

PIU SEM DOCUMENTI
Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documenti di lavoro

e pre-pubblicazioni

Dario Mangano, Anne Beyaert-Geslin,
Maria Pia Pozzato, Gabriele Monti

Semiotica e fotografia 1

Università di Urbino
“Carlo Bo” - Urbino (Italia)

357-358-359
ottobre-novembre-dicembre 2006

serie F

Semiotica e fotografia 1

documento di lavoro*

La macchina fotografica. Forme dell'interazione¹.

Greimas, in un famoso saggio, parla di Diderot e del fatto che costui, a un certo momento, avesse cominciato a guardare al *fare* degli artisti ritenendolo un altro livello espressivo rispetto a quello più comunemente considerato. In quel caso, si ricorderà, si trattava di distinguere tra una *dimensione figurativa* dell'immagine, nella quale vengono resi pertinenti gli oggetti *rappresentati* (un cavallo, una donna etc.), e una dimensione plastica, in cui a essere considerati sono i rapporti fra forme e colori al di là del loro essere riconoscibili come imitazione di "qualcosa" che sta nel mondo (Greimas 1984). Quello che cercheremo di fare in questo articolo è offrire un ulteriore salto prospettico che, nel contesto che abbiamo appena evocato, equivale a concentrarsi sul *pennello* e sugli *strumenti* usati dall'artista; occupandosi di fotografia, si tratterà di guardare all'*apparecchio fotografico*. Ci concentreremo, in particolare, sul modo in cui lo strumento agisce sull'"opera" o, più precisamente, all'opera in quanto risultato dell'incontro tra uno *spectrum*², un essere umano e una macchina. A interessarci è dunque l'*ibrido* (Latour 1996) che si costituisce quando un attore entra in contatto con uno strumento che trasforma le sue competenze rendendolo capace di fare qualcosa che prima non era in grado di fare. E tuttavia, nel momento in cui l'uomo viene messo in condizione di fare questo "qualcosa in più", anche la macchina cambia, guadagnando, se non altro, la capacità di *fare*. L'ibrido, allora, non è la banale somma di una persona più una macchina, ma *eccede* tale equazione obbligando a riesaminare la prevedibilità dei risultati associati all'interazione fra i due. Il nostro scopo è conoscere meglio come funziona questo ibrido o – se si preferisce – questo *attante*. Per farlo cercheremo di guardare alle modalità di realizzazione del contatto tra uomo e macchina in cui azioni e reazioni vengono in superficie. A venire analizzati non saranno soltanto i punti dove questo

* I tre testi qui riuniti sono stati presentati nel quadro del convegno "Semiotica e fotografia", coordinato da Jan Baetens (Université de Leuven) - Hilde van Gelder (Centre de recherches photographiques, Leuven) e Isabella Pezzini (Università La Sapienza, Roma), (Urbino, C.I.S.eL., 13-14-15 luglio, 2006).

contatto è fisico ma, più in generale, i luoghi in cui emerge l'incontro/scontro fra "modi di fare".

Naturalmente le possibilità sono in questo senso innumerevoli, e dunque si rende necessario un criterio di pertinenza che ci consenta di non deragliare sulla via di una descrizione puramente tecnica dell'oggetto. Tale criterio è stato rintracciato nel fare fotografico come sequenza di attività che possiamo schematizzare in questo modo:

- 1) *impugnare*, 2) *inquadrare*, 3) *regolare*, 4) *scattare*

Vedremo, fase per fase, quali forme di interazione si rendono possibili e quali effetti sono ipotizzabili. Precisiamo, prima di spingerci oltre nell'analisi, che gli esempi che presenteremo provengono da un corpus di analisi del quale fanno parte fotocamere sia digitali sia analogiche prodotte negli ultimi 35 anni. In particolare, è stata esaminata in maniera pressoché completa la produzione di Canon e Nikon che, in quanto aziende concorrenti ai vertici di mercato, sono costrette a interpretare il proprio approccio alla tecnica in maniera opposta. Con minore metodicità sono stati altresì considerati gli apparecchi di tutti gli altri produttori presenti sul mercato.

Gli esempi scelti hanno la funzione di illustrare al meglio le osservazioni che faremo e pertanto non rispettano un ordine cronologico. Inoltre, è stata volontariamente omessa qualunque considerazione sulle differenze intrinseche fra fotografia analogica e digitale. Ritieniamo interessante lasciare che le differenze tecniche emergano *a partire* dagli apparecchi e dunque dal modo in cui si trovano realizzate concreteamente, piuttosto che essere l'assunto a partire dal quale li consideriamo. In una prospettiva sociosemiotica, infatti, le differenze non si danno a prescindere dalle realizzazioni, al contrario, le seconde sono in qualche maniera costitutive delle prime.

Impugnare

Il luogo di contatto tra uomini e macchine offre solitamente grandi spunti di riflessione per l'analisi della tecnica. Nel caso della macchina fotografica, in particolare, l'articolazione dell'impugnatura è stata da sempre aspetto di particolare rilievo, costituendo per la storia di questa pratica un argomento di grande importanza. La fortuna è il successo di fotografi come Henry Cartier-Bresson o Robert Capa è almeno parzialmente dipesa dal diverso modo di riprendere reso possibile dall'apparecchio che questi due importanti autori - fra i primi - decisamente utilizzarono (Newhall 1982). Nel 1925 la Leica I, infatti, fu la prima a consentire, grazie alle dimensioni contenute e al mirino di nuova concezione, di impugnare la macchina portandola al volto e dunque di fotografare rapidamente e senza essere visti³.

Sebbene una analisi storica di lungo respiro su questo particolare aspetto dell'apparecchio sia possibile, il nostro interesse è rivolto a tempi a noi più vicini in cui, piaccia o no, la questione dell'impugnatura deve essere obbligatoriamente declinata facendo riferimento all'*ergonomia*. Pensare a qualcosa progettato secondo i criteri dettati da questa disciplina significa per tutti pensare a qualcosa di "comodo" che asseconda la forma del nostro corpo e ci consente di svolgere "meglio" una certa azione. L'oggetto insomma si adatterebbe al corpo in funzione del compito da eseguire. Questo in teoria, perché nei fatti l'*ergonomia* è presto diventata la caricatura di se stessa finendo per rimanere associata a un immaginario diffuso fatto di certe "forme" (superfici continue e rotondeggianti) e certe "consistenze" materiali (morbido, caldo, rugoso) che dell'*ergonomia* raccolgono semplicemente il patrimonio di marche espresive sfruttandolo per *significare* l'idea di modernità e di razionalità. Basta andare al supermercato per trovare oggetti di ogni tipo che l'epiteto "*ergonomico*" e una forma vagamente *streamline* bastano a proiettare d'un colpo nel futuro.

Le macchine fotografiche hanno risentito degli influssi dell'*ergonomia* in primo luogo nella struttura del corpo, in particolare nelle parti deputate alla presa e, in seconda battuta, nella posizione e forma dei comandi. Pochi anni sono stati sufficienti affinché si passasse da una forma come quella rappresentata in fig. 1 ad un'altra in cui il "punto di presa" risulta molto più evidente (fig. 2).

 A black and white photograph of a Nikon F2 SLR camera. It has a large, prominent lens at the front, a dark body with some silver accents, and various controls and dials on top and side panels. The word 'Nikon' is printed above the lens.	 A black and white photograph of a Nikon F4 SLR camera. This model is much more compact and ergonomic than the F2. It features a smaller lens, a dark body with integrated grips, and a simplified control layout. The word 'Nikon' is printed above the lens.
Fig. 1 – Nikon F2 (produzione 1971 – 1980) (fotografia dell'autore)	Fig. 2 – Nikon F4 (produzione 1988 – 1996) (fotografia dell'autore)

Se, in linea teorica, l'impugnatura più ampia e la sua conformazione alla mano dovrebbero servire al fotografo per prendere meglio l'apparecchio, nei fatti si dà allo stesso tempo l'effetto opposto: la macchina *prende* in maniera ben salda l'individuo e la mano è obbligata a seguire i contorni del *calco* (Fontanille 2004) che è il punto

di presa. L'impugnatura non può dirsi allora passiva, al contrario, essa struttura il modo in cui l'*operator* terrà l'apparecchio influenzando di conseguenza il modo di inquadrare il soggetto. Anche la facilità con cui questi raggiungerà certi comandi e dunque la frequenza con la quale deciderà di usarli è naturalmente legata alla posizione della mano. C'è da chiedersi, allora, quanto le decisioni relative ad una certa ripresa possano essere imputate unicamente all'*operator* e in che misura possa avervi eventualmente contribuito l'apparecchio. Un certo modo di impugnare la macchina e l'attivazione di alcuni comandi sono senz'altro agevolati, ma siamo proprio sicuri che questa impugnatura, così perfettamente adattata, non finisca per favorire alcune posizioni a scapito di altre?

Qualcuno, per esempio, deve essersi accorto che con la grande impugnatura della Nikon F4 diventava difficile fare fotografie *in verticale*. La F5 (fig. 3), infatti, non solo la modifica nella forma, assottigliandola e rendendola meno "aggressiva", ma vi incorpora un secondo pulsante di scatto ricavato nella parte bassa dell'apparecchio che finisce per trovarsi a "portata di dito" quando si impugna la macchina in questo modo. Non ci stupirebbe allora scoprire che i proprietari della Nikon F5 sono più *interessati* alla verticalità di quelli della F4 e scattano più immagini sfruttando questo orientamento. Non pensiamo, naturalmente, ad alcuna forma di condizionamento, semplicemente, il nuovo pulsante, rendendo più agevole un certo comportamento, invoglia a metterlo in pratica. Si crea, insomma, una tensione verso un fare che, in questo modo, ha più probabilità di trasformarsi in atto.



Fig. 3 - Nikon F5 (produzione 1996-2004) (fotografia dell'autore)

Può risultare utile allora pensare all'interfaccia uomo-macchina e, più in generale, al *contatto* tra essi come a un *contratto* ai termini del quale entrambe le parti contribuiscono. Qualunque adattamento è sempre una *rinegoziazione* di un rapporto e mai qualcosa di unilaterale. Quando una delle parti, come in questo caso l'apparecchio, cerca di adattarsi all'altra, produce una riconfigurazione di tale rapporto che ha effetti non facilmente circoscrivibili. Non è un caso che apparecchi come la Leica,

tanto cara a Cartier-Bresson, abbiano mantenuto fino a oggi una forma che diremmo "tradizionale" se non antiquata. Non si tratta soltanto di un artificio estetico volto a mantenere una continuità con il passato per rafforzare l'identità di marea ma, in senso più profondo, una strategia per mantenere un rapporto con i fotografi che amano quel modo di fotografare e dunque quel tipo di fotografia.

In luce di quanto detto, l'ergonomia deve essere intesa non come adattamento di un oggetto a un utilizzatore in vista di una funzione, ma come costruzione di un *funzionamento* a partire da un rapporto fra cose e persone in un determinato contesto (Marsciani 1999). Nel passaggio dalla funzione al funzionamento entra in gioco la complessità e la multidimensionalità di un *rapporto* che deve prendere in considerazione tutte le possibili dimensioni della *funzione*: da quelle che privilegiano una forma di azione concreta sul mondo materiale a quelle che, apparentemente meno tangibili, hanno a che fare con la sfera del senso. Salvo poi il fatto che, come dice Eco parlando del trono (Eco 1968), capita che la funzione principale di una sedia sia completamente messa in ombra dalla sua funzione seconda. Non è a sedersi che serve il trono, piuttosto a vedere altre persone che vi si inginocchiano davanti (Greimas 1983, Floch 1995, Landowski-Marrone 2002).

Per vedere fino a che punto una forma può riconfigurare tanto i rapporti tra *operator* e apparecchio quanto quelli tra questi e lo *spectrum*, prenderemo in esame la Nikon S4, una macchina digitale non reflex che, come vedremo, sembra disegnata per consentire di variare tali rapporti dando vita a pratiche d'uso originali. L'idea che guida il progetto è semplice ed efficace: si tratta di rendere indipendente l'impugnatura dall'obiettivo. Il mirino, che trattandosi di una digitale è costituito da un piccolo monitor, resta solidale all'impugnatura e può essere orientato in vari modi, consentendo di variare le posizioni di scatto.

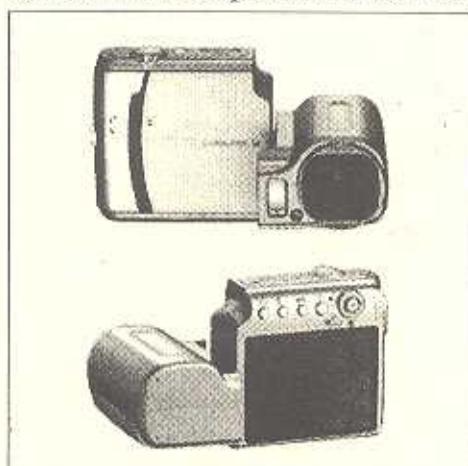


Fig. 4 - Coolpix S4 (produzione 2005) (fotografia dell'autore)

L'apparecchio può essere tenuto sia davanti al viso, sia più in alto, sopra la testa, come anche più in basso, ad altezza dello stomaco. In tutti questi casi sarà sufficiente riorientare il mirino rispetto al corpo per avere una perfetta visione di ciò che è inquadrato. Naturalmente le diverse posizioni dell'*operator* producono effetti non soltanto sulla qualità dell'inquadratura (la foto dal basso, dall'alto etc.), ma anche e soprattutto sul tipo di relazione che costui instaura con chi viene ritratto. Non essendo necessario, per esempio, allineare occhio, obiettivo e soggetto, come avviene con le reflex tradizionali, la ripresa può aver luogo anche tenendo la macchina all'altezza dello stomaco e guardando il nostro soggetto dritto negli occhi. Cambiano allora del tutto i *regimi di visibilità* (Landowski 1989) di *operator* e *spectrum*: non soltanto l'*operator* può attuare più facilmente forme di nascondimento (*darsi a non vedere*) ma, dal lato dello *spectrum*, si configurano nuove modalità nel *darsi a vedere*. Inoltre, il contatto visivo può aver luogo *durante* la scelta dell'inquadratura e dunque sono possibili forme di relazione tra *operator* e *spectrum* del tutto singolari. Al fotografo viene a mancare, per esempio, quella forma di distacco che si dà quando lo sguardo passa attraverso un apparecchio fotografico. Inoltre risulta per essere necessariamente modificato l'approccio che questi ha con la realtà. Un approccio che Cortázar descrive così nel racconto *Le bave del diavolo*⁴: "il fotografo subisce una specie di trasformazione della sua personale maniera di vedere le cose in virtù di un'altra maniera che la macchina insidiosamente gli impone [...] gli bastava uscire senza la Contax per recuperare il tono distratto, la visione senza inquadratura, la luce senza diaframma e senza 1/250".

Il soggetto, dal canto suo, cambia il suo modo di *darsi a vedere*. Il punto non è soltanto che è più facile "sorprenderlo" senza che si accorga di essere fotografato, ma che cambiano le forme di imbarazzo, le circostanze in cui si gradisce di essere fotografati. Nuove possibilità di ripresa configurano altrettanti criteri di riprendibilità per cose e persone.

Inquadrare

"Una di queste pratiche mi era preclusa e io non dovevo cercare di interrogarla: non sono un fotografo, neanche dilettante: troppo impaziente per esserlo: io ho bisogno di vedere subito quello che ho prodotto (*Polaroid*? Divertente, ma deludente, tranne quando a porvi mano è un grande fotografo). Potevo supporre che l'emozione dell'*Operator* (e pertanto l'essenza della Fotografia-secondo-il-Fotografo) avesse qualche rapporto con il «piccolo foro» (*foro stenopico*) attraverso il quale egli guarda, limita, inquadra e pone in prospettiva ciò che vuol «cogliere» (sorprendere)"

Roland Barthes, *La camera chiara*, pag. 11

Quando bisogna scrutare con un occhio chiuso e l'altro aperto in un piccolo forellino posto sul retro di un apparecchio fotografico, fare una fotografia può essere considerato senz'altro un atto individuale. L'avventura dell'occhio che sceglie e immagina è qualcosa di solitario in cui il parere dell'amico può arrivare solo molto tempo dopo, quando quella frazione di secondo è ormai una stampa su carta. Il piacere della scelta è allora un piacere intimo, in cui l'unica cosa ad poter avere un ruolo è proprio la macchina fotografica. Gli apparecchi a telemetro come la Leica di Cartier-Bresson, per esempio, sono apparecchi che hanno un ruolo attivo nella costruzione di questo piacere. Essi non mostrano nel mirino soltanto ed esattamente tutto ciò che poi apparirà nella pellicola; per una caratteristica intrinseca del metodo di scatto, infatti, è sempre presente il cosiddetto "errore di parallasse". Il fotografo deve allora immaginare a partire da alcune lineette che si sovrappongono a ciò che vede cosa effettivamente sarà ripreso e cosa rimarrà fuori dall'inquadratura. Deve, in altre parole, "conoscere" il proprio apparecchio.

Per poter analizzare l'inquadrare come atto nel suo farsi, e non soltanto come effetto in una immagine stampata, abbiamo scelto di osservare una categoria interessante di fotografi: i turisti. Si è trattato semplicemente di posizionarsi in alcune località particolarmente attraenti e affollate e di rivolgere il proprio sguardo a chi fotografava.

L'esempio specifico di cui parleremo è tratto da una postazione realizzata al museo Guggenheim di New York (fig. 5), la location non è casuale in quanto offre occasioni straordinarie per il tipo di osservazione alla quale siamo interessati. Questo celebre museo deve infatti molta della sua fama alla forma particolare e al percorso che istituisce per la sua visita: una grande spirale il cui diametro aumenta man mano che si sale su di essa.



Fig. 5 - Interno del Guggenheim Museum a New York (fotografia dell'autore)

Le pareti della rampa spiraliforme ospitano di volta in volta le mostre temporanee mentre le sale, che a vari livelli si affacciano su di essa, contengono la collezione del museo. La particolarità che rende singolare questo luogo è che viene consentito di fare fotografie soltanto nell'anello più basso, al piano terra. Questa regola fa sì che quel punto diventi il centro di un incontrollabile attacco di bulimia fotografica da parte del turista, provocata dalla bellezza dell'architettura e acuita dalla frustrazione derivante dall'impossibilità di ulteriori riprese in seguito. Non solo tanti scatti dunque, ma anche tutti rivolti alle stesse poche cose: la splendida rampa e sé stessi (o i propri parenti e amici).



Fig. 6 - fotografi in batteria
(fotografia dell'autore)



Fig. 7 - fotografi in batteria
(fotografia dell'autore)

Il fotografo è costretto a indagare tutte le possibilità che offre il luogo ma anche, perché no, tutte quelle che offrono gli apparecchi fotografici. È il momento di provare quel certo effetto che in passato non abbiamo mai sperimentato per mancanza di tempo o di vedere che cosa succede a premere quel certo bottone misterioso. Adesso che tutto il tempo fotografico deve essere concentrato e che il soggetto, in fondo, non offre poi così tante possibilità, la tecnica diventa la sola via per ricavare soddisfazione da una situazione altrimenti frustrante.



Fig. 8 - La fotografia sociale
(fotografia dell'autore)

Uno dei risultati più interessanti che abbiamo ricavato da queste osservazioni riguarda il modo in cui l'uso del monitor al posto del mirino tradizionale cambia l'atto fotografico (fig. 8). Si tratta, in effetti, di quello che potremmo indicare come il passaggio della ripresa fotografica *da atto individuale ad atto (apertamente) sociale*. A ben guardare la fig. 8, infatti, risulta evidente che chi impugna la macchina non è solo di fronte alla realtà, non impone il suo sguardo sul mondo, c'è qualcuno alla sua destra che guarda e che, anche solo guardando, fa qualecosa *prima* che l'immagine sia fissata. L'atto del fotografare è diventato condivisibile e dunque non più il luogo privato di una scelta ma un luogo di interazione e di negoziazione.

Un'altra variazione rispetto alla fotografia tradizionale risiede nel rapporto tra ciò che è inquadrato (nel senso più vicino all'etimologia della parola, ossia messo in quadro, racchiuso in una cornice) (Stoichita 1993) e ciò che rimane fuori dall'inquadratura. Il display, infatti, deve essere guardato da una certa distanza e ciò fa sì che sia possibile una forma di *continuità percettiva* tra il frammento di mondo che stiamo selezionando e che risulterà presente nella nostra inquadratura e ciò che lasciamo fuori. L'occhio non smette di vedere il "contesto", ha sempre presente ciò che *non sta* inquadrando. Tale caratteristica produce pratiche come quella vista poc'anzi della "foto sociale" ma cambia anche il coinvolgimento sensoriale complessivo del fotografo. Al contrario di quello si possa pensare, infatti, non è la vista l'unico senso coinvolto nella ripresa fotografica. Nel caso del mirino classico, che impedisce di vedere ciò che non è puntato dall'obiettivo, per esempio, l'abilità del fotografo sta nel sapere ciò che accade nella parte di mondo che questi *non sta* guardando in quel momento. Sia perché lì può accadere qualcosa di più interessante rispetto quanto succede all'interno della sua inquadratura, sia perché qualecosa proveniente dal "fuori campo" può fare la sua improvvisa comparsa rovinando una buona immagine. È il caso dell'automobile che passa quando non dovrebbe o del passante svampito che si ferma a dar da mangiare ai piccioni davanti al nostro obiettivo proprio quando abbiamo la perfetta inquadratura del portale della chiesa di San Marco a Venezia. In tutti questi casi fotografare diventa una questione di rapidità, di occhiate fulminee (fuori dal mirino) e, per quanto possa sembrare insolito, di *udito*. Ebbene, con l'avvento delle macchine digitali e dei loro monitor l'abilità di percepire il contesto durante l'atto di ripresa si trasforma e, in un certo senso, viene *trasferita* all'apparecchio: ora è possibile semplicemente guardarsi intorno invece che aguzzare l'udito e mettere in atto strane pratiche al limite del sesto senso. Un'abilità prima necessaria diventa superflua e con la sua inevitabile sparizione probabilmente cambia anche un modo di "vedere" mentre si fotografa.

Nel passaggio da fotografia analogica a digitale cambiano anche, e in maniera radi-

cale, pratiche fotografiche molto diffuse e sedimentate come quella del "farsi fotografare da uno sconosciuto". Si tratta, come consta ad ognuno, di una pratica diffusa tra i turisti che ad un certo momento sentono sempre la necessità di essere tutti quanti visibili in qualche immagine (Dondero 2005). Per quello che riguarda il caso della fotografia tradizionale possiamo dividere tale pratica in quattro momenti: 1) scelta dell'eroe (quasi sempre un turista come noi) e richiesta; 2) passaggio di competenza che si riduce di solito all'universale "è facilissimo" di incoraggiamento seguito da "basta premere questo bottone qui"; 3) *performance*, e in ultimo il 4) ringraziamento di rito che sanziona una attività sulla quale nessuno ha in realtà controllo: la vera sanzione arriverà in contumacia al momento dello sviluppo.

Con il digitale le cose sono molto diverse. Nei video raccolti al Guggenheim è possibile rendersi conto con precisione di cosa sia cambiato. Vediamolo a partire da uno dei video, il cui primo fotogramma è rappresentato in fig. 9. Le fasi iniziali dell'interazione rispecchiano grosso modo quelle già viste nel caso della macchina chimica. Il soggetto, in questo specifico caso due donne, sulle prime si guarda intorno per cercare qualcuno adatto alla bisogna. Solitamente si tratta di un altro turista e questo per varie ottime ragioni: l'abbondanza di soggetti, la loro disponibilità di tempo e il codice cavalleresco secondo il quale non si dice di no ad un collega.



Fig. 9 - Farsi fotografare da uno sconosciuto al Guggenheim museum di New York (fotografia dell'autore)

Fatta la scelta e pronunciata la frase di rito che investe il fotografo della competenza necessaria a espletare l'atto, costui scatta e riconsegna la macchinetta alle due turiste. Le due ringraziano e a questo punto l'interazione dovrebbe concludersi ma le cose non vanno così. Appena ricevuta la macchina le due amiche immediatamente riguardano la fotografia. Nel frattempo l'uomo non è andato via, è rimasto a guardare verso le ragazze in attesa di un giudizio sul suo operato, evidentemente pronto a ripetere l'atto. È al secondo ringraziamento delle due fanciulle con relativo cenno di assenso con il capo che il fotografo si sente autorizzato a distrarsi con un sorriso soddisfatto per il bel lavoro prestato.

La rivoluzione è totale. Non solo la *performance* diminuisce in valore (può sempre essere ripetuta), ma cambiamenti importanti si danno in ciò che avviene prima e in ciò che avviene dopo. Per quanto riguarda il dopo, la novità è che l'operato del gentile fotografo può essere valutato a ragion veduta, e puntualmente tale giudizio oltre a poter essere somministrato è di fatto atteso. I grazie raddoppiano: uno sanziona la buona volontà e l'altro le capacità. Per ciò che concerne quanto avviene prima dello scatto, a cambiare è la procedura di selezione da parte delle fotografande della persona giusta a cui chiedere la cortesia. Quando non era possibile rivedere lo scatto immediatamente era una attività molto delicata. Era indispensabile assicurarsi la collaborazione un fotografo che fosse capace di non lasciar fuori dall'inquadratura la testa delle due amiche; pertanto era necessario inferire l'abilità del potenziale fotografo *prima* di chiedergli il favore e questo conduceva - in mancanza di indicatori maggiormente validi - a un'attenta valutazione della sua attrezzatura. Buoni candidati erano coloro che dimostravano la loro passione (da cui dovrebbe discendere una certa cura) esibendo importanti attrezzi e pesanti borse corredo. La novità sta nel fatto che un dispositivo tecnico si incarica di alleggerire dal dover giudicare chi sarà a fare la fotografia: nella peggiore delle ipotesi, infatti, sarà sempre possibile chiedere a qualcun altro. Al contrario, per chi fa la foto la tensione aumenta: si tratta di un vero e proprio esame, senza voto magari, ma pur sempre un esame. Declinare l'invito potrebbe in qualche caso sembrare la migliore soluzione. Naturalmente, non va tralasciata la possibilità del *fai da te* che si è diffusa talmente grazie alla fotografia digitale da diventare un vero e proprio genere dotato di una sua estetica. Potendo rivedere la foto subito dopo la ripresa molti si azzardano a scattarsi da soli una fotografia alla cieca contando sulle decine di ulteriori scatti che potrebbero eventualmente tentare se non dovesse andare bene il primo. Un motivo in meno per scambiare due parole con uno sconosciuto.

Proprio la questione della moltiplicazione degli scatti e la possibilità di rivedere questi ultimi subito dopo la ripresa ci sembra un aspetto cruciale della rivoluzione in atto nella fotografia ad opera del digitale. A pensarci bene, infatti, scardinava uno dei capisaldi sul quale la fotografia stessa ha basato la sua identità: l'unicità dell'atto. Quando le macchine fotografiche, funzionando a pellicola, obbligavano a differire la visione dell'istante "catturato" rendevano, di fatto, la ripresa un atto unico e puntuale: un errore nell'esposizione o nell'inquadratura si rivelava giorni dopo e a quel punto ritrovare le stesse condizioni dello scatto era pressoché impossibile. Con il digitale, invece, possiamo rivedere la fotografia un istante dopo lo scatto, quando siamo ancora in tempo per fare qualche modifica (una regolazione diversa, un leggero spostamento nell'inquadratura etc.) e riscattare la foto. È chiaro che se il nostro

soggetto è un uomo in corsa non potremo mai ritrovarlo nella stessa posizione, ma in altre situazioni in cui il soggetto è più stabile non è difficile "migliorare" la ripresa. L'attimo fuggente ha smesso di correre. Non si tratta più dell'istante unico ed irripetibile ma di un istante non troppo unico e non troppo irripetibile, frutto di aggiustamenti e modifiche. Espressione controllata di un autore la cui *intentio* è costruita non grazie ad un'esperienza fatta di delusioni e meditazioni a posteriori ma ad una sorta di *fast food* dell'estetica che si concretizza in rapidi pentimenti e veloci revisioni.

Regolare

Rientrano in questo momento del fare fotografico questioni che vanno dalle modalità di esposizione, alla messa a fuoco, al controllo dell'inquadratura tramite lo zoom. Qui, per ragioni di spazio, ci occuperemo soltanto di quello che accade nella messa a fuoco e nell'organizzazione dell'inquadratura tramite lo zoom.

Con la messa a fuoco manuale il fuoco viene trovato progressivamente. Si inquadra la scena e poi si comincia a muovere più o meno lentamente la ghiera posta sull'obiettivo per raggiungere il fuoco ottimale. Ciò implica che effetti come quelli di fig. 10, in cui il fuoco risulta essere decentrato rispetto all'inquadratura, possono darsi per puro caso. Quando si muove l'anello, infatti, il fuoco "passa" su diverse parti dell'immagine che possono trovarsi o meno al centro del fotogramma. La sorpresa è quando un fuoco decentrato fa emergere come soggetto qualcosa a cui non avevamo pensato e questa composizione ci sembra più interessante di quella più canonica con il soggetto al centro.



Fig. 10 – esempio di messa a fuoco decentrata (fotografia dell'autore)

Con l'avvento dell'autofocus pratiche come questa sono diventate impossibili da realizzare. L'automatismo, infatti, rileva la nitidezza dell'immagine attraverso dei sensori posti al centro dell'area inquadrata e quindi, in qualche maniera, si fa portatore del modello estetico che prevede il soggetto al centro *inscrivendola* nel suo stesso principio di funzionamento. Ottenere un effetto come quello descritto e mostrato in precedenza è possibile, ma per farlo bisogna prima "puntare" con il centro

del mirino alla zona che si vuole sia nitida, bloccare la messa a fuoco, e poi ricomporre l'immagine. I due modi di procedere, se in linea teorica possono produrre gli stessi risultati, nella pratica non lo fanno sempre. Nel secondo caso, infatti, occorre avere ben chiara fin dal principio l'organizzazione compositiva finale dell'immagine (sapere cosa vogliamo a fuoco e dove deve essere posizionato), mentre nel primo essa è il frutto di una esplorazione e viene di fatto co-costruita nell'interazione con la macchina. A conferma di tale "mancanza" da parte dell'autofocus arrivano ovviamente le "soluzioni tecniche" delle macchine più recenti che cercano di recuperare le possibilità perse per strada. Il cosiddetto "eye control" lanciato da Canon qualche tempo fa, tenta di reintrodurre la pratica che è stata negata. Con questo sistema è possibile comandare all'autofocus di foceggiare un punto diverso dal centro del mirino semplicemente guardando quel punto: un sensore rileva la posizione della pupilla ed il gioco è fatto⁵. Tale soluzione tecnica tuttavia non resuscita il modo di fare che è scomparso. Non soltanto i punti di messa a fuoco sono un numero limitato e dunque, data una certa immagine, consentono un numero fissato di piani di fuoco, ma non c'è un vero ritorno all'esplorazione, al bricolage, al contrario rimane forte una progettualità di tipo ingegneristico. L'occhio deve pur sempre fissare il punto di fuoco decentrato e dunque l'interesse per quel punto deve preesistere all'operazione di messa a fuoco. In altri termini la composizione delle immagine deve ancora una volta essere chiara preventivamente. Tra il classico "punta e ricomponi l'immagine" e l'eye control la differenza è, allora, soltanto apparente perché non influisce minimamente sul modo di *trovare* l'immagine.

L'altra forma di regolazione di cui ci occupiamo è la variazione della focale consentita dall'obiettivo zoom. Si tratta, come è noto, di un particolare tipo di obiettivo che consente di "avvicinare" (ingrandire) o "allontanare" (rimpicciolire) ciò che stiamo inquadrando senza bisogno che siamo noi a muoverci. Questo sistema, la cui diffusione è cresciuta notevolmente negli ultimi 30 anni, ha di fatto rimpiazzato quasi del tutto l'ottica fissa. Il motivo è ovviamente da ricercarsi nella flessibilità di un obiettivo che, in un unico corpo, sembra comprenderne diversi altri. Malgrado i suoi meriti, lo zoom non raccoglie però unanimi consensi. I manuali di fotografia, per esempio, sono molto critici nei suoi confronti, accusandolo di rendere più difficile a quanti imparano a fotografare sviluppare una adeguata sensibilità per la composizione. La focale fissa, sostengono i manuali, abitua l'occhio ad una "prospettiva", educa ad una visione.

Come insegnava Latour (1992), un buon esercizio per comprendere il ruolo di una tecnologia in una pratica d'uso è pensare a cosa essa fa al posto nostro. Cosa fa lo zoom che dovremmo fare noi? La risposta è semplice: ci fa avvicinare e allontanare.

In sintesi *ci muove*, muove il nostro occhio nello spazio senza che il corpo debba accompagnarlo. Ma quali conseguenze può avere un tale tipo di movimento? Ebbene, muoversi nello spazio significa sempre *essere agiti* dallo spazio, venire trasformati. Non soltanto a livello delle relazioni con esso, ma anche delle relazioni con gli altri individui che lo popolano e rispetto ai quali lo spazio si da come imprescindibile campo di esistenza semantica. Insomma, quando un fotografo si muove nello spazio lo spazio lavora su di lui allo stesso modo in cui lui lavora sullo spazio. Spostarsi non comporta soltanto una ristrutturazione visiva di ciò che ci circonda ma anche, più ampiamente, sensoriale e relazionale. Lo spazio non è dato, è sempre uno spazio percorso, vissuto, costruito. A maggior ragione quando è percorso con una macchina al collo ed una "visione" - quella di un certo obiettivo di una certa focale - nel proprio occhio. Non è un caso che il solito Cartier-Bresson fosse molto affezionato al suo 50 mm. Quell'obiettivo non era soltanto ciò che aveva di preferenza "nel suo occhio"; era anche quello che gli consentiva di avere una certa relazione con il mondo e con gli altri. Altri fotografi naturalmente preferiscono altre focali, in relazione alla loro estetica ma anche, diremmo, alla loro etica.

La percezione, sostiene Merleau-Ponty (1945), è un fenomeno paradossale in quanto lo strumento che mi serve per percepire, il mio corpo, è parte di ciò che mi accingo a percepire. "Il soggetto della sensazione non è né un pensatore che annota una qualità, né un ambito inerte che sarebbe colpito o modificato da essa, bensì una potenza che co-nasce a un certo contesto di esistenza o si sincronizza con esso" (Merleau-Ponty 1945, p. 288 trad. it.). Nel sensibile si trova allora "la proposta di un certo ritmo di esistenza" che passa sempre attraverso tutti i sensi. L'individuo non percepisce mai soltanto attraverso la vista o l'udito. Anche se di volta in volta i sensi possono essere chiamati in causa in misura differente, attribuire la mia esperienza unicamente ad uno di essi significa "mettere la percezione nel percepito" (Merleau-Ponty 1945 p. 290 trad. it.) quando invece il sensibile pone a tutto il corpo "una specie di problema confuso" (Merleau-Ponty 1945 p. 291 trad. it.) per il quale "è necessario che io trovi l'atteggiamento che gli darà modo di determinarsi" (Merleau-Ponty 1945 p. 291 trad. it.).

Nel caso del fotografo, però, tutto diventa più complesso. Come abbiamo visto, il soggetto della percezione non è un corpo "semplice", bensì il corpo di un attante costituito da un uomo più un apparecchio fotografico. La macchina non si dà semplicemente come qualcosa in più da percepire, un altro pezzo di mondo con cui confrontarsi, ma qualcosa che interviene sulla percezione a un livello che non è quello dei sensi ma non è nemmeno quello del mondo. Nel momento in cui si forma l'attante, la sensorialità dell'individuo risulta sconvolta. Se la sensazione è una co-

munione (Merleau-Ponty 1945 p. 289 trad. it.), nel caso del fotografo questa comunione è una comunione seconda che si realizza a seguito di un'altra che ha cambiato la base sensoriale del percipiente. Insomma, il soggetto della percezione in questo caso è un ibrido le cui caratteristiche devono essere definite prima di poter valutare gli esiti di ogni sua azione sul mondo, compresa quella percettiva. Ma come valutare allora l'ibrido in quanto soggetto della percezione? Se possiamo considerare la percezione non un momento passivo in cui qualcosa fa irruzione nella coscienza ma un momento attivo di co-costruzione di senziente e sensibile, allora l'interazione può diventare la chiave per conoscere anche l'ibrido-senziente. Nelle modalità con cui soggetto e apparecchio fotografico agiscono l'uno sull'altro, si trovano le marche di quei rapporti - mai pacifici - che conducono alla determinazione di una *strategia* percettiva nei confronti del mondo e che, pertanto, definiscono le condizioni affinché si realizzi la comunione con esso. La comunione non è tale se non a partire da un insieme tutto costruito di valori, credenze e, naturalmente, pratiche. L'immagine fotografica è allora il frutto di un fenomeno percettivo complesso e articolato su più livelli in cui il risultato di uno di questi livelli (l'ibrido) si dà come base per quelli successivi (la percezione e in seguito la fotografia).

Lo scatto

“...stranamente, quando sono fotografato, l'unica cosa che io sopporto, che amo, che mi è familiare, è il rumore della macchina fotografica. Per me, l'organo del Fotografo non è l'occhio (che mi inculca terrore), ma il dito: ciò che è legato allo scatto dell'obiettivo, allo scorrimento metallico delle lastre (negli apparecchi che ancora ne fanno uso). Io amo questi rumori metallici quasi voluttuosamente, come se, della Fotografia, essi fossero precisamente quello - e quello soltanto - a cui il mio desiderio si afferra, spezzando con il loro breve schiocco il velo mortifero della Posa.”

Roland Barthes, *La camera chiara*, pag. 17

Lo scatto, per ultimo, arriva a darci conferma del ruolo che assume la sensorialità. Anche quando il suono metallico, voluttuosamente amato da Barthes, è semplicemente emulato, come accade in pressoché tutte le macchine digitali compatte in vendita. È un recupero che rende conto, uno per tutti, delle perdite cui il digitale più o meno velatamente ci sottopone. Il suono è allora puro effetto di senso, perché non

c'è nessuna ragione "tecnica" ad imporre che si oda un qualche suono e, soprattutto, proprio quello dello scatto. Il rumore, anche se artificiale, ci tranquillizza. Completa un'esperienza che, per altri versi (lo zoom, l'impugnatura etc.) è stata trasformata fin troppo.

Università di Palermo

Dario Mangano

Bibliografia

- BARTHES, R. (1957) *Mythologies*. Paris, Seuil [trad. it. (1974) *Miti d'oggi*. Torino, Einaudi].
- BARTHES, R. (1980) *La chambre claire*. Paris, Gallimard-Seuil [trad. it. (1980) *La camera chiara*. Torino, Einaudi].
- CORTÁZAR, J. (1994) *I racconti*. Torino, Einaudi.
- BASSO FOSSALI, P. DONDERO M. G (2006), *Semiotica della fotografia*, Guaraldi, Rimini.
- DONDERO, M.G. (2005) *Scenari del sé e monumenti in posa nella fotografia turistica*, "E/C", www.associazionesemiotica.it/ec/.
- ECO, U. (1968) *La struttura assente*. Milano, Bompiani.
- FLOCH, J. M. (1995) *Identités visuelles*, Paris, PUF [trad. it. (1997) *Identità visive*, Milano, Angeli].
- FONTANILLE, J. (2004) *Figure del corpo*. Roma, Meltemi.
- FUSSER, V. (1983), *Fur eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, European Photography Andreas Müller-Pohle [trad. it. *Per una filosofia della fotografia*, Torino, Agorà 1987].
- GREIMAS, A. J. (1983) *Du sens II*. Paris, Seuil [trad. it. (1986) *Del senso 2*. Milano, Bompiani].
- GREIMAS, A.J. (1984) "Sémantique figurative et sémantique plastique" In *Actes sémiotiques-Documents 60* [trad. it. (1991) "Semiotica figurativa e semiotica plastica" In Corrain L., Valentini M. (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio.]
- LANDOWSKI, E. (1989) *La société réfléchie. Essai de socio-sémantique*. Paris, Seuil [trad. it. (1999) *La società riflessa*. Roma, Meltemi].
- LANDOWSKI, E., MARRONE, G (2002) (a cura di) *La società degli oggetti*. Roma, Meltemi.
- LATOÛR, B. (1992) *Where are the missing masses ? The Sociology of a Few Mundane Artifacts* in Bijker, W.E., Law, J. (a cura di), *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge (Mass.), MIT Press [trad. it. (1993) *Dove sono le masse mancanti ? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune* in *Intersezioni* XIII n. 2, 221-255].
- LATOÛR, B. (1996) *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. Paris, Les Empêcheurs de penser en ronde [trad. it. (2005) *Piccola riflessione sul culto moderno dei fatti*. Roma, Meltemi].
- MARRONE, G (2001) *Corpi sociali*. Torino, Einaudi.
- MARSCIANI, F. (1999), *La poltrona del dentista. La relazione medico-paziente nel riunite contemporaneo*, in SEMPRINI, A. (a cura di), *Il senso delle cose. I significati sociali e culturali degli oggetti quotidiani*, Milano, FrancoAngeli.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard [trad. it. (1965) *Fenomenologia della percezione*. Milano, il Saggiatore].

- NEWHALL, B. (1982) *The history of photography*. New York, Museum of modern art [trad. it. (1984) *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi].
- NORMAN, D. A. (1988) *The Psychology of Everyday Things*. New York, Basic Books [trad. it. (1993) *La caffettiera del masochista*. Firenze, Giunti].
- NORMAN, D. A. (1998) *The Invisible Computer*. Cambridge (Mass.), MIT Press [trad. it. (2000) *Il computer invisibile*. Milano, Apogeo].
- NORMAN, D. A. (2005) *Emotional Design*. New York, Basic Books [trad. it. (2005) *Emotional Design*. Milano, Apogeo].
- STOICHITA, V. I. (1993), *L'instauration du tableau*, Parigi, Méridiens Klincksieck [trad. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore 1998].
- ZANNIER, I. (1982) *Storia e tecnica della fotografia*. Bari, Laterza.

Note

¹ Relazione presentata al convegno "Semiotica e fotografia", Urbino, Centro internazionale di Semiotica e Linguistica, 13-15 luglio 2006. Pubblicata in lingua inglese in *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry* (RS/SI).

² Prendiamo in prestito il termine da Barthes che ne *La camera chiara* (Barthes 1980), per non usare le parole comuni, a suo avviso troppo connotate, chiama *Spectrum* colui o ciò che è fotografato, *Operator* il fotografo e *Spectator* colui che guarda l'immagine.

³ Per quanto solitamente si individui nella *visibilità* la caratteristica chiave della Leica I rispetto alle precedenti macchine in formato 6X6 cm, certamente molto più ingombranti, bisogna considerare anche la possibilità che si tratti di un problema di *riconoscimento* del fotografo più che della sua individuazione percettiva. In altre parole, fino a prima dell'avvento della Leica si era abituati a degli "atteggiamenti da fotografo" che erano legati all'uso della macchina 6X6 con mirino a pozzetto che in seguito, grazie al diffondersi delle macchine 35mm, sono cambiati. Oggi una persona che porta un oggetto al viso, davanti al suo occhio, ci fa pensare subito ad un fotografo in azione mentre qualcuno che guarda in basso verso il suo stesso ventre più difficilmente potrebbe essere considerato tale. È cambiata la figura del fotografo e, come vedremo nel prosieguo dell'articolo, alcuni corpi macchina sfruttano esattamente questo cambiamento per rendersi "invisibili".

⁴ Ora in *Racconti* (Cortázar 1994).

⁵ Esistono altre soluzioni tecniche, meno sofisticate dell'eye control di Canon che si basano sulla pressione di alcuni tasti per variare il punto di messa a fuoco rispetto a quello centrale. Il principio di funzionamento tuttavia non cambia e dunque tali e quali rimangono gli effetti che abbiamo riscottrato.

L'éthique du portrait : où va la photo de presse ?

Le portrait en photographie est « *l'ensemble des rayons lumineux réfléchis par la personne photographiée* ».
Cité par Denis Roche¹

Comment faire un portrait pudique de l'autre ? C'est-à-dire un portrait « juste » qui, poursuivant le mythe d'une énonciation sans énonciateur, ne lui impute pas un visage mais recueille celui-ci tel qu'en lui-même. Ainsi conçue, la *pudeur* prend le sens de *delicatesse* et rend compte de la rencontre de deux *éthos*², de deux façons d'aborder l'autre avec la couverture thématique qui lui revient, en tant que photographe ou en tant que modèle. Barthes ouvre cette autre voie d'accès à la *pudeur* conçue comme *delicatesse* :

« *Delicatesse voudrait dire : distance et égard, absence de poids dans la relation, et, cependant, chaleur vive de cette relation. Le principe en serait : ne pas manier l'autre, les autres, ne pas manipuler, renoncer activement aux images (des uns, des autres), éviter tout ce qui peut alimenter l'imaginaire de la relation. Utopie proprement dite, car forme du Souverain Bien.* »³

En décrivant ainsi ce que serait la juste relation à autrui, Barthes dévoile un aspect oblitieré par les réflexions actuelles sur l'éthique. Telle que nous la concevons trivialement, celle-ci consiste en effet à mettre en balance le *constat d'existence* et ces trois jugements solidaires que forment les jugements de valeur (bien ou mal), véridictoire (vrai ou faux), et esthétique (beau ou laid). Or, si un premier élan nous amènerait à associer l'éthique au dépassement du constat d'existence, au dépassement du commode assentiment à ce qui existe pour évaluer sa justesse, sa « vérité » ou sa beauté, Barthes nous suggère, dans la relation à l'autre, de nous en tenir au contraire au constat d'existence et de renoncer à le juger. Prendre l'autre comme il est, telle serait l'éthique de la relation interactuelle. Mais il nous faut poursuivre la réflexion et, adoptant le point de vue de la sémiotique visuelle, comprendre en quoi le portrait, en tant qu'image de l'autre, atteste cette *delicatesse*.

Nous revendiquons alors le parti pris méthodologique de la sémiotique visuelle qui, suivant une légitime inclinaison, s'attache à l'*esthétique* plutôt qu'à l'*éthique* au risque de sacrifier à la confusion commune, posée par la Phénoménologie et toujours vivace, entre les deux termes⁴. Cette confusion est aisée car elle prend acte d'une même irréductible complexité des deux concepts due notamment au fait qu'ils supposent l'un comme l'autre la convergence d'une approche *transcendance* (la

morale ou le *style* dans l'acception de Wölfflin⁵) et d'une approche *immanente* (l'*éthique* et le *Jugement esthétique*)⁶ et relèvent donc tous deux d'une prise de position de l'énonciateur qui doit *internier* les dépendances entre ces deux niveaux⁷. Ouellet va plus loin et relie explicitement *éthique* et *esthétique*, donnés comme sous-titre de son ouvrage *Le sens de l'autre*, en se fondant sur le principe que « *l'art et la littérature (sont) un faire politique où se défait et se refait à tout moment le lien social (...)* »⁸. Tout au long de son ouvrage, il argumente ce lien, affirmant que « *toute esthétique est une éthique* » parce que « *nos façons de voir sont des manières d'être* » et « *les formes du sentir (...) des modes de vie.* » « *L'éthos est, dit-il au fondement de l'aisthesis parce que les conduites humaines à quoi renvoie le mot ethos, quelles relèvent de l'usage, de l'habitude, de la coutume ou de principes moraux qui les guident et les gouvernent, sous-tendent nos perceptions, nos sensations et nos affections, bref notre aisthesis.* »⁹ Prenant le parti de la collusion esthétique/éthique, mon projet est d'analyser des images qui ont la particularité de mettre en scène des interactions sociales avec l'attestation du « *ça a été* » de Barthes¹⁰ ou celle de la « *thèse d'existence* » de Schaeffer¹¹, des portraits tirés de la presse en l'occurrence, pour refaire le chemin de l'esthétique (sémiose visuelle) à l'éthique (sémiose des interactions sociales), observer comment l'esthétique condense l'éthique et à l'inverse, comment l'éthique s'énonce dans une esthétique. L'esthétique s'imposant alors comme un résultat de l'éthique et une possibilité de rendre visible l'éthique, l'analyse de ces photographies mettra en évidence certains paradoxes qui révèlent la difficulté de l'esthétique à servir l'éthique. Après tout, un portrait peut-il jamais être pudique ?

Le support de l'éthique

Comment une *esthétique* restitue-t-elle une *éthique* et en quoi, à l'inverse, l'éthique détermine-t-elle l'esthétique ? Pour préciser ces liens, je m'arrête à un certain *moment d'iconisation* de la photographie de presse, des portraits publiés dans quelques numéros récents du journal *Le Monde* pouvant eux-mêmes être reliés à des modèles plus anciens. Si la mise en évidence de cette connivence esthétique/éthique s'appuie sur un principe banal de la sémiotique qui veut que le sens soit observable dans la transformation, elle suppose néanmoins qu'un saut heuristique soit franchi. En effet, il faudrait valider l'ancre de ces transformations dans une réflexion éthique, un *méta-savoir* sur l'action qui reste à reconstruire à partir de données éparses livrées par la sociologie ou la critique journalistique.

Tel que nous l'avons esquissé, cet arrière-plan sociologique laisse apparaître, en filigrane, les différents constituants d'une éthique. Il correspond tout d'abord à un

changement *légal*, c'est-à-dire à la part transcendante de l'éthique constituée par un *actant collectif transcendant* et imposée au sujet : c'est ce qu'on appelle le droit à l'image qui pénalise actuellement la prise de vue dans les espaces publics¹². L'arrière-plan mobilise également la *déontologie* journalistique et rencontre alors une critique adressée au *portrait*¹³ qui, par un usage systématique, modélise l'émotion en écrasant la réalité individuelle du drame. Dans ce cas, c'est très précisément la récurrence d'une scène prédicative qui est décriée parce qu'elle détermine *a priori* la rencontre de l'autre et donc *le sens de l'autre* pour parler comme Ouellet¹⁴. Cette critique formulée à l'encontre du portrait concerne plus généralement l'usage du *motif* qui, fût-il tiré de la peinture d'histoire ou de la peinture religieuse, fait certes voir un drame qui, sans cette analogie¹⁵, pourrait passer inaperçu (la récurrence ou la rime « *font voir* », estime Landowski¹⁶) et lui confère de surcroît une emphase particulière, mais en produisant toutefois une *vérité typique* (par opposition à la *vérité authentique* de Fontanille¹⁷) assimilable à un *mensonge photogénique*¹⁸. Enfin, outre ces motivations légales et déontologiques, on pourrait se demander si le souci éthique ne taraude pas individuellement le reporter-photographe, soucieux d'une photographie « *juste* » et se posant la question, la plus légitime qui soit sans doute, de sa propre *prise de position* dans l'énonciation. En cela, et parce qu'elle se fonde sur l'*immanence*, sur le questionnement du sujet lui-même, cette question concerne spécifiquement l'éthique. Elle suppose alors que des récurrences de la prise de vue soient contestées, des modèles figuratifs (c'est-à-dire certaines *régularités*) mis en cause et reliés à un intentionnalité, ce qui situe *mutatis mutandis* le mouvement de l'éthique dans le passage d'une *manipulation* fondée sur l'*intentionnalité*, à un *ajustement*, basé sur la *sensibilité* selon les termes proposés par Landowski pour les interactions sociales¹⁹. L'éthique du portrait consiste alors dans la reconnaissance du caractère rhétorique d'un modèle, c'est-à-dire basé sur un *faire-persuasif*, et la revendication à un ajustement sensible.

S'ajuster à l'autre

Comment décrire cet ajustement ? Barthes a montré que la pose du portrait suppose une intrication de parcours modaux antagonistes et le croisement de deux imaginaires. « *Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croit, celui que le photographe me croit et celui dont le photographe se sert pour exhiber son art* »²⁰, assure-t-il. Cette intrication de *croire-être, vouloir-être, savoir-être et devoir-être* rencontre aussi la structure modale du photographe qui, « *croyant bien faire* », impose tout de même un *devoir-être*. De ces modalités et intentionnalités compliquées, il ressort que, dans la pose, le modèle se trouve

« immanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture », explique Barthes²¹ qui dévoile ainsi les accointances des modalités et de la vérité, de la pudeur et de la vérité²².

Adopter cette description et la croiser avec la proposition liminaire empruntée au même auteur, amène à penser que l'éthique du portrait consiste, pour le sujet-photographe, à oblitérer l'imaginaire de l'action que condensent les modalités, donc à se démodaliser. Suivant cette hypothèse, un portrait pudique reposera sur une structure modale nécessairement asymétrique, l'ajustement s'effectuant par démodalisation de l'un des sujets qui escompte une surmodalisation de l'autre en quelque sorte. Pourtant, si une telle structure permet de s'acquitter des contraintes de la manipulation supposant un *faire-faire* ou un *faire-être*, elle reste utopique. En effet, pas plus qu'on ne peut envisager une photographie qui ne relève d'une énonciation, on ne saurait concevoir une énonciation délivrée de l'imaginaire modal. Loin d'être démodalisé, le sujet qui entreprend de faire un portrait pudique s'assigne en fait un *devoir laisser-être* impliquant un *savoir laisser-être* tandis que le modèle, dégagé des incertitudes du jeu modal (« *je voudrais être* », « *je dois faire bonne figure* »...), manifeste au moins la maturité d'un *savoir-être*. D'où il ressort que le principe de l'*ajustement* ne met pas en cause la densité des modalités (il y a toujours une structure modale) mais affecte en revanche la morphologie de la rencontre, nécessairement marquée d'asymétrique.

Ethique et éthos

La mise en relation de l'éthique et de l'*éthos*, cet ensemble d'usages et de coutumes qui fonde les stéréotypes sociaux, montre aussi la fragilité de toute structure modale préconçue. Selon l'*éthos* dont il relève, l'acte photographique prescrit des schémas modaux spécifiques conformément à la vocation socio-sémio-tique de la sémiotique. En Chine, par exemple, on ne prend jamais de photographie spontanée, celle d'un bébé à quatre pattes ou d'une personne arrêtée au milieu d'un mouvement par exemple, comme l'explique Sontag :

« *A la différence de nos pays, où nous posons quand nous le pouvons et où nous laissons faire quand nous le devons, en Chine prendre une photo est toujours un rite, qui implique toujours la pose et, par voie de conséquence, le consentement* »²³.

Un second exemple, emprunté à Le Breton montre une autre difficulté à saisir l'éthique à travers une structure modale établie. Celui-ci note que l'immobilité de certains visages exprime, en certains cas, l'effort sur soi de l'*impassibilité*. Il s'agit, dit-il,

d'une « ruse de l'individu placé dans une situation délicate et qui doit taire ses sentiments pour ne pas se dévoiler et donner prise sur lui »²⁴. « Mouvement rituel provisoire » de l'enfant pris en faute, de celui qui craint une réaction hostile à son égard, l'impassibilité peut devenir une constante de la relation aux autres, notamment dans les sociétés totalitaires²⁵. Le Breton se réfère aux récits de Griffin, d'Orwell ou d'Eliade sur la société roumaine sous Ceausescu pour décrire l'« impératif de contrôle » qui « vise à se faire transparent, insignifiant, sans relief d'aucune sorte dans l'espace »²⁶.

Ces deux exemples permettent de marquer deux points essentiels : ils manifestent la dépendance de l'éthique et de l'éthos, point que nous savions acquis, mais surtout montrent que le *contrat énonciatif* de la prise de vue peut-être invalidé dès l'abord par l'*éthos* auquel est soumis le modèle. Un tel constat n'est que la prémissse d'un argument plus décisif. En effet, si le modèle prend le parti de l'impassibilité dans la Roumanie de Ceausescu, s'il censure lui-même la moindre de ses expressions, toute manifestation de *protension* vis-à-vis du photographe, c'est que celles-ci prennent, dans le cadre d'un échange social déterminé par l'éthos totalitaire, le sens d'informations données à l'autre et susceptibles d'offrir une « prise » sur soi. D'où il ressort que l'éthique du portrait suppose un climat de confiance²⁷, une fiducie. Plus encore, il importe que le modèle puisse avoir le choix de sa manière d'être, la conscience et la maîtrise son image.

Cette remarque n'est pas sans incidence pour la distinction des genres photographiques et laisse entendre que cette exigence suffit à distinguer, selon un rapport terme vague/terme localisé, la photographie de presse de celle du paparazzi qui, enfreignant l'espace privé et pariant sur la perte de conscience de l'image de soi du modèle « absorbé »²⁸ dans ses activités, le prive dès l'abord de la possibilité de poser et de pratiquer le jeu modal complexe de la pose.

Le performatif photographique

De façon plus essentielle, ce choix de la manière d'être donne accès à la notion de *performatif photographique*. Zilberberg décrit le performatif comme « une praxis énonciative qui met au service d'un vouloir précis, une efficience éprouvée »²⁹. Lorsqu'il qualifie l'énonciation photographique, le performatif ramène cette énonciation à son statut d'*acte* par lequel « ce qu'on photographie (...) c'est le fait qu'on prend une photo » selon l'expression de Roche³⁰. Faire une photo, c'est donc déclarer sa présence au monde, à un instant et en un lieu donnés : « on se photographie soi-même quand on prend une photo. On photographie ce qu'on a regardé, donc on se photographie soi-même. On se met dans une situation et à un certain point de vue », commente Roche³¹.

Appliqué au portrait, ce *performatif photographique* permet de former l'hypothèse selon laquelle le modèle peut, lui aussi, prendre position dans le contrat énonciatif et, par un acte performatif symétrique à celui du photographe, déclarer sa présence et choisir sa manière d'être. La symétrie performative qui serait l'exigence séminale du portrait éthique garantit aux deux instances en présence -le photographe et son modèle- le statut de sujet pouvant, par le portrait, déclarer leur co-présence au monde et l'un pour l'autre. Plus précisément, cette symétrie actantielle, prélude à une double énonciation, assigne une fonction de « révélateur épistémologique » au photographe qui, dans son effort pour *laisser-être* (et non *faire-être*) le modèle, doit laisser celui-ci surmonter le statut liminaire d'*objet* auquel le soumet l'énonciation photographique³² et advenir comme *sujet*.

Diversification des modèles

Mais il est temps de donner consistance à ces généralités et d'observer les photographies du journal *Le Monde*. Nous retiendrons quelques principes figuratifs révélateurs d'une nouvelle scène prédicative et tâcherons de savoir en quoi l'esthétique ainsi esquissée intéresse l'éthique.

Un regard très superficiel montre tout d'abord une diversification des portraits. Si, comme l'on affirmé Le Breton³³ et Paris³⁴, le portrait de trois-quarts est le plus courant depuis son invention au Moyen Âge, la face et le profil faisant nécessairement contraste avec cette pose canonique, la lecture de la presse la plus récente amène à contester la primauté du portrait de trois-quarts. Celui-ci laisse place à différents points de vue sur le visage et intègre volontiers le corps en son entier, la photographie de presse faisant ainsi écho au portrait artistique contemporain qui, comme l'a remarqué Le Breton³⁵ tend désormais à l'ajouter au visage qui, depuis le Moyen Âge, importait seul. En outre, le portrait fonctionne souvent sur le principe de la métonymie, réduisant le modèle à une partie de ses traits donnée pour significative : le menton de Le Pen, le crâne de Barthez, la tonsure de Zidane, le dos voûté de Raffarin, voire les lunettes de Chirac érigées en emblème de son grand âge, etc.

Le profil

La diversification du portrait profite surtout au *profil*. Selon Paris³⁶, celui-ci est pourtant une figure marginale, toujours marquée par une axiologie négative puisque, mises à part quelques exceptions fameuses comme le *Portrait d'une élégante* de Paolo Uccello qui témoigne de l'influence des monnaies antiques, les Primitifs le réservent aux « êtres néfastes et inférieurs »³⁷. Sa proposition trouve écho chez Shapiro³⁸ qui, lorsqu'il décrit l'organisation des visages dans les représentations du

Christ parmi les apôtres, observe que l'effet de *présence* tient essentiellement au contraste d'un visage de face parmi les personnages de profil, la face s'arrogant alors l'accent tandis que le profil reste inaccentué. Selon la hiérarchie établie par Shapiro, la face prend ainsi « *la valeur la plus haute, et l'autre, par contraste, la plus basse* ». Cette péjoration du profil apparaît aussi dans le substitut « il » auquel Shapiro et Paris l'associent. Désigner une personne par « il » ou « elle » c'est toujours, comme l'a noté Barthes, le faire entrer dans « *l'espace des potins* » et des « *pronoms méchants* »³⁹. Il y aurait, selon lui, une sorte de déchéance actuelle à préférer au nom propre le pronom « il » ou « elle ».⁴⁰ Déchéance de l'autre, crainte d'un désamour, on retrouverait en tout cas dans ce passage du nom de l'autre à son substitut pronominal la péjoration signalée par Paris qui fait d'une figure de profil, un traître comparable à Judas dans les représentations de la Cène⁴¹. Or, à suivre la banalisation des représentations de profil de la presse -Amin Karzai, Jacques Chirac, le chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui, Angela Merkel- le doute grandit. Loin d'incarner les valeurs négatives et de représenter des êtres « inférieurs ou néfastes », ces portraits semblent au contraire, suivant l'exception du portrait de l'élegante d'Ucello et celle aussi des portraits de profil du duc de Montefredo conservés au palazzo ducale d'Urbino, ennobrir leur modèle, l'instituer dans un certain rôle actoriel à la façon de l'empereur sur des monnaies antiques. Ce constat nous amène à soutenir que la représentation de profil est un acte de langage *performatif* qui établit, investit, en induisant un renversement paradoxal de l'axiologie puisque la valorisation s'effectue au moyen du « il » de l'éloignement qui transforme l'autre en *objet*.

A cette représentation de profil s'ajoutent de nombreuses représentations de dos, de trois-quarts, qui restituent le modèle *absorbé* dans une action. Le portrait de dos sollicite une référence à G. Banu⁴² qui, lorsqu'il en décrit les multiples effets de sens, souligne qu'à chaque fois l'actant suspend l'interaction des regards et, dérobant la partie la plus essentielle de son identité, le visage, suscite un *vouloir-voir*, un *vouloir-savoir* de la part de l'observateur : c'est la *réserve narrative* voire le *secret* du dos. Ces représentations mobilisent en outre la figure de l'*absorbement* de Fried⁴³ qui inscrit d'emblée le modèle dans un *faire*, immergé dans une action. L'actant « absorbé », sujet de *faire* et non sujet d'*être* comme le sont les modèles des portraits pour ainsi dire « occupés à se ressembler », est alors saisi dans sa *spontanéité* puisque, comme l'indique Diderot⁴⁴, l'action libère de la *simulation* : « *il est rare qu'un être qui n'est pas tout entier à son action ne soit pas manié* ». Ainsi représenté, aucun des modèles ne peut tenir lieu de « je », de sujet d'énonciation, et tous nous sont donnés pour des « il », ceux dont on parle. Ils forment une scène narrative close sur elle-même.

L'éloignement

Un autre trait caractéristique de ces portraits d'aujourd'hui tient à la prise de distance dont ils témoignent. Cet éloignement, qui prend ici un sens pragmatique, resterait difficilement mesurable et largement inaperçu sans doute si certaines preuves iconographiques ne l'attestaient. Des objets entrent dans le cadre de l'image, le monde entre dans le portrait en repoussant parfois le modèle au second plan, ce qui suffit à indiquer une prise de distance du photographe qui déroge ainsi à la *distance personnelle* (45/125 cm), que Hall⁴⁵ dit acquise au portrait. Les objets qui investissent ainsi le portrait peuvent prendre une valeur métaphorique mais participent nécessairement au sens en partageant la *présence* du modèle.

Une caractéristique essentielle de ces images est le flou, ce « *fond sauvage* »⁴⁶ de la photo dont les effets de sens sont très divers, le plus banal et le plus ancien (il est déjà décrit par Léonard) partagé avec la peinture, étant l'*effet de distance*. Ici, cet effet de sens se manifeste de façon très paradoxale puisqu'au lieu de caractériser systématiquement les objets éloignés ou périphériques, la mise au net se faisant sur les objets disposés au premier plan et au centre de l'image, le flou s'attache volontiers aux objets du premier plan. Ce changement de la focale qui semble suivre une distribution aléatoire déstabilise nos habitudes de lecture en bouleversant les axiologies. Cette redistribution des valeurs accompagne un effet de mouvement. Le flou décrit alors l'apparaître phénoménologique, traduit la « *passion* » ou « *l'obsession du mouvement* », dirait Bellour et témoigne de « *la friction entre le corps-regard et la réalité qui apparaît dans un frémissement* »⁴⁷. Il introduit ainsi le régime de l'*inaccompli* et traduit la fluence de l'événement : sous l'*épaisseur véridictoire* du flou, où il revient à l'observateur de démêler l'*être du paraître*⁴⁸, quelque chose est en train d'arriver.

Ce flou singulier⁴⁹ n'est que la propriété plastique la plus apparente de notre photo. Il s'accompagne souvent d'un point de vue errant sur l'action, oublieux de la coïncidence orthogonale du cadre⁵⁰ que traduit la notion de *décadrage* de Bonitzer, terme qui présente l'avantage de marquer la rupture entre des cadrages routiniers (les *bons* cadrages), soucieux de points de vue *exemplaires* sur l'action, et la recherche de points de vue nouveaux privilégiant la *particularité*⁵¹.

Le plissé de l'image

Par les effets conjoints du flou et de la posture des modèles, quelque chose est « en train d'arriver » pourrait-on dire. Cette aspectualité caractéristique suggère en certains cas que le mouvement inscrit une trace dans l'image, évoquant alors le découpage des photographies de Marey. Cependant, une comparaison de nos photographies

de presse avec celles de Marcy sur la base des *instants privilégiés* ou *quelconques* de Deleuze⁵² tournerait vite court car elle supposerait, de part et d'autre, une continuité du mouvement alors que nos images de presse esquisSENT localement seulement cette régularité, suggérant plutôt des petites scénographies ponctuelles où une cravate se lève tandis qu'un visage se crispe sur une moue inattendue... Il semble plus intéressant de constater que ces figures ne renvoient pas à ces états d'âme précis, à des expressions univoques et stables, à la façon du sourire qui indique la joie ou les larmes, le chagrin. Elles « *font sens* » et non « *signe* » dirait Landowski⁵³ parce que, loin de suggérer un codage explicite, elles ne signifient que mises en relation et argumentent une scénarisation du temps.

Ces « plissés de l'image » très intrigants, qui ne correspondent ni aux *instants privilégiés* (des points culminants du mouvement que le corps ne produit pas) ni aux *instants quelconques* (de simples distributions du mouvement)⁵⁴ s'apparenteraient plutôt, si la comparaison était valide, aux *instants remarquables* qui, à mi-chemin, introduisent une différence qualitative dans la représentation du mouvement tout en étant effectivement produits par le corps. Caractéristiques de l'image numérique, ce sont à la fois des plis du corps et des plis du support qui les amplifie en accentuant la singularité d'un geste, en thématisant l'incongru, ce qui a échappé à la pose, au choix de sa manière d'être. Le banal est ainsi théâtralisé et argumente la scénarisation du temps.

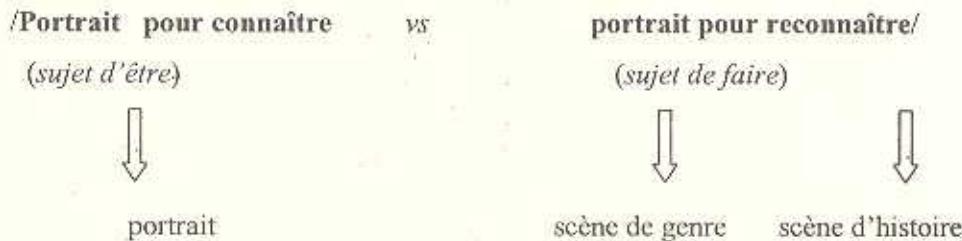
Portraits d'être et portraits de faire

Ces quelques principes, sommairement posés, suffisent à témoigner d'une transformation dans la relation à l'autre, d'un changement de scène prédicative. En produisant de nouvelles figures, tels le profil, le trois-quart et le dos, la pratique photographique a déstabilisé le genre du portrait qui ne se trouve plus réduit aux « *représentations de personnes occupées à se ressembler* » selon la description de Pontévia⁵⁵, aux sujets d'être en somme, mais représente désormais des sujets de *faire*, « en train de faire » pourrait-on dire, immergés dans ce qui ressemble désormais à une scène de genre.

L'opposition ainsi établie entre le portrait d'être et le portrait de faire (la scène de genre) n'est pas sans incidence sur les *formats* : celui du portrait est vertical⁵⁶ alors que la scène de genre qui représente le sujet parmi d'autres et dans le monde, tend nécessairement à s'élargir en privilégiant l'axe horizontal. Mais telle n'est pas l'unique inférence de notre catégorie car, dans son effort pour représenter le modèle « en train de faire », la photographie subit la pression de deux modèles antagonistes : soit celui de la scène de genre, soit celui de la scène d'histoire ou religieuse⁵⁷, ce qui

induit une gestualité et une iconographie spécifiques⁵⁸. Porteuses d'innombrables contrastes, la catégorie /portrait d'être vs portrait de faire/ pourrait cependant nous détourner de nos préoccupations en oblitérant la spécificité du contrat énonciatif de la presse. Celui-ci impose que la photo délivre des informations en prenant appui sur une légende qui assure la fonction d'*ancrage* ou de *relais*⁵⁹, mais sous-entend surtout que le producteur de l'image soit reconnu, les modèles identifiables et leur implication dans l'événement précisée.

Cette contrainte permet de comprendre le dilemme de la photographie de presse actuelle qui, dans son effort pour produire l'effet de *spontanéité*, se voit tout de même tenue d'informer et de se ménager la distance qui assure la maîtrise conceptuelle. Il lui faut donc mesurer la *distance* et l'*immersion* (Bertrand⁶⁰), doser le rationnel et le passionnel, le net et le flou, le cadrage qui assure l'identification et le décadrage qui la perturbe. Informer ou produire l'*effet de spontanéité* : telle est l'alternative. D'où il ressort que le portrait conforme aux dispositions canoniques (je/il) s'impose quand des informations doivent être apportées à propos de l'identité de l'actant alors que le portrait de dos, de trois-quarts, la tête coupée ou usant des métonymies actuelles suppose que l'identité de l'actant soit déjà connue, qu'elle soit contingente ou doive rester méconnue. Le premier type de portrait doit donner des informations sur le modèle qui sera présenté de face, ou de trois-quarts face pour le *faire connaître*. Il valide la conception de Pontévia puisqu'il présente « *une personne occupée à se ressembler* », un sujet d'*être* tenu à la distance qui permet la maîtrise conceptuelle. Le second type de portrait est dégagé de cette exigence informative : il entend simplement *faire reconnaître* l'actant dont les traits auront préalablement été mis en mémoire, à moins qu'il en masque l'identité, celle-ci étant sans intérêt pour l'information ou devant être protégée. Ce modèle autorise une représentation par l'action et présente donc un sujet de *faire*⁶¹.



Où l'on retrouve la question éthique

Ces quelques principes mériteraient sans doute d'être mieux argumentés. Ainsi esquissés, ils permettent néanmoins de pointer plusieurs paradoxes du portrait de presse actuel.

Si ce portrait libéré des motifs historiques introduit la *contingence* qui donne accès à une vérité *authentique* plutôt qu'à une vérité *typique* (Fontanille) et peut donc accéder à la réalité individuelle, nous devons convenir que l'*effet de spontanéité* produit est seulement *rhetorique* et s'apparente à l'hypotypose : il s'agit de restituer l'*effet d'inaccompli* en nous persuadant que la chose est « en train de se faire ». Ensuite, la nouvelle scène prédicative révélant une *prise de distance pragmatique*, un éloignement du modèle, elle semble manifester ces égards que Barthes recouvre sous le nom de *delicatesse*. Or dans la scène prédicative ainsi recomposée, on s'aperçoit que l'éloignement s'effectue au détriment du regard⁶², une perte qui serait de moindre importance si le regard n'était le siège, maintes fois constaté, de la *présence* de l'autre⁶³. La figure du profil pose le même problème : certes, elle valorise le modèle, mais en l'offrant à un autre espace et en sacrifiant son regard. L'éloignement et la perte du regard de l'autre ne permettent plus d'exploiter les dispositions empathiques de la *distance personnelle* dans laquelle comme l'assure Hall, « *l'âme du modèle commence à transparaître* »⁶⁴. L'interaction sociale s'effectue donc sans empathie, à moins qu'elle n'en renouvelle la forme, les conditions de cette « empathie à l'aveugle » restant alors à décrire.

Mais le paradoxe le plus inquiétant tient sans doute au fait que l'autre représenté de dos, de trois-quarts, « absorbé » (Fried) en tout cas dans une action se trouve privé de la conscience de son image, ne peut choisir sa manière d'être, poser et s'accomplir comme *sujet*. Cet ultime constat révèle le danger de certaines parentés iconographiques : le portrait de presse actuel ressemble certes à la photographie d'amateur voire à la photo ratée, cependant il reproduit surtout la scène prédicative de la photo du pararazzi et, en dépit d'intentionnalités distinctes – il recherche le particulier, l'incongru, quand elle s'attache au sensationnel voire au délictueux – prend le parti d'opérer à l'insu de l'autre, toujours derrière son dos.

CeReS, Université de Limoges

Anne Beyaert-Geslin

Note

¹ Denis Roche, *Ecrit sur l'image. La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, p. 101.

² Ensemble des usages, des coutumes et des mœurs, l'éthos est défini par Fontanille comme « la forme régulière, reconnaissable et évaluabile des pratiques ». Voir à ce sujet J. Fontanille, « *Pratique et éthique : la théorie du lien* » Protée (MG. Dondero dir.), à paraître.

³ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble, cours et séminaires au Collège de France (1976-*

1977), Seuil/Imec, 2002, p. 179-180.

⁴ Cette collusion apparaît notamment dans la description des phénomènes saturés de J.L. Marion, *De surcroit*, PUF, 2001.

⁵ Cette conception du style est développée notamment dans l'ouvrage principal d'Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Le problème de l'évolution du style dans l'Art moderne*, Paris, éditions Gérard Monfort, 1992.

⁶ Pour ces deux niveaux de sens de la morale et de l'éthique, associés ici à ceux de l'esthétique, je reprends l'opposition spinoziste commentée par G. Deleuze, *Spinoza, Philosophie pratique*, Minuit, 2003. L'opposition est traitée notamment au chapitre III intitulé « Sur la différence de l'éthique avec une morale ».

⁷ « L'éthique (...) apparaît comme un *point de vue* sur la structuration, formulable comme la façon dont un élément d'une structure *interne* les dépendances qui le régissent » explique Claude Zilberberg dans « Tensivité et aspectualité », Actes sémiotiques bulletin VII 31 septembre 1984 *Le discours éthique*, p. 47.

⁸ Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre*, Liber, 2005, p. 16. La référence faite à cet ouvrage dans une étude consacrée au portrait pourrait laisser entendre que « l'autre » de Ouellet est le modèle du portrait alors que l'autre pour lui est l'œuvre d'art.

⁹ Ouellet argumente également ce lien à partir de la notion de morale, « *L'étymon latin du mot morale, le substantif mos, moris, au singulier comme au pluriel, désigne bien sûr les « mœurs », autant et sinon plus que la manière d'être ou l'« état » (...) de même qu'il renvoie au caractère et au tempérament défini comme la manière habituelle de sentir et de réagir pour une personne ou une communauté donnée. Le mot mos, au fondement de toute morale, nomme donc une « disposition » ou un « état d'être », qui oriente ou prédétermine la manière dont les choses seront reçues, senties ou perçues, la façon dont elles nous affecteront.* » Pierre Ouellet, idem, p. 126.

¹⁰ Ce principe célèbre est énoncé dans R. Barthes, *La chambre claire*, Œuvres complètes T3, E. Marty ed., Le Seuil, 1994.

¹¹ La photo est reçue comme « *la trace d'un événement réel ou d'une entité réellement existante* » explique J.M. Schaeffer. Voir sur ce point, *L'image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Editions Le Seuil, 1987, p. 122.

¹² On se reportera à l'article de P. Assouline intitulé « Libérez pour les regards » publié dans *Le Monde* 2 du 15 avril 2006. Cet article qui déplore la fin de la photo de rue commence par cette phrase : « *Avez-vous remarqué que sur les photos les gens dans la rue sont le plus souvent de dos ou méconnaissables ?* ».

¹³ Je me fonde notamment sur la critique virulente de J.F. Chevrier à propos de la série *Enfants de l'exode* de S. Salgado, publiée dans le journal *Le Monde* au printemps 2000. La polémique peut être suivie dans les éditions du journal, du 19 avril et du 4 mai 2000.

¹⁴ Je m'approprie ici le titre de l'ouvrage de P. Ouellet,

¹⁵ A propos du témoignage du journaliste, Jacques Fontanille décrit les principes de l'analogie et du parallélisme. Voir à ce sujet *Soma & séma, Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 225 et sv.

¹⁶ Eric Landowski, *Passions sans nom*, PUF, 2004, p. 101.

¹⁷ J. Fontanille, *Soma & séma*, idem, p. 231.

¹⁸ On se reportera à la critique de Gilles Saussier, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », dans *Communications* n° 71. Voir aussi Anne Beyaert-Geslin,

« L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art, Communication et langages n° 147, mars 2006, pp. 119-136.

¹⁹ On se reportera à *Passions sans nom*, idem et, du même auteur, *Les interactions risquées*, Limoges, Nouveaux actes sémiotiques, n°s 101-102-103, 2005.

²⁰ R. Barthes, *La chambre claire*, idem, p. 1117.

²¹ Ibidem.

²² Le commentaire de Barthes oblitère le sens premier de l'*authenticité* et sa relation à la sincérité. Un portrait est *sincère* s'il restitue l'engagement de l'énonciateur (relation au sujet) et l'*authenticité* sanctionne le rapport de l'image au modèle (relation à l'objet) comme l'a indiqué C. Zilberberg dans sa « Relecture de Bonne pensée du matin de Rimbaud », NAS, n°s 107-108, à paraître : « *S'il est question d'une relation de personne à personne, nous parlerons de sincérité mais s'il est question de la relation d'une personne à un objet, nous parlerons d'authenticité : bien entendu les discours et les programmes au service du faire persuasif ont soin d'ajuster les deux dimensions : celui qui argue de sa sincérité n'ommettra pas de fournir à son interlocuteur au moins une preuve dite « matérielle » de sa bonne foi, de même que ce lui qui affirme l'authenticité d'un objet assurera son interlocuteur de sa parfaite sincérité.* »

²³ Susan Sontag, *Sur la photographie*, traduction française, Le Seuil, 1983, p. 201.

²⁴ D. Le Breton, *Des visages*, idem, p. 259.

²⁵ D. Le Breton, idem, p. 260.

²⁶ D. Le Breton, idem, p. 261.

²⁷ L'espace public y est dépourvu d'une « zone de confiance suffisante pour que chacun puisse exprimer réellement ce qu'il pense ou ressent », explique Le Breton, *Des visages*, ibidem.

²⁸ Je me réfère à la figure de l'absorbement, développée ci-dessous et forgée par M. Fried, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, 1990.

²⁹ Voir Claude Zilberberg, *Une relecture de Bonnes pensées du matin de Rimbaud*, Nouveaux actes sémiotiques n°s 104-105, p. 34.

³⁰ Denis Roche, *Écrit sur l'image. La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Editions de l'Etoile, 1982, p. 73. Cette conception de l'énonciation photographique sera citée, un an plus tard, par Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris & Bruxelles, Nathan/Labor, 1983, et Paris, Nathan, 1990.

³¹ Plus loin, Roche applique cette attestation performative à la photographie touristique : « *les gens qui reviennent avec des photos, c'est pour apporter la preuve qu'ils ont bien été là où il sont pris la photo. Mais ce n'est pas pour autrui qu'ils ont besoin de cette preuve, c'est pour eux-mêmes* », *Écrit sur l'image. La disparition des lucioles*, idem, p. 83.

³² D. Roche commente ainsi cette asymétrie. Gilles Delavaud lui demande : « *dans la prise de la photo, il y a le sujet et l'objet. La maîtrise n'est pas toujours partagée* ». A quoi il répond : « *Sûrement, ce qui est puissant par rapport au réel, c'est le fait de prendre la photo, ce n'est pas d'être photographié. C'est celui qui braque qui gagne. Qui a vu a pris* ». Dans *Écrit sur l'image. La disparition des lucioles*, p. 85.

³³ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses universitaires de France, 1990.

³⁴ Jean Paris, *L'espace et le regard*, le Seuil, 1969.

³⁵ Le portrait d'aujourd'hui affirme l'importance de ce corps longtemps oblitéré et le fait que, désormais, « *l'homme habite corporellement l'espace et le temps de sa vie* » explique David Le Breton, dans *Anthropologie du corps et modernité*, idem, p. 135. La fonction thématique du

corps nu dans le portrait contemporain a été observée dans Anne Béyaert, « Fragile Margaret », *Sens et signification* (A. Béyaert dir.), Editions de la Sorbonne, à paraître.

³⁶ Jean Paris, *L'espace et le regard*, Le Seuil, 1969.

³⁷ Voir à ce sujet J. Paris, *L'espace et le regard*, Le seuil, 1965., p. 114-115.

³⁸ Meyer Shapiro, *Les mots et les images* (traduction française), Macula, 2000.

³⁹ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, idem, p. 143.

⁴⁰ « On peut mesurer en soi-même parfois la grande résistance qu'on a à dire « il » ou « elle » d'une personne qu'on aime », estime Barthes, *Comment vivre ensemble*, ibidem.

⁴¹ Dans sa lettre au père, Kafka déplore que son père fasse usage de cette troisième personne, avec la connotation péjorative et l'éloignement qu'elle suppose, pour désigner ses sœurs et lui-même. Le plus intéressant est peut être que Kafka, s'adressant à son tour au père sous la forme d'un « tu », utilise aussi cette troisième personne et se désigne par « l'enfant ». Voir à ce sujet Franz Kafka, *Lettre au père*, Paris, Gallimard, 1957.

⁴² G. Banu, *L'homme de dos*, Adam Biro, 2000.

⁴³ Michaël Fried, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduction française, Gallimard, 1990.

⁴⁴ Cité par G. Banu, *L'homme de dos*, idem, p. 30.

⁴⁵ Edward T. Hall, *La dimension cachée*, traduction française, Paris, Le seuil, 1971.

⁴⁶ Roland Barthes, *La chambre claire*, idem.

⁴⁷ R. Bellour, « La redevance du fantôme », *L'entre-images, Photo, cinéma, vidéo*, La différence éd., 2002, p. 87.

⁴⁸ François Jullien a remarquablement décrit les effets de sens du flou dans le paysage chinois, en faisant une propriété liée à la fois à la représentation de la distance et à l'apparition phénoménologique et produisant de surcroît un effet véridictoire. Il note par exemple : « Les hommes au loin sont sans yeux ». François Jullien, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Le Seuil, 2003, p. 34.

⁴⁹ Pour une schématisation des rapports plage-limites du flou, je reporte à la description faite par J.M. Flöch, « Un Nu de Boubat, Sémiotique poétique et discours mythique en photographie », *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, p. 23.

⁵⁰ P. Bonitzer, « Décadrages », Cahiers du cinéma, n° 284, janvier 1978.

⁵¹ Je me reporte à l'opposition *stratégie élective* (exemplarité)/*stratégie particularisante* (spécificité) développée par Jacques Fontanille dans *Sémiotique et littérature, Essais de méthode*, PUF, 1999 (chapitre : point de vue perception et signification).

⁵² L'instant privilégié caractérise une période dont il exprimerait la quintessence, tout le reste de cette période étant rempli par le passage, dépourvu d'intérêt en lui même d'une forme à une autre, observe Deleuze. C'est un moment d'actualisation d'une forme transcendante, un point culminant (télos, acmé) qui est érigé en moment essentiel et ce moment suffit à caractériser l'ensemble du fait. L'instant quelconque s'inscrit en revanche dans un ensemble d'instants équidistants, choisis de façon à donner l'impression de continuité. Ces points peuvent être réguliers ou singuliers, ordinaires ou remarquables, explique Deleuze, et lorsqu'on découpe l'allure du cheval en instants équidistants, on tombe forcément sur des instants remarquables (quand le cheval met un pied, deux ou trois pieds à terre) qui s'imposent par une différence qualitative dans la distribution quantitative. G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, 2003 (1983). Voir aussi Anne Béyaert, *L'erreur de Marey*, Actes des journées d'étude de Venise

Visible, n° 4, à paraître.

⁵³ Eric Landowski, *Les interactions risquées*, idem, p. 86.

⁵⁴ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, 2003 (1983)

⁵⁵ Jean-Marie Pontèvia, *Tout peintre se peint soi-même « Ogni dipintore dipinge sé »*, *Écrits sur l'art et pensées détachées III*, William Blake ed., 2001 (2000).

⁵⁶ Les proportions du format portrait des châssis achetés dans le commerce sont confirmées par le primat vertical de la présence anthropomorphe. Voir à ce sujet Anne Beyaert, « Paysage et catégories topologies », actes du colloque *Le paysage entre représentation et simulation*, PULIM, à paraître.

⁵⁷ L'influence de l'iconographie historique et religieuse sur la photographie de presse est mise en évidence dans Anne Beyaert, « Le ressassement de l'image », *Communication et langage* n° 147, mars 2006, pp. 119-135.

⁵⁸ La gestualité est marquée par une emphase caractéristique dans le cas de la peinture d'histoire ou religieuse allant avec des gestes de monstration, d'exclamation, tournés vers le haut caractéristiques de la représentation épique (suivant une orientation *exo*, vers le dehors) tandis que la scène de genre relie le sujet au monde sur un mode moins marqué, en privilégiant les mouvement vers soi ou vers le bas (suivant l'orientation *endo*, en dedans).

⁵⁹ Voir à ce sujet le texte célèbre de R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications* n° 4, 1964.

⁶⁰ D. Bertrand, « La constitution d'une identité rédactionnelle : le cas de la presse télévisuelle », dans *Entreprise et sémiologie. Analyser le sens pour maîtriser l'action* (B. Fraenkel et C. Legris-Desportes dir.), chapitre 8, Dunod, 1999, pp. 121-132. D. Bertrand rend compte d'une étude réalisée avec J.M. Floch. Cette catégorie a été reprise à propos d'une étude portant sur l'identité des différentes chaînes de télévision française, présentée lors du colloque *Les Métiers de la sémiotique III. Questions de stratégie* qui s'est tenu à Limoges en avril 2006.

⁶¹ Bien qu'elle remonte à quatre années déjà, l'utilisation la plus intéressante de ces deux modèles du portrait est sans doute la suite de « une » proposée par le quotidien *Libération* au lendemain du premier tour de l'élection présidentielle de 2002 puis au lendemain du second tour. Deux images non légendées présentaient l'une, Le Pen de trois-quarts face, menton levé, l'autre de trois-quarts dos, sollicitant sa *reconnaissance*, alors que le nouveau premier ministre Raffarin fut représenté le mardi suivant de façon canonique, au moyen d'un portrait de trois-quarts face dûment légendé autorisant sa *connaissance*.

⁶² « *Les hommes au loin sont sans yeux* » note François Jullien, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Le Seuil, 2003, p. 34.

⁶³ Voir notamment, représentatifs de différentes disciplines : Jean Paris, *L'espace et le regard*, Le Seuil, 1969 ; Eric Landowski, *Présences de l'autre*, PUF, 1997 ; Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000. Pour varier un peu ce répertoire, citons également Wood : « *Dans une image, le marqueur déictique -ou sensible au contexte- le plus puissant est le regard* » (C. Wood, « Une Perspective oblique. Hubert Damisch, *La Grammaire du tableau et la Struktur analyse viennoise* », dans *Les Cahiers du musée national d'art moderne* n° 58, hiver 1996, p. 107-129).

⁶⁴ E.T. Hall, *La dimension cachée*, idem, p. 101.

FASHIONING PICTURES

Nuovi contesti di produzione e ricezione della foto di moda

1. La funzione referenziale della foto da Roland Barthes a Jean-Marie Floch

Per cominciare a riflettere in termini semiotici sulla fotografia in generale, e in particolare sulla fotografia di moda, non si può non partire da Roland Barthes. Cominciamo dal primo punto, l'analisi della foto in generale, più che altro per sgomberare il campo dalla problematica referenziale legata tradizionalmente a questo mezzo espressivo. Anche nel corso del convegno *Semiotica e fotografia*¹, in cui abbiamo presentato per la prima volta questo lavoro, gli studiosi di scuola peirceana non hanno omesso di ribadire il "carattere indicale" della foto, il suo rapporto di *causazione* con l'oggetto. Da questo punto di vista, risulterebbe problematico considerare la foto digitale una "vera foto" dato che l'intermediazione informatica elimina l'*impronta* luminosa su pellicola, caratteristica della foto tradizionale.²

La tradizione strutturalista, invece, imposta in modo diverso il problema del legame fra l'immagine fotografica e il suo referente anche se Barthes, in alcuni suoi scritti, sembra assumere abbastanza letteralmente quella che, poco più tardi, con Jean-Marie Floch³, si sarebbe indicata a come *funzione referenziale della foto*. So prattutto in *L'ovvio e l'ottuso* (Barthes 1982), e in particolare nel capitolo "Il messaggio fotografico", la foto viene infatti definita come "un messaggio senza codice", un "analogico meccanico della realtà". Ogni lettura seconda, *connotativa*, costituirebbe un paradosso strutturale per il fatto di partire da un messaggio senza codice e continuo.

Barthes però non si ferma a questa formulazione che oggi appare semioticamente ingenua. Nella sua vasta teorizzazione, il rapporto fra foto ed effetto di realtà è articolato in modo complesso, a volte con definizioni diverse, e quindi non approfondiremo oltre l'argomento anche perché il problema del rapporto fra foto e referente è sollevato da Barthes più per la pubblicità e per l'informazione e molto meno per la moda. Per quanto riguarda la foto di moda, all'interno dell'opera di Barthes ci sembra più interessante il saggio sui fotogrammi di Ejzenštejn⁴ dove l'autore parla di "un terzo senso, evidente, erratico e ostinato" (p.43 tr.it.) che proviene da alcuni particolari figurativi della foto (una certa compattezza del belletto, il naso stupido, la carnagione bianca e vizza di certi personaggi che compaiono in uno dei fotogrammi di Ejzenštejn analizzati). Questo terzo senso, che Barthes propone di chiamare "ottuso", è "come un supplemento che la mia intelligenza non riesce bene ad assorbire, ostinato e al tempo stesso sfuggente [...] sembra spiegarsi al di fuori della cultura,

del sapere, dell'informazione; apre all'infinito del linguaggio [...].” (Barthes 1982, p.45 tr. it.) Questo noto passaggio conduce all'idea di una figuratività che, in qualche modo, come nell'*Imperfezione* di Greimas (Greimas 1987), apre a un oltresenso. Ma questo terzo senso barthesiano ha qualcosa a che fare con il travestimento, con la derisione, con l'emozione verso ciò che si ama, e chi più ne ha più ne metta, fino alla definizione finale: “il senso ottuso è un significante senza significato”. Secondo l'autore, quando il senso ottuso si impone, e lo fa di regola per primo rispetto a tutti gli altri: “la mia lettura resta sospesa tra l'immagine e la sua descrizione, tra la definizione e l'approssimazione.”

Insomma, l'immagine, a parte la lettura stereotipica, *ovvia*, sarebbe per Barthes il campo di una serie di letture soggettive e ondivaghe. Non c'è il tempo qui di articolare in modo compiuto una critica a questa logica delle infinite connotazioni del testo fotografico. Ci limiteremo quindi solo a indicare due approcci radicalmente alternativi alla questione: da una parte, quello di Jean-Marie Floch che, nell'opera da lui dedicata alla fotografia (Floch 1986), non parla di un legame effettivo fra foto e referente ma al più di *effetti di realtà*, della capacità cioè della foto di persuadere circa la sua funzione di testimonianza diretta della realtà.

Rimane, è evidente, il carattere più aperto, meno rigidamente codificato, del testo visivo rispetto al testo verbale. Quando guardiamo un dipinto, o una foto, generalmente abbiamo una maggiore libertà nel nostro percorso interpretativo rispetto a quella accordataci da un testo verbale.⁵ Ma il proliferare soggettivo e infinito della connotazioni barthesiane è riformulato oggi in chiave di *contesto culturale di produzione e di ricezione*, e quindi recuperato all'interno di una semiotica della cultura⁶, come tenteremo di dimostrare nella nostra breve analisi della foto di moda contemporanea.

2. La foto di moda oggi

Se si prende il caso della foto di moda contemporanea, sia il punto di partenza referenzialista, che postula un legame diretto fra la foto e l'oggetto che rappresenta; sia la credenza in una generazione infinita di connotazioni a partire dall'immagine, appaiono entrambi poco opportuni.

Vediamo, in modo schematico, alcuni punti che verranno esemplificati con casi concreti. 1) L'aggancio contemporaneo della foto di moda, come di qualsiasi altra foto, con un sistema multimediale di immagini⁷ spesso manipolate, virtuali, create con effetti speciali, *mixate* con materiali di vario tipo, ha fatto decadere la tempo la sensibilità verso la funzione testimoniale della foto. Di conseguenza, appare anche meno importante la funzione della didascalia che spesso (ma non necessariamente) accom-

pagna la foto. Chi guarda oggi una foto di moda, sempre più raramente si chiede "che cos'è", o per lo meno non se lo chiede in termini referenziali. Basti pensare a quanto poco si vedono i vestiti in alcuni *reportages* di moda, dove di regola contano molto di più il *testimonial* famoso, o l'atmosfera della *location*, o il marchio.

2) La riflessione semiotica ha abbandonato da tempo l'idea che il linguaggio verbale sia il solo in grado di fondare il senso degli altri linguaggi, fra tutti quello visivo per il quale sono stati approntati strumenti d'analisi differenziati rispetto a quelli per i testi linguistici.

3) Come si è detto, la deriva dei sensi ottusi barthesiani è recuperata alla descrizione semiotica se ci si pone non solo il problema di una semiotica del testo ma anche quello di una *semiotica della cultura* in grado di articolare l'universo magmatico delle vecchie connotazioni. Sistemi locali o effimeri presiedono il senso di porzioni della *Semiosfera*, per dirla in termini lotmaniani, e si cerca di rendere conto di diversi sistemi di significazione, più ampi e flessibili, che diano ragione di un significato dei prodotti culturali.

Questa premessa di tipo teorico porta alla conclusione che la foto di moda non debba essere trattata, oggi, privilegiando il riferimento ai testi verbali che eventualmente l'accompagnino, ma con attenzione verso i suoi contesti di produzione/ricezione. In altri termini, nell'ambito della moda, la foto non trae il suo senso dalle didascalie, che sempre più spesso sono assenti o si limitano a indicare il marchio e il tipo di indumento (giacca, gonna, borsa, abito ...), ma dal contesto pragmatico e dal co-testo in cui compaiono.

Come scrive Emanuela De Cecco a proposito del rapporto fra fotografia di moda e arte:

Gli artisti, pur nelle infinite declinazioni delle loro possibili opere, giocano una partita all'interno di un linguaggio e una tradizione che costituiscono un background impre-scindibile di riferimento. La fotografia di moda è un concentrato particolare, composto dallo sguardo del fotografo, dalle volontà del committente, dalla disponibilità economica [...] e tutte queste immagini circolano negli stessi contenitori [...]. È un'espressione, quest'ultima, che sembra nascere e vivere nell'eterno presente, nata per suscitare un desiderio nel momento stesso in cui appare al nostro sguardo, veicolo di un mondo nel quale si vuole entrare a fare parte; molto più incerta nei suoi obiettivi l'arte.⁸

Quello che abbiamo indicato come contesto pragmatico, però, non deve essere considerato come una pura serie di fatti extratextuali ma in termini di *condizioni del senso* della foto di moda. In questa chiave, è importante comprendere perché un servizio fotografico venga prodotto, dato che le foto create prima o dopo una

sfilata, o per il lancio di una collezione, o quando avvenga un cambiamento di stilista all'interno di una *maison*, avranno stili e significati diversi che dipendono, di volta in volta, dalla diversa occasione di partenza.

Il co-testo in cui la foto compare, invece, consiste nella sintassi della foto oggetto d'analisi con altre foto e/o con gli articoli e le didascalie che completano il servizio di moda. Anche questo aspetto è molto importante perché oggi, per esempio, si guarda molto allo stile di una data rivista di moda, e sarebbe impensabile un servizio fotografico non in linea con i dettami dell'identità estetica generale della rivista ospitante.

Le attuali condizioni di lettura e di circolazione della foto di moda sembrano all'insegna della velocità e del profondo legame con committenze e professionalità assai diversificate. In altri termini, la foto di moda non può essere compresa in tutte le sue complesse declinazioni fuori dal panorama contemporaneo dei consumi.⁹ Come dice Maria Luisa Frisa:

La fotografia di moda nasce per essere consumata velocemente. I suoi supporti sono i giornali, le riviste, gli spazi pubblicitari nelle città e nei luoghi di transito. [...] La fotografia di moda nasce per una committenza precisa. È il lavoro di un autore che ha bisogno comunque, come nel cinema, delle singole professionalità: il fashion editor, il parrucchiere, il truccatore, ecc.¹⁰

Proprio il legame con questi diversi ambiti tecnici, estetici e di commercializzazione dei prodotti di moda, fa la differenza fra un semplice fotografo di vestiti e un fotografo di moda, come si legge nell'*Encyclopedia of Clothing and Fashion*:

Photographs of fashionable dress, in existence since the invention of photography in 1839, are not fashion photography. The distinguishing feature – and the common denominator in the enormous diversity of style, approach and content – is the fashion photograph's intent to convey fashion or a "fashionable" lifestyle".¹¹

Un altro elemento contestuale importante che dà significato alla foto di moda è quello degli stili autoriali dei fotografi. A volte, questi stili confliggono con quelli delle riviste, o con quelli degli stilisti, e si hanno delle rotture di sodalizi estetici magari decennali.

Infine, una terza contestualizzazione necessaria – che però non affronteremo per questioni di tempo – è quella del gusto del tempo, delle tendenze, degli stili che si succedono, per poi venire citati, rivisitati, ricostruiti in periodi successivi. La foto di moda è legata al suo tempo: anche se la moda rivisita periodicamente il passato, non lo fa mai attraverso mere citazioni, ma sempre con "traduzioni" attuali di stili precedenti che diventano così nuovi stili, sia degli abiti che della loro rappresentazione fotografica.

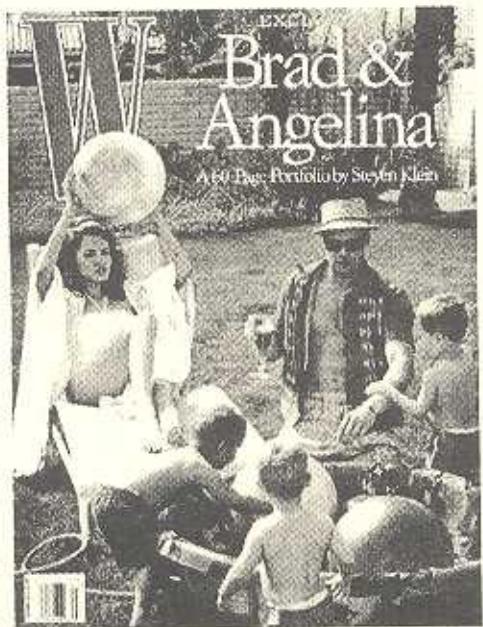
Abbiamo visto dunque quali siano i contesti e i co-testi specifici della foto di moda. Si sarebbe quindi portati a pensare che questo genere fotografico sia ben definito e separato dagli altri. In realtà, proprio per la connessione odierna della moda con tanti altri ambiti culturali e mediatici, capita abbastanza spesso che foto qualsiasi diventino foto di moda o che, come vedremo più avanti, foto di moda assurgano a funzioni diverse e più "elevate" esteticamente.

Un caso recente di foto che diventa foto di moda pur non essendo in origine parte di una *fashion story* è quello della figlia neonata di Angelina Jolie, fotografata con una maglietta sulla rivista *Vanity Fair*, e diventata un'icona internazionale di moda infantile:



La foto di moda oggi non è più assolutamente una foto in cui, come diceva Barthes, l'indumento è il significante. Il sistema produttivo e comunicativo della moda si è ampliato ben oltre la produzione e la proposta pura e semplice degli abiti. Ci sono mostre, realizzazioni architettoniche, manifestazioni artistiche che ruotano attorno alla moda e ne sono parte integrante. La Moda è un sistema culturale ampio, che dialoga con altri generi e impone il proprio ad altri generi.

Nel redazionale *Domestic Bliss* uscito sulla rivista *W* del luglio 2005 si vede come il "discorso moda" si articoli in un discorso narrativo più ampio, che tratta di stili di vita e di generi cinematografici. Le immagini sono realizzate da Steven Klein, (che, sempre per *W*, ha realizzato anche un servizio dedicato a Tom Ford, ex designer e direttore creativo di Gucci, per il numero del novembre 2005).¹² Ma vediamo il numero di luglio: gli abiti sono indossati da Angelina Jolie e da Brad Pitt in un set che sembra quello di una storia ambientata negli anni Cinquanta. I due celebri attori recitano la parte di una coppia con figli piccoli mentre, a lato delle foto, le didascalie si limitano a informare sul tipo di abito e sul marchio.¹³



On her: Giambattista Valli's ostrich feather and silk velvet and tulle dress, at Barneys New York and Saks Fifth Avenue, New York. Christian Louboutin shoes.

On him: Dior Homme's cotton shirt, at Maxfield, Los Angeles; Dior Homme, New York and Las Vegas, www.dior.com; Alexander McQueen's wool suit, at Barneys New York, Bergdorf Goodman and Alexander McQueen, New York. Dior Homme shoes.

È evidente in questo caso il legame della foto di moda con il mondo dello *star system* e del cinema, con una contestualizzazione narrativa finzionale: i due pseudoconiugi (che di lì a poco avrebbero fatto coppia nella vita) mangiano assieme ai loro bambini, fanno sesso, litigano, ecc., in una sequenza nutrita di fotogrammi a colori e in bianco e nero. Si noti anche la trasversalità epocale degli stili vestimentari odierni dato che i prodotti proposti possono tranquillamente essere "messi in scena" in un ambiente anni Cinquanta. Nel ricostruire un'atmosfera e uno stile di vita ben preciso è chiaro il riferimento di Klein: alcune delle foto citano in modo esplicito il lavoro di Julius Shulman, celebre fotografo d'architettura degli anni Cinquanta e Sessanta che ha immortalato l'*american way of lifestyle*.¹⁴



In un numero della rivista *i-D* si trova un servizio di moda che cita il genere horror. *i-D* è un mensile che ogni volta presenta un tema differente che fa da filo conduttore del numero. Il servizio in questione è tratto dalla *Horror Issue* (luglio 2006); è un discorso per immagini, a cui prendono parte tanti *contributors*. In questo caso siamo di fronte a un genere spettacolare che informa di sé la foto di moda.



Ma la foto di moda può a sua volta informare altri generi spettacolari. Il video *Vogue* di Madonna (1990, regia di David Fincher) è un didascalico ma sofisticato lavoro di *bricolage* che equivale a un saggio sulla fotografia di moda degli anni Trenta. Discorso estetico "alla seconda", il video è realizzato e costruito con gli stessi elementi-mecanismi che mette in scena, i quali, in questo modo, sono commentati, svelati, raccontati, ri-semantizzati e restituiti a una nuova forma di immaginario.¹⁵



Al giorno d'oggi non è infrequente che anche videoclip di canzoni molto commerciali possano riprodurre in modo esplicito set fotografici di moda. Un esempio recente è *SOS* (2006) della cantante Rihanna (sulla sinistra qui in basso)¹⁶ che cita una campagna di Missoni per la primavera-estate 2004 (foto di destra, dove si riconosce la celebre modella Kate Moss¹⁷), istituendo un legame estetico diretto fra mon-

do della musica *main stream* e mondo della moda.

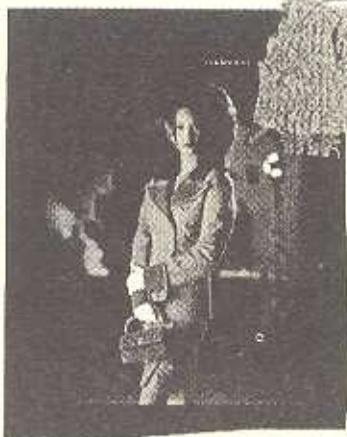


In generale, le cosiddette forme brevi (videoclip, spot, trailer, banner, ecc.)¹⁸ manifestano un'approssimazione inedita con l'immagine di moda. Molto diversamente da quello che diceva Barthes sulla differenza fra cinema come arte della *presenza* e foto come arte *dell'esserci stato*, tutte le forme brevi oggi si nutrono di uno stesso *essere istantaneamente* e per poco, che è vicino all'estetica condensata della più tradizionale foto di moda.

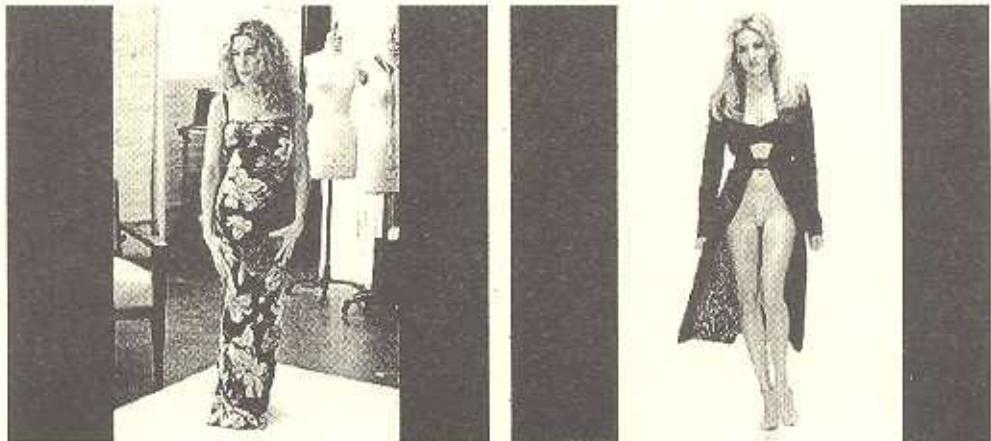
La declinazione di genere della foto di moda si arricchisce indefinitamente attraverso legami liberi, mutevoli, con la cultura circostante: si va dalla foto di moda "meta", che riflette su se stessa, mostra il proprio saper fare e le proprie figure d'enunciazione (nella foto qui sotto, una campagna pubblicitaria per il marchio *Guess*).



Solo molto episodicamente, e in riviste di settore, le foto mantengono una loro descrittività referenziale, per esempio quando è importante sottolineare i materiali con cui sono fatti gli abiti o la precisione di un taglio:¹⁹

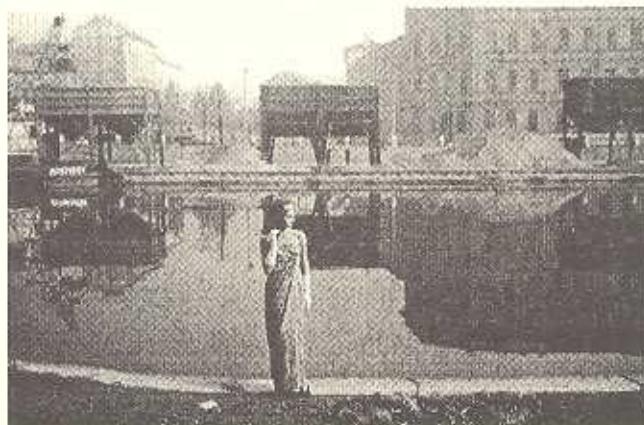


Vorremmo anche ricordare l'importanza della moda per il mondo del cinema, nonché degli *show* e delle *fiction* televisivi. Molti stilisti lavorano per queste produzioni e l'abbigliamento fa parte integrante dell'identità e del successo di un attore, di una conduttrice, di un'ambientazione. Non si tratta qui di foto di moda in senso stretto, ma di un ambito che, avendo a che fare comunque con l'*immagine di moda*, ha grandi ricadute sulla foto di moda. Per esempio, nella celebre serie *Sex and the City* (di cui vediamo poco sotto due fotogrammi, con la protagonista Sarah Jessica Parker impegnata proprio in una sfilata *dentro* la fiction), l'abbigliamento è un ingrediente importantissimo tanto che, nel sito ufficiale della produzione, una sezione è dedicata agli stilisti e ai loro modelli indossati dalle attrici nelle varie puntate.



Infine, un ritorno al passato sembra contraddistinguere un tipo di foto di moda basato su un'estetica del contrasto. Si tratta, in questi casi, della rappresentazione di un prodotto di alta sartoria e quindi già di per sé fortemente valorizzato in senso

estetico. La foto lo ritrae in contrasto con elementi figurativi paesaggistici, o di altro tipo, che appaiono molto lontani dal mondo patinato ed elitario dell'alta moda. In casi come questi, la foto di moda sembra denegare la sua resa al mondo dei consumi per affermare invece un'antica, e forse irrisolvibile, eterogeneità di tipo estetizzante (foto, da sinistra a destra, di Ugo Mulas, 1958 e di Richard Avedon, 1955).



Questi ultimi esempi ci sembrano importanti per sottolineare come la forma "foto di moda" sia in grado, talvolta, di mantenere memoria del proprio passato e di alcune specificità stilistiche che sempre più spesso sembra aver perduto nella contaminazione con altre culture visive.

Università di Bologna

Maria Pia Pozzato e Gabriele Monti

Riferimenti bibliografici

- R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Editions du Seuil, 1982 ; tr. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.
- P. Cervelli, I. Pezzini (a cura di), *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi, 2006.
- M. De Beaupre, S. Baumet, U. Poschardt (a cura di), *Archeologia dell'eleganza, 1980-2000. Vent'anni di fotografia di moda*, Milano, Contrasto, 2001.
- E. De Cecco, "Leggermente fuori sincrono", in *Lo sguardo italiano. Fotografia italiane di moda dal 1951 a oggi*, a cura di M.L. Frisa; con F. Bonami e A. Mattirolo, Milano, Charta / Firenze, Fondazione Pitti Immagine Discovery, 2005.
- R. Derrick, R. Muir (a cura di), *Unseen Vogue. The secret history of fashion photography*, London, Little, Brown, 2002.

- J.-M. Floch, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986; tr. it. *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003.
- M.L. Frisa, "Fashion Eyes", in *Lo sguardo italiano. Fotografia italiane di moda dal 1951 a oggi*, a cura di M.L. Frisa; con F. Bonami e A. Mattirolo, Milano, Charta / Firenze, Fondazione Pitti Immagine Discovery, 2005.
- A. Greimas, *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1987 ; tr. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988; e Roma, Meltemi, 2005.
- J. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006.
- I. Pezzini (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi, 2002.
- S. Segre Reinach, *La moda. Un'introduzione*, Bari, Laterza, 2005.
- V. Steele (a cura di), *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, Detroit, Charles Scribner's sons, 2005.

Note

¹ Organizzato da Isabella Pezzini, Hilde Van Gelder e Jan Baetens e tenutosi dal 13 al 15 luglio 2006 a Urbino, nell'ambito delle attività del Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica diretto da Pino Paioni.

² Per esempio, questo fatto è stato sottolineato, nel corso del convegno, da André Gunthert.

³ Jean-Marie Floch ha analizzato materiale fotografico in numerosi suoi saggi ma il suo libro interamente dedicato alla fotografia è *Les formes de l'empreinte* (Floch 1986), pubblicato solo di recente in italiano ma, come si vede, di poco successivo in realtà al citato saggio di Barthes.

⁴ "Il terzo senso", sempre in *L'ovvio e l'ottuso* (Barthes 1982). Ovviamente, il libro più importante di Barthes sulla moda è *Il sistema della moda*, di cui però non parleremo in questo saggio perché, come noto, in quest'opera Barthes analizza la "moda detta", accordando così al testo verbale una funzione determinante. Questa presa di posizione metodologica appare oggi superata dato lo sviluppo di una semiotica visiva, autonoma da quella del linguaggio verbale.

⁵ Questo in generale. Le cose cambiano se il testo verbale è volutamente aperto, o se è un testo estetico. Si pensi alla voluta apertura evocativa di un verso come "M'illumino d'immenso".

⁶ Per una recente illustrazione delle poste teoriche contemporanee in tema di semiotica della cultura, cfr. l'Introduzione di Franciscus Sedda alla raccolta di scritti lotmaniani *Tesi per una semiotica delle culture* (Lotman 2006).

⁷ Nel corso del convegno *Semiotica e fotografia*, Pier Luigi Basso ha parlato di "voracità intermediale della fotografia". Su queste dinamiche, vedi anche la recente raccolta a cura di Nicola Dusi e Lucio Spaziante *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi, 2006.

⁸ E. De Cecco, "Leggermente fuori sincrono", in *Lo sguardo italiano. Fotografia italiane di moda dal 1951 a oggi*, a cura di M.L. Frisa; con F. Bonami e A. Mattirolo, Milano, Charta / Firenze, Fondazione Pitti Immagine Discovery, 2005.

⁹ Per un approccio semiotico al mondo dei consumi, cfr. la recente raccolta a cura di Isabella Pezzini e Pier Luigi Cervelli (2006).

¹⁰ "Fashion Eyes", in *Lo sguardo italiano. Fotografia italiane di moda dal 1951 a oggi*, a cura di M.L. Frisa; con F. Bonami e A. Mattirolo, Milano, Charta / Firenze, Fondazione Pitti Immagine Discovery, 2005.

¹¹ V. Steele (a cura di), *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, Detroit, Charles Scribner's sons, 2005, p. 62.

¹² *Case Study #13* (con Angelina Jolie e Brad Pitt) e *Valley of the Dolls* (con Tom Ford) sono i titoli con cui Steven Klein ha esposto le immagini dei due servizi nelle gallerie di tutto il mondo.

¹³ La didascalia che riportiamo non si riferisce agli abiti che compaiono sulla copertina, ma ad altri abiti indossati all'interno del servizio.

¹⁴ Cfr. R. Dirindin, "Dominio e subordinazione. L'architettura e la produzione degli stili di vita", in M.L. Frisa, M. Lupano, S. Tonchi (a cura di), *Total Living. Moda architettura design arte comunicazione*, Milano, Charta, 2002. La foto di Shulman che riportiamo è un'immagine del 1950 della Spencer Residence a Santa Monica (California).

¹⁵ Il secondo fotogramma scelto è un'evidente citazione "in movimento" del celebre corsetto di Mainbocher immortalato da Horst nel 1939.

¹⁶ Ci riferiamo alla seconda versione del video relativo a questa canzone di Rihanna (la versione ufficiale, diretta da Chris Applebaum). La prima versione era ambientata fra una palestra e il mondo dei nightclub (nasce come video promozionale per Nike) e non citava in modo esplicito gli immaginari patinati del mondo della moda.

¹⁷ Ph. Mert Alas & Marcus Piggott.

¹⁸ Su queste forme e il loro rapporto con le forme tradizionali di rappresentazione, cfr. la raccolta di studi a cura di Isabella Pezzini (2005).

¹⁹ Il servizio fotografico di moda mette in luce come la fotografia di moda non esista se non pubblicata. Il volume *Unseen Vogue. The secret history of fashion photography* (a cura di Robin Derrick and Robin Muir, London, Little, Brown, 2002) riscopre le foto di moda che non sono state pubblicate, ma che risultano estremamente interessanti perché ci parlano di un faticoso processo di costruzione e messa a punto del discorso editoriale.

Pubblicato con il contributo: Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro.

A	B	C
<p>Semiotica, linguistica, semantica, Sémotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics</p>	<p>Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica Sémotique narrative et discursive. Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric</p>	<p>Socio-semiotica (socio- ed etno-linguis- Socio-sémotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethno- Linguistics)</p>
<p>D</p> <p>Semiotica letteraria: mitologia e folklore: poetica Sémotique littéraires: mythologie et folklore: poétique Literary Semiotics: Mythology and Folkloristics: Poetics</p>	<p>E</p> <p>Semiotiche auditive. Sémotiques auditives Audio Semiotics</p>	<p>F</p> <p>Semiotiche visive e audio-visive Sémotiques visuelles et audio-visuelles Visual and audio-visual Semiotics</p>