



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Provini. Sull'enunciazione fotografica

Dario Mangano

1. Lo sguardo del fotografo

Prima che lo scatto sottragga un determinato frammento di esistenza al suo continuo divenire producendo quell'è *stato* che Barthes (1980) riconosceva come l'essenza stessa dell'arte fotografica, il mondo si trova davanti al fotografo con tutta la sua complessità: le infinite cose che lo popolano, gli infiniti punti di vista da cui è possibile guardarle, gli infiniti attimi che ne scandiscono l'esistere. Per non parlare degli altrettanto infiniti modi in cui egli può decidere di intervenire su quella stessa visione, agendo su quell'apparecchio fotografico cui ha deciso di delegare la mediazione fra sé e il mondo: bokeh, alterazioni cromatiche, mosso e ogni altro effetto con cui si modifica la percezione cosiddetta naturale (Mangano 2018). A cospetto del fotografo insomma si dispiega sempre un numero infinito di fotografie, molte delle quali, per sua sfortuna, del tutto incapaci di provocare quel sussulto che si riceve quando un'immagine è davvero buona.

Apparentemente però l'*Operator* non crea nulla, non fa alcuna fatica, si limita a riprendere ciò che è già davanti a sé, ed è per questo che è stato sempre molto facile banalizzare il suo lavoro (Brunet 2012). A distinguere la fotografia dalle altre arti visive insomma non sarebbe l'immagine in sé, ma l'atto produttivo che la pone in essere, le cui logiche si riverbererebbero poi su quest'ultima finendo per caratterizzarla. Interessarsi a questi aspetti pone però un problema fondamentale: come è possibile descrivere e analizzare la produzione fotografica?

Nel caso della pittura ci sono senz'altro molte opportunità. Possiamo osservare un pittore all'opera, studiare i disegni preparatori che realizza, analizzare correzioni e ripensamenti, ricostruendo così non solo ciò che aveva in mente prima di entrare in azione ma anche ciò che è accaduto dopo, quando, confrontandosi con un pensiero che prendeva forma, ha dovuto cambiare quell'idea. È, in fondo, quanto faceva il Diderot di cui parla Greimas (1984) quando, recandosi ai celebri *salon* parigini, si fermava ore e ore a guardare i pittori all'opera. Nel caso della fotografia, invece, ciò che possiamo vedere è l'immagine già completa, finita. Certo, potremmo immaginare di seguire un fotografo e registrarne i movimenti e le azioni, ma anche facendolo difficilmente capiremmo il senso esatto dei suoi gesti. Perché, poniamo, a un certo momento si sia allontanato da qualcuno o qualcosa, cosa esattamente stesse inquadrando, in che modo stesse intervenendo sull'apparecchio fotografico per rendere interessante una scena altrimenti ordinaria. Tutte informazioni che a ben pensare non sempre rimangono confinate nelle insondabili profondità della mente del fotografo ma determinano ulteriori



scatti, vere e proprie prove con cui l'artista va in cerca del proprio sguardo, rimanendo fissate in quei testi dallo statuto incerto che sono i provini. Scrive Cartier-Bresson:

Un foglio di provini è come il taccuino di uno psicanalista. Quasi come un sismografo che registra il momento. Tutto rimane scritto – tutto ciò che ci ha sorpreso, quel che abbiamo catturato in volo, quel che ci siamo persi, quel che è scomparso o un evento che si sviluppa fino a diventare un'immagine che è puro giubilo. Estrarre una buona fotografia da un foglio di provini è come scendere in cantina e prendere una buona bottiglia da condividere. (Lubben 2011, p. 11)

Insomma, se vogliamo ricostruire lo sguardo del fotografo attraverso l'analisi è allora da questi documenti che dovremo partire.

2. Il provino come testo

Per lungo tempo nessuno si è interessato ai provini tranne i fotografi. Erano uno strumento di lavoro, un modo per vedere in anteprima l'intero contenuto di un rullino in un'unica stampa positiva in modo da poter scegliere cosa valesse la pena ingrandire. Venivano realizzati per contatto (da cui il nome inglese, *contact sheet*), facendo aderire la pellicola al foglio fotosensibile che la luce avrebbe impressionato, e per questo ogni fotografia aveva esattamente la dimensione del negativo (ovvero, nella maggior parte dei casi, 24x36mm). Su quelle piccole miniature l'operatore faceva le sue considerazioni: selezionava i fotogrammi migliori cerchiandoli con una matita colorata speciale, decideva se e come tagliarli, dava una prima valutazione dell'esposizione. Parliamo ovviamente dell'epoca della fotografia analogica, in cui tanto scattare quanto stampare erano operazioni costose e bisognava decidere con attenzione su quali fotogrammi investire. Il testo fotografico era quello, l'immagine singola, lo scatto, non la serie. Peraltro turbata, in quella strana stampa che era il provino, dalla presenza di segni di natura tecnologica: i fori necessari per il trascinamento, i numeri dei fotogrammi, eventuali parti non esposte. Tracce di una modalità di stampa che aveva la sua ragion d'essere nella rapidità d'esecuzione, ma che diventavano vere e proprie marche paratestuali (Genette 1987) riconducibili a quel modo di produrre immagini. È per questo che in tempi recenti i provini sono diventati di moda.

Ha cominciato Magnum, la celebre agenzia fotografica fondata, fra gli altri, da Cartier-Bresson e Capa, realizzando stampe di grande formato proprio dei provini che contenevano alcuni scatti famosi. Se per anni avevate voluto sapere che faccia avesse avuto la ragazza hippie fotografata di spalle da Dennis Stock nel 1968 nel celebre raduno a Venice Beach in California, avreste potuto soddisfare la vostra curiosità semplicemente spostando lo sguardo al fotogramma successivo. Non che fosse sempre bene farlo, in questo caso, come nota giustamente Smargiassi (2011), avreste scoperto che a quella schiena così intrigante non corrispondeva affatto lo sguardo intenso che avevate immaginato ma due occhi vuoti e fumaticci. Una delusione che Stock aveva voluto risparmiarci lasciando nell'oblio il fotogramma 30A, ma che un'operazione al contempo commerciale e culturale come quella compiuta da Magnum ci ha obbligato a provare.

Accanto alla commercializzazione di queste insolite stampe, l'agenzia ha poi realizzato un grande libro dal titolo *Magnum. La scelta della fotografia* (Lubben 2011) in cui, oltre a mostrare per la prima volta un gran numero di provini di alcuni dei servizi più famosi della storia, si riportano brevi scritti – solitamente storie e aneddoti – di coloro che li avevano realizzati. È così che il provino cambia la sua valorizzazione: da mezzo diventa fine, oggetto dotato di un valore estetico che discende tanto dall'immagine che include – e che tutti conoscono –, quanto da quelle mai viste che vengono prima e dopo. A tutto questo si aggiungono quei deliziosi segni di matita che rimandano sia all'attività di chi ha riflettuto su quelle piccole anteprime, scegliendole e modificandole, sia, più in generale, al romantico universo analogico. Fa bene Kristen Lubben, la curatrice del volume, a precisare che a lasciare quei segni sul provino non sempre era il fotografo. Spesso le grandi agenzie ricevevano infatti i rullini ancora non sviluppati dai loro fotoreporter in giro per il mondo e provvedevano sia a trattarli sia a scegliere gli scatti da mandare alle riviste. Alcuni dei miti della fotografia contemporanea sarebbero insomma dovuti a sconosciuti editor piuttosto che a coloro che avevano premuto il pulsante di scatto.

Una prassi che segna ancor di più la differenza con quel che accade nella contemporaneità digitale, in cui è ormai il fotografo a far tutto sul suo laptop, contribuendo così, per contrasto, a rendere ancor più fiabesco l'universo analogico.

Un'ultima importante nota sull'uso dei provini riguarda l'uso per così dire interno che se ne faceva alla Magnum. René Burri, grande fotografo e direttore dell'agenzia per diversi anni, racconta di come venissero usati per valutare il lavoro di coloro che si candidavano a essere ammessi in quella ristretta élite di fotografi (Miller 1997). Henri Cartier-Bresson pare volesse vedere soltanto quelli e mai le fotografie scelte dall'autore, girandoseli e rigirandoseli in mano a lungo prima di emettere il verdetto. Una vera e propria seduta psicanalitica, stando a quello che abbiamo letto. In una valutazione di questo tipo non era importante aver realizzato alcune buone immagini, ma dimostrare di saper "lavorare un evento", dandogli una forma fotografica adeguata. Un aspetto del lavoro del fotografo che il concetto di modo di esistenza semiotica sembra chiarire bene. Dobbiamo infatti assumere che l'immagine che viene scelta, per esempio in un servizio di reportage, sia quella che da un lato significa con maggiore completezza e intensità il momento che fissa ("fotografare è riconoscere, contemporaneamente e in una frazione di secondo, un fatto e l'organizzazione rigorosa delle forme percepite visivamente che esprimono e significano quel fatto", Cartier-Bresson 1979, p. 341) e dall'altro esprime al meglio l'identità e lo stile del fotografo. Essa sarebbe insomma la congiunzione fra *Spectrum* e *Operator* e quindi un'entità semioticamente *realizzata*. Al grande maestro però questa opera compiuta non interessava. Lo incuriosiva semmai il processo grazie al quale il fotografo vi giungeva scatto dopo scatto, domando, se ne era capace, l'infinito campo di possibilità *virtuali* che il mondo offriva al suo sguardo. Tentativi che possiamo pensare come una sequenza di mancate congiunzioni che rendono conto della pertinenza di un determinato *Spectrum* rispetto alle intenzioni comunicative del fotografo (egli decide di fotografare qualcosa e non qualcos'altro), ma che evidentemente non lo appagavano, convincendolo a produrre un nuovo scatto. È proprio il concetto di non-congiunzione, ben diverso da quello di disgiunzione, a farci pensare a questi passaggi intermedi come a delle forme di *attualizzazione*. Il volume della Magnum è allora per noi un perfetto corpus a partire dal quale affrontare l'articolazione del discorso fotografico, ovvero il passaggio dall'*attuale* al *realizzato* (il *virtuale*, evidentemente, è perso per sempre nel fluire del tempo), mettendo alla prova i modelli semiotici. Alcune analisi fra quelle che abbiamo realizzato ci consentiranno di mostrare tali processi.

3. Bruce Davidson, *Movimento per i diritti civili*, 1962



Fig. 1 – Bruce Davidson, *Movimento per i diritti civili*, Montgomery, Alabama, 1961.

Vediamo bene cosa questa celebre immagine di Bruce Davidson voglia dirci: parla della segregazione razziale, del rapporto fra neri e bianchi in una terra, gli Stati Uniti, in cui nel 1961 si faceva ancora fatica a riconoscere ai primi i diritti umani e civili. Siamo all'interno di un autobus, al centro del fotogramma c'è una donna afroamericana con la testa leggermente inclinata e la bocca aperta. Ci vuole qualche istante per rendersi conto che accanto a lei, nell'ombra, c'è un altro uomo, anch'egli di

colore, e un altro siede due file più indietro. Subito alle spalle della ragazza, invece, c'è un bianco, anch'egli con la bocca aperta. Fuori dal finestrino si distingue con chiarezza un ingente schieramento di forze dell'ordine a fianco di una colonna di auto dotate di sirena. Un panorama incorniciato dalla sagoma dei finestrini del pullman, che fanno spiccare ancor di più il viso bianco del militare che sta in piedi con le braccia conserte e l'elmetto ben calato sul viso in prossimità del bordo destro della prima delle due aperture.

È il maggio del 1961 e gli attivisti per i diritti civili conosciuti come Freedom Riders hanno deciso di compiere, neri e bianchi insieme, un viaggio in pullman da Birmingham in Alabama, stato tradizionalmente schiavista, a New Orleans in Louisiana, luogo anch'esso noto per gli episodi di intolleranza. È la terza volta che si realizza una protesta simile. I primi due viaggi, entrambi partiti da Washington D.C., erano stati interrotti a seguito di attacchi da parte di folle inferocite che contestavano la sentenza della Corte Costituzionale dell'anno prima che aveva sancito l'incostituzionalità delle leggi razziali. In occasione di questo terzo viaggio il Governo aveva mobilitato la Guardia Nazionale per proteggere i dimostranti, obbligando i soldati a disporsi lungo tutto il tragitto e consentendo alla stampa e ai fotografi di viaggiare nel convoglio. Bruce Davidson, a una delle sue prime esperienze professionali, era a bordo. Durante il viaggio bianchi e neri sedevano secondo uno schema concepito per rendere difficile colpire solo i secondi, cantando per smorzare la tensione, come testimoniano le loro bocche aperte.

Da un punto di vista enunciativo la fotografia di Davidson, almeno a un primo sguardo, sembra costruire un effetto oggettivante, come ben si addice a un reportage. Nessuna delle persone presenti nel bus sembra accorgersi della presenza del fotografo, tutti continuano a cantare ignorando l'obiettivo che è puntato sui loro visi. Sembra di essere al cinema, nella scena di un film d'azione in cui si fa di tutto per far dimenticare a chi guarda che quanto accade sullo schermo è finto, realizzato a beneficio di un occhio meccanico che nessuno deve mai guardare affinché non si pensi a quella quarta parete che separa la realtà dalla finzione. Ma in questo caso lo spettatore non vede solo lo spazio interno all'autobus, c'è anche quello esterno che, come dicevamo, è incorniciato dai finestrini.

L'opposizione fra i due non potrebbe essere più netta: l'esterno è luminoso mentre all'interno predomina l'oscurità, inoltre mentre fuori non riconosciamo persone di colore, l'autobus ne è pieno. Tocca alla messa a fuoco stabilire una sorta di priorità fra questi due spazi. Non tutto è infatti egualmente nitido e, al contrario di quanto ci aspetteremmo, è lo sfondo a esserlo di più del primo piano. In particolare la figura del militare con le braccia incrociate e l'elmetto sugli occhi la cui testa è girata verso di noi. Non vediamo i suoi occhi, e quindi non sappiamo se stia davvero guardando in direzione della macchina fotografica convocandoci dentro la scena e rompendo così l'illusione referenziale che il linguaggio fotografico aveva generato (Mangano 2018), ma basta il sospetto per produrre degli effetti semantici. Se per ciò che è all'interno dell'abitacolo, come si diceva, possiamo parlare di un'enunciazione oggettivante, per l'esterno nasce il sospetto che l'ulteriore *débrayage* (indicato dal finestrino) sia di tipo enunciazionale, e dunque che attraverso di esso il punto di vista apparentemente disincarnato del fotografo venga a determinarsi con precisione. Si produce così una tensione fra due forme di enunciazione: chi guarda, ovvero il fotografo, potrebbe essere visto a sua volta, e se interpretiamo correttamente la gestualità, a guardarlo è qualcuno che esprime un certo distacco e sospetto. Forse perché Davidson è un bianco, ovvero qualcuno che documentando quei fatti sta di fatto contribuendo a diffondere la notizia della protesta. La grandezza di questo scatto sta proprio in questa indecidibilità, nell'impossibilità di determinare in maniera definitiva la relazione fra interno ed esterno, primo piano e sfondo, nonché il ruolo di tutti coloro che sono visibili nel fotogramma. Il viso dell'altro protagonista bianco della scena che si trova dentro al bus inoltre è l'unico riflesso nel finestrino, in modo tale che egli sta al contempo dentro il pullman, con i neri, e fuori, con i bianchi.

Schematizzando gli assi semantici che l'immagine pone avremo:

Interno	VS	Esterno
Scuro		Chiaro
Neri		Bianchi
Sfocato		A fuoco
Cittadini		Istituzioni
Effetto oggettivante		Effetto soggettivante
Débrayage enunciativo		Débrayage enunciazionale

Fin qui siamo di fronte a un'analisi classica dei dispositivi enunciativi che individua il modo in cui l'articolazione della sostanza espressiva di tipo visivo genera effetti di soggettività che possono essere ricostruiti a posteriori a partire da precise marche (lo sguardo in camera, la prospettiva ecc.) esplicitando gli effetti di senso che vengono prodotti (oggettivante vs soggettivante). Se pensiamo al linguaggio verbale, l'analisi dell'enunciato è l'unico modo per immaginare il processo intrapsichico di mediazione fra chi parla e chi ascolta, ma anche fra l'individuo e l'insieme di segni previsti dal sistema di comunicazione. Non abbiamo accesso al meccanismo mentale di selezione delle virtualità che la lingua offre, quello che possiamo fare è rilevarne gli effetti a partire dall'enunciato. L'enunciazione in quanto atto situato è indicibile e inconoscibile.

Se però passiamo dalla lingua verbale alla fotografia si danno nuove possibilità, diverse anche da quelle che offre la pittura. Come abbiamo detto, nella gran parte dei casi il fotografo realizza diversi scatti, tentativi grazie ai quali cerca di mettere in forma ciò che sta vivendo, dandogli senso. Il giusto modo di porsi rispetto a un fatto si raggiunge pian piano ma, a differenza di quanto avviene nella lingua, in fotografia tale processo viene fissato su pellicola e diventa dunque analizzabile. Il solo fatto di premere il pulsante più volte, decidendo di fissare più istanti (ma anche più prospettive, più regolazioni, più focali ecc.), rimanda ad altrettanti tentativi di *messa in forma* di quello che il fotografo vede. Il fatto che Benveniste non abbia mai preso in considerazione la fotografia, limitandosi a trarre alcuni esempi dalla pittura, dal disegno e dalla scultura ci incoraggia a percorrere questa strada di ricerca (Benveniste 1966, 1974, 2009, ma anche Manetti 2008).



Fig. 2 – Bruce Davidson, *Movimento per i diritti civili*, frammento del provino originale.



Fig. 3 – Bruce Davidson, *Movimento per i diritti civili*, fotogramma 9.

La sequenza che prendiamo brevemente in considerazione a proposito della fotografia di Davidson di fig. 1 comprende 7 scatti (fig. 2) che sembrano realizzati in due momenti diversi. Il primo, il 7A, è stato ripreso con la macchina molto vicina al finestrino, e mostra sulla destra delle persone di colore in uno spazio coperto, gli altri sembrano invece ripresi in una sequenza temporale piuttosto ravvicinata, quando il bus era ormai in viaggio. Il fotografo deve aver preso posto in ginocchio su una delle poltrone inquadrando dietro di sé, solo in questo modo può aver ripreso sia i manifestanti all'interno sia i militari all'esterno. È chiaro che è proprio questo ciò che voleva raccontare: la presenza dello Stato, il modo in cui la protesta era stata fatta propria dal Governo. A fare da protagonista nelle foto non dovevano essere né i manifestanti né i militari, ma la compresenza dei due.

Quando il convoglio passa accanto alla colonna di soldati il fotografo entra in azione. Fuori scorrono rapidi dapprima gli uomini e poi le auto, gli scatti si susseguono rapidi, eppure dall'uno all'altro qualcosa cambia. Un attimo prima, nel fotogramma 9 (fig. 3), a essere a fuoco è la donna afroamericana che canta accostata al finestrino, un attimo dopo il fuoco si sposta sul soldato con le braccia incrociate, lasciando la prima leggermente offuscata. È lì che il miracolo di quello sguardo indecifrabile si compie e la fotografia acquista la sua grandezza. Colpo di fortuna, certo, ma in qualche modo cercato da Davidson, che capisce che è proprio l'articolazione fra due spazi a dover essere colta. Sta lì il senso di tutta la scena, e il modo per metterlo in evidenza attraverso il linguaggio fotografico si deve all'uso sapiente del bokeh, ovvero, nel gergo fotografico contemporaneo, la sfocatura intenzionale (Mangano 2020). Un'autentica peculiarità del linguaggio fotografico di cui nessun'altra arte visiva fa uso.

4. René Burri, *Ernesto "Che" Guevara*, 1963

È il 1963 quando René Burri trova finalmente l'occasione per fotografare Ernesto "Che" Guevara. Lo fa presentandosi al seguito di una reporter americana, Laura Bergquist, che aveva ottenuto la possibilità di intervistarlo per ben due ore a l'Avana. La rivoluzione cubana aveva avuto il suo culmine all'inizio del 1959 e da allora Fidel Castro aveva governato l'isola affidando all'affascinante Generale il ministero dell'industria. Durante l'intervista al fotografo fu concesso di muoversi come voleva ma non di alzare le veneziane, lasciando quindi per tutto il tempo la stanza in penombra. Burri ricorda come in tutto quel tempo, e malgrado la danza che egli fece intorno al Che, questi non rivolse mai lo sguardo all'obiettivo (Lubben 2011, p. 147).



Fig. 4 – René Burri, *Ernesto “Che” Guevara*, 1963.

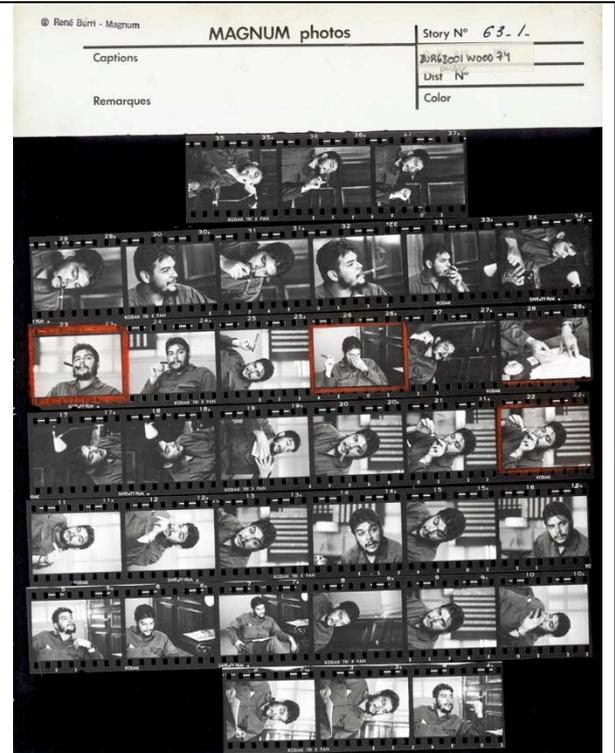


Fig. 5 – René Burri, *Ernesto “Che” Guevara*, 1963, provino.

Il provino che analizzeremo è relativo a un solo rullino ma è lecito immaginare che ne esistano altri, non sappiamo se precedenti o successivi. In quello di nostro interesse si trova uno degli scatti più celebri del Generale cubano (fig. 4) che, oltre a venire pubblicato in moltissime riviste, ha adornato bandiere, magliette e ogni altro genere di gadget, contribuendo a consolidare il mito del Che. Una piccola nota prima di esaminare tutti gli scatti in sequenza: in tutto il rullino si vede solo il Generale e mai la sua intervistatrice. In nessun caso Burri riprende la situazione comunicativa, né fa mai un campo-controcampo che avrebbe consentito di identificare quel “tu” a cui Guevara chiaramente si rivolge.



Fig. 6 – René Burri, *Ernesto “Che” Guevara*, 1963, provino, fotogrammi dal 4 al 22.

I primi 6 fotogrammi (fig. 6) sono realizzati con un taglio che in gergo cinematografico diremmo piano medio, e mostrano solo la parte superiore del busto del soggetto. Guevara è seduto e rimarrà così per tutta la pellicola. Burri scatta subito due inquadrature verticali (fotogrammi 2 e 3) e tre orizzontali: è una tecnica standard quando si lavora per un'agenzia, perché i giornali devono poter scegliere l'inquadratura a seconda dello spazio di cui dispongono. In verità non crediamo si tratti dei primi scatti fatti quel giorno, non soltanto per l'espressività del soggetto, che sembra ormai preso dalla discussione e a suo agio, ma per la sicurezza con cui il fotografo si avvicina e si allontana. A quell'epoca gli obiettivi zoom erano una rarità ed è quindi facile che Burri scattasse con una focale fissa, un 50 mm più che un 85mm, che era il classico obiettivo da ritratto, almeno a giudicare dalla profondità di campo.

Burri vuol fare un ritratto al grande rivoluzionario. Sa che si tratta di un viso carismatico e che deve mostrarlo nel modo giusto, sfruttando bene lo sguardo magnetico e il modo in cui la barba e i capelli neri lo incorniciano. Eppure, man mano che gli scatti si susseguono, sembra quasi si definisca un progetto comunicativo diverso e più preciso: non si deve solo vedere la faccia del Che ma raccontare qualcosa di lui, mostrare le sue emozioni, fare insomma in modo che emerga, assieme al personaggio pubblico, al mito rivoluzionario, anche la passione dell'uomo. È per questo che al fotogramma 7 la prospettiva si allarga, quasi il fotografo dovesse assolvere al compito di mostrare la persona per intero per esaurire completamente i suoi doveri di professionista.

Nello scatto n. 8 succede qualcosa: il viso non è più centrato e lo sfondo prende il sopravvento, ma con una evidente sfocatura che guida lo sguardo dritto agli occhi del rivoluzionario. Il volto è sereno, quello di una persona in ascolto, mentre sullo sfondo riconosciamo una porta e una veneziana. Basta guardare i fotogrammi seguenti per rendersi conto che si tratta di un esperimento, un tentativo forse un po' esagerato di rompere lo schema classico del ritratto passando da una rappresentazione consueta a qualcosa di diverso di esplorare ciò che evidentemente Burri cominciava a vedere: il “vero” volto del Che.

Per quanto ovvio, vale la pena ricordare che a quell'epoca non vi era modo di visualizzare uno scatto dopo averlo realizzato, come invece oggi avviene con il digitale. Stava quindi alla sensibilità del fotografo decidere quanto insistere su una soluzione compositiva, prefigurandosi il risultato di ogni

scatto. A Burri l'idea di decentrare il viso deve essere sembrata particolarmente feconda: mostrare lo sfondo, prendere in considerazione altro, vedere come gli oggetti a disposizione in quella situazione potevano contribuire a raccontare una storia. In questo modo lo sguardo dello spettatore non avrebbe dovuto fissarsi subito sul viso magnetico del protagonista, cercando di coglierlo gestalticamente in un unico respiro, ma sarebbe stato obbligato ad arrivare ad esso per gradi, ad esplorarlo piano, leggendone l'espressività. Ecco il fotogramma 9; poi il 10 con uno sfondo diverso; poi ancora l'11 e il 12; e infine il 13 che riprende il motivo della persiana già presente nel 9. Nel 14 vediamo una lampada e un frammento di quella che sembra una brocca per l'acqua (angolo inferiore sinistro). Il gioco fra lampada e persiana continua fino al fotogramma 16, quando Burri decide di cambiare posizione. Vuole provare l'altro profilo del Che o ha semplicemente trovato un'altra lampada con cui farlo dialogare (fotogramma 17)? Un paio di scatti e ricomincia con la veneziana, con quelle strisce bianche e nere in cui è difficile non vedere un richiamo alle celebri "stripes" della bandiera americana, il convitato di pietra di qualunque discorso su Cuba in quel periodo).

Se guardiamo il volto di Guevara, ogni scatto sembra cercare una diversa emozione. Nel fotogramma 9 vediamo il disappunto, se non una vera e propria contrarietà. Nel n. 8 l'attenzione. Nel 10 il gesto della mano insieme agli occhi semichiusi suggeriscono lo sforzo di una argomentazione complessa, che si sviluppa nei due fotogrammi successivi in maniera sempre più concitata fino alla soddisfazione del fotogramma 12. Burri non vuole un viso olimpico come quello degli attori fotografati dallo studio Harcourt descritti da Barthes (1957), niente idealizzazione, niente ascesa verso una qualche dimora celeste, semmai l'esatto opposto, carne e sangue, ira e gioia, passione politica e debolezze umane. Almeno per ora.

È a questo punto che il Che fa un regalo a Burri accendendo il suo famoso sigaro. Con il gigantesco cubano in bocca l'icona è servita, il fotografo lo sa bene, ma si tratta di trovare la giusta relazione fra i due. C'è il momento iniziale (fot. 20), in cui il sigaro è ancora spento in bocca, poi quello dell'accensione (fot. 21 e 22), in cui gli occhi del rivoluzionario vanno sulla fiamma, ma qualcosa ancora non va, il fotogramma è troppo pieno. Quelle veneziane che tanto avevano interessato il fotoreporter forse ora potrebbero essere una fonte di distrazione. Bisogna tentare qualcosa di diverso. È qui che nasce l'idea per il celeberrimo fotogramma 23 (fig. 7).



Fig. 7 – René Burri, *Ernesto "Che" Guevara*, 1963, provino, fotogrammi dal 23 al 37.

È questa la fotografia-simbolo del Che, quella che ha fatto il giro del mondo e che nel provino è stata selezionata insieme ad altre due. Il fotografo si è abbassato e ha centrato il soggetto con il monumentale sigaro che si staglia finalmente su uno sfondo chiaro. Nelle foto degli attori d'Harcourt, scrive Barthes, la pipa, così come altri oggetti quotidiani, è un attributo cittadino che indica il fatto che l'attore non teme di essere qualche volta anche lui uomo come gli altri (Barthes 1957, p. 16). Qui

funziona al contrario, a dimostrazione che di per sé un sigaro o una pipa non significano alcunché, assumendo senso solo all'interno di una struttura. Se Burri ha cercato fino a questo momento di raccontare l'umanità del Generale lavorando in senso opposto ai celebri Studios parigini nei quali le star del cinema andavano a farsi fotografare, è come se l'entrata in scena del sigaro avesse riconfigurato le grandezze in gioco. Chissà se il fotografo ha dovuto aspettare per cogliere gli occhi ruotati verso destra e un'espressione così attenta e pensosa ma anche in qualche modo distaccata, superiore. Dal punto di vista enunciativo, per dirla con Calabrese (2006), non ci sono sguardi *dal* quadro (il Che non guarda noi), non siamo dunque nel caso classico dell'enunciazione enunciata, e tuttavia la prospettiva della fotografia, lo sguardo *del* quadro, ha ben poco di naturale. Non è un punto di vista neutro quello da cui noi guardiamo Guevara: siamo leggermente al di sotto del punto di vista di un osservatore normale e questo produce un effetto di rottura della referenzialità che lo sguardo orientato verso destra non fa che moltiplicare, rendendo difficoltoso capire dove si posi. Non ci sarebbe nulla di male se Guevara guardasse in macchina, è una delle regole del ritratto, ma lui non lo fa, ignorando il fotografo e continuando a parlare e gesticolare con estrema naturalezza, rimanendo concentrato sul dialogo, sulle idee, sulla politica.

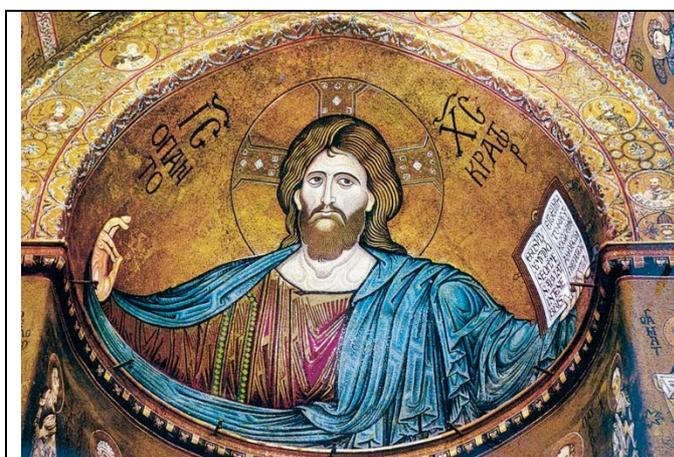


Fig. 8 – Cristo Pantocratore, 1180-90. Mosaico absidale. Duomo di Monreale (Palermo).

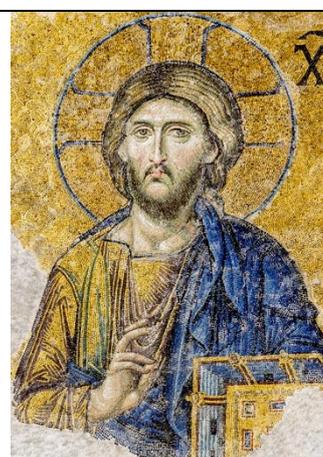


Fig. 9 – Cristo Pantocratore all'interno della Deesis, particolare, 1261 circa. Santa Sofia (Istanbul).

Uno sguardo simile, a ben pensare, lo si trova nell'arte sacra, in cui proprio la posizione degli occhi (e l'espressività data, per esempio, dalle sopracciglia) serve a modulare finemente quella relazione fra enunciatore ed enunciatario che il corpo, e in particolare il capo, presuppone. Se, come ricorda Shapiro, la figura di Cristo che regge un libro con la scritta *Ego sum lux mundi* deve essere sempre disegnata in piena frontalità (Shapiro 2002, p. 163), sta agli occhi accentuare o smorzare la sensazione di interpellazione che tale posizione produce. In particolare, ci sembra che una raffigurazione piuttosto ricorrente nell'arte bizantina e medievale quale quella del Cristo Pantocratore abbia molto in comune con la struttura della nostra fotografia (figg. 8 e 9). È chiaro che quella che esprimiamo qui è semplicemente una suggestione che andrebbe approfondita adeguatamente, approfondendo la questione dello sguardo in ricerche che non sembrano particolarmente attente a questo aspetto (Belting 1990, 2005, Gharib 1993), tuttavia la possibilità di riscontrare relazioni fra immagini fra loro molto diverse ci sembra interessante. Essa diviene infatti possibile solo se si prende in considerazione il livello delle forme oltre a quello delle sostanze. Vediamo meglio.

Anche nella fotografia di Burri, come nei pantocratori, lo sguardo sembra fare di tutto per non risolvere la relazione con lo spettatore. Nei mosaici delle chiese bizantine l'orientamento della testa è perfettamente frontale e tuttavia Cristo non guarda davanti a sé. L'effetto è straniante, perché gli occhi riescono a trattenere lo sguardo del visitatore dandogli la sensazione di seguirlo mentre si sposta nell'ambiente sacro (Shapiro 2002) senza tuttavia fissarsi direttamente nei suoi. Un problema che, oltre che percettivo, è anche teologico e metafisico, come hanno rilevato alcuni studiosi, sollevando il

dubbio che le cupole non siano state progettate per essere viste da uno spettatore fenomenologicamente dato ma per “materializzare” una presenza invisibile (Shearman 1992, p. 161, ma anche anche Shapiro 2002, p. 187). Un effetto che si deve anche alla posizione sopraelevata dell’immagine che nel caso della fotografia non si dà. È l’inquadratura, semmai, a offrire questa sensazione di prospettiva “dal basso” grazie alla leggera distorsione del volto. Inutile dire che ci sono anche molte differenze fra i pantocratori e questa immagine, la più rilevante delle quali è ovviamente l’assenza delle mani. Nei mosaici esse portano nella composizione due elementi simbolici fondamentali, la sinistra regge infatti il vangelo (dallo stesso lato verso cui è rivolto lo sguardo) mentre la destra compie il gesto della benedizione, cui si deve il nome di queste raffigurazioni. Nel nostro caso l’unico simbolo non sta in mano ma in bocca: è il lungo sigaro marrone che sembra anch’esso indicare qualcosa (un richiamo al dito?). Quello di Ernesto Guevara, insomma, non è uno sguardo pensoso come ne abbiamo visti altri nella stessa pellicola, non è attento, non è sfidante, non è divertito né contrariato, è semmai misterioso, irrisolvibile, a metà fra il cielo e la terra (“fissa un lontano remoto” scrive Gharib proprio a proposito di pantocratori in Gharib 1993, p. 114). È lo sguardo di un martire. Un’idea, quella di accostare Guevara alla figura di Cristo, che si sarebbe concretizzata, e con molta più forza, solo quattro anni dopo, in occasione della sua fucilazione in Bolivia. Anche in quel caso ci sarebbe stata di mezzo una fotografia importante, quella scattata da Freddy Alborta al cadavere di Guevara, subito accostata al *Compianto sul Cristo morto* di Andrea Mantegna. Un’associazione dovuta, oltre che alla prospettiva simile, alla somiglianza fra il volto di Cristo e quello del rivoluzionario. Quello che stupisce in quel caso è l’efficacia simbolica dell’immagine che, nella cittadina di Vallegrande in cui è stata scattata, ha dato vita a un vero e proprio culto noto come il “Cristo di Vallegrande”.

Ma torniamo al nostro provino. Dopo il “Che Pantocrator”, vengono realizzati altri due scatti (fotogrammi 24 e 25), uno in orizzontale e uno in verticale, entrambi con la stessa prospettiva. A seguire, nel fotogramma 26, ancora un’inversione: questa volta il punto di vista si sposta in alto, come a voler esplorare tutte le possibilità della struttura spaziale. Anche questa anteprima viene segnata dalla matita rossa: sebbene il gesto di portare la mano agli occhi nasconda il volto del rivoluzionario, la debolezza che comunica deve essere sembrata il giusto contraltare a quella posa estatica di cui abbiamo parlato a lungo. Segue una nuova composizione verticale giocata con la solita sproporzione fra sfondo e primo piano (questa volta c’è una porta dietro al Generale), e poi qualcosa di nuovo. Nel fotogramma 28 sparisce il viso del guerrigliero e si vedono solo le sue mani mentre, con una penna in una mano e il sigaro nell’altra, sembra schematizzare un’idea. C’è tutto l’intellettuale rivoluzionario in questa foto: penna e sigaro insieme, ma anche caffè, fiammiferi e bicchiere con il ghiaccio. Rum o acqua? Da questo momento in poi Burri decide di stringere un po’ di più il campo realizzando qualche primissimo piano. Il sigaro è un elemento che lo affascina, forse per quella forma perfettamente retta che gioca a fare rimare con le dita, come accade nel fotogramma 34.

5. Fotografia e teoria dell’enunciazione

Un ritorno alla teoria dell’enunciazione è a questo punto necessario. Emile Benveniste insiste sul fatto che l’enunciazione non debba essere considerata semplicemente “l’impiego delle forme” che la lingua offre, necessaria attualizzazione del sistema di virtualità che essa, in quanto sistema di regole, presuppone (Benveniste 2009). Accanto alle condizioni sintattiche, scrive il linguista, ve ne sono altre legate al fatto che la produzione di un enunciato è un atto situato, che ha luogo in un determinato momento e in un certo spazio, coinvolgendo individui in carne e ossa. Parla a questo proposito di “impiego della lingua”, sottolineando come in questo modo si venga a determinare una precisa relazione fra chi parla e colui che ha di fronte. Un rapporto la cui articolazione rimane inscritta nelle strutture linguistiche utilizzate, al punto che risulta possibile ricostruire i simulacri testuali delle figure impegnate nella comunicazione. Nelle arti visive tuttavia la soggettività dell’enunciatore è fortemente legata al suo punto di vista. Nel caso della pittura questo è prima immaginato e poi costruito pennellata dopo pennellata dall’artista, mentre in quello della fotografia esso è inevitabilmente e esattamente coincidente con una posizione fisica nello spazio. Non esistono punti di vista irreali così come non è possibile riprodurre oggetti inesistenti. In fotografia “una pipa è sempre una pipa”

(Barthes 1980), quella specifica pipa. Operator e Spectrum sono sempre compresenti, spesso l'uno ben visibile all'altro, condividono lo stesso ambiente, possono guardarsi in faccia e percepire ciascuno la presenza dell'altro con ogni senso che hanno a disposizione. Per quanto il fotografo cerchi di sparire non può farlo mai del tutto. È strano allora come in 36 pose così intime come quelle che abbiamo esaminato, non ci sia neanche l'accento di una relazione fra René Burri ed Ernesto Guevara. Scrive Barthes:

Orbene, non appena io mi sento guardato dall'obiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di «posa», mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine. Questa trasformazione è attiva: io sento che la Fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo [...] È evidente che la mia esistenza mi è data dal fotografo solo metaforicamente. Ma questa dipendenza ha un bell'essere immaginaria (essa è anzi Immaginario puro): io la vivo nell'angoscia di una filiazione incerta: un'immagine – la mia immagine – sta per nascere: come sarò? (Barthes 1980, p. 12)

Se pensiamo i linguaggi come sistemi di differenze e non come insiemi di cose non facciamo fatica a comprendere come l'assenza di un segno sia significativa tanto quanto la sua presenza. È quello che non vediamo a sorprenderci di questi scatti più che ciò che vediamo, e quello che non vediamo è proprio il fotografo, insieme peraltro al suo necessario contraltare, ovvero noi spettatori. Nessuna posa, nessuno spettacolo, nessun fremito per il corpo che si trasforma in immagine. Burri non sa come reagirà Guevara alla gragnuola di colpi del suo otturatore. Come ogni fotoreporter non si preoccupa solo che il suo soggetto si possa infastidire e magari cacciarlo via, ma anche che la relazione con lui possa in qualche modo trasformarne l'immagine. L'atto enunciativo fotografico è situato come quello linguistico, e un professionista sa bene quanto questo possa condurre a una "posa" che non è solo (stereotipicamente) antiestetica, ma falsa, costruita, parziale. È con questa consapevolezza che Burri comincia a scattare. Le fotografie, lo abbiamo visto, portano chiaramente inscritte, oltre alle passioni e agli atteggiamenti del soggetto, anche le paure del fotografo, le sue cautele, i suoi stati d'animo. Ogni scatto è un passo in più, un tentativo diverso di trovare un'immagine che possa davvero significare ciò che il Che doveva sembrare a Burri in quel momento, dispiegando la relazione che si era costruita fra questi due uomini. Non sappiamo se il celebre fotogramma 23 sia la migliore fotografia di questo rullino, in quali condizioni possa esserlo e per chi, quello che sappiamo è che si tratta di un punto di arrivo, il culmine di un discorso fra Operator e Spectrum di cui finalmente abbiamo una traccia analizzabile, una attestazione empirica e intelligibile su cui esercitare il nostro sguardo di Spectator. Se non si fosse creata una relazione così particolare, se l'obiettivo non fosse riuscito a scomparire davanti al rivoluzionario, non si sarebbe raggiunta la purezza che invece questa immagine tocca. Ecco allora qualcosa di cui tenere conto a proposito dell'enunciazione: la passione. Se è all'impiego della lingua che vogliamo guardare, dobbiamo ricordarci che il soggetto che la pone in essere è un individuo dotato di una presenza nel mondo, di un corpo attraverso il quale sente (anche quando è un ibrido come nel caso del fotografo, si veda Mangano 2018), e di una interiorità a partire dalla quale filtra tutto ciò che gli sta intorno. La fotografia ha allora due grandi meriti fra i linguaggi: il primo è quello tenere traccia dell'atto di enunciazione nel suo farsi, rendendo intelligibile la negoziazione fra soggettività che si realizza scatto dopo scatto; il secondo è quello di rendere evidente come a produrre un discorso sia sempre un soggetto dotato di una sua interiorità e di un suo modo di sentire. Ciò che abbiamo visto fare a Burri attraverso le sue fotografie, allora, prima ancora che intraprendere un discorso, è stato trovare una voce.



Riferimenti bibliografici

- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Seuil, Paris; trad. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi 1974.
- 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil; trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980.
- Belting, H., 1990, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Verlag, Monaco, C. H. Beck; *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Roma, Carocci 2001.
- 2005, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, Verlag, Monaco, C. H. Beck; trad. it. *La vera immagine di Cristo*, Torino, Bollati Boringhieri 2007.
- Benveniste, È., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard; trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore 1971.
- 1974, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard; trad. it. *Problemi di linguistica generale 2*, Milano, Il Saggiatore 1985.
- 2009, *Essere di parola*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori.
- Brunet, F., 2012, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF.
- Calabrese, O., 2006, *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori.
- Cartier-Bresson, H., 1979, *Henri Cartier-Bresson Photographe*, Paris, Delpire; trad. it. *Henri Cartier-Bresson Fotografo*, Roma Contrasto 2016.
- Fabbri, P., Mangano, D., a cura, 2012, *La competenza semiotica*, Roma, Carocci.
- Genette, G., 1987, *Seuils*, Seuil, Paris; trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi 1988.
- Gharib, G., 1993, *Le icone di Cristo*, Roma, Città Nuova.
- Greimas, A.J., 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in Fabbri, Mangano 2012, pp. 297-319.
- Lubben, K., a cura, 2011, *Magnum Contact Sheet*, London, Thames&Hudson; trad. it. *Magnum. La scelta della foto*, Roma, Contrasto 2014.
- Manetti, G., 2008, *L'enunciazione*, Milano, Mondadori.
- Mangano, D., 2018, *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.
- 2020, *Come si diventa fotografi*, in G. Marrone, T. Migliore, a cura di, *Competenza esperta*, Milano, Meltemi (in press).
- Miller, R., 1997, *Magnum. Fifty Years at the Front Line of History*, New York, Grove; trad. it. *Magnum. I primi cinquant'anni della leggendaria agenzia fotografica*, Roma, Contrasto 2016.
- Shapiro, M., 2002, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.
- Shearman, J., 1992, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press; trad. it. *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano, Jaca Book 1995.
- Smargiassi, M., 2011, *Provini indiscreti. Nella cucina del fotografo*, in *la Repubblica*, smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2011/11/08/provini-indiscreti-nella-cucina-del-fotografo, consultato il 6 maggio 2019.