

Daniela Angelucci\*

*Barthes e l'eccedenza dell'immagine*

ABSTRACT:

L'articolo si concentra su alcuni aspetti della teoria della fotografia sviluppata da Roland Barthes in *La camera chiara* (1980). In particolare, sottolinea la capacità della fotografia di andare oltre la semplice rappresentazione. Questa caratteristica è evidente specialmente riflettendo sul concetto di *punctum*, definito da Barthes come un dettaglio fatale nella foto, che ferisce, punge lo spettatore. Se un'immagine fotografica è una 'emanazione della realtà passata', il *punctum* è un elemento fondamentale, imprevedibile e dinamico, allo stesso tempo contingente e necessario. Al fine di cogliere tali caratteristiche del *punctum*, può essere utile la nozione di 'inconscio ottico', proposta da Walter Benjamin in *Piccola storia della fotografia* (1934) e *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). L'inconscio ottico è qualcosa che eccede ciò che possiamo vedere nella fotografia e che lo stesso fotografo non può produrre intenzionalmente. L'articolo si conclude affermando la validità della teoria di Barthes anche per la comprensione della fotografia contemporanea.

This paper focuses on some aspects of the theory of photography, developed in the book *Camera Lucida* (1980) by Roland Barthes. In particular, it highlights the ability of photography to go well beyond mere representation. Such property is evident especially reflecting on the concept of *punctum*, defined by Barthes as a fatal detail in the picture, that 'wounds' the viewer. If a photograph is an 'emanation of past reality', the *punctum* is a fundamental, unpredictable and dynamic element, at the same time accidental and necessary. In order to focus such characteristics of *punctum*, it can be useful the notion of 'optical unconscious', proposed by Walter Benjamin in *A short history of photography* (1934) and *The work of art in the age of mechanical reproduction* (1936). The optical unconscious is something that exceeds what we can see in the picture and something that the photographer himself can't produce intentionally. The paper ends affirming the effectiveness of Barthes' theory for the comprehension of contemporary photography as well.

L'article se concentre sur certains aspects de la théorie de la photographie, développée par Roland Barthes dans *La chambre claire* (1980). Il souligne en particulier

---

\* Professore associato di Estetica, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università degli Studi Roma Tre. E-mail: <daniela.angelucci@uniroma3.it>.

la capacité qu'a la photographie d'aller au-delà de la simple représentation. Cette caractéristique est spécialement évidente en ce qui concerne le concept de *punctum*, défini par Barthes comme étant un détail fatal dans la photo, qui blesse le spectateur. Si une image photographique est une 'émanation de la réalité passée', le *punctum* est un élément fondamental, imprévisible et dynamique, de même que contingent et nécessaire. Ces caractéristiques du *punctum* peuvent être saisies à la lumière de la notion d'«inconscient optique», proposée par Walter Benjamin dans la *Petite Histoire de la photographie* (1934) et *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936). Alors que l'inconscient optique va au-delà de ce que nous pouvons voir sur la photo, c'est aussi quelque chose que le photographe lui-même ne peut pas produire intentionnellement. L'article se conclut en affirmant la validité de la théorie de Barthes pour la compréhension de la photographie contemporaine.

### 1. Caparbieta e assenza del referente

In *La camera chiara*, pubblicato da Roland Barthes nel 1980, poco prima della morte del suo autore, e concepito poco dopo la morte della madre, avvenuta nel 1978, Barthes afferma che la fotografia è «emanazione del referente», laddove il referente non è la cosa *facoltativamente* reale, a cui rimanda un'immagine pittorica o un segno, «bensì la cosa *necessariamente* reale che è stata posta dinanzi all'obbiettivo». Se la pittura può simulare la realtà anche senza averla vista, e se il discorso combina segni i cui referenti possono essere delle 'chimere', «nella Fotografia, contrariamente a quanto è per tali imitazioni, io non posso mai negare che *la cosa è stata là*»<sup>1</sup>. Il referente è caratterizzato insomma da ciò che l'autore stesso chiama «caparbieta».

L'espressione «*è stata là*», oltre a insistere sull'esistenza reale di ciò che viene fotografato, indica un altro aspetto fondamentale delle tesi di Barthes, ovvero il legame della fotografia con il passato. L'immagine fotografica rende presente un'assenza: rende presente ciò che è stato, ma ciò che è stato 'una volta'. «Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato», qualcuno una volta ha visto il referente in persona, e la fotografia è, appunto, un'emanazione che «viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella»<sup>2</sup>.

L'insistenza di Barthes sul potere di autenticazione, di certificazione dell'immagine fotografica, che garantirebbe dell'esistenza dell'oggetto riprodotto rispetto al non poter autenticarsi da sé dello scritto o dell'immagine dipinta (che non possono mai dare questa certezza), crea a volte qualche confusione. In primo luogo, tra realtà e verità. Dire che la fotografia non mente sull'esistenza dell'oggetto non significa che non menta o non possa mentire sul senso della cosa, anzi, afferma Barthes, essa è «tendenziosa per natura», al pari della pittura e delle altre arti. Quando Barthes si proclama realista non intende dunque dire che la foto è copia del reale, ma che è un'emanazione del reale passato, reale che la fotografia mostra con tutta la parzialità di un'immagine. Infatti, «la documentatività della Fotografia [verte] non sull'oggetto, ma sul tempo»<sup>3</sup>. In secondo luogo, sostenere che il suo referente 'è stato' reale ed ora potrebbe ancora essere, oppure non essere più, dice qualcosa di forte sulla sua assoluta contingenza e sulla sua natura, che Barthes stesso definisce «da ectoplasma»: la foto è «un *medium* bizzarro, una nuova forma di allucinazione: falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo: un'allucinazione in

<sup>1</sup> R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 77.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 87.

un certo senso temperata, modesta, divisa»<sup>4</sup>. Molti termini usati dall'autore insistono sull'assenza del referente della fotografia nel momento della sua visione, piuttosto che sulla sua realtà: l'immagine fotografica è un'«immagine folle, *velata* di reale», e la realtà di cui si parla è quella di una volta, di un'occasione passata, di un incontro particolare. Infine, occorre ricordare che il libro di Barthes è dedicato al testo *L'immaginario* (1940) di Jean-Paul Sartre, dove si sostiene la tesi che l'immagine nasce solo nella nullificazione della realtà, che essa è un «nulla di oggetto». Secondo Sartre, infatti, attraverso l'immaginazione la libertà umana si esplica nella creazione di un mondo immaginario che come primo passo prevede l'allontanamento dalla dimensione percettiva, dal mondo sensibile. Ebbene, Barthes non intende confutare questa tesi sostituendola con una sua personale tesi di stampo opposto, piuttosto integra il pensiero di Sartre affermando: «L'immagine, dice la fenomenologia, è un nulla di oggetto. Ora, ciò che io ipotizzo nella Fotografia non è soltanto l'assenza dell'oggetto, ma anche, sullo stesso piano e all'unisono, che quell'oggetto è effettivamente esistito e che è stato lì dove io lo vedo»<sup>5</sup>.

Tutte queste considerazioni sono volte a restituire un'idea meno monolitica del mezzo, in cui la cosiddetta caparbità del referente viene sfumata, addolcita dalla sua inevitabile assenza. La questione dell'assenza e del passato ci rimanda al legame con la morte di questo testo, al di là degli eventi legati all'autobiografia di Barthes cui si accennava all'inizio. Barthes definisce colui che subisce la foto, il bersaglio che viene «immortalato», *spectrum* (accanto all'*operator*, il fotografo, e allo *spectator*, colui che guarda le foto): «questa parola – scrive – mantiene un rapporto con lo spettacolo aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto»<sup>6</sup>. Il soggetto della fotografia, mettendosi in posa, prova il turbamento dell'inautenticità, recita, imita se stesso; fissato in un doppio immobile, è destinato poi a rivedersi come altro da sé, in un'immagine che lo trasforma in oggetto. Dissociato dalla propria identità, vive dunque una «micro-esperienza di morte».

Se qui Barthes cita Calvino che in *Avventura di un fotografo*, racconto contenuto in *Gli amori difficili*, descrive l'effetto di un'istantanea su alcune ragazze che giocano con la palla tra le onde come «commemorazione della vita»<sup>7</sup>, è possibile esplicitare anche altre fonti dell'autore in merito a questo

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>5</sup> *Ivi.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>7</sup> Scrive Calvino: «Lanciandovi il pallone vivete nel presente, ma appena la scansione dei fotogrammi si insinua tra i vostri gesti non è più il piacere del gioco a muovervi ma quello

tema. Quando Barthes parla del gesto del fotografo come di un gesto che non fa che «imbalsamare» colui che viene ritratto nella foto, non si può infatti non pensare al testo di André Bazin *Ontologia dell'immagine fotografica*, scritto nel 1945. Questo scritto, che pone al centro il legame essenziale tra cinema e realtà come conseguenza necessaria delle caratteristiche tecniche del dispositivo, prende le mosse da una considerazione dell'origine delle arti plastiche da un punto di vista psicoanalitico, individuando il motivo della nascita di pittura e scultura in quello che viene definito il «complesso della mummia». La difesa contro il tempo e la morte a partire dalla salvezza delle apparenze fisiche, che è all'origine della pratica egizia dell'imbalsamazione, sarebbe la funzione primaria non solo della statuaria religiosa, ma di tutte le arti plastiche, che tentano di strappare l'essere a quello che Bazin chiama, con un riferimento al pensiero di Henri Bergson, il «flusso della durata». Con l'evoluzione della civiltà la credenza nella funzione magica viene a cadere e all'imbalsamazione si sostituisce il ritratto, che sottrae il modello se non alla morte fisica quantomeno alla morte spirituale, perpetuandone il ricordo. A metà dell'Ottocento, l'invenzione della fotografia con la sua «oggettività essenziale» ha permesso infatti alla pittura e alla scultura di liberarsi dall'ossessione per la rassomiglianza, di abbandonare la tendenza al verosimile e al realismo per guadagnare una nuova autonomia estetica. Sarà l'occhio fotografico, l'obiettivo che si sostituisce all'occhio umano, a prendere su di sé il carico del realismo, valendosi, grazie alla sua genesi automatica, di un «transfert di realtà» dalla cosa alla sua riproduzione, che ci costringe a credere all'esistenza dell'oggetto ri-presentato.

Il riferimento psicoanalitico, presente come prospettiva generale nel pensiero di Bazin, è molto evidente ed esplicitato nel lavoro di Barthes, che rinvia in particolare al pensiero di Jacques Lacan. In primo luogo, Lacan viene scopertamente ripreso per quel che riguarda la distinzione tra i tre registri dell'esistenza umana – reale, simbolico, immaginario –, e soprattutto per l'idea del reale come incontro che può anche essere mancato<sup>8</sup>, dunque incontro con il particolare che la foto in effetti sembra inevitabilmente produrre. Si può forse vedere un'influenza di Lacan anche nella descrizione del soggetto della foto come *spectrum*, doppio alienato.

---

di rivedervi nel futuro... su un cartoncino ingiallito... Il gusto della foto spontanea naturale colta dal vivo *uccide* la spontaneità, allontana il presente. La realtà fotografata assume subito un carattere *nostalgico*... La vita che vivete per fotografarla è già *commemorazione* di se stessa» (I. CALVINO, *L'avventura di un fotografo*, in ID., *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano 2014, pp. 48-49).

<sup>8</sup> Cfr. J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 2003, pp. 52-63.

Il riferimento è alla fase dello specchio<sup>9</sup> cioè all'esperienza vissuta dal bambino tra i sei e i diciotto mesi di vita quando, ancora instabile sulle gambe, incontra la propria figura in una superficie riflettente. È questo il momento dell'identificazione primaria, in cui avviene il riconoscimento nell'immagine riflessa. Tale identificazione avviene tuttavia al prezzo di una frattura, di un'estraneità da se stesso, attraverso un'esperienza in cui il bambino può cogliersi soltanto dall'esterno in quanto oggetto della sua visione, altro da sé<sup>10</sup>. La padronanza del proprio corpo, che a quell'età il bambino non ha ancora raggiunto, è inoltre anticipata in maniera immaginaria e prematura nel riflesso speculare, in cui si condensa la prima forma di un Io ideale, che il soggetto inseguirà per tutta la vita senza poter riempire lo scarto (in una coincidenza di innamoramento e aggressività).

Qualche anno prima della pubblicazione del testo di Barthes, nel 1977, già Christian Metz nel suo *Cinema e psicanalisi* (il titolo originale, molto più significativo, è *Le signifiant imaginaire*) aveva ripreso questa lacaniana revisione del narcisismo freudiano per descrivere l'esperienza della visione cinematografica. Metz individuava una forte analogia tra l'esperienza primordiale dello specchio e quella dello spettatore cinematografico, essendo entrambe caratterizzate dalla presenza di un soggetto-spettatore in condizioni di sottomotricità, da una parte, e di sovrapercezione, dall'altra. La conclusione del lavoro di Metz sarà che l'identificazione dello spettatore cinematografico avviene in primo luogo con se stesso, con il proprio sguardo, ma veniva comunque sottolineata nella visione del film la duplicità di un'esperienza soddisfacente e frustrante nello stesso tempo, in virtù della scissione e dell'alienazione tra me e l'immagine in cui mi vado identificando. Anche Barthes, pur non citando né Metz né Lacan al proposito, riflette sulla sensazione alienante ed espropriante dell'essere diventato «tutto-immagine», collegata all'essere passato del referente. Nella fotografia, rispetto al cinema, essa è però aggravata secondo l'autore dalla caratteristica fotografica dell'immobilità, della stasi.

Il tema della morte ritorna, declinato questa volta a livello personale, nella seconda parte del libro, in cui l'autore cerca l'essenza della madre in una serie di fotografie che di lei gli sono rimaste, con un metodo che Barthes stesso definisce una «fenomenologia disinvolta»<sup>11</sup>. Perché disinvolta? Perché qui, paradossalmente, quella che Husserl chiamava riduzione

<sup>9</sup> ID., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino 2002.

<sup>10</sup> Lacan aveva seguito i seminari che Alexandre Kojève aveva tenuto a Parigi negli anni Trenta sulla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel.

<sup>11</sup> BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 22.

eidetica – il procedimento per passare dal fenomeno psicologico alla pura essenza dell'oggetto – può essere applicata su tutto tranne che sugli affetti, sul pathos. Il pathos qui non si può ridurre, non si può sospendere perché per l'autore è l'essenza della foto, che viene definita un'avventura, qualcosa che «mi avviene», avviene a me in quanto, appunto, «affetto» dalla foto.

Solo nella *Fotografia del giardino d'inverno* (1898), un'immagine della madre a cinque anni, in piedi accanto al fratello di sette, Barthes trova la sua vera essenza, la sua realtà viva in un «ricordo pieno e involontario» (qui il riferimento è ovviamente a Proust). Tuttavia, questa foto non viene pubblicata nel libro. Perché? Nell'immagine c'è un «di più» che lo scritto non rivela, e che tuttavia è soltanto «per lui», se è vero che la foto realizza una «scienza impossibile dell'essere unico»<sup>12</sup>. Gli estranei non capirebbero, o meglio potrebbero essere interessati alle informazioni che la foto ci offre, la foggia dei vestiti, la posa del ritratto, ma non ne sarebbero «feriti», non ne sarebbero «punti».

## 2. *Vedere di più, vedere oltre*

Questa affermazione di Barthes riguardo alla fotografia della madre da bambina ci conduce al tema direttamente connesso con l'aspetto dell'immagine fotografica cui alludo nel titolo: la presenza di un elemento eccedente che Barthes chiama *punctum*, un altro dei temi molto citati del suo testo, che spesso però non viene ripreso, mi sembra, in tutte le sue implicazioni. L'autore lo definisce inizialmente, soprattutto per opposizione all'altro elemento della foto, lo *studium*. Se lo *studium* è l'interesse culturale e informativo, è il gusto per qualcosa che si diffonde senza picchi di intensità, è un interessamento piacevole e giudizioso che richiede applicazione da parte dello *spectator*, il *punctum*, «freccia che ci trafigge», è il dettaglio fatale che nella foto attira il nostro sguardo, lo ferisce e lo «ghermisce»<sup>13</sup>, chiamandoci direttamente in causa.

Lo *studium* implica un impegno, un esercizio, possiede la connotazione culturale e intellettuale di qualcosa che vado a cercare, poiché risveglia un mio interesse. Parafrasando Barthes, è come se, guardando una foto che mi interessa, solidarizzassi con gli ideali e i miti del fotografo ed entrassi in contatto con lui, approvando o disapprovando quelle che si possono riconoscere come sue intenzioni. Lo *studium* «è educato», scrive Barthes, ma «non è mai il mio godimento (*jouissance*) o il mio dolore»<sup>14</sup>. Il termine

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 29.

*jouissance* qui è chiaramente di derivazione psicoanalitica, lacaniana, inteso come piacere che prevede anche un dolore, come «amalgama di libido e pulsione di morte»<sup>15</sup>.

Il *punctum* è invece quel particolare casuale e senza scopo che appare nel cuore della rappresentazione e che, colpendoci come una ferita e una fatalità, è in grado di trasformare la struttura d'insieme; così lo descrive Francesco Casetti: «l'irrepresentabile nel cuore della rappresentazione, in una serie di dettagli pronti a ristrutturare il disegno complessivo»<sup>16</sup>. Si tratta dunque di un dettaglio, un «oggetto parziale» che tuttavia riempie la foto e la oltrepassa, eccedendo il livello rappresentativo: l'aspetto doloroso che caratterizza la gioia intensa del *punctum*, diversamente dalla piacevolezza educata e giudiziosa dello *studium*, lo avvicina appunto al godimento lacaniano. Come scriveva qualche anno prima il nostro autore in *Barthes di Roland Barthes*: «il godimento non è ciò che risponde al desiderio (lo soddisfa), ma ciò che lo sorprende, l'eccede, lo svia, lo deriva»<sup>17</sup>.

Proviamo quindi ad enucleare e riprendere alcune caratteristiche del *punctum*, elemento fondamentale a mio avviso per qualunque teoria dell'immagine. Innanzitutto, si tratta di un particolare 'casuale', 'contingente', che appare nella foto al di là delle intenzioni del fotografo. Ecco perché alcune foto possono essere scioccanti, possono sorprenderci e possono 'urlare' (per la rarità o la stranezza del referente, per una trovata o una prodezza del fotografo), ma non avere il *punctum*. La genialità del fotografo risiede dunque più nel trovarsi in un determinato posto che nel vedere qualcosa, più nel catturare l'immagine che nell'andarla a cercare. Oltre che involontario, non voluto, «maleducato», aspetto primario per Barthes, questo dettaglio senza scopo è 'insieme inevitabile, fatale'<sup>18</sup>. Possiede cioè quel misto di necessità e contingenza che caratterizza il gesto artistico, ha il carattere fortuito ma inevitabile di cui spesso parlano i pittori quando descrivono il loro lavoro<sup>19</sup>. Dunque: questo dettaglio che mi attrae e mi ferisce – e che spezza l'omogeneità di una foto caratterizzata soltanto dal

<sup>15</sup> A. DI CIACCIA, *Il godimento in Lacan*, in «La psicoanalisi», <<http://www.lapsicoanalisi.it/psicoanalisi/index.php/per-voi/rubrica-di-antonio-di-ciaccia/132-il-godimento-in-lacan.html>> (ultimo accesso 03.11.2015).

<sup>16</sup> F. CASETTI, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1994, p. 233.

<sup>17</sup> R. BARTHES, *Barthes di Roland Barthes* (1975), Einaudi, Torino 1980, p. 128.

<sup>18</sup> BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 49.

<sup>19</sup> Per esempio, Francis Bacon nel corso delle interviste concesse al critico David Sylvester parla della fase iniziale del disegno proprio come di una cattura a partire da gesti del tutto casuali di qualcosa che si rivelerà poi inevitabile e necessario (D. SYLVESTER, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003). Si tratta della stessa concezione al fondo della celebre affermazione di Picasso: «Non cerco, trovo».



piano dello *studium*, la foto «unaria» – è accaduto, mi è venuto incontro, non l'ho cercato, ma non avrebbe potuto essere diverso, è al suo posto.

Per caratterizzare ulteriormente questa contingenza inevitabile, questa casualità non casuale propria del *punctum*, si può chiamare in causa la nozione di inconscio ottico proposta negli anni Trenta da Walter Benjamin in *Piccola storia della fotografia* e in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, intesa come spazio elaborato inconsciamente a partire dai nuovi mezzi tecnologici. Se la fotografia e il cinema aumentano la nostra possibilità di comprensione degli elementi costrittivi che dominano la nostra vita, ci garantiscono però nello stesso tempo una libertà enorme, facendo «saltare questo mondo simile a un carcere», e tra le sue rovine, scrive Benjamin, possiamo compiere viaggi avventurosi. Il cinema, con l'ingrandimento e con il rallentatore, porta in luce «formazioni strutturali della materia completamente nuove», scoprendo aspetti completamente ignoti. Ambienti banali appaiono trasfigurati, dettagli insignificanti si mostrano in primo piano, i luoghi si trasformano e il movimento cambia velocità: «al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente»<sup>20</sup> e in questo spazio, aggiungo, ciò che appare come contingenza, fatalità, diviene inevitabile, necessario.

Tornando a Barthes, il *punctum* possiede inoltre una forza di 'espansione', nel senso della metonimia, ovvero come particolare che arriva a significare un tutto, o nel senso per cui arriva a riempire la foto con la sua forza. Il particolare che ci 'punge' è definito da Barthes anche come un «detonatore» da cui parte un'esplosione (ritorna la dinamite di Benjamin...). Il *punctum* crea un «campo cieco», un fuori-campo, rimanda a qualcosa fuori dalla foto creando un 'dinamismo'. Il *punctum* è in fondo esso stesso questo fuori-campo: «è una specie di sottile fuori-campo, come se l'immagine proiettasse il desiderio al di là di ciò che essa dà a vedere»<sup>21</sup>. In questo senso Barthes può dire che io, spettatore, aggiungo qualcosa che tuttavia è già là nella foto. D'altra parte, nella seconda sezione del libro Barthes riprenderà la questione evidenziando come esista un *punctum* che non è il particolare, che «non è più di forma, ma d'intensità, è il Tempo»<sup>22</sup> stesso, che si mostra nella compressione temporale della fotografia (è stato, ed è).

L'insistenza sul carattere dinamico del *punctum* ci permette di precisare qualcosa a proposito della differenza tra cinema e fotografia. Sappiamo che Barthes si è pronunciato a favore della fotografia rispetto al cinema, tanto

<sup>20</sup> W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, § 13.

<sup>21</sup> BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 60.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 95.

che anche quando si occupa di cinema sviluppa una teoria del fotogramma. Nel testo che stiamo trattando ne spiega il motivo, che riguarda la velocità delle immagini al cinema, il loro essere prese in un flusso tale da costringere lo spettatore alla voracità e da eliminare ogni «pensosità». Questo tuttavia non significa che per Barthes le foto siano immobili nel senso della fissazione, del feticcio: non appena vi è il *punctum*, c'è un dinamismo, un movimento che si caratterizza come espansione, come fuga verso il fuori campo, insomma qualcosa che rimanda al di là della inquadratura.

In tutti gli aspetti del *punctum* che ho individuato e ripreso compare una dimensione di eccedenza del visivo: eccesso rispetto alle intenzioni del fotografo e a quelle dello spettatore; eccesso rispetto al particolare oggetto, o parte di oggetto, che raffigura; eccesso rispetto al campo dell'inquadratura, all'ambito chiuso di ciò che viene inquadrato. Questa eccedenza fa dire a Barthes che il *punctum* – insomma, ciò che rende la fotografia qualcosa di più che una produzione di immagini gradevoli, ciò che la rende un'arte – è maleducato, disobbediente. Ed è anche ciò che lo induce a pronunciarsi, al termine del libro, contro una fotografia addomesticata e rinsavita, per una fotografia 'folle'.

Questa dimensione di eccedenza era già stata sottolineata da Barthes anni prima, nel 1970, nello scritto *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*. A partire dall'analisi di un fotogramma del film *Ivan il terribile*, in cui due cortigiani versano una pioggia d'oro sul capo del giovane zar, Barthes vi individuava tre livelli di senso: quello della comunicazione, in cui si concentrano le informazioni, fornite per esempio dallo scenario e dai personaggi; il livello simbolico, rappresentato qui in particolare dal tema dell'oro versato; infine, un terzo senso «erratico e ostinato», dal significato inesprimibile e non coincidente con il senso drammatico dell'episodio narrato. L'autore, utilizzando un termine di Julia Kristeva, chiama quest'ultima dimensione *significanza*, in opposizione al secondo livello che si determina invece come quello di una significazione individuabile semiologicamente.

Se il livello simbolico rappresenta quello che l'autore ha inteso dire e che possiede una chiara evidenza, e si può chiamare dunque 'senso ovvio', il terzo momento è ciò che 'eccede' il secondo, ciò che è di troppo, e può dirsi invece 'senso ottuso', perché ampio e «arrotondato», cioè in grado di aprire il campo del senso «come un supplemento che la mia intellesione non riesce bene ad assorbire, ostinato e nello stesso tempo sfuggente, liscio e inafferrabile»<sup>23</sup>. Indifferente alla storia e alla comunicazione, discontinuo

<sup>23</sup> R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001, p. 45.

ed estraneo alla temporalità del film, il senso ottuso – della cui esistenza l'autore si convince definitivamente osservando ancora una volta un primo piano, quello del volto di un'anziana donna che piange nella *Corazzata Potëmkin* – è insomma, anch'esso, un'eccedenza indescrivibile e sfuggente a una logica ordinaria<sup>24</sup>. Qui definisce arrotondato quello che anni dopo sarà pungente, ma permane il paradosso di qualcosa che è insieme ostinato e sfuggente, eccedente e inafferrabile.

Che il cinema partecipi di questa eccedenza è evidente anche nella prolusione di Barthes al premio *Archiginnasio d'oro* offerto dalla Cineteca di Bologna nel 1980 a Michelangelo Antonioni:

«tu lavori per rendere *sottile* il senso di ciò che l'uomo dice, racconta, vede o sente, e tale sottigliezza del senso, questa convinzione che il senso non si ferma grossolanamente alla cosa detta, ma si spinge sempre più lontano, ammaliato dal fuori-senso, è quella, credo, di tutti gli artisti, il cui oggetto non è questa o quella tecnica, ma quello strano fenomeno che è la vibrazione. L'oggetto rappresentato vibra, a scapito del dogma»<sup>25</sup>.

### 3. Conclusioni

La riflessione sul *punctum* di Barthes rimane interessante e feconda per ogni teoria dell'immagine, anche attuale. Vorrei ribadire infatti che la nozione di eccedenza all'opera nel testo di Barthes non sembra invalidata nel passaggio dall'analogico al digitale. Pur ammettendo una definizione radicale di immagine digitale, come qualcosa che viene ricreato dal nulla, senza alcun referente (e spesso l'immagine digitale non è questo), l'idea di eccedenza dell'immagine vale ancora per le creazioni digitali come valeva per le fotografie analogiche, e vale in fondo per le stesse immagini pittoriche. Certamente in queste ultime non viene garantita l'esistenza passata e reale del referente, ma, come scrive lo stesso Barthes, occorre ribadire prima di tutto che anche la fotografia è per natura tendenziosa, mente sul senso, mostra il reale passato ma non dice necessariamente la verità.

<sup>24</sup> Cfr. D. ANGELUCCI, *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma 2013, pp. 128-132, in cui si collega il senso ottuso di Barthes ai concetti di fotogenia e di fisionomia presenti in alcune teorie del cinema dei primi decenni dopo la nascita del mezzo.

<sup>25</sup> R. BARTHES, *Caro Antonioni...*, in <[http://www.cinetecadibologna.it/files/stampa/settembre2008/press\\_antonioni.doc](http://www.cinetecadibologna.it/files/stampa/settembre2008/press_antonioni.doc)> (ultimo accesso 03.11.2015). Anche in *La camera chiara* Barthes parla di una leggera vibrazione, «il passaggio di un vuoto», che viene trasmessa dal *punctum*; cfr. il § 21 dal titolo *Satori*.

Inoltre, l'eccedenza del *punctum* – la tendenza della foto a oltrepassare se stessa, verso il fuori fuori-campo, come l'andare oltre le intenzioni volontarie dell'autore e dello spettatore – è una dimensione che riguarda tutte le immagini animate da una volontà espressiva. C'è sempre, insomma, qualcosa che sfugge alla volontà dell'artista o del programmatore, qualcosa dell'ordine dell'inconscio e del contingente. Riconoscere in questa eccedenza un tratto caratterizzante di tutte le immagini esteticamente coinvolgenti non significa misconoscere la specificità del *medium* fotografico. Direi, anzi, che è proprio grazie alla sua genesi tecnica che nella fotografia alcune tendenze presenti nelle altre arti in forme attenuate appaiono con maggiore evidenza.