

Prima dell'immagine **La relazione tra soggetto ed avvenimento nella** **fotografia giornalistica secondo Anne Beyaert - Geslin**

di Francesco Galofaro

Istituto Europeo del Design - Milano

L'image préoccupée

Anne Beyaert - Geslin

Paris, Lavoisier, 2009, pp. 192, € 48.00

Nello stile di questa rubrica, recensisco l'opera di Anne Beyaert – Geslin in modo critico, soffermandomi su ciò che lo rende interessante come sulle questioni che mi ha suscitato. Naturalmente, quanto maggiore è l'ambizione, la complessità e la competenza di un saggio, quanto più faticosa è l'opera del recensore. Così comincio col dire che lo sguardo teoretico e tipologizzante dell'autrice rende la lettura del saggio molto impegnativa – *per aspera ad astra* – e tuttavia il lettore ne è ripagato dai tanti spunti e direzioni di ricerca aperte in diverse direzioni, la cui portata semiotica esula senz'altro dal tema del libro (la fotografia giornalistica) per impegnare il vasto campo dell'enunciazione in sé.

E infatti uno degli assi portanti del lavoro è il focus, non solo e non tanto sul testo fotografico concluso, sull'immagine stampata e inserita nel quadro della pagina di giornale, quanto sulla pratica a monte dell'enunciazione. Questa non è intesa affatto dal punto di vista tecnico; al contrario, la relazione tra soggetto ed evento fotografato che sta a monte dell'enunciazione stessa è problematizzata nelle sue componenti timiche, estetiche, etiche. Questo è sicuramente il "nodo" che lega i diversi capitoli, la proposta più avanzata dell'autrice e contemporaneamente quella più problematica. Lo sfondo teorico è quello del poststrutturalismo francese,

sempre più intressato ad incorporare concetti e modelli della fenomenologia nell'affrontare la relazione tra soggetto e mondo.

Vi è un altro motivo per cui vale la pena di leggere il libro. Le analisi semiotiche della fotografia e molti tra gli strumenti teorici si devono ancor oggi agli scritti ormai classici di Roland Barthes, il quale tuttavia si occupa di alcuni generi ben delimitati di fotografia: quella di moda, oppure quella domestica, o il ritratto borghese in posa – un simbolo di *status*¹. Per quel che riguarda la foto giornalistica e di informazione, l'autrice propone qui un modello originale ed eclettico, che tiene conto di molti classici (penso alla Sontag) o degli scritti di Eco sulla relazione tra immagine e informazione, proponendo la propria sintesi.

Per comodità del lettore, divido la recensione in paragrafi ciascuno dei quali corrisponde grossomodo ad un capitolo del libro, con una avvertenza: occorre leggerlo tutto, poiché l'autrice lavora senza sosta sui propri concetti modificando in parte la traiettoria iniziale nelle conclusioni.

1. Un'etica dello sguardo

Si parte *in medias res* da alcune fotografie di attualità, relative all'impatto della crisi dei mutui *subprime* sulla vita quotidiana delle famiglie. L'analisi è condotta con categorie greimasiane, non senza una certa eleganza: ad esempio, nel caso di due scatti che esplorano la vita di una donna in pubblico ed in privato, si nota come le relazioni tra corpi trasformino un non-luogo antropologico in un luogo semiotico. Anche la disposizione delle diverse fotografie nel corpo del testo giornalistico è presa in carico dall'analisi, che dunque aspira alla completezza.

A questo punto l'autrice propone un argomento che sono costretto a riassumere, a rischio di banalizzarlo. Le categorie plastiche che impieghiamo in questo genere di analisi riconducono certamente la fotografia a categorie generali, ed in questo fanno astrazione (1) dalla corporeità degli individui e (2) dal loro essere posti entro una scena che rinvia all'esperienza. *Ma* di fronte ad un reportage come quello analizzato il lettore mette in atto certe pratiche di lettura che vanno in direzione contraria: tali pratiche implicano una *etica dello sguardo*. L'analisi semiotica dunque deve rendere conto delle condizioni di *interpretazione* della fotografia e di come esse incidono sull'enunciazione. Ma può?

L'autrice trova un punto di contatto tra le due *immanente* al testo nella dimensione del *figurale* (Fontanille) che resiste alla *defigurazione* – *astrazione*. Ora, nella semiotica posteriore a Greimas la nozionestessa di *figurale* fa problema. Le definizioni non sono univoche. Senza ricordarle tutte, dirò solo che l'autrice considera il figurale come il luogo in cui l'analista individua la conversione dei valori da figurativi a diagrammatici; ma sarebbe anche il luogo dell'esperienza del felice e del tragico – in altre parole della categoria timica.

Una seconda questione importante per la fotografia di reportage come *pratica* è la sua dimensione *illocutiva*: quello di enunciazione è un *atto*, cui

¹ Cfr. Barthes 2003 e Pezzini (2005)

corrisponde una presa d'atto dal lato delle pratiche interpretative. Nel quinto capitolo l'autrice si spinge a considerare tale atto come una deissi.

Vi è poi un tratto che differenzia il reportage dalla foto di moda: è pertinente all'interpretazione del primo, e non della seconda, il *passato immediato* della foto stessa, una competenza condivisa dall'interprete. Nel caso dei *sub-primés* le foto incarnano la crisi nelle persone sofferenti, negli sguardi, nei momenti di tensione drammatica. L'interprete condivide (pressappoco) con i personaggi ritratti i codici vestimentari, il contesto architettonico-urbanistico, e anche gli stili della rappresentazione contemporanea. In questo modo l'autrice analizza quel che di solito chiamiamo "empatia" in termini di costruzione di *alter ego*, rispetto ai quali siamo in rapporto di *prossimità* e di *condivisione* di un medesimo mondo.

Qui vorrei inserire una nota rispetto alla tradizione semiotica peirceana. Ci si può chiedere se l'esperienza e l'empatia cui l'autrice si richiama non possano essere considerate come una *abduzione*. Poniamo che la foto (caso) venga analizzata in base alle nostre competenze (regola) pervenendo così al risultato; ma l'autrice parla della collocazione in una scena *d'esperienza* come qualcosa che *resiste* alla generalizzazione e rimane su di un piano *singolare*². E in effetti quel che ciascuno di noi può chiamare "la mia esperienza" è qualcosa di individuale, sebbene dicibile e comunicabile con termini e linguaggi generali e non privati. Penso quindi che anche in una tradizione peirceana il problema sollevato mantenga un grande interesse, ossia la necessità integrare da un lato il grado di *astrazione* implicato dall'analisi e dall'altro (o si tratta di un ritorno?) il tentativo di afferrarne la irriducibile, concreta *singularità*.

2. Fotografia di reportage e fabbricazione dei generi

E' possibile considerare la foto di reportage come un "genere"? E secondo quale criterio? La domanda può sembrare triviale: nella mia esperienza, relativa al campo musicale, la nozione di genere, peraltro piuttosto vaga, non è strutturale: appartiene più al paratesto o ad un portato storico di pertinenza di una semiotica della cultura che al testo stesso³. Ad ogni modo la domanda dell'autrice non è fine a se stessa: una analisi sulle differenze tra foto di reportage e foto documentaristica, turistica, ritratto, permette di evidenziare alcune caratteristiche importanti circa il legame tensivo tra soggetto e luogo che si dà nell'evento rappresentato, e ancora tra componente figurativa, tematica e timica in questo tipo di testo visivo.

In primo luogo, allora, il genere "reportage" è connesso ad una pratica di produzione che permette di escludere, ad esempio, la foto amatoriale che rappresenta la testimonianza casuale di un attentato⁴. La pratica lega la "scena predicativa" – il luogo dove la pratica si esercita – il testo fotografico e il supporto giornalistico entro il quale è inserito. Più problematico lo

² In questo pare dialogare direttamente con Barthes, che auspicava una *mathesis singularis* per l'analisi di ciascuna fotografia.

³ Alla voce "genere" Greimas e Courtés (1979) sottolineano il carattere sociolettale e non scientifico delle tassonomie esplicite che ciascuna cultura e ciascun periodo producono al riguardo.

⁴ Ma nel settimo capitolo conclusioni l'autrice ritornerà su questa iniziale esclusione, perché lo schema che costruisce le permetterà di recuperarla

statuto dell'immagine derivante dalla stabilizzazione della pratica: assistiamo talvolta ad un cambiamento di statuto in presenza di un piano dell'espressione che non muta, ad esempio quando la foto viene interpretata come artistica⁵. Dunque le pratiche legate al genere sono di carattere enunciativo, quelle legate allo statuto sono di tipo interpretativo. Qui credo che la nozione di *habit* di peirceana memoria possa tornar comoda.

Proseguendo nell'analisi del genere, esso sarebbe riconoscibile a partire da *isotopie*: quanto a queste si può distinguere la *coesione* (connessione tra immagini) dalla *congruenza* (connessione locale). Continuità figurative, tematiche e timiche rappresentate entro la foto di reportage ne definiscono il genere⁶.

Ritornando alla continuità figurativa, la tensione tra il soggetto fotografato e il suo luogo è una condizione necessaria del reportage. Questa sembra essere la condizione strutturale⁷, ma occorre ancora una semiotica della cultura per poter distinguere il reportage dalla foto sportiva o turistica, che sembrerebbero rispettare questa condizione. Realismo o drammatizzazione (a seconda) concorrono nel differenziare ulteriormente il fotogiornalismo rispetto al ritratto celebrativo; la focalizzazione sull'evento distinguono inoltre il reportage dal documentario.

3. Il reporter e l'avvenimento⁸

L'autrice si sofferma sull'avvenimento. Ne mutua la definizione da Derrida, descrivendolo come il sopravvenire di qualcosa in una scena spazio-temporale. L'avvenimento disporrebbe così di una *propria* "densità" iconica grazie alla quale si distaccherebbe dallo sfondo e si imporrebbe su di un campo di presenza. Il ruolo del giornalista sarebbe così quello del *testimone*: l'evento gli si impone, il giornalista deve riconoscerne la forma ed enunciarlo, a causa della propria responsabilità nei confronti di un attore collettivo. Questo ha naturalmente un prezzo: ciò che consideriamo "evento" sembrerebbe esserlo per una sorta di qualità sua propria e non perché è costruito come tale⁹. Il punto di vista dell'autrice sembra farsi carico di una certa deontologia professionale del giornalismo; tuttavia, mi sembra chiara in questi casi la tensione tra deontologia e ideologia: la decisione di *cosa* testimoniare in un conflitto è una scelta politica quanto quella del *come* testimoniare. L'autrice invece attribuisce al testimone un compito di mediazione, tra l'evento che è tale *an sich* e la sua codifica informativa. Qui è prevedibile una critica: non torna in gioco una nozione di verità come corrispondenza ad esempio, tra sensi e l'esperienza? Ma l'autrice chiarirà

⁵ L'autrice ritorna al capitolo sei sulla traduzione di forme dal dominio dell'arte a quello del fotogiornalismo, e nelle conclusioni sul legame meta-rappresentazionale tra i due.

⁶ Qui non mi è chiaro un punto: dato che le continuità tematiche e timiche sono senz'altro parte del *piano del contenuto* di una immagine, dovrebbero giocare un ruolo maggiore nella definizione dello *statuto* che non in quello del genere, in base alla definizione che come ho appena detto l'autrice mutua da Rastier.

⁷ Qui forse può tornare comodo un suggerimento di Paolo Fabbri che vede il genere come una serie di *contraintes* al percorso generativo.

⁸ Traduco il francese *événement* ora con "avvenimento", ora come "evento" a seconda della sfumatura che mi pare di poter desumere dal contesto.

⁹ Si tratta di una qualità ontica? Fenomenica? Intersoggettiva? Psicologica? – l'autrice ritorna nel settimo capitolo su questo problema per sgombrare il campo da alcuni possibili equivoci.

bene nel capitolo 4 come, più che un criterio di verità basato sull'essere, il ruolo della testimonianza è basato su di un "fare", su una prassi di tipo etico/deontologico – è la base della *sincerità* del testimone.

Lasciando da parte il problema, la descrizione della scena prosegue con gli altri protagonisti (vittima, sopravvissuto, carnefice), e della loro relazione col testimone, secondo una griglia di analisi che Rastier ha messo a punto a proposito di Primo Levi. Anche qui osservo che nell'analisi l'autrice si sposta dal piano testuale (il romanzo analizzato da Rastier) a quello dell'enunciazione e della sua *scena pratica*, il luogo dove si prende la foto. Questo spostamento andrebbe problematizzato al di là di quella che è l'ideologia del reportage: il giornalista non è un testimone neutrale, e ci si può chiedere se talvolta non giochi altri ruoli (quello del boia) o quale sia il suo ruolo preciso nel caso di un evento appositamente creato per i media, come un atto terroristico. In parte l'autrice sembra andare in questa direzione: la ricerca dello "scoop" e la concorrenza impongono al giornalista una "corsa all'avvenimento", l'avvicinarsi alla scena alla ricerca dell'intensità predicativa, il che solleva senz'altro i problemi di rilevanza etica oggetto del capitolo seguente¹⁰, dato che l'avvicinarsi eccessivo alla scena (privata) pone un problema di tipo deontologico.

4. Etica e prossimità

L'idea portante del capitolo è una osservazione stupefacente quanto semplice: nella fotografia la componente etica ha un legame con la rappresentazione della spazialità. Per poter sostenere questa tesi, tuttavia, occorre avere in tasca una definizione di etica che non può naturalmente essere l'oggetto del volume. Allo scopo, l'autrice mutua da Ricoeur e da Deleuze la distinzione tra *etica* (progetto identitario dell'individuo) e *morale* (norma sociale che procede dal poter fare dell'individuo al dover essere assegnato dall'attante collettivo portatore della morale). A questa accosta un terzo termine, la *deontologia*, che ha anch'essa la forma della regola imposta dall'esterno, ma non la generalità della morale – è specifica ad una professione e ad una situazione. I due livelli in gioco, etico e morale, vanno in qualche modo riconciliati a ricostituire quel "sincretismo" attoriale che è il giornalista.

L'intuizione fondamentale per cui etica e deontologia si traducono in relazioni spaziali entro l'immagine fotografica tra punto di vista e campo è senz'altro uno dei momenti più brillanti dello studio dell'autrice. Per la precisione, la deontologia giornalistica spinge alla prossimità rispetto a quel che viene ritratto, all'avvenimento. In questo caso l'immagine non chiama in causa una nozione di verità come corrispondenza, ma piuttosto la sincerità: dalla modalizzazione dell'essere/apparire passiamo all'incarnazione fotografica di un *fare*.

Al contrario della deontologia, l'etica è descritta dall'autrice come la scelta individuale di ritrarsi rispetto all'invadenza di una prossimità eccessiva, quale quella dei paparazzi: il rischio del voyeurismo del dolore è

¹⁰ Ma allora, riconosciuta la componente polemica della pratica del reportage, non andrebbe forse rivista anche l'ipotesi iniziale, che attribuisce al fotogiornalista il ruolo della testimonianza?

sempre dietro l'angolo – si pensi alla fotografia di guerra. L'autrice porta ad esempio il rifiuto di Robert Capa a fotografare i campi di prigionia tedeschi, perché <<ogni nuova foto dell'orrore non faceva che diminuire la forza del messaggio>>. Ma se concordo col suo punto di vista, questo esempio mi pare problematico, perché il fotografare a distanza e il non – fotografare non stanno sullo stesso piano logico¹¹.

L'autrice si sofferma in seguito sul corpo ferito del fotografo, che avvicina alle stimmate, e sulla loro funzione. Il corpo, piano di iscrizione delle ferite, può ricoprire la duplice funzione di soggetto ed oggetto della testimonianza; inoltre, le stimmate sono legate alla moralizzazione del fotografo, quel che lo distingue da un paparazzo o da un voyeur. Occorre notare che l'autrice si rifà ad un articolo di *Le Monde* a proposito della vita di Laurent Van der Stockt: un testo, dunque, in cui il fotografo è il protagonista di un racconto. La mia domanda ancora una volta riguarda l'estrapolazione del fotoreporter-testimone dal testo metafotografico all'enunciazione fotografica: non c'è il rischio di occultare altre funzioni e caratteristiche della fotografia di reportage?

5. I riguardi dell'enunciazione

L'autrice identifica la componente etica della pratica di reportage nel legame tra assiologia e azione. Nella conversione avverrebbe anche la trasformazione del soggetto dell'enunciazione da "semiotico" ad "etico". Poco chiare le motivazioni che portano l'autrice a parlare di questa "trasformazione". Il modello generativo di Greimas sembrerebbe identificare il senso con questa conversione da valori a prassi: in questo senso il soggetto semiotico sembrerebbe già di per se stesso etico. Si tratta di un capitolo particolarmente complesso e comprendente un intrico di questioni sulle quali vorrei soffermarmi un po' di più.

5.1 Quale etica per l'enunciazione

Ma accanto all'etica come conversione da valori ad azione, l'autrice affianca una concezione differente, di tipo relazionale, che mutua da Lévinas. Secondo questa linea, *l'etica nasce dall'incontro con l'altro*: è a partire dalla dimensione intersoggettiva che si costituisce il soggetto etico.

E' ben vero che si deve fare una scelta, però non comprendo bene le ragioni specifiche per considerare questa linea filosofica più promettente di altre per la semiotica. Perché pensare che il soggetto isolato non operi conversioni da valori assiologici alla prassi? E' così impensabile l'etica di Robinson Crusoe, o che anche una foto di paesaggio possa avere uno spessore etico? O forse, *l'altro* non va inteso come *personale o antropomorfo*, ma semplicemente come negazione del soggetto – una soluzione hegeliana. E a parte questi interrogativi, la semiotica stessa potrebbe essere intesa diversamente, ossia come uno strumento critico per

¹¹ Anche il quadrato semiotico di p.91 non convince dal punto di vista delle relazioni: perché "vicino" dovrebbe essere contraddittorio rispetto a "troppo lontano"? La perplessità è di tipo metodologico e generale: opposizioni come *troppo*, *poco*, *abbastanza*, *per nulla* si prestano ad essere proiettate su un continuum lineare e non ad essere ridotte al categoriale – cfr. Lyons (1977:283), ma anche Pottier (1992:45-53).

l'analisi e la comparazione di diversi discorsi filosofici sull'etica¹² – un progetto che tuttavia esulerebbe dagli scopi del saggio di Anne Beyaert.

Ad ogni modo, l'*altro* col quale il soggetto fotografico si confronta è in realtà duplice, costituito com'è non solo dalle persone ritratte, ma dall'avvenimento tragico entro il quale esse sono prese. Una serie di interrogativi etici si concatenano qui secondo una gerarchia che l'autrice precisa: non fotografare, intervenire, fotografare, e in qual modo (far posare Vs. lasciar posare).

5.2 Analisi della temporalità

Una attenzione particolare merita l'analisi dell'autrice dell'istantanea, perché estremamente feconda. Infatti, l'autrice mostra bene i meccanismi di manipolazione alla base della costruzione di un <<istante decisivo>> nel quale la pratica della fotografia e l'azione si incontrano, si sincronizzano. E' una costruzione, sottolinea, e non una scelta. Questo modello mi ha ricordato la differenza tra *istante qualunque* e *istante privilegiato*, che Deleuze¹³ recupera da Bergson. Secondo questo modo di vedere, la scienza ed il cinema considerano la temporalità come fatta di tanti *istanti qualunque*, entro il quale al più la scienza seleziona, sceglie, senza che l'immagine trascelta perda la sua qualità di essere "qualunque", equidistante dagli altri istanti. Queste *sezioni* del tempo si oppongono alle *pose* fotografiche, in cui ritroviamo al contrario la concezione classica della temporalità: il movimento si annulla attraverso la costruzione di un istante privilegiato, la posa è eterna, immobile. Questa è ancora oggi la linea della tecnologia fotografica, in cui si incarna ancora l'antica illusione delle forme perfette, delle idee di Platone. L'autrice non si richiama a Deleuze ma credo che il suo modello di reportage ne condivida più di un fondamento. Di grande interesse sono poi le strategie che derivano dalla selezione del punto di vista e dell'inquadratura: inglobanti, cumulative, o al contrario elettive, particolarizzanti.

5.3 L'enunciazione: antropoide o impersonale?

Il passo successivo è l'indagine della relazione enunciativa ed etica tra il soggetto dell'enunciazione e il personaggio fotografato a partire dal gioco di sguardi. L'autrice parte dall'opposizione deittica tra l'"Io" e il "Si" impersonale, che per Schapiro si incarna semi-simbolicamente nell'opposizione tra fronte e profilo; considera poi l'opposizione di Umberto Eco tra "fronte" e "3/4", che distingue l'informazione dalla *fiction*; si propone un modello unico a partire da un quadrato semiotico, in cui distingue uno sguardo *embrayé*, che guardando in macchina accetta l'interazione, e la cui negazione corrisponderebbe ad uno sguardo *rifiutato*. Complementare a questa opposizione, uno sguardo *débrayé*, rivolto ad un terzo attante, e – contraddittorio rispetto a quest'ultimo – uno sguardo *assorto* del personaggio immerso in una azione. Come si vede, per ciascuno

¹² L'ho impiegata in questo modo in Galofaro (2009a) e (2009b).

¹³ Cfr. Deleuze (1983, tr. it. pp. 20 e ssg.)

di questi sguardi l'autrice sottolinea una componente etica che li lega al soggetto enunciante.

Questa scelta per una concezione deittica ed antropoide ha però un limite nelle obiezioni di Metz in semiotica del cinema¹⁴. Vorrei ora soffermarmi su questo problema, che non è a dire il vero solo di Anne Beyaert, ma risente dell'affermarsi di un certo modello di enunciazione entro una generazione di semiotici, tanto più feconda quanto più contestualmente il post-strutturalismo è venuto apertamente stemperandosi entro concezioni proprie della fenomenologia. Ma questa svolta, se pure permette di cogliere aspetti del senso che in una prospettiva strutturalista ortodossa erano un tabù, non deve farne dimenticare altri che quella concezione portava in luce. In quest'ottica recupero qui il punto di vista di Metz.

Il modello pronominale ed antropoide dell'enunciazione visiva (per la quale ci sarebbero degli "io", dei "tu" e via dicendo) non tiene conto della differenza con il contesto dialogico, in cui IO e TU sono reversibili. Se Benveniste e la narratologia seguente si sono fatte carico di queste differenze tra dialogo e testo scritto nel momento di impiegarli, non altrettanto è avvenuto per quel che riguarda i modelli deittici dell'enunciazione visiva. Non solo: la funzione dei deittici nella lingua è di tipo meta-enunciazione, essi forniscono informazioni sull'enunciazione attraverso l'enunciazione stessa; è evidente che questo non si ritrova nel testo visivo, il quale è secondo Metz del tutto *impersonale*, privo com'è di un qualsiasi narratore che possa davvero fornire qualche informazione sulla storia rappresentata, nella fotografia ancor più che nel cinema, dove se non altro la voce off può simulare sporadicamente la presenza un narratore che finga di raccontare ciò che comunque vedremmo nell'immagine. L'analisi di Metz degli sguardi in macchina conseguente alla sua concezione non è riducibile ad un portato dell'ideologia dello strutturalismo, perché si rivela molto feconda: lo sguardo in macchina ha un effetto straniante, poiché dà l'*impressione* di star guardando lo spettatore, e in realtà questo non è (cita Gloria Swanson nel finale di *Sunset Boulevard*, convinta di essere di nuovo una star). Il TU dell'enunciazione impersonale non sembra avere un proprio luogo.

La scelta compiuta da Anne Beyaert è di segno opposto: i legami che si creano attraverso l'enunciazione sono tra *esseri antropomorfi* e comprendono relazioni di natura etica. Citando Leon Battista Alberti, per l'autrice infatti c'è davvero una qualche analogia tra il *commentatore* che anticipa le caratteristiche di una storia, ad esempio a teatro, e le figure che svolgono una funzione in qualche modo simile e si spinge a parlare di "gesto dello sguardo" (dell'enunciatore) come di una funzione deittica.

Il passo successivo, riguardo al significato dei corpi in gioco, è una interessante concezione del corpo nella foto come sistema simbolico (nel senso di Hjelmslev) il cui contenuto è di tipo patemico; nelle conclusioni l'autrice dirà che il corpo non è un semplice deittico, ma l'operatore della distribuzione e della conversione dei valori.

¹⁴ cfr. Metz (1995), in partic. pp. 7-38 e 207-259.

5.4 estetica, etica, verità

L'autrice infine conclude che l'enunciazione in questo genere fotografico situa l'estetica sotto la dipendenza dell'etica, in dipendenza da un valore timico (felice/tragico) che però attribuisce *all'evento stesso* e non al testo fotografico. Dunque la foto di un avvenimento lieto (l'esempio sarebbe l'elezione di Obama) permette di congiungere valori estetici (il bello), assiologici (il bene) e timici (l'euforia). Nel caso di un evento tragico, invece, una foto con un carico di valori estetici eccessivo (esempio: studio delle luci) sarebbe eticamente scorretto. Ma, a parte il fatto che se l'elezione di Obama sia un evento felice in sé andrebbe chiesto anche ai repubblicani, o a coloro che in Afganistan e in Iraq nonostante tutto continuano a morire, tale concezione sembra un ritorno al platonismo: bello -> buono -> vero, una formula su cui nutro qualche dubbio. Ancora una volta non comprendo se si tratta di una analisi dell'ideologia fotogiornalistica e dei criteri socioestetici in base ai quali la si valuta, o se si tratta di valori sono realmente presenti nel testo attraverso la catena deontologia -> enunciazione -> testo. Ad ogni modo, l'autrice ritorna nel settimo capitolo per mostrare come questo modello sia meno ingenuo di quanto non possa apparire.

6. La verità della pittura

Un interessante paragone con la storia dell'arte rivela il fluttuare di taluni motivi dalla pittura religiosa alla fotografia giornalistica (esempio: Che Guevara ritratto come Cristo morto del Mantegna), il che solleva critiche di natura etica rispetto all'ideologia della foto di giornalismo. L'autrice contrappone così una verità "tipica" ed una "autentica" nella foto giornalistica, una distinzione che per la verità rimette in discussione nel capitolo seguente.

La seconda parte del capitolo è dedicata ad un'analisi: due diversi autori fotografano una medesima manifestazione antifascista in Francia. Tema a parte, i due scatti non paiono avere molto in comune. Da un punto di vista formale sono opposte come il classico si oppone al barocco quanto a costruzione formale. L'autrice lo prova tenendo in considerazione i criteri di Wölfflin, giungendo ad identificare due forme diverse di fotografia "epica".

7. Modelli epistemologici, modelli epistemici

L'ultimo capitolo ritorna su alcune delle proposte teoriche del volume problematizzandole allo scopo di evitare taluni possibili fraintendimenti. L'autrice infatti ha molto insistito sull'evento, sul suo ruolo e su certe sue qualità. Anche la "sincerità" o l'opposizione tra verità "autentica" e "tipica" rischia di essere letta come la proposta piuttosto ingenua di un'ontologia per la quale una relazione di immediatezza legherebbe il soggetto al mondo. Inutile dire che una idea simile sarebbe la negazione della funzione stessa della semiotica, e che non vi è alcuna tradizione semiotica che postuli tale immediatezza. Se infatti la "semiotica del mondo naturale" di Greimas è pur sempre una semiotica (e non il mondo naturale), anche nella tradizione peirceana l'oggetto dinamico, la causa remota della semiosi, è qualcosa cui è

impossibile pervenire se non attraverso la mediazione del legame tra il segno, l'interpretante ed un oggetto immediato che non va confuso col primo. E infatti l'autrice prende le distanze rispetto ad una concezione del mondo per il quale esso si "enuncerebbe da sé", e preferisce concentrarsi – fenomenologicamente – sull'intenzionalità del giornalista che si rivolge al mondo, ad esempio sulla sua ricerca dell'inedito, o nella costruzione di una gerarchia di fatti o ancora nella concezione della verità come il luogo in cui ciò che "non appare" comunque "è". Da questo punto di vista l'autrice distingue la verità tipica (che insiste sulla tematizzazione culturale della scena) dalla verità didattica (che insiste sulla sua ri-organizzazione spaziale), la verità insolita (che tematizza il punto di vista) e quella accidentale.

Qualche conclusione

Il libro di Anne Beyaert merita una lettura molto approfondita. Che si condivida o meno la totalità delle sue tesi, ha il merito di proporre un modello per il fotogiornalismo che mancava, e che porta a sintesi una serie di sguardi diversi su quel mondo. Le coordinate epistemologiche che contraddistinguono l'opera sono chiare: si colloca nell'ambito di quel poststrutturalismo aperto alle suggestioni della fenomenologia, ma che non disdegna il dialogo con la tradizione interpretativa rappresentata da Eco – una convergenza su cui in Francia lavora anche Rastier. I risultati di questo spostamento epistemologico si possono apprezzare come un mutamento degli interessi dell'analista, che dalla dimensione testuale ed enunciativa passa alle pratiche che presupposte dall'enunciazione, fino a ricostruire le relazioni tra enunciatore, scena, avvenimento ed attori/attanti presenti e a investigare il legame tra estetica (ma sarebbe meglio forse parlare di poetica) e deontologia. Si tratta di un brillante risultato, rispetto al quale tuttavia restano aperti alcuni interrogativi.

- 1) Va abbandonato il modello impersonale di enunciazione proposto da Metz¹⁵? Come replicare alle sue critiche al modello antropoide? Ed è possibile rendere conto nel modello antropoide dei risultati indiscutibili di quello sguardo?
- 2) E' lecito trasportare le categorie che prima impiegavamo per descrivere ciò che reperivamo nei testi ad un livello addirittura pre-enunciazionale? Quando descriviamo il mondo in termini di attori, attanti, densità iconica, cosa cambia nello statuto e nella definizione delle categorie che compongono il nostro metalinguaggio?
- 3) Non occorre problematizzare il legame tra i valori dell'enunciatore, quelli effettivamente presenti nel testo e quelli decodificati dall'interprete? Come mostra Eco in una serie di scritti¹⁶, sono certamente più i casi in cui le tre dimensioni non coincidono del contrario. Eco si sofferma sulla *decodifica aberrante* (1975); simmetricamente io parlerei anche di una *codifica aberrante*. Altri problemi al contorno riguardano la scelta di definire l'etica seguendo

¹⁵ Oppure la concezione del testo come di un meccanismo che produce il senso che si ritrova in Deleuze?

¹⁶ Cfr. ad es. Eco (1979), (1990), (1995), (2002).

Lévinas. Bisogna ammettere che tale tradizione gode di un certo credito tra i semiotici cis- e trans-alpini (a parte il successo di cui godono in Francia gli intellettuali di origine lituana).

A parte questo, giudico feconda l'idea che la dimensione etica e deontologica della pratica fotografica si traduca entro il testo in relazioni spaziali, e che dunque a partire da queste si possa indagare semioticamente quella. Inoltre, nonostante risentano talvolta dei limiti dello strumento "quadrato semiotico", le tipologie dello sguardo e della sua relazione tra punto di vista ed ambiente sono senz'altro interessanti; come è interessante l'incrocio tra pragmatica, semiotica interpretativa, sociosemiotica cui l'autrice riesce ad estendere le categorie ereditate dal post-strutturalismo.

Bibliografia

Barthes, Roland

2003 *La préparation du roman I e II*, Seuil-Imec, Paris.

Deleuze, Gilles

1983 *L'image-mouvement. Cinéma 1* Minuit, Paris (tr.it. *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984).

Eco, Umberto

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

1979 *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

1990 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.

1995 *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano.

2002 *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.

Galofaro, Francesco

2009a *Eluana Englaro, la contesa sulla fine della vita*, Meltemi, Roma.

2009b *Etica della ricerca medica ed identità culturale europea*, CLUEB, Bologna.

Greimas Algirdas J. e Courtés Joseph

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.

Lyons, John

1977 *Semantics 1*, Cambridge University Press, GB, n.ed 1996.

Metz, Christian

1995 *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Pezzini, Isabella,

2005 "Barthes e il romanzesco: il seminario "Proust e la fotografia", in *E/C, rivista dell'associazione Italiana di Studi Semiotici on-line*, <http://www.ec-aiss.it/>

Pottier, Bernard

1992 *Sémantique générale*, Presses Universitaires de France, Paris.