'imprimersi della luce su determinate sostanze chimiche, e questo la rende – per usare le parole dello stesso Barthes – “rivelazione chimica dell'oggetto.”⁹ Sembra che la cosa fotografata e la luce, letteralmente, facciano l'immagine. Ecco, allora, che il sospetto di un Barthes realista viene alimentato ulteriormente da affermazioni come quella appena citata. Questa, infatti, non è che una riproposizione della teoria *causalista*¹⁰ dell'immagine fotografica, secondo cui è l'oggetto a *causare* la fotografia, riflettendo nell'obbiettivo i raggi di luce che si imprimono sulla pellicola grazie ad un procedimento foto-chimico. Correlato di tale teoria è il ruolo marginale attribuito al fotografo: egli c'è ma è – per così dire – una “causa seconda”, tanto che Barthes avrà a dire: “l'organo del fotografo non è l'occhio [...] ma il dito: ciò che è legato allo scatto dell'obbiettivo, allo scorrimento metallico delle lastre”,¹¹ come se, appunto, il ruolo del fotografo fosse

⁹ Ivi, p. 11.

¹⁰ Per una buona esposizione della teoria causalista dell'immagine fotografica si veda Jonathan Friday, *Aesthetics and photography*, Ashgate, Burlington 2002, pp. 40-45.

¹¹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 17.

di registrare; come se il fotografo fosse il *mezzo* che permette alla fotografia di compiersi: colui che fornisce l'occasione, rendendo possibile quella sorta di "miracolo" foto-chimico. Tutto ciò non è assolutamente cosa da poco, e Barthes non è così ingenuo da sottovalutare la figura del fotografo. Rimane, comunque, il fatto che quest'ultimo sembri oscurato dal ruolo decisamente più attivo attribuito all'oggetto e alla luce: l'uso dell'espressione "rivelazione" non può, infatti, avere un significato neutro.¹²

Queste considerazioni sono note a margine del testo. Come detto l'autore tace, per ora, rispetto a questi temi, li sospende nel territorio del non-detto, alla ricerca di un punto di vista sulla fotografia. In questa prima parte, potremmo dire, Barthes si muove cercando. E così si interroga sui diversi tipi di esperienza possibile dell'immagine fotografica, in relazione al tipo di pratica di cui essa può essere oggetto. La domanda è: in *quanti* e *quali* modi possiamo porci rispetto alla fotografia? Essi sono tre, e in particolare: il *fare*, modo dell'*Operator* – cioè il fotografo; il *subire*, modo dello *Spectrum* – cioè colui che è fotografato; il *guardare*, modo dello *Spectator* – cioè lo spettatore, colui che guarda.

Il primo – il modo dell'*Operator* – è solo accennato, in quanto, dice Barthes, non gli appartiene: egli non è un fotografo – neppure per diletto – e, pertanto, non conosce la particolare esperienza che questi

¹² Ovviamente il realismo di Barthes non si ferma a questa considerazione, più complesso e profondo è il suo ragionamento, e il nostro percorso necessita di molti elementi ancora. Tuttavia quello appena citato ci pare un buon elemento per una lettura de *La camera chiara* come di un testo che si muove a partire da presupposti realisti.

fa della fotografia. Gli altri due sono, invece, noti e per questo approfonditi.

E' interessante sottolineare, a margine, il fatto che proprio la pratica del fotografare sia solo nominata, solo accennata. Ad uno sguardo più attento tale silenzio – e proprio su questo punto – insospettisce un po': perché subire una foto e guardare una foto meritano più attenzione che non il fatto di scattarla? Ciò avviene davvero unicamente in ragione del fatto che Barthes non sia fotografo, oppure c'è dell'altro? Liquidare la questione, affermando semplicemente di non poterne parlare a causa della propria inesperienza in materia, pare una mossa poco convincente. D'altronde non dire spesso può essere un modo per parlare: spesso significa molto. E in particolare, glissare su questa materia probabilmente lascia intravedere un'idea precisa: di nuovo il fatto che, secondo Barthes, quello del fotografo, in fondo, non sia un ruolo così determinante. Il dubbio è, allora, che tacere sull'*Operator* non significhi semplicemente – e ingenuamente – sottovalutarlo, quanto piuttosto, puntare coscientemente sulla sua marginalità.

1.3 Fotografia e Morte

L'esperienza dell'essere fotografato è affrontata parlando della *posa* di fronte all'obiettivo, in attesa che avvenga lo scatto. “Non appena io mi sento guardato dall'obiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di ‘posa’, mi fabbrico istantaneamente un altro corpo,

mi trasformo anticipatamente in immagine.”¹³ L’esperienza della posa è un’esperienza di dissociazione, in cui l’“io”¹⁴ avverte una frattura tra sé e l’immagine che di sé troverà dopo lo scatto. L’“io”, così mutevole, sempre in movimento, sempre diverso, viene reso immobile e statico, fissato nell’immagine di un corpo, di un volto, di un’espressione: il ritratto fotografico coglierà al massimo un aspetto, ma difficilmente la totalità della persona (“ahimè sono condannato dalla fotografia ad avere un’espressione”¹⁵). L’“io” fotografato, e reso immagine, fa esperienza dell’alterità osservandosi nel ritratto che di lui fa il fotografo. Da qui, appunto, l’esperienza di dissociazione. Così facendo “la fotografia trasformava il soggetto in oggetto, e anzi, se mi è dato di dire, in oggetto da museo.”¹⁶ La posa ingenera un senso di inautenticità, di impostura, di artefatto: è come se mi vedessi in quel rettangolo e tuttavia non mi riconoscessi. Questo avviene perché, posando, non faccio altro se non tentare di imitarmi, di mimare me stesso, alla ricerca continua di quell’espressione, di quell’atteggiamento che riassume la polivocità del mio “io”. Ma ciò è quasi sempre in vano. L’essere fotografato mi consegna al momento stesso in cui divengo da soggetto oggetto e, in questo modo, faccio una micro-esperienza della morte: “io divento veramente spettro”¹⁷ (ecco lo *Spectrum*). Le parole di Barthes a questo proposito sono molto significative e suggestive: “ciò che vedo è che io sono diventato

¹³ R. Barthes, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴ Il termine “io” è usato direttamente da Barthes.

¹⁵ R. Barthes, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ *Ivi*, p. 15.

¹⁷ *Ibidem*.

Tutto-Immagine, vale a dire la Morte in persona; gli altri – l'Altro – mi espropriano di me stesso, fanno di me, con ferocia, un oggetto, mi hanno in loro mano, a loro disposizione, sistemato in uno schedario, pronto per tutte le sottili manipolazioni".¹⁸

Più avanti Barthes dirà che la Morte è l'εἶδος della fotografia,¹⁹ cioè la sua forma, il suo aspetto. La fotografia è, infatti, statica, ferma come un corpo senza vita. L'immagine fotografica – si dice in genere – *fissa* l'istante, ferma il momento: estrae cioè quanto ritrae dal flusso dinamico degli eventi, proprio come la Morte ci porta al di fuori della vita.²⁰

2. Studium e punctum

Per quanto riguarda l'esperienza dello *Spectator* è necessario un discorso a parte, in quanto questo tema coinvolge due concetti fondamentali per l'analisi di Barthes: il concetto di *studium* e quello di *punctum*. L'interrogativo da cui si parte in questo caso è: cosa fa sì che una fotografia attiri il nostro interesse? E questo interesse di che natura è?

Barthes risponde soggettivamente. La trattazione che egli fa di questi argomenti ha sempre come inizio la sua esperienza personale: egli usa se stesso come "mediatore per tutta la Fotografia",²¹ questo è

¹⁸ Ivi, p. 16.

¹⁹ Ivi, p. 17.

²⁰ Le considerazioni sul rapporto Morte-fotografia, che qui vengono solo accennate, si riveleranno molto importanti, ma per affrontarle davvero in profondità si dovrà procedere ancora nell'analisi delle considerazioni barthesiane.

²¹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 10.

l'unico appiglio che ha in questo momento per tentare di far luce sul problema. La risposta allora prende le mosse da quelle fotografie che per lui esistono, e cioè – cito una sua espressione – da quelle fotografie che gli “avvengono”.²² “Il principio di avventura mi permette di fare esistere la Fotografia. Viceversa, senza avventura, niente foto.”²³ Cosa significa tutto ciò? Significa che una fotografia è significativa *per me*, e pertanto deve possedere un *quid* che *mi* anima: una certa qualità – di cui non sappiamo ancora nulla – che in qualche modo la rende presente alla mia coscienza e fa sì che io la guardi, in virtù di quel qualcosa di speciale che essa possiede e altre non possiedono, e che, per questo, è unico: è solo di quella foto.²⁴ Così ogni fotografia che mi colpisce – che “mi avviene” – avrà il suo *quid* particolare, che appartiene solo a lei e a nessun'altra. Ma, allora, cosa mi colpisce? Cosa produce questa reazione in me? Inizia a questo punto una sorta di fenomenologia dell'interesse suscitato dall'immagine fotografica.

2.1 Lo *studium*

Vi è una prima specie d'interesse, quello suscitato e supportato dal sapere e dalla cultura che ognuno di noi possiede. Una foto può stimolarmi in quanto tocca la sfera delle mie conoscenze: le accresce, le conferma, le smentisce. Questo è quanto Barthes chiama *studium*,

²² Questo utilizzo del verbo “avvenire” è di Barthes (ivi, p. 21).

²³ *Ibidem*.

²⁴ Per quanto riguarda quest'ordine di considerazioni si veda anche Jean-Paul Sartre, *Immagine e coscienza*, tr. it. Enzo Bottasso, Einaudi, Torino 1978, citato direttamente da Barthes.

“che non significa, per lo meno come prima accezione, ‘lo studio’, bensì l’applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta d’interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità. E’ attraverso lo *Studium* che io m’interesso a molte fotografie.”²⁵ In breve, in questa prospettiva, una fotografia è un oggetto interessante per ciò che riguarda il mio sapere.

Grazie allo *studium*, vado incontro alle intenzioni dell’*Operator*. Dice Barthes: “riconoscere lo *Studium*, significa fatalmente coincidere con le intenzioni del fotografo, entrare in armonia con esse, approvarle, disapprovarle, ma sempre capirle, discuterle dentro di me, poiché la cultura (da cui deriva lo *studium*) è un contratto stipulato tra i creatori e i consumatori.”²⁶ E questo è già un approccio di tipo intellettuale: voglio sapere qualcosa dalla fotografia che ho di fronte, la interrogo quasi come fosse un libro – forse in modo diverso, ma sempre con il medesimo fine. Ciò che mi sprona è conoscere. Così mi metto dal punto di vista del fotografo, cerco di capire cosa ricerca, cosa mi vuole mostrare e quali sono le sue idee su ciò che mi mette di fronte; ma tutto ciò accade affinché io ricavi qualcosa dalla fotografia che sto guardando. E il fotografo sa tutto questo: i suoi scatti hanno un destinatario, si rivolgono a uno spettatore e la sua pratica tiene conto di tutto ciò. Ecco il “contratto” tra creatori e consumatori. E’ in questo modo che la fotografia assume delle *funzioni* e, pertanto, la sua significatività precipua sarà connettere l’oggetto fotografato alla cultura e alla società. In matematica la funzione è una sorta di “ponte”

²⁵ R. Barthes, *op. cit.*, p. 27.

²⁶ Ivi, p. 29.

tra due insiemi. Il medesimo avviene per la fotografia: un ponte tra l'oggetto e la comunità, cioè tra contenuto del messaggio e il suo destinatario. Il fine della produzione di fotografie è, alla luce di tutto questo, un fine sociale e culturale. Le immagini fotografiche, intese in questo senso, sono *oggetti culturali* che mi danno informazioni e che io interrogo a questo fine: ricavare da loro un sapere.²⁷

Nell'ambito dello *studium* l'immagine è filtrata dalla cultura, sia dal punto di vista dell'*Operator*, sia dal punto di vista del fruitore. Dire che la fotografia ha un fine socio-culturale significa affermare che essa diviene veicolo per un *sense*: essa suggerisce una lettura della cosa che rappresenta, ovvero riconduce l'oggetto all'interno di determinate coordinate culturali che lo rendono leggibile. Ma la lettura stessa che dell'oggetto dà il fotografo è, talvolta – per chi ne ha le competenze – leggibile. Considerare il modo in cui il referente è rappresentato in foto, cioè nientemeno che lo *stile* dell'autore, significa consegnare la fotografia alla sfera dell'arte e, quindi, avere nei suoi confronti un approccio estetico; il che, però, non è altro se non una specie particolare che fa capo a quel genere di cui si è parlato in precedenza: l'interesse culturale.

Non si deve, però, dimenticare che Barthes parla dell'immagine fotografica come del particolare. In che modo, dunque, il particolare esprime l'universale? In che modo veicola il senso? Tramite ciò che viene definito “maschera” – prendendo in prestito questo termine da

²⁷ Per ciò che riguarda i rapporti tra cultura e fotografia si veda anche R. Barthes, “Il messaggio fotografico” e “Retorica dell'immagine”, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it. Carmine Bonacasa, Giovanni Bottiroli, Gian Paolo Caprettini, Daniela De Agostini, Lidia Lonzi, Giovanni Mariotti, Einaudi, Torino 1985 e 2001.

Calvino.²⁸ “Dal momento che ogni foto è contingente (e per ciò stesso fuori senso), la Fotografia può significare (definire una generalità) solo assumendo una maschera. Questa è la parola che giustamente Calvino usa per designare ciò che fa d’un volto il prodotto di una società e della sua storia.”²⁹ La maschera rende l’individuo *exemplum* di una tipologia. Essa è possibile a partire dallo sguardo sociale e culturale sulla fotografia, in quanto caratterizza ciò che è fotografato a partire da elementi socio-culturali, e in virtù di questi elementi rende universale il particolare, cioè lo connota. Frequentemente capita, guardando gli scatti dei grandi fotografi, di trovarsi di fronte a maschere, a tipi sociali, più che a volti. L’esempio di Barthes è il ritratto di William Casby fatto da Richard Avedon (fig. 1),³⁰ nel quale verrebbe messa a nudo l’essenza della schiavitù. Ma, di nuovo, per comprendere tutto ciò, ho bisogno di una cultura, e non solo: tutto ciò mi parla *della* cultura e *della* società, e in questo modo mi faccio idee sul mondo: metto alla prova e accresco il mio sapere. Ecco lo *studium*.

2.2 L’immagine pungente

Altra cosa è il *punctum*, questo “viene a infrangere (o anche a scandire) lo *studium*.”³¹ L’analisi della parola stessa ci può soccorrere per cercare di comprendere che cosa Barthes voglia dire. Il termine

²⁸ Italo Calvino, “L’avventura di un fotografo”, in *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970.

²⁹ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. cit., p. 35.

³⁰ Tutte le illustrazioni delle opere citate sono raccolte nella sezione “Immagini” alle pp. 75-79.

³¹ Ivi, p. 28.

“*punctum*” ci suggerisce l’idea di una puntura, di un piccolo taglio, come se vi fosse nell’immagine un *quid* che ne lacera l’unità dall’interno. L’immagine “ferita” appare, dunque, *duale*, laddove l’immagine che appartiene alla sfera dello *studium* è *unaria*. Cosa significa tutto ciò? Significa che il *punctum* è elemento di rottura dell’unità compositiva di una fotografia – cioè di una foto concepita secondo il classico principio dell’unità della composizione.

Il *punctum* è molto più di un semplice colpo di scena, che colpisce ma non dura. Proprio come un taglio esso lascia il segno: una sorta di cicatrice nella memoria.³² La differenza fondamentale tra *studium* e *punctum* è la medesima che sussiste tra interesse e amore.³³ Molte fotografie sono interessanti ma non rimangono per tutta la vita, durano solo per il tempo della visione; altre, invece, le amiamo e continuiamo ad averle presenti come se fossero davanti a noi, anche quando chiudiamo gli occhi.

Il *punctum* è un elemento casuale, non voluto dal fotografo, e dipende, piuttosto, dal soggetto che guarda la foto. Pertanto non è possibile darne una definizione universale.

Non tutte le fotografie hanno un *punctum*; inoltre esso è, in ogni fotografia che lo possiede, qualcosa di differente: qualcosa che dipende dalla contingenza di quell’immagine e dall’incontro tra quell’immagine e lo spettatore. E’ quest’ultimo – e nessun altro – a

³² Una buona immagine per raffigurare l’effetto del *punctum* sullo spettatore questa sensazione potrebbe essere il quadro di René Magritte *La memoria*. Ovviamente un tale accostamento rimane a livello di suggestione.

³³ Cfr. R. Barthes, *op. cit.*, p. 29.

essere “punto” dalla fotografia, perciò da lui dipenderà l’individuazione dell’elemento pungente. Il *punctum* appare come un qualcosa di instabile, all’interno dell’immagine fotografica, capace di condurla oltre i suoi confini socio-culturali. Non dipendendo dal fotografo, sfugge alle intenzioni di quello e, così facendo, sottrae la fotografia alla sfera della cultura per portarla altrove. La foto, in questo modo, non è più solo un’immagine codificata, inserita in determinate coordinate culturali – cosa che la rendeva interessante ma quasi artificiale, quasi inautentica. Ora, in virtù della casualità del *punctum*, la fotografia è riconsegnata alla propria contingenza, cui era stata sottratta affinché veicolasse un senso.

Leggiamo quanto dice Barthes a proposito di una fotografia di Kertész che raffigura un violinista tzigano e un bambino (fig. 2):

una fotografia di Kertész (1921) ritrae un violinista tzigano, cieco, guidato da un bambino; ora ciò che io vedo, attraverso questo “occhio che pensa” e che mi fa aggiungere qualcosa alla foto, è la strada in terra battuta; la conformazione di quella strada mi dà la certezza d’essere in Europa centrale; io colgo il referente (qui, veramente, la fotografia supera se stessa: non è forse questa la sola prova della sua arte? Annullarsi come *medium*, non essere più un segno, bensì la cosa stessa?), riconosco, con tutto me stesso, i borghi che ho attraversato in occasione di passati viaggi in Ungheria e in Romania.³⁴

La strada in terra battuta è il *punctum*. Questo particolare, assolutamente marginale, arriva a riempire di sé la foto, fino al punto di restituirle un nuovo aspetto. La strada in terra battuta è un *fuori-*

³⁴ Ivi, p. 47.

campo: non è, specificamente, nelle intenzioni di Kertész; il soggetto – il fuoco – è altrove: sono il violinista e il bambino. Eppure questo particolare, sfuggendo alle intenzioni del fotografo, è quanto conduce l'immagine al di là del suo essere totalmente cercata, totalmente voluta in ogni suo dettaglio e, quindi, anche costruita. Il codice culturale passa in secondo piano a favore della componente più pienamente *analogica* della foto: la presentificazione della cosa stessa. Ecco, allora, ciò che mi colpisce, ciò che mi punge: ho di fronte il referente, qui e ora – nel caso della foto di Kertész: mi trovo in Europa centro-orientale.

Ritorna il discorso iniziale sulla invisibilità della fotografia e sulla piena visibilità del referente. Le fotografie che appartengono alla sfera dello *studium* “mostrano il trucco”: la fotografia, in qualche modo, si vede. Il *punctum*, invece, fa letteralmente scomparire la fotografia come *medium* lasciando emergere il referente.

Barthes sta scoprendo pian piano le sue carte. Il concetto di *punctum* insiste sull'idea di fotografia come contingenza e come particolare, rafforzandola e sottolineando il fatto che esistono alcune fotografie – le più significative oltretutto – che riescono ad andare al di là di qualunque possibile artefatto, di qualsiasi costruzione. Il rapporto tra contingenza e realtà è fondamentale, in questo senso. Il *punctum*, infatti, suggerisce una maggiore autenticità, in quanto elemento casuale, proprio perché la realtà è piena di elementi contingenti, casuali, “fuori-fuoco”. Esattamente come la realtà si impone, nonostante il nostro volere, così nella fotografia il referente si

impone, nonostante il volere del fotografo, che non può piegare totalmente a suo piacimento la materia che fissa nell'immagine. Qualcosa deve sfuggire alla costruzione della scena che lui ha in mente: non tutto ha – né può avere – un posto e un ruolo predefinito; laddove tutto è costruito rimane, comunque, un elemento di casualità che interferisce con la costruzione e la mette in crisi.³⁵

Il *punctum* è, allora, centrale nell'indagine di Barthes – nella prospettiva di legare immagine fotografica e realtà – essendo segno del fatto che, al di là di qualunque volontà del fotografo, al di là di qualunque connotazione e funzione culturale, la fotografia non può esimersi dal cogliere quello che c'è, e dal coglierlo tutto: anche il *sovrabbondante*, che esula dai piani del fotografo. Presupposto di un tale ragionamento è il fatto che la fotografia sia, come già detto, “rivelazione chimica dell'oggetto” e, pertanto, che essa sia fatta più dalla luce e dalla macchina che dal fotografo. Dice Barthes: “la veggenza del Fotografo non consiste tanto nel ‘vedere’ quanto piuttosto nel trovarsi là.” Di nuovo, il fotografo appare “causa seconda”: rende possibile il miracolo della fotografia, ma non ne è l'artefice principale. Sembra più una componente passiva. Il *punctum*

³⁵ Da qui passa secondo molti la differenza tra fotografia e pittura. Quest'ultima sarebbe, fondamentalmente, un *manufatto*, espressione di ciò che l'artista pensa del mondo e quindi risultato di un procedimento creativo-interpretativo; la prima, invece, legata alla realtà da un vincolo di causalità, sarebbe espressione del modo in cui il mondo è stato in un particolare tempo e luogo. Per queste considerazioni rimando a Jonathan Friday, *Aesthetics and Photography*, Ashgate, Burlington 2002, pp. 37 e segg. Più in generale per ciò che riguarda i rapporti tra fotografia e pittura si vedano: Heinrich Schwarz, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, tr. it. Chiara Spallino Rocca, Bollati Boringhieri, Torino 1992 e 2002, e Aaron Scharf, *Arte e fotografia*, tr. it. Laura Lovisetti Fua, Einaudi, Torino 1979.

non è merito suo. Egli, semplicemente, si trova nel posto giusto al momento giusto.

3. *Il realismo di Barthes*

3.1 Il *noema* della fotografia

La tematica del rapporto tra immagine e referente, che in fotografia pare essere davvero *sui generis*, si pone chiaramente nel discorso di Barthes all'inizio della seconda parte de *La camera chiara*. Ora viene esplicitato quanto precedentemente rimaneva solo sottinteso.

Innanzitutto viene fornita una definizione di referente: “non già la cosa *facoltativamente* reale a cui rimanda un'immagine o un segno, bensì la cosa *necessariamente* reale che è stata posta dinanzi all'obbiettivo, senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna.”³⁶ Queste parole sono molto interessanti perché confermano la necessità del referente affinché vi sia una fotografia. La pittura, ad esempio, non lo esige come strettamente necessario. Nel caso di un quadro, infatti, ciò che l'immagine raffigura si riferisce a qualcosa – nella misura in cui l'immagine è immagine-di-qualcosa – ma ciò che viene raffigurato può essere frutto dell'immaginazione del pittore, oppure può non essere fisicamente di fronte a chi la sta dipingendo.

La fotografia non ammette questo tipo di rapporto con l'oggetto: essa è vincolata alla realtà di quest'ultimo. Può riprodurre qualcosa se e solo se questo esiste, se e solo se il referente è *stato* di fronte all'obbiettivo. Questo è il fondo del realismo di Barthes. Non solo la

³⁶ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 77-78.

fotografia riproduce il reale, ma la fotografia *c'è* in quanto il suo oggetto è stato realmente di fronte all'obbiettivo. Che vi sia l'oggetto, dunque, per l'immagine fotografica, non è solo vincolo per la raffigurazione, ma vera e propria condizione di esistenza. E, d'altronde, il fatto che vi sia una fotografia di qualcosa indica immediatamente che quel qualcosa è realmente stato.

Nello stesso istante in cui vedo l'oggetto riprodotto in foto, ne percepisco la realtà. Ciò che lo spettatore *intenziona*, in una fotografia è, prima di tutto, la referenza (la fotografia *attesta*). Il correlato intenzionale di questo atto – il *noema* – è il fatto che l'oggetto è stato realmente là, di fronte all'obbiettivo. Dice, infatti, Barthes: “il nome del noema della Fotografia sarà quindi: ‘*E' stato*’”.³⁷

Da notare è il tempo verbale utilizzato: non “è”, ma “è stato”. La fotografia non parla di un'esistenza al presente, bensì al passato, e si riferisce, precisamente, al momento in cui il referente stava di fronte all'obbiettivo, pronto per essere fotografato. Detto dal punto di vista del tempo il *noema* della fotografia è, allora, nient'altro che “la posa”, e cioè il fatto che qualcosa *si è posto* di fronte all'obbiettivo.

3.2 La fotografia come emanazione

Il *background* teorico di queste considerazioni è facilmente individuabile: l'immagine fotografica è il risultato di un processo foto-chimico, è causata dall'oggetto e dalla luce; senza un tale processo di riflessione non vi può essere la fotografia; ma, ancora prima, senza

³⁷ Ivi, p. 78.

l'oggetto non può esserci alcuna riflessione. Il rapporto immagine-oggetto è, dunque, racchiuso in un vincolo di *causalità*: l'oggetto causa la fotografia. E, proprio come a partire da un effetto posso risalire alla causa, così a partire dall'immagine fotografica posso risalire all'oggetto e alla sua esistenza reale. Dice Barthes, in maniera molto significativa: "in latino 'fotografia' potrebbe dirsi: 'imago lucis opera expressa'; ossia: immagine rivelata, 'tirata fuori', 'allestita', 'spremuta' (come il succo d'un limone) dall'azione della luce."³⁸ La perifrasi latina da sola potrebbe valere come dichiarazione teorica: la luce fa la fotografia. Ma il passo più significativo, in questo senso, è il seguente:

si dice sovente che a inventare la fotografia (trasmettendole l'inquadratura, la prospettiva albertiana e l'ottica della *camera obscura*) siano stati i pittori. Io invece dico: sono stati i chimici. Infatti il noema '*E' stato*' non è stato possibile che dal giorno in cui una circostanza scientifica (la scoperta della sensibilità alla luce degli alogenuri d'argento) ha permesso di captare e di fissare direttamente i raggi luminosi emessi da un oggetto variamente illuminato. La foto è letteralmente un'emanazione del referente.³⁹

Da sempre esiste un dibattito in merito ai rapporti tra pittura e fotografia.⁴⁰ Prendere posizione a favore di una discontinuità tra le due, laddove molti la pensano in maniera opposta, ha un preciso significato, e cioè: privilegiare la componente chimico-fisica e

³⁸ Ivi, p. 82.

³⁹ Ivi, p. 81.

⁴⁰ Anche per questo rimando alle opere già citate di Schwarz e Scharf e inoltre a Charles Baudelaire, "Il pubblico moderno e la fotografia" in *Scritti sull'arte*, tr. it. Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 1992, pp. 217-222.

meccanica della fotografia, a scapito della componente creativa impersonata dal fotografo; e tutto ciò va nella direzione del realismo e del causalismo. Poco più avanti Barthes noterà, quasi *en passant*, che la fotografia può essere considerata come un'immagine ἀχειροποίητος, cioè non fatta da mano umana. Ora, questa affermazione, che può apparire marginale, è invece carica di significato e merita un po' di attenzione. Secondo la fede cristiana, infatti, l'immagine ἀχειροποίητος è la Sindone di Torino: quell'immagine, cioè, che non fu disegnata, ma che il corpo stesso di Gesù lasciò impressa sul sudario in cui si trovava avvolto, dopo che fu deposto dalla croce. A partire da qui trae origine la tradizione figurativa delle icone bizantine (e poi di quelle russe), le quali nascono come riproduzioni di quel prototipo e, perciò, si propongono come ἀχειροποίηται, codificando uno stile il più possibile impersonale, che mimi le fattezze del modello originario.

Pare delinearsi un'interessante analogia: come nell'icona il pittore non deve inventare nulla, ma semplicemente *riprodurre* l'immagine che Cristo stesso diede di sé – l'icona, infatti, impone al pittore di annullare la propria individualità – così nella fotografia il fotografo non interviene, ma funge da mezzo, fa in modo che la luce possa creare l'immagine.

L'analogia tra foto e Sindone, in quest'ottica, è davvero forte. Si potrebbe, addirittura, fare un parallelo puntuale tra le due: il corpo

morto di Gesù sarebbe l'oggetto; il sangue la luce; il sudario la pellicola; e, naturalmente, la Sindone la fotografia.⁴¹

Al di là delle suggestioni, accostare fotografie, icone e Sindone ha un senso ben preciso: calcare la mano, ancora di più, da un lato sul rapporto di causalità tra referente e immagine, dall'altro sul ruolo marginale del fotografo. Inoltre questo discorso ben si adatta all'idea di fotografia come "emanazione del referente", espressione che ha una valenza duplice: sottolineare l'impersonalità del processo di produzione dell'immagine fotografica e conferire a quest'ultimo una valenza quasi miracolosa, magica (la fotografia è "una *magia*, non un'arte"⁴²).

4. Il Tempo dell'immagine fotografica

Il realismo di Barthes non è, però, solo causalismo. Egli, infatti, sottolineando la forza documentativa della fotografia, sostiene che essa proviene non soltanto da una sua maggiore virtù analogica – il che pare essere innegabile e, tuttavia, non sufficiente. La questione non è tutta riducibile al fatto che una foto riproduca l'oggetto più fedelmente di quanto facciano un dipinto o un disegno. Il punto centrale è, di nuovo, il *noema*: il fatto che necessariamente l'oggetto è stato di fronte all'obbiettivo. Il senso di realtà supportato dalla fotografia è, innanzitutto, questa certezza di un'esistenza passata.

⁴¹ Per le considerazioni sulle icone rimando a Paolo Spinicci, *Lezioni sul concetto di raffigurazione*, CUEM, Milano 2003, pp. 238-261 e a Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977 e 2004.

⁴² R. Barthes, *op. cit.*, p. 89.

L'oggetto è stato, e il suo essere stato è *qui e ora* davanti a me. Dice Barthes: "L'importante è che la foto possieda una forza documentativa, e che la documentatività della Fotografia verta non già sull'oggetto, ma sul tempo. Da un punto di vista fenomenologico, nella Fotografia il potere di autenticazione supera il potere di raffigurazione."⁴³

La fotografia non si limita a copiare, a riprodurre il reale, ma fa di più: in qualche modo essa lo ripresenta, ne registra l'essenza visiva e la ripropone allo spettatore differita nel tempo. Parla al presente di un contenuto passato. L'oggetto è qui, ma in che modo? Potremmo dire: è qui "al passato"; è qui *il suo passato*: quel momento in cui è stato di fronte all'obbiettivo. Sembra quasi che la fotografia ci mostri un fantasma: uno spettro. E non a caso è proprio questo il nome usato da Barthes per chiamare il referente di una foto: lo *Spectrum*.

4.1 Fotografia e Morte alla luce delle considerazioni sul nuovo *punctum*

L'immagine fotografica crea una lacerazione nel *continuum* temporale, spezza lo stile costitutivo dell'esperienza, il fluire di ritenzione e protensione. "Essa non è minimamente protesa [...]. Immobile, la Fotografia rifluisce dalla presentazione alla ritenzione."⁴⁴ Non c'è avvenire, solo un ristagno di presente e passato. Ecco, dunque, da dove proviene quel particolare senso di staticità; ecco cosa avvicina la fotografia alla Morte: il senso "macabro" di un essere-

⁴³ Ivi, pp. 89-90.

⁴⁴ Ivi, p. 90.

senza-futuro. L'unica cosa a disposizione è un "è stato" ormai non più modificabile.

Si affaccia, dunque, un nuovo *punctum* "che non è più di forma, ma d'intensità, è il Tempo, è l'enfasi straziante del noema ('è stato'), la sua raffigurazione pura."⁴⁵ Tra i molti esempi che propone Barthes, uno in particolare può essere interessante: il *Ritratto di Lewis Payne* di Alexander Gardner (1865) (fig. 3).

L'immagine presenta un condannato a morte. Noi sappiamo che è già morto, in quanto l'evento si è consumato più di un secolo fa. Eppure vederlo di fronte a noi *ora*, da vivo, confonde il piano temporale e ci porta pensare al fatto che, in quel momento in cui è stato ritratto, *stava per morire*. Ecco questo nuovo *punctum*: una vera e propria "vertigine".⁴⁶ Di fronte al *Ritratto di Lewis Payne* diciamo, con Barthes: "è morto e sta per morire".

⁴⁵ Ivi, p. 95.

⁴⁶ Il termine "vertigine" è usato da Barthes (ivi, p. 96). Può essere interessante trarre spunto da questa parola per una breve riflessione rispetto al vocabolario delle espressioni barthesiane. Esse sono, senza dubbio, fortemente espressive; tuttavia una tale espressività sembra caricare il discorso e portarlo all'estremo. Non è un caso che questi termini compaiano in relazione a nodi cruciali. Sono espressioni forti che suggellano idee forti, come quelle de *La camera chiara*. Da un lato è possibile parlare di vertigine a partire da una precisa idea di fotografia che, a sua volta, rende possibile una precisa idea del tempo nella fotografia; dall'altro esprimersi così ha la funzione di caricare il discorso, quasi a dar più vigore alle idee stesse che in esso si portano avanti. In tal modo si costituisce una sorta di "linguaggio tecnico" barthesiano con la duplice caratteristica di essere spiegabile e di spiegare e con una sua propria coerenza interna, ma anche criticabile dall'esterno. Il termine "vertigine" ha, dunque, un posto, una funzione e una ragione ben precisi nell'economia del discorso di Barthes, perciò, in sede espositiva, si è deciso di riportarlo citandolo.

In generale in ogni fotografia, secondo il semiologo francese, si ripropone questa “catastrofe”,⁴⁷ indipendentemente che il soggetto sia o non sia morto. In ogni fotografia aleggia un senso di morte, e questo accade a causa della posa – e cioè del fatto che il referente si è posto di fronte all’obbiettivo: il fatto che quello è stato. Ma, appunto, un tale essere stato risulta *assoluto*,⁴⁸ immodificabile e senza futuro: il referente appare, allora, come un cadavere, come uno spettro. Il soggetto diviene oggetto ed è fissato per sempre nell’attimo in cui si è fermato di fronte alla macchina fotografica. E non solo: dal punto di vista dello spettatore la Morte si dà nella forma dell’esperienza stessa della perdita.

Fotografia e Morte sono in uno stretto rapporto, dunque, sancito dal modo in cui la fotografia esprime il Tempo. Il paradosso è che l’immagine fotografica è viva, nel senso che mi anima – si ricordi quanto si diceva sul “principio di avventura” – ma, insieme, mi presenta la Morte, essendo la sua temporalità rappresa e ferma.

4.2 Allucinazione e follia

Da tutto ciò discende l’idea di fotografia come *allucinazione* – e non illusione. La fotografia è allucinata perché pone di fronte ai miei occhi il reale privato della sua esistenza materiale. L’oggetto non c’è, ma la grande capacità dell’immagine fotografica è proprio questa: renderlo presente al passato. Dire che la fotografia è allucinazione presuppone

⁴⁷ Il termine “catastrofe” è usato da Barthes (*ibidem*). Anche in questo caso valgono le considerazioni fatte a proposito dell’uso di “vertigine” nella nota precedente.

⁴⁸ Barthes dice: “il passato assoluto della posa (aoristo)” (*ibidem*).

il fatto che non si veda la fotografia di qualcosa, ma la cosa stessa qui ed ora. L'allucinazione è, infatti, la percezione di qualcosa che non c'è; l'illusione è, invece, un sottile e tacito gioco di equivoci tra lo spettatore e l'immagine. Guardando una fotografia lo spettatore non equivoca, è certo di quanto sta vedendo: non pensa ad un inganno percettivo. Secondo Barthes egli non vede l'immagine, ma il referente. La pittura, inversamente, può essere illusionista: essa gioca con lo spettatore illudendolo che quanto è raffigurato non sia immagine ma reale. La fotografia – sostiene Barthes – è “falsa a livello della percezione”⁴⁹ ma non ingannevole. Ed è falsa proprio perché mostra la cosa in assenza della cosa stessa – proprio come una allucinazione. Vedo il referente, eppure quello non c'è, perché si trova in un passato assoluto, irrecuperabile. Ma neppure su questo mi inganna la fotografia, in quanto essa da subito mi parla al passato e mi dice il tempo corretto della cosa, perciò è “vera a livello del tempo”.⁵⁰

Solo se la fotografia viene intesa come “emanazione” sono possibili tali considerazioni, poiché è in virtù di questa sua caratteristica che essa è in grado di presentificare l'oggetto, di riprodurlo reale qui ed ora. L'immagine fotografica non è un *trompe l'oeil*, ma la riproduzione nell'adesso di un oggetto che è stato nel passato; è l'emanazione del suo aspetto visibile impressa su carta fotosensibile in forza di un procedimento foto-chimico. La fotografia non illude, mostra.

⁴⁹ Ivi, p. 115.

⁵⁰ *Ibidem*.

L'allucinazione getta luce sull'idea barthesiana di fotografia come *medium folle*. Essa pone, infatti, lo spettatore in un rapporto folle con l'oggetto: da un lato mostra come presente ciò che è solo al passato, dall'altro insinua un impulso d'amore – che Barthes chiama precisamente “Pietà” – verso ciò che è morto o sta per morire. In quest'ottica, attribuire funzioni alla fotografia significa sottrarla alla follia, renderla comprensibile: “farla rinsavire”⁵¹ ricontestualizzandola, dandole un ruolo nella società.

A questo proposito può essere utile citare un altro saggio di Barthes intitolato *Il messaggio fotografico* e contenuto in *L'ovvio e l'ottuso*. Qui si dice:

La fotografia traumatica è quella su cui non vi è nulla da dire: la fotochoc è, per la sua struttura, insignificante: nessun valore, nessun sapere, al limite nessuna categorizzazione verbale può aver presa sul processo istituzionale del significato. Si potrebbe immaginare una sorta di legge: più il trauma è diretto, più la connotazione è difficile; o ancora: l'effetto “mitologico” di una fotografia è inversamente proporzionale al suo effetto traumatico. Perché? Il fatto è che, al pari di ogni significazione ben strutturata, la connotazione fotografica è un'attività istituzionale. In rapporto alla società come un tutto, la sua funzione è di integrare l'uomo cioè di assicurarlo.⁵²

E così la fotografia può essere arte, documento, testimonianza, ornamento, non importa. Ciò che conta davvero è che sia rassicurante, che la sua vena folle sia mitigata. L'arte, dunque, non è qualcosa che

⁵¹ L'espressione è di Barthes (ivi, p. 117).

⁵² Id, “Il messaggio fotografico”, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it. cit., p. 21.

ha a che fare con l'essenza primaria dell'immagine fotografica, ma è solo un modo di connotarla, un modo di includerla nell'ambito della cultura, conferendole il ruolo di veicolo per un senso, dandole una funzione sociale. E' una via per rendere comprensibile – e quindi rassicurante – una fotografia: “ammorbidita” dalla connotazione la sua essenza puramente denotativa passa in secondo piano; il “trauma” – che altro non è se non una anticipazione del concetto di *punctum* – viene così assorbito, per quanto non del tutto cancellato. Esso, infatti, rimane sullo sfondo come portato incancellabile dell'essenza puramente denotativa dell'immagine fotografica. La follia della fotografia si fonda, dunque, proprio su questo nucleo analogico che le appartiene essenzialmente in quanto attestazione d'esistenza, in quanto riproduzione e presentificazione del reale.

5. La fotografia del Giardino d'Inverno

Vi è una fotografia la cui presenza aleggia attraverso tutta la seconda parte de *La camera chiara*. Essa è molto particolare perché ritrae la madre di Barthes, morta da poco. Leggiamo le sue toccanti parole:

Così, solo nell'appartamento nel quale era morta da poco, io andavo guardando alla luce della lampada, una per una, quelle foto di mia madre, risalendo a poco a poco il tempo con lei, cercando la verità del volto che avevo amato. E finalmente la scoprii. Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, con gli angoli mangiucchiati, d'un color seppia smorto, essa mostrava solo due bambini in piedi, che facevano gruppo, all'estremità d'un ponticello di legno in un Giardino d'Inverno col tetto a vetri. Mia madre aveva allora (1898) cinque anni, suo fratello sette. [...] Osservai la bambina e finalmente ritrovai mia madre. La luminosità del suo viso, la posizione ingenua delle sue

mani, il posto che essa aveva docilmente occupato senza mostrarsi e senza nascondersi, la sua espressione infine, che la distingueva, come il Bene dal Male, dalla bambina isterica, dalla smorfiosetta che gioca all'adulta, tutto ciò formava l'immagine d'una *innocenza* assoluta (se si vuole accogliere questa parola nella lettera della sua etimologia, la quale è 'Io non so nuocere'), tutto ciò aveva trasformato la posa fotografica in quel paradosso insostenibile che lei aveva affermato per tutta la vita: l'affermazione d'una dolcezza⁵³.

Parlare di questa fotografia ha un senso particolare, in quanto può essere assunta come esempio paradigmatico di tutte le considerazioni barthesiane. Nella foto del Giardino d'Inverno l'autore "ritrova" la propria madre, dopo averla cercata attraverso innumerevoli immagini. Nessuna di queste, però, era in grado di restituire la *verità* della donna scomparsa: tutte la raffiguravano, ma nessuna sapeva parlarne – potremmo dire. E qui sorge una prima considerazione: per quanto la fotografia mostri il reale, non è detto che sia in grado di portarne alla luce la verità. Quest'ultima, infatti, si nasconde oltre l'aspetto visibile; va cercata, appunto, in un particolare che la può fare emergere. E così è nella fotografia del Giardino d'Inverno: quell'aria di "innocenza assoluta" è ciò che permette all'essenza della madre-bambina di rivelarsi. Ed è significativo, in questo senso, il fatto che il riconoscimento avvenga grazie ad una foto non recente, come a marcare il fatto che la verità e l'identità non hanno a che vedere, più di tanto, con l'apparenza sensibile. Il riconoscimento non passa, infatti, per Barthes, dalla somiglianza fisica. Si pensi a quanto si diceva rispetto alla posa: la fotografia mi condanna ad avere un'espressione,

⁵³ Id, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. cit., pp. 69-70.

mi rende oggetto. Tutte le fotografie restituiscono la mia apparenza sensibile, poche la mia verità. Viene in mente una frase di Machiavelli: “ognuno vede ciò che tu pari, pochi sentono quello che tu sei.” Utilizzando un linguaggio “geometrico” potremmo anche dirla così: a molte fotografie manca la dimensione della profondità; esse sono superficiali, mostrano l’apparenza, ma non l’essenza. E, tuttavia, alcune sono in grado di “pungere” (nei due sensi di *punctum* di cui si è parlato). La fotografia del Giardino d’Inverno appartiene a questa categoria e, perciò, confonde realtà e verità. In che senso? Le due cose, abbiamo visto, dovrebbero andare separate in quanto l’una – la realtà, il *noema* della fotografia – si coglie nella percezione, tenendo aperti gli occhi; l’altra – la verità, l’essenza di chi è fotografato – si coglie secondo Barthes, quasi paradossalmente, ad occhi chiusi, cioè nel ricordo.⁵⁴ Alcune fotografie sanno cogliere l’essenza di chi presentano e, dunque, oltre a mostrare il referente sono in grado di parlarne. A chi, però, sanno parlare? A chi conosce chi è raffigurato in foto; infatti solo chi già conosce può riconoscere. Ecco, forse, il motivo per cui mai ci viene mostrata la fotografia del Giardino d’Inverno: a noi non direbbe nulla.

⁵⁴ Gli echi proustiani di queste considerazioni sono piuttosto evidenti. Addirittura, su questo, i due autori potrebbero essere perfettamente sovrapponibili. Per uno studio più approfondito sulla tematica della fotografia in Barthes e Proust (anche per la bibliografia) rimando a Sara Guindani, *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia, pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Mimesis, Milano 2005, pp. 21-32.

CAPITOLO SECONDO

BARTHES E IL REALISMO FOTOGRAFICO

1. Le premesse del discorso di Barthes

Dopo aver esposto e analizzato i nodi del ragionamento barthesiano sulla fotografia, è il caso di riflettere sui suoi presupposti, già in parte evidenziati e, tuttavia, non ancora approfonditi.

Barthes non discute mai le proprie convinzioni di fondo, semplicemente le enuncia e le assume, per poi costruire il proprio discorso. Ora, dunque, si tratta non più di esporre i contenuti de *La camera chiara*, ma di metterne in risalto le idee di fondo, approfondendole e cercando di inserirle nell'ottica più ampia della prospettiva realista sulla fotografia – prospettiva di cui lo stesso Barthes si dice un sostenitore. Tutto ciò non senza aver prima mostrato chiaramente quale sia la connessione tra le conclusioni, cui il semiologo francese perviene, e le sue premesse di matrice realista.

1.1 Ancora sulla fotografia come allucinazione

Una buona via per iniziare può essere quella dell'*exemplum*: scegliere un caso emblematico che permetta, in seguito, al discorso di prendere una piega più generale. In questo senso si rende interessante e utile una analisi più approfondita di quanto è stato detto in merito alla fotografia come allucinazione, e, conseguentemente, di quale sia la portata di questa considerazione all'interno del discorso.

L'accostamento di fotografia e allucinazione costituisce una delle conclusioni più forti e significative a cui giunge Barthes. Si tratta inoltre di una considerazione di notevole densità teorica e in grado di condensare in sé un po' tutto il discorso de *La camera chiara* – quasi un simbolo. Pertanto una analisi attenta di questo punto permetterebbe di mettere in luce chiaramente le premesse barthesiane e il loro senso.

Recuperiamo un passo importante: “la Fotografia diventa allora per me un *medium* bizzarro, una nuova forma di allucinazione: falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo.”⁵⁵

E' il caso di riflettere. Allucinazione è, riducendo ai minimi termini, la percezione di qualcosa che non c'è. Potremmo proporre un esempio. Sono nel deserto, assetato e senza acqua; in lontananza vedo un'oasi, mi dirigo verso quel punto lontano dove spero di trovare riposo e refrigerio; ma, una volta lì, mi accorgo che non c'era niente di quanto avevo visto, eppure io ero del tutto sicuro di non ingannarmi. Ecco una allucinazione. Cosa significa tutto ciò in relazione a una fotografia? Significa che quando ho di fronte una foto, secondo

⁵⁵ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it cit., p.115.

Barthes, faccio un'esperienza paragonabile a quella del miraggio dell'oasi nel deserto: vedo chiaramente di fronte a me come reale qualcosa che di fronte a me non è, qualcosa che non c'è. Come nel deserto sono sicuro che poco più avanti ci sarà dell'acqua – tanto da correre all'impazzata in direzione di quella – così nella visione dell'immagine fotografica sono certo di avere davanti qui e ora il paesaggio, la cosa o la persona ritratta nella fotografia. Questo è il punto centrale: il contenuto della mia percezione è, in quel momento, *reale* per me. Se così non fosse, non vi sarebbe allucinazione.

Ma vi è un secondo punto da aggiungere, altro perno fondamentale del discorso di Barthes: si tratta della temporalità. Io ho di fronte *ora* qualcosa che viene raffigurato irrimediabilmente *al passato*. Io vedo *qui* qualcosa che qui non è – e con ciò non s'intende unicamente dire che non è *fisicamente* presente. Da un punto di vista del tempo, infatti, la questione può essere messa in questi termini: il referente della fotografia non è *mai* stato qui. La temporalità propria della fotografia è tipicamente quella che esprime un passato assoluto irrecuperabile. Così, ad esempio, vedo quella fotografia di Alexander Gardner che ritrae il condannato a morte Lewis Payne, ed egli è davanti a me, seduto sulla sedia mentre attende di essere giustiziato. Lo guardo, penso al fatto che è un condannato a morte; forse rifletto sulla sua condizione, provo pena per lui, e penso al fatto che *sta per* morire. Ma, contemporaneamente, sopraggiunge in me tutto il senso del paradosso celato in una tale situazione: Lewis Payne è *già* morto, è *già* stato giustiziato. Quella fotografia, infatti, è stata scattata nel 1865.

Nel 1865 egli era seduto su quella sedia, e non ora. La potenza dell'immagine fotografica, allora, è concentrata in tale capacità: saper riportare quel momento del 1865 nel 2006, lasciando tuttavia le due temporalità distinte: comunicanti eppure separate. Nel 2006, vedo Lewis Payne mentre stava per morire nel 1865. Quell'atto si è già consumato. La fotografia non riporta in vita chi è defunto, semplicemente me lo mette di fronte adesso: me lo mostra proprio come era in quel momento, in quella posa colta prima che morisse nel 1865. Per assurdo, potrei incaponirmi e tentare di tutto per salvarlo – persino cercando di mobilitare un movimento d'opinione contro la pena capitale – eppure tutto ciò non servirebbe a nulla. Purtroppo egli è *già* irrimediabilmente morto, e ogni volta che guarderò quell'immagine, egli sarà *sempre già morto*. La fotografia non fa altro che aprire una “lacerazione”⁵⁶ nel velo della storia, mostrandomi un passato che rimane tale: non più modificabile, assoluto e già compiuto. Posso solo guardarlo comparire di fronte ai miei occhi, senza poter in alcun modo interagire – e questo, forse, è uno dei sensi in cui potremmo dire che la fotografia è piatta.

La follia che Barthes attribuisce all'immagine fotografica nasce proprio da queste considerazioni: aver di fronte qualcosa che in realtà non è per nulla di fronte a me, ma si trova in un altrove temporale. E, tuttavia, è così reale da attrarmi verso di sé, come per farsi toccare, salvo poi sottrarsi e mostrarsi, finalmente, per ciò che è: una superficie

⁵⁶ Si ricordi a tal proposito il discorso che Barthes fa in merito al tempo come nuovo *punctum*.

piatta che documenta un'esistenza passata.⁵⁷ E in questa caratteristica è riscontrabile ciò che può ricondurre la fotografia all'allucinazione: il portato di realtà che la accompagna. Potremmo nuovamente riproporre l'esempio del miraggio nel deserto: quando vedo l'oasi all'orizzonte non so affatto che quell'oasi non c'è. Ho bisogno di arrivare sul posto e lì constatare, mio malgrado, che si trattava davvero soltanto di una allucinazione. Ma io non corro là per verificare se il contenuto della mia percezione è vero o falso, questo non avrebbe senso. Non dubito assolutamente che sia vero, e non ho motivi per dubitare. L'oasi l'ho vista, la percezione è avvenuta realmente. Il punto non è se ho percepito o meno, ma se quanto ho sicuramente percepito *esiste* o meno: se esiste allora non è allucinazione, in caso contrario lo è. Dunque solo lo sviluppo dell'intero decorso percettivo – che conferisce senso ad ogni singola percezione – può smascherare un'eventuale allucinazione. Non vi è nulla nella singola percezione che mi possa suggerire se ciò che ho di fronte è o non è una allucinazione. Finché è salva la coerenza del decorso non ho ragione di mettere in dubbio quanto percepisco; finché il contenuto di una percezione non è smentito da un'altra percezione esso è reale per me – e d'altronde che motivo avrei per dubitare?⁵⁸

⁵⁷ Si veda rispetto a ciò quanto viene detto ne *La camera chiara* a proposito della "Pietà". Cfr. R. Barthes, *op cit.*, pp. 116-117.

⁵⁸ Il discorso è da inquadrare nell'ottica più ampia di ciò che viene definito come il problema del rapporto fra immanenza del dato percettivo e trascendenza dell'oggetto esterno. Si tratta di una questione molto complessa che non si può trattare in questa sede. Per i nostri scopi è sufficiente quanto detto. Rimando per considerazioni più articolate e dettagliate a Paolo Spinicci, *Percezioni ingannevoli*, CUEM, Milano 2005 (in particolare pp. 75-97). Si veda anche Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, tr. it. Vincenzo Costa,

Pertanto Barthes può giungere a queste conclusioni in virtù della sua concezione *realista* della fotografia, poiché è possibile affiancare immagine fotografica e allucinazione solo se la prima si comporta come la seconda, consentendomi di credere, fino a prova contraria, che ho realmente di fronte l'oggetto che sto vedendo: solo se ho una presunzione di realtà rispetto a ciò che percepisco. Dire che la fotografia è allucinazione pare, allora, un altro modo per riaffermare e ribadire che essa è *analogon* assoluto: presentificazione davanti allo spettatore del reale passato. Legando il discorso ad un esempio ormai noto, si potrebbe dire così: guardando la fotografia di Lewis Payne, ho di fronte proprio Lewis Payne. Il tutto è in perfetto accordo con il discorso sull'aderenza del referente e l'invisibilità della fotografia: essa scompare per mostrare l'oggetto che raffigura, il quale a sua volta conquista la piena e totale visibilità.⁵⁹

1.2 Le premesse realiste di Barthes

Il cammino che conduce Barthes a parlare di allucinazione potrebbe essere allora schematizzato come un percorso attraverso alcuni nodi fondamentali, che possiamo ricostruire in questo modo:

- la fotografia è “*imago lucis opera expressa*”, è emanazione del reale: l'immagine è prodotta dalla luce e da una macchina che

Einaudi, Torino 1965 e 2002.

⁵⁹ E' interessante notare come il discorso sulla invisibilità della fotografia e l'accostamento all'allucinazione si alimentino a vicenda. Da un lato, infatti, solo se la fotografia si ritrae per mostrare l'oggetto può essere allucinatoria; dall'altro, viceversa, dire che la fotografia è allucinazione accresce in maniera suggestiva la forza dell'idea che essa, in qualche modo, scompaia come *medium* per lasciar spazio al proprio referente.

registra il dato reale, il quale, a sua volta, si impone all'obbiettivo, senza possibilità di modificazione; la fotografia è l'immagine ἀχειροποίητος;

- in virtù di questa capacità analogica assoluta, la fotografia mostra il proprio referente sottraendosi alla vista dello spettatore: la fotografia dà a vedere nascondendosi, è invisibile e perciò permette la piena visibilità di ciò che riproduce;

- pertanto la fotografia è *analogon*: essa presentifica l'oggetto di fronte allo spettatore e ne documenta l'esistenza;

- la sua documentatività è però al passato, essa dice che qualcosa è *stato* in un dato momento di fronte all'obbiettivo, affermando, al contempo, la realtà dell'oggetto e il suo passato, mostrandolo: questo è il suo *noema*;

- l'essenza della fotografia è tutta racchiusa in questa capacità di certificare l'esistenza passata del proprio referente: non è, dunque, in senso primario, né arte né raffigurazione, ma documento.

Da questi nodi fondamentali si giunge alle considerazioni finali. Date queste premesse, infatti, è possibile parlare sia del tempo dell'immagine fotografica come vertigine sia della fotografia come allucinazione e quindi come follia.⁶⁰

Baricentro del discorso barthesiano sono le riflessioni sul *noema*, sull'“è stato”, nodo fondamentale che lega assieme i due fili del discorso: quello sulla documentatività e quello sulla temporalità.

⁶⁰ Qui non si sostiene che quelle premesse implicino necessariamente tali conclusioni. Il discorso è, piuttosto l'inverso: vogliamo mostrare come, date determinate conclusioni, le premesse che le sostengono siano quelle indicate.

Eppure anche a queste considerazioni, in qualche modo, si arriva; per quanto cruciali esse non possono essere considerate come il punto zero dell'argomentazione: necessitano, infatti, di presupposti. Vi è, per così dire, un "prima" teorico.

Proviamo a richiamare due passi significativi. Innanzitutto la definizione di referente: "non già la cosa *facoltativamente* reale a cui rimanda un'immagine o un segno, bensì la cosa *necessariamente* reale che è stata posta dinnanzi all'obbiettivo, senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna".⁶¹ E poi, rispetto al *noema*:

nella Fotografia [...] io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E siccome tale costrizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il noema della fotografia. Ciò che io intenzionalizzo in una foto (non parliamo ancora del cinema), non è l'Arte e neppure la Comunicazione, ma la Referenza che è l'ordine fondatore della Fotografia. Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: 'E' stato'".⁶²

Il condizionale è chiaro: se c'è una fotografia il referente necessariamente è stato. D'altronde ciò che per prima cosa, ed essenzialmente, colgo in una fotografia altro non è se non il rapporto di referenza, la testimonianza dell'esistenza certa dell'oggetto raffigurato: una foto innanzitutto mi mostra ciò. Questo è chiaramente il nucleo del discorso. Il tutto rimane, però, come una sorta di principio formale, possibile a partire da una certa idea della fotografia. Non è difficile accorgersi del fatto che per poter parlare così Barthes

⁶¹ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁶² Ivi, p. 78.

deve già essere un realista. Qui egli sta semplicemente enunciando il proprio realismo, ne sta dando una sistemazione formale, niente di più. Potremmo dire: la vera partita si gioca altrove. Ciò che ci preme a questo punto, allora, non è più limitarci ad enunciare una presa di posizione – peraltro abbastanza nitida e netta; piuttosto, ci interessa comprenderne le ragioni: tematizzarla, cercando di individuare ciò che la supporta. Che cosa, dunque, rende possibile l’affermazione sul *noema*?

Per rispondere a questa domanda bisogna fare riferimento ai primi due passaggi del discorso barthesiano: la fotografia come emanazione del referente e la piena visibilità di quest’ultimo, di contro al fatto che la foto che lo dà a vedere rimanga invisibile. Iniziamo proprio da qui.

2. *La fotografia come medium trasparente*

Per cominciare a riflettere più approfonditamente è opportuno leggere di nuovo le parole de *La camera chiara*:

una fotografia [...] dice: *questo, è proprio questo, è esattamente così!* Ma non dice nient’altro; una foto non può essere trasformata (detta filosoficamente, essa è interamente gravata dalla contingenza di cui è l’involucro *trasparente* e leggero [...]). Si direbbe che la Fotografia porti sempre il suo referente con sé, tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa o funebre, proprio in seno al mondo in movimento; essi sono *appiccicati* l’uno all’altra.⁶³

Il senso di questo discorso è chiaro. La fotografia, innanzitutto, mostra il proprio referente, lo pone di fronte allo spettatore: il suo è un

⁶³ Ivi, pp. 6-7. Per le parole “trasparente” e “appiccicati” il corsivo è mio.

linguaggio deittico. Essa non può mai essere slegata da ciò che dà a vedere; se così fosse sarebbe vuota. Pertanto porta sempre con sé l'oggetto che riproduce. Ma Barthes dice di più. Infatti, non si limita a sostenere che, in quanto immagine, anche una foto è sempre immagine-di-qualcosa; egli punta il dito su una declinazione particolare del rapporto immagine-oggetto che pare appartenere unicamente alla fotografia, e cioè: l'aderenza del referente. La fotografia scompare per poter mostrare. Potremmo anche dire: non si vede l'immagine, ma solo l'oggetto.⁶⁴

Ad un primo sguardo sembra davvero che le cose stiano così: la fotografia pare realmente *sui generis*; davvero pare portare con sé tutto il peso del paradosso di essere al contempo immagine e referente. Il suo vincolo con la realtà appare innegabile, e tanto forte da sembrare inscindibile. Ad un dipinto non attribuiremmo, viceversa, tali virtù. L'immagine pittorica rimane, in ogni caso, raffigurazione. Di fronte ad un quadro come la *Veduta di Delft* di Jan Vermeer (fig. 4), ad esempio, non diremmo, guardandolo, di avere davanti proprio la cittadina olandese di Delft – al più ne avremo l'*illusione*, ma si tratta di un breve gioco di equivoci. L'immagine, in questo caso, si vede e non scompare.

Una tale distinzione è sicuramente supportata dal senso comune, e tuttavia rimane oscura nelle sue ragioni. Ed è questo che ora dobbiamo indagare. A tal fine hanno un certo interesse le argomentazioni di

⁶⁴ A tal proposito si veda anche R. Barthes, "Il messaggio fotografico", in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it. cit. (in particolare pp 5-10). Qui la fotografia viene definita "un messaggio senza codice" (p. 7).

Kendall L. Walton, il quale nel saggio *Transparent pictures: on the nature of photographic realism* sostiene che la fotografia sia un *medium trasparente*.

2.1 Fotografia: immagine e strumento

Il primo passo da compiere è chiarire cosa significhi realismo fotografico. Spesso, infatti, quest'ultimo è inteso in termini di maggior precisione figurativa, ovvero: le fotografie garantirebbero una riproduzione più fedele e precisa. Una differenza di *intensità*, dunque, rispetto alla pittura che porterebbe a una differente qualità di immagini. Dice Walton:

photographic images easily can seem to be what painters striving for realism have always been after. But “photographic realism” is not very special if this is all there is to it: photographs merely enjoy *more* of something which other pictures possess in smaller quantities. These differences of degree, moreover, are not differences between photographs *as such* and paintings and drawings *as such*. Paintings *can* be as realistic as the most realistic photographs, if realism resides in subtleties of shading, skillful perspective, and so forth; some indeed are virtually indistinguishable from photographs.⁶⁵

Il discorso è chiaro: realismo deve essere inteso in un senso altro da quello figurativo. Se la questione fosse solo questione di grado, allora i quadri iper-realisti, imitando e raggiungendo la precisione fotografica, potrebbero essere considerati fotografie, eppure ciò non accade: un dipinto rimane un dipinto.

⁶⁵ Kendall L. Walton, “Transparent pictures: on the nature of photographic realism”, *Critical inquiry*, vol. 11, n° 2, December 1984, p. 249.

Secondo Walton per venire a capo del problema è necessario riflettere sul vedere: deve esserci una qualche connessione tra il nostro modo di percepire il mondo e la fotografia – connessione che, evidentemente, non sussiste allo stesso modo tra un dipinto e il mondo. La questione del realismo fotografico ruota, forse, attorno alla percezione.

Le fotografie, infatti, non sono immagini ordinarie. Esse sono uno *strumento*; costituiscono un vero e proprio supporto alla vista: *attraverso* di esse vediamo il mondo. Questo è l'approccio fondamentale per cogliere la reale differenza di genere tra immagini fotografiche e immagini pittoriche: guardando una fotografia abbiamo di fronte l'oggetto stesso.⁶⁶ Questo il significato della definizione di *medium* trasparente. Leggiamo infatti:

painting and drawing are techniques for producing pictures. So is photography. But the special nature of photography will remain obscure unless we think of it in another way as well – as a contribution to the enterprise of seeing. The invention of the camera

⁶⁶ Difficile non scorgere in queste considerazioni forti assonanze tra Barthes e Walton. D'altronde sono entrambi realisti e la teoria della fotografia come *medium* trasparente è un tentativo di indicare come vada inteso il realismo fotografico. Walton cita da *L'ontologia dell'immagine fotografica*, addirittura in epigrafe al testo, un celeberrimo motto di André Bazin – che tradotto in inglese suona “the photographic image is the object itself” (ivi, p. 246). E parte del saggio si occupa proprio di trovare un senso possibile a partire dal quale leggere l'affermazione di Bazin – affermazione che potrebbe essere sottoscritta appieno da Barthes. Ovviamente in questa sede cerchiamo le connessioni teoriche tra due pensatori, nell'ottica di fare luce sull'approccio realista al problema dell'immagine fotografica. Non si vuole, dunque, supporre nessuna influenza – diretta o indiretta – di Walton su Barthes, dal momento che ciò sarebbe impossibile, anche solo per una mera questione cronologica: il saggio del primo è del 1984, mentre *La camera chiara* è del 1980. Semplicemente l'uno aiuta a chiarire la prospettiva dell'altro ed entrambi ci danno una mano ad osservare meglio il realismo fotografico.

gave us not just a new method of making pictures and not just pictures of a new kind: it gave us a new way of seeing.⁶⁷

E più avanti:

photography is an aid to vision also, and an especially versatile one. With the assistance of the camera, we can see not only around corners and what is distant or small; we can also see into the past. [...] Photographs are *transparent*. We see the world *through* them. I must warn against watering down this suggestion, against taking it to be a colourful, or exaggerated, or not quite literal way of making a relatively mundane point. I am not saying that the person looking at the dusty photographs has the *impression* of seeing his ancestors – in fact, he doesn't have the impression of seeing them “in the flesh”, with the unaided eye. I am not saying that photography *supplements* vision by helping us to discover things that we can't discover by seeing. Painted portraits and linguistic reports also supplement vision in this way. Nor my point is that what we see – photographs – are *duplicates* or *doubles* or *reproductions* of objects, or *substitutes* or *surrogates* for them. My claim is that we *see*, quite literally, our dead relatives themselves when we look at photographs of them.⁶⁸

Da queste parole emerge chiaramente come la fotografia sia intesa davvero più come strumento che come immagine in senso tradizionale. Non a caso viene accostata agli specchi, ai telescopi, agli occhiali.⁶⁹ Pare, controintuitivamente, che abbia più a che spartire con questi che con la pittura. Il fatto che la macchina fotografica produca immagini si trova, così, relegato in secondo piano. L'accento deve, invece, cadere sul ruolo di *medium* proprio della fotografia, in quanto supporto alla vista – il che procede evidentemente nella direzione di

⁶⁷ Ivi, p. 251.

⁶⁸ Ivi, pp. 251-252.

⁶⁹ Questi sono, infatti, tutti *media* trasparenti.

ridimensionarne la portata figurativa. Di nuovo: l'immagine fotografica è *sui generis*, e solo se viene intesa in tal modo – e cioè come mezzo per vedere – può essere compresa realmente in se stessa e, dunque, nella differenza qualitativa che la separa da un dipinto.

2.2 Vedere e vedere-attraverso-una-fotografia

In questa prospettiva va collocata anche l'indagine sulla connessione tra percezione di una fotografia e percezione del mondo. Se guardare una fotografia del proprio padre significa vederlo – in senso letterale – bisogna in qualche modo dar conto di ciò individuando quell'elemento che accomuna il vedere al vedere-attraverso-una-fotografia. Abbiamo bisogno, dunque, di chiarire quali siano le condizioni necessarie e sufficienti per poter dire che siamo in contatto percettivo con un oggetto. Successivamente verificheremo se tali condizioni siano soddisfatte anche dalla fotografia. Se lo sono, allora avremo un buon argomento per sostenere che chi vede una foto letteralmente vede il referente.

Innanzitutto, secondo Walton, vi è il fatto che la visione è il risultato di un processo *causale* in cui ciò che vediamo dipende dal modo in cui il mondo è. Chiediamoci allora se la fotografia si trova rispetto al mondo in un rapporto di questo tipo. La risposta è affermativa. In quanto riproduzione *meccanica* della cosa, sulla scorta di un processo foto- chimico, essa dipende dal mondo. Precisamente si trova con esso in una relazione causale. Come l'esperienza visiva è causata dall'oggetto esterno, e da esso dipende, così la fotografia.

Leggiamo infatti: “to perceive things is to be in *contact* with them in a certain way. A mechanical connection with something, like that of photography, counts as contact, whereas a humanly mediated one, like that of painting, does not.”⁷⁰

La prima condizione è, dunque, soddisfatta. Su questo punto è centrata anche la differenza essenziale che separa immagine fotografica e immagine pittorica. Quest’ultima infatti, in quanto manufatto e non riproduzione meccanica, non dipende strettamente dalla realtà; viceversa è immaginata e realizzata da un pittore, il quale può partire dal mondo per individuare il proprio soggetto e dipingere il quadro, ma non è vincolato in questo senso. Egli è liberissimo di dar sfogo alla propria fantasia, senza troppi legami con ciò che c’è o ciò che non c’è. In ogni caso, anche in presenza del più realista dei quadri, questo sarebbe il prodotto della tecnica di un artista e non la registrazione dell’impressione di raggi luminosi su una pellicola fotosensibile. Viene da dire: sarebbe, irrimediabilmente, un’immagine χειροποίητος e non ἀχειροποίητος. La pittura non si trova rispetto al mondo, dunque, in una relazione di dipendenza diretta. Mancando la prima condizione possiamo già concludere che vedere un quadro non è assimilabile al vedere – o anche: non si vede attraverso un quadro.

Tutto ciò non è, però, sufficiente. Non basta quanto detto finora per descrivere appieno cosa significhi essere in contatto percettivo con un oggetto. E’ necessaria una seconda condizione. Altra proprietà dell’esperienza visiva, infatti, è quella di non modificare le

⁷⁰ K. Walton, *op. cit.*, p. 269-270.

somiglianze strutturali degli oggetti, essendo, al contrario, in grado di conservarle. I casi di confusione percettiva costituiscono un buon esempio per illustrare meglio le ragioni di questo discorso. Spesso scambiamo una cosa per un'altra. Ora, come potremmo confonderci se gli oggetti non si somigliassero e noi non fossimo in grado di cogliere tali somiglianze? Inoltre, non sempre è possibile la confusione; essa sussiste solo in presenza di una reale somiglianza. Possiamo scambiare un albero di ciliegio per un albero di pesco, o – se siamo botanici poco esperti – per qualsiasi altra specie di alberi o addirittura di piante; ma non possiamo assolutamente, di fronte ad un albero (qualsiasi), credere di aver davanti un asino o un cavallo. Né possiamo scambiare un albero reale per la parola “albero”. E questo significa proprio che il linguaggio non conserva le strutture intuitive della realtà – del resto ciò è abbastanza comprensibile, dal momento che il linguaggio è un sistema segnico. La nostra percezione, invece, si comporta in modo opposto: coglie perfettamente le somiglianze e le restituisce. In questo senso percepiamo il mondo come esso è. Così

Walton:

there are important correspondences between the way we perceive [...] and the way the world really is (or the way we think of it as being, but I will postpone this caveat temporarily). I do not mean that the results of perception conform to facts about the world, that things have the properties we perceive them to have. Nor do I mean that our percepts or sense-data resemble what they are percepts or sense-data of. Rather, the structure of the enterprise of perceiving bears important analogies to the structure of reality. In *this* sense we perceive the world as it is.⁷¹

⁷¹ Ivi, p. 271.

Abbiamo detto che vedere la fotografia di un albero non è leggere su un foglio la parola “albero”; l’immagine fotografica, infatti, conserva le somiglianze tra gli oggetti: non modifica la struttura intuitiva della realtà, anzi la ripropone. Pertanto soddisfa anche la seconda condizione.

Possiamo, dunque, concludere che vedere-attraverso-una-fotografia e vedere possiedono le medesime condizioni essenziali, pertanto sono messi da Walton sullo stesso piano: entrambi ci pongono in contatto percettivo con l’oggetto. Dire che la fotografia è un *medium* trasparente significa questo.⁷² Essa si lascia attraversare dal nostro sguardo e ci dà a vedere l’oggetto che mostra, proprio nel modo in cui lo vedremmo se si trovasse ora di fronte a noi. In questo consiste il suo realismo, un realismo non tanto figurativo o rappresentativo. Piuttosto l’immagine fotografica presenta il reale in quanto condivide con la percezione ordinaria le medesime strutture di

⁷² Bisogna notare come Walton dica apertamente: “to be transparent is not necessarily to be invisible. We see photographs themselves when we see through them” (ivi, p. 252). Sostenere che la fotografia è un *medium* trasparente, dunque, non significa affermare che essa scompaia per far spazio al proprio referente. Possiamo vedere la fotografia e attraverso di essa l’oggetto, la trasparenza non è in contraddizione con ciò. In questo senso potrebbe sembrare che la teoria di Walton si discosti dal ragionamento di Barthes, dal momento che quest’ultimo sostiene l’*invisibilità* della foto. Tuttavia, quella del semiologo francese appare, piuttosto, come l’estremizzazione di una posizione che è la stessa di Walton; posizione che affonda le proprie radici nel realismo fotografico e che sostiene che l’immagine fotografica ponga di fronte allo spettatore l’oggetto stesso come se fosse percepito nella percezione ordinaria del mondo. Parlare di trasparenza o di invisibilità implica una semplice differenza di gradazione nel *tono* del discorso, ma non nella sua *sostanza*. E’ chiaro che, dei due, chi porta la posizione più forte è Barthes, ma una tale forza non implica una differenza di fondo in ciò che si intende dire. Il punto rimane sempre il medesimo: guardo una fotografia, vedo il referente.

fondo. In sostanza: vediamo-attraverso-una-fotografia come vediamo la realtà.

2.3 Trasparenza e rappresentazionalismo

Non è difficile comprendere come la posizione di fondo rispetto al vedere – e alla percezione in generale –, da cui Walton muove per le proprie considerazioni e argomentazioni, sia una posizione di tipo *rappresentazionalista*. Egli stesso, del resto, enuncia chiaramente le proprie convinzioni proprio all’inizio del saggio, allorché dibatte una possibile obiezione concernente il fatto che il vedere ordinario sarebbe diretto, mentre una fotografia chiamerebbe in causa una percezione indiretta della cosa e, pertanto, i due non sarebbero assimilabili.

Leggiamo:

I don't mind allowing that we see photographed objects only *indirectly*, though one could maintain that perception is equally indirect in many other cases as well: we see objects by seeing mirror images of them, or images produced by lenses, or light reflected or emitted from them [...]. One is reminded of the familiar claim that we see *directly* only our own sense-data or images on our retinas. What I would object to is the suggestion that indirect seeing, in any of these cases, is not really *seeing*, that *all* we actually see are sense-data or images or photographs.⁷³

Dunque, il fatto che la visione della cosa sia indiretta non costituisce un problema. In fondo – ci viene detto – ciò che vediamo direttamente, in ogni caso, sono solo e unicamente *sense-data*, ovvero

⁷³ K. Walton, *op. cit.*, p. 253.

dati sensoriali – l'immagine retinica. Pertanto un vero e proprio contatto diretto con l'oggetto percepito non si dà mai: la percezione è sempre mediata. La visione è perciò sempre indiretta: non vediamo la cosa, ma *rappresentazioni* della cosa. Tutto ciò significa che già la nostra percezione ordinaria ha, in qualche modo, la forma della percezione di immagini; si tratta solo di comprendere *quali* immagini possano essere poste sullo stesso piano dei dati sensoriali. Da qui l'assimilazione tra vedere e vedere-attraverso-una-fotografia, avendo mostrato che la fotografia possiede le medesime caratteristiche delle normali immagini percettive, e cioè soddisfa quelle due condizioni necessarie e sufficienti per poter dire che si è in contatto percettivo con qualcosa. Il gioco di Walton è facile: per mostrare la vicinanza tra vedere letteralmente un oggetto e vedere-attraverso, si serve di quella teoria della percezione che più intende il dato percettivo come un'immagine, e cioè il rappresentazionalismo.

2.4 Barthes e Walton

La posizione di Barthes ci appare forse più chiara. E, a partire da quanto detto fino ad ora, possiamo in qualche modo rendere ragione del differente modo in cui fotografia e pittura ci presentano l'oggetto. Abbiamo chiarito un senso possibile per il presupposto barthesiano della trasparenza propria dell'immagine fotografica. D'altronde sarebbe difficile leggere una tale proposta in maniera differente.

Il ragionamento del semiologo francese non s'incentra tanto sulla percezione; la sua è una ricerca sulla fotografia stessa: un'indagine

ontologica – secondo le sue parole. Ma ancora una volta, e tipicamente, egli presuppone – delle considerazioni sull’immagine, infatti, non possono eludere una posizione in merito alla percezione – e tuttavia non discute i presupposti. Espressioni quali “il referente aderisce” o “l’immagine fotografica scompare”, infatti, sottintendono un preciso modo di pensarla rispetto a come si guarda una foto e, soprattutto, rispetto a cosa si vede attraverso di essa; un modo che, però, rimane inindagato. Potremmo allora dire che di una tale indagine ci siamo occupati noi, giungendo alla conclusione che sostenere la trasparenza della fotografia implica una posizione rappresentazionalista in materia di percezione.

Per quanto estremizzato, il discorso barthesiano condivide i presupposti di Walton, tanto che entrambi giungono a sostenere sostanzialmente la stessa cosa: guardo una fotografia e vedo il referente. E non solo. La posizione è la medesima anche rispetto alla peculiare natura dell’immagine fotografica in quanto immagine. Essa è, infatti, per entrambi, *sui generis*: la sua essenza non è raffigurativa (o artistica); né il suo realismo è semplicemente definibile in termini di precisione riproduttiva. Barthes dice: “ciò che io intenzionalizzo in una foto (non parliamo ancora del cinema), non è l’Arte e neppure la Comunicazione, ma la Referenza che è l’ordine fondatore della Fotografia. Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: ‘E’ stato”⁷⁴. E Walton: “photography is an aid to vision also, and an especially vesatile one. With the assistance of the camera [...] we can

⁷⁴ R. Barthes, *op. cit.*, p. 78.

also see into the past.”⁷⁵ Ed è proprio in ragione del fatto che la fotografia ripropone le medesime caratteristiche della percezione ordinaria che il soggetto che guarda può dire che l’oggetto è stato sicuramente di fronte all’obbiettivo, e può ritenere di averlo di fronte qui ed ora. E’ solo estremizzando questo discorso che è possibile sostenere che la fotografia sia allucinazione.

3. *La teoria causalista dell’immagine fotografica*

Alle conclusioni cui siamo giunti bisogna aggiungere ancora qualcosa. Infatti, se è vero che, per poter fare quel tipo di considerazioni sul *noema*, Barthes ha bisogno della premessa sulla trasparenza, altrettanto importante è quanto dice in merito al processo foto-chimico che produce la fotografia. I passi che a questo alludono, nel testo, sono davvero molti. Forse il più significativo è:

si dice sovente che a inventare la fotografia (trasmettendole l’inquadratura, la prospettiva albertiana e l’ottica della *camera obscura*) siano stati i pittori. Io invece dico: sono stati i chimici. Infatti il *noema* ‘*E’ stato*’ non è stato possibile che dal giorno in cui una circostanza scientifica (la scoperta della sensibilità alla luce degli alogenuri d’argento) ha permesso di captare e di fissare direttamente i raggi luminosi emessi da un oggetto variamente illuminato. La foto è letteralmente un’emanazione del referente.⁷⁶

La macchina e la luce sono, dunque, quelle componenti fondamentali che realizzano la fotografia nell’incontro con un oggetto

⁷⁵ K. Walton, *op. cit.*, p. 251.

⁷⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 81.

che necessariamente deve esistere e trovarsi di fronte all'obbiettivo. Sono i chimici ad aver inventato la fotografia. Essa è una sorta di "miracolo" foto-chimico – "è una *magia*, non un'arte",⁷⁷ è "emanazione" del proprio referente: immagine ἀχειροποίητος ο, alla latina, "imago lucis opera expressa". La luce e non la mano, questo il senso di tali considerazioni. Il fotografo, come già detto, appare davvero ridimensionato. Egli è legato allo scatto, deve solo saper sfruttare un'occasione che si dà. Sembra avere il solo merito di portare con sé la macchina fotografica.

Già abbiamo notato come lo sfondo teorico di tali considerazioni sia il *causalismo*, e cioè l'idea per cui la fotografia sia letteralmente causata dall'impressione della luce che l'oggetto riflette e che va ad imprimeri sulla pellicola foto-sensibile. Si tratta, ora, di indagare più a fondo tale posizione, in quanto costituisce l'altro presupposto fondamentale barthesiano.

Una buona descrizione è fornita da Jonathan Friday nel suo libro *Aesthetics and photography*: "light reflected from objects is focused through the lens and exposed to chemically coated cellulose before undergoing a complex chemical process, the end result of which is a photograph – a static record of reflected light at an instant in time."⁷⁸

Prima conseguenza di tale posizione teorica è la differenza – ormai consueta – tra pittura e fotografia. L'una è essenzialmente un *manufatto*, e cioè il risultato dell'intersecarsi su una superficie di un insieme di linee e colori, ad opera di un pittore. L'altra, al contrario, è

⁷⁷ Ivi, p. 89.

⁷⁸ Jonathan Friday, *Aesthetics and photography*, Ashgate, Burlington 2002, p. 38.

– per citare nuovamente Barthes – “*lucis opera expressa*” e, pertanto, risultato di un processo causale che, una volta innescato, non richiede interventi esterni.

Ma c'è di più. Il causalismo sostiene che proprio in virtù di quel rapporto di causalità diretta tra oggetto e immagine – caratteristico della fotografia – è possibile affermare che il referente di una foto è sempre un qualcosa di reale, che si trovava in un particolare momento nel tempo di fronte all'obbiettivo. Proprio ciò che Barthes chiama *noema*. Di fronte ad una fotografia – sostiene Barthes – intenzionalizzo la referenza. L'immagine fotografica, cioè, assicura che ciò che mi dà a vedere è stato, ed è stato proprio così come lo vedo: la sua funzione primaria è la documentatività.

Quella appena descritta è, inoltre, la medesima teoria di cui si avvale Walton discutendo la prima delle due condizioni che pone. Infatti fotografia e percezione ordinaria condividono la dipendenza naturale dalla realtà. La posizione causalista, allora, è premessa necessaria anche al discorso sulla trasparenza: le due questioni sono strettamente intrecciate. Restando nell'ambito della percezione, secondo il causalismo è possibile dare una descrizione “geometrica” di ciò che vediamo in una fotografia. La relazione causale rende la fotografia una *proiezione* di un oggetto del mondo sulla superficie piana della pellicola. In breve: è possibile stabilire una corrispondenza tra ogni singolo punto dell'immagine e ogni punto dello spazio reale raffigurato in essa. La fotografia sarebbe, allora, un *sistema di proiezione uniforme e determinato* di ogni punto di luce riflessa dagli

oggetti reali su una pellicola foto-sensibile: una sorta di mappatura della luce. A tal proposito dice Friday:

a good starting point is to note that the causal relation at the heart of the photographic medium is one that depicts the real world by means of a determinate and uniform point-to-point projection from objects in the world on the flat surface of the film. By 'determinate and uniform' I mean that the system of projection can be given a relatively simple geometrical description in terms of straight lines drawn from points in the three-dimensional space of the real world on to a flat two-dimensional surface. If we think of this system of projection a mapping relation, what photograph maps is the intensity and frequencies of light reflected off the surface of objects by transforming these light-values into the contrasting tones and colours of the photographic image. The causal processes of photography exist to create pictures that map point of light in this way.⁷⁹

Ecco in che senso la luce fa la fotografia; ecco un senso possibile per la definizione latina di Barthes "imago lucis opera expressa". Secondo la teoria causalista è dunque questa la capacità essenziale dell'immagine fotografica: essere in grado di registrare i valori stessi della luce, riproponendoli al nostro sguardo di spettatori, fissati sulla pellicola. Insomma, i nostri occhi percepiscono la medesima intensità e frequenza luminosa sia in presenza dell'oggetto sia di fronte ad una fotografia di quell'oggetto, pertanto vedono la stessa cosa.

Il realismo fotografico di Barthes è racchiuso in ciò che egli chiama *noema*: una foto riproduce il reale, ovvero un oggetto che sicuramente è stato di fronte all'obiettivo in un determinato tempo, mostrandolo ora così come esso era. L'essenza dell'immagine

⁷⁹ Ivi, p. 41.

fotografica è, innanzitutto, allora, documentazione di un'esistenza al passato. La certezza dell'“è stato” è possibile in ragione di più fattori: la *genesis* meccanico-causale della fotografia unita alla sua *precisione analogica* e alla sua capacità di riproporre i medesimi dispositivi che entrano in gioco nella percezione visiva ordinaria del mondo – potremmo parlare, in questo senso, di una *duplice analogia*: verso l'oggetto e verso il soggetto. Attraverso una fotografia vedo la cosa proprio come la vedrei se fosse qui ed ora di fronte a me. E un tale discorso – abbiamo visto – chiama in causa, a proprio supporto, un orizzonte teorico più ampio che è quello appena esplorato dei luoghi tradizionali della teoria realista dell'immagine fotografica, non appartenenti al solo Barthes: casualismo, trasparenza e rappresentazionalismo.

CAPITOLO TERZO

CONSIDERAZIONI CRITICHE

1. Ricapitolazione dei punti fondamentali della teoria realista dell'immagine fotografica

Abbiamo inquadrato le considerazioni de *La camera chiara* nell'ottica più ampia della teoria realista dell'immagine fotografica, cercando una cornice possibile per le affermazioni barthesiane. La nostra analisi ci ha portato a individuare due nodi fondamentali: trasparenza e causalismo – detti *à la Barthes*: aderenza ed emanazione.

1.1 Genesi dell'immagine: causalismo

Delle due il causalismo funge da *primum* logico. Che questo sia il caposaldo effettivo di un discorso realista in merito alla fotografia appare evidente dalle stesse argomentazioni che il realismo pone. Il suo baricentro teorico, infatti, non è occupato tanto dalla virtù analogica del mezzo, ma dalla sua capacità di dire che quanto riproduce è sicuramente stato. Ciò che caratterizza l'immagine

fotografica è proprio la sua dipendenza causale da quell'oggetto che essa porta con sé e mostra, e che è il suo referente.

L'esistenza della cosa fotografata è condizione di esistenza per la fotografia stessa. E questo proprio in ragione del processo che genera la foto: una genesi legata al mezzo meccanico che raccoglie la luce riflessa dall'oggetto e le permette di imprimersi sulla pellicola fotosensibile; una genesi condivisa tra chimica, ottica e meccanica. Insomma, senza oggetto da fotografare non si dà alcuna fotografia.

Autenticazione innanzitutto, in quanto il processo da cui una foto trae origine è vincolato all'esistenza dell'oggetto. In secondo luogo fedeltà: la macchina fotografica, infatti, non può esimersi dal cogliere tutto quanto ha di fronte a sé, sempre in ragione di quella relazione causale che la vincola al proprio referente. La fotografia, dunque, appare per sua stessa natura impossibilitata a omettere; è fedele alle cose che riproduce in quanto da esse dipende, in quanto ad esse deve la propria esistenza.

La macchina fotografica può essere indirizzata. Ma, una volta scelto il soggetto, riproduce *tutto* ciò che si dispone all'interno del *frame* dell'obiettivo – ritroviamo qui il discorso di Barthes sul *punctum*. L'oggetto si impone e detta la propria riproduzione. Questo significa che il rapporto tra l'immagine e il referente si caratterizza *a parte obiecti*. Il pittore può tacere, ancor di più uno scrittore. Non il fotografo.

Ovviamente sostenere che la macchina fotografica è fedele a ciò che ha di fronte porta anche a sostenere che l'immagine da essa

prodotta sia la più obiettiva possibile: non potendo tacere, infatti, essa non può mentire non solo sull'esistenza ma neppure sull'apparenza di ciò che ci mostra; come coglie tutti gli oggetti che si pongono di fronte all'obbiettivo, così può cogliere tutti i particolari di ogni singolo oggetto, garantendo la riproduzione perfetta. Ma la precisione assoluta – o presunta tale – della fotografia rimane un corollario. Il punto nevralgico è il vincolo causale tra immagine e oggetto.

Ogni teoria realista non può prescindere da questo, in quanto ogni teoria realista è, al fondo, causalista. Il condizionale “se c'è una foto necessariamente il referente è stato” può essere infatti visto come una applicazione del principio di causalità secondo cui ad ogni causa segue un effetto, il che significa dire: dato un effetto necessariamente esiste la causa che l'ha prodotto. Detto altrimenti: ogni effetto *documenta* l'esistenza di una causa, cioè *rimanda* alla propria causa. E proprio questo avviene con la fotografia: essa sempre rinvia all'oggetto esterno a sé che riproduce. La sua essenza sta in tale rimando causale al proprio referente. Perciò essa documenta; perciò in essa intenzionalizziamo la referenza. La sua genesi ottico-chimico-meccanica funge da garanzia.

1.2 Percezione dell'immagine: trasparenza

Tuttavia ciò non è sufficiente – e a questo punto interviene il discorso sulla trasparenza. Infatti il realismo non si limita a sostenere il potere di autenticazione della fotografia; tale teoria afferma anche che ciò che si vede guardando una fotografia altro non è se non l'oggetto

stesso. Ricordiamo, a tal proposito, la tesi di André Bazin, il quale sostiene l'identità di immagine e oggetto.⁸⁰

Walton s'incarica di gettare luce su questa tesi, individuando un senso possibile entro cui inserirla. Egli trova una via nell'analisi della percezione, sostenendo la sovrapposibilità di vedere in senso letterale e vedere-attraverso-una-fotografia, sulla scorta di una premessa rappresentazionista. La fotografia sarebbe, dunque, un'immagine *sui generis*: un vero e proprio mezzo di supporto alla visione; uno *strumento* che condivide la medesima natura delle lenti e degli specchi: un *medium* trasparente, appunto, cioè un *medium* che si lascia attraversare dallo sguardo dello spettatore e non ne altera la percezione del mondo, anzi la conserva restituendo il percepito così come esso è – o meglio, è stato. La fotografia riproduce il referente in ragione di quel rapporto causale che la lega ad esso, ma riproduce anche i dispositivi che mi permettono di percepire il mondo così come lo percepisco, perciò guardando una fotografia vedo l'oggetto stesso. Chiudendo il capitolo secondo si è parlato, in questo senso, di analogia verso l'oggetto e verso il soggetto.

Parlando, dunque, della percezione dell'immagine in termini di trasparenza e leggendone la genesi alla luce del causalismo la teoria realista dà una descrizione della fotografia come *impronta* e non come

⁸⁰ “L'obiettivo solo ci dà dell'oggetto un'immagine capace di smuovere, dal fondo del nostro inconscio, questo bisogno di sostituire all'oggetto più che un calco approssimativo: l'oggetto stesso, ma liberato dalle contingenze temporali. L'immagine può essere sfocata, deformata, scolorita, senza valore documentario, ma essa proviene attraverso la sua genesi dall'ontologia del modello; essa è il modello.” (André Bazin, “Ontologia dell'immagine fotografica” in *Che cos'è il cinema?*, tr. it. Adriano Aprà, Garzanti, Milano 1973, p. 7).

raffigurazione; come *documento* e non come arte. Percezione e genesi dell'immagine saranno, allora, anche i punti sui cui ragionare per trarre un bilancio critico di quanto afferma Barthes e, più in generale, la posizione realista.

2. *La genesi meccanica dell'immagine: dubbi e critiche*

2.1 Il fotografo: una figura "pericolosa"

Prendiamo nuovamente le mosse da *La camera chiara*. Barthes, parlando delle tre pratiche di cui la fotografia può essere oggetto, afferma:

una di queste tre pratiche mi era preclusa e io non dovevo cercare di interrogarla: non sono un fotografo, neanche dilettante [...]. Tecnicamente parlando la fotografia sta nel punto d'incontro di due procedimenti assolutamente distinti; il primo è di ordine chimico: è l'azione della luce su determinate sostanze; il secondo è di ordine fisico: è la formazione dell'immagine attraverso un dispositivo ottico. Avevo l'impressione che la Fotografia dello *Spectator* avesse essenzialmente origine, se così si può dire, dalla rivelazione chimica dell'oggetto (di cui ricevo differiti i raggi), e che viceversa la Fotografia dell'*Operator* fosse legata alla visione delimitata dal buco della serratura della *camera oscura*. Ma di quella precisa emozione (o di quella essenza), non avendola mai provata, non potevo parlare; non potevo unirmi alla schiera di quanti (i più) parlano della Foto-secondo-il-Fotografo. Io avevo a mia disposizione solo due esperienze: quella del soggetto guardato e quella del soggetto guardante.⁸¹

⁸¹ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. cit., pp. 11-12.

Il passo è significativo, e non solo perché mostra piuttosto chiaramente il pensiero dell'autore in merito al processo che origina la fotografia, definita come "punto d'incontro" tra chimica e fisica. Vi è qualcosa in più: emerge una precisa idea rispetto al ruolo del fotografo. Egli è, per Barthes, una "causa seconda", laddove luce e macchina sono la "causa prima". Ma ciò non è tutto. Il semiologo francese, infatti, oltre ad attribuire all'*Operator* un ruolo marginale, decide apertamente di non analizzare la pratica specifica del fotografare. In breve: egli individua il fare come uno tra i modi possibili di rapportarsi alla fotografia, per poi dire che di questo non si occuperà, perché non ne ha mai fatto esperienza in prima persona.

Forse tale silenzio non è senza significato. Dobbiamo chiederci se un discorso sulla fotografia può davvero permettersi di non parlare di chi le fotografie le fa; se davvero è legittimo non considerare la figura del fotografo. Pare proprio di no. E, allora, perché Barthes su questo punto tace? Perché liquida così velocemente quello che, al contrario, dovrebbe essere uno dei perni centrali di una analisi sulla fotografia? Del resto altro è attribuire al fotografo un ruolo secondario, altro è non parlarne affatto.

Tacere sull'*Operator* significa rimarcare, una volta di più, la sua estraneità all'essenza dell'immagine fotografica: la pratica del fare una fotografia sarebbe qualcosa di esterno alla natura della fotografia stessa. Se, infatti, quest'ultima è intesa innanzitutto come documento, allora appare chiaro che la personalità del fotografo non è qualcosa che incide significativamente sull'immagine. Ciò che conta realmente

è l'imporsi dell'oggetto e il suo imprimersi sulla pellicola fotosensibile grazie all'azione della luce: questa è l'essenza della fotografia; qui si raccoglie tutta la sua magia; qui sta tutta la sua portata reale. L'incontro tra natura e macchina è il dato centrale. L'uomo resta ai margini di un tale processo. Egli è sempre e comunque spettatore, con diversi gradi di passività. Senza fisica e chimica non vi è fotografia; senza il referente non vi è fotografia. Richiamiamo a tal proposito un passo più volte citato:

si dice sovente che a inventare la fotografia (trasmettendole l'inquadratura, la prospettiva albertiana e l'ottica della *camera obscura*) siano stati i pittori. Io invece dico: sono stati i chimici. Infatti il noema '*E' stato*' non è stato possibile che dal giorno in cui una circostanza scientifica (la scoperta della sensibilità alla luce degli alogenuri d'argento) ha permesso di captare e di fissare direttamente i raggi luminosi emessi da un oggetto variamente illuminato. La foto è letteralmente un'emanazione del referente.⁸²

Se l'essenza della fotografia fosse racchiusa nella figura del fotografo, allora essa sarebbe altro: pittura o arte, poiché creatività e manipolazione sono per essenza appannaggio di quelle. Ma la fotografia non è nulla di tutto ciò: essa documenta, certifica un "è stato"; essa è un fatto scientifico e non artistico. Ciò che distingue una fotografia da un quadro è, allora, proprio la sua genesi meccanica, a fronte di una manuale. Pertanto ciò che conta è il mezzo; il fotografo non istituisce la differenza tra pittura e fotografia: non è colui che ne individua la particolarità. Al contrario è una figura ambigua, che può

⁸² Ivi, p. 81.

ancora instillare qualche dubbio sulla demarcazione netta tra arte e fotografia: egli non permette di separare i due ambiti, ma li lascia in una zona di opacità e di indifferenza. Perciò considerare il fotografo non serve e forse è addirittura fuorviante. Egli è una figura “pericolosa”.

2.2 Automatismo della riproduzione e ruolo del fotografo

La strada che Barthes sceglie di seguire è, dunque, quella di escludere la figura dell'*Operator* dal processo genetico di una foto, puntando sul lato fisico-chimico-meccanico. La genesi meccanico-causale è ciò che suggella la natura analogica e l'essenza documentativa del *medium* fotografico. Non a caso, infatti, giungerà il paragone con la Sindone di Torino e la definizione di fotografia come immagine ἀχειροποίητος, come emanazione e come magia: tutti termini spersonalizzanti, che insistono sulla dipendenza dell'immagine dall'oggetto che raffigura.

Il realismo compie la medesima operazione, ovviamente con sfumature diverse in relazione agli autori. In genere la figura del fotografo non viene del tutto eliminata dal discorso, tuttavia rimane comunque fortemente ridimensionata: la differenza rispetto a *La camera chiara* è solo di intensità, ma non di sostanza. Il punto rimane sempre il medesimo: la relazione causale che lega una fotografia al proprio referente, la natura meccanica del processo genetico dell'immagine fotografica. Possiamo citare degli esempi. Innanzitutto Bazin:

per quanto abile sia il pittore, la sua opera sarà sempre ipotecata da una soggettività inevitabile. Sussiste un dubbio a causa della presenza dell'uomo. Di fatto, il fenomeno essenziale nel passaggio dalla pittura barocca alla fotografia non risiede nel perfezionamento materiale [...] ma in un fatto psicologico: la soddisfazione completa del nostro appetito d'illusione mediante una riproduzione meccanica da cui l'uomo è escluso. La soluzione non era nel risultato ma nella genesi.⁸³

Nell'articolo *On the nature of photography* così si esprime Rudolf Arnheim: "all I have said derives ultimately from the fundamental peculiarity of the photographic medium: the physical objects themselves print their image by means of the optical and chemical action of the light"⁸⁴ che conferisce all'immagine fotografica "an authenticity from which painting is barred by birth."⁸⁵

Stanley Cavell nel saggio *The world viewed* sostiene: "photography overcame subjectivity in a way undreamed of by painting, one which does not so much defeat the act of painting as escape it altogether: by *automatism*, by removing the human agent from the act of reproduction."⁸⁶

L'automatismo della riproduzione – proprietà della sola fotografia – permette di superare la soggettività e di assurgere ad un livello di oggettività che non ha eguali. La conseguenza ulteriore di questo ragionamento è escludere la fotografia dalla sfera delle raffigurazioni

⁸³ A. Bazin, *op. cit.*, pag. 6.

⁸⁴ Rudolf Arnheim, "On the nature of photography", *Critical inquiry*, 2, September 1974, p. 155.

⁸⁵ Ivi, p. 154.

⁸⁶ Stanley Cavell, *The world viewed*, New York, 1971, p. 23. Citato in Joel Snyder and Allen Neil Walsh, *Photography, vision and representation* in *Critical inquiry*, vol. 2, No. 1., Autumn 1975, p. 145.

– cosa che sostiene lo stesso Barthes: “da un punto di vista fenomenologico, nella Fotografia il potere di autenticazione, supera il potere di raffigurazione.”⁸⁷ Sostanzialmente: se guardando una foto vedo l’oggetto, non posso vedere una raffigurazione; se davvero la fotografia presentifica, allora essa non può essere arte, in quanto l’arte raffigura – cioè interpreta – e trasfigura, traduce quanto riproduce secondo un codice, all’interno di determinate coordinate culturali. Mentre l’immagine fotografica, in quanto “messaggio senza codice”,⁸⁸ non può fare altro che ripresentare, porre la cosa davanti agli occhi.

Il discorso ci riconduce alla vecchia contrapposizione arte-fotografia, secondo cui alla prima apparterebbe la sfera della creatività e della raffigurazione, mentre alla seconda quella della realtà, della copia e del documento. Ma davvero l’unica possibilità della fotografia è la via della documentazione?

La considerazione che si attribuisce al ruolo del fotografo è centrale in tutto ciò. Puntare sulla genesi meccanica dell’immagine contribuisce a renderlo marginale, per non dire addirittura ad escluderlo dal processo generativo di una fotografia. L’accento è posto sul lato impersonale, sulla macchina, a tal punto da far sembrare quella dell’*Operator* una figura accessoria.

⁸⁷ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁸⁸ Questa è la definizione che Barthes dà ne *L’ovvio e l’ottuso*.

E' innegabile che la fotografia implichi l'ottica e la chimica,⁸⁹ così come innegabile è il fatto che, perché vi sia una fotografia, è necessario che l'oggetto che essa riproduce esista e si trovi di fronte all'obiettivo al momento dello scatto. Tuttavia, possiamo davvero affermare che la "veggenza" del fotografo – per dirla con Barthes – sia tutta solo "nel trovarsi là"? Quello dell'*Operator* è realmente un ruolo legato più al semplice scatto che non al vedere? Il suo organo è il dito o l'occhio? La domanda di fondo è, dunque: quanto incide il fotografo sulla genesi dell'immagine fotografica?

2.3 Il ruolo del fotografo nella genesi della fotografia

Si pensa sempre
che ciò che viene strappato al tempo

⁸⁹ Potrebbe essere interessante chiedersi se la chimica e l'ottica non entrino in gioco anche nella pittura. Del resto i pigmenti – che siano olii, tempere o acquerelli – cosa sono se non composti chimici? E, inoltre, un colore non è definibile in termini di lunghezza d'onda e spettro, quindi in termini di ottica? In un certo senso, allora, anche la pittura è una questione di chimica e fisica. E' evidente che non è così. La pittura è una pratica complessa, una τέχνη, e va oltre il mero fatto chimico-fisico. Anche la fotografia evidentemente è possibile solo a partire da un momento storico preciso in cui si danno conoscenze tecnico-scientifiche tali da poter permettere quel tipo di riproduzione. E, nonostante ciò, non si può ridurre l'avvento della fotografia, e la sua portata storico-artistica, a un mero fatto di innovazione tecnologica. Il discorso è sicuramente più complesso e investe da un lato la storia della scienza, ma dall'altro la storia dell'arte. E forse è proprio dall'incontro di arte e scienza che è necessario partire per una ricerca eziologica sulla fotografia. Dice Heinrich Schwarz: "nell'Ottocento, la conoscenza dei fenomeni e dei processi naturali divenne la preoccupazione maggiore sia dell'arte sia della scienza [...]. Sia l'arte sia la scienza si propongono di svelare i segreti della natura attraverso una sorta di registrazione oggettiva dei fenomeni visibili e, in questo senso, l'interazione tra la volontà creativa dell'artista e la sete di conoscenza dello scienziato ha favorito l'invenzione della fotografia intesa come nuovo mezzo di visualizzazione e riproduzione dei fenomeni." (Heinrich Schwarz, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, Bollati Boringhieri, tr. it. Chiara Spallino Rocca, Torino 1992 e 2002, p. 12).

si trovi *davanti* alla macchina fotografica.
Ma non è del tutto vero.
Fotografare è un atto bidirezionale:
in avanti e all'indietro.
Certo, si procede anche "all'indietro".
[...] Una fotografia è sempre un'immagine duplice:
mostra il suo oggetto
e – più o meno visibile –
"dietro",
il "controsatto":
l'immagine di colui che fotografa
al momento della ripresa.⁹⁰

Queste parole di Wim Wenders sono molto significative, in quanto propongono una prospettiva differente – e non a caso sono di un regista. Esse iniziano ad insinuare dei dubbi rispetto alla marginalità del ruolo di chi scatta la fotografia. Ci presentano, infatti, l'immagine fotografica come duplice: da un lato essa mostra l'oggetto, dall'altro lascia intendere la presenza delle scelte di un fotografo. Fotografia, dunque, non solo come frammento di realtà ma anche come "immagine di colui che fotografa", come immagine che dà a vedere una soggettività oltre che un'oggettività.

Forse, sulla scorta di queste affermazioni di Wenders, vale la pena di considerare maggiormente l'atto del fotografare, facendo ciò che Barthes non fa: tentare di osservare la fotografia dal punto di vista del suo lato attivo, quello del fare. Fotografia, allora, non solo come immagine, ma anche come operazione, come tecnica e come prassi.

⁹⁰ Il passo di Wim Wenders citato è tratto da Claudio Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Pavia 2001, pp. 316-317.

Può essere utile richiamare il saggio di Heinrich Schwarz *Arte e fotografia*, qui leggiamo:

fotografare può essere qualcosa di più dell'atto di azionare un dispositivo meccanico, e una fotografia non è soltanto la replica di un frammento di realtà visibile. Se così non fosse, come sostiene chi si accosta a questa attività del tutto unica in modo superficiale o polemico, allora ogni differenza sarebbe da imputare al congegno o all'apparecchio fotografico e la rappresentazione finale sarebbe soltanto un facsimile. Ma noi sappiamo che non è così e che innumerevoli fotografie scattate nelle medesime condizioni ottiche non daranno mai risultati identici. Sappiamo anche che la rappresentazione fotografica non ha mai raggiunto, né ha mai seriamente mirato a raggiungere, un livello di identificazione col proprio soggetto tridimensionale tale da rendere pressoché impossibile la distinzione tra il modello e la sua riproduzione.⁹¹

Dunque il fotografo conta. E non solo nel senso banale per cui è necessario il dito di una mano per azionare una macchina che da sola non scatterebbe alcuna foto. Il peso del fotografo è visibile nel risultato stesso, nell'immagine – ritroviamo quello che sosteneva Wenders. Fotografare, infatti, significa innanzitutto *scegliere* un soggetto possibile; significa *ritagliare* una porzione di realtà, e proprio quella e non un'altra. La scelta può avvenire per i motivi più disparati, e tuttavia rimane una scelta. E chi opera questa selezione, chi sceglie dove indirizzare la macchina è il fotografo. Fra le migliaia di soggetti possibili, egli decide di fotografare questo – la macchina è un potente strumento, ma proprio in quanto mezzo ha bisogno di essere

⁹¹ H. Schwarz, *op cit.*, p. 3.

indirizzata verso un punto specifico dello spazio, poiché da sola non può farlo. Inoltre lo scatto avviene *ora* e non in un altro momento. La responsabilità del contenuto, le coordinate spazio-temporali di una fotografia, dunque, sono appannaggio del fotografo e di nessun altro. Egli detta e impone alla macchina ciò che essa deve riprodurre. Egli la usa, la impiega per avere una fotografia di questo e non di altro. Tutto ciò significa già incidere sull'immagine e sulla sua genesi. E questo è un primo importante punto.

Ma la scelta del soggetto di una fotografia può essere considerata un fattore esterno all'immagine in quanto tale. Chiediamoci, allora, se il fotografo può incidere anche sull'immagine stessa, al di là della decisione in merito al contenuto.

In genere si ritiene che la macchina fotografica imponga pesanti costrizioni alla creatività umana e a chi la usa. E proprio questa è una delle argomentazioni su cui fa leva il realismo quando parla di genesi meccanica dell'immagine: la macchina e la luce fanno la fotografia. Bazin si esprime così: “per la prima volta, un'immagine del mondo esterno si forma automaticamente senza intervento creativo dell'uomo, secondo un determinismo rigoroso.”⁹²

Il pennello sembra lasciare più libertà e più spazio all'immaginazione. Un quadro è, in fondo, un manufatto. E certo è vero che il pennello si usa in maniera differente da una macchina fotografica, come è vero che l'attività del fotografo è vincolata all'esistenza reale di un soggetto da riprendere. Ma l'immaginazione

⁹² A. Bazin, *op. cit.*, p. 7.

non è l'unica cifra della creatività, e, oltretutto, immaginare non necessariamente significa creare *ex novo* o, addirittura, *ex nihilo*. L'immaginazione spesso prende le mosse da qualcosa di esistente per modificarlo, trasfigurarlo, trasformarlo. Insomma, immaginare può significare anche *vedere altrimenti*.

La fotografia permette tutto ciò. Un uso sapiente del mezzo, infatti, concede la possibilità di scegliere *come* il soggetto che si vuole fotografare potrà apparire. Usare un tipo di obiettivo piuttosto che un altro; scegliere una certa esposizione alla luce; scattare la foto in una certa ambientazione, ad una particolare ora del giorno – ecco come si può incidere sull'immagine. Già il punto di vista che si decide di adottare, la prospettiva su ciò che s'intende fotografare, sono modi per influenzare la forma stessa dell'immagine, oltre che il suo contenuto. Anche la maggior obiettività possibile, è una scelta. La fotografia come documento, come reportage, è *una* opzione possibile, non *l'unica* possibile; *un* modo di fare foto, non *l'unico* modo.

Dice Schwarz:

non è quindi l'idea creativa in quanto tale a subire delle restrizioni, bensì le possibilità creative, campo nel quale il fotografo si trova ad agire con delle restrizioni. La macchina fotografica può essere paragonata a un imbuto attraverso il quale può passare ogni liquido che provenga dal cielo o dalla terra, ma in cui si deve sempre seguire lo stesso percorso, dalla lente al negativo. Tuttavia il fotografo, indirizzando quest'asse in una direzione prescelta all'interno dell'infinito campo d'azione in cui egli può muoversi, compie la parte più importante ed essenziale dell'atto creativo. [...] La fotografia non è condannata ad essere un prodotto ibrido, a metà strada tra la pittura e

un processo meccanico senza essere mai né l'una né l'altra. Al contrario: rispettando i limiti del mezzo, non esistono restrizioni per l'immaginazione e la capacità creativa del fotografo.⁹³

Pennello e macchina fotografica sono due strumenti diversi che implicano pratiche diverse e limitazioni diverse. Ma conoscere una pratica, possederla, significa anche saper piegare quegli strumenti per i propri fini e interagire con i limiti imposti dai “ferri del mestiere” per trasformarli in possibilità. Il limite è, infatti, l'altra faccia della possibilità – la colomba di Kant è, in questo senso, l'esempio più classico possibile e tuttavia assolutamente valido. Escludere, dunque, l'immaginazione e la creatività dalla fotografia solo in virtù dei limiti della macchina, senza vedere le possibilità creative che un sapiente utilizzo di quella comporta, significa vedere un unico aspetto del problema. Altrettanto vale per il discorso in merito alla genesi dell'immagine. E' chiaro, a questo punto, che non si può non tenere conto del ruolo che il fotografo riveste in quel processo, a fronte delle potenzialità reali che ha di incidere sia sul contenuto sia sulla forma dell'immagine.

Con Wenders possiamo allora dire che il rimando della fotografia è duplice: al referente e all'*Operator*. Non solo essa ci dice che un oggetto è stato di fronte all'obbiettivo, ma anche che qualcuno ha scattato la fotografia, e questo è quanto sposta l'immagine fotografica dalla pura analogia, dall'obiettività verso la sfera della raffigurazione e della soggettività.

⁹³ H. Schwarz, *op. cit.*, pp. 5-6.

3. La percezione dell'immagine: dubbi e critiche

E' ora il caso di considerare l'altro nodo: quello della percezione. Si è visto come Barthes parli di aderenza del referente, e di fotografia come "involucro trasparente". Guardando una fotografia non vedo l'immagine, ma solo ciò che essa riproduce. Perciò essa presentifica; perciò si può parlare di allucinazione; perciò si può dire che la fotografia è un "messaggio senza codice". Essa riproduce l'oggetto catturandone la piena essenza visiva per metterla di fronte allo spettatore, il quale non vede altro se non la cosa stessa. La fotografia si ritrae per mostrare; nel momento stesso in cui dà a vedere si fa da parte. Ciò che percepiamo è l'oggetto stesso, e nient'altro.

Le considerazioni di Walton gettano luce su come tutto ciò sia possibile. L'analogia dell'immagine fotografica non è solo rispetto all'oggetto, ma anche rispetto alle stesse condizioni di possibilità del vedere. E questo è l'affondo più forte che egli propone. La fotografia mostra rispettando, salvaguardando e riproponendo le medesime strutture di fondo della percezione visiva. Perciò essa è trasparente, perciò attraverso di essa vediamo l'oggetto e non una mera immagine della cosa. La fotografia è, dunque, uno strumento per vedere nel passato. Essa supera la raffiguratività tipica dell'immagine per essere documento. Anche la via dell'analisi percettiva ci riconduce, dunque, al medesimo risultato: fotografia come documento.

Abbiamo già notato come il discorso di Walton sia apertamente fondato su una premessa rappresentazionalista. Questa teoria afferma che il dato percepito è già immagine: immagine retinica in un rapporto

di dipendenza causale con il mondo esterno, proprio come l'immagine fotografica è causalisticamente dipendente dall'oggetto che raffigura. E quest'ultimo passo è decisivo. Infatti non tutte le immagini sono assimilabili a quelle retiniche. Per la foto, tuttavia, l'accostamento è possibile, proprio in virtù del rapporto causa-effetto che la origina. Essa è paragonabile all'immagine retinica, sia in quanto immagine, sia in quanto prodotta da un oggetto esterno. L'occhio e l'obbiettivo sono, allora, due dispositivi che funzionano allo stesso modo: raccolgono la luce riflessa per formare un'immagine.

Già abbiamo avanzato dubbi e critiche rispetto alla genesi meccanico-causale dell'immagine fotografica, sottolineando il ruolo del fotografo. In breve: il processo che conduce alla formazione di una fotografia non può essere descritto semplicemente in termini causalistici, poiché non è esaurito dalla componente della macchina fotografica – è, quindi, qualcosa di più complesso di un mero rapporto causa-effetto.

Ma anche valutando in termini meramente causalistici la genesi di una fotografia, rimangono dei dubbi. Si tratta infatti di capire se realmente il vedere-attraverso-una-fotografia possa essere considerato alla stessa stregua del vedere letterale. Questo è il punto. La domanda allora sarà: davvero la percezione visiva consta di immagini?

Se così fosse la percezione sarebbe una mera sommatoria di momenti percettivi isolati: una successione di singole unità discrete. Ma ciò non si dà. La percezione, infatti, è continua – proprio per questo motivo diciamo di vedere aspetti di *un unico* oggetto. Come

potremmo avere coscienza dell'identità dell'oggetto, infatti, se avessimo una mera collezione di immagini? Riconosciamo l'unità perché vi è un decorso in cui, al variare del punto di vista, si dà qualcosa che non varia: un'unità di fondo, che noi siamo in grado di cogliere.

Ogni immagine è autosufficiente, conchiusa in se stessa e, quindi, satura di senso. La percezione intesa come decorso, invece, implica che sia lo sviluppo di quest'ultimo a fornire un senso ad ogni singola manifestazione della cosa. Non vediamo semplicemente il fronte, la costa o il retro di un libro, come se fossero scollegati tra loro: vediamo un libro intero che si dà per aspetti. E diciamo che ha *una* forma sua propria ben precisa; e tutto ciò perché sappiamo che ogni aspetto, che di volta in volta cogliamo, non esaurisce tutte le manifestazioni possibili della cosa. Gli oggetti hanno, infatti, delle forme obiettive che trascendono l'immanenza del singolo dato percettivo e che non coglieremo mai con un singolo atto. E solo in quanto la percezione è un decorso che si dà nel tempo possiamo avere coscienza di tali forme obiettive che, pertanto, ci assicurano sul fatto che ciò che vediamo non è solo una sequenza di immagini distinte. La nostra capacità di fornire al decorso un'unità di senso mostra che la percezione è un continuo variare a partire da uno sfondo comune, e non la giustapposizione di singole immagini.

Inoltre il fatto che pensiamo a una fotografia come a una porzione del mondo, sottintende proprio che nella percezione ordinaria facciamo esperienza delle cose non da un solo angolo visuale, ma

variando continuamente il punto di vista e avendo coscienza della forma completa dell'oggetto.⁹⁴

Ci sarebbe, poi, da notare che il vedere non si dà mai separato dagli altri sensi, il che significa ulteriormente che non possiamo porre sullo stesso piano percezione d'immagine e percezione ordinaria: l'immagine *estrapola* dal contesto e per questo stesso fatto *modifica* le condizioni di senso a partire da cui ci rivolgiamo all'oggetto riprodotto. Il *frame*, la cornice di una fotografia – e di tutte le immagini – comporta uno iato, una separazione tra lo spazio interno all'immagine e lo spazio esterno. Per quanto Barthes la definisca come “messaggio senza codice” o “involucro trasparente”, una fotografia ha una sua presenza materiale e fisica; possiede dei limiti ben precisi che si vedono: inizia e finisce. Possiamo osservare fotografie all'interno di un album o in una cornice oppure tenendole in mano; ma né l'album, né la cornice, né la mano scompaiono quando guardiamo la foto, anzi abbiamo piena coscienza del fatto che ci sono. Insomma, l'immagine fotografica non ha il potere di occultare né il proprio sostrato materiale né ciò che sta al di fuori di essa, e il fatto stesso che vi sia un contesto all'interno del quale l'immagine viene percepita contribuisce a far sì che quanto vediamo riceva proprio il senso dell'immagine.

Potremmo porci, non senza un po' d'ironia e gusto del paradosso, una domanda strana e chiederci, dunque, perché non faremmo mai il

⁹⁴ Per una discussione più accurata e approfondita rimando a Paolo Spinicci, *Percezioni ingannevoli*, CUEM, Milano 2005 (in particolare pp. 25-32) e Giovanni Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, CUEM, Milano 2005 (in particolare pp. 21-33).

caffè con la fotografia di una caffettiera. Ebbene, per quanto un tale quesito appaia senza senso – o perlomeno inutile – tuttavia anch'esso, se letto nel senso dovuto, può mostrare qualcosa di interessante. Consideriamo innanzitutto perché suona così paradossale. Essenzialmente per il fatto che, nella nostra esperienza quotidiana del mondo, non ci accade mai di scambiare l'oggetto fotografia-di-una-caffettiera per l'oggetto caffettiera. E questo può già dirci molto. Infatti significa che siamo in grado di porci nei confronti dell'una cosa e dell'altra in un modo diverso e adeguato a ciascuna delle due; ma perché ciò si realizzi la nostra percezione nei due casi deve essere diversa. L'oggetto richiede sempre da parte nostra una risposta commisurata ad esso, e il fatto che una tale risposta ci sia denota che vediamo una differenza. Sappiamo, dunque, di trovarci di fronte a cose diverse in ragione del fatto che *vediamo* diversamente. Non avrebbe senso – e sarebbe sbagliato – negare che guardando una foto di una caffettiera vediamo in essa una caffettiera. Ma, appunto, qui è la differenza decisiva: vediamo *in* essa l'immagine di una caffettiera e *non attraverso* di essa la caffettiera.

La percezione d'immagine implica riconoscimento di qualcosa *in altro*, laddove la percezione ordinaria riconosce l'oggetto in quanto tale, in se stesso. Ciò suggerisce che la materialità di una fotografia non può scomparire del tutto: essa, infatti, possiede un suo sostrato fisico e reale fatto di carta impressionata, che noi cogliamo e che rimane sempre sullo sfondo della nostra percezione, supportando il riconoscimento dell'oggetto riprodotto, e anzi rendendolo possibile.

Questo significa vedere – e riconoscere – qualcosa in altro. Il nostro sguardo, pertanto, non attraversa la fotografia come attraversa una lente, dal momento che non vediamo oltre la fotografia ma vediamo *la* fotografia – con la sua materialità cartacea e i limiti spaziali che le impone il suo *frame* – e in essa ciò che mostra. Potremmo dire: il nostro sguardo non attraversa l'immagine, si ferma sull'immagine.

Ecco il motivo per cui vi è differenza tra vedere una caffettiera reale e vedere una fotografia-di-una-caffettiera: guardando quest'ultima non possiamo non scorgere anche il sostrato materiale che supporta l'immagine, cioè la fotografia come oggetto reale del mondo che ha una sua presenza fisica tra le altre cose. Percepire una fotografia significa proprio questo: cogliere insieme la carta e l'immagine su di essa impressa; significa percepire un mediatore che restituisce l'oggetto nella forma della raffigurazione e della copia – più o meno realistica, ma sempre copia – laddove nella percezione ordinaria non si dà mediazione.

CONCLUSIONI

Concludendo può essere significativo richiamare il caso *border-line* dell'iper-realismo – proposto dallo stesso Walton – per leggerlo in maniera un po' differente. Se, infatti, da un lato esso mostra che non si può porre la differenza tra un quadro e una fotografia su un piano di capacità analogica, dall'altro ciò significa anche che non vi è una reale differenza *fenomenologica* tra un'immagine fotografica e un dipinto: i quadri di Chuck Close (fig.5) sono indistinguibili da una fotografia, questo è l'unico dato fenomenologico che possiamo rilevare. Pertanto nulla nell'immagine ci garantisce di avere di fronte una fotografia e non un quadro realizzato con una tecnica tale da poter imitare le fotografie. Ma questo significa anche che la nostra percezione dell'immagine non può variare nei due casi, dal momento che c'è la possibilità dell'inganno.

Quadri e foto, dunque, da un punto di vista *fenomenologico*, non appartengono a due generi differenti ma si collocano, ciascuno con la propria specificità, all'interno della famiglia delle immagini e come tali vanno trattate. Quando guardiamo una fotografia la guardiamo come un'immagine: riconosciamo in essa qualcosa, ma non vediamo *la cosa* attraverso di lei.

Il realismo della fotografia è un *effetto* di realtà, un'apparenza di maggior aderenza al vero della raffigurazione ottenuto in ragione di un determinato mezzo – la macchina fotografica – che rende possibile quel risultato e quel tipo di raffigurazione. Ma, di fronte ad una foto, la prima cosa a cui pensiamo non è che il referente è stato, né che il passato si fa presente davanti ai nostri occhi; e non lo pensiamo poiché non lo vediamo, dal momento che nell'immagine non vi è nulla che assicura sull'esistenza di ciò che è riprodotto – potremmo, infatti, sempre trovarci di fronte a un quadro iper-realista. Ciò che Barthes chiama il *noema* della fotografia interessa il *concetto* di fotografia, il quale senza dubbio implica l'esistenza necessaria dell'oggetto. Il concetto, però, non incide assolutamente sul dato fenomenologico primario, che è quello di avere di fronte e vedere un'immagine, una raffigurazione di qualcosa – il che non implica, di per sé, un richiamo immediato all'esistenza dell'oggetto esterno che viene raffigurato. Non è senza senso, però, il fatto di avvertire una maggior oggettività in una fotografia. Il problema è che questa presunzione si dà allo spettatore insieme alla consapevolezza di trovarsi davanti ad una immagine. Un conto, è sostenere di avere di fronte una raffigurazione

realista, altro è dire di vedere la realtà attraverso un'immagine, come si vede la realtà attraverso un paio di occhiali – o addirittura di avere la cosa stessa presente *qui e ora*

Ma, allora, in ragione di cosa accettiamo che ci venga mostrata una fotografia *invece* della persona stessa? Proprio in virtù del fatto che sappiamo che si tratta di una fotografia e, quindi, che è accettabile sostenere e pensare che quell'immagine darà giustizia pienamente delle sembianze di quella persona senza, tuttavia, farla apparire per magia in carne e ossa davanti a noi. Si può ragionevolmente dire che quella è una raffigurazione aderente al vero, proprio perché la fotografia riproduce questo: l'aspetto visivo di ciò che raffigura. Non si può dire, invece, che la fotografia rende presente ciò che è stato altrove e in un altro tempo. Vedere una fotografia è comunque una seconda scelta, un ripiego: significa sopperire ad una assenza.

Ma non è tutto. Importante è anche notare che lo spettatore sa quale tipo di fotografia ha davanti. Cioè, sa che non tutte le fotografie sono realizzate per il medesimo fine, non tutte sono foto-tessera o foto di reportage. L'intento del fotografo è differente a seconda dell'effetto che egli vuole ottenere in relazione all'*uso* che della fotografia si farà, e questo incide su come disporrà della macchina fotografica e, quindi, sul risultato. Le fotografie di Nadar non sono assimilabili alle foto da carta d'identità o da passaporto; il fine è diverso. Il fotografo che conosce il proprio strumento, che padroneggia la tecnica della fotografia ottiene proprio il risultato che cerca, in questo sta la sua arte. Potremmo dire: la fotografia è arte se il fotografo decide che lo

sia. Il mezzo meccanico non esclude, come abbiamo visto, la creatività. Il mezzo meccanico per rendere al massimo delle sue potenzialità ha bisogno dell'incontro con l'uomo. Anzi la fotografia è racchiusa in questo incontro. Una parte non pesa più dell'altra: entrambe sono necessarie. E il vero problema del realismo è questo: considerare solo l'aspetto meccanico. Il punto è che dietro l'obbiettivo c'è un occhio umano, e considerare la fotografia come *fare* non significa non dar peso alla componente meccanica, ma riabilitare quella umana. Tra immagine e oggetto, dunque, *tertium datur*, ed è il fotografo. E questo dato è ciò che riporta la fotografia dalla macchina all'uomo, dalla sfera della mera causalità a quella della cultura.

IMMAGINI



Fig. 1.—Richard Avedon, *William Casby, nato schiavo*, 1963.



Fig. 2.—André Kertész, *La ballata del violinista*, 1921, Abony, Ungheria.

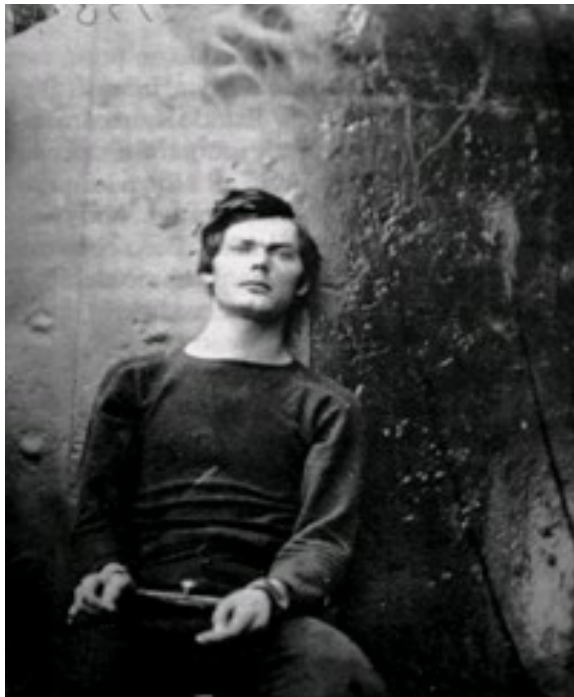


Fig. 3.-Alexander Gardner, *Ritratto di Lewis Payne*, 1865.



Fig. 4.-Jan Vermeer, *Veduta di Delft*, olio su tela, 1660-61, Mauritshuis, L'Aia.



Fig. 5.—Chuck Close, *Self portrait*, acrilico su tela, 1968, Walker Art Center, Minneapolis.

BIBLIOGRAFIA

Arnheim Rudolf, *Film come arte*, tr. it. Paolo Gobetti, Il Saggiatore, Milano 1960.

Id, *On the nature of photography* in *Critical inquiry*, 2, September 1974.

Barthes Roland, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it. Carmine Bonacasa, Giovanni Bottioli, Gian Paolo Caprettini, Daniela De Agostini, Lidia Lonzi, Giovanni Mariotti, Einaudi, Torino 1985 e 2001.

Id, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. Renzo Guidieri, Einaudi, Torino 1980 e 2003.

Id, *Miti d'oggi*, tr. it. Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1962, 1966, 1974, 1994, 2001 e 2005.

Id, *Sul cinema*, tr. it. Sergio Toffetti, Il Nuovo Melangolo, Genova 1995.

Baudelaire Charles, *Scritti sull'arte*, tr. it. Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 1992.

Bazin André, "Ontologia dell'immagine fotografica" in *Che cosa è il cinema?*, tr. it. Adriano Aprà Garzanti, Milano 1973.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1966, 1991 e 2000.

Florenskij Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano, 1977 e 2004.

Friday Jonathan, *Aesthetics and photography*, Ashgate, Burlington, 2002.

Guindani Sara, *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia, pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Mimesis, Milano 2005.

Husserl Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, tr. it. Vincenzo Costa, Einaudi, Torino 1965 e 2002.

Marra Claudio, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

Maynard Patrick, *The engine of visualization. Think through photography*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1997.

Piana Giovanni, *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, CUEM, Milano 2005.

Savedoff Barbara E., *Transforming images. How photography complicates the picture*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2000.

Scharf Aaron, *Arte e fotografia*, tr. it. Laura Lovisetti Fua, Einaudi, Torino 1979.

Schwarz Heinrich, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, tr. it. Chiara Spallino Rocca, Bollati Boringhieri, Torino 1992 e 2002.

Snyder Joel and Allen Neil Walsh, "Photography, vision and representation" in *Critical inquiry*, vol. 2, No. 1., Autumn 1975, pp. 143-169.

Sontag Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it. Ettore Capriolo, Einaudi, Torino 1978, 1992 e 2004.

Spinicci Paolo, *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini e Associati, Milano 1997.

Id, *Lezioni sul concetto di raffigurazione*, CUEM, Milano 2003.

Id, *Percezioni ingannevoli*, CUEM, Milano 2005.

Walton Kendall L., "Transparent pictures: on the nature of photographic realism", in *Critical inquiry*, vol. 11, No. 2, December 1984, pp. 246-277.

Wittgenstein Ludwig, *Ricerche filosofiche*, tr. it. Renzo Piovesan e Mario Trincherò, Einaudi 1967, 1995 e 1999.

La camera chiara (1980), l'ultimo saggio scritto da Roland Barthes (Cherbourg 1915 – Parigi 1980) prima di morire, è innanzitutto un testo che cerca una risposta alla domanda "che cos'è la fotografia?".

Le tesi forti proposte dal semiologo francese e il suo stile, mai così evocativo e sfuggente, costituiscono l'*input* iniziale per una più ampia riflessione attorno alla teoria realista dell'immagine fotografica e alla fotografia stessa – "*medium* bizzarro" che pare intrattenere una relazione privilegiata ed esclusiva con il reale.

In quest'ottica *La camera chiara* si presenta non solo come testo in cui recuperare la specificità del realismo barthesiano; ma anche come luogo dove emergono affinità teoriche tra Barthes e altri pensatori realisti con i quali, in questo lavoro, si propone un confronto, alla ricerca di una via possibile per gettare un po' di luce sulla fotografia.

Davide Bordini, nato a Milano nel 1982, si è laureato nel 2006 con Paolo Spinicci in Filosofia Teoretica all'Università Statale di Milano.