Tutti i diritti riservati.
© 1983 *Rivista di Studi Italiani*
ISSN 1916-5412 *Rivista di Studi Italiani*
(Toronto, Canada: in versione cartacea fino al 2004, online dal 2005)

LETTURE

LEGGERE UNA FOTOGRAFIA. JEAN-MARIE FLOCH E LA SEMIOTICA DELL'IMMAGINE

NEIL NOVELLO
Università di Bologna

Alla schiera dei grandi libri del Novecento dedicati all'arte della fotografia, dalla *Piccola storia della fotografia* di Walter Benjamin a *Sulla fotografia* di Susan Sontag fino a *La camera chiara* di Roland Barthes, ora si accoda un volumetto di Jean-Marie Floch, *Forme dell'impronta. Brandt*, *Cartier-Bresson*, *Doisneau*, *Stieglitz, Strand.* A dire il vero, il libro di Floch è del 1986, solo a inizio del 2018 è però pubblicato in Italia (da Meltemi) per la cura di Dario Mangano (che firma un'ottima Postfazione e traduce con Silvia Onorato l'appendice *Come potrebbe essere un museo* per *la fotografia?*), mentre la traduzione generale del volume è di Luisa Scalabroni.

Forse è a partire dai classici del pensiero sulla fotografia che Floch sgombera il campo da un eventuale malinteso interpretativo, il semiologo francese cioè distingue la "*Fotografia*" dalla "*fotografia*", in altre parole pone icasticamente l'accento sull'identità del libro, non uno studio di *filosofia* della fotografia ma cinque letture semiotiche su identità e vie di *senso* in altrettanti *testi* fotografici: *Fox-terrier sul Pont des Arts* (1953) di Robert Doisneau, *L'arena di Valencia* (1933) di Henri Cartier-Bresson, *Il ponte di terza classe* (1907) di Alfred Stieglitz, *La cancellata bianca* (1916) di Paul Strand, *Nudo* (1952) di Bill Brandt.

Del senso è uno tra i più celebri libri di Algirdas-Julien Greimas. Alla sua scuola, che è scuola nata da padri fondatori quali Saussure e Hjelmslev e poi culminata nella semiologia strutturale del Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques, Floch esprime il debito culturale per la nascita di *Forme dell'impronta*. Quando poi lo studioso chiarisce che l'analisi dei cinque scatti riguarda la "dimensione figurativa e soprattutto plastica dell'immagine", al contempo rimanda il lettore alla relazione tra l'"intelligibile e il visibile", cioè alla dialettica tra la *mente* e l'*occhio*, dialettica intesa come modello di interpretazione generale e metodo di lavoro. Tale profilo innesca la cinquina di letture, la prima, quella dedicata a *Fox-terrier* di Doisneau, riguarda l'"iconicità", o meglio il suo smontaggio quale premessa per evidenziare lo

"statuto dell'enunciatario". Diversamente, e non più *nella* fotografia, ma *fuori* della fotografia, l'"enunciatore" è il tema semiologico dell'*Arena* di Cartier-Bresson. Ancora più eterodosso è lo sguardo analitico di Floch sul *Ponte* di Stieglitz e la *Cancellata* di Strand. Esso rivela la diversità delle *impronte* partendo dalla "dimensione plastica dell'immagine" (barocca, classica), diversità che diviene radicale nell'analisi del *Nudo* di Brandt, in cui si analizza la "produzione poetica del senso".

Iconicità ed effetto di senso, in particolare il risvolto umoristico di *Fox-terrier* di Doisneau, è il principio intorno a cui ruota l'analisi di Floch. Un pittore (Daniel Pipard, amico del fotografo) dipinge un nudo sul Pont des Arts di Parigi. Un passante a passeggio con il cane si ferma e "spia" alle spalle dell'artista per godersi il soggetto dell'opera. Nella scena, Floch individua un presupposto manipolatorio da parte dell'artista (il nudo, la posizione singolare del cavalletto, la solitudine...) e l'accettazione del "contratto" da parte del passante, cioè la validazione della progettualità manipolatoria. Entro tale quadro valutativo, il punto di vista dell'*Operator* – avrebbe scritto Roland Barthes per chi fotografa – partecipa anch'esso della manipolazione, poiché il suo atto di visione precede e si proietta in quello del passante e osservatore. D'altra parte, lo *Spectator*, chi in sostanza osserva la fotografia, adempie la medesima funzione, in quanto esso va a infoltire il numero dei guardanti. Tra l'esperienza del passante, l'esperienza dell'*Operator* e quella dello *Spectator* (grava, sulla fotografia, il sospetto della messa in scena), idealmente la visione si allarga, poiché lo spettro si amplifica e la stessa qualità della visione prolifera in diversità di senso. Tuttavia Floch dimostra che la figura del cane (vero *Punctum* della fotografia), il soggetto che incrocia, contrariamente alla direzione di visione generale, il punto di vista dell'*Operator*, va associata alla figura del pittore, in una ideale linea a tre *Operator*-cane-pittore, in quanto tale linea semidiagonale assume la funzione di barriera invalicabile per il passante, il quale coglie il nudo conquistando spazio dove esso è conquistabile, sulla parte di destra dell'immagine. L'iconicità umoristica della fotografia di Doisneau sta proprio in questo elemento di equilibrio della parte manipolatoria. Essa è garantita dal baricentro offerto dalla posizione intermedia del cane (tra *Operator* e pittore), posizione di rottura dunque dell'intenzionalità conoscitiva del padrone, cioè un'intenzionalità che esprime la cifra umoristica determinata dal carattere d'infrazione a tale norma registrata e resa *pubblica* dall'*Operator* e dunque dallo *Spectator.*

Diversa e non meno fascinosa è l'analisi di *L'arena di Valencia* di Cartier-Bresson. Qui si parte da un presupposto d'autore, cioè che la fotografia è un atto di flagranza, una condizione quasi destinale per il grande fotografo francese, tanto più perché essa figura per così dire l'anticamera dell'"enunciazione". L'*Operator* dell'*Arena* è però definito da Floch un enunciatore "originale". La fotografia, allo sguardo il montaggio di due

fotografie separate da una linea grigia diagonale, dell'identità duale esprime una serie creaturale (i due soggetti separati, il ragazzo e il guardiano) e una geometrica (quadrati da un lato, circoli concentrici dall'altro). A questa prima serie, si potrebbe aggiungere anche la differenza tra lo sfocato di sinistra e il nitido di destra, il primo in ombra, il secondo in luce, cioè elementi a carico per spiegare il carattere distopico della spazialità. Nei cerchi concentrici e nel loro centro con il numero "7", è inoltre possibile riconoscere un *trait d'union* fra la scena sulla sinistra (il ragazzo è curvato come la gamba del "7") e la scena sulla destra (i cerchi sono collegati ai cerchi dell'occhiale, il cerchio bianco centrale al cerchio bianco della lente). È un esempio – scrive Floch – di "anafora plastica".

Davanti agli occhi si svolge un discorso simbolico, una storia in grado di richiamare la teoria cartier-bressoniana della flagranza. Essa riguarda l'*Operator*, la sua attitudine a cogliere l'*instant decisif*, pertanto la serie duale, alla luce del contenuto nella fotografia, riflette una duplicazione di tale teoria anche all'interno dell'immagine. Il guardiano è una figura del controllo, mentre l'atteggiamento del ragazzo è di fuga o nascondimento da qualcosa, da qualcuno, perciò la flagranza (di reato, aggiunge Cartier-Bresson) si coglie sia in forma di pretesto sia in forma di testo, cioè nella profondità del discorso inscritto nella fotografia. Giusto quanto sostiene Cartier-Bresson in relazione all'atto del "fotografare", cioè di "riconoscere, contemporaneamente e in una frazione di secondo, un fatto e l'organizzazione rigorosa delle forme percepite visivamente che *esprimono e significano* quel fatto", in altre parole – sull'asse Hugo-Bonnefoy – l'idea secondo cui la *forma*, la forma dell'opera d'arte, è il contenuto risalito alla superficie, la sua evidenza.

Iconicità (Doisneau), enunciazione (Cartier-Bresson) e modalità della rappresentazione, nel saggio dedicato a due "partigiani della "fotografia diretta", Alfred Stieglitz e Paul Strand. Le due fotografie esaminate, il *Ponte di terza classe* di Stieglitz e *La cancellata bianca* di Strand, figurano due modelli di visione dello "spazio", il primo improntato al barocco, il secondo al classico (categorie, queste di barocco e classico, da Floch tolte a Wöllflin), all'insegna di una differenza di forma e composizione verificata alla luce di *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915) in cui lo storico della pittura analizza per l'appunto il "modo della rappresentazione" in cinque diverse categorie da cui in sintesi si producono proprio i due modi di classico e barocco. Ciò dimostra che in Stieglitz e Strand la "stessa presa di posizione tecnica" metamorfosa in "modi di vedere opposti".

Il raffinatissimo e quasi evanescente *Nudo* di Bill Brandt non è un esempio di fotografia diretta alla maniera di Stieglitz e Strand, ciò non impedisce però a Floch di analizzare "come rappresenta un tipo di discorso particolare". È proprio l'evanescenza del bianco (in contrasto *tranchant* con le zone in nero) a

determinare nella figura di donna a mezzo busto e di tre quarti il cosiddetto "grado quasi-nullo della figuratività". Il nero è lo sfondo neutro sul quale è "fotografata" la figura femminile, è *disegnato* cioè il bianco dell'immagine in cui la testa è il vertice di una piramide, mentre il seno, a destra, e l'incavo del braccio sinistro, a sinistra, costituiscono la sua base. La struttura piramidale bianca appare così sospesa nel vuoto infinito del nero, anzi sembra emergere dal nero come riemergendo da un fondale marino. Fin qui il piano del significante. Per quel che riguarda il significato, Floch legge – anche sulla scorta di Michel Butor – una donna-luna, fino a spingersi alla tesi di un "discorso cosmico" (in cui il seno è un "pianeta") e più in generale pensare la foto di Brandt come una grande "metafora cosmica".

Il tema dello "spazio museale" e la sua funzione, la "costituzione dello sguardo del visitatore", è l'ultimo saggio del libro. Qui Floch parte dal Musée de l'Élysée di Losanna per indicare il suo valore o la sua identità di "metadiscorso sulla fotografia". La prima e forse più provocatoria cognizione del semiologo riguardo al luogo, nella sua identità generale riguarda l'assunto che il "museo *dà* a vedere meno di quanto non *faccia* vedere". Tale sottigliezza permette di comprendere che la struttura museale *manipola* il visitatore a diversi livelli di coscienza, può infatti soltanto far "vedere", può anche far "vedere" e "guardare" o solo "guardare" oppure insieme far "guardare" ed "esaminare". Per tali ragioni si può parlare di "qualificazione progressiva del visitatore", della sua crescita culturale relativamente all'atto dell'esperienza, di "aspettualizzazione della visita", cioè di una sua costruzione *drammaturgica* in cui il visitatore va da momenti di tensione a momenti di riposo, e infine l'"attorializzazione e la quantificazione" del visitatore, in altre parole l'identificazione e la cura della varietà *tipologica* di coloro che visitano un museo o seguono una mostra. Il museo (*per* la fotografia) figura dunque un luogo di responsabilità (di chi lo organizza e di chi poi partecipa come visitatore). Essa è dunque una responsabilità intrinseca alla concezione di ogni luogo di cultura, nel caso di specie anzitutto perché il museo è chiamato a ospitare, tra visitatori e arte, un'esperienza culturale, nondimeno perché esso si configura, nella sua identità culturale, quale luogo di costruzione (pedagogica) propria a uno spazio di cultura.