

FLOCH E LE *F*ORME DELL' *I*MPRONTA

Maria Giulia Dondero

*Introduzione e propositi*

I nostri propositi principali sono di affrontare il saggio di Floch in opposizione alle vulgate peirciane della Fotografia<sup>1</sup> e in relazione alle poste in gioco della teoria semiotica attuale (sociosemiotica e semiotica dell'impronta). Tenteremo altresì una disamina dei testi e dei sottotesti che compongono *Forme dell'impronta* (Roma, Meltemi 2003), un percorso fra i materiali visivi su cui ha lavorato Floch - che possono non apparire del tutto evidenti dalla lettura del testo -, come ad esempio i riferimenti a Matisse e Cranach messi in relazione con il *Nudo n. 53* di Brandt.

La posta in gioco di questa lettura di Floch è domandarsi in maniera problematica se una semiotica della fotografia possa rivendicare una certa autonomia nell'ambito degli studi sul visivo (e non), e se sì, come ciò possa avvenire senza per questo dotarla di autonomia attraverso una ontologizzazione del medium e della genesi - come è sempre accaduto negli studi di storia della fotografia e nella semiotica della fotografia di stampo peirciano. Si tratta di costruire una autonomia e non di trovarla "già data". Inoltre i nostri propositi non sono da leggere come separati uno dall'altro, anzi è proprio dal recupero e dalla ri-analisi dei testi visivi portati in campo da Floch che si possono soppesare i ruoli dei nuovi contributi teorici della sociosemiotica e della semiotica dell'impronta.

*Un saggio fondativo*

Vorrei tentare di mettere in luce come questo saggio, oltre ad essere fondativo della teoria semiotica greimasiana, apre a nuove direttive di ricerca che lo rendono fondamentale ancora oggi a quasi 20 anni di distanza dalla sua uscita. Il saggio di Floch interessa la disciplina semiotica del discorso e non solo gli studi sulla fotografia. La sua

---

<sup>1</sup> Cfr. Dubois, Ph., tr. it. *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996 (1983).

validità è sia epistemologica che metodologica: le prese di posizione epistemologiche di stampo costruttivista di Floch - in opposizione a posizioni referenzialiste e interpretative - affermano che è il discorso a fondare il senso, e non il senso ad essere già presente nel mondo. Dal punto di vista metodologico le analisi esemplari dimostrano il ruolo cruciale della lettura plastica dell'enunciato visivo a tal punto che essa subordina a sé o entra in tensione con una lettura figurativa.

L'impianto del libro, costituito da un'introduzione e da quattro capitoli di analisi delle foto di grandi fotografi quali Doisneau, Cartier-Bresson, Stieglitz, Strand e Brandt non ricalca la separazione tra teoria e applicazioni, teoria e empirismo, dato che molte prese di posizione sono motivate, spiegate, formulate e riformulate nelle analisi *secondo le necessità che localmente emergono dalle analisi stesse*: le prese di posizione teoriche e epistemologiche dimostrano di essere un tutt'uno con le analisi. Floch sottolinea che le sue "cinque analisi non sono "difesa ed esemplificazione" di posizioni prese a priori" dato che queste stesse posizioni sono consequenziali (in un certo senso motivate dalle analisi), e non di principio.

#### *Ordini sensoriali vs logiche del sensibile*

Floch, come Greimas, mira a costruire una teoria generale del testo che non separa i diversi discorsi (verbali e non-verbali) attraverso una distinzione tra sostanze dell'espressione, canali sensoriali di ricezione, né cataloga i testi visivi attraverso la prassi di produzione, ma piuttosto mediante *forme significanti e logiche del sensibile* (e quindi trasversalmente rispetto ai media produttivi).

Se confrontiamo *Forme dell'impronta* con testi teorici contemporanei (in particolare con *Figure del corpo* di Fontanille)<sup>2</sup>, viene ribadita una classificazione dei diversi discorsi non basata *aprioristicamente* sulla distinzione tra media produttivi o sui canali sensoriali ricettivi, ma per *sintassi figurative* (che rimandano alla costituzione e iscrizione delle forme mediante le differenti tensioni

---

<sup>2</sup> Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2004, vers. francese, *Séma et soma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

produttive tra supporto e apporto), e che sfocia in una teoria del visibile - e non del visivo<sup>3</sup>.

Nonostante la teoria semiotica di Floch miri a fondare una retorica generale del discorso, e quindi a non distinguere le diverse testualità (pittoriche, fotografiche, cinematografiche) mediante il processo della genesi produttiva, *Forme dell'impronta* riesce ad essere fondamentale come saggio sulle fotografie perché si pone come *contro-saggio* rispetto alla proliferazione di saggi dei primi anni 80 sulla *Fotografia* con la maiuscola - derivate ontologizzanti delle teorie semiotiche sulla Fotografia non solo di stampo peirciano ma anche barthesiano<sup>4</sup>. Più in generale la critica di Floch verte contro i saggi teorici che considerano possibile catalogare tutte le manifestazioni della fotografia sotto un unico modello (type) che rimanda al medium produttivo, il che equivarrebbe a ridurre all'identico le diverse occorrenze fotografiche. Floch lo chiama "accanimento tassonomico" e parla di "feroci dibattiti sulla natura del segno fotografico" che mirano ad avere l'ultima parola sulla *Fotografia tout court*<sup>5</sup>. Floch al contrario si propone:

---

<sup>3</sup> "Ciò che solitamente denominiamo "semiotica visiva", obbedisce in realtà a *logiche del sensibile* molto differenti, a seconda che si abbia a che fare con la pittura, con il disegno, con la fotografia o con il cinema. Per esempio, la grafica e la pittura implicano innanzi tutto una sintassi manuale, gestuale, sensomotoria e in questo senso si avvicinano alla scrittura. Per contro, la fotografia non implica assolutamente una tale sintassi: come ricorda Jean-Marie Floch (1987), la sintassi figurativa della fotografia è innanzi tutto quella dell'impronta della luce su una superficie sensibile [...] Allo stesso modo, il cinema - questo complesso di impronte luminose e di movimento - offre un simulacro dello spostamento dello sguardo, retto dal movimento del corpo virtuale; il cinema partecipa così di un'altra sintassi, di tipo somatico e motorio, e in tal senso si avvicina casomai alla danza", Fontanille, 2004, p. 128.

<sup>4</sup> Sulla concezione barthesiana, cfr. G. Marrone, *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani, 1994, in part. "La realtà fotografica", pp. 198-215.

<sup>5</sup> Floch nota nell'introduzione che i testi finora disponibili sulla fotografia la trattano o come linguaggio a sé, o come mezzo o come segno, spesso e volentieri non distinguendo fra queste tre concezioni. Se la fotografia fosse un *linguaggio a sé* (di cui evidentemente l'alfabeto sarebbe costituito dagli oggetti del mondo) non si potrebbe metterla in relazione né ipotizzare traduzioni con le altre immagini della tradizione pittorica né cinematografica, né con quella letteraria, etc. Se la considerassimo solo come un *mezzo*, cioè come un medium a sé, incorreremmo ancora nell'intraducibilità e nell'ontologizzazione della genesi, e se la considerassimo un *segno* ricadremmo nell'idea della fotografia come sostituto del reale limitandoci a inventariare gli oggetti raffigurati (icona), o come indice o come

una ricerca su una tipologia di discorsi non-verbali, ma anche verbali, che integrerebbe la "storia interiore delle forme" della fotografia, e più generalmente dell'immagine, a quella di tutti i linguaggi, di tutte le semiotiche. Un simile progetto di integrazione è d'altronde tipico della semiotica strutturale, e conferma una volta di più l'antinomia tra quest'ultima e la semiologia dei segni e la loro rispettiva specificità<sup>6</sup>.

Del resto l'unità pertinente all'analisi per Floch non è la semiotica specificatamente visiva - come afferma anche Zinna (2001)<sup>7</sup> - dato che Floch non ha mai riconosciuto al canale sensoriale la minima pertinenza semiotica. La scelta dell'oggetto planare come unità pertinente è più prudente di quella del canale sensoriale. Il canale non può quindi costituire l'unità teorica di un campo di ricerca, né potrebbe esistere una semiotica autonoma del gusto o dell'odorato; e del resto la musica e la lingua parlata sono "ricevute" attraverso l'udito, ma non per questo si è costituita una semiotica dell'udire. Tantomeno l'unità teorica potrebbe essere identificata nel medium fotografico: Floch precisa nell'analisi del *Nudo n. 53* di Brandt del 1952:

Secondo noi, il miglior servizio che si possa rendere oggi alla fotografia è di integrarla al mondo delle immagini in generale, e di insistere sul fatto che essa è attraversata da numerose estetiche o forme semiotiche che si estendono anche alla pittura, al disegno o al cinema<sup>8</sup>.

A proposito della trasversalità delle forme semiotiche al di là delle sostanze dell'espressione utilizzate, vorrei darvi un esempio di cosa intendo per ripresa dei materiali utilizzati da Floch nell'analisi delle cinque fotografie; tutto ciò tenendo a mente la convinzione di Fabbri sull'utilità della pratica di ri-analisi di testi già analizzati nel passato con nuovi strumenti, per sondarne l'efficacia.

Per esempio, nell'analisi di Brandt, Floch pone in campo le forme semiotiche di due pittori quali Matisse e Cranach

---

simbolo e non renderemmo conto delle trasformazioni plastiche e valoriali all'interno del testo capaci di costruire un racconto - come dimostra Floch nell'analisi del *Nudo n. 53* di Brandt.

<sup>6</sup> Floch, 1986, tr. it. 2003, p.64.

<sup>7</sup> Zinna, « Avant-propos », *Dynamiques visuelles*, Nouveaux Actes Sémiotiques, n. 73-74-75.

<sup>8</sup> Floch, op. cit. p. 69. Sottolineo attraversata perché fa capire come altri discorsi (pittorici, etc.) possano condividere con l'immagine fotografica le stesse estetiche e forme semiotiche.

(FOTO 2-3) - in particolare le pitture-collage di Matisse degli anni 50, costruite su forti contrasti cromatici senza far uso di ombreggiature. Questi parallelismi tra immagine fotografica e pittorica mostrano che "il procedimento fotografico non implica alcuna particolare forma plastica [che si possa intendere come specifica della fotografia]"<sup>9</sup>: *non esiste nessun assetto plastico tipico della fotografia*, infatti la foto può assumere gli assetti plastici più diversi come del resto lo può fare la pittura, o il disegno, etc<sup>10</sup>. I dipinti di Matisse e di Cranach, come il *Nudo* di Brandt, si basano su un'estetica del *ritaglio*, sulla linea-contorno, sulle sue rigidità e sinuosità (alla maniera dei decoratori egiziani) a dispetto dei volumi, del modellato e dell'equilibrio compositivo. Sia in Matisse che in Brandt (FOTO 1) il corpo in quanto figuratività scompare e rimane solo *l'impronta eidetica*, astrazione della corporeità che mette in scena la valorizzazione dell'informatore plastico. La fotografia di Brandt si presenta in effetti come una sovrapposizione di un volto alla luce, e l'effetto che provoca nello spettatore è come se - in quella porzione di spazio e luce - non fosse più importante l'emergere della figuratività, ma l'emergere dell'incontro tra un particolare gradiente della luce e una superficie. Si crea così una forza tensiva sottesa dal fatto che l'isotopia dei tratti attoriali, soprattutto il volto, tendono a irradiarsi nel resto del testo fino a riconoscere un braccio a lato<sup>11</sup>; ma tale è il disequilibrio sia dimensionale sia sintattico (la testa pare sospesa in aria) che è infine il volto a collassare in uno spazio topologico bidimensionale rispetto al quale appare come un mero formante incollatovi sopra. Il plastico non è affatto subordinato alla lettura figurativa, anzi Floch afferma: "la significazione plastica, più profonda, è legittimata dall'incapacità della lettura

---

<sup>9</sup> Floch, op. cit. p. 71.

<sup>10</sup> Un altro esempio di trasversalità delle forme semiotiche è dato dal parallelismo tra il "procedimento japoniste" scelto da Cartier-Bresson nell'*Arena di Valencia* e il quadro "composizione di oggetti" del 1937 di F. Leger dove il senso della profondità viene negato.

<sup>11</sup> Non manca quindi una presa di posizione anche sulla problematica della percezione. Nell'analisi del *nudo* di Brandt la femminilità e la nudità non sono considerati tratti iscritti naturalmente nel mondo, ma tratti *riconoscibili* e *pertinentizzabili* attraverso una griglia di lettura semantica che è relativamente variabile a seconda delle culture.

figurativa di render conto delle connessioni proposte allo sguardo"<sup>12</sup>, cioè la lettura figurativa "inciamperebbe" su contraddizioni visive che legittimano una lettura plastica e quindi una diversa segmentazione del testo visivo (limite sintagmatico del viso e del seno non appoggiati a un collo e a un dorso). Ed è ancora la composizione plastica fatta di una ascensione e di un movimento discendente che porta Floch a definire questi movimenti contrari ("disforia senza tensioni") come la costruzione plastica dello stato d'animo della malinconia (che figurativamente sarebbe identificabile nel formante della mano che sostiene la testa).

Anche altre analisi di Floch, come quelle delle fotografie di Stieglitz e Strand<sup>13</sup>, mettono in contrapposizione forme semiotiche, "ottiche coerenti", "diagrammi comuni"<sup>14</sup>, e non sostanze espressive: in questi due casi si tratta delle forme del classico e del barocco, forme semiotiche concepite già da Wölfflin<sup>15</sup> al di là delle sostanze (architettura, pittura, scultura, etc.).

#### *Pratiche e sociosemiotica*

*Forme dell'impronta* è fondamentale per gli studi semiotici attuali non solo perché pone in campo lo studio delle logiche del sensibile, ma soprattutto perché viene posta in campo la questione delle pratiche, e un approccio sociosemiotico. Se nello studio delle logiche del sensibile Floch prende in considerazione le differenti estetiche che attraversano la fotografia (fotografia referenziale, mitica, sostanziale e obliqua)<sup>16</sup>, sul versante delle *pratiche fruitive* Floch mette

---

<sup>12</sup> Floch, op. cit., p. 76

<sup>13</sup> Nell'analisi delle forme classiche e barocche Floch si sofferma sull'importanza della categoria luministica mettendo in luce la dominanza di una luminosità omogenea (nel caso dell'estetica classica di Strand) oppure, al contrario, nel caso del barocco (nelle foto di Stieglitz) di una luminosità fatta di bagliori, fulgori, dovuti all'intensità luministica nella sua versione localizzata - che portano alla cancellazione dei colori e delle forme del mondo. Anche nel caso dell'*Arena di Valencia* di Cartier-Bresson (gioco dei grigi alternato al bianco) che nel *Nudo* di Brandt (per il bianco accecante), Floch studia le "oscillazioni del nostro occhio" attirati da valori cromatici e luministici, che istituiscono vettori percettivi a partire dalla saturazione dei grigi, cioè dai valori energetici dei colori.

<sup>14</sup> Fabbri, P. *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

<sup>15</sup> Wölfflin, H. tr. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi, 1984 (1915).

<sup>16</sup> La fotografia, considerata in quanto linguaggio e quindi definita in un rapporto con la realtà (che non è il mondo esteriore, piuttosto è

in luce quattro attitudini interpretative: pratica, utopica, critica e ludica, stabilizzate dalle *prassi enunciazionali*<sup>17</sup>. Per formalizzare le pratiche fruitive si parte dalla opposizione banale, ma efficace, tra:

1) foto in quanto documento per la testimonianza storica o sociologica

2) foto in quanto opera d'arte.

Floch parte da una vecchia distinzione tra "mezzo" e "fine" - nei termini di Floch tra valori d'uso (la foto è investita di valori pratici: documento, prova, testimonianza) e valori di base (bellezza, conciliazione mitica). Proiettando questa categoria semantica sul quadrato semiotico si individuano le quattro posizioni interdefinite, quattro *concezioni* della fotografia<sup>18</sup>. Non esiste quindi alcuna ontologizzazione del testo, dato che si parte dai diversi punti di vista sulle opere e non dalle opere in sé.

A parere di Floch sono proprio storici e sociologi come Rouillé e Bourdieu a far *esplosione* l'idea di una concezione *unica* della fotografia e di un suo *specifico* mediante la sottolineatura delle diverse estetiche e delle diverse

---

il "mondo del senso comune", "insieme di qualità sensibili diversamente ritagliate e articolate secondo le culture", Floch, op. cit., nota 4). Attraverso la pertinentizzazione dei diversi aspetti della relazione tra linguaggio fotografico e realtà (macrosemiotica) si può dar conto di differenti teorie e estetiche fotografiche: l'opposizione è tra *funzione interpretativa* del linguaggio (il senso preesiste al linguaggio; i discorsi cercano di cogliere il senso delle cose) e *funzione costruttiva* (i discorsi costruiscono il senso). *La fotografia referenziale* è addetta a rendere la parola del mondo, testimoniare, far conoscere. *La fotografia obliqua* mina i fondamenti epistemici della referenzializzazione: fotografia del paradosso, privilegia doppio senso, spostamento, gioco di figure e mette in gioco la nozione stessa di riproduzione o rappresentazione. *La fotografia mitica* tiene un discorso secondo al di qua e al di là degli elementi riconoscibili che costituiscono la dimensione figurativa dell'enunciato attraverso l'organizzazione plastica. *La fotografia sostanziale* (Evans, Strand) mira al grado zero della scrittura. Queste quattro prassi enunciazionali non sono solo tipiche della fotografia dunque, ma di tutti i discorsi perché la categoria semantica che le articola è quella del rapporto del linguaggio alla realtà e quella dell'origine del senso.

<sup>17</sup> Secondo l'accezione di Fontanille e Zilberberg (*Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998) le prassi enunciazionali si offrono come sfondo delle prassi fruitive.

<sup>18</sup> Si otterrà così attraverso un movimento di negazione di queste due concezioni, pratica e utopica, una valorizzazione ludica che nega i valori d'uso e esalta la gratuità, il piacere e una valorizzazione critica che concepisce la fotografia come tecnica piuttosto che come arte: non si parla quindi più di opera d'arte, ma di prova.



pratiche<sup>19</sup>. Questa articolazione delle diverse concezioni della fotografia è di fondamentale importanza dato che i saggi teorici sulla fotografia partono dall'ontologizzazione del medium e della genesi produttiva e non si occupano affatto di distinguere pratiche fruibili, statuti, estetiche. Ovviamente Floch critica Barthes che teorizza una mitologia individuale: la sua concezione personale della fotografia è

solo uno dei modi d'investimento della fotografia come oggetto di valore [...] Essa fa capire alcune pratiche fotografiche ma non può essere elevata a prospettiva scientifica e neanche teorica nel senso di un approccio capace di rendere conto delle diversità delle pratiche e delle ideologie sottese<sup>20</sup>.

Allo stesso tempo, l'estensione della disciplina verso le pratiche in senso sociosemiotico richiede una certa consapevolezza dei rischi. Se in *Forme dell'impronta* la parte testualista è la più definita e didatticamente esemplare, dall'altra, nonostante le aperture alle pratiche fruibili, gli esempi di analisi considerano la fotografia sussunta esclusivamente sotto una prospettiva estetico/artistica: è come se Floch proponesse dei punti di interesse per la sociosemiotica senza scandagliare a pieno le possibilità che questi aprono, cioè la possibilità di analizzare il modo in cui ogni differente pratica fruibile mette in prospettiva il testo.

Floch riprende questa tipologia di valorizzazioni - la distinzione tra valorizzazioni pratiche e utopiche - anche in *Semiotica, marketing e comunicazione* (1990) nonché in *Identità Visive* (1995). Qui la questione della valorizzazione non si risolve solo nell'intratestualità, cioè col fatto che le valorizzazioni degli oggetti pubblicizzati dipendono dalle strategie discorsive, ma si prendono in considerazione le valorizzazioni come *pratiche di assunzione della testualità*.

---

<sup>19</sup> Sono gli storici e i sociologi - più dei semiotici - che finora si sono occupati del punto di vista delle pratiche spettatoriali della fotografia, mentre i semiotici peirciani, come Dubois, si occupano soltanto della genesi del testo (fotografia come indice e contiguità col referente), come del resto Barthes (foto come testimonianza di un "è stato") e R. Krauss (della quale cito solo alcune parole: "Ho aperto una nuova rubrica: l'arte dell'indice, un termine che si potrebbe facilmente sostituire con un altro: il fotografico"). Del resto in Francia la raccolta dei suoi saggi degli anni 70 e 80 è stato tradotto appunto con il titolo di "Le photographique".

<sup>20</sup> Floch, op. cit. p. 9 sott. nostre.



Soprattutto nel saggio "Siete esploratori o sonnambuli? Elaborazione di una tipologia comportamentale dei viaggiatori della metropolitana" (1990) la stessa configurazione spaziale (la metropolitana parigina) viene assunta e valorizzata socialmente da parte di diversi possibili utenti. Su questo punto è ancora necessario riflettere: nell'introduzione di *Forme dell'impronta* entra in campo la delicata questione delle valorizzazioni *dall'esterno*, che dipendono dall'assunzione del testo come documento, opera d'arte, etc.; le diverse pratiche potrebbero cioè pertinentizzare dello stesso testo delle configurazioni plastiche e valoriali differenti<sup>21</sup>. Se tutte le analisi testuali di *Forme dell'impronta* assumono le immagini in quanto opere d'arte, al contrario la posta in gioco di una teoria sociosemiotica sarebbe stata a mio parere proprio di affrontare immagini assunte anche come documenti o come testi pubblicitari per ribadire a livello di analisi la problematizzazione teorica delle diverse *costituzioni e assunzioni del testo all'interno delle diverse pratiche in corso*. In questo caso non siamo più sul piano della retorica delle immagini e dell'analisi testuale, ma di *valorizzazioni che afferiscono a una pratica di ri-assunzione del testo da una certa prospettiva*. Se possiamo definire *Forme dell'Impronta* come punto di partenza della ricerca sociosemiotica grazie alla messa in quadrato delle pratiche di valorizzazione della fotografia<sup>22</sup>, dobbiamo però precisare che Floch non approfondisce il modo in cui uno stesso testo possa funzionare sia come testo estetico che come testo testimoniale grazie alle diverse strategie di pertinentizzazione dello sguardo posate su di esso<sup>23</sup>.

Per riassumere, il nostro saggio, oltre ad offrire analisi testuali esemplari, è fondamentale per almeno 3

---

<sup>21</sup> Su questo punto, riferimento d'obbligo a Rastier, *Arti e scienze del testo*, Roma, Meltemi, 2003, (2001).

<sup>22</sup> I valori pratici sono legati alla fotografia-testimonianza degli storici, i valori utopici alla fotografia-opera degli artisti, i valori critici alla fotografia-tecnica, e quelli ludici alla fotografia-divertimento dei semplici amatori.

<sup>23</sup> Un altro problema non affrontato da Floch è quello del genere, che certo non possiamo intendere come sinonimo di *type*: ogni singola foto non può venir sussunta da un modello, ma deve essere studiata all'interno di una *famiglia di trasformazioni* (Rastier). Non si può trattarla come una monade, ma piuttosto all'interno di un intertesto prodotto a partire dal testo stesso, così il rapporto tra foto e genere permette di cogliere ogni singola foto come occorrenza che *mette in variazione* il genere al quale afferisce.

ragioni: 1) per la presa di posizione contro una semiotica fondata sullo *specifico* di un medium, 2) perché si inaugura uno studio sulle pratiche fruitive dell'immagine che tenta di produrre regimi di semantizzazione per rendere analizzabile la proliferazione delle interpretazioni dei testi visivi, ma anche, come vedremo, 3) per le prese di posizione epistemologiche e teoriche che mirano a problematizzare le *forme dell'impronta* (e che non si limitano ad affermare che la foto "è un'impronta")

#### *Sulla retorica polemica di Forme dell'impronta*

Il nostro libro si costruisce come *contro-saggio* rispetto alle teorie sulla Fotografia più in voga in quei primi anni 80 (*La camera chiara* di Barthes è del 1980 e *L'atto fotografico* di Dubois del 1983): questo permette di poter leggere questo saggio di semiotica del discorso confrontandolo con la semiotica del segno. Del resto, come ci insegna F. Bastide, ogni argomentazione è una *contro-argomentazione*.

Floch dichiara che *Forme dell'impronta* non è un tentativo di rintracciare lo specifico fotografico, né l'essenza della Fotografia con la lettera maiuscola (l'introduzione infatti ha come titolazione *fotografie al plurale* e con lettera minuscola barra Fotografia con lettera maiuscola al singolare) come invece fanno da anni le ricerche dei pragmatici della fotografia quali innanzitutto Ph. Dubois. Contro la smania tassonomizzante e ontologizzante di Dubois, Floch afferma infatti che: "se ci siamo rifiutati di definire la fotografia attraverso il suo procedimento tecnico, non abbiamo peraltro promesso al lettore di fornirgli un altro tipo di definizione"<sup>24</sup>. Il saggio si articola, sia nell'introduzione che nelle singole analisi, come *contro-argomentazione* rispetto a quello di Dubois - per il quale la fotografia è "messa in forma delle tracce della propria vita", e dove "il fotografo prende il sopravvento sulla fotografia, l'uso sulla grammatica, il contesto sul testo"<sup>25</sup>.

Floch individua quattro tipi di teorici della fotografia e ci mette in guardia su alcune posizioni teoriche fuorvianti e che consideriamo necessario ripercorrere perché ci

---

<sup>24</sup> Floch, op. cit. p. 69.

<sup>25</sup> Ib. p. 38.

permettono di fare chiarezza sulle prese di posizione di Floch.

A) Per alcuni la foto si riduce a ciò che non è: la sua situazione di realizzazione, cioè il suo contesto psicologico e tecnico (non si fa in questi casi nessuna distinzione rispetto all'enunciazione in quanto componente della teoria del linguaggio presupposta da ogni enunciato).

B) Ad altri teorici interessa soltanto la psicologica del fotografo, e le ricerche sulla dimensione narrativa della fotografia si riducono allo studio della *fotobiografia* (aspetto autobiografico di ogni fotografia). Floch si pone contro quegli studi monografici che spesso sono più votati alla messa in scena della vita dell'artista che a quella delle opere: in molti casi si arriva a rendere le fotografie di un autore tappe romanzesche della sua vita. Da parte nostra, ci teniamo a precisare che consideriamo la questione dell'autobiografia molto interessante, ma solo se considerata dal punto di vista dell'*identità narrativa* di Ricoeur<sup>26</sup>: sono proprio i testi, in questo caso fotografici, intesi come narrazioni di noi stessi, a costituire la nostra identità. Non si tratta di intendere le fotografie come *puri indici e rinvii alla verità identitaria di un soggetto*, piuttosto è necessario coglierle come costruzioni in progress di un'identità. Ad esempio nella produzione del fotografo e intellettuale francese Denis Roche<sup>27</sup> esiste una forma di "autobiografia per foto" da pensare come corpus testuale dove esistono dei simulacri enunciazionali che stratificano e dinamizzano nel tempo una identità attoriale (ancora l'idea di Ricoeur della *dinamica identitaria* fra *sé-idem* e *sé-ipse*)<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Ricoeur, P. tr. it. *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993 (1990).

<sup>27</sup> Cfr. G. Mora, *Denis Roche, Les preuves du temps*, Paris, Seuil Maison Européenne de la Photographie, 2001.

<sup>28</sup> Per studiare i livelli di soggettivizzazione o de-soggettivizzazione enunciazionale del testo visivo, si tratta di misurare l'intensità della presa di posizione dell'enunciatore su ciò che enuncia, cioè di analizzare il livello e il grado di assunzione rispetto a quello di asserzione come descritto da Fontanille in *Sémiotique du discours: l'asserzione* sarebbe l'atto di enunciazione attraverso il quale il contenuto di un enunciato avviene alla presenza, attraverso il quale esso è identificato come interno al campo di presenza del discorso, mentre l'*assunzione* sarebbe auto-referenziale: "Per prendere la responsabilità dell'enunciato, appropriarsi della presenza così decretata, l'istanza del discorso deve rapportarlo a se stessa, alla

C) Floch si scaglia anche contro quei teorici che formulano una *gerarchia* di opere e generi. Afferma Dubois:

come un grande romanzo è costretto a definire ogni volta il fatto letterario in se stesso [...] allo stesso modo una grande fotografia commenta sino allo sfinimento l'atto che l'ha generata. Una grande foto sarà sempre, dovrà essere sempre, innanzitutto l'inventario dell'atto fotografico stesso<sup>29</sup>.

Ecco perché Floch definisce lo stile di Dubois come una "letteratura epica": come esiste un "fatto letterario in se stesso" - così esisterebbe un fatto fotografico *in se stesso*: "una grande foto sarà sempre l'inventario dell'atto fotografico stesso". Ci sembra così di tornare alla teoria del *Type/tokens*: ci sarebbero delle fotografie-guida, e altre di livello inferiore, semplici occorrenze di una grande fotografia. Del resto all'inizio del saggio, posta come introduzione dell'*Acte photographique* di Dubois, troviamo una analisi di una foto di M. Snow scelta come rappresentativa della teoria. L'esempio unico di Dubois è tipico di un approccio ontologizzante che si pone alla ricerca dello *specifico fotografico*, della *rappresentatività*, e non del *buon esemplare*<sup>30</sup>. Floch al contrario va alla ricerca della *particolarità* di una fotografia e non della *specificità* della Fotografia.

D) Floch combatte la concezione della fotografia intesa come *supporto* del discorso verbale, sua mera illustrazione: in tutte le analisi viene dimostrato che ogni testo visivo ha una capacità argomentativa autonoma senza passare per la linguisticizzazione.

#### *La fotografia tra genetico e generativo*

Ogni testo visivo scelto da Floch è una teoria incarnata e si pone come *contro-teoria* rispetto alle argomentazioni di Dubois: le analisi partono sempre da una teoria che Floch tenta di mettere in dubbio. Pensiamo ad esempio alla teoria dell'istantanea e della fotografia che ferma il tempo - di

---

sua posizione di referenza. Questo atto di assunzione è l'atto attraverso il quale l'istanza discorsiva fa conoscere la sua posizione in rapporto a ciò che avviene nel suo campo" in Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1999, p. 268-269.

<sup>29</sup> Cit. in Floch, op. cit. p. 39.

<sup>30</sup> Fabbri, P. "Introduzione" a Bastide, F. *Una notte con saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*, Roma, Meltemi, 2001, p. 9-23.

cui è sostenitore Dubois. Dubois afferma che "il pittore compone, mentre il fotografo taglia" senza avere nessuna possibilità di comporre, selezionare, gerarchizzare la realtà: il taglio è - testuali parole di Dubois - irrimediabile! È quindi necessario soffermarsi sull'idea di analizzabilità delle configurazioni testuali, negata da Dubois e anche da Barthes - quando afferma che il noema della Fotografia è l'Intrattabile.

Nell'analisi di *Il ponte di terza classe* di Stieglitz (1907), e di *La cancellata bianca* di Strand (1916) si dimostra come, pur essendo entrambe, a livello genetico, fotografie "dirette", "pure", senza ritocchi né artifici di laboratorio, queste producano due "ottiche" differenti a livello generativo, una barocca e l'altra classica:

una stessa presa di posizione tecnica non impedisce ai due fotografi di operare secondo "modi di vedere" opposti, secondo forme semiotiche diverse.

Floch mette in luce come i due fotografi condividano temi e motivi e il rifiuto di una certa tecnica, ma le loro estetiche risultino opposte: questo dimostra come l'analisi figurativa per temi e motivi, come del resto quella che studia l'aspetto tecnologico dell'immagine, non siano sufficienti a rendere conto della significazione della fotografia.

Per esempio, la foto del *Fox Terrier sul Pont des Arts* di Doisneau mira a contrastare la teoria della fotografia come mimesi del mondo, mostrando come esistano differenti *gradi* di iconizzazione e soprattutto come siano le *sintassi degli oggetti* a costituire un effetto di realtà e non i singoli oggetti. Afferma Floch a questo proposito:

Il creder-vero non si fonda su un fare analitico, su un riconoscimento punto per punto, su un inventario da contabile, ma sul fare valutativo globale basato, piuttosto che sulle singole figure, sulla natura della loro connessione e sul tentativo di omologare quest'ultima alla conoscenza del mondo (in quanto processo) posseduta dal soggetto interpretativo<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Floch, op. cit, p. 32. Inoltre, "l'iconicità risulterebbe da un fare valutativo che si basa sulla connessione delle figure dell'enunciato e che sanziona la sua conformità alle connessioni figurative stereotipe".

Qui per esempio la messa in prospettiva unica è una procedura sintattica di iconizzazione. Ma ricordiamo che ogni effetto di iconizzazione è relativo a ciò che viene culturalmente dato per "realtà": la messa in prospettiva unica non produce *in sé* un effetto iconico<sup>32</sup>. Molto importante è rimarcare che l'iconizzazione è data da un enunciato che mette in atto una *percezione del processo* e della trasformazione degli stati di cose.

In tutte le analisi Floch oppone la teoria formulata *a priori* (prima dell'osservazione delle manifestazioni testuali) con quella che scaturisce dall'analisi del testo<sup>33</sup>. Infatti Floch analizza *Arena di Valencia* di Cartier-Bresson del 1933 (FOTO 4) per minare alla base la teoria dell'istantanea: invece che di istantanea a livello genetico, si tratta qui di "*istantanea composta*" - e sottolineo composta perché rovescia l'idea dell'istantanea attraverso una *teoria del montaggio*<sup>34</sup>. Dubois avrebbe parlato qui come altrove di istantanea spiegando che il fotografo ha fermato il tempo mediante il gesto di chiusura dell'otturatore. Floch dimostra invece che la foto di Cartier-Bresson funziona in modo ben diverso da un'istantanea: piuttosto la foto è costruita attraverso un montaggio, e questo è dimostrato dalla de-costruzione dell'impaginazione tradizionale che mette in scacco le abitudini di lettura della fotografia, e de-competenzializza l'enunciatario. Floch infatti focalizza l'attenzione sul fatto che l'immagine è bipartita secondo un procedimento japoniste, cioè rompe con l'uso dell'impagi-

---

<sup>32</sup> Innanzitutto Floch in linea con la teoria del discorso di cui si fa promotore, precisa che l'conicità non è specifica dei linguaggi visivi ma un "*fatto di discorso e non una qualità inerente a un certo tipo di segni*" (25). L'conicità è il risultato della produzione di un effetto di senso "realtà": "è possibile comprendere l'conicità all'interno di una cultura, nel quadro di un'economia degli atteggiamenti davanti ai differenti sistemi d'espressione e di significazione" (Floch, op. cit., p. 19). L'conicità è fenomeno *intraculturale* e non universalistico come sembrano credere i seguaci di Peirce: ogni prassi enunciativa *stabilizzata* si presenta come quella *naturale*, normale, condivisa e accettata. Come afferma Bourdieu: "conferendo alla fotografia un brevetto di realismo, la società non fa che confermarci nella certezza tautologica che una immagine del reale conforme alla sua rappresentazione dell'obiettività è veramente obbiettiva" (cit in Floch, op. cit. p. 19).

<sup>33</sup> Le analisi sono analisi-ammonimento, analisi-avvertenze, analisi-dimostrazioni di funzionamenti che trovano nella configurazione testuale un punto di partenza dell'ipotesi e una conferma.

<sup>34</sup> Floch, op. cit., p. 41.

nazione unica. I tre elementi figurativi sono giustapposti (ragazzo, numero 7 e testa del guardiano) e allineati sullo stesso piano: l'assenza della linea d'orizzonte, del sole e di una separazione netta tra i piani impedisce che si crei un effetto di profondità. Qui come in altre immagini di Cartier-Bresson, la figura del ragazzo è *figura tangente* (e non-tagliata) al grande tratto grigio che serve a ristabilire quella superficie piana che esige ogni composizione plastica.

Le stesse sagome "incollate" le ritroviamo in altre foto di Cartier-Bresson citate brevemente da Floch, come in *Messico 1964* (FOTO 5): il bambino che salta è rappresentato come una delle figure dinamiche dipinte sul fondo bianco, l'orologio e il pescespada. Qui l'esaltazione della superficie piana e frontale viene ancor più sottolineata in rapporto alle due profondità della bottega aperta e del cortile nero assoluto. Anche in *Roma 1965* (FOTO 6) viene esaltata la superficie piana e frontale e la figura incollata che produce l'effetto "sospensione". La stessa tangenza fra i due piani che plasticamente affermano la parità di presenza di elementi diversi si ripresenta anche in *Chiusa di Bougival* (1955), in *Santa Clara 1934* (FOTO 7), e in *Grecia 1961* (FOTO 8). Questi luoghi geometrici hanno "la fragilità di una bilancia in bilico": il carattere dell'effimero è dato dalla tangenza dei piani la cui separazione creerebbe forse un effetto di duratività dato dalla profondità: non è più possibile parlare di flagrante reato, ma di *effetto di flagrante reato* o di *flagrante reato composto* come dice Floch, perché "l'effetto-flagrante reato" è costruito dal testo attraverso equilibri compositivi, non dal fatto che la presa, cioè lo scatto, è durato un istante<sup>35</sup>. Come fa Floch a legare la composizione di piani in superficie con la configurazione semantica dell'effimero? Mediante il fatto che l'immagine duplicata presenta tutta la scena in primo piano come qualcosa che si dà nell'immediato, mentre i piani in profondità permetterebbero la narrazione durativa di un'azione<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Floch parla infatti di "Costruzione plastica di un racconto virtuale di flagrante reato" (p. 50). Per distruggere l'idea di istantanea a livello genetico e per spiegare come si costruisce l'effetto di flagrante reato a livello generativo Floch deve passare attraverso quella di montaggio e di "composizione japoniste".

<sup>36</sup> Ma nell'*Arena di Valencia* a creare l'effetto di flagrante reato concorre il fatto che lo sguardo-sotterfugio del ragazzo virtualizza



*Dall'impronta alle forme dell'impronta*

Mi interesserebbe ritornare più precisamente sui modi attraverso i quali Floch polemizza contro la teoria della Fotografia come indice della realtà e tornare sulla distinzione genetico/generativo.

Per la prospettiva genetica la soluzione interpretativa non sta nel risultato ma nella genesi - mentre per la prospettiva generativa la soluzione sta nella *spiegazione delle regole di formazione del risultato*. Come dice il titolo, infatti, sono le forme dell'impronta che ci interessano e non l'impronta come condizione di produzione. In un articolo del 2000 che riprende l'analisi del nudo di Brandt, Floch afferma:

Se da un punto di vista tecnico, l'immagine fotografica può essere considerata un'impronta, sono le forme dell'impronta a rendere possibile il funzionamento dell'immagine in quanto oggetto di senso<sup>37</sup>.

Dubois teorizza l'impronta *in generale* ma non è certo possibile, all'opposto, parlare di *forme dell'impronta in generale*! Per Dubois la foto si spiega totalmente col fatto che è considerata (una volta per tutte!) "connessione e divisione del segno col suo referente"<sup>38</sup>. Da parte nostra, sarebbe ovviamente impossibile teorizzare un'unica strategia enunciazionale per tutte le immagini fotografiche..

Bourdieu<sup>39</sup>, e Floch con lui, denuncia la natura indicale della fotografia "come la semplice teorizzazione di *una* delle possibili concezioni della fotografia, come una mitologia fra le altre"<sup>40</sup>; quella cioè della fotografia *referenziale*, come la chiama Floch, cioè quella che deriva da una concezione interpretativa dei rapporti tra linguaggio e realtà (il senso è dato nel mondo e il linguaggio tenta di replicarlo) dove

---

l'azione come osservabile: lui controlla che nessuno lo stia osservando e rende così la sua azione di fuga compatibile a un racconto di sorveglianza. Tra l'azione abusiva e la sorveglianza, si può costruire un racconto di un flagrante reato.

<sup>37</sup> Floch, "The arms of the moon itself : Plastic description of the Photograph Nude n. 53 by Bill Brandt" in *American Journal of Semiotics*, n. 15-16, 2000, p.170.

<sup>38</sup> Dubois, op. cit, p. 98.

<sup>39</sup> Bourdieu, P. tr. it. *La fotografia. Usi e funzioni di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972 (1965).

<sup>40</sup> Floch, 1986, op. cit. p. 12.

l'istanza enunciazionale si fa trasparente e mira a non lasciare tracce di sé. Anche Cartier-Bresson - che Floch utilizza in veste non tanto di fotografo quanto di teorico della *composizione visiva* - afferma che le scoperte dell'ottica e della chimica sono necessarie per il perfezionamento della tecnica, ma ci mette in guardia dal feticismo tecnologico: "quel che conta è il risultato, altrimenti non la finiremmo più di descrivere tutte le foto mancate e che esistono solo nell'occhio del fotografo". Infatti la critica di Floch si direziona innanzitutto verso quelle teorie che si occupano di "tutte le fotografie virtuali" nella mente del fotografo - che vanno sotto il nome generale di Fotografia- e che sono prima di tutto teorizzazioni-passe-partout, classificazioni che servono a interpretare tutte le immagini e, di conseguenza, nessuna. Sono teorie che non si sono mai confrontate con le occorrenze concrete<sup>41</sup>, ma soltanto con delle immagini "medie", o "normali":

Una fotografia "normale" - normalmente scattata e normalmente guardata - vale a dire una fotografia "armoniosa" (per esempio un paesaggio tradizionale), trae la sua "armonia" dall' "adeguamento", dalla "omologia" da ciò che chiamerò la congruenza tra l'organizzazione interna di ciascuno di questi spazi [referenziale, rappresentato, di rappresentazione, topologico]: lo spazio referenziale è quel che è, ordinato ortogonalmente, come si sa poiché ne facciamo parte; quando un fotografo viene a tagliarne una parte, lo fa in maniera tale - restando ritto e portando sulle cose uno sguardo orizzontale - che lo spazio rappresentato nella foto sia in perfetto accordo strutturale con lo spazio di rappresentazione che lo cattura [...]; infine questa foto ordinaria ed equilibrata, la si guarderà normalmente<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Dubois (1983, p. 67) afferma infatti "Con Peirce ci si accorge che non si può definire il segno fotografico al di là delle sue circostanze, non si può pensare la fotografia al di fuori della sua iscrizione referenziale e della sua efficacia pragmatica": quello che fa Floch di fronte a queste prese si posizione è quella di mostrare come questa prospettiva che rimanda alle circostanze dell'atto e che quindi valorizza il modo della genesi e della tecnica considerato come un qualcosa che *si impone* al regime di sematizzazione, sia solo una delle concezioni possibili della fotografia, per esempio della fotografia referenziale (estetica che rimanda alla concezione della foto come sostituzione del reale), o della fotografia sostanziale (estetica che nega la funzione costruttiva del linguaggio).

<sup>42</sup> Dubois, op. cit. p. 193-194.

*Dalle forme dell'impronta alla semiotica dell'impronta*

Nel dibattito tra genetico e generativo, la concezione di Fontanille sulla sintassi figurativa<sup>43</sup> come *memoria discorsiva* mantiene in vita la deontologizzazione della genesi e nello stesso tempo dà conto delle tracce della produzione. La nozione di memoria discorsiva ci permetterebbe di "spiegare come e perché le figure del discorso possono conservare memoria delle interazioni passate"<sup>44</sup>, cioè dei gesti o delle procedure che le hanno prodotte. Allora tornerebbero a significare le differenze tra il *Nudo n. 53* di Brandt e *Venere e Cupido* di Cranach, ad esempio, dato che l'estetica del ritaglio, comune ad entrambe, non risolverebbe la questione della testura e della grana delle immagini. Si tratterebbe di mantenere l'immanentismo al testo della semiotica greimasiana e nello stesso tempo di rendere conto di come sono iscritte all'interno del testo le tracce del gesto. Se il piano dell'espressione assume importanza non possiamo però più parlare di forme semiotiche indifferenti alla sostanza espressiva come abbiamo fatto con Floch. Fontanille si propone di

identificare e fissare innanzitutto un piano dell'espressione, vale a dire disimPLICARE la maniera in cui le figure dell'espressione prendono forma a partire dal substrato materiale delle iscrizioni e del gesto che ve le ha iscritte: un percorso generativo del piano dell'espressione può allora essere preso seriamente in considerazione<sup>45</sup>.

Del resto Fontanille ricorda che anche la semiotica classica si occupava di identificare le figure del piano dell'espressione, infatti procedeva alla segmentazione dei testi e delle immagini proprio per isolarle. Tuttavia lo faceva mettendo tra parentesi il carattere corporale sia del substrato materiale di iscrizione sia del gesto d'enunciazione.

---

<sup>43</sup> Oltre a Fontanille, 2004, op. cit., cfr. "Décoratif, iconicité, écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère", in *Visio*, 3, 2, 33-46, 1998.

<sup>44</sup> Fontanille, 2004, op. cit., p. 413.

<sup>45</sup> Fontanille, 2004, p. 415.

L'immagine era segmentata in nome di un principio di pertinenza visiva, mentre il principio dell'impronta avrebbe costretto, ad esempio, a differenziare le impronte fotografiche (il cui vettore è un corpo luminoso) da quelle pittoriche (il cui vettore è un corpo in movimento)<sup>46</sup>.

Se allora la semiotica dell'impronta presta attenzione al *modus operandi* della produzione testuale, stiamo andando verso una ontologizzazione della fotografia? Sarebbe ancora possibile parlare di gesto come enunciazione enunciata o saremo già sul versante della pura genesi produttiva? Come legare il simulacro testuale alla prassi produttiva? Certamente non possiamo accettare un ontologismo genetico della fotografia, ma le foto possono costituire una memoria discorsiva della loro istanziazione e problematizzarla attraverso tutte quelle riflessioni metatestuali (che rimandano al farsi di quel testo) e metalinguistiche (che rimandano alla prassi enunciazionale) da sempre contemplate in semiotica - anche se per ora le analisi si sono dedicate allo studio delle figure metatestuali, più che alle tracce del farsi dell'immagine. Se consideriamo la foto come una memoria tecnologica dell'impronta non si tratterebbe di ripercorrere il processo genetico, ma di avere a che fare con una memoria ricostruita a partire dall'enunciazione enunciata - anche se ciò richiede una esplicitazione metodologica di come disimporre tali memorie di gesti (rapporto tra supporto e apporto). Fontanille afferma a questo proposito che l'impronta non procura mai una corrispondenza esatta e completa, proprio perché essa è, da un lato subordinata alle proprietà del substrato materiale - l'impronta fotografica è diversa da una su legno o metallo -, e dall'altro è funzione del *modus operandi* - il tipo di iscrizione. Sul versante della sociosemiotica dobbiamo chiederci se parlare di semiotica della fotografia abbia senso o meno. Davvero il testo di Floch, che nega la specificità della fotografia, sarebbe potuto essere equipollente per tutte le altre testualità?

Se può avere senso parlare di una semiotica della fotografia è in ragione della stratificazione enunciazionale, delle pratiche e dei generi, ossia di quelle cristallizzazioni della *parole* che costruiscono un minimo di

---

<sup>46</sup> Ib.

territorio specifico. A ben vedere, sul piano della specificità di una semiotica della fotografia, alla messa in memoria della prassi enunciativa, andrebbe affiancato lo studio della sintassi figurativa, ma solo - è bene specificarlo ancora - in termini di specifica memoria discorsiva, nei modi con cui essa viene localmente convocata e messa a significare.

*data di pubblicazione in rete: 7 gennaio 2005*

### *Appendice iconografica*



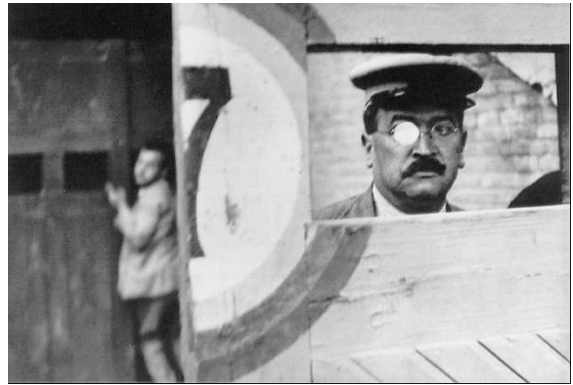
1



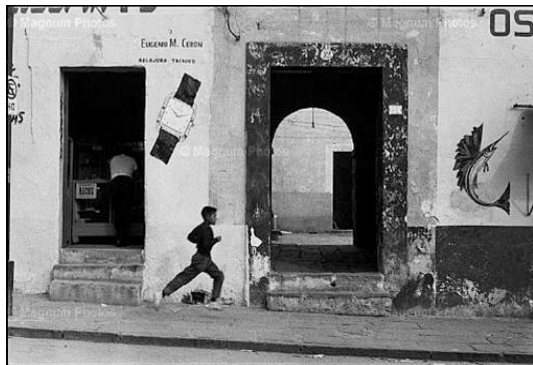
2



3



4



5



6



7



8