

L'ordine apparente ***Per una considerazione semiologica della fotografia***

Premessa

Già al suo nascere la fotografia vide chi tentò di inquadrarla in categorie di carattere squisitamente estetico: sorsero innumerevoli discussioni sull'opportunità di considerarla una forma d'arte oppure no; sorsero scuole e correnti che vollero “nobilitare” la fotografia rendendo le immagini simili a dipinti, fino alla reazione di Renger-Patsch e alla “nuova oggettività” (1928).

Tuttavia, insistere su un'estetica della fotografia potrebbe sembrare per lo meno azzardato, dal momento che nella terminologia filosofica italiana si intende con “estetica” un'indagine di carattere speculativo sull'arte in quanto tale, e che pertanto non sembrerebbe di poter comprendere in tale categoria (senza effettuare una forzatura fondamentale scorretta) le valutazioni e le analisi sull'immagine fotografica, a meno che esse non siano tali da evidenziare problemi di carattere tanto generale da poter essere applicati all'arte nel suo insieme.

Eviteremo pertanto ambiguità terminologiche e *impasse* concettuali rinunciando a usare termini quali “estetica” o “arte”, e cercheremo piuttosto di vedere se sia possibile tentare un approccio semiologico ai fatti propri della comunicazione fotografica.

La constatazione preliminare, piuttosto sgradevole, consiste nella consapevolezza che l'analisi semiologica dell'immagine fotografica (come del resto di tutte le forme di comunicazione non verbale) è pesantemente condizionata dalla necessità di utilizzare codici ad essa estranei quali, in primo luogo, i codici linguistici.

Di qui il disagio derivante dall'inadeguatezza del linguaggio, non sempre in grado di cogliere la specificità di significati non verbali; di qui il forte disturbo – che penalizza tutte le semiotiche non verbali – derivante dall'obbligo di intraprendere un discorso verbale in quanto unico mezzo per esplicitare l'analisi.

La necessità ineliminabile di utilizzare codici verbali per descrivere fatti che verbali non sono può farci cadere in trabocchetti capaci di inficiare i risultati più brillanti e di tradire la stessa realtà dei fenomeni percettivi.

Riconoscendo l'immagine e parlandone, iniziamo già a piegarla alla logica e alle strutture del linguaggio.

Un linguaggio che – sia esso parlato o scritto – si svolge nel tempo ed esplora in momenti successivi il contenuto del messaggio, e che pertanto non può descrivere, se non con inadeguatezza, un'immagine che la pregnanza del segno iconico permette di cogliere grazie a un'unica percezione globale.

L'elevata densità di tali segni non può consentire una loro transcodificazione se non a mezzo di lunghi discorsi.

Il problema dell'arbitrarietà

Ma la descrizione della comunicazione fotografica dal punto di vista semiologico pone anche una seconda spinosa questione.

Molti infatti arrivano a negare del tutto non solo l'arbitrarietà, ma anche la convenzionalità del segno fotografico, negandogli, di conseguenza, ogni valore di segno.

Il rischio, effettivamente esistente, prende origine da un malinteso assai diffuso, che consiste nel considerare la fotografia come mera riproduzione del reale.

Già al suo nascere essa si era vista investita di questo pesante fardello, tanto da permettere agli storici dell'arte di evidenziare quanto l'avvento della fotografia avesse “liberato” la pittura dall'obbligo di riprodurre la realtà, lasciandole facoltà di esplorare nuove possibilità espressive, fino alla negazione stessa dell'intenzionalità del segno (arte gestuale).

In realtà i pittori del secondo Ottocento intrapresero nuove vie non perché “liberati” dalla fotografia, ma perché proprio la fotografia indicò loro la strada per la ricerca di nuovi rapporti spaziali, di nuove strutture rappresentative, di realtà figurative diverse da quelle

tradizionali, codificate dall'accademia.

La fotografia mise in discussione l'oggettività dei fatti percettivi, stravolse lo spazio "reale" della prospettiva rinascimentale (rassicurante e misurabile perché esistente e strutturato al di fuori dell'uomo) e dimostrò, attraverso l'uso delle diverse lunghezze focali, l'esistenza di uno spazio geometricamente ordinato e indipendente dalle facoltà percettive, postulando per contro la possibilità di ricreare lo spazio percepito, ordinandolo in sistemi di segni strutturati e codificati, scelti fra gli infiniti stimoli visivi (non ancora venti valore di segno) presenti nel disordine del reale.

Ciononostante, la mistificazione che vuole la fotografa come semplice riproduzione del mondo rimase – ed è tuttora – presente nella coscienza della nostra civiltà: che il fenomeno della percezione visiva sia un fatto culturale, in quanto organizzazione del *perceptum* secondo modelli codificati, è difficilmente comprensibile se ci si attiene al senso comune.

Eppure già Ansel Adams aveva notato come gli appartenenti a culture cosiddette "primitive" non sapessero decodificare un'immagine fotografica riconoscendovi dei significanti dotati di un preciso significato e riconducendosi ai loro referenti reali, o come – se pure erano in grado di farlo – non vedessero nel primo piano di un uomo null'altro che una testa mozzata.

Purtroppo il fatto che l'immagine fotografica sia soltanto in grado di denotare oggetti concreti, e non concetti astratti, porta il senso comune a considerare il segno fotografico non come arbitrario, e neppure come convenzionale, ma come totalmente motivato.

In realtà la fotografia di un albero non è l'albero fotografato più di quanto non lo sia la parola che lo denota.

La relazione – di natura extrasemiologica – esistente fra immagine fotografica e soggetto fotografico, dotato di esistenza fenomenica, non va spacciata per relazione, di natura semiologica, esistente fra significante e significato: cosa che invece il senso comune fa, postulando la relazione fra immagine e soggetto non soltanto come motivata, ma addirittura tranquillamente come sostitutiva: la fotografia di un albero sostituisce l'albero, con il vantaggio di essere più facilmente manipolabile e di "conservare", virtualmente in eterno, il soggetto fotografico (la caccia fotografica come sostituto della caccia cruenta – il "catturare" l'immagine della preda in luogo della preda – è un elementare esempio di un siffatto procedimento).

Così la relazione di immotivazione esistente fra significante e significato viene identificata con la relazione fra immagine e soggetto, passando anch'essa, di conseguenza, per motivata e sostitutiva.

Una simile confusione si riconduce alla vecchia concezione analogistica di scuola aristotelica, secondo la quale le leggi del pensiero ricalcano le leggi del reale, e sono a loro volta analoghe a quelle che governano i segni che lo esprimono, dato che pensiamo utilizzando il linguaggio.

Ma applicando con un'extrapolazione un po' ardita ciò che è valido per il linguaggio verbale anche al "linguaggio" delle immagini, ecco che un simile assetto ci porterebbe ad affermare che – poiché rappresentiamo secondo certe strutture la realtà – esiste analogia fra le leggi che governano l'organizzazione dei segni iconici e le leggi del mondo reale.

In effetti il nostro modo di rappresentare la realtà ha pesantemente influito (e influisce) sulla percezione e sull'interpretazione stessa del mondo fenomenico, allo stesso modo di come le strutture delle lingue classiche influenzarono il modo di pensare dei filosofi lungo l'arco di più di venti secoli.

L'arbitrarietà, o comunque la convenzionalità, del segno fotografico possono venire facilmente sostenute quando si analizzi una fotografia elaborata su pellicola lith (si tratta di un procedimento che elimina la scala dei grigi riducendo tutti gli scarti tonali ad una mera alternanza di bianchi e neri puri): essa viene riconosciuta e decodificata correttamente dallo spettatore, pur non possedendo le proprietà che il soggetto reale possedeva; non solo non esiste alcuna "nativa somiglianza" (relazione che lega l'icona peirciana all'oggetto raffigurato) con il denotato, ma non vengono neppure riprodotte le condizioni della percezione mediante l'analogia delle relazioni percettive.

Esiste invece un insieme di tratti pertinenti rigorosamente selezionati in base a un codice, che permette il riconoscimento di ben precisi significanti.

Ma non basta.

Quando un fotografo dilettante desidera riprendere una corsa automobilistica, si comporta di solito secondo quanto suggerito dal manuale di istruzioni allegato al suo apparecchio: imposta cioè un tempo di otturazione estremamente rapido, che gli dia la possibilità di fotografare le auto in corsa senza incorrere nel rischio di mosso.

Otterrà così l'immagine di vetture apparentemente ferme, cosa che avrebbe potuto ottenere con

assai maggiore facilità fotografandole durante le soste ai box.

Il professionista sa invece che lo spettatore non vuole vedere delle automobili da corsa, ma bensì una corsa di automobili: egli è quindi obbligato a rendere, in un'immagine per sua natura statica, il senso del movimento.

Cosa che naturalmente sa fare, ricorrendo alla ben nota tecnica del panning: le linee di sfondo, sfocate in senso longitudinale, sono segno convenzionale e arbitrario della velocità (si tratta, per inciso, di linee analoghe a quelle che i disegnatori di fumetti tratteggiano dietro ad un personaggio in corsa).

Non c'è stata alcuna riproduzione del reale; non esiste analogia di forme relazionali fra l'immagine percepita e l'immagine fotografata: quelle linee non esistono nel mondo fenomenico, ma sono ora presenti sul negativo.

Lo spettatore le interpreterà come se fossero rappresentazione del reale grazie al sistema di attese (codificato) che è presente in lui e che gli consente di penetrare nell'universo segnico della fotografia.

Il procedimento fotografico in bianco e nero, che traduce in toni di grigio la gamma di lunghezze d'onda percepibili dall'occhio umano (e convenzionalmente suddivise in un numero di colori variabile fra le diverse culture) potrebbe essere anch'esso vantaggiosamente citato, a sostegno dell'arbitrarietà del segno fotografico.

Non esiste infatti alcun rapporto fra i colori percepiti dall'occhio e i toni di grigio che li denotano nella stampa finale: come sa qualunque dilettante, la ripresa in bianco e nero richiede l'uso di filtri colorati che favoriscano la separazione tonale, onde evitare che soggetti cromaticamente contrastanti vengano resi con toni di grigio fra loro simili.

Un esempio banale e facilmente comprensibile da parte di chi è digiuno di fotografia può essere quello – ormai classico – della coccinella rossa posata su una foglia verde.

È assai probabile che, fotografando in bianco e nero senza filtratura, il grigio della coccinella e il grigio della foglia risultino, nella stampa finale, del tutto uniformati.

Per tradurre come contrasto tonale il contrasto cromatico percepito nella realtà occorrerà anteporre all'obiettivo da ripresa un filtro colorato: un filtro rosso o arancio, ad esempio, scurirà la foglia, mentre un filtro verde scurirà le elitre rosse della coccinella, la quale si staglierà su uno sfondo grigio chiaro brillante.

Si otterranno insomma toni di grigio fra loro differenziati, ma in maniera del tutto arbitraria e per nulla rispondente alle differenze percepibili mediante l'osservazione diretta.

È interessante far rilevare il fatto che quanto più il fotografo è in grado di controllare – poiché ne conosce i fondamenti teorici – il procedimento tecnico di formazione dell'immagine, tanto più riesce a caricare di significati il messaggio, privilegiando, mediante la separazione tonale, alcuni elementi dell'immagine a scapito di altri.

In pratica, egli opera dando risalto ad alcuni dei toni di grigio che andranno a formare l'immagine finale, lasciando che gli altri si confondano in un nero o in un grigio medio.

Ne consegue che il grado di arbitrarietà del segno fotografico è per certi aspetti direttamente proporzionale alla capacità del fotografo di previsualizzare (come insegnava Adams) e di controllare l'immagine in tutte le fasi della sua formazione.

E ancora, è noto come durante la fase di sviluppo del negativo sia possibile aumentare o diminuire il contrasto, modificando la scala dei grigi; senza contare le ulteriori elaborazioni possibili in fase di stampa, quando cioè il negativo diventa esso stesso soggetto di una nuova fotografia eseguita (mettendo nuovamente in gioco scelte arbitrarie) su un supporto di carta sensibile.

I codici figurativi come codici deboli

A fronte di chi nega l'arbitrarietà, o addirittura la convenzionalità, del segno fotografico, escludendo la possibilità di considerarlo secondo modelli semiologici, c'è chi pretende di descrivere i fatti propri della comunicazione visiva ricorrendo a modelli squisitamente linguistici e affermando che, qualora ciò non si rivelasse possibile, tanto varrebbe rinunciare a ogni tentativo di approccio semiologico a tali forme di comunicazione.

Ora, a prescindere dal fatto che l'applicazione dei modelli linguistici a forme di

comunicazione non verbale costringe a vere e proprie acrobazie che si rivelano, alla fine, soltanto un'inutile perdita di tempo, è necessario sottolineare che – pur restando incontrovertibile il fatto che la linguistica è, fra le discipline semiologiche, quella che si è sviluppata in maniera più completa e metodologicamente rigorosa – nulla ci autorizza a sostenere che ogni fenomeno di comunicazione debba venire descritto facendo ricorso alle sole categorie della linguistica, né che, qualora ciò si rivelasse impossibile, si debba negare valore di segno a tutto ciò di cui la linguistica non può occuparsi.

È vero, piuttosto, che per quanto riguarda le forme di comunicazione visiva mancano tuttora modelli altrettanto rigorosi e sistemazioni concettuali altrettanto ampie.

Ne consegue che si può parlare soltanto per traslato e preferibilmente tra virgolette di “linguaggio delle immagini”: le differenze sono troppo profonde perché si possa tentare la ricerca di un modello comune.

Contrariamente al linguaggio e ad altri codici forti, i codici figurativi in generale (e quelli fotografici in particolare) sono codici deboli, nel senso che in essi i tratti pertinenti non sono sempre univoci e ben definiti, mentre le opposizioni significanti sono più sfumate e difficilmente individuabili.

A ciò si aggiunge il fatto che le varianti facoltative prevalgono sui tratti pertinenti, ammesso che la mancanza di tratti discreti paragonabili a quelli linguistici (il che non significa che non ne esistano) renda possibile distinguere le une dagli altri.

Analogamente, è assai difficile evidenziare l'esistenza di una doppia articolazione: il vero problema è stabilire se esistano unità discrete prive di significato (cioè di seconda articolazione) che contribuiscano a formare unità significanti di prima articolazione.

I toni di grigio, privi di per sé stessi di significato ed esistenti in numero finito (per quanto numerosi essi siano, è possibile quantificarli in base agli scarti di densità rappresentati dalle curve sensitometriche) possono essere considerati unità discrete di seconda articolazione?

Se sì, quali sono le unità di prima articolazione?

Le figure (formate dai toni di grigio) hanno significato di per sé stesse, o non sono piuttosto i loro rapporti reciproci ad avere significato (cioè il sistema di relazioni fra le figure aggiunto alle figure stesse)?

In realtà questi elementi non sembrano avere valore opposizionale, e se anche lo possedessero, come individuarlo? E una volta individuato, esso non cambierebbe a seconda del contesto?

Tutti questi interrogativi potrebbero far apparire sterile e metodologicamente scorretta la ricerca di elementi articolatori in fotografia; in ogni caso ci sembra che le ipotesi fin qui formulate richiedano di essere verificate sulla base di una più approfondita discussione.

L'importanza dei procedimenti formativi

Nei confronti delle altre forme di comunicazione visiva, la fotografia gode di caratteristiche sue proprie, le quali fanno sì che essa richieda di essere descritta ricorrendo a modelli differenti rispetto a quelli utilizzati per la grafica o la pittura.

Le diversità iniziano a farsi rilevanti già quando si considera il modo in cui il messaggio iconico viene prodotto: se infatti il disegnatore e il pittore hanno di fronte a sé uno spazio vuoto e ben delimitato da riempire con segni grafici, e godono quindi della possibilità di aggiungere o togliere intere serie di segni in base alle necessità della composizione, il fotografo, per contro, si trova di fronte a una realtà esistente, a un mondo fenomenico per sua natura privo di ordine, che egli dovrà organizzare e ordinare visivamente, effettuando scelte precise e scartando – dall'insieme di segni potenziali tutti equiprobabili al momento delle riprese – quelli non necessari ai fini del messaggio.

Il fotografo insomma (a patto che abbia qualcosa da dire e sappia come dirlo) costruisce la sua immagine a partire da una realtà caotica all'interno della quale egli isola (grazie all'inquadratura, alla scelta della focale, all'esposizione e al contrasto, alla direzione della luce) gli elementi ai quali dare valore di segno.

Un'importante conseguenza di ciò che abbiamo detto fin qui consiste nel fatto che ogni discorso sulla fotografia non può prescindere dall'analisi dei procedimenti materiali (cioè tecnici) che hanno portato alla sua realizzazione.

Non poche immagini, del resto, pongono in evidenza i loro processi formativi, eleggendo

questi a oggetto del proprio discorso: la fotografia (immagine) diviene così informazione sulla fotografia (forma di comunicazione), sulle sue possibilità tecniche ed espressive.

Lo spettatore è costretto a soffermarsi non soltanto sul soggetto rappresentato (che di fatto è il semplice pretesto della comunicazione), ma anche e soprattutto sui suoi rapporti funzionali con lo sfondo, sulla scelta dell'esposizione, sulla nitidezza; insomma sui procedimenti formativi che hanno condotto al compimento dell'opera.

Ciò che il destinatario del messaggio è chiamato in sostanza a esplorare è la struttura della fotografia, nonché le procedure attraverso le quali l'autore ha organizzato tale struttura, cioè il suo stile.

In tal modo la struttura rimanda alla personalità dell'autore, alla sua capacità (non solo tecnica) di trattare il soggetto, al suo atteggiamento nei confronti del tema trattato, alla sua *Weltanschauung*, al contesto culturale nel quale opera.

Ma soprattutto lo spettatore è chiamato a riconoscere nella fotografia un peculiare, inimitabile stile narrativo.

I paesaggi di Ansel Adams si fanno guardare non tanto per ciò che denotano (le stesse montagne, gli stessi laghi sono riprodotti in centinaia di banali cartoline) quanto per il modo in cui l'immagine è stata strutturata: è il "linguaggio" di Adams che ci affascina, tanto da porsi ancor oggi come insuperato paradigma di perfezione tecnica ed espressiva.

Analogamente, il *flou* inventato (o meglio reinventato) da David Hamilton costituisce uno stile peculiare che ci permette di riconoscere a prima vista una sua fotografia.

E questo nonostante i numerosi e spesso goffi tentativi degli imitatori, i quali utilizzano certi stili propri dei grandi maestri enucleandoli dal contesto originario e inserendoli in una nuova struttura: essi pensano così di evocare lo stile del maestro, in modo che lo spettatore carichi le loro opere di quell'approvazione comunemente attribuita alle opere originali.

In realtà non è certo sufficiente anteporre all'obiettivo un vetro smerigliato o un filtro rosso per ottenere – rispettivamente – i risultati di Hamilton o di Adams: nelle opere di questi l'espedito tecnico è in relazione funzionale con gli altri elementi della struttura, mentre nelle imitazioni esso appare come "effettaccio" gratuito e di cattivo gusto.

L'organizzazione del messaggio

Il problema che si pone a chi voglia ricostruire la genesi di una fotografia sta nell'individuare i procedimenti attraverso i quali l'autore è riuscito a organizzare il suo messaggio.

Egli si trova innanzitutto di fronte a una fonte di infinite informazioni tutte equiprobabili, fonte costituita dalla realtà fenomenica che esiste al di fuori di lui e che egli percepisce.

Gli stimoli visivi privi di organizzazione godono di un'elevata potenzialità informativa, la quale è tuttavia vanificata dalla massima entropia (cioè dal massimo disordine) esistente alla fonte.

Entropia che viene immediatamente ridotta grazie all'introduzione di un codice mediante il quale diventa possibile strutturare il messaggio.

Alcuni fra gli infiniti stimoli visivi vengono scelti per rivestire valore segnico e rivelarsi portatori di significato.

Ma a questo punto un nuovo problema si pone: infatti – contrariamente al disegnatore (che come abbiamo già accennato può disegnare soltanto gli elementi portatori di significato) – il fotografo deve fare i conti con oggetti che assai raramente può eliminare dalla scena.

A meno che egli non costruisca la fotografia in studio e per quanto sia capace – attraverso la scelta dell'opportuna inquadratura – di "tagliare" gran parte di tali elementi di disturbo, resta incontrovertibile il fatto che alcuni di questi entreranno a far parte dell'immagine finale.

Il messaggio sarà quindi disturbato da questi elementi estranei che costituiscono il "rumore" introdotto nel messaggio stesso.

Il rumore provoca un aumento dell'entropia: il disordine è nuovamente in agguato,

pronto ad abbassare drasticamente l'efficacia del messaggio.

Prova ne sono certe fotografie scattate dai dilettanti, i quali amano riprendere il soggetto (di solito una figura umana) contro uno sfondo caratterizzato da un eccesso di elementi figurativi e/o da una esasperata policromia: la fidanzata fotografata con una variopinta aiuola alle spalle ricorre in tutti gli album fotografici delle vacanze e si pone come esempio illustre di ciò che non si dovrebbe mai fare! Infatti la quantità di informazione proveniente dallo sfondo è talmente elevata da disturbare pesantemente la percezione del soggetto, non soltanto rendendone pressoché indistinguibili gli esatti contorni, ma facendo anche sì che l'attenzione dello spettatore inizi a vagare incerta fra punti di interesse troppo numerosi, fino a domandarsi quale sia in realtà il vero soggetto della fotografia.

Per salvaguardare il messaggio dall'eccesso di rumore il fotografo sarà costretto a introdurre un certo grado di ridondanza, in modo da superare quantitativamente il rumore.

Tuttavia, la preoccupazione di strutturare messaggi dal significato assolutamente chiaro e univoco può portare l'autore a comporre immagini assolutamente prevedibili, cioè banali (fino al punto di sconfinare nella categoria del kitsch) e in ultima analisi scarsamente informative.

Ecco che allora egli riesce ad aumentare la quantità di informazione sconvolgendo in parte le regole del gioco: egli "dice" qualcosa che il destinatario non si aspetta, insulta le sue certezze acquisite e viola il suo sistema di attese; in sostanza introduce volontariamente nel messaggio (strutturato in base al codice) un elemento di disorganizzazione.

Sembra esserci contraddizione con quanto abbiamo detto poc'anzi: se infatti organizzare un messaggio significa strutturarlo in base a un codice (e introdurre addirittura una certa quantità di ridondanza), come possiamo affermare che il messaggio diventa più informativo se si discosta dall'ordine prevedibile?

In realtà occorre distinguere fra quantità di significato e quantità di informazione: quanto più chiaro appare il significato di un messaggio, tanto minore sarà la quantità di informazione veicolata.

Le cartoline illustrate sono un classico esempio di messaggio chiaro e prevedibile, del tutto coincidente con il sistema di attese dello spettatore medio, un messaggio per ciò stesso banale.

Al contrario un'immagine all'infrarosso, che stravolge i rapporti tonali (e, se a colori, cromatici) comunemente accettati (cioè codificati) nella nostra cultura, costituisce invece un esempio di come si possa aumentare la quantità di informazione introducendo violazioni del codice: una fotografia in falsi colori può far sorgere dei dubbi sul reale significato del messaggio, ma veicola una grande quantità di informazione.

Volendo schematizzare, possiamo dire che il fotografo struttura messaggi informativi innanzitutto "ritagliando" all'interno del disordine originario un sistema ordinato di probabilità (cioè un codice); in seguito introducendo nel sistema (ma senza ritornare al disordine preesistente) un elemento di disorganizzazione capace di generare ambiguità rispetto alle regole del codice.

Il pericolo sta nello stravolgere l'ordine probabilistico al punto di provocare la totale incomprendibilità del messaggio: violare il codice introducendovi un elemento di disordine non significa distruggere il codice, né crearne uno noto soltanto all'emittente: in entrambi i casi non esisterebbe comunicazione.

Il rapporto con il destinatario

Nel decidere come strutturare il suo messaggio visivo, il fotografo non può prescindere dal considerare preventivamente e con ragionevole esattezza il tipo di destinatario che si troverà a doverlo decodificare.

Questi dovrà organizzare mentalmente i segni che si trova davanti, compararli con il proprio sistema di attese e penetrare nella struttura dell'immagine alla ricerca di un codice, arrivando finalmente alla comprensione del messaggio solo a patto di essere così culturalmente vicino all'emittente da dividerne i codici percettivi e rappresentativi.

L'affermazione della necessità di un codice comune, del tutto ovvia quando si parli di linguaggio verbale, appare un po' meno evidente qualora si affrontino codici deboli e dalle strutture difficilmente afferrabili.

Uno spettatore non ancora abituato a un certo "linguaggio" fotografico tende a rifiutare le immagini che gli vengono proposte: certe fotografie di scuola americana, ad esempio, appaiono tecnicamente sbagliate a chi non conosce la particolare funzione espressiva che i fotografi di quella

scuola attribuiscono alla saturazione dei colori, ottenuta mediante il ricorso – spesso pesante – alla sottoesposizione, alla polarizzazione della luce e alla duplicazione della diapositiva su pellicola ad alto contrasto.

Può anche accadere che il destinatario decodifichi il messaggio iconico in base a un codice diverso da quello usato dall'emittente.

Ciò non toglie, tuttavia, che anche una decodificazione aberrante (dal punto di vista dell'emittente) non possa essere di per sé stessa legittima.

Avviene anzi talvolta che in questo modo il messaggio sia arricchito di significati interessanti, anche se non presenti nelle intenzioni dell'autore.

Tutto questo a patto che il destinatario non pensi ad un uso errato del codice, e cioè non pensi che la fotografia è sbagliata.

Le potenzialità espressive del codice fotografico

L'esistenza del codice limita, con il suo sistema di probabilità, l'equiprobabilità che caratterizza la serie virtualmente infinita delle possibili informazioni visive.

Ma a sua volta il codice si pone come sistema di equiprobabilità rispetto alla serie di messaggi che esso rende possibili, la quale però non è infinita, grazie alla presenza di automatismi.

Questi, facilmente sperimentabili quando si tratti di codici linguistici, sono infatti presenti anche nella comunicazione visiva (ricordiamo per inciso che si dicono automatismi certe sequenze obbligate che costringono il parlante a dire certe cose e non altre: dopo le parole “a patto” il codice lingua italiana ammette soltanto le parole “che” o “di”; la presenza della parola “porcospino” ingenererebbe l'incomprensibilità del messaggio): per questo si dice che – in certa misura – l'emittente “è parlato” dal codice.

Una fotografia nella quale il cielo si trovasse al di sotto del paesaggio terrestre sarebbe riconosciuta come artefatta o capovolta da qualunque destinatario, dal momento che è considerato “normale”, cioè automatico, che il cielo debba trovarsi al di sopra della linea d'orizzonte.

La pubblicità del “metano azzurro”, nella quale il cielo è *anche* nel sottosuolo, apparirebbe del tutto incomprensibile (o sbagliata) se non fosse supportata da altri codici (in primo luogo quello linguistico) che spiegano la violazione al codice: in questo caso lo slogan “Un cielo azzurro sotto di noi” rimette le cose a posto e rassicura il destinatario.

Analogamente può essere considerato un automatismo il raffigurare una persona umana in primo piano senza escludere il capo dall'inquadratura: se ci sono le spalle dev'esserci per forza la testa; in caso contrario diciamo che la fotografia è sbagliata.

Tuttavia la presenza di automatismi non limita in modo troppo rigoroso le possibilità di espressione fotografica.

Contrariamente ai codici più forti, quelli iconici in genere sono caratterizzati da un certo grado di provvisorietà, nel senso che l'emittente può, in particolari situazioni, mettere in crisi il codice e i suoi automatismi, modificandolo.

È ad esempio comunemente accettato (cioè fa parte del codice) che un soggetto fotografato controsofale appaia come una nera silhouette quando lo sfondo è esposto correttamente.

Se si vuole esporre per il soggetto, è automatico che lo sfondo “bruci”.

Ma se il fotografo lo desidera (e se è abbastanza esperto da risolvere i problemi di esposizione che ciò comporta) può illuminare il soggetto con il flash, ottenendo contemporaneamente un soggetto leggibile e uno sfondo esposto in modo corretto.

Le prime fotografie ottenute in questo modo furono accolte come esageratamente originali: il fatto che la luce provenisse da due direzioni fra loro opposte andava contro ogni realtà percettiva (riecco il pregiudizio secondo il quale la fotografia debba riprodurre la realtà secondo i modi della percezione visiva!) e costituiva pertanto un'inaccettabile ingiuria al codice.

Soltanto in un secondo tempo l'abitudine a questa nuova tecnica di illuminazione fece sì che essa entrasse a far parte delle possibilità del codice.

Anche la macrofotografia o l'uso di focali assai diverse dalla normale (si pensi alla prospettiva curvilinea ingenerata dagli obiettivi di cortissima focale a occhio di pesce o all'esasperata compressione dei piani dell'immagine provocata dalle lunghe focali) rompono la quotidianità della nostra esperienza di spettatori costringendoci a identificare i codici inusuali messi in gioco dall'emittente, a concentrarci sulla loro strutturazione e a riconoscere nel soggetto raffigurato il mero pretesto della comunicazione, incentrata in realtà sui modi di produzione dell'opera.

Su un numero del "National Geographic Magazine" di qualche anno fa apparve la fotografia di un uomo politico israeliano: un uomo seduto alla scrivania, con una libreria alle spalle e gli occhiali posati sul piano davanti a sé. Ebbene, il fotografo aveva messo a fuoco l'obiettivo soltanto sull'immagine rifratta da una lente degli occhiali: l'uomo politico appariva così incorniciato entro la montatura in plastica, immagine di un'immagine, mentre tutto il resto della fotografia (compreso l'uomo seduto dietro il suo tavolo di lavoro) appariva completamente sfocato.

Eppure non c'è violazione al codice più dirompente che la sfocatura dell'immagine!

Quello che per un dilettante sarebbe stato un irrimediabile errore era stato sfruttato dal professionista creativo per concentrare l'attenzione dello spettatore su un solo punto dell'inquadratura: quella lente che deformava il soggetto lasciando emergere – a livello connotativo – la complessità e la problematicità del politico e dell'intellettuale.

Una fotografia di questo genere mette in crisi il codice dimostrandone, al contempo, le vaste possibilità espressive: il messaggio rimanda continuamente al codice e alle cose che il codice permette di dire (più che non alle cose effettivamente dette).

Una simile potenzialità propria del codice fotografico è messa in evidenza anche in quelle immagini che i teorici della fotografia chiamano "a schema ripetitivo".

Esse consistono nel reiterare l'immagine del soggetto un indefinito numero di volte, in modo che la ripetizione divenga il soggetto stesso della composizione fotografica: una scala a chiocciola fotografata in modo che l'asse di ripresa coincida con il suo asse verticale; una catasta di legna che occupi l'intero fotogramma; una cassetta di mele perfettamente parallela al piano focale (occorre eliminare completamente lo sfondo) sono esempi semplici di tale procedura.

In questi casi, il messaggio è affetto da un eccesso di ridondanza, dovuto a un'utilizzazione inusuale del codice.

La ridondanza è spinta a tal punto da generare tensione nel destinatario.

A livello denotativo essa può, paradossalmente, ingenerare ambiguità: è possibile che tutti i significanti, identici l'uno all'altro, abbiano lo stesso significato?

A livello connotativo l'immagine, apparentemente ovvia, non è meno problematica: a che cos'altro rimandano i significanti, o per lo meno la loro iterazione?

E ancora, le abitudini percettive precedentemente codificate in un sistema di attese vengono messe in crisi dall'uso inconsueto del codice, tanto che simili immagini finiscono per rivelarsi potentemente informative.

Ma non potendo l'informazione riguardare il soggetto, il quale è addirittura banale nella sua ovvietà figurativa, ecco che essa si riversa sul codice in quanto tale, o per meglio dire sull'uso che del codice è stato fatto.

Dai significati l'attenzione si sposta alla struttura dei significanti e al modo con cui essa è stata organizzata: il soggetto è ancora una volta il semplice pretesto del discorso, che si fa discorso sulla fotografia.

Avviene però talvolta che alcuni fotografi si perdano in un esasperato solipsismo, intendendo la fotografia come pura ricerca di carattere "metalinguistico" e destrutturando continuamente i codici acquisiti fino a raggiungere forme di espressione che codificate non sono, con conseguente perdita di ogni capacità comunicativa.

Questa non-creatività, spacciata per creatività, giunge a negare una delle proprietà fondamentali del segno, e cioè la sua intenzionalità.

Lo spettatore, non più guidato dalla struttura dell'opera a ricercarne i possibili significati, viene lasciato libero di vagare nell'infinita equiprobabilità di tutte le interpretazioni possibili, senza poter essere in grado di riconoscere un codice, di individuare strutture e messaggi.

Lo spettatore di fronte all'immagine

Arrivati a questo punto è forse bene cercare di approfondire alcune questioni riguardanti il lavoro dello spettatore, dato che esso costituisce un notevole problema dibattuto a molti livelli fra i teorici della fotografia.

Questi ultimi (ci riferiamo non ai semiologi, ma a coloro che si occupano professionalmente di fotografia, che la insegnano o la divulgano) considerano importante il riuscire a stabilire se allo spettatore debba (o possa) essere lasciata una certa quale libertà di decodificazione, o se viceversa il messaggio fotografico debba (o possa) rivelarsi quanto più possibile univoco, cioè strutturato in modo da indirizzare il destinatario verso una decodificazione priva di ambiguità.

A questo scopo essi vedono nella composizione fotografica (erede delle “regole di composizione” insegnate nelle accademie di pittura) il mezzo attraverso il quale il fotografo è in grado di regolare la libertà interpretativa dello spettatore.

Senza voler entrare in un'enunciazione esaustiva dei principi della composizione, citeremo soltanto l'importanza rivestita dai rapporti intercorrenti fra il soggetto e lo sfondo, intendendo il primo come principale elemento significante, portatore del messaggio iconico, il secondo come elemento in grado di attualizzare il messaggio suggerendone la corretta decodificazione; il primo innovativo, portatore di informazione, il secondo già noto al destinatario e collimante con il suo sistema di attese (e per ciò stesso rassicurante).

È lo sfondo (intendendo con questo tutto ciò che contorna il soggetto, non necessariamente ciò che gli sta dietro) a permettere l'individuazione del soggetto e dei suoi significati, attraverso l'uso di ben precisi “indici” quali la prospettiva, la disposizione degli elementi nello spazio, il contrasto di masse e il contrasto tonale: tutti elementi il cui significato generico è “dirigi la tua attenzione verso il soggetto, che è questo”.

Il rischio per il fotografo è quello di introdurre nell'immagine un numero troppo elevato di elementi utili a identificare il soggetto, fino al punto che questo ne viene enfatizzato oltre misura; in questi casi, la ridda di significanti che si rafforzano l'un l'altro costringe lo spettatore a soffermarsi su precisi significati, ingenerando una subitanea sazietà; l'immagine entra nella categoria del cattivo gusto e perde ogni valore comunicativo.

Il rapporto spettatore-fotografia è reso complesso dall'intrinseca polisemia che caratterizza l'immagine.

Una polisemia che costringe il destinatario a esercitare una funzione attiva nei confronti del messaggio, interrogandosi di continuo sulla liceità delle sue interpretazioni e cercando, nella struttura della fotografia, i riferimenti che legittimino altre diverse interpretazioni.

Il valore effettivo dell'informazione è determinato in ultima analisi dalle scelte interpretative del destinatario, il quale decide fra diverse decodificazioni tutte egualmente probabili: egli esplora i diversi significanti e le loro strutture, per verificare fino a che punto sopportano nuovi significati.

E se a livello denotativo i significati sono stabiliti dal codice (codice che in ogni caso dev'essere conosciuto, o meglio riconosciuto, dallo spettatore), a livello connotativo egli è costretto a ricavare il significato del messaggio mediante un lavoro assai più complesso, consapevole che tale significato – a meno che esso non faccia già parte di un lessico connotativo comune – potrebbe non coincidere con quello voluto dall'emittente.

In tal modo lo spettatore può caricare il messaggio di significati non previsti durante la sua strutturazione, diventando così co-emittente del messaggio stesso.

Vediamo così come il messaggio originale (strutturato grazie a un codice che attribuisce valore di segno a un numero finito di stimoli visivi, scelti fra gli infiniti stimoli presenti alla fonte) si ponga a sua volta come fonte di ulteriori messaggi fra loro differenti.

L'ordine che il fotografo aveva imposto al disordine esistente nel reale è un ordine apparente, e tale resterà fino a quando il destinatario-coemittente non avrà effettuato la sua scelta definitiva, attribuendo al messaggio un significato univoco.