

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Figure astratte. Dagli “equivalenti” di Alfred Stieglitz alle “coincidenze” di Sarah Moon

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/90257> since

Publisher:

Edizioni Nuova Cultura

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

a cura di
Vincenza Del Marco, Isabella Pezzini



La fotografia.
Oggetto teorico e pratica sociale



ISSN 2039-8859
Anno II, n. 6 - 2011

Atti del XXXVIII Congresso AISS. Relazioni

Collana di Semiotica



Edizioni Nuova Cultura

Guido Ferraro

Figure astratte. Dagli "equivalenti" di Alfred Stieglitz alle "coincidenze" di Sarah Moon

Devo precisare, in apertura di questo articolo, che non ritengo si possa parlare propriamente di una "semiotica della fotografia". L'ambito del "fotografico" è infatti definito dall'impiego di un tipo di strumento, dunque da criteri di ordine tecnologico, e non dalla presenza di un linguaggio o dalla costituzione di un sistema di comunicazione omogeneo. Il multiforme universo della fotografia corrisponde dunque a un insieme di differenti sistemi semiotici piuttosto che a uno soltanto, e per questo motivo non può soddisfare alcun singolo modello teorico, che si picchi magari di andare alla ricerca di una qualche *essenza ultima* della fotografia.

Sappiamo che fino a ora questo ambito di studi ha visto prevalere un taglio di tipo peirciano, che tutti riconosciamo pienamente adeguato agli usi della fotografia centrati sulla referenzialità, cioè ai casi in cui un oggetto visibile, una "fotografia", vale come segno, nel senso di Peirce, e cioè in quanto nella prospettiva di un interprete rimanda a un oggetto che ne sia il referente. Altrettanto comprensibilmente, ogni discorso sulla fotografia come strumento espressivo (anche nei modi in cui tale discorso può essere stato condotto da non semiotici) ha portato verso prospettive di taglio ben diverso, in qualche modo più saussuriano, fondate sul senso e non sulla referenza. Il rimando che, nel titolo di questo scritto, interessa due autori di fotografie che hanno impiegato termini quanto meno suggestivi dal punto di vista semiotico, come quelli di "equivalenza" e "coincidenza", vuole suggerire che possa essere utile porre attenzione anche a quanto espresso in proposito da coloro che producono opere fotografiche.

Preciso allora che mi occupo qui di sistemi semiotici in cui la

fotografia è impiegata per l'espressione di un senso – avendo in mente, per intenderci, le fotografie che vengono pubblicate nei libri fotografici, ma anche quelle che possiamo trovare in molti periodici, le fotografie esposte nelle mostre o acquistate dai musei d'arte moderna. Ma se vogliamo si tratta anche dei tipi di immagini cui sostanzialmente fanno riferimento le comuni riviste di fotografia, o i molti libri teorici di varia natura pubblicati nel settore; questo può farci pensare che si tratti di impieghi del mezzo segnati in pratica da una qualche marca di primarietà: il che, per quanto ci riguarda, ce ne segnala se non altro uno speciale interesse teorico.

La formulazione di una teoria della significazione fotografica di taglio diverso da quello peirciano sembra però ostacolata dal fatto che bisogna comunque ammettere che la fotografia, in qualche modo singolare e anomalo, sembra imporre l'intromissione di una dimensione, o di un effetto, di un'illusione magari, di *referenzialità*. Ma proviamo a muovere da un altro punto di partenza, abbozzando qualche tratto essenziale che una teoria della significazione fotografica dovrebbe presentare. Ovviamente, si dovrebbe centrare l'attenzione sui modi di costruzione del senso anziché su quelli di riproduzione degli oggetti, e dunque ragionare a partire dalla presunzione di un livello significante, astratto e formalizzato, collocato al di là del singolo e concreto oggetto di manifestazione – quella che chiamiamo, comunemente, una "fotografia". Volendo schematizzare qualche elemento base di un tale modello concettuale, partirò, per maggiore semplicità, ragionando su un caso collocato nell'area del reportage.

1. Il senso dell'immagine

Immaginiamo un fotografo documentarista inviato a scattare una foto – per mera semplicità di schematizzazione immaginiamo

che abbia la possibilità di scattare una foto soltanto – destinata a presentare una data situazione: potrebbe trattarsi di uno scenario di guerra, del luogo di un qualche evento, di una condizione sociale e così via. Nel nostro esempio, poniamo che si tratti della condizione degli americani immiseriti dalla cosiddetta *Crisi del '29* – per non parlare in termini solo generali penso infatti a una celebre fotografia scattata da Dorothea Lange nel 1933 a una mensa dei poveri.



Fig. 1. Dorothea Lange, *Mensa dei poveri degli angeli bianchi*.

Ora, come opera un fotografo – quanto meno, si intende, un fotografo capace e intelligente – di fronte a un obiettivo di comunicazione di questo tipo? Se la nostra rappresentazione del suo operare è del tipo “il fotografo arriva sul luogo e scatta”, allora non possiamo comprendere nulla di tale processo, e riduciamo a ben poco l’intelligenza richiesta da questo lavoro. Di fatto, dobbiamo schematizzare il percorso mentale del fotografo più o meno in questi termini: arrivato sulla scena ove deve operare egli (o ella) studia la situazione cercando di capirla e di selezionarne gli aspetti più rilevanti, dal momento che sa benissimo che il “mondo reale” è sempre infinitamente più vasto, più ricco e più complesso del piccolo *ritaglio* che sarà possibile tradurre in immagine.

In questa fase, il fotografo sta dunque muovendo dal reale per elaborarne un’*interpretazione mentale*. Semioticamente, diremmo che definisce a questo punto quali siano i *tratti pertinenti* che individuano il senso che la realtà osservata va assumendo ai suoi occhi: il nostro fotografo prova emozioni, fa collegamenti, sviluppa delle idee... Immaginiamo la Lange muoversi tra queste persone amareggiate e frustrate, cercando di coglierne le emozioni e di leggerne la storia: la storia (e la corrispondente configurazione patemica, diremmo) che in particolare può essere propria a chi ha avuto per molto tempo l’abitudine a una vita più agiata, e ora si trova, vergognandosene, in uno stato di dipendenza dalla carità altrui: immiserito non solo nelle sue condizioni economiche ma nella sua identità sociale, separato da quello che era il suo mondo, separato da una vita che ora è diventata un ricordo crudele. Per quanto la Lange abbia potuto sostenere, e giustamente, di avere sempre fotografato “la realtà”, non dobbiamo ignorare che molte di queste cose non sono in quanto tali direttamente *visibili*: possono essere in qualche modo *rappresentate* nell’immagine fotografica, ma si collocano ovviamente dalla parte del *senso* che viene espresso.

Nell’immagine risultante, vediamo in questo caso un gruppo

di uomini accomunati dal cappotto consunto e dalla testa coperta da un cappello, di foggia diversa ma di analoga tonalità grigio media. Quasi tutti, dandoci le spalle, guardano verso qualcosa che non vediamo; uno solo, in primo piano, è voltato verso di noi. È pesantemente appoggiato con le braccia a una staccionata, le mani unite in un inquieto sforzo di intrecciare le dita; davanti a lui, poggia sulla medesima staccionata un recipiente di metallo, ammaccato e, per quel che possiamo vedere, vuoto. Una barba non fatta incornicia una piega amara della bocca; per quanto, al contrario degli altri, quest'uomo sia voltato verso di noi, non possiamo vederne gli occhi, nascosti dalla falda abbassata del cappello. E il capello, di un grigio incerto, macchiato e chiaro, è l'unica parte, insieme alle mani e al metallo luccicante della tazza, a essere cromaticamente messa in rilievo nell'immagine, quasi colpita da un raggio di sole del tutto inverosimile. Osservando l'immagine, sappiamo con chiarezza dove l'uomo sta guardando (nel passato, altrove), e anche grazie all'incongruo scarto cromatico percepiamo la *differenza* che dà corpo al suo stato patemico, la separazione tra una luce e un'ombra, e ci sembra di vedere la sua solitudine, consolidata paradossalmente proprio dal suo essere con gli altri, simile agli altri e partecipe delle stesse difficoltà, eppure reduce di una vita che ha senso giusto perché con questi altri non condivisa. Tutto questo, e altre cose, leggiamo nell'immagine, pur se a rigore non vi sono visibili. Perché Dorothea Lange non ha fotografato semplicemente delle persone o una scena, ma un senso che sentiva di potervi cogliere, e che le pareva fosse importante esprimere.

Così, se abbiamo detto che nella prima fase il fotografo muove dall'osservazione del reale verso l'elaborazione di un senso, in seguito egli deve individuare il modo di dare rappresentazione a questo senso, decidendo di assumere una certa prospettiva e operare un certo ritaglio, studiare un determinato allestimento, una data organizzazione delle relazioni spaziali, una specifica

resa cromatica, eccetera: tutto ciò allo scopo di produrre un supporto visivo adeguato a quello che è diventato ora il suo *obiettivo di comunicazione*. È chiaro che in questa seconda fase egli muove dal senso che intende esprimere alla strutturazione mentale di un *significante*: questo può assumere i tratti di un'immagine virtuale schematica, secondo il principio di "pre-visualizzazione" tanto citato nelle scuole di fotografia, ma che ha comunque quel carattere psichico e intangibile che da sempre la semiotica saussuriana attribuisce alla nozione di "significante". Nella fase successiva, finalmente, si tratta di arrivare alla produzione di un'immagine specifica, che realizzi questo significante in un oggetto concreto.

Se dunque mettiamo in chiaro la logica di queste fasi operative, non possiamo davvero dire che il fotografo muova semplicemente dalla realtà all'immagine: egli muove, di fatto, dalla realtà alla sua interpretazione, e dal senso così definito alla produzione dell'immagine. Si va dunque dal senso alla sua manifestazione testualizzata, secondo un percorso – un percorso generativo, se vogliamo – che è quello tipico della semiotica europea, e che pochissimo ha in comune con la tradizione peirciana che si dedica allo studio della relazione tra oggetto fotografico e oggetto reale.

L'atto che dà vita all'immagine fotografica opera ovviamente una severissima *selezione*: scattando una foto, o anche dieci o cento, il fotografo scarta comunque altre migliaia, o facilmente milioni di immagini, prospettive e inquadrature possibili. Questo scarto è decisivo, perché definisce il tipo di relazione che il fotografo ha con i suoi materiali di lavoro: la macchina fotografica, l'obiettivo, la pellicola o il sensore, i filtri ottici, e poi la luce, lo spazio, gli oggetti che rinvia nel mondo, rompendo evidentemente qualsiasi rigidità che a tale relazione avrebbe potuto essere attribuita.

Se la corrispondenza superficiale, la "referenza" dell'immagine al reale, più che il punto di partenza del processo ne costituisce semmai il punto d'arrivo, questo non vuol dire che tale corrispondenza sia superflua o meramente illusoria – nulla che

possa corrispondere a quella che in semiotica si chiama “illusione referenziale”. Intanto, bisogna sottolineare che questa operazione deve svolgersi nei limiti di precise condizioni – vagamente assimilabili, per intenderci, alle massime conversazionali di Grice. Il frammento di realtà estratto e le sue condizioni di presentazione valgono in quanto si assume che non si tratti di ritagli anomali o atipici, perché si tratterebbe allora di un inganno. Deve intendersi che si tratta invece di un frammento “rappresentativo”, il che vuol dire che è per principio comparabile ad altri frammenti, sostanzialmente equivalenti – come io dico “equisimili” – oppure anche, poiché ognuna di queste immagini ha valore di sineddoche, che questo frammento è per principio da intendersi come una parte che rimanda al “tutto” di quella realtà.

Possiamo dunque pensare che il nostro fotografo, o allo stesso modo un altro fotografo dotato di un’analoga sensibilità e chiave interpretativa, avrebbe potuto realizzare altre immagini di quella realtà, diverse da questa, sì, ma tuttavia tali da esprimere sostanzialmente gli stessi valori semantici, pur se magari con minore efficacia e precisione espressiva. Notate che *non importa* se di fatto nessuno scatta altre fotografie, il punto è che noi, osservandola, *dobbiamo pensare* che la fotografia che vediamo ha un senso, definito e attendibile, perché appartiene a una *classe virtuale* di immagini: la singola fotografia ha per chi la guarda un valore definito solo in quanto la concepisce come *token* di una collezione di immagini virtuali. Se non fosse così – se dovessimo pensare che essa non è rappresentativa, che non potrebbero esserci altre immagini dotate dello stesso valore – la considereremmo in effetti una frode.¹ Questa classe virtuale, nel nostro modello saussuriano di significazione (per il quale appunto le correlazioni segniche

¹ Diverso è il caso, ovviamente, di immagini che intendono dichiaratamente essere curiose, eccezionali e bizzarre, come spesso avviene nel caso di un uso della fotografia che ci sorprende, che coglie ciò che non penseremmo di vedere, o che non avremmo mai progettato di afferrare e di mostrare.

non stanno propriamente “nei testi”), è un’entità non testuale, disegnata nei termini di quella realtà non concreta e non localmente osservabile che è, saussurianamente, il *significante*. Possiamo dunque mantenere anche qui questo modello della significazione sofisticato e complesso.

Questo spiega anche perché, come affermano molti teorici della fotografia – anche semiotici – le fotografie andrebbero lette non come entità singole ma per gruppi omogenei: come noi faremo nel caso degli *Equivalenti* di Stieglitz e delle *Coincidenze* della Moon. In entrambi i casi, è del tutto chiaro che la lettura di ciascuna immagine e il senso che possiamo attribuirle dipende dal fatto che la consideriamo nel contesto di una serie, talvolta anche esplicitamente denominata e numerata, oppure nel contesto di un libro che raccoglie una parte significativa del lavoro di un autore, o ancora nel contesto di un evento espositivo che raccoglie decine o centinaia di singole immagini.

A rendere più complesso, e anche più attuale, questo modello, viene la nostra consapevolezza che il testo fotografico (e non solo questo, s’intende), più che essere *traccia* di qualcosa che sta nel mondo, è – come abbiamo accennato – traccia di un’operazione di pertinentizzazione e di allestimento, di ritaglio e di messa in prospettiva, di presa di responsabilità sulla sua rappresentatività, eccetera: operazioni tutte che vengono inscritte nello spazio testuale, sicché come rileva Dubois (1983) non è possibile pensare l’immagine senza pensare alle operazioni che la fanno esistere – ma di questo vedremo tra poco degli esempi. La mia idea è che in molti casi usiamo le fotografie non per la loro capacità di *descrivere* le cose ma per la loro capacità operativa di generalizzare, astrarre, categorizzare, collegare – e dunque per la loro capacità di elaborare e proporre un certo modo di pensare e di leggere il mondo. Per certi versi questo non è diverso da quanto fanno altri sistemi semiotici. Certo, l’applicazione del modello saussuriano nell’ambito di sistemi a base iconica è tutt’altro che

comune, e dunque può costituire di per sé un risultato significativo, tuttavia vi è qui qualcosa di differente, qualcosa che rende questo uso della fotografia particolarmente interessante – per quanto non così anomalo come potrebbe sembrare.² Ciò che ci colpisce, in questo tipo di fotografie, è la straordinaria capacità che esse dimostrano, nell'atto di rappresentare il nostro pensiero ed esprimere i nostri significati, di farci constatare – *constatare!* – che questi significati non sono soltanto *pensabili* nella nostra mente ma effettivamente *visibili, presenti nel mondo*. Le fotografie, insomma, non ci fanno vedere “cose”, ma strutture concettuali.

2. Alfred Stieglitz e l'oggettività delle forme

Proviamo ora ad approfondire questa prospettiva con le sottigliezze, il prestigio e il fascino di due importanti autori di fotografie. Il primo riferimento, quello ad Alfred Stieglitz,³ dipende anche dalla sua collocazione storica in una fase chiave per l'elaborazione di una concezione moderna della fotografia, una concezione secondo la quale il valore estetico dell'opera fotografica non doveva più dipendere dalla sua vicinanza alla creazione pittorica. Parliamo di un personaggio chiave della scena culturale americana del momento, dato che Stieglitz non fu solo fotografo ma anche teorico, organizzatore di eventi e movimenti culturali, ideatore di riviste e fondatore di gallerie d'esposizione; egli portò per la prima volta negli Stati Uniti le opere di autori come Picasso e Cézanne, Matisse, Henri Rousseau, e poi ancora Picabia, Braque, Brancusi, Rodin. Si tratta dunque di chi più di altri era in grado di comprendere come nella chiave dell'arte moderna il rapporto tra fotografia e pittura dovesse assumere tratti completamente nuovi. Faceva

² In effetti, un discorso per certi versi equivalente si può fare a proposito di altri sistemi a base analogica, come nel caso di molti generi narrativi.

³ Hoboken, New Jersey, 1864 – New York, 1946.

parte di questo cambiamento di prospettive anche quanto la fotografia doveva imparare da autori che Stieglitz definiva "antifotografici", come ad esempio Picasso. Proprio la frequentazione dei pittori post-impressionisti lo portò ad abbozzare una strada capace di condurre la fotografia lontana – non dalla pittura, ma più esattamente dalla soggezione alla pittura. E questa prospettiva è molto rilevante per una teorizzazione semiotica.

Caratterizzante è il modo in cui si definisce un nuovo sguardo, attento a come la *forma* della costruzione fotografica si disegni sulle cose del mondo. Tra le prime fotografie di Stieglitz diventate famose – un'immagine considerata anzi un po' come un manifesto dell'autore – vi è quella intitolata *Sun Rays - Paula*.

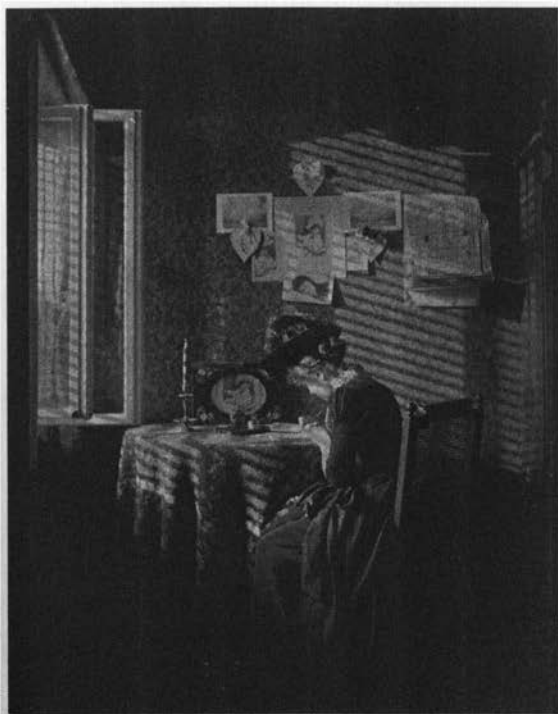


Fig. 2. Alfred Stieglitz, *Sun Rays - Paula*.

Si può vedere molto bene, in questa immagine, come la luce, materia della produzione fotografica, sovrapponga il suo disegno sull'ambiente, sulla persona intenta a scrivere, sugli oggetti – tra cui si notano, significativamente, altre fotografie dello stesso Stieglitz. Come ha scritto Katherine Hoffman (2004, pp. 98-99), questa fotografia, tutta giocata sull'interazione tra linee, forme, luci e ombre, oggetti e immagini dentro l'immagine, è anche una fotografia che parla della fotografia. E, potremmo aggiungere, del potere decisivo, unificante e organizzante, della forma.

Nella storia della fotografia, assumerà un ruolo chiave l'idea per cui l'immagine fotografica può essere in grado di cogliere nella realtà una dimensione "formale": idea decisamente interessante dal punto di vista semiotico, poiché contrappone una sorta di *reale non-formato* a una messa in forma iconizzata che ne coglie, ne disegna o ne fa risaltare un ordine, e attraverso questo un assetto logico e di conseguenza una struttura di senso. Nelle riviste dirette da Stieglitz (grazie anche alle teorizzazioni dell'amico Marius de Zayas), è sviluppata l'idea per cui, se fotografia e pittura condividono la capacità di visualizzare un pensiero, la fotografia si differenzia però perché di quel pensiero coglie insieme anche la dimensione *oggettiva*, costituzionalmente *esterna*: la fotografia, insomma, riesce a mostrare la *oggettiva verità delle forme*. In questa prospettiva, la fotografia non avrebbe molto di meno, ma qualcosa di decisamente importante *in più* rispetto alla produzione pittorica. Vediamo però insieme anche formulata, nel modo più netto, l'idea per cui la fotografia sarebbe in grado di farci *constatare nel mondo* l'oggettiva presenza delle strutture semiotiche: un'operazione che non possiamo non riconoscere profondamente analoga a quella svolta, in ambito narrativo, dai meccanismi di mitologizzazione.

Secondo tale modo di vedere, la fotografia, ben lungi dal riprodurre meramente il reale, avrebbe la capacità di afferrarne

una qualche essenza speciale. Viene allora da ricordare in proposito la pazienza con cui Stieglitz aspettava per ore, magari nel buio o sotto la neve, il momento in cui scattare una foto. Ne parla lui stesso in una lettera, a proposito della sua celebre fotografia *Fifth Avenue, Winter*, dicendo di avere atteso pazientemente per tre ore il momento dello scatto, il momento intendiamo in cui ogni cosa fosse disposta nel modo che lui attendeva, ammettendo anche che avrebbe potuto aspettare per ore senza ottenere un risultato.⁴ Per farsi un'idea del rapporto che questo tipo d'immagine può in definitiva avere con "le cose", basta riflettere un attimo su quanto potrebbe dire un metodologo della ricerca sociale, intorno al grado di rappresentatività del "reale" da riconoscersi a un singolo caso scelto tra altre decine di migliaia di casi possibili.⁵ A ogni modo, questo rende evidenti tanto la componente di *selezione* – effettuata tra migliaia e migliaia di istanti possibili e di possibili immagini – quanto l'inevitabile componente di *casualità*. "Io so cosa voglio fotografare, pensa insomma il fotografo, ma bisogna che le cose là fuori si dispongano nel modo che io ho in mente." Rendendo oggettivo ed evidente quello che sarebbe costruzione di un immaginario, la fotografia realizza il miracolo della coincidenza tra un mondo interiore e il disporsi delle cose là fuori...

Consideriamo un altro caso celebre, ben conosciuto ai semiotici anche per un saggio di Floch (1986, cap. 3). Mi riferisco all'opera denominata *Steerage*, o il *Ponte di terza classe*, una fotografia scattata nel 1907 durante un viaggio transatlantico, ma di

⁴ Paradossalmente, questa immagine è legata alla scoperta della fotografia "istantanea". Ma un'istantanea studiata e attesa per tre ore dovrebbe in effetti far venire molti dubbi sulla natura ingannevole dell'effetto istantanea.

⁵ Se il valore di riferimento al reale sarebbe in questo caso praticamente nullo, molto alto sarebbe invece il grado di significatività riconosciuto da uno psicanalista: l'immagine corrisponde assai poco a qualcosa di esterno, ma esprime molto di qualcosa di squisitamente mentale.

cui l'autore ha raccontato l'origine molti anni dopo. Annoiato dai viaggiatori di prima classe, Stieglitz cerca di isolarsi e guarda verso i ponti inferiori, quando inaspettatamente è affascinato da quanto vede: una scaletta inclinata, una passerella orizzontale, un fumaiolo obliquo, un giovanotto con un cappello chiaro e tondo... triangoli, cerchi, giochi di inclinazioni e di luci... *forme*, forme collegate tra loro. A questo punto egli corre nella sua cabina a prendere l'attrezzatura fotografica, chiedendosi se tutto avrebbe potuto restare com'era abbastanza a lungo da riuscire a fotografarlo. Una folla di migranti organizzata come in uno studio di linee matematiche, in equilibrio, in un *pattern* di luci e di ombre – si dice addirittura che Picasso abbia trovato elementi cubisti in questa fotografia. Ma è chiaro che Stieglitz scopre, con un sobbalzo al cuore, che tra i miliardi di possibili combinazioni di persone e di oggetti, per una fortunata e rarissima coincidenza, si è realizzato qualcosa di fragile e precario che per lui è non solo significativo, ma necessario e imperdibile. Tuttavia, proprio la sua ansia di non mancare la rarissima combinazione che si presenta ai suoi occhi dimostra che l'ordine, le forme, i magici *pattern* non sono una proprietà del reale. È facile pensare in proposito alla Sontag (1973, p. 89) che – per la verità cadendo a sua volta nello stesso peccato che porta a ontologizzare i nostri modi di percezione – ritiene questo modo di vedere, proprio a molti fotografi, “troppo insensibile alla verità del disordine”.

3. La teoria dell'*equivalenza*

Mi sembra che sia a questo punto facile intuire cosa intenda Stieglitz con il concetto chiave di “*equivalenza*”. C'è una derivazione, ovvia e consapevole, dalle teorizzazioni simboliste sulle “*corrispondenze*” (riferimento culturale del resto molto presente negli articoli pubblicati sui primi numeri della più importante rivis-

sta di Stieglitz, *Camera Work*), e la stessa ascendenza possiamo attribuire all'idea di "fare musica" con le fotografie: egli affermò di voler realizzare una serie di fotografie tali che, mostrandole a un compositore, questi avrebbe detto: "Musical! Ma questa è musica!" – ciò che in effetti, dice Stieglitz, accadde poi realmente, con il musicista Ernest Bloch. Nascono così le serie di fotografie di nuvole che l'autore ha denominato, appunto, *Equivalenti*.



Fig. 3. Alfred Stieglitz, *Equivalenti*, 1927.

Stieglitz era, evidentemente, alla ricerca di un corrispettivo dell'astrattismo dei suoi amici pittori parigini, e che tuttavia fosse qualcosa di pienamente fotografico. Queste fotografie di nuvole, affermò, "look like photographs", ma aggiunse che al tempo stesso esse avevano un carattere *più radicalmente e profondamente astratto* di quanto non valesse per molti quadri di pittori astrattisti. Non ha qui più importanza ciò che è stato fotografato, quando e dove esso è esistito. Per una teoria dell'iconismo fotografico, è certo fondamentale constatare come in questo caso le fotografie non dipendano più dagli oggetti fotografati.

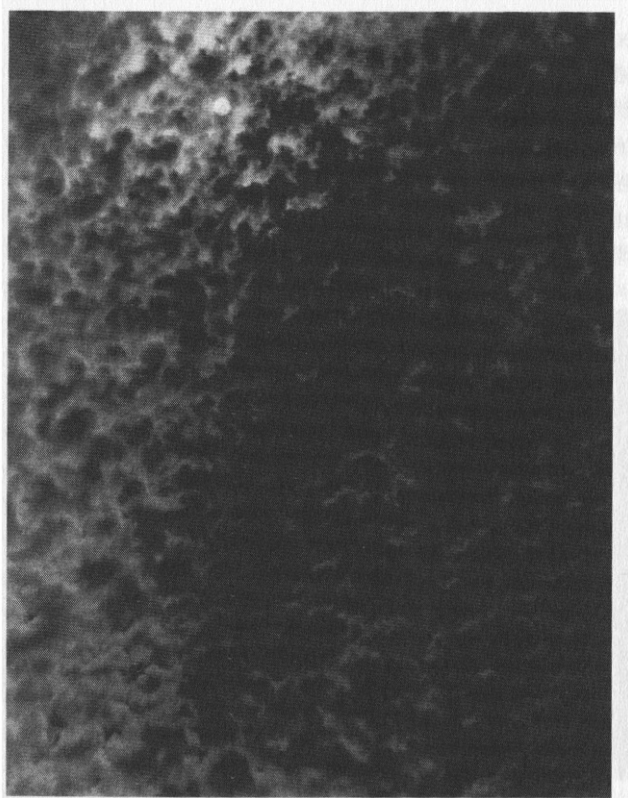


Fig. 4. Alfred Stieglitz, *Equivalent*, Set W, n. 5, 1929.

Chi s'interessa di semiotica della fotografia ricorderà certamente che Philippe Dubois chiude il suo libro sull'*Atto fotografico* (1983) proprio con un'analisi di queste fotografie di Stieglitz. Il suo modo di vedere appare per la verità piuttosto singolare, dal momento che considera tali immagini come casi di ritaglio sostanzialmente non deliberato, e dunque privi di un determinato progetto di composizione. Questo appare del tutto contrario a quello che sappiamo essere stato sempre il modo di procedere dell'autore, capace come si è visto di aspettare per molte ore il verificarsi della composizione voluta, e d'altro canto questi impieghi quasi dieci

anni a realizzare tali fotografie di nuvole, giungendo ad affermare di avere messo in queste immagini tutta la sua filosofia di vita, e quanto aveva imparato in quarant'anni sulla fotografia.

Stieglitz sostiene che queste fotografie riflettano uno stato della mente, e secondo Sarah Greenough (1983, p. 24) egli supera qui la teoria simbolista della corrispondenza, quella cioè per cui un oggetto sta per un'idea o un modo di sentire: non un oggetto ma una forma astratta è equivalente a un pensiero o a una sensazione astratta. Una sorta di applicazione militante di quello che è in semiotica il principio della conformità tra forma dell'espressione e forma del contenuto, potremmo dire. Gli *Equivalenti*, aggiunge la Greenough (ib.), sono "fotografie di forme che hanno ceduto la loro identità, dove sono state obliterate tutte le referenze al reale che normalmente si trovano in una fotografia: sono *fotografie di forme astratte*". Ma, notate, si insiste sul fatto che sono immagini al tempo stesso astratte e rappresentazionali; resta essenziale che le percepiamo come fotografie *di qualcosa*, pur se il qualcosa è diventato, in pratica, del tutto inessenziale. Noi diremmo che ne sono state selezionate le sole proprietà *plastiche*.

Bram Dijkstra (1978, p. 101), in un libro sui rapporti tra Stieglitz, il cubismo e l'opera poetica del primo William Carlos Williams, dice che si tratta di creare un'immagine che al tempo stesso esalti la materialità dell'oggetto, che ci assicuri che esso è lì, visibile, indubbiamente disponibile a tutti, ma che al tempo stesso colga, attraverso questo ma al di là di questo, qualcosa di "assoluto": come una sorta di platonismo rovesciato, dice, che deriva l'essenza delle cose a partire dalla loro materialità.

Il concetto stieglitziano di "equivalente" è considerato il punto di partenza di molte riflessioni che hanno portato chi si è occupato di fotografia ad attribuirle una natura, diremmo, pienamente semiotica, ma in senso non peirciano. Un nome decisivo è in tal senso quello di Minor White, fondatore non a caso di un'altra importante rivista, *Aperture*, e considerato da molti come

il più diretto continuatore dell'opera di Stieglitz. Secondo una schematizzazione del pensiero di White operata da David Travis, nel libro *At the edge of the light* (2003, p. 127 segg.), il *modo soggettivo* riprenderebbe in fotografia una concezione di tipo *impressionista*, per cui l'immagine rappresenta non l'oggetto ma la sua percezione soggettiva, il modo di sentirlo, la reazione emotiva all'oggetto o alla scena fotografata: una condizione, diremmo, in cui il processo di attivazione del senso si costruisce lungo un percorso d'interazione tra l'oggetto e il soggetto (questo modo corrisponde tra l'altro alla maggior parte delle fotografie pubblicate in *Camera Work*).

Il modo *equivalente* sarebbe invece quello in cui il soggetto proietta pensieri ed emozioni interne su un mondo esterno collocato in posizione subordinata. Capiamo allora che si tratta di qualcosa di molto vicino a un modello semiotico standard, affine anche all'idea del *percorso generativo*: si parte da strutture di senso e si segue un percorso di testualizzazione che conduce fino alla manifestazione – realizzata in questo caso in un'immagine fotografica.

C'è però un terzo modo, detto *oggettivo*, prediletto da Minor White: questo corrisponde al caso in cui al primo posto si pone l'oggetto, nella sua individualità e nella sua "essenza". Si connettono a questa visione tutte le concezioni della fotografia come sorpresa, l'immagine come apparizione, come rivelazione di un ordine nascosto nelle cose, l'idea della fotografia che scopre le strutture del mondo: concezioni al cui proposito si potrebbero citare molti grandi nomi della storia della fotografia, e che sono legate anche a molte delle correnti che hanno portato a forme di fotografia dichiaratamente astratta. Si tratta di prospettive senza dubbio affascinanti, ma che non possono non farci pensare, come già ho rilevato, a una decisiva funzione *mitologizzante* di un sistema che trasferisce le strutture semiotiche, rendendole leggibili in un universo naturale dalla pretesa *oggettività*.

Questo modo di vedere può condurci tra l'altro a quella che è forse la più autentica interpretazione della famosa fotografia dello *Steerage*: la cosa veramente cercata è propriamente quel senso di un "essere ancora lì", il miracolo di un equilibrio mantenuto, come se il mondo avesse trattenuto il fiato, fermando cose e persone prima che si muovessero e che quella combinazione di forme andasse persa, e dunque quel senso dell'istante prodigiosamente afferrato (altra cosa dal celebre "istante decisivo" di Cartier-Bresson, si noti): non importa, diremmo, quello che la fotografia ferma, ma *l'atto del fermare in quanto tale*. Il che dimostra, tra l'altro, quanto profondamente ingannevole possa essere il concetto di "istantanea".

4. Sarah Moon, la fotografia come coincidenza

Le fotografie di Sarah Moon⁶ si collocano sul versante dell'immagine figurativa, e tuttavia in una zona di sensibile problematicità della figurazione: ci suggeriscono, potremmo dire, lo sfuggire via della figura, più che la capacità della macchina di far "presa" sul mondo. Realizzate per lo più in bianco e nero, anche quando a colori sono trattate in modo tanto particolare da farci percepire più la perdita o la reinvenzione del colore che non la sua trasposizione dal reale. Si tratta di immagini che percepiamo spesso come molto intense, quasi struggenti in questa sensazione di smarrire il contatto con le cose, di scivolare via dalle persone e

⁶ La Moon (nata a Parigi nel 1941), fotografa assai raffinata e decisamente "cult", è molto conosciuta nel mondo della moda, perché ha lavorato inizialmente per campagne Cacharel, ha dato un contributo decisivo alla costruzione dell'immagine di *Comme des garçons*, e ha lavorato spesso per le più blasonate riviste del settore. Si noti però che, pur operando in molti casi su commissione, ha comunque sempre realizzato un suo tipo di fotografie quanto mai personale.

dai luoghi. Tra l'altro, si tratta spesso di persone che ci hanno come voltato le spalle, che stanno andando via, o che hanno il volto coperto, o il cui volto è altrimenti finito fuori dall'immagine, o ancora che perdono visibilità perché affondano nell'ombra. Notava Alain Fleischer (2001, p. 271) che queste figure sembrano spesso propriamente minacciate dallo scomparire nell'ombra, ma a questo dobbiamo aggiungere che sono minacciate, altresì, dallo scomparire nello sfocato, nelle righe che sfregiano la superficie dell'immagine, nelle macchie che spesso la devastano, nella costruzione ad arte di un effetto di "mosso", eccetera. Parlerei in questo senso di uno studiato processo di *cancellazione*.



Fig. 5. Sarah Moon, *Avril, 1 2 3 4 5*, London, Thames & Hudson e Roma, Contrasto Due, 2008.



Fig. 6. Sarah Moon, *Kassia Pysiak, 1 2 3 4 5*, London, Thames & Hudson e Roma, Contrasto Due, 2008.

Queste immagini giocano anche sui meccanismi temporali della nostra visione, per cui siamo spinti istintivamente a cercare in primo luogo di afferrare il disegno d'insieme, cogliendo il riferimento figurativo globale, e solo in un secondo momento ci troviamo a inciampare nelle difficoltà di distinguere i dettagli, e prendiamo consapevolezza dei caratteri di realizzazione, e dunque delle mancanze e delle imperfezioni. Quello che a tutta prima ci pareva di vedere con chiarezza diventa ora dubbio o confuso, e quelle che ci sembravano entità concrete si trasformano

forse in mere ombre.... Accade così che, nella visione di molte di queste fotografie, sia come predisposta una successione temporale per cui riceviamo dapprima la sensazione di qualcosa di semplice e leggibile e poi questa sensazione ci viene sempre più sottratta, allontanata e messa in dubbio. Si attiva così un movimento mentale che ci sposta da un impatto immediato e diretto a una condizione sempre più insicura e sospettosa, e dunque distanziata e critica. Così, fruiamo l'immagine prima nella forma ingenua di un riconoscimento, poi in quella metasemiotica di una presa di coscienza della sua elaborazione linguistica e della sua non corrispondenza con le cose.

Vi è da rimarcare, in tale prospettiva, un altro elemento caratterizzante: quello delle cornici, giacché quasi tutte queste fotografie hanno un margine di delimitazione fortemente segnato. Non si tratta di una cornice aggiunta esternamente, come normalmente può essere, ma di una sorta di cornice interna, fatta della medesima sostanza dell'immagine, dunque parte dello stesso processo di (ri)produzione fotografica. Come l'immagine, del resto, anche la cornice è talvolta e in certe parti chiara e ben definita, lavorata in modo regolare, ma altre volte o in altre parti come rotta e sfaldata, o sprofondata nel buio. D'altra parte è dubbia, di queste cornici, la stessa condizione di limite, la stessa capacità di contenere l'immagine: la cornice invade talvolta la scena, o al contrario è quest'ultima a debordare sovrapponendosi alla cornice. Allo stesso modo, del resto, le righe che sciupano la superficie fotografica, o le macchie che la deturpano, non permettono di distinguere con chiarezza se appartengono agli oggetti fotografati, come indici del loro deterioramento, o dipendono invece da difetti e incidenti nel processo di riproduzione: appartengono alle cose o alla loro rappresentazione? Questa incertezza appare rivelatrice della poetica della Moon. Da un lato, essa rompe la demarcazione testuale dell'immagine, ne revoca la sacralità d'opera eseguita ad arte, per sottolinearne invece la tan-

gibilità, e con questa la natura materiale e tormentata della sua realizzazione. Dall'altro lato, viene messa in dubbio la separazione tra la cosa e l'immagine, tra il mondo e la sua riproposizione fotografica.

C'è un'intervista alla Moon (2008, p. 131) che si apre chiedendo cosa le interessi di più nella fotografia, e la risposta inizia con queste parole: "Prima di tutto, direi il rapporto con il tempo della fotografia, questa allusione costante alla perdita, alla memoria, alla morte." Ma, aggiunge, l'aspetto emozionante del fare una fotografia è l'illusione, il gioco, l'incertezza, la domanda: "È vero? È falso?". E in un'altra intervista (Moon 2001) dice che in ogni fotografia c'è il senso della perdita: l'azione che coglie un istante e lo fa esistere di nuovo è, dice, come la vita della morte; la fotografia è come l'anima di ciò di cui abbiamo appena visto la fine.

La Moon conosce ovviamente gli scritti del suo concittadino Roland Barthes, ma mi sembra ricordare più da vicino certe riflessioni del libro della Sontag, ove leggiamo che fare una fotografia significa partecipare della mortalità di qualcuno o qualcosa, per cui "tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvvente del tempo". La Moon però, s'intende, non "lascia" che questo accada ma prende il processo nelle sue mani, ne fa l'oggetto della sua opera di fotografa, lo traduce in un'enunciazione lucidamente e impietosamente enunciata. Come dire: "Non intendo accettare semplicemente il morire, il cancellarsi, l'andar via", ma in qualche modo, per cercare di salvarmene, cerco di trasformarlo in "Io induco e indirizzo questa morte, questo perdersi, questo distacco", o comunque "sono consapevole di sceglierlo".

In certo senso, Sarah Moon condivide con Stieglitz l'attesa snervante del momento in cui scattare, pur se lo vive in maniera forse più femminile ma senz'altro più angustata, anche perché lavora spesso su commissione, impegnando una troupe di persone pagate a tempo. Parla di giornate in cui non riesce a scattare una foto: la modella è lì, attende, vede il panico della fotografa, il

tempo passa, la luce diminuisce... Dice la Moon (2008: 54): “Perdo fiducia. Mi viene voglia di smettere per sempre di fare foto, ma continuo. E poi all’improvviso, non sempre, solo qualche volta, accade qualcosa, qualcosa è cambiato, non so mai dire perché, forse è che sono nel posto giusto al momento giusto, o forse è solo che ci credo – qualche volta vedo per una frazione di secondo come una scintilla, la bellezza, o l’insolito, o la differenza, o soltanto la sorpresa. Non so, tutto all’improvviso va in fretta in mezzo a tutta questa lentezza, e io ne sono presa e alla fine amo quello che vedo e non posso smettere di averlo trovato, e di perderlo”.

Si tratta, diremmo, come per Stieglitz, di istanti che devono essere colti al volo, ma con la differenza che qui siamo su un set dove c’è una scenografia preparata in anticipo, modelle che assumono la posa loro richiesta, tecnici che forniscono l’illuminazione voluta, e così via. Dunque, perché non dovrebbe trattarsi qui di catturare ciò che si offre all’occhio della macchina fotografica? Eppure, anche qui la fotografia esiste solo nel momento in cui *la coincidenza* si realizza... (“coincidenza” è un termine caro alla Moon, che l’ha utilizzato più volte, per una delle sue più importanti raccolte di fotografie, per varie mostre, eccetera).

Il termine “coincidenza” qui è indice, oltre che di modestia, soprattutto di una concezione che si sarebbe detta una volta “debole” della fotografia, vista come arte precaria e inaffidabile – ma, diremmo, meravigliosamente precaria e inaffidabile! Può essere il caso di citare un passo di uno scritto di Sarah Moon (2005, *Preambolo*): “Un giorno d’inverno sulla spiaggia un gabbiano entra da destra nel campo del mio obiettivo, mi guarda, se ne va, lo dimentico. Molto tempo dopo, nel provino di una pellicola che credevo perduta, l’ho trovato, l’ho ritrovato. [...] non so, non so più neanche se l’ho visto davvero, miracolo, miraggio o segno del cielo, emblema del caso, mistero o magia della fotografia... coincidenze...”. La fotografia non è propriamente né un afferrare

né un perdere, vi riconosciamo forse piuttosto il termine complesso, sovraordinato a tale opposizione: è la traccia sì di un momento, forse sognato, comunque per definizione perduto, e però fermato e riquadrato nell'immagine, indubitabilmente catturato. Il punto è che non possiamo catturare i nostri sogni se non nel momento in cui una *coincidenza* li rende per un istante visibili *là fuori*.

Scegliendo di collocarsi lungo il margine di una definitiva ambiguità, la Moon si mostra consapevole del fatto che la fotografia pretende a torto di starsene chiusa e ferma nella sua cornice testuale, laddove la sua definizione formale, insicura e precaria, evidenzia per intero le tracce di un lavoro che, con tutta la consapevolezza di un azzardo, prova a disegnare, o magari soltanto ad abbozzare, un'immagine. La fotografia è dunque innanzi tutto questo gesto, questo lavoro, questo processo: un processo che in quanto tale, tra l'altro (come si è visto) dipana l'immagine tangibilmente nel tempo; tutto meno che un'istantanea, in effetti. La fotografia è la pratica di scrittura, non l'impronta. L'uso del termine "coincidenze" indica appunto che tra il processo di scrittura e la realtà non c'è alcun rapporto di determinazione; semmai, il disporsi sempre casuale delle cose del mondo è *l'occasione*, non il punto d'origine, dell'atto di scrittura.

A dispetto di ogni apparato tecnologico, la pittura ci si presenta come l'arte che esprime il dominio del soggetto sul mondo, la fotografia invece come espressione, a conti fatti poco "rappresentazionale", di un soggetto che continuamente s'interroga sul suo rapporto con il mondo. Ben lungi alla fine dal riportare una traccia, la fotografia può anzi proporsi quale interrogazione sull'esistenza stessa del "reale", portandoci a constatare come questo si dia immediatamente come *rappresentazione*; molte volte, anzi, ciò che troviamo affascinante nel mondo è il modo in cui ci sembra replicare il nostro immaginario. Nei termini semiotici di una teoria neosaussuriana, questa autentica *coincidenza* fa sì che

un'esplorazione del mondo consenta la manifestazione, cioè la realizzazione di un oggetto testuale, nel nostro caso di un'immagine fotografica: manifestazione di una struttura significativa astratta e indubitabilmente psichica. C'è insomma alla base propriamente una struttura segnica del tipo definito nei fondamenti della semiotica europea. E l'opera straordinaria della Moon ci testimonia anzi che, con tutta evidenza, il senso dell'immagine non sta in quello che essa coglie e riproduce ma in ciò che sottrae e in ciò che perde, in ciò che sposta, in ciò che nasconde. Un esempio tangibile e affascinante del principio per cui il senso consiste nello scarto, nella differenza, senza la componente positiva di un aggancio a qualcosa di concreto, ma anzi in un lavoro pervicace di cancellazione e negazione, che è poi il nostro unico modo di elaborare un senso, e in fondo anche, paradossalmente, di essere in grado di appropriarci di qualcosa.

