

Pierluigi Basso Fossali
Maria Giulia Dondero

SEMIOTICA DELLA FOTOGRAFIA



**INVESTIGAZIONI TEORICHE
E PRATICHE D'ANALISI**

Guaraldi

Pierluigi Basso Fossali
Maria Giulia Dondero

SEMIOTICA DELLA FOTOGRAFIA



INVESTIGAZIONI TEORICHE
E PRATICHE D'ANALISI

Guaraldi

Guaraldi Universitaria
Studi sul cinema

I saggi di Shairi & Fontanille e di Beyaert
sono tradotti da *Maria Giulia Dondero*

Prima edizione: novembre 2006

© 2006 by Guaraldi s.r.l

Sede legale e redazione: via Grassi, 13 47900 Rimini
tel. 0541 790194; fax 0541 791316

www.guaraldi.it
e-mail: info@guaraldi.it

ISBN: 978-88-8049-471-3

PIERLUIGI BASSO FOSSALI
MARIA GIULIA DONDERO

Semiotica della fotografia

Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi

con due saggi di

H.Shairi/J. Fontanille e A. Beyaert

Guaraldi

INDICE

Introduzione

Parte prima: INVESTIGAZIONI TEORICHE

Geografia della ricerca semiotica sulla fotografia di Maria Giulia Dondero

0. Introduzione

1. La fotografia come argomento incidentale

1.1. Il falso esperanto delle immagini fotografiche

1.2. L'inclassificabile promiscuità dell'immagine fotografica

1.3. La fotografia come *ready-made*

1.4. Proposte

2. Dalla genesi alla generazione del senso

2.1. Impronta e forme dell'impronta

2.1.1 L'immagine fotografica tra approccio genetico e generativo

2.2. Forme semiotiche e sostanza dell'espressione

2.2.1. *Forme dell'impronta*: solo casualmente un saggio sulla fotografia

2.2.2. Atto produttivo e memoria discorsiva

3. Dalla semiotica del discorso alla semiotica dell'impronta

3.1. Ordini sensoriali e modi del sensibile

3.2. L'eterogeneità del visivo in pittura e in fotografia

3.2.1. La sintassi sensomotora nelle immagini fotografiche

4. Dalla testualità fotografica agli statuti della fotografia
 - 4.1. Per una de-ontologizzazione dell'immagine fotografica: contro *l'Intrattabile*
 - 4.2. La pratica come punto di vista sul testo
 - 4.2.1. La pratica istanziativa
 - 4.3. *Punctum e studium*: prospettiva fenomenologica e sociologica
 - 4.3.1. Il punctum e il regime intenso della lettura
 - 4.4. Valorizzazioni e assunzioni della testualità
 - 4.5. Schaeffer e la critica a una teoria generale della fotografia
 - 4.5.1. Tra livello fotonico e livello fotografico
 - 4.5.2. Genesi dell'impronta e costituzione pragmatica dell'immagine
 - 4.5.3. Norme comunicative: descrizione, testimonianza e souvenir
 - 4.5.4. La testimonianza giornalistica
 - 4.6. Sull'intenzionalità produttiva
 - 4.7. Tra statuto artistico e statuto testimoniale
 - 4.7.1. Il passaggio fra statuti
 - 4.8. La pertinenza del corpus nella legittimazione d'artisticità
 - 4.9. Il genere e i livelli di pertinenza semiotica
 - 4.9.1. Generi, pratiche e tradizione
 - 4.9.2. I generi fotografici al museo
 - 4.9.2.1. I criteri dell'esposizione museale
5. Dal testo fotografico all'oggetto-fotografia
 - 5.1. Aura e riproducibilità fotografica
 - 5.1.1. L'aura della patina
 - 5.2. L'aura tra autografia e allografia
 - 5.2.1. Le stampe fotografiche e l'autenticità
 - 5.3. La fotografia come testo e la fotografia come oggetto
 - 5.3.1. Il caso dei D. M. Seaton European Travel Albums
 - 5.3.2. Le carte stereografiche e la catalogazione. Il caso del Central Pacific Railroad
 - 5.3.2.1. La galleria d'arte e la negazione della corporeità
 - 5.3.3. L'archivio e la collezione
 - 5.3.3.1. Sulla conservazione dell'oggetto-fotografia e la digitalizzazione

6. Conclusioni

Peirce e la fotografia: abusi interpretativi e ritardi semiotici di Pierluigi Basso Fossali

0. Premessa

1. Le basi teoriche peirciane per una teoria della fotografia

- 1.1. Note sulle categorie cenopitagoriche
- 1.2. Verso una tipologia delle costituzioni segniche quali risorse enunciazionali
- 1.3. Dalla tipologia dei segni alle pratiche
- 1.4. Raccordi tra semiotiche e precisazioni
- 1.5. Breve disamina preliminare dell'indicalità

2. La fotografia in Peirce

- 2.1. Ripresa e cerniera argomentativa
- 2.2. La fotografia nella classificazione peirciana
- 2.3. Diramazioni prospettiche sulla significazione della foto in quanto segno
- 2.4. Classi di segni e pratiche
- 2.5. Considerazioni sul portato della rilettura delle tipologie peirciane
- 2.6. La teoria della fotografia in Peirce
- 2.7. La fotografia come metafora esplicativa

3. Peirce all'appello delle teorie della fotografia

- 3.1. I punti cardinali di una teoria filoperciana della fotografia secondo Dubois
- 3.2. Figuratività istanziativa e figuratività enunciata
- 3.3. La fotografia come arte dell'indice
- 3.4. Elementi controversi dei contributi filoperciani alla teoria della fotografia

Parte seconda: PRATICHE D'ANALISI

Un approccio semiotico dello sguardo fotografico due impronte dell'Iran contemporaneo di Hamid-Reza Shaïri e Jacques Fontanille

0. Introduzione

1. Lo sguardo, la ripresa e l'impronta

2. Dritto negli occhi: l'evento

2.1. I due spazi

2.2. Il conflitto degli eventi enunciazionali

2.3. Un nuovo spazio-tempo si apre allo sguardo

2.4. Il corpo dello sguardo

2.5. Uno sguardo personale?

2.6. Lo sguardo del corpo

2.7. Vedere e catturare, guardare e far essere

2.8. Emanciparsi all'ultimo

3. Sguardi abbassati

3.1. La disgiunzione prospettica

3.2. La discontinuità figurativa

3.3. Un po' di sfocato e di vento nel velo

4. Conclusioni

I colori di Place de la République (Wölfflin, Floch e la fotografia) di Anne Beyaert

0. Introduzione

1. I ritratti, avanzato e "ritratto"

- 1.1. Il colore infedele
2. Riposizionare Wölfflin
 - 2.1. Classico e barocco
3. Una sesta categoria
 - 3.1. Inglobare o particularizzare
 - 3.2. Colore e mereologia
 - 3.3. I colori strutturanti
 - 3.4. Aspettualità e valori tematici
4. Conclusioni

La fotografia testimone del teatro di Maria Giulia Dondero

1. Fotografia e teatro: due arti a confronto
2. Pratiche fruibili tra teatro e spettacolo
3. La foto di teatro tra documento e autorialità artistica
4. *Madre Coraggio e i suoi figli*. Analisi del corpus fotografico di Roger Pic
5. Dalla documentazione all'infiltrazione
6. La piega del corpo e il nome proprio
7. Conclusioni. Sulla fotografia tra scena teatrale ed effetto scultoreo

La fotografia turistica fra souvenir di famiglia e reportage di viaggio di Maria Giulia Dondero

0. Introduzione

1. La fotografia turistica nella città d'arte
 - 1.1. Il dispositivo della posa
 - 1.2. La città come superficie di iscrizione
2. Tra la fotografia di monumento e la fotografia di paesaggio
 - 2.1. La foto di scorcio e la foto-cartolina
 - 2.2. Il diario di viaggio
3. Le diverse configurazioni corporali nella fotografia turistica
4. Conclusioni

Foto in forma di noi: l'eclissi rappresentazionale di una coppia di Pierluigi Basso Fossali

0. Introduzione
1. Le restrizioni semantiche del titolo del corpus
2. Punti di attacco nell'investigazione del corpus
 - 2.1. Assi di semantizzazione
 - 2.2. Tempo e tempi
 - 2.3. Il journal intime fotografico
3. Il progetto di un diario intimo "in forma di noi"
 - 3.1. Scansioni del noi a distanza di anni
 - 3.2. Intermezzo riepilogativo
 - 3.3. La via dell'autoscatto
 - 3.4. Il ricorso allo specchio
 - 3.5. Essere condizione di possibilità per l'immagine altrui
4. Il corpus come una serie di progetti correlati
 - 4.1. Metarappresentazione, fotolalia e memento mori
 - 4.2. Il nudo all'interno di un *journal intime*
 - 4.3. Un teatro d'ombre
 - 4.4. L'esfoliazione del reale

4.5. Omaggio a Wittgenstein

Note

Bibliografia

Tavole

Introduzione

1. Obiettivi del volume

Questo libro non è un manuale di semiotica della fotografia. La sua più modesta funzione è quella di cercare di riattivare il dibattito teorico attorno alla fotografia, in primo luogo in ambito semiotico. Di fatto, si tratta anche di cercare di suturare una slabbratura tra la migliore teorizzazione della fotografia (Krauss, Dubois, Schaeffer), ispiratasi alla lezione di C.S. Peirce, e la pratica di analisi che invece si è sostenuta più di sovente sul modello greimasiano (l'esempio più rimarchevole è il contributo di Floch). Alcune congiunture specifiche stimolano e giustificano la sutura di questo "strappo" tra scuole: innanzi tutto, il rafforzato interesse per l'esperienza percettiva, in secondo luogo la rinnovata problematizzazione della relazione tra testo e pratiche, ed infine la domanda di teoria reclamata, spesso surrettiziamente, di fronte alle nuove tecnologie digitali.

Questo libro non intende, tuttavia, argomentare una necessaria confluenza e superamento degli steccati del passato; da un lato, limita la propria indagine all'ambito strettamente fotografico della ricerca, dall'altro intende perseguire in concreto tale confluenza, ripartendo da alcune questioni fuorvianti e da certe vulgate riduzioniste, di cui è bene liberarsi. La pars construens non si esprime in una presentazione sistematica di un modello, ma nell'apertura di quadro (geografia della ricerca) e in uno sforzo traduttivo (è il primo e più grave ritardo in cui la semiotica è incappata). Nel suo tramare relazioni e nel suo riprendere i fili vaganti, questo libro intende ritessere un quadro unificato di problematiche. Con ciò non aspira a presentarsi come un superamento del passato o dei contributi che di volta in volta discute, proclamando novità teoriche e soluzioni definitive; cerca piuttosto di svolgere un lavoro utile nella sua inaccettazione dei punti di cecità a cui le teorie spesso si votano per polemica o per slogan, e di esercitare un recupero archeologico del rimosso e una discussione nel merito di prese di posizione spesso osteggiate a priori. Premessa tale attitudine del libro, non si farà fatica ad ammettere che si tratta solo di una prospettiva di ricerca

sulla base della quale elaborare il proprio contributo, ma che a sua volta, inevitabilmente, comporta una costitutiva macula caeca.

I limiti di questo volume pertengono, ad esempio, alla necessità di restringere, per ovvi motivi redazionali, una mappatura originariamente più ampia della semiotica della fotografia, dovendo con ciò concentrare l'attenzione, in maniera più tendenziosa, soprattutto su alcuni assi e autori che hanno caratterizzato la ricerca. Un altro compito inevaso riguarda la mancata messa in esercizio dell'apporto offerto da una lunga e laboriosa disamina della semiotica della fotografia in Peirce. Tuttavia, una preoccupazione anima l'intero volume; quello di pervenire a una ricaduta metodologica della discussione teorica, anche quando essa si fa più intricata. Questa tensione metodologica si esprime anche nella seconda sezione del libro, quella dedicata alle analisi, e non solo banalmente per gli aspetti direttamente applicativi, ma anche in ragione delle "locali" resistenze poste dagli oggetti indagati, le quali chiedono sempre un supplemento di riflessione e un ripensamento eventuale del quadro teorico. Tali analisi ambiscono a non restare una mera serie di indagine su testi precisi, ma intendono offrirsi anche come un affinamento di metodo nell'approccio ai testi e ai corpora. Entrambi gli autori di questo libro hanno lavorato nel corso del 2006 presso il Centre de Recherches Sémiotiques (CeRes) dell'Università di Limoges; avendo condiviso e beneficiato negli anni del grande lavoro svolto in questa università francese per lo sviluppo della semiotica, si è ritenuto di esemplificarne qui la portata attraverso due saggi, tradotti per la prima volta, e gentilmente concessi dagli autori. Il saggio scritto a quattro mani da Shaïri e Fontanille rappresenta uno dei migliori esempi di articolazione tra le problematiche che la fotografia in se stessa pone e l'indagine dell'organizzazione testuale. Il saggio di Anne Beyaert, invece, riprende il dialogo che la semiotica ha più volte intessuto con l'opera di Wölfflin, soprattutto e per merito di Jean-Marie Floch e poi di Claude Zilberberg (1992).

2. Modi di lettura del volume

I due lunghi saggi che aprono il libro sono due ricerche complementari; anche argomentativamente procedono in senso inverso. Il primo saggio parte affermando le ragioni dell'impostazione testualista "alla Floch", rispecchiando la sua polemica contro le teorie protese a mettere al centro dell'attenzione la produzione segnica; tuttavia, accompagnando passo passo tali ragioni, scopre progressivamente forme legittime di reinnesto di problematiche che la semiotica

generativa aveva trascurato e che ora si trova invece a dover affrontare. Ecco allora che si riscoprono problematiche comuni con altri approcci, anche esterni alla semiotica, pur continuando a esigere un modello teorico unificato capace di articolare la propria coerenza interna con la plasticità esplicativa.

Il lettore abituato all'impostazione tipica della semiotica strutturale potrà partire senza dubbio da questa geografia della ricerca per cogliere passo passo lo sdipinarsi delle polemiche teoriche del passato fino alle poste in gioco degli approcci più attuali, dove l'indagine di corpora fotografici, lo studio della foto come oggetto materiale, la questione della prensione percettiva della foto e la memoria discorsiva connessa alla produzione fotografica ritrovano una piena centralità.

In larga parte, dopo la polemica anti-iconista degli anni Sessanta, il dibattito sulla semiotica della fotografia si è accentrato sui contributi filopeirciani, alcuni di indubbio valore. Il lettore già avvezzo a questo ambito di riflessione potrà partire allora dal secondo saggio, di pari estensione al primo, che procede a partire da un'archeologia del pensiero peirciano, in modo da esplicitare fino in fondo la base teorica su cui i contributi di Krauss, Dubois, Van Lier, Schaeffer ed altri si sono fondati. Mediamente i fondamenti della semiotica peirciana sono meno conosciuti; per tale ragione, pur senza alcuna pretesa introduttiva, si sono stese alcune note che intendono illuminare solo quella regione del pensiero peirciano più direttamente implicata nelle questioni poste dalla fotografia, a livello teoretico, come a livello metodologico. Le poste di questo articolo passano attraverso una serie di asperità e di decisioni interpretative (inevitabili peraltro quando si affrontano di petto gli scritti peirciani): da una parte, si intende dimostrare la presenza di una teoria della fotografia in Peirce, per certi versi anche più articolata di quei contributi che si sono ispirati al filosofo americano; dall'altra parte, si sfida l'intricata e poco utilizzata tipologia dei segni peirciana a fungere da quadro metodologico globale entro il quale posizionare tutte le problematiche semiotiche più recenti. Il lettore si troverà di fronte, come nel caso della geografia della ricerca, a una sorta di anamorfosi argomentativa che progressivamente va a reinnestare nozioni e prospettive che appartengono all'altra scuola, quella greimasiana in particolare.

Qualunque sia l'ordine di lettura di queste due prime investigazioni teoriche, il risultato che ne dovrebbe derivare è una giustificazione reciproca. La finzione argomentativa di abbracciare una scuola piuttosto che l'altra si stempera in una mutua necessità di intravisione. Il gradiente di tecnicità e lo zoom quasi ossessivamente applicato su alcune questioni nasce dalla consapevolezza che è bene stemperare la retorica dentro l'assunzione dei problemi aperti e dei pungoli

teorici non ulteriormente anestizzabili. Tutti gli autori citati sono stati convocati per osservazioni che fanno realmente problema, e la discussione attorno alle loro tesi nasce non per svilire le loro prese di posizione, ma tutt'al più per vedere come le questioni poste possono essere risolte altrimenti o in un diverso quadro concettuale, comunque non barricato dietro una scuola o un'altra. In ogni caso, si è ritenuto di entrare nel merito delle diverse proposte teoriche per tematizzare se non altro un confronto che spesso è stato invece interdetto per un aprioristico rigetto del quadro teorico generale.

Un caso tra tutti può essere quello di *L'image précaire* di Schaeffer che, tradotto in italiano solo recentemente (mentre le bozze di questo volume erano già pronte), non ha trovato una opportuna discussione delle numerose e ben argomentate formulazioni teoriche che contiene. Ecco allora che nello spirito di questi due saggi teorici iniziali abbiamo cercato di costruire un contrasto dialogico: se nella geografia della ricerca si è deciso di valorizzare il libro di Schaeffer ponendolo persino come un anticipatore di questioni che il mainstream della semiotica generativa ha tematizzato solo anni più tardi, nella mappatura del pensiero peirciano si sono invece preferite le notazioni critiche, per quanto parziali.

Il caso Schaeffer esplica comunque il modo di interconnessione tra le due ricerche che compongono la prima parte del volume. La seconda parte è suscettibile di letture più libere e variegata, essendo ciascuna analisi sufficientemente autonoma nell'impostazione. Detto questo, va subito rilevato come il quadro teorico in cui queste analisi si muovono è alquanto omogeneo; per ottenere questo, si è preferito non introdurre esemplificazioni di analisi che già tengano conto degli apporti della prima parte del volume. Questo potrebbe apparire di primo acchito un limite del libro, ma a ben vedere è proprio per il rispetto dei due fronti di elaborazione, quello che muove dalla discussione dei modelli e quello che si fonda sulla pratica d'analisi concreta, che abbiamo ritenuto giusto non farli combaciare artificialmente. Ne sono testimoni gli autori stessi del volume che, approcciando testi specifici, si ritrovano di fronte questioni impensate o non ancora del tutto risolte dalla teoria generale. La sensazione di studiare testi ad hoc che ben si plasmano all'elaborazione teorica di turno può forse essere allora combattuta facendo in modo di lasciare all'incidentalità propria dell'incontro con i corpora più complessi e diversi l'apertura della cassetta degli strumenti metodologici, esemplificando in negativo, talora, quelli mancanti.

La parte dedicata all'analisi ha (a) una ragione di presenza ineludibile (già la discussione della prima parte del libro è orientata a una spendibilità

metodologica delle tesi sostenute), (b) una rapsodicità voluta nell'incontro di testi alquanto diversi, anche in termini di genere e di pratiche d'afferimento, e infine (c) una differenziazione nell'approccio iniziale alla testualità. Anche in questo caso, qualcuno potrebbe obiettare l'esigenza di una procedura d'analisi unificata; per contro, siamo convinti del contrario, ossia che ciascun testo deve essere affrontato in base ai problemi ermeneutici che esso pone. La semiotica è una pratica che non può essere posta in gioco in astratto ma nel vivo della trasmissione di un'eredità culturale; essa deve operare delle "perizie" che siano in grado di rendere più intelligibili le forme testuali attraverso modelli descrittivi patteggiati funzionalmente al raggiungimento di una commensurabilità delle interpretazioni.

Anche didatticamente, l'idea di poter fornire una "ricetta" di analisi estendibile a qualsiasi testo porta alla totale paralisi, o tutt'al più, superato l'impasse per meccanico proceduralismo, si ottengono descrizioni generiche e rilievi paratattici che non hanno alcuna presa euristica. Il punto di partenza nell'analisi testuale è il più delicato, e non si deve avere nessun altro tipo di atteggiamento se non quello di affrontare esattamente ciò che del testo fa problema. La convocazione della strumentazione semiotica deve essere strettamente finalizzata alla risoluzione delle problematiche incontrate in un dato testo, mentre la traduzione degli aspetti oltremodo evidenti in linguaggio "semiotichese" è decisamente il servizio peggiore che si possa fare a una disciplina che ancora stenta ad affermare parametri di scientificità, ma anche di euristica, universalmente riconosciuti.

Anche su tale questione la nostra presa di posizione non passa per l'accettazione di estremismi teorici che da decenni polemizzano sulla necessità di generalizzare modelli e procedure o, all'opposto, sulla impossibilità di superare la singola caratterizzazione locale di un testo attraverso una linea interpretativa tra le altre possibili. La semiotica deve senza dubbio riflettere maggiormente su di sé in quanto pratica; tra il protocollo d'azione e l'adattamento fortuito alle situazioni vi è tutta una vasta gamma di organizzazione strutturata che l'investigazione semiotica può e deve esplorare. La stessa epistemologia delle scienze naturali ha opportunamente ragionato su questo punto.

Tra generalizzazione e caratterizzazione si deve porre in gioco un relativismo pertinenziale orientato a fini descrittivi specifici e sempre da esplicitare. Sulla base di ciò non deve essere più accolta ereticamente l'attività di un semiologo che esplicitamente entra all'interno di un dibattito critico, fornendo proprie interpretazioni; ciò non finisce affatto per dimostrare come l'analisi è un gioco linguistico identico all'interpretazione critica, ma più semplicemente evidenzia

che l'osservazione stessa dell'analisi compiuta porta inevitabilmente a reinterpretare l'oggetto culturale indagato e la relazione con esso.

Per finire, indichiamo al lettore alcune questioni teoriche sollevate dalle singole analisi; il saggio di Shaïri e Fontanille elucida limpidamente la questione posta dalla nozione di mostrazione, spesso vista come "bandiera" di approcci referenzialisti e antinarrativisti, e conduce una disamina alquanto esemplificativa del "gioco di sguardi" tra piano dell'enunciato e piano dell'enunciazione. Il saggio di Anne Beyaert mette in questione il portato semantico dell'assetto cromatico delle fotografie, mentre il saggio dedicato alla foto di teatro si offre come una problematizzazione della documentazione fotografica di un evento (in questo caso scenico) e sulla sua potenziale autonomizzazione artistica. In questo saggio viene esplicitamente affrontato il problema delle pratiche entro cui la foto di teatro viene resa pertinente, moltiplicando con ciò le prospettive di semantizzazione. A mezza via tra artisticità e documento, la foto di teatro smobilita le sicurezze dell'analisi classica che parte dal testo come una configurazione autonoma saturabile di senso attraverso il maggior numero di pertinentizzazioni e di linee isotopiche rinvenibili (è questa tendenzialmente la prospettiva socializzata di semantizzazione del testo artistico). La foto turistica spiazza ancor più l'analisi, dato che sono solo le pratiche che possono spiegare gli assi di valorizzazione che giustificano gli assetti enunciazionali e le figure che hanno cittadinanza in questo tipo di foto. Infine, il libro si conclude con un saggio su Denis Roche, un fotografo che è stato anche al centro del dibattito teorico in fotografia. In questo caso, il lettore potrà trovare l'esemplificazione di un'analisi di corpus che articola alcune questioni metodologiche, attinenti all'individuazione delle relazioni tra le opere, con la disimplicazione di una macrodiscorsività retta dall'insieme del corpus stesso.

3. Ringraziamenti

Gli autori desiderano ringraziare innanzi tutto Jacques Fontanille e Anne Beyaert, per il sostegno offerto a questo "composito" progetto editoriale. Nel corso dell'elaborazione dei loro rispettivi saggi, gli autori hanno trovato proficue occasioni di dibattito, private o pubbliche, con uno svariato numero di studiosi e compagni di ricerca; non potendo procedere a un elenco forzatamente lungo, ci limitiamo qui, oltre a ringraziarli tutti, a citare qualche persona che ha contribuito più da vicino alle lunghe traversie di questo volume, tante volte previsto e poi rinviato negli anni, soprattutto per gli impegni didattici. Il nostro

ringraziamento va a Jan Baetens, Elisabetta Gigante e Sara Spinelli per contatti, logistica e aiuto redazionale. Oltre allo stesso Baetens, Hilde Van Gelder e Isabella Pezzini sono stati gli organizzatori di un recentissimo convegno, presso il Centro Internazionale di Semiotica di Urbino, sulla semiotica della fotografia; entrambi gli autori ringraziano gli organizzatori e gli altri partecipanti per l'occasione offertaci di vedere discusse due analisi qui raccolte.

Parte Prima
Investigazioni teoriche

Maria Giulia Dondero

Geografia della ricerca semiotica sulla fotografia

0. Introduzione

Dio fu pittore, scultore, architetto o poeta, secondo i casi, perché l'uomo lo era. Non abbiamo quindi parole per descrivere una fotografia (Van Lier).

Le molteplici problematiche legate all'immagine fotografica sono state sollevate e analizzate soprattutto dalla sociologia, dall'antropologia e da approcci di tipo storico-artistico. In tutti questi settori di studio si può riscontare una certa tendenza a studiare la fotografia a partire da una riflessione generale sul medium, o a partire da una storia delle tecniche, lasciando da parte sia l'analisi dei testi fotografici che la problematizzazione delle pratiche fruitive e degli statuti dell'immagine. Così avviene per lo più nel dominio della storia dell'arte, dove si moltiplicano le storie della fotografia per autori e per tecniche¹, oppure le disamine della letteratura critica e teorica da Baudelaire ai teorici contemporanei. Più euristici si presentano gli studi che mettono in relazione pittura e fotografia, anche se la relazione tra fotografia e altre arti risulta sempre legittimata a partire da una pertinenza tematica e prettamente figurativa. Molti testi critici e teorici, che si collocano tra la filosofia e la scienza della cultura e delle idee, come ad esempio quello famosissimo di Benjamin², o l'interessante e recente saggio di Sorlin, *I figli di Nadar*, si dedicano a descrivere l'impatto destabilizzante che il medium fotografico (cioè la fotografia in generale) produce sull'arte pittorica, sulla società, sulla percezione³.

Oltre a non esistere una storia delle forme fotografiche, non troviamo neppure una tradizione di studi sugli statuti, le pratiche e i generi fotografici⁴. A parte che nei mirabili saggi di Floch (1986) e di Schaeffer (1987), non esiste alcuna problematizzazione delle pratiche di fruizione all'interno delle quali viene inserita e fatta significare la singola immagine.

Anche la semiotica, soprattutto filo-peirciana⁵, quando si è occupata dell'immagine fotografica ha ricondotto la sua significazione all'atto produttivo, senza dedicare attenzione né alle forme testuali, né ai regimi discorsivi e alle prassi comunicazionali. Queste teorie, invece che moltiplicare gli strumenti metodologici per rendere conto delle diverse strategie estetiche ed enunciazionali delle occorrenze testuali, riducono il funzionamento del medium a un'unica definizione, a un'essenza (fotografia come icona, indice, simbolo del reale). Il versante semiotico di tradizione peirciana si è accostato alla problematica della fotografia con uno sguardo ontologizzante e classificatore basato su considerazioni generalistiche sul medium. Chi sceglie invece la testualità come unità pertinente all'analisi, e in particolare la lettura plastica e le forme del sensibile dei testi visivi, ha il merito di deontologizzare il discorso sull'immagine fotografica distaccandosi da una classificazione per medium produttivo e di aprire alla problematica delle diverse pratiche di interpretazione e fruizione della fotografia. Prendere in considerazione attraverso quale pratica fruitiva un'immagine è tradizionalmente semantizzata, o sotto quale statuto sociale essa circola, permette all'analista di renderne pertinenti certi tratti piuttosto che altri⁶.

1. La fotografia come argomento incidentale

La maggior parte dei saggi sulla fotografia non presentano immagini al loro interno, come a voler significare che le immagini fotografiche possono essere teorizzate, apprezzate e comprese "in generale". A questo proposito ha ragione la storica dell'arte americana Krauss (1990) quando afferma che tutte le opere teoriche sulla fotografia divenute celebri, in particolare quelle di Benjamin (1931) e di Barthes (1980)⁷ non possono essere definite saggi sulla fotografia, quanto piuttosto libri in cui la fotografia è un pretesto per poter discutere d'*altro*:

per Barthes la fotografia è l'oggetto teorico attraverso cui è possibile esaminare l'evidenza brutta, nel suo rapporto con l'aoristo o i codici di connotazione - con la morte o con la pubblicità -, allo stesso titolo è l'oggetto teorico di Benjamin. È la fotografia a permettergli di pensare la cultura modernista a partire dalle condizioni prodotte dalla riproduzione meccanica (Krauss 1990, p. 2).

Dello stesso avviso è anche Marrone (1994) quando afferma che in *La camera chiara* Barthes va alla ricerca di un "*al di là* dell'immagine, e che l'immagine fotografica gli è *utile per parlare di sé e della morte*:"

L'oggetto principale della ricerca di *La camera chiara* è mutato: non è più la fotografia, come apparentemente continua a sembrare, ma qualcosa che solo attraverso la fotografia è possibile discutere: in modo quasi heideggeriano, la morte (Marrone 1994, p. 210).

Infatti Barthes afferma che "qualunque cosa dia a vedere e quale che sia la sua maniera, una foto è sempre invisibile: ciò che vediamo *non* è lei" (Barthes 1980, p. 8, sott. nostre).

Krauss, a differenza nostra, però, si pone sulla scia di questo lavoro teoretico sulla fotografia, finendo, consapevolmente, per fare della fotografia un "oggetto teorico, altrimenti detto una sorta di griglia o di filtro per mezzo del quale si possono organizzare i dati di un altro campo che si trova, rispetto a essa, in posizione seconda" (1990, p. 1). I saggi di Krauss, che hanno come oggetto teorico il *fotografico*, cioè le "regole di indicizzazione" che hanno "sostituito nell'arte contemporanea quelle dell'icona", ci confermano come la fotografia si ponga quale pretesto per teorizzare sulla società modernista, sull'arte contemporanea, su se stessi, etc. Krauss sa che in questo modo la fotografia, cioè il fotografico, diventa una "macchia cieca": "Niente da dire, almeno *non sulla fotografia*" (Krauss 1990, p. 1, sott. nostre).

Se Dubois (1983) teorizza l'"immagine normale", *scattata normalmente e guardata normalmente*, facendo quindi di questa immagine normale un modello (type) rispetto al quale tutte le altre occorrenze (tokens) più o meno si avvicinano, Krauss supera in ambizione il teorico francese, allargando ancora di più il campo dominato dalla fotografia: "il fotografico" si estende all'arte contemporanea, dal surrealismo a Duchamp⁸ fino a Cindy Sherman:

Analizzare la natura di questo cambiamento implicava che scrivessi non sulla fotografia, ma sulle condizioni iniziali cui essa aveva sottoposto il campo da tempo chiuso del mondo dell'arte; non sulla fotografia ma sulla natura dell'indice, sulla funzione della traccia nel suo rapporto con la significazione, sulla condizione dei segni deittici (Krauss 1990, p. 3, sott. nostre)⁹.

L'indice diventa quindi un modello culturale e artistico, come la riproducibilità fotografica era un modello culturale della decadenza della modernità per Benjamin, e per Barthes l'è *stato* dell'istantanea era il modello della prova irrefutabile del Vero Affettivo. Il rischio di questi approcci è quindi quello di partire dalla fotografia e finire per oltrepassarla, utilizzandola solo come mezzo di riflessione generico.

1.1. Il falso esperanto delle immagini fotografiche

La natura è un prodotto dell'arte e del discorso (Goodman).

Fra fotografia e occhio, c'è più spesso lotta che sintonia (Volli).

Uno dei primi luoghi comuni contro il quale battersi, legato alla tecnica di produzione del mezzo fotografico, è quello che vede nella fotografia un linguaggio trasparente¹⁰ e universale, atto ad abbattere tutte le frontiere culturali; per noi è invece interessante studiare proprio come queste differenze culturali vengono messe in scena e/o nascoste all'interno dei testi fotografici.

Per il Barthes di *Il messaggio fotografico* (1961), ad esempio, la fotografia "assume su di sé l'utopia del grado zero della scrittura" (Marrone 1994, p. 201) perché ha la capacità di rendere il reale "così com'è". Piuttosto, è la pratica fruitiva documentale, assurta a rango di essenza della fotografia, che ha reso la convenzione rappresentativa della camera chiara in una data epoca talmente "trasparente" da renderci inconsapevoli rispetto alle alternative ad essa. Tutto questo dipende dal grado di stereotipizzazione di ogni rappresentazione: "Questa relatività è offuscata dalla nostra tendenza a non specificare un sistema di riferimento quando è il nostro" (Goodman 1968, p. 39). Dobbiamo quindi ribaltare i termini della somiglianza natura-artefatto fotografico: spesso una fotografia ci sembra "naturale" proprio perché ci viene presentata attraverso strategie enunciazionali a cui siamo culturalmente abituati. Quindi la somiglianza e la capacità di "illudere" non sono criteri costanti e indipendenti dalla pratica rappresentativa e interpretativa, piuttosto ne sono i prodotti. Anche Floch (1986) afferma che: "è possibile comprendere l'iconicità [solo] all'interno di una cultura, nel quadro di un'economia degli atteggiamenti davanti ai differenti sistemi d'espressione e di significazione" (p. 19). L'iconicità è quindi intesa come fenomeno intraculturale e non universalistico e ogni prassi enunciazionale stabilizzata si presenta come quella naturale, noindent, condivisa e accettata. Afferma Bourdieu:

conferendo alla fotografia un brevetto di realismo, la società non fa che confermarsi nella certezza tautologica che una immagine del reale conforme alla sua rappresentazione dell'obiettività è veramente obbiettiva (1965, p. 19).

La critica all'universalità dell'immagine pone l'iconicità come fenomeno interculturale e strategico:

La rappresentazione realistica non dipende dall'imitazione, dall'illusione o dall'informazione, ma dall'addottrinamento. Quasi ogni quadro può rappresentare quasi ogni cosa; vale a dire, dati un quadro e un oggetto, esiste di regola un sistema di rappresentazione, un piano di correlazione secondo il quale il quadro rappresenta l'oggetto [...] Se la rappresentazione è un fatto di scelta e la correttezza un fatto di informazione, il realismo è un fatto d'abitudine (Goodman 1968, p. 40).

Anche le pagine di Schaeffer sul dispositivo fotografico sono preziose a questo riguardo. Innanzitutto distinguono tra impronta per contatto e impronta a distanza mettendo a fuoco come per queste ultime la luce, il flusso fotonico, modulato dal dispositivo fotografico, funzioni da intermediario (non innocente) tra impronta e impregnante. Più che essere quindi una rappresentazione mimetica, la fotografia pone in campo una relazione di distanza, di tensione spaziale, di proiezione tra impegnante e impronta fotografica; per questo non è possibile affermare che l'impronta sia corrispondente punto a punto all'impregnante, dato che la piena corrispondenza è un limite ideale raggiungibile solo dall'immagine matematica biunivoca¹¹. Sugli agenti "mediatori" fra immagine-risultato e "pro-fotografico" Shaîri e Fontanille, nel saggio contenuto in questo volume (si veda p. 219), affermano:

In effetti [...] tra tutti i discorsi visivi, la fotografia[...], per l'apparente coincidenza tra ciò che è osservato e il suo supposto referente, costruisce apparentemente il più immediato effetto di verità. Dato che la fotografia è direttamente legata allo sguardo tecnologico che la seleziona, tende a far dimenticare la modalità semiotica dalla quale è prodotta (il supporto, le costrizioni della superficie di iscrizione, il punto di vista, la grana, etc.).

L'affermazione secondo cui la fotografia "registra senza inventare nulla" sottintende che il senso dell'immagine si esaurisca nella "resa" degli oggetti del mondo, separati, riconoscibili e nominabili. Ma in questo modo, tutto quello che si trova fra questi oggetti, quel "nulla", quel "vuoto" che rimanda direttamente alle scelte enunciazionali e alla configurazione plastica dell'immagine non viene considerato pertinente alla semantizzazione. Come afferma Goodman: "La teoria della rappresentazione come copia, dunque, si trova deprivata di senso sin dall'inizio dall'incapacità di specificare che cosa debba essere copiato" (1968, p. 16, sott. nostre). In questo senso non esisterebbe un pre-fotografico, ossia un oggetto nominabile e riconoscibile prima di essere inquadrato, stampato e quindi prodotto:

la fotografia può con l'inquadratura creare il referente nel senso che è grazie a tale

inquadratura che il referente viene riconosciuto nei suoi limiti spaziali e appare così come un oggetto. Nel territorio, ad esempio, che per il passeggero scorre nel finestrino del pullman senza soluzione di continuità il fotografo 'taglia' un segmento che diviene così l'oggetto-referente costituito da un (bel) paesaggio. è questa 'creazione' del referente che rappresenta forse l'essenziale della composizione fotografica (Prieto 1991, p. 152, nota 23)¹²

1.2. L'inclassificabile promiscuità della fotografia

I problemi teorici che si incontrano di fronte alla trattazione dell'universo della fotografia riguardano soprattutto la diffrazione dei suoi utilizzi sociali. Chi si è trovato di fronte al compito di tracciare una storia della fotografia ha individuato nel "legame della fotografia col reale" un ostacolo ad una storia che possa dirsi omogenea e coerente nonché, d'altra parte, il legame dell'immagine fotografica con uno sguardo tecnologico non del tutto dominabile dal fotografo. Durand (1995), per esempio, analizza il ruolo che ha avuto il "legame con il reale" nella formulazione delle teorie fotografiche, a partire da Baudelaire fino ai nostri giorni. Durand, ponendo la fotografia in opposizione al disegno e al lavoro della mano tracciante e creatrice, nota come "la fotografia rinvia sempre a qualcosa d'altro, a un'altra scena" (Durand 1995, p. 36) e proprio il suo essere considerata un'arte mnemotecnica la rende "un dispositivo instabile, un dispositivo di captazione e di proiezione immaginari, di cui i termini stessi sono in variazione costante" (ivi)¹³. Per Durand tutto ciò dimostra che il suo essere stata riconosciuta come pratica la cui eterogeneità deriva dalle possibilità infinite di captare differenti stati di cose, cioè dal suo "soggetto", ha reso impossibile una storia "coerente" della fotografia perché ogni immagine è appunto legata a differenti tracce del reale e le tematiche della fotografia risultano essere le più disparate.

Anche chi, come Dubois (1983), pensa alla fotografia come a un "piccolo blocco di presente [...] che autorizza tutte le letture e riletture possibili", esclude ogni possibilità di analisi sia storica che semiotica, dato che l'immagine sembra ridursi a un segmento spazio-temporale, a un semplice *objet-trouvé*, che non assume alcuna dignità di artefatto culturale.

Per lo più infatti, la precarietà che è stata riconosciuta alla fotografia si riferisce alla molteplicità degli oggetti del mondo che questa può "captare" e non, invece, molto più euristicamente, come vuole Schaeffer (1987), alla sua diffrazione di utilizzi e estetiche.

Il desiderio "ontologico" dal quale Barthes è dichiaratamente affetto deriva, come egli stesso afferma, dalla difficoltà di analizzare la fotografia a causa del suo apparente dipendere dall'oggetto fotografato: "io non ero sicuro che la Fotografia esistesse, che essa disponesse di un suo proprio "genio"" (Barthes 1980, p. 5). Anche per Barthes, la fotografia sembra non avere un suo genio¹⁴, o un suo campo proprio perché è pervasiva in due sensi: innanzitutto invade i nostri sguardi in tutti i luoghi della città contemporanea, secondariamente essa sembra poter velocemente arrivare a immortalare tutto ciò che vuole, tutto

l'esistente: "Questa fatalità (senza *qualcosa* o *qualcuno*, non vi è foto alcuna) trascina la Fotografia nell'immenso disordine degli oggetti - di tutti gli oggetti del mondo" (ivi, p. 8). La riproducibilità tecnica e la circolazione mediatica hanno condotto a una ostentata visibilità delle sfaccettature del mondo: la difficoltà a orientarsi nel caos del fotografabile e del fotografato e questa potenzialità di rendere visibile il "tutto" del mondo rendono il campo della fotografia vieppiù precario e fuggevole all'analisi¹⁵. Nonostante ciò, Barthes si pone il problema del corpus e quindi della catalogazione - e tenta fin dall'inizio del suo saggio di delineare alcune distinzioni. La distinzione tra paesaggi, oggetti, ritratti, nudi, ad esempio, ha senso se si rende pertinente la problematica del genere e della testualità, ma non tiene conto degli statuti dell'immagine, dato che sia i ritratti che i nudi che i paesaggi possono funzionare molto diversamente a seconda delle pratiche fruttive all'interno delle quali sono inseriti (reportage giornalistico, di moda, statuto artistico, etc.), e del resto non ci portano molto più lontano dalla concezione della fotografia come ready-made, cioè come ostensione dell'oggetto¹⁶.

Come fare dunque se la Fotografia continua a sottrarsi a ogni tentativo di campionatura?

Secondo un diverso asse di lettura, che privilegia il livello enunciazionale dell'immagine, la fotografia è capace di rappresentare oggetti diversi, come i nudi e i paesaggi, attraverso strategie enunciazionali che destituiscono la pertinentizzazione dell'oggetto rappresentato¹⁷. Quale soluzione si profila quindi? Quella di non lavorare sul mero "rappresentato", né sul segno, ma al di sotto e al di sopra di esso: da una parte, la lettura plastica (Floch) e dall'altra, il testo costruito dai generi, dalle pratiche e dagli statuti. In questa direzione, come vedremo, vanno Floch (1986) e Schaeffer (1987), i quali tentano di trovare una logica dei differenti funzionamenti dell'immagine, partendo dai diversi statuti e pratiche fruttive della fotografia, piuttosto che dalla molteplicità del rappresentato.

1.3. La fotografia come ready-made

L'idea che il soggetto della fotografia "resista" alla classificazione è una posizione teorica che ha limitato l'entrata delle immagini fotografiche nei musei e può arrivare, se portata all'estremo, a negare totalmente la pertinenza della costruzione enunciazionale dell'immagine. Il rischio più pericoloso che si corre su questa via è di considerare la fotografia come un *ready-made*.

Barthes fin dalle prime pagine di *La camera chiara* afferma che la "volontà" della fotografia è quella di ostendere l'oggetto fotografato: la fotografia è "interamente gravata dalla contingenza di cui è l'involucro trasparente e leggero" (ivi). Non si fa fatica a comprendere come questa affermazione barthesiana abbia permesso alcune filiazioni teoriche come quella del *ready-made*. Infatti Barthes afferma chiaramente che la *fotografia è invisibile perché vediamo non lei, ma ciò che lei ci mostra*: in questo senso alla fotografia verrebbe negato il suo spessore enunciazionale, le sue strategie retoriche, etc. Lontano sia da una lettura con ambizioni storiche, quanto da una lettura semiotica della testualità visiva, Barthes propone di considerare la materia fotografica come intrattabile opacità allucinatória del referente che resiste alla rappresentazione¹⁸. Non che Barthes non sappia che anche nella foto esistono "i codici semantici e retorici, le scelte stilistiche, gli artifici tecnici", ma questi sono per lui, come afferma Marrone, solo "un surplus che non rende conto della reale specificità fotografica" (Marrone 1994, p. 201):

Se la maggior parte delle arti deve generalmente far ricorso a codici molto elaborati per garantire l'effetto di realtà alle opere, se cioè tra l'oggetto rappresentato e il suo segno si inserisce sempre la mediazione dello stereotipo, non altrettanto accade nel caso della fotografia (ivi).

Il fotografico si articola su una pura mostrazione ostensiva: "la foto è un segno che funziona come una porzione di realtà che, sfuggendo alla semiosi, si propone all'esperienza nello stesso modo in cui tutto il reale si offre all'intervento della nostra rete sensoriale" (Marra 1990, p. 17). In tale prospettiva tutta la produzione fotografica funziona come un *ready-made*: "l'illusionismo pittorico è un risultato linguistico mentre il realismo fotografico è, come dire, "già fatto", un *ready-made* appunto, nel quale non c'è particolare merito da parte dell'operatore" (Marra 2002, p. 121). Questa teoria implica che l'immagine fotografica *tout court* funziona come uno spazio non-finzionale, rispetto al quale il "fuori-quadro" partecipa immediatamente dello spazio dell'enunciazione. Se così fosse

non esisterebbero più frame d'interposizione fra l'artefatto e lo spettatore, né distinzione tra la dimensione testuale e quella esperienziale. Inoltre, ridurre la fotografia a identità assoluta con il suo referente e azzerare l'enunciazione equivarrebbe ad affermare che esiste la possibilità di scattare due foto uguali: nel *ready-made* gli oggetti che vengono ostesi sono uguali identici a molti altri. Inoltre, l'ostensione è già una produzione segnica che risemantizza (se non altro in termini di valorizzazione) l'oggetto.

Se nel caso della fotografia possiamo parlare di autografia di fronte a stampe che derivano dalla stessa matrice (autografia a oggetto multiplo), il *ready-made* non ha alcun alone autografico, cioè uno scolabottiglie fisicamente uguale a quello di Duchamp è indiscernibile dall'opera d'arte: è solo lo statuto artistico che rende autografico lo scolabottiglie di Duchamp¹⁹. Se davvero si portasse all'estremo questa teoria, finiremmo col dire che una fotografia è artistica perché mette in scena un'opera d'arte, oppure che ogni fotografia può diventare un'opera d'arte dato che qualsiasi oggetto può diventarlo - se esposto in un luogo "adeguato". Tutto ciò equivarrebbe a confondere una intera teoria fotografica con la poetica locale del *ready-made*. La fotografia intesa come *ready-made* non rimanda, come vorrebbero i suoi fautori, a una essenza del medium fotografico, ma rende conto solo di una delle tante poetiche dell'immagine fotografica²⁰. La concezione del *ready-made* può essere accettabile solo come soglia, dato che la pura documentazione senza enunciazione è irraggiungibile, è un limite.

1.4. Proposte

Il campo immenso e, dai più denominato caotico, della produzione e della fruizione delle immagini fotografiche ci impone di indagare la fotografia in quanto testualità, in quanto oggetto materiale, in quanto pratica produttiva e interpretativa tentando di far dialogare gli studi teorici sulla fotografia (siano essi sociologici, storico-artistici, semiologici, storici e antropologici) con gli sviluppi attuali della semiotica.

Uno degli obiettivi è quello di confrontarci anche con la problematica della genesi dell'immagine resa pertinente dalle teorie semiotiche di stampo peirciano. Ciò diviene necessario sia per rendere conto di come la *specificità* della fotografia non sia da considerare *come già data a partire dalla genesi*, ma piuttosto sia *da costruire* mediante una riflessione sulle tracce del fare produttivo di cui il testo porta memoria. Tutto questo mira a ipotizzare l'esistenza di un territorio semiotico specifico dell'immagine fotografica senza ontologizzarlo a partire dalle qualità produttive del medium. Si tenterà inoltre di *costruire una specificità* della fotografia a partire dalle sue pratiche interpretative e fruibili e dagli statuti sociali. Tutto questo mira a proporre una metodologia di analisi della fotografia non tanto a partire, in modo generalistico, dalle "proprietà" del medium, quanto dalla riflessione metalinguistica operata dal testo fotografico e dagli statuti stabilizzati dalle pratiche sociali all'interno dei quali è interpretato. L'obiettivo del nostro lavoro è distinguere, per scrupolo epistemologico e metodologico, i differenti livelli stratificati di pertinenza semiotica dell'immagine: la testualità, la sua materialità oggettuale, il genere di afferenza, la pratica che la sottende, lo statuto attraverso il quale circola nel sociale, i percorsi che compie passando attraverso diversi domini sociali. In questo senso la testualità fotografica è da prendere in considerazione attraverso differenti punti di vista: sia attraverso quelli metatestuali in cui la foto *teorizza* se stessa dall'interno, sia attraverso quelli offerti da pratiche e statuti che regolano la circolazione e l'apprensione sociale delle foto²¹. Se in un certo senso l'approccio al testo e alle sue strategie enunciazionali mira a costruire i simulacri degli osservatori *possibili*, l'approccio alla pratica si pone come obiettivo di modulare il punto di vista testualista mostrando come le differenti pratiche fruibili (ma in molti casi anche produttive) determinino differenti costituzioni possibili del testo fotografico e diversi percorsi interpretativi. Infatti, ogni immagine deriva il suo senso non solo dalla morfologia testuale, ma dal suo essere innanzitutto un oggetto culturale che si costruisce all'interno di una negoziazione sociale dipendente dalla grammatica specifica di un dominio (arte, scienza, religione,

ecc.). Per questo motivo il livello globale dell'analisi (pratica e statuti sotto i quali è assunto un testo) appare come il punto di partenza per comprendere e individuare il livello locale della testualità, per quanto poi quest'ultima possa, a sua volta, ristrutturare la situazione percettiva e interpretativa globale.

Le teorie e le proposte di Floch di *Forme dell'impronta* (1986) sono alla base di molte nostre riflessioni, sia per quanto riguarda la distinzione tra genesi e generazione del senso, sia per ciò che concerne un primo approccio alle pratiche fruibili. Il saggio di Floch problematizza due livelli di pertinenza semiotica, la testualità e la pratica, e diventa decisamente un punto di partenza ineludibile innanzitutto per le prese di posizione epistemologiche di stampo costruttivista in opposizione a posizioni referenzialiste e interpretative. Nel saggio di Floch si dimosta il ruolo cruciale della lettura plastica dell'enunciato visivo, la quale assume, nel caso della fotografia, forse una valenza ancor più rilevante di quella ricoperta in pittura proprio perché permette di non risolvere la significazione fotografica in una teoria deproblematizzata dell'indicalità foriera di una lettura prettamente referenzialista. La lettura plastica permette a Floch di dimostrare come l'immagine produca un effetto di senso che è legato più alle forme dell'impronta che al processo istanziativo che l'ha tracciata.

Floch però, pur partendo dall'analisi delle forme del sensibile e dal linguaggio plastico, abbraccia una teoria del discorso che teorizza l'indifferenza della sostanza del piano dell'espressione rispetto alla formazione del senso del testo²². Nel recuperare una dimensione fondamentale della significazione fotografica (il livello plastico), la teorizzazione di Floch di *Forme dell'impronta* finisce per avere come esito frustrante l'annullamento di qualsiasi specificità, tant'è che i rilievi analitici compiuti sulle foto sarebbero potuti essere validi anche se non si fosse riconosciuta la loro natura produttiva. La questione rimane, se non altro, insoluta in Floch. Quello che ci proponiamo di fare nelle prossime pagine è indagare la sua impostazione, divenuta "classica" nell'ambito della semiotica generativa, considerandola certo come un punto di partenza sia per lo studio delle immagini fotografiche, ma anche bisognosa di una riconsiderazione teorica complessiva, cosa del resto abbastanza scontata viste le recenti linee di ricerca in ambito post-greimasiano. Se in Floch l'istanza enunciazionale, produttiva e interpretativa, era disincarnata (in linea con Greimas & Courtés 1979), al contrario le proposte di Jacques Fontanille (2004a) riportano in gioco la corporeità, la quale deve essere posta alla base della semiosi in quanto motore e molla dell'enunciazione. La semiotica del *visibile* di Fontanille rende pertinente il corpo come "responsabile" dell'immagine, a monte e a valle di essa. Questa teoria è in grado di sventagliare un fascio di prospettive pertinentziali diverse

sulle immagini che vanno a reinnestare e riconnettere assieme problematiche che erano rimaste, in parte, estranee all'approccio greimasiano, o quanto meno tenute in sordina: ecco allora possiamo approcciare le immagini (a) in quanto *corpi* (oggetti materiali), (b) *fenomeni percettivi* (apparenze sensibili), (c) *avvenimenti* (il loro sopravvenire all'interno di uno scenario pragmatico), (d) prolungamenti del nostro corpo, ossia come "*protesi e interfaccia* [...], che tengono in memoria la loro origine e/o la loro finalità corporale, tanto che si configurano come proiezioni di figure del corpo sul mondo" (ivi, p. 23). In questa direzione non è più possibile classificare e approcciare le immagini né a prescindere dal loro medium produttivo e dal canale ricettivo, né a partire da essi in modo aproblematico, dato che si tratta di ricostruire le sintassi figurative che attraversano e sottendono la costituzione e la circolazione delle immagini stesse. Gli studi sulla polisensorialità (Fontanille 1998, 1999b, 2004a) non considerano la sintassi a impronta come "*gesto specifico*" dell'autenticazione fotografica, dato che all'interno della produzione fotografica sono in gioco sempre altre sintassi, quale quella sensomotoria (il "*mosso*" dell'istantanea), ma che possono persino afferire ad altri canali modali della percezione (tattile, olfattivo, etc.); simmetricamente, all'interno della produzione pittorica è sempre in gioco anche una sintassi a impronta. Si tratta quindi di indagare la coimplicazione tra soggetto percipiente e testo visivo²³, nonché la memoria discorsiva dell'atto instauratore, visto che la corporeità del soggetto è sempre in relazione con le strategie testuali di volta in volta prese in analisi. Ma vediamo ora tutto questo più nel dettaglio.

2. Dalla genesi alla generazione del senso

Il percorso che vogliamo intraprendere non mira a vagliare le teorie degli studiosi della fotografia in senso cronologico, piuttosto prende in considerazione le diverse teorie a partire da problematiche che riteniamo "decisive", sia in riferimento alle teorie dell'immagine fotografica, sia in relazione a una teoria semiotica del discorso. La posta in gioco di una rilettura e rivisitazione della fondamentale opera di Floch (1986) è quella di arrivare a domandarsi in maniera problematica se una semiotica della fotografia possa essere considerata autonoma rispetto alla semiotica della pittura o dell'immagine digitale e, in caso affermativo, come ciò possa avvenire senza per forza riproporre un'autonomia basata semplicemente su un'ontologizzazione del medium produttivo - come del resto è quasi sempre accaduto nelle storie della fotografia e nell'ambito della semiotica della fotografia di stampo filo-peirciano.

2.1. Impronta e forme dell'impronta

Il fatto che il testo teorico di Floch si costruisca come *contro-saggio* e come *contro-argomentazione* rispetto alle teorie dei primi anni Ottanta sulla Fotografia (in specifico *L'atto fotografico* di Dubois del 1983, ma anche *La camera chiara* di Barthes del 1980) rende fondamentale la disamina delle argomentazioni confutative della teoria semiotica del discorso rispetto a quella del segno. Floch nega validità teorica allo "specifico fotografico" e alle teorie tassonomiche e ontologizzanti che non smettono di ricercarlo. In particolare egli afferma: «se ci siamo rifiutati di *definire* la fotografia attraverso il suo procedimento tecnico, non abbiamo peraltro promesso al lettore di fornirgli un altro tipo di definizione» (Floch 1986, p. 69, sott. nostre). Per i teorici peirciani infatti la foto si riduce a tutto "ciò che non è" in quanto testo, vale a dire alla sua *situazione di realizzazione*, e di qui al contesto psicologico e tecnico della produzione, e allo scenario referenziale di cui è traccia²⁴.

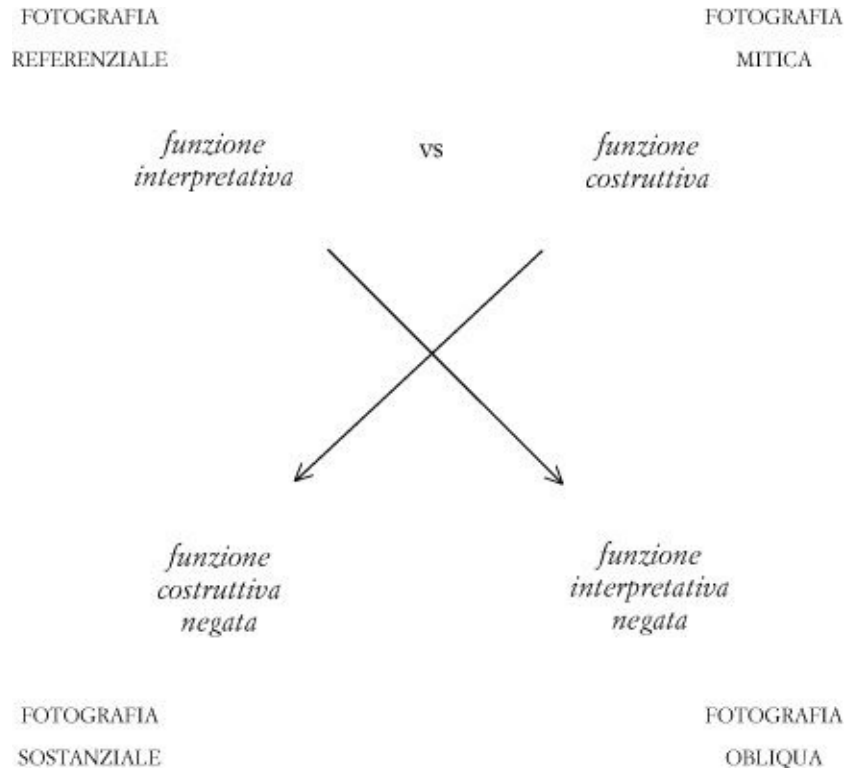
Questo ci porta direttamente alla fondamentale distinzione tra genetico e generativo: secondo una prospettiva genetica, l'approccio interpretativo deve collocarsi sul piano del risultato effettuale e della genesi causale che ne è alla base, mentre per la prospettiva "generativa" è necessario partire dalla spiegazione delle regole di formazione di quel risultato che è innanzi tutto il senso articolato e regolato di ciò che si è fatto (ossia il testo). In quest'ultima prospettiva, non è l'impronta come condizione di produzione (Dubois) ad essere pertinente ma, appunto, le forme dell'impronta. In un articolo del 2000 che riprende l'analisi del *Nudo n. 53* di Brandt già pubblicata nel 1986, Floch afferma ancor più chiaramente che:

Se da un punto di vista tecnico, l'immagine fotografica può essere considerata un'impronta, sono le *forme dell'impronta* a rendere possibile il funzionamento dell'immagine in quanto oggetto di senso (Floch 2000, p. 170, sott. nostre).

Se Dubois e i teorici di tradizione peirciana teorizzano sull'impronta "in generale", non sarebbe possibile, all'opposto, analizzare le *forme dell'impronta* in generale. Come poter pensare a un'unica strategia enunciazionale per tutte le immagini fotografiche, e annullare così le differenti estetiche, le pratiche di valorizzazione, gli statuti sociali? Se Dubois va alla ricerca dell'"enunciazione fotografica" *unica*, Floch al contrario individua quattro prassi enunciazionali che ovviamente non sono *specifiche* del discorso fotografico, ma di tutti i discorsi, perché la categoria semantica che le articola è quella del rapporto tra linguaggio

e realtà. Così si può dar conto di differenti estetiche fotografiche attraverso una pertinentizzazione funzionale²⁵: l'opposizione pertinente in questo caso è tra *funzione interpretativa* del linguaggio (il senso preesiste al linguaggio; i discorsi cercano di cogliere il senso delle cose) e *funzione costruttiva* (i discorsi costruiscono il senso). Da qui derivano le quattro estetiche fotografiche di Floch che descrivono differenti costruzioni testuali. In particolare, la fotografia *referenziale* viene riconcettualizzata sulla base di una concezione interpretativa dei rapporti tra linguaggio e realtà²⁶, cosicché non rinvierebbe affatto a una qualità intrinseca della fotografia, bensì sarebbe solo *una* delle estetiche fotografiche possibili, ovvero quelle che, attraverso un'effetto di trasparenza enunciazionale, negano il loro essere costruite e si esibiscono strategicamente come immagini in grado di «lasciare voce alla storia o al mondo».

Oltre alla fotografia *referenziale*, preposta a strategie informative e testimoniali, Floch individua altre tre estetiche fotografiche. *La fotografia obliqua*, ostentando la sua opacità enunciazionale, contraddice i fondamenti epistemici della referenzializzazione: è una fotografia del paradosso, che privilegia il doppio senso, lo spostamento, il gioco di figure e lavora contro l'evidenza del senso già dato. *La fotografia mitica*, opposta a quella *referenziale*, gioca su un'articolazione creatrice di senso che non si limita all'individuazione di uno scenario figurativo, bensì valorizza e assume specifiche relazioni tra di essi, in modo tale da tenere un vero e proprio discorso su di essi o grazie ad essi. *La fotografia sostanziale*, infine, mira al "grado zero" della scrittura, tende verso il reale, rifiuta ogni proiezione del fotografo²⁷.



Per Dubois invece la foto si spiega definitivamente col fatto che è *una volta per tutte* «connessione e divisione del segno col suo referente» (1983, p. 98). Questa classificazione a priori - dice Floch - non può soddisfare né il semiotico strutturalista, né il semplice amatore perché un'ontologia della fotografia non prende in considerazione né le forme significanti delle immagini, né la diversità delle estetiche della fotografia e le sue pratiche valorizzanti. Gli studi come quelli di Dubois, che si presentano come lavori di pragmatica della fotografia, si rivelano interessati solo a una pragmatica della produzione: prova ne sia che Dubois, per spiegare *ogni* atto fotografico, chiama in causa lo *spazio referenziale* che verrebbe trasferito nello *spazio rappresentato* dell'immagine. Dubois afferma addirittura che ogni immagine fotografica ci ricorda che:

la nostra iscrizione topologica nell'universo terrestre è definita da una strutturazione tanto semplice quanto costitutiva: noi siamo degli esseri eretti, verticali, posti perpendicolarmente in rapporto all'orizzontalità del suolo. Ecco la nostra ortogonalità fondamentale. Questo tipo di definizione spaziale della nostra esistenza terrestre entra in gioco ogni volta che guardiamo un'immagine poiché essa mette in corrispondenza l'ortogonalità dello spazio fotografico e l'ortogonalità della nostra iscrizione topologica (ivi, p. 192).

Ecco a cosa si riduce lo studio topologico dell'immagine fotografica: a uno spazio che ci ricorda, *in ogni caso*, la nostra ortogonalità!

La semiotica generativa, all'opposto, mira a spiegare i processi di significazione costruiti e permessi da ogni testo di volta in volta preso in analisi. Ciò che viene focalizzato dalla pratica semiotica greimasiana non è il processo genetico del testo, e quindi ciò che da questo testo resta paradossalmente *escluso*, ma le configurazioni e le forme che guidano la semantizzazione del testo stesso, ossia le condizioni della generazione del senso - anche a partire dalle tracce della produzione testuale. L'obiettivo delle analisi testuali è di pervenire a una descrizione dei percorsi semantici che i singoli testi attivano e costruire di conseguenza una *validità intersoggettivamente contrattabile delle descrizioni*:

affinché si possa dare una traiettoria minimamente definita ai processi di semantizzazione attivabili da parte del fruitore [...] [per costituire] un quadro descrittivo patteggiabile come sfondo intersoggettivo teso alla commensurabilità delle nostre diverse interpretazioni (Basso 2003a, pp. 24-25).

2.1.1. L'immagine fotografica tra approccio genetico e generativo

Nella letteratura sulla fotografia, quando si discute di enunciazione dell'immagine, si intendono sempre il momento e le circostanze dello scatto in senso referenzialista²⁸. Esaurire in questo modo la problematica della fotografia impedisce di portare l'attenzione proprio sulle differenti testualità fotografiche²⁹. In tutte le analisi di *Forme dell'impronta* Floch mette in opposizione la teoria che parte da una presa di posizione a priori (prima dell'osservazione delle manifestazioni testuali) con quella che scaturisce dall'analisi del testo-risultato, cioè distingue tra una prospettiva genetica (e generica) e una generativa (e caratterizzante).

Floch (1986) analizza l'immagine *Arena di Valencia* di Cartier-Bresson come una sorta di contro-teoria incarnata, e precisamente come una contro-teoria dell'istantanea. Floch rovescia l'idea di istantanea a livello genetico - che non spiega niente della nostra apprensione della foto - attraverso l'analisi dello spazio bipartito dell'immagine a livello generativo (ivi, p. 41). Dubois avrebbe parlato qui - come altrove - di istantanea, spiegando che il fotografo ha "fermato il tempo"³⁰ mediante il gesto di chiusura dell'otturatore. Il che, pur essendo esatto a livello genetico, non spiega come una fotografia possa significare discorsivamente tanto un'aspettualizzazione puntuale, come in questo caso, quanto un'aspettualizzazione durativa.

Floch focalizza invece nel caso di Cartier-Bresson l'attenzione sul fatto che l'immagine è bipartita (ivi, p. 43) secondo un procedimento "japoniste" che rompe con l'uso dell'impaginazione unica: la foto di Cartier-Bresson, basata sulla de-costruzione dell'impaginazione tradizionale, mette in scacco le abitudini di lettura occidentali della fotografia e de-competenzializza l'enunciario. Floch dimostra come non sia possibile parlare di istantanea o di «flagrante reato» a livello della presa fotografica (lo scatto, è durato un istante - osservazione meramente tautologica), quanto piuttosto, a livello generativo, di "effetto di flagrante reato" o di "flagrante reato composto", costruito all'interno del testo attraverso complessi equilibri spaziali; Floch parla infatti di «costruzione plastica di un racconto virtuale di flagrante reato» (ivi, p. 50). Floch invalida così la teoria dell'istantanea a livello genetico e spiega come si costruisca l'effetto di senso di "flagrante reato" attraverso la pertinentizzazione della costruzione bipartita dell'immagine.

Nel confronto fra forme semiotiche del classico e del barocco, Floch dimostra come le fotografie di Stieglitz e Strand, pur essendo entrambe geneticamente "fotografie dirette", cioè prive di ritocchi e artifici di laboratorio, possono

produrre due "ottiche" differenti a livello di risultato: «una stessa presa di posizione tecnica non impedisce ai due fotografi di operare secondo "modi di vedere" opposti, secondo forme semiotiche diverse» (Floch 1986, p. 66). Floch mette in luce come i due fotografi condividano temi e motivi, nonché una certa tecnica, ma le loro estetiche risultino opposte: questo dimostra come tecnica, temi e motivi simili non siano sufficienti a produrre un'"ottica" coincidente. A questo proposito dobbiamo rimarcare che l'unico teorico della fotografia che, oltre a Floch, non schiaccia il risultato - in quanto configurazione di un'ottica semiotica - sul procedimento tecnico è, come già accennato, Schaeffer (1987), il quale riconosce la maggiore salienza interpretativa delle forme risultative dello scatto rispetto al procedimento genetico in quanto tale:

Non appena analizziamo le differenti pratiche fotogrammatiche constatiamo molto velocemente che esse si differenziano attraverso modalità *che non hanno molto in comune, a parte la tecnica, ben inteso*. Fox Talbot per esempio se ne serve esclusivamente per ottenere effetti di trame e nervature [...]. Così il fotogramma numero VII [Foglia d'albero in *La matita della natura*] è un precursore della fotografia botanica di Blossfeldt piuttosto che delle "radiografie" di Man Ray. [...] Inoltre, in Moholy [Nagy], la parentela formale dei fotogrammi con la pittura di Kandinsky [...] salta agli occhi (Schaeffer 1987, p. 60, nota 1, tr. e sott. nostre).

Se Dubois e, in altro modo, Barthes affermano che il noema della Fotografia è l'Intrattabile, l'è *stato* dell'istantanea, al contrario la semiotica testualista si sofferma proprio sull'*analizzabilità* delle configurazioni testuali. In questo caso si contrappongono due concezioni dell'immagine fotografica: una la studia come totalità intrattabile, monolitica, l'altra come configurazione discorsiva, modulazione di valori e narrazione.

La critica di Floch è rivolta innanzitutto a quelle classificazioni *passepartout* che servono a classificare tutte le immagini senza analizzarne nessuna. Per di più, queste classificazioni generalizzanti non sono state "comprovate" su testi concreti (cioè messe alla prova), non si affinano grazie a un confronto inesausto con la varietà delle occorrenze concrete e con i loro statuti. Il modello teorico è indifferente ai testi attestati in quanto li sovraordina e li contempla in anticipo come "testi possibili" (prevedibili), i quali, essendo «privi di situazione [sono] dunque sprovvisti di senso» (Rastier 2001a, p. 98). Che la teorizzazione di Dubois prenda in considerazione una foto *qualunque*, una foto *media*, che "fa la media" con tutte le altre, ne sia prova inconfutabile un divertentissimo passo del saggio di Dubois *l'Acte photographique*:

Una fotografia "normale" - normalmente scattata e normalmente guardata - vale a dire una fotografia "armoniosa" (per esempio un paesaggio tradizionale), trae la sua "armonia" dall'"adeguamento", dalla "omologia", da ciò che chiamerò la congruenza tra l'organizzazione interna di ciascuno di questi spazi [referenziale, rappresentato, di rappresentazione, topologico]: lo spazio referenziale è quel che è, ordinato ortogonalmente, come si sa poiché ne facciamo parte; quando un fotografo viene a tagliarne una parte, lo fa in maniera tale - restando ritto e portando sulle cose uno sguardo orizzontale - che lo spazio rappresentato nella foto sia in perfetto accordo strutturale con lo spazio di rappresentazione che lo cattura [...]; infine questa foto ordinaria ed equilibrata, la si guarderà normalmente (Dubois 1983, pp. 193-194).

Niente di più lontano dalla semiotica di tradizione struttural-generativa di questa "immagine media". Come propone Lauzon (2000) sarebbe più euristico, per la costruzione di una autentica pragmatica dell'immagine fotografica, partire dal soggetto che guarda e non dalla produzione tecnica:

è necessario modificare l'ordine proposto da Philippe Dubois e considerare che lo spazio fotografico si mette in gioco nel momento in cui qualcuno si pone nella situazione di guardare un segno fotografico nell'ottica di intraprendere una negoziazione semiotica (Lauzon 2000, p. 90, tr. nostra).

2.2. Forme semiotiche e sostanza dell'espressione

Nelle sue analisi Floch (1986) riprende da Wölfflin (1915) la riflessione sul classico e il barocco. Floch, come abbiamo accennato all'inizio, mira ad integrare la fotografia all'interno dei diversi linguaggi rendendoli reciprocamente traducibili attraverso delle "ottiche coerenti" e dei "diagrammi comuni"³¹, secondo la lezione di Wölfflin e di Greimas. Floch prende quindi a prestito le cinque categorie di Wölfflin per legittimare gli assunti di una teoria del discorso e mostrare come le "ottiche semiotiche" funzionino trasversalmente rispetto alle sostanze dell'espressione di volta in volta considerate (pittorica, fotografica, etc.). Le due forme semiotiche del classico e del barocco, infatti, sono interdefinite a partire da 5 categorie³² indipendenti dalle sostanze in cui si realizzano (appunto pittura, scultura, architettura, fotografia), date quindi come relative e senza valore ontologico.

Un esempio di trasversalità delle forme semiotiche ci è fornito dal parallelismo che Floch traccia tra il "procedimento japoniste" scelto da Cartier-Bresson nell'*Arena di Valencia* - sul quale ci siamo già soffermati - e il quadro "composizione di oggetti" del 1937 di Fernand Leger o alcune opere di Lautrec: in entrambi l'assenza di separazione netta tra i piani, la bipartizione dell'immagine che sostituisce la classica impaginazione unica negano il senso della profondità. Questo per Floch sta a significare che «il procedimento fotografico non implica alcuna particolare forma plastica [che si possa intendere come specifica della fotografia]» (Floch 1986, p. 71). *Non esiste infatti nessun assetto plastico tipico della foto*, la foto può assumere gli assetti plastici più diversi - come del resto lo può fare la pittura, il disegno, la grafica, la scultura, etc.

Pur senza riferirsi a Wölfflin direttamente, Floch mette in relazione le forme semiotiche del *Nudo n. 53* di Brandt con quelle di due pittori quali Cranach e Matisse - in particolare le pitture-collage a tempera di Matisse degli anni 50 costruite su forti contrasti cromatici senza uso di ombreggiature. Queste, come il *Nudo* di Brandt, si baserebbero su un'estetica del *ritaglio*, sulla linea-contorno, sulle sue rigidità e sinuosità (alla maniera dei decoratori egiziani) a dispetto dei volumi, del modellato e dell'equilibrio compositivo. La fotografia di Brandt si presenta in effetti come la sovraesposizione di un volto alla luce, e l'effetto che provoca sullo spettatore è come se, in quella porzione di spazio e luce, non fosse importante l'emergere della figuratività, ma l'emergere dell'incontro tra un particolare gradiente della luce e una superficie. Sia in Matisse che in Brandt il corpo in quanto figuratività scompare e rimane solo *l'impronta eidetica*,

astrazione della corporeità, che mette in scena la valorizzazione dell'informatore plastico. In questo modo Floch mette in parallelo e identifica delle forme semiotiche comuni al di là della diversa sostanza espressiva (pittura da una parte, fotografia dall'altra) al seguito di Wölfflin. Ma le forme classiche e quelle barocche sarebbero equivalenti in pittura e in fotografia solo se, come fa Floch, considerassimo di pertinenza semiotica esclusivamente la sintassi "visiva" delle immagini - e non invece quella polisensoriale. Sarebbero in quest'ultimo caso da ipotizzare alcune "asimmetrie" delle forme semiotiche a seconda delle diverse sostanze espressive che le incarnano - pur mantenendo ovviamente fede alla presa di posizione irrinunciabile che non esista un tipo di enunciazione specifica per ogni tipo di linguaggio. Del resto esistono delle prassi enunciazionali cristallizzate e delle pratiche fruibili differenti nella produzione artistica pittorica e in quella fotografica: per esempio, *l'effetto-oggettività della forma classica non sempre si ottiene in fotografia con gli stessi mezzi e attraverso gli stessi punti di vista che in pittura*. Questo perché l'immagine fotografica e quella pittorica supportano abitudini percettive e interpretative derivate da differenti pratiche fruibili.

A questo proposito, gli studi di Fontanille sull'autonomia della sintassi figurativa³³ ribadiscono una classificazione dei diversi discorsi *non* basata *aprioristicamente* sulla distinzione tra media produttivi. Diversamente dalla tradizione greimasiana, però, Fontanille propone una differenziazione per *sintassi figurative* che rimanda alla costituzione e iscrizione delle forme mediante differenti tensioni tra supporto e apporto. L'accento sulle sintassi figurative mira a rendere conto dell'enunciazione in atto e degli effetti di senso delle sostanze espressive dei testi - che sfocia in una teoria del visibile e non del visivo:

Ciò che solitamente denominiamo "semiotica visiva", obbedisce in realtà a *logiche del sensibile* molto differenti, a seconda che si abbia a che fare con la pittura, con il disegno, con la fotografia o con il cinema. Per esempio, la grafica e la pittura implicano innanzi tutto una sintassi manuale, gestuale, sensomotoria e in questo senso si avvicinano alla scrittura. Per contro, la fotografia non implica assolutamente una tale sintassi: come ricorda Jean-Marie Floch (1986), la sintassi figurativa della fotografia è innanzi tutto quella dell'impronta della luce su una superficie sensibile [...] Allo stesso modo, il cinema - questo complesso di impronte luminose e di movimento - offre un simulacro dello spostamento dello sguardo, retto dal movimento del corpo virtuale; il cinema partecipa così di un'altra sintassi, di tipo somatico e motorio, e in tal senso si avvicina casomai alla danza (Fontanille 2004a, pp. 128-129).

Fontanille afferma qui che la sensomotricità è alla base sia della classe *manuale-visiva* (grafismo, scrittura), sia di quella *cinesico-visiva* (cinema, danza). Il cinema è accostato alla danza perché presuppone un percorso tra differenti punti di vista ma, ad esempio, anche nella pittura di icone abbiamo punti di vista simultanei: in questo senso la costruzione sintattica delle icone russe è simile a quella del cinema e della danza. Si dimostra così come non si debbano segmentare i testi per sostanze espressive, ma per sintassi figurative. Tentiamo ora di vagliare l'euristicità di questi studi rispetto al nostro progetto di costruire un'autonomia non ontologica della semiotica della fotografia.

2.2.1. *Forme dell'impronta: solo "casualmente" un saggio sull'immagine fotografica*

Come abbiamo rimarcato sopra, il saggio di Floch interessa non tanto e non solo gli studi sulla fotografia ma, quasi in contraddizione con questo assunto, è un libro fondativo della teoria del discorso. Infatti, a nostro avviso, l'interesse per le immagini fotografiche è in un certo senso "casuale": *Forme dell'impronta*, prima ancora di essere un saggio che teorizza sull'immagine fotografica, è un saggio di semiotica del discorso. Questo per una ragione epistemologica e metodologica insieme: per la teoria greimasiana classica è possibile affrontare la problematica delle immagini fotografiche solo se la si ingloba all'interno di una teoria generale del discorso³⁴. Una retorica generale del discorso non classifica le diverse testualità attraverso i differenti media produttivi né mediante i canali sensoriali attraverso i quali l'informazione testuale viene prelevata: in questo senso sarebbe improponibile separare una semiotica della fotografia dalla semiotica della pittura o della letteratura o del cinema, dato che si rivelerebbe frutto di una catalogazione per sostanze dell'espressione che tradisce le scelte basilari della semiotica del discorso, strutturalista e post-strutturalista. Infatti, il contenuto di un testo viene definito da Greimas (1966) come sfondo comune alle diverse semiotiche: la generalità del contenuto trova *poi* corrispondenza nella particolarità dell'espressione. Così Floch (1985) afferma che è possibile lo studio separato dell'espressione e del contenuto dato che: «non esiste contenuto specifico rispetto a un linguaggio particolare» (p. 64), il che ci fa concludere che il contenuto sia già dato *prima* dell'espressione³⁵. Questo spiegherebbe l'accostamento di Floch tra la foto del *Nudo n. 53* di Brandt e le immagini pittoriche delle *Gouaches* di Matisse: è vero, come afferma Floch, che le immagini appartengono a una "forma semiotica" unica, ma il fatto che esse siano prodotte da gestualità instaurative differenti non può essere del tutto dimenticato. Floch, come Greimas, mira a costruire una teoria che non distingue ontologicamente i diversi discorsi (verbali e non) attraverso le sostanze dell'espressione e i canali sensoriali di ricezione: per questo motivo non cataloga i testi visivi rendendo pertinenti i media di produzione, quanto piuttosto li studia analizzando *forme significanti e logiche del sensibile* (analisi trasversale rispetto ai media produttivi)³⁶. Nonostante ciò e quasi *in contraddizione* con questo assunto, *Forme dell'impronta* riesce a porsi come saggio fondamentale sulle *fotografie*³⁷ perché si pone come contro-saggio rispetto alla proliferazione di studi sulla "Fotografia con la maiuscola" dei primi anni 80, e quindi contro la deriva ontologizzante delle teorie semiotiche sulla Fotografia³⁸, non solo di

stampo peirciano, ma anche barthesiano³⁹. La critica di Floch infatti verte contro tutti quei saggi che catalogano le diverse manifestazioni fotografiche sotto un unico type che rimanda al medium di produzione, il che equivale a ridurre all'identico le diverse occorrenze fotografiche (*tokens*). Floch al contrario si propone:

una ricerca su una tipologia di discorsi non-verbali, ma anche verbali, che integrerebbe la "storia interiore delle forme" della fotografia, e più generalmente dell'immagine, a quella di tutti i linguaggi, di tutte le semiotiche. Un simile progetto di integrazione è d'altronde tipico della semiotica strutturale, e conferma una volta di più l'antinomia tra quest'ultima e la semiologia dei segni e la *loro rispettiva specificità* (Floch 1986, p. 64, sott. nostre).

Del resto per Floch l'unità pertinente all'analisi semiotica non dovrebbe essere "il visivo"⁴⁰, cioè il canale sensoriale con cui riceviamo l'informazione. Se il canale non può quindi costituire l'unità teorica di un campo di ricerca⁴¹, tantomeno l'unità teorica potrebbe essere identificata nel medium fotografico. Floch precisa infatti:

Secondo noi, il miglior servizio che si possa rendere oggi alla fotografia è di integrarla al mondo delle immagini in generale, e di insistere sul fatto che essa è *attraversata da numerose estetiche* o forme semiotiche che si estendono anche alla pittura, al disegno o al cinema⁴² (ivi, p. 69).

Inoltre, se per la semiotica greimasiana la fenomenologia produttiva della testualità non è pertinente all'analisi, la genesi torna ad essere significativa quando viene esplicitamente tematizzata all'interno della testualità. Se l'immagine è capace di problematizzare la sua stessa istanziazione, è quindi attraverso l'analisi della testualità che possiamo mettere in relazione significativa l'atto produttivo dell'immagine con gli effetti di senso da questa prodotti - che sono specifici caso per caso, testo per testo. Si tratterebbe quindi di riferirsi non all'atto produttivo nella sua fenomenologia, che comporterebbe anche una presa in carico della tecnica e dei materiali utilizzati nella genesi, ma all'atto produttivo così come viene *tracciato* nel testo. Questo permette a Floch di non ontologizzare la genesi fotografica rispetto a quella pittorica, cinematografica, etc., ma può comportare il rischio di non riuscire a spiegare gli effetti di senso delle diverse texture e grane dell'immagine e delle differenti pratiche percettive e interpretative che sono in stretta relazione con l'atto produttivo, o meglio con la costituzione del piano dell'espressione dei testi. Infatti il percorso generativo del

contenuto è stato pensato come ricostruttivo delle costrizioni semantiche di ogni tipo di testo tanto che:

la materia dell'espressione dei testi è parsa quasi restare dato indifferente rispetto al modello e in ogni caso la metodologia d'analisi che ne discende si vuole valida per ogni forma di testualità e per ogni dominio di afferenza (Basso 2003a, p. 82).

Se vogliamo tenerci al di fuori della vecchia diatriba sullo *specifico* filmico, televisivo, pittorico e fotografico, come fa la semiotica del discorso, per contro non ci pare nemmeno opportuno schiacciare sul livello semantico ogni differente tipo di testualizzazione. Quale autonomia quindi per una semiotica della fotografia, o della pittura, o del disegno, se parlare di "semiotica della fotografia" è in contrasto con la fuorclusione dal percorso generativo della manifestazione espressiva *specificata*?⁴³

Se il percorso generativo vuole essere una ricostruzione razionale delle *condizioni di possibilità* della significazione testuale, che mette da parte una fenomenologia dell'instaurazione e ricezione dei testi, come poter reintegrare in questo sistema il fatto che l'elaborazione del senso non può organizzarsi prescindendo totalmente da un passaggio per i significanti, per il piano espressivo dei testi?

Come afferma Fontanille (1995) si può dare narratività anche quando abbiamo delle trasformazioni solo sul piano dell'espressione dei testi, dato che è già la percezione del soggetto dell'enunciazione ad articularle di senso.

2.2.2. Atto produttivo e memoria discorsiva

Floch, sia nel caso dell'analisi dell'*Arena di Valencia* di Cartier-Bresson, che del *Nudo n. 53* di Brandt, spiega come si possano istituire dei vettori percettivi a partire dai valori energetici dei colori. In questo caso la lettura plastica dell'immagine non rende pertinente un insieme di formanti "prestabiliti", ma un *processo in divenire* che si rapporta alla corporeità e all'insieme della sua attività motoria e sensoriale⁴⁴. Se il piano dell'espressione deve assumere l'importanza che gli spetta all'interno della pratica di analisi delle immagini, non potremmo però più in questo caso parlare di forme semiotiche indifferenti alla sostanza espressiva - come fa Floch quando non problematizza il fatto che la fotografia possa o meno essere interpretata con gli stessi strumenti utilizzati per analizzare la pittura. Se si vuole costruire una semiotica della fotografia ancorata nell'evento sensibile, è necessario:

identificare e fissare innanzitutto un piano dell'espressione, vale a dire disimporre la maniera in cui le figure dell'espressione prendono forma a partire dal substrato materiale delle iscrizioni e del gesto che ve le ha iscritte (Fontanille 2004a, p. 415).

Anche la semiotica di Floch procede alla segmentazione dei testi e delle immagini proprio per isolare le figure del piano dell'espressione⁴⁵. Tuttavia Floch lo fa mettendo tra parentesi il carattere corporale sia del substrato materiale di iscrizione, sia del gesto d'enunciazione:

L'immagine era segmentata in nome di un principio di pertinenza visiva, mentre il principio dell'impronta avrebbe costretto, ad esempio, a differenziare le impronte fotografiche (il cui vettore è un corpo luminoso) da quelle pittoriche (il cui vettore è un corpo in movimento), (Fontanille 2004a, p. 415).

Lavorare sui differenti tipi di supporti e sulle tecniche dell'apporto ci permette di rendere significativa la sostanza dell'espressione, e non solo la forma dell'espressione. Questo approccio può risultare molto euristico se si mantiene in vita la deontologizzazione della genesi e nello stesso tempo si riesce a dare conto delle tracce del fare in quanto memoria *sintattica* dell'enunciazione. Si tratterebbe di mantenere l'immanentismo al testo greimasiano e nello stesso tempo cercare di rendere conto di *come* sono iscritte all'interno del testo le tracce del gesto, per studiarne i ritmi produttivi e quindi la temporalità di prensione del piano dell'espressione. Per quanto riguarda il caso della pittura, ad esempio,

Fontanille afferma che:

I formanti plastici del quadro, in effetti, sono figure dinamiche, costitutive del suo piano dell'espressione, che dipendono dalla conversione dei gesti del pittore. Nel momento della prensione semiotica di un qualsiasi oggetto, i procedimenti tecnici che lo hanno determinato come tale non sono più direttamente tenuti in conto. Ciononostante continuiamo a percepirli attraverso i formanti plastici. Del resto, i caratteri dinamici di queste percezioni (il colore si stende, ricopre, deborda; il tratto contorna, stabilisce, circoscrive, ecc.) non possono essere pensati che come conversioni della gestualità soggiacente, vale a dire di un *modus operandi* (Fontanille 2003a, p. 86).

Se la semiotica dell'impronta di Fontanille presta attenzione al *modus operandi* della produzione testuale, rischieremmo forse di prefigurare il percorso verso una ontologizzazione della fotografia attraverso la sua genesi a impronta?⁴⁶ Fontanille, contro l'ontologizzazione dell'impronta, afferma che:

l'impronta non procura mai una corrispondenza esatta e completa, proprio perché essa è da un lato subordinata alle proprietà del substrato materiale - l'impronta fotografica è diversa da una su legno o metallo - e dall'altro è funzione del *modus operandi* - l'esperienza e il tipo di iscrizione (Fontanille 2004a, p. 417).

Se consideriamo la foto come una *memoria significata*, non dovremmo affatto ripercorrere storicamente il processo genetico, ma prendere in considerazione una memoria ricostruita a partire dall'enunciazione enunciata. Ma ciò richiede una esplicitazione metodologica di come disimplicare tali memorie di gesti e di rapporti tra supporto e apporto, cioè il *modus operandi*. Se rimane immutata l'importanza di portare l'attenzione sulle forme dell'impronta piuttosto che sull'impronta, si tratterebbe però di indagare il piano dell'espressione dei testi fotografici (anche nel confronto intersemiotico con opere pittoriche, di sintesi, etc.) e le tracce della relazione tra ritmi del filtraggio della luce e configurazione del supporto, cioè ancora una volta delle forme (dell'impronta) testualizzate, ma senza dimenticare che queste sono state prodotte da particolari relazioni e operazioni tra differenti trattamenti della materia fotosensibile e dell'energia luministica.

3. Dalla semiotica del discorso alla semiotica dell'impronta

3.1. Ordini sensoriali e modi del sensibile

Per Fontanille non è possibile studiare le immagini fotografiche e pittoriche considerandole indifferentemente appartenenti al dominio del *visivo* dato che in questo modo si affermerebbe che è il canale sensoriale, la vista, a governare la presa percettiva dei testi, mentre in ogni nostro incontro con il mondo entra sempre in gioco la sinestesia percettiva, cioè l'unità profonda dei nostri sensi e l'impossibilità di distinguere e ripartire il sentire globale tra differenti canali sensoriali. Per Fontanille, quindi, l'unità del canale sensoriale non ha niente a che fare con l'unità del linguaggio. Non esiste coincidenza tra ordini sensoriali e proprietà del discorso: l'intera nostra sensorialità partecipa alla messa in opera dell'istanza discorsiva, quindi dell'enunciazione. Come precisa Fontanille:

parlare del ruolo della sensorialità nell'approntamento dei discorsi non significa rivolgersi alla sostanza delle loro espressioni; né fare appello al canale sensoriale attraverso il quale sono prelevate le informazioni semiotiche, per esempio, nel senso in cui si dice che le *immagini* dipendono da una *semiotica visiva* (Fontanille 2004a, p. 128, sott. nostre).

È necessario distinguere tra canale sensoriale attraverso il quale si percepisce un testo, ad esempio il canale della vista, e le proprietà del discorso, cioè i modi semiotici del sensibile⁴⁷. Sulla scia della fenomenologia di Merleau-Ponty, Fontanille afferma che il contributo della sensorialità alla sintassi discorsiva (figurativa) è polisensoriale e sinestesica partendo dall'assunto secondo il quale il sincretismo dei modi del sensibile e i termini complessi sono anteriori alle forme semplici, cioè agli ordini sensoriali specifici⁴⁸. Sia di fronte a un dipinto che a una fotografia, o a opere architettoniche e scultoree, nonché all'interno di spazi virtuali, la strategia dello *sguardo*, costituita dal *corpo-involucro* e dal *corpo-movimento* (Fontanille 2004a), fa partecipare tutte le configurazioni sensoriali, attraverso differenti gradi di intensità, alla percezione e alla significazione del "guardato". Le poche analisi svolte in questa direzione, soprattutto nel caso di esempi pittorici (Fontanille (1995) e Fiers (2003)), ma anche di decorazioni vascolari (Fontanille 1998), mirano a ritrovare il contatto con l'atto produttivo per esplicitare il rapporto tra il sistema sensomotorio e la gestualità del produttore, da una parte, e la gestualità di fruizione dello spettatore⁴⁹, dall'altra. La semiotica greimasiana ha considerato lo spazio visivo come esistente

"indipendentemente" dalle operazioni che lo costituiscono, come se questo spazio fosse immediatamente e naturalmente visibile e intelligibile. Se invece le forme non vengono più considerate come depositate e disincarnate, ma come ancora "impregnate" dall'arte del fare e da una attività corporale, è possibile auspicare lo spostamento epistemologico dall'esclusiva attenzione alla ricezione testuale verso la produzione, dalla sincronia del testo (il suo acronico presente) verso una diacronia che ritrovi «il contatto con l'atto creatore» (Fontanille 1998, p. 45). Allora la scommessa della semiotica potrebbe essere quella di modellizzare il soggetto affetto dall'esperienza delle forme sensibili. Di conseguenza si assumerebbero le figure testualizzate «in quanto corpi e non quindi come semplici entità logiche e formali» (Fontanille 2004a, p. 413) e le trasformazioni figurative non tanto come:

cambiamenti tra stati figurativi o come il passaggio da un elemento naturale all'altro [...], [ma in quanto] operazioni che articolano forme di dispiegamento dell'energia (intensa o diffusa, direzionale o meno) e strutture materiali dotate di particolari proprietà di resistenza, compattezza, fluidità e coesione (ivi, p. 412).

Cosicché la figuratività viene analizzata attraverso le impronte lasciate sulle figure dalle interazioni che le hanno prodotte. In questo senso si parla di memoria discorsiva: la figura intesa come corpo possiede una struttura e un involucro che mantengono le tracce della sua istanziazione. In questo modo non è più possibile neutralizzare le variazioni sul piano dell'espressione considerando le articolazioni del contenuto come indifferenti rispetto al prendere forma delle figure dell'espressione: nell'analisi è necessario partire dalla significazione del supporto materiale delle iscrizioni e dalla gestualità (configurazioni energetiche) che ve le ha iscritte. In questo senso, la semiotica del visibile (Fontanille 1995) mira a rendere conto dei meccanismi percettivi prodotti dalle tracce del fare produttivo - al di là di come esse si costituiscono in formanti suscettibili di essere letti in quanto supporto di contenuti. Allora non si tratterà solo di "misurare" ciò che visivamente è posto davanti a noi, ma di valutare come i caratteri del visivo *emergono* dal visibile, cioè da una percezione sinestesica.

3.2. L'eterogeneità del visivo in pittura e in fotografia

Molta letteratura sulla fotografia sostiene che la pittura e la fotografia si differenziano attraverso la genesi produttiva: nel caso della pittura si tratta di un fare manuale, mentre per la fotografia di un fare meccanico - dimenticando spesso che la macchina fotografica e il corpo del fotografo costruiscono un dispositivo attanziale unico all'interno del quale si scambiano le diverse competenze⁵⁰. La teoria della sintassi figurativa di Fontanille, al contrario, non rende pertinente la genesi produttiva *in generale*, assegnando a priori un "modo" per la pittura e uno per la fotografia, ma mette in primo piano l'analisi delle *tracce dei ritmi* della produzione. Fontanille afferma che la sintassi sensomotoria è *tipica* della pittura, ma anche della scrittura, per esempio, mentre quella a impronta è *tipica* della fotografia, ma mostra come questa sintassi non si possa definire esclusiva e specifica di un dato medium dato che, ad esempio, la sintassi sensomotoria - tipica del fare pittorico - può venir presa in carico da quella fotografica⁵¹.

In questo modo riusciamo a spiegare come il nostro rapporto fenomenologico con i testi visivi, cioè la nostra presa percettiva di un'immagine, non si riduca al semplice funzionamento della visione, ma come implichi altri modi sensoriali, come la sensomotricità o la tattilità. Infatti, la dimensione figurativa ha una sua autonomia rispetto alla distinzione degli ordini sensoriali e delle differenti sostanze dell'espressione attraverso i quali l'informazione testuale viene trasmessa⁵²: l'immagine può farsi carico di sintassi eterogenee, come quella del tatto, dell'olfatto, dell'udito. I percorsi di un campo sensibile si autonomizzano rispetto alla loro sostanza sensoriale, si liberano da essa per diventare caratteri "codificanti" di un altro senso. Non si tratta quindi di passaggi tra un senso e l'altro, né di sostituzione di sostanze sensoriali, piuttosto si tratta di sostituzione di processi, o meglio, del processo della sintassi di un certo campo sensibile (ad esempio la sintassi invasiva a involucri successivi dell'odore) che codifica un altro campo, ad esempio quello della visione: pensiamo ad esempio a un'"immagine invasiva" nella quale la sintassi dell'odore codifica la sostanza visiva.

La pittura e la fotografia possono obbedire quindi a logiche del sensibile che appartengono a campi sensoriali diversi da quello legato alla vista⁵³. La semiotica visiva, che rileverebbe della pittura, dell'immagine digitale, del disegno, come della fotografia, non è omogenea come vorrebbe una concezione biologica della percezione - che non distingue tra canale sensoriale di ricezione e sintassi sensoriale del discorso. La teoria della sintassi figurativa di Fontanille

mostra come la fotografia e la pittura, pur essendo apprese entrambe attraverso la vista, possano rilevare di sintassi figurative differenti: il grafismo e la pittura implicano innanzitutto una sintassi manuale, sensomotiva, mentre la sintassi figurativa della fotografia è innanzitutto quella dell'impronta di luce su una superficie sensibile.

La distinzione di Fontanille tra fotografia e pittura non interessa tanto i materiali della mera produzione, quanto le tracce della sintassi produttiva: non si tratta di distinguere una volta per tutte tra due diversi modi di fare senso delle immagini, fotografiche e pittoriche, e di reificarne la genesi. Piuttosto Fontanille mira a mettere in causa gli effetti delle tracce della genesi⁵⁴ e quindi a schematizzare e fornire un modello attraverso il quale ricostruire, a partire dalle forme rappresentate, le forze e i ritmi della produzione. Quindi, è analizzando l'immagine a partire dal piano dell'espressione che possiamo coglierla come memoria di un processo di cui possiamo evincere i ritmi, le relazioni tra gli apporti (pennellata, luce, etc.) e i supporti (tela, carta fotosensibile, etc.).

In questo modo si mette in primo piano il carattere corporale, e non solo visivo, sia delle materie che ricevono le iscrizioni, sia dei gesti di produzione: l'analisi e la segmentazione dell'immagine avviene per sinestesie e non per pertinenze visive. La genesi di qualsiasi testo rimanda sempre a un'impronta, e per Fontanille si tratta quindi di differenziare i gesti produttivi e le superfici di iscrizione della fotografia da quelli che riguardano la pittura o la scrittura o il cinema⁵⁵. Se la fotografia non deve essere ontologizzata attraverso la sua genesi a impronta, nello stesso tempo però essa si differenzia dall'impronta pittorica, scritturale, digitale, etc. mediante quattro variabili:

- 1) la struttura materiale del supporto, 2) il tipo di evento, di gesto o tecnica che assicura l'iscrizione, 3) l'intensità e l'estensione dell'evento o dell'azione instaurativa, 4) la densità e la qualità delle corrispondenze (Fontanille 2004a, p. 416).

Moholy Nagy (1967), ad esempio, distingue l'immagine pittorica da quella fotografica attraverso una opposizione generalizzante: «Dalla pittura a base di pigmenti [si passa] ai giochi della luce attraverso la riflessione». Questa distinzione non tiene conto di come il colore si configuri in fotografia e la luce in pittura - ma anche in letteratura, al cinema, etc.-, come dimostrano ad esempio le analisi di Fontanille (1995). Se Zinna (2001), seguendo Mogoly Nagy, distingue la pratica pittorica da quella fotografica attraverso l'unità minimale, che in pittura è il colore e in fotografia è la luce, ci pare all'opposto che l'interesse dell'analisi semiotica sia quella di individuare le sintassi figurative all'opera nelle diverse

immagini. Se per Zinna la distinzione pertinente è tra pigmenti/pittura e luce/fotografia, cioè tra strumenti di produzione e materie impiegate, Fontanille rende invece pertinenti le sintassi, la relazione tra apporto e supporto all'interno degli atti produttivi. Zinna lavora sui colori e la luce come elementi isolati, mentre Fontanille sul loro improntarsi reciproco:

L'unità di enunciazione del visibile, prodotto dal débrayage enunciazionale, è quindi tanto per iniziare la "pelle", la "superficie d'iscrizione" e le sue "impronte", e non le tracce e i coloremis presi isolatamente (Fontanille 2001, non pubbl., tr. nostra).

Il pigmento è certamente l'unità minimale della produzione pittorica, ma per rendere conto degli effetti di senso della testualità è necessario chiedersi come il pigmento venga di volta in volta trattato e messo in relazione sia con il ritmo con il quale è lavorato, sia con la superficie sulla quale questo lavoro ritmico trova un luogo di iscrizione. Seguendo Fontanille, è impossibile porre da una parte la luce e dall'altra il colore senza problematizzare proprio il loro rapporto tensivo all'interno di ogni testo, che sia fotografico o pittorico. Del resto, la luce non è ontologicamente legata all'impronta fotografica⁵⁶, dato che la luce è più generalmente l'attante sorgente della visione modulato da tutte le immagini - ma anche dai testi letterari⁵⁷. Anche lo psicanalista Tisseron (1996), interessato in alcuni suoi saggi alla problematica dell'immagine fotografica, si allontana da una distinzione tra pittura e fotografia che rende pertinente da una parte l'utilizzo del colore e dall'altra quello della luce riflessa dagli oggetti. Tisseron prende in considerazione la sensomotricità del gesto fotografico, e quello inscritto e testimoniato nei testi. A differenza del disegno «che imprigiona l'immagine del mondo nel gesto che lo fissa, *la fotografia imprigiona il gesto di fissare il mondo nella materia della sua immagine*» (Tisseron 1996, p. 175, tr. nostra). Il vero oggetto della fotografia per lo studioso francese è il gesto attraverso il quale il fotografo prende posizione fra gli oggetti luminosi, il gesto del corpo del fotografo che costruisce un campo percettivo attorno a sé, di cui l'immagine rende conto⁵⁸.

3.2.1. *La sintassi sensomotoria nelle immagini fotografiche*

Ogni tecnica è una "tecnica del corpo". Essa raffigura ed amplifica la struttura metafisica della nostra carne (Merleau-Ponty).

I nostri organi non sono affatto strumenti, semmai sono i nostri strumenti ad essere degli organi aggiunti (Merleau-Ponty).

Il fotografo è essenzialmente testimone della propria soggettività, cioè del modo in cui si pone come soggetto davanti a un oggetto. Quello che dico è banale e ben noto. Ma insisterei molto su questa condizione del fotografo, perché in generale è rimossa (Barthes).

La fotografia è enunciata da un corpo che ha preso posizione nel mondo, un soggetto polisensoriale. Per questo è necessario interrogarsi sull'insieme formato dalla macchina fotografica e dal fotografo, legati l'uno all'altra durante tutte le operazioni che portano alla realizzazione di una fotografia⁵⁹. Non ci interessa prendere in considerazione la macchina fotografica in quanto mero strumento, o la psicologia del fotografo, quanto piuttosto il modo in cui le diverse testualità mettono in scena la sensomotricità del fotografo nell'atto macchinino della presa fotografica.

Scattare un'immagine è descrivibile come un'esperienza di corpo a corpo:

Il fotografo non è mai un soggetto disincarnato di fronte a un oggetto mantenuto a distanza, ma un soggetto-corpo preso in una situazione intra-mondana della quale *lui è uno degli elementi* (Schaeffer 1997, p. 25, tr. e sott. nostre).

Ogni testo fotografico è il risultato di una *presa di posizione* del corpo nel mondo - e non del mero atto disincarnato dello scatto. Esiste sempre un adattamento ipoiconico⁶⁰ del corpo del fotografo con l'apparecchio fotografico e con il mondo guardato attraverso il visore:

L'operazione di inquadratura mima in qualche modo quella dell'accomodamento visivo di un oggetto. Ma l'inquadrare non impegna solo lo sguardo. Per inquadrare un frammento di mondo è necessario innanzitutto sentirsi presi nel mondo. Sono delle componenti sensoriali non visive che mobilitano il desiderio di fotografare un avvenimento (Tisseron 1996, p. 168, tr. nostra).

Ma la fotografia non è solo un modo di impossessarsi *del* mondo, ma anche di

lasciare un segno di se stessi *nel mondo*⁶¹. Il fotografo si riconosce, e si rende riconoscibile, attraverso l'impronta di sé lasciata nella configurazione *intera* di una fotografia - e non solo sul singolo oggetto fotografato. Il fotografo lascia la traccia diffusa della sua sensomotricità nelle zone e nei gradienti di luce e ombra dell'immagine, che è un modo di "possedersi in immagine": «Ben più che un "è stato" dell'oggetto, la fotografia attesta un "è stato vissuto" dal fotografo» (ivi, p. 60).

Se Benjamin (1936) considera la fotografia alla stregua di un'immagine meccanica slegata irrevocabilmente dall'aura dell'originale e quindi dalla corporeità del gesto del produttore, al contrario la fotografia mostra di essere un'*arte autografica a oggetto multiplo* (Goodman 1968) non solo nel caso essa venga manipolata *ex-post* - e quindi "toccata" dalla mano dell'artista -, ma anche e soprattutto grazie alle marche lasciate nel testo dall'atto sensomotorio produttivo⁶²: esempio lampante ne è lo sfocato. L'"effetto flou" è un caso di autenticazione dell'immagine fotografica⁶³ attraverso un'appropriazione sensomotoria grazie alla quale il testo fotografico conserva l'atto vibratorio della sua produzione: il fotografo fissa non solo l'oggetto, ma il movimento del suo proprio atto. L'effetto di sfocato mette in scena la sensomotricità in quanto durata e ritmo del movimento produttore, nello stesso momento in cui cancella la stabilizzazione figurativa del mondo⁶⁴. La sfocatura è una strategia enunciazionale che "mima" la nostra percezione propriocettiva, cioè:

risponde alla (ovvia) mancanza costitutiva di propriocettività del dispositivo con strategie enunciazionali apposite che cercano di significarla. [...] La significazione di tale propriocettività, come ascrivibile all'osservatore enunciazionale, responsabile dell'istanziamento stesso dell'immagine, passa attraverso la testualizzazione di esperienze che non sono affatto corrispondenti alle nostre, ma che non meno riescono ad articolare valori antropici (Basso 2003a, p. 59).

Nei casi di testualità visive come la fotografia e il quadro la sensomotricità corporea è convocata rispetto a una spazialità *debraiata*, una sensomotricità *ipotetica e non effettiva* - che è altro rispetto allo spazio di presenza realizzato. Ciò che cambia nel caso della fotografia rispetto al quadro è la sensomotricità *instauratrice*; quella della pittura è una gestualità *iterativa, ricorsiva* (che si verifica del resto anche nei casi di fotografie costruite su sovraesposizioni), e quella della fotografia può descriversi come evento unico che lascia una traccia della scansione, della chiusura o apertura dell'otturatore. Se agli inizi della produzione fotografica, l'intervallo per aprire e chiudere l'otturatore era prodotto

da un gesto manuale sensomotorio, l'automatizzazione di oggi parrebbe neutralizzare la sensomotricità, anche se essa può essere prodotta in negativo: se l'apertura in automatico è molto estesa, torna in scena l'impossibilità di neutralizzare la sensomotricità, infatti ne risulterà una foto mosso.

La sensomotricità è da prendere in conto anche a livello di movimento della persona del fotografo rispetto al pro-fotografico. Ad esempio, nella serie di "clic" a brevissima distanza la sensomotricità è messa in memoria nella serialità di certi servizi di moda: il senso di frenesia e l'impeto fotografico è dato dalla vicinanza di scatti e ogni scatto in successione tiene in memoria la velocità di scatto e la loro frequenza indica il ritmo di scansione.

Infine, anche il caso dell'autoscatto rinvia a una sensomotricità perché nell'intervallo di tempo che occorre tra l'inquadratura da parte dell'io-fotografo e il mio "essere fotografabile" c'è stato uno scambio di ruoli, cioè mi devo per forza essere mosso. Ma anche se fotografo me stesso senza autoscatto, una parte del mio corpo o il volto sono tesi nello sforzo per la coordinazione sensomotoria e nell'azione di tenere la macchina o di utilizzare lo specchio: tutto ciò è messo in memoria nel testo.

4. Dalla testualità fotografica agli statuti della fotografia

4.1. Per una de-ontologizzazione dell'immagine fotografica: contro l'Intrattabile

La tradizione teorica sull'immagine fotografica si è caratterizzata per la ricerca dell'essenza del medium (il *tipo fotografico*), al quale si assoggetterebbero le diverse testualità (*occorrenze fotografiche*). Per far esplodere questo sistema teorico che si impernia sul rapporto *type/token* (Peirce) è necessario partire da uno sguardo sociosemiotico sulle pratiche di produzione, catalogazione e fruizione delle immagini. Per costruire una deontologia, è necessario rendere conto della diversità dei testi, dei discorsi e dei generi, che rendono illusoria una ontologia unica. La testualità fotografica è da considerare in quanto costruzione e risultato delle pratiche dei produttori e soprattutto dei suoi fruitori⁶⁵.

Se per Floch il dominio della fotografia non possiede alcuna territorialità specifica all'interno degli studi semiotici, possiamo tentare al contrario di affermare che se una semiotica fotografica non deve darsi "per decreto", può e deve essere *costruita*, per farlo deve seguire due vie: una è quella che mira a analizzare la specificità del suo piano dell'espressione attraverso le tracce della produzione⁶⁶, e l'altra si dà in ragione della stratificazione enunciazionale, delle pratiche e dei generi, ossia di quelle cristallizzazioni della *parole* che costruiscono *un minimo di territorio specifico*. Questa parte della nostra riflessione mira, infatti, a confrontarsi con l'importanza delle pratiche fruibili e degli statuti dell'immagine fotografica. Il discorso sui differenti statuti e sui generi che eredita dalla pittura (o costruisce autonomamente - pensiamo alla fotografia satellitare), si pone agli antipodi di alcune dichiarazioni barthesiane:

La foto mi colpisce se io la tolgo dal suo solito bla-bla: "Tecnica", "Realtà", "Reportage", "Arte", ecc.: non dire niente, chiudere gli occhi, lasciare che il particolare risalga da solo alla coscienza affettiva (Barthes 1980, p. 56)

è necessario per contro tornare a far significare quel "bla-bla"⁶⁷ intorno alla foto se si mira a oltrepassare, come vogliono gli studi semiotici, "la scienza impossibile dell'essere unico" (Barthes). Prendere in considerazione la teoria di Barthes non serve a ribadire la concezione della fotografia in quanto oggetto indicibile e intrattabile - concezione che equivale a una ontologizzazione del medium - ma, all'opposto, a mostrare come una parte del lavoro di Barthes prefiguri la riflessione sulle differenti pratiche di fruizione della testualità, e che *solo* certe immagini, legate a uno *specifico* fruitore e a un *certo* tipo di rapporto

affettivo, possono considerarsi intrattabili.

Come vuole Halliday, non si tratta di pensare alla testualità come a una struttura astratta di volta in volta modulata dai vari contesti di situazione, piuttosto una sociosemiotica «deve assumere la semantica delle pratiche come gerarchicamente superiore rispetto alla semantica linguistica» (Halliday 1978, pp. 55-56): in questo senso sono le pratiche a costruire di volta in volta la testualità e i possibili percorsi di senso al suo interno.

In questo senso non è possibile prendere in considerazione solo le costrizioni testuali che modellano un osservatore possibile, ma anche le "costrizioni socioculturali" legate alle pratiche: si tratta quindi di studiare le pratiche semiotiche - in quanto tradizioni produttive e interpretative e usi stabilizzati - in relazione alla costituzione e alla morfologia della testualità:

Sia durante l'enunciazione sia durante l'interpretazione il soggetto non è - o meglio, non è soltanto - un manipolatore di categorie trascendentali, ma è un soggetto *situato tre volte*: in una tradizione linguistica e discorsiva; in una pratica che concretizza il genere testuale da lui stesso utilizzato e interpretato; e infine in una situazione che evolve, alla quale deve ininterrottamente adattarsi (Rastier 2001a, p. 73, sott. nostre).

Si nota immediatamente come le tre concezioni di pratica siano legate fortemente fra loro: la tradizione linguistica si lega a una pratica interpretativa concreta⁶⁸, così come quest'ultima si lega a una pratica in atto.

Il livello semiotico della pratica "concreta" non deve venir slegato dal livello testuale dell'analisi:

Se i testi non sono tutti uguali, non è semplicemente perché trasmettono contenuti differenti, quanto perché assumono valori differenti nello spazio e nel tempo: il fatto di avere un determinato statuto sociologico, di essere più o meno implicitamente classificati entro molteplici generi di discorso, fa sì che i testi abbiano funzionalità semantiche differenziate, finendo per dire cose molto diverse (Marrone 2001, p. xxvii).

Come afferma Rastier, *il senso non è immanente al testo, ma alla pratica di interpretazione* (2001a, p. 92): è l'interpretazione che condiziona la descrizione, dato che non esistono prima oggetti, o testi, e poi valutazioni sociali, come non esistono oggetti separati e distinguibili dai fenomeni percettivi e interpretativi che questi producono. Lo statuto sociale dell'immagine ha una posizione determinante all'interno del "circolo ermeneutico":

In effetti, anche alcune semplici precisazioni relative alla data, al genere, all'autore e ai destinatari di un testo condizionano in senso forte la sua comprensione e in senso debole la sua interpretazione: il percorso dell'interpretazione muove da queste condizioni ermeneutiche per ricostituire le forme semantiche del testo e da queste fare nuovamente ritorno alle condizioni, sottoponendo la loro pertinenza a un esame critico (Rastier 2001a, p. 93).

È la pratica a proporre i limiti del testo e non solo a trasformare i valori di un testo che sarebbe *già* costruito. Troppo spesso invece, come afferma Marsciani (2001), si è parlato di testualità intendendo con questo termine solo i testi "già dati":

Il famoso postulato della chiusura del testo, condizione strutturale della sua analizzabilità, ha approfittato per molto tempo di alcune forme della datità apparentemente scontate, e questo grazie soprattutto all'accettazione di criteri empirici ed extrasemiotici di definizione oggettuale. Nel mondo delle cose, è testo tutto ciò che pragmaticamente viene assunto come tale. Il criterio è limpido, ma nasconde soltanto il problema della costituzione dell'oggetto [...]. Dove chiuderò il mio testo? Come ne riconoscerò i confini? In altri termini: come potrò costituirlo? (Marsciani 2001, pp. 82-83).

Tutto questo mette in luce come sia possibile studiare i diversi livelli di pertinenza semiotica⁶⁹, da quello della testualità a quello delle pratiche considerando ogni livello come strettamente legato e relazionato all'altro⁷⁰. Le pertinenze dell'analisi (e quindi anche i limiti della testualità) risultano di volta in volta dalla relazione tra i diversi livelli semiotici presi in esame.

4.2. La pratica come punto di vista sul testo

Il tempo storico della fruizione si radica nella competenza socioculturale dello spettatore, ma si àncora anche alla specifica situazione cronotopica che contestualizza la pratica fruitiva rispetto al tempo storico della istanziazione del testo: pratica di istanziazione e pratica di fruizione sono entrambe afferenti a uno specifico tempo storico, cosa che nel corso della donazione di senso comporta l'incrocio delle pertinenze storiche come in una sorta di forbice, dove le branche ad anello sono governate dalla fruizione [...], mentre le lame terminali agli altri estremi sono funzione della pratica di istanziazione che mobilita e interroga il tempo di afferimento della pratica di fruizione. Il testo è il perno delle forbici; e la singola significazione testuale non è altro che un ritaglio della cultura nella stratificazione delle sue sedimentazioni (Basso).

Non potendo studiare le pratiche a partire dall'analisi delle idiosincrasie dei diversi osservatori, sarà più euristico partire dalle differenti norme comunicazionali che appartengono a ogni pratica fruitiva istituzionalizzata. Ogni immagine fotografica è un testo che vale *all'interno* e *per* una data cultura. In questo senso allora ogni interpretazione e ogni pratica, sia istanziativa che fruitiva, è regolata dalla rimemorazione e dall'anticipazione:

sia l'enunciazione sia l'interpretazione non si rivolgono al rapporto fra la cosa da dire o da comprendere e la sua espressione, ma al rapporto fra il già detto, il già ascoltato (o già scritto e già letto) e le loro possibili continuazioni (Rastier 2001a, p. 74).

Infatti, un'immagine o un corpus di immagini può diventare incomprensibile se da troppo tempo viene sottratta/o a una tradizione interpretativa:

è possibile delimitare il senso di un testo solo con la cessazione delle sue letture, che a quel punto appartengono al passato; alla fine il testo abbandona la tradizione e la vita, ma tale chiusura è un segno di isolamento e non di pienezza: un libro chiuso, infatti, non ha più alcun senso (ivi, p. 408).

La fotografia in quanto testualità pertiene alla valorizzazione di una pratica: le foto non "sono" in astratto, ma vivono dentro pratiche di esperienza di senso e di comunicazione. Anche la lettura del libro ha senso perché ne esiste una pratica stabilizzata che rela a un fruitore l'oggetto: la fotografia non può essere scorporata dalla pratica culturale di scattare fotografie e di praticarle in modi estremamente variati. La fotografia esiste a partire dalla pratica che la ingloba, dato che essa è un'istituzione culturale quanto il libro, e non può essere pensata

al di fuori della pratica che l'ha istituita, pena la fuoriuscita da valori antropici.

Di conseguenza, l'informazione sulla genesi dell'immagine diventa pertinente all'interno di molte pratiche di semantizzazione e fruizione. Quando la fotografia è sorta, si pensava che ogni immagine definita e "realista" fosse inevitabilmente una foto, cioè congruente rispetto a una realtà esistente documentata; al contrario, oggi, in un'epoca in cui rappresentazioni estremamente definite possono essere dei mondi possibili costruiti *ad hoc* attraverso una sintassi di elementi figurativi depositati in cataloghi di immagini, il fruitore troverà del tutto indicibile il suo vaglio epistemico. Ma se si dimostra di conoscere il processo di produzione, allora l'immagine può tornare ad essere interpretata: il sapere sulla produzione di un'immagine cambia gli effetti di senso o, almeno, in rapporto ad alcune genesi produttive certi effetti di senso non si rendono più passibili di realizzazione.

Certamente, non possiamo esimerci dal notare che, se considerassimo anche il "sapere sulla produzione" alla stregua di un testo, del quale fidarsi o meno, potremmo incorrere nella pericolosa deriva dei contesti. Se sappiamo attraverso un altro testo che quella che stiamo guardando è realmente una fotografia, rafforziamo una semantizzazione piuttosto che un'altra, ma anche l'informazione sul testo fotografico ci è arrivata attraverso un altro testo, del quale dovremmo fare un vaglio epistemico. E così via. La deriva mostra che alla fine, data l'impossibilità di certezze, siamo costretti a scommettere sui testi. Quindi studiamo un testo o una serie di testi perché sappiamo che vi sono condizioni tali per cui possiamo scommettere su quel testo o quella serie, o che comunque qualsiasi testo documentale a supporto potrebbe solo rafforzarci o meno nel percorso di senso che abbiamo attualizzato, ma mai certificarlo fino in fondo⁷¹.

In questo senso, un'immagine fotografica semantizzata in quanto testo testimoniale deve essere considerata *autografica* (Goodman 1968) perché i suoi effetti di senso e la sua efficacia sono legati alla storia della sua produzione: la traccia di una compresenza originaria tra spazio dell'enunciazione percettiva e spazio della regione del mondo percepita consente una tacita attivazione di un contratto di veridizione e una relativa credenza epistemica. La traccia, che funge da quadro veridittivo, trasforma il fotografo e l'osservatore dell'immagine in testimoni. Diversamente, sapere che l'immagine che stiamo guardando è un fotomontaggio o un'immagine di sintesi, va a ledere il contratto comunicativo della testimonianza: è in questa ottica che la testualità è interpretabile a partire dalle pratiche e che l'aspetto genetico torna a contare, soprattutto nel caso dello status delle fotografie documentali e dei loro circuiti culturali. Se nel caso della documentazione gli elementi extratestuali sono pertinenti e anzi indispensabili

per rivelare la produzione dell'immagine, nel caso della fotografia artistica il sapere sul dispositivo può o meno avere rilevanza.

4.2.1. La pratica istanziativa

Le pratiche interpretative che danno senso all'immagine fotografica sono legate a quelle produttive. Se l'effettuarsi di una pratica dipende dalla situazione che potremmo definire come uno scenario inter-attanziale minimamente istituzionalizzato⁷², e che si pone come una condizione di esercizio della pratica, nel contempo la pratica ha il potere di ridisegnare la situazione. Per esempio, in guerra, non si spara subito ai fotografi di reportage perché il loro statuto è mediatico e non belligerante, ma nel caso in cui intervenga una pratica di cattura di ostaggi, questa trasforma i caratteri istituzionali dello scenario. Quindi potremmo dire che la dipendenza della pratica dalla situazione si ha solo in termini di caratteri normativi che la dovrebbero condizionare, il che non significa che la pratica non possa emanciparsi dalla normatività istituzionale della situazione e riposizionare il quadro interattanziale e le assiologie valedoli. Ciò significa che ogni fotografia riprodotta viene ricondotta all'esercizio di una pratica in situazione, a una traiettoria semantica della pratica stessa, alle sue condizioni di esercizio, e di adattamento alla situazione.

Per quanto riguarda, ad esempio, il caso della fotografia di reportage, lo studio della sua pratica mette a significare che la foto è testimonianza di una pratica di cui è *stato possibile l'esercizio* (questo "poter essersi dato" della pratica è funzione di certe condizioni dipendenti dalla situazione e da ristrutturazioni possibili da parte della pratica della situazione stessa). Se prendiamo un altro caso, quello dei fotogrammi estrapolati dalla *candid camera*, dobbiamo mettere ancora in gioco la pratica stessa, altrimenti la foto non ha senso⁷³: la foto di una persona in bagno, nel luogo dove è vietato guardare, mostra come la pratica della *candid camera* può ristrutturare i divieti. Ci sono effetti di senso che dipendono da conflitti e adattamenti tra scenario istituzionale-normativo e decorso della pratica. La pratica della *candid camera* mostra un conflitto tra le assiologie convocate dalla situazione (*privacy*) e i nuovi assi di valorizzazione che vengono costituiti localmente dalla pratica in esercizio (*candid camera*). Simmetricamente, se i valori assunti come normativi vengono contraddetti o elusi, la pratica della *candid camera* ha la possibilità di esercitare un potere per ribadirli. In questo senso esiste una performatività dei valori in atto nella situazione perché esistono delle condizioni e delle conseguenze rispetto alla loro osservanza o inosservanza.

4.3. Punctum e studium: *prospettiva fenomenologica e sociologica*

L'oggettività delle scienze della cultura si costituisce pertanto grazie al riconoscimento critico della parte di soggettività che è in esse (Rastier).

Studium e *punctum* sono due diverse pratiche interpretative che per Barthes (1980) descrivono le differenti relazioni tra soggetto della percezione e immagine fotografica: la prima rileva di una prospettiva "distaccata" e "scientifica", la seconda rapporta invece direttamente l'oggetto percepito al soggetto dello sguardo e ingloba l'immagine fotografica in un vissuto di significazione⁷⁴. Le immagini fotografiche infatti possono lasciarci indifferenti (regime dello *studium*), ma possono anche agire su di noi come qualcosa di commensurabile a noi, come corpi che ci attirano e ci trasformano (regime del *punctum*): «io sentivo che la Fotografia è un'arte *poco sicura*, proprio come lo sarebbe (se ci si mettesse in testa di fondarla) una scienza dei corpi desiderabili o detestabili» (ivi, p. 18). Se lo *studium* «ha l'estensione di un campo» (ivi, p. 27) e fa funzionare la fotografia come documento - ma non come testimonianza⁷⁵ perché «senza particolare intensità» (ivi) -, già in questa prima distinzione lo *studium* si caratterizza per la sua estensione, mentre il *punctum* per la sua intensità. Del resto, nel caso dell'interpretazione secondo lo *studium*, cioè a carattere sociologico e scientifico, la nostra sensibilità non viene toccata perché tutto sembra esaurirsi nella nostra competenza pratica. Se lo *studium* sottende un modello di fotografia come "distesa omogenea" senza soglie e rotture, il *punctum* è proprio ciò che rompe la simmetria di questa distesa culturale indifferente all'affezione. La relazione di questi due modi di esistenza della fotografia rimanda alla temporalità del nostro incontro con l'immagine. Se lo *studium* rimanda a una lettura lenta e durativa, il *punctum* rileva di una puntualità attraverso la quale l'immagine ferisce lo spettatore: nella foto "avventurosa" il *punctum* può «infrangere (o scandire) lo *studium*» (Barthes 1980, p. 28). La relazione tra *studium*, *punctum* ed enunciazione temporale è stata attentamente indagata da Shaîri e Fontanille nel saggio contenuto in questo volume (si veda p. 222):

Lo *studium* e il *punctum* sono due avatar differenti dello stesso accadere enunciativo, due eventi di tempo differenti [...] Soggetto alla più ampia estensione, senza intensità, l'evento enunciazionale [dello *studium*] appartiene a un tempo tutt'al più sostenuto, e quindi al tipo "processo" o "stato"; senza scoppio, ma piuttosto di carattere informativo, ed è suscettibile di dispiegare nell'estensione delle catene figurative omogenee [...] Il secondo è essenzialmente affettivo e passionale e ha inizio con una

vigorosa sollecitazione sensoriale e corporea.

Barthes descrive le differenti pratiche di lettura prendendo in considerazione anche la gestualità ritmica di fruizione: la pratica di semantizzazione secondo lo *studium* instaura un tipo di lettura lenta, un ritmo cadenzato dello sfogliare magari distratto e svogliato, oppure spedito, ma comunque sia contrapposto a quello del *punctum*, più contratto. Barthes ha il merito in questo caso di mettere in relazione due punti di vista epistemologici - come quello dello *studium* e del *punctum*, che rimandano uno alla visione distaccata (sguardo dall'alto) e l'altro a quella fenomenologica (sguardo incarnato e relazione di "corpo a corpo" fra testo e soggetto) - con la descrizione di due microgestualità che mettono in atto due diversi tipi di praticare la testualità⁷⁶.

4.3.1. *Il punctum e il regime intenso della lettura*

Ciò che guida Barthes (1980) verso la teorizzazione del *punctum* è un «avvenimento» corporale che sopraggiunge su una competenza «ancora da costruire»⁷⁷. Infatti le immagini scelte da Barthes per portare avanti la sua teorizzazione sono "decise" dall'esperienza sensibile: solo ciò che esiste *per lui* merita di esser analizzato - «io ho sempre avuto voglia di *argomentare* i miei umori» (Barthes 1980, p. 19)⁷⁸. Barthes prende come guida della teoria fotografica la «coscienza del suo turbamento» e l'immagine fotografica viene considerata come un corpo: alcune immagini rinviano «a un centro sottaciuto, a un bene erotico e straziante, nascosto dentro di me» (ivi, p. 18).

Il regime del *punctum* è qualcosa che rompe le pratiche ricettive accertate, che toglie alla Fotografia le sue funzioni sociali perché isola l'immagine dalla sua circolazione sociale, dalle prassi interpretative e dalle pratiche di utilizzo consolidate e riconosciute. Ma anche quella del *punctum*, a ben vedere, è una pratica sociale che nega tutte le pratiche istituzionali. Infatti, a differenza dello *studium* che pertinentizza le immagini come documenti storici che ci aiutano a *sapere di più*, nel caso del *punctum* la fotografia non serve a niente, non ci informa su niente. Che cos'è in definitiva il *punctum*? Il contrario della Fascinazione, come sin dalle prime definizioni precisa Barthes. Infatti, se la fascinazione porta all'ebetudine e alla passività dello spettatore, all'istituzionalizzazione del gusto, il *punctum* è invece qualcosa che "fa vivere" di una nuova vita lo spettatore: «essa è piuttosto un'agitazione interiore, una festa, un *lavorio* se vogliamo, la *pressione* dell'indicibile che vuole esprimersi» (ivi, p. 20, sott. nostre). La foto che "punge" è definita come un *lavorio* su di noi, un'azione che scava e che trasforma, una pressione che arriva a toccarci e a sorprenderci. Essa viene definita come un'*avventura*, qualcosa che ci permette di avventurarci dentro di lei e di conseguenza dentro di noi. È quindi dal nostro incontro con la fotografia che si produce l'avventura; quest'ultima non dipende dalle configurazioni testuali dell'immagine, né da noi, ma avviene nell'atto del guardare: «tutt'a un tratto la tale foto mi avviene; essa mi anima e io la animo» (ivi, p. 21). La foto quindi non è solo, in questo caso, mera testimonianza di qualcosa che è *stato*, ma testimone in atto di ogni nostra reazione a questo è *stato*⁷⁹. Nel regime del *punctum* ciò che "è stato" è reso *ora* presente - cioè nel momento in cui *noi stiamo guardando* una data fotografia. Dalla prospettiva dell'"è stato" a quella del *punctum* si passa dalla certezza del contratto veridittivo, ripetibile e misurabile, all'effetto di vividezza, che ci colpisce *qui e ora*: dal riconoscere si passa al *ritrovare*⁸⁰. La testimonianza, come già

affermato, va ben al di là della documentazione e dell'effetto-verità: per Barthes l'effetto-verità può rimanere legato allo studium, alla banalità della fotografia, alla somiglianza, all'occhio puramente scientifico. La testimonianza ci chiama in causa in quanto corpi: ciò non implica né la somiglianza della traccia rispetto a questa origine, né la sua verità. Testimoniare non significa per forza rimemorare il passato quanto piuttosto *autenticare* una presenza.

Se per Barthes il noema della Fotografia è l'Intrattabile, cioè il fatto che una cosa sia stata *realmente* in quel luogo in un tempo *passato* - «vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato» (Barthes 1980, p. 78) -, il livello testuale dell'immagine sarebbe deprivato di ogni valenza, definito appunto non pertinente a causa della sua intrattabilità. Ma ben sappiamo che ciò che è intrattabile è piuttosto lo sguardo del soggetto: più che il testo fotografico, è lo sguardo del soggetto sotto il regime del *punctum* ad essere "senza metodo". Se la fotografia attesta inequivocabilmente che un qualcosa è esistito, lo fa grazie al nostro modo di guardarla, all'intensità della pratica di fruizione. È quindi a partire dall'intensità di un sentire - piuttosto che dal fatto che il Referente sia stato lì in quel momento -, che la fotografia si anima. Qui è l'intensità della lettura che vivifica il Referente della Fotografia e non il Referente che produce un'intensità. Del resto, non tutte le fotografie, pur essendo geneticamente delle impronte, hanno il potere di testimoniare una presenza: lo dimostra Barthes assumendo come fotografia-modello della sua teoria personale la foto di sua madre da piccola nel Giardino d'Inverno, che non ci viene mostrata di proposito perché per noi «non sarebbe altro che una foto indifferente, una delle mille manifestazioni del "qualunque"». Non tutte le fotografie, pur essendo impronte, suscitano questo effetto: accade solo per quelle foto che presentificano, per un certo osservatore in un certo stato d'animo, l'essenza della persona amata. In questo senso quindi si verrebbe a rovesciare l'interpretazione dataci da molti teorici della fotografia su queste pagine di Barthes: non è la fotografia intesa come indice del reale che produce l'intensità della lettura, ma è l'intensità affettiva di lettura che rende la fotografia una testimonianza preziosa. È la prospettiva fenomenologica che domina la pertinentizzazione di Barthes; lo mostra Marrone rilevando che per Barthes:

l'esperienza personale della fotografia non può essere univoca e persistente, ma varia a seconda che lo *Spectator* venga colpito ora nella sua coscienza culturale ora nel suo mondo di affetti. La *mathesis singularis* deve fare i conti con quella che Lacan chiama la "dualità" del soggetto (Marrone 1994, p. 204).

Non sarebbe allora la configurazione enunciazionale a decidere del regime

fruitivo dell'immagine, come invece accade nell'approccio greimasiano, ma è il soggetto "in un dato momento" della sua esperienza esistenziale. In questo caso Barthes fa della sua teoria un'ermeneutica, se per ermeneutica intendiamo una teoria del particolare dalla quale non è possibile ricostruire una procedura dato che ogni interpretazione deve essere considerata come unica. Non è quindi possibile assumere, in quanto noema della Fotografia, la relazione intensa prodotta dall'incontro tra lastra fotografica e Referente dato che, come afferma Barthes, questa relazione si rende significativa solo in casi ben precisi, dove il legame con il soggetto fotografato è di natura affettiva. è l'intensità - e non la relazione indicale - a creare la compresenza.

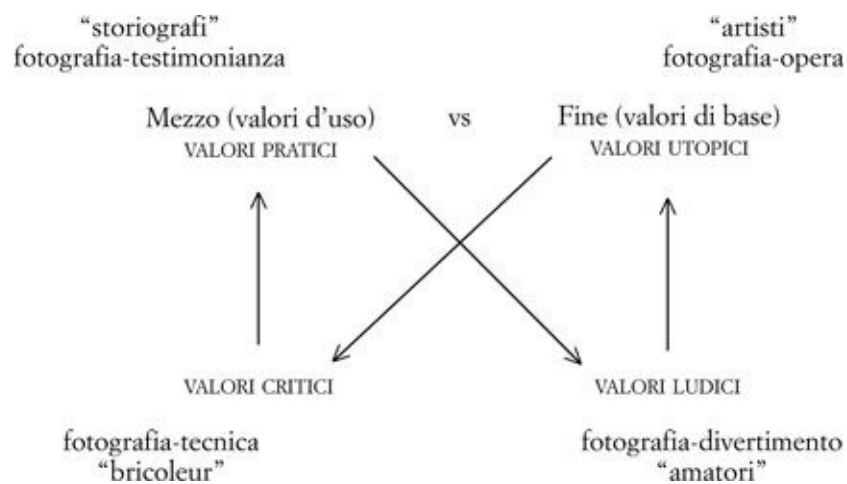
Se Marrone afferma che per Barthes: «occorre analizzare - *più che le strutture interne all'immagine* - la serie di reazioni emotive che il soggetto prova dinanzi a essa» (Marrone 1994, p. 200, sott. nostre), Barthes, non mostrandoci la foto della madre nel Giardino d'Inverno, pare postulare addirittura che, per accedere alla pienezza affettiva di un'immagine, è necessario in un certo senso che essa scompaia. In un certo senso, la magia prodotta dalla fotografia della madre dell'autore è espressa a noi lettori attraverso il fatto che è l'unica foto descritta e non mostrata: «è al suo mutismo che essa deve la sua intensità» (Grojnowski 2002, p. 328). La lettura affettiva porta, nel suo limite estremo, all'accecaimento, a un campo cieco: l'oggetto diventa invisibile. In un certo senso lo *studium* e il *punctum* sono rispettivamente l'allungamento all'infinito del campo, attraverso il quale si vede "tutto", ma niente appare a prima vista rapportabile a noi, e il restringimento del campo di visione che si ribalta verso di noi fino a un naufragio nella soggettività: è l'invisibile che testimonia della presenza⁸¹.

4.4. Valorizzazioni e assunzioni della testualità

Anche il saggio di Floch (1986) può aiutarci a riflettere sulle pratiche fruitive della fotografia. Infatti Floch mira a far *esplodere* l'idea di una concezione *unica* della fotografia e di un suo *specifico* mediante la sottolineatura delle diverse estetiche testuali e delle diverse *pratiche fruitive*. A partire da Bourdieu (1965), Floch individua diverse pratiche fruitive (pratica, utopica, critica e ludica) che si possono intendere come differenti attitudini dell'osservazione e della fruizione dei testi fotografici. Questa differenziazione di pratiche fruitive ha origine dall'opposizione, banale, ma efficace una volta articolata sul quadrato semiotico, della foto valorizzata in quanto:

- 1) documento per la dimostrazione e testimonianza storica o sociologica
- 2) opera d'arte.

Floch parte quindi da una vecchia distinzione tra mezzo e fine⁸² - nei termini di Floch, tra valori d'uso (la foto è investita di valori pratici: funziona come documento, prova, testimonianza, ricordo) e valori di base (bellezza). Proiettando questa categoria semantica sul quadrato semiotico si individuano quattro posizioni interdefinite, quattro concezioni della fotografia. Si ottiene innanzitutto una valorizzazione ludica che nega i valori d'uso e esalta la gratuità e il piacere, e una valorizzazione critica che concepisce la fotografia come tecnica piuttosto che come arte: non si parla quindi più in questo caso di fotografia-opera d'arte come nel caso della concezione utopica, ma di prova⁸³.



Questa articolazione delle diverse concezioni della fotografia è di fondamentale

importanza dato che i saggi teorici sulla fotografia partono sempre da un punto di vista opposto, quello dell'ontologizzazione del medium e della genesi produttiva, mentre qui non esiste alcuna ontologizzazione del medium, né delle testualità, dato che si parte dal punto di vista sui testi e non dai testi "in sé".

La posta in gioco di una sociosemiotica è di rendere conto non solo della pratica fruitiva inscritta nella testualità, sotto forma di enunciazione enunciata, ma delle valorizzazioni in quanto *ri-assunzioni* del testo all'interno della pratica in corso. Ogni singola pratica mette in prospettiva il testo: queste valorizzazioni dipendono dalla assunzione del testo come documento, opera, etc., cioè *le diverse pratiche possono pertinentizzare dello stesso testo delle configurazioni plastiche e valoriali differenti*. Quello che è sempre stato fatto nella semiotica strutturale-generativa è spiegare, a partire dal testo, come la sua morfologia e le strategie enunciazionali potessero guidarne la fruizione; meno è stato indagato come le pratiche fruitive possano pertinentizzare, di uno stesso testo, delle isotopie e dei percorsi di senso differenti. Nonostante questo però gli esempi di analisi contenuti in *Forme dell'impronta* trattano solo la questione della fotografia sussunta sotto una prospettiva artistica, e non viene approfondito ad esempio il fatto che uno stesso testo possa significare in modo diverso se considerato come testo estetico o come testo informativo (un'immagine artistica può essere analizzata in quanto documento storico, ad esempio). Se gli storici rendono pertinenti alcuni valori propri dell'impronta fotografica, gli artisti rendono pertinenti altre sintassi valoriali, ad esempio i valori poetici dell'immagine, o quelli metatestuali, etc. Del resto, le stesse immagini, in momenti diversi della loro esistenza, possono venire interpretate sotto statuti differenti il che, inevitabilmente, trasforma ciò che di esse viene reso pertinente.

Con Floch si inaugura quindi all'interno della semiotica greimasiana la riflessione sulle pratiche fruitive della fotografia prendendo in considerazione la problematica dei regimi di semantizzazione - anche in vista di rendere conto delle diverse interpretazioni sociali delle immagini fotografiche. Benché miri ad analizzare autonomamente il versante delle pratiche, che determinano il punto di vista su un testo, quando Floch riprende questa distinzione tra valorizzazioni pratiche e utopiche in *Semiotica, marketing e comunicazione* (1990) e in *Identità visive* (1995) combina la concezione della valorizzazione in quanto pratica di ri-assunzione del testo con la valorizzazione intesa come mossa enunciazionale. Infatti, nelle analisi pubblicitarie contenute in questi saggi, l'automobile o il gioiello è valorizzato *all'interno del testo* come ludico o utopico, etc. e non è il testo pubblicitario stesso ad essere assunto come ludico o utopico. Da una parte si teorizza chiaramente che il livello globale dell'analisi è quello della pratica di

valorizzazione e il livello locale, che da questa pratica viene determinato, è la testualità; dall'altro, il livello globale pertinente all'analisi sembra essere quello della testualità e delle sue strategie enunciazionali che determinano quello locale, cioè l'oggetto di valore rappresentato nelle pubblicità analizzate.

Anche Marrone, in una delle sue più recenti riflessioni su Floch, problematizza la questione delle valorizzazioni affermando che «queste forme di razionalità, tra l'altro, in quanto appunto *forme*, possono essere riempite da personaggi socialmente e culturalmente diversi fra loro» (Marrone 2001, p. 175), il che implicherebbe che non siano tanto le pratiche extratestuali a dominare il rapporto tra fruitore e testualità, quanto piuttosto siano le morfologie testuali a dirigere l'interpretazione e la fruizione. Poco dopo Marrone aggiunge che:

può accadere, viceversa, che lo stesso individuo adoperi, a seconda dei diversi oggetti che gli vengono proposti dalla pubblicità, e/o dal mercato, ora una valorizzazione pratica ora una utopica, modificando le proprie logiche valoriali sulla base di criteri del tutto personali che spesso sfuggono alle classificazioni della sociologia tradizionale (Marrone 2001, pp. 175-176).

In questo senso Marrone rende conto proprio del fatto che possano darsi diverse valorizzazioni dello stesso oggetto-testo, e che quindi le pratiche fruitive hanno il potere di trasformare la testualità almeno quanto la testualità ha il potere di guidare la pratica fruitiva. Marrone arriva a concludere che testo e fruitore si costituiscono nella loro relazione reciproca, cioè che vicendevolmente il testo è valorizzato da una pratica del fruitore, ma che nello stesso tempo è l'oggetto-testo ad avere il potere di indirizzare il fruitore verso una certa pratica⁸⁴.

4.5. Schaeffer e la critica a una teoria generale della fotografia

Contro l'ontologizzazione dell'immagine fotografica, Schaeffer (1987) si propone di indagare il suo livello di circolazione sociale "virtuale", cioè la *logica pragmatica*. In questo senso il filosofo analizza l'immagine fotografica come un segno di ricezione, e non di emissione, visto che considerare l'immagine come messaggio intenzionale non ha alcun senso, né del resto studiarla in se stessa, slegata dalle pratiche e dalle condotte all'interno delle quali è implicata. Infatti Schaeffer intende prendere in considerazione l'immagine fotografica non tanto come "rappresentazione", né come "espressione di un messaggio":

L'aspetto più irritante, ma anche il più stimolante, del segno fotografico risiede senza dubbio nella sua flessibilità pragmatica. Tutti sappiamo che l'immagine fotografica è messa al servizio delle più diverse strategie comunicative. Ora, queste strategie danno luogo a ciò che propongo di chiamare norme comunicazionali e che sono capaci di influenzare profondamente il suo statuto semiotico (Schaeffer 1987, p. 10, tr. nostra).

Con questa affermazione, che sottintende lo statuto molteplice e instabile dell'immagine fotografica, Schaeffer prende le distanze da una teoria generale della fotografia. Schaeffer sa che lo statuto dell'immagine fotografica, precario e soggetto alle trasformazioni, deve essere indagato nella sua fenomenologia sociale. Per render conto della vita sociale dei testi fotografici, Schaeffer approccia l'immagine fotografica *anche* a partire dalla sua genesi, dal suo particolare dispositivo di riproduzione di visione, e afferma che qualsiasi discorso sulla fotografia non può ignorare che la sua specificità è quella della produzione fisico-chimica e del suo (*possibile*) statuto di impronta. Infatti i diversi statuti e le pratiche ricettive dell'immagine possono rendere la sua genesi più o meno pertinente:

Tutti gli aspetti della materialità dell'immagine che non sono presi in considerazione dalla costruzione pragmatica dell'immagine sono deprivati di pertinenza descrittiva (ivi, p. 15).

In questo senso, a Schaeffer non interessa la genesi dell'impronta in astratto e in assoluto: l'impronta è pertinente solo in relazione alle pratiche, ossia va rinviata a ciò che Schaeffer chiama la costruzione pragmatica dell'immagine. La materialità dell'immagine non interviene quindi nell'interpretazione fino a che questa non diventa significativa a livello del suo statuto semiotico (l'immagine

può funzionare come impronta in alcuni casi). La fotografia è sempre una traccia, ma non sempre funziona come un'impronta: l'impronta non è una condizione a priori di ogni immagine fotografica, ma un effetto di essa.

Il sapere che possediamo sul dispositivo fotografico non esaurisce affatto la significazione delle differenti immagini, perché il sapere sul dispositivo e la regola comunicazionale presa di volta in volta in considerazione sono distinti:

lo statuto di impronta dell'immagine fotografica non si trova iscritta nell'immagine [...], ma è dal sapere sul dispositivo che la regola comunicativa è regolata: il sapere sul dispositivo fonda, legittima l'accettazione della regola comunicativa (ivi, p. 114).

Ma perché questo avvenga è necessario che durante l'atto interpretativo si disponga di un sapere che riguarda il funzionamento del dispositivo fotografico: *l'immagine diventa un indice* quando si rende pertinente il fatto che essa è l'effetto di radiazioni che provengono dall'oggetto. Questo argomento è tanto più pertinente oggi che siamo di fronte all'indistinguibilità - a partire dalla sola osservazione della testualità - fra fotografia analogica, fotografia digitale, immagine di sintesi. Un sapere extratestuale è necessario per poter decidere almeno di quale tipo di semantizzazione un certo testo è passibile: ricordiamo a questo proposito come anche per le immagini pittoriche fosse necessario, come fa rilevare Goodman (1968), conoscere la storia della loro produzione per poter distinguere il quadro originale da quello falso, indistinguibili ad occhio nudo.

4.5.1 Tra livello fotonico e livello fotografico

Per distinguere tra materialità dell'immagine (e sua genesi) e statuto semiotico di essa (norme comunicazionali implicate), Schaeffer afferma che a livello di *materialità* fotonica l'immagine sia da intendere come digitale (l'immagine "fisica" è materialmente discontinua), mentre a livello di *visione*, è da intendere come analogica. Questa distinzione aiuta Schaeffer ad allontanarsi da un'ontologia dell'immagine fotografica, innanzitutto distinguendo due livelli, quello della mera materialità e quello della ricezione dell'immagine. Schaeffer, quando parla di materialità dell'immagine, rende pertinente la produzione, mentre quando parla di immagine fotografica in quanto testualità costruita, pertinentizza le norme della sua ricezione. Schaeffer illustra i diversi statuti dell'immagine, testimoniale, artistico e scientifico: soprattutto quest'ultimo rileva dell'immagine in quanto impronta chimica, cioè come risultante di un dispositivo tecnologico. Esistono quindi per Schaeffer dei casi di "ricezione digitale", dove la genesi dell'immagine è essenziale per la sua interpretabilità - pensiamo all'astrofotografia -, ma in questo caso non si è di fronte a un'immagine praticata in quanto *fotografia*, come viene intesa comunemente, bensì a un'immagine praticata in quanto testo fotonico, cioè la si pertinentizza come *risultato di un processo fisico-chimico* e nient'altro.

Quando dallo statuto dell'immagine digitale-fotonico si passa a quello analogico, la relazione tra i correlati puramente fisici dell'impressore e dell'impronta diventano correlati tra segni visivi che informano di una visione antropomorfa. Si passa quindi dal rendere pertinente all'analisi «il tracciato di movimenti a [rendere pertinente] la figurazione degli oggetti» (Schaeffer 1987, p. 18), cioè la figuratività intesa in quanto interattanzialità. Schaeffer afferma che nel passaggio dal fotonico al fotografico si passa dalla pertinentizzazione del puro atto genetico, cioè della genesi dell'immagine come impronta a quello di un'immagine intesa come risultato di una lettura e di un'interpretazione sociale. Per Schaeffer l'impronta, cioè il livello fotonico dell'immagine, rilevarebbe di semplici tracce di movimento, quindi di una sintassi non ancora figurativa, mentre l'immagine in quanto visione rilevarebbe di un'interattanzialità e di una *commensurabilità* con la nostra esperienza.

Questa distinzione di Schaeffer mira a criticare molti teorici che trattano l'informazione analogica della fotografia nei termini della prospettiva cibernetica. A livello di materializzazione dell'immagine fotografica innegabilmente ci troviamo di fronte a una codificazione binaria discontinua. I grani di alogenuro si presentano in due stati: sensibile e non; e la trama

dell'immagine non è nient'altro che una serie di *bits*, dalla quale deriva la facilità di tradurla nel sistema binario delle immagini digitali. A livello di struttura fotonica, l'immagine può essere studiata come sistema chiuso, canale di informazione dove l'input (raggio luminoso) e l'output (impronta formata dai grani d'argento trasformati) possono essere quantificati e messi a confronto; allo stesso modo la si può studiare come codificazione energetica definita dalla discontinuità dei quanta energetici, il che equivale ad assumere una prospettiva matematica⁸⁵. L'approccio cibernetico quindi permette una quantificazione dell'informazione fotografica, ma è necessario non confondere questa prospettiva con quella delle pratiche interpretative e:

Distinguere tra la teoria cibernetica nel senso stretto del termine, cioè che studia i sistemi fisici, e le diverse declinazioni della teoria dell'informazione che arrivano a trasporre il modello fisico sul piano dell'informazione umana intersoggettiva (Schaeffer 1987, p. 75).

A livello analogico, cioè di semantizzazione sociale, le informazioni fisiche sulla superficie molecolare dei corpi, l'informazione cibernetica digitale e discontinua non ci interessano, visto che in questo caso pertinentizziamo solo le forme continue e globali⁸⁶. Nello stesso tempo, passando dall'impronta all'immagine, dal fotonico al fotografico, ci spostiamo da una semantizzazione oggettivante a una soggettivante, che mette l'immagine direttamente in relazione con il valore che questa assume per i fruitori. In questo senso quindi, l'immagine-impronta e l'immagine-visione non rilevrebbero di due tipi diversi di testualità, ma di due diverse prensioni. La prima riguarderebbe una prensione "scientifica", mentre la seconda una prensione analogizzante, che rende conto del nostro dialogo con essa.

Anche Van Lier (1983) afferma che un minimo comune denominatore delle fotografie è che si tratta sempre di impronte luminose, di fotoni venuti dall'esterno che hanno impressionato una pellicola sensibile:

Si tratta dunque di un avvenimento, quello dell'evento fotografico: l'incontro di questi fotoni e di questa pellicola. Ciò è certamente stato. Quanto a sapere se a questo evento fisico-chimico ne corrisponde un altro, uno spettacolo di oggetti e di azioni, del quale i fotoni impressi sono segnali in quanto da loro emessi, è molto più problematico e chiede di essere attentamente precisato. Io ci vedo la realtà delle cose e delle azioni passate? O soltanto un certo numero di fotoni da queste emesse attraverso un sistema di selezione severo e artificiale? Tutte le inesattezze nelle teorie della fotografia derivano dal fatto che ci si è soffermati troppo brevemente sullo

statuto bizzarro delle impronte luminose, impronte molto dirette e molto concrete di fotoni, ma impronte molto indirette e molto astratte di oggetti (Van Lier 1983, tr. e sott. nostre, p. 15).

In questo senso il lavoro di Van Lier, come quello di Schaeffer, mira a evitare di schiacciare la valenza sociale di un'immagine su quella genetica, fisico-chimica. Schaeffer infatti non fonda la sua teoria sul dispositivo, quanto sul fatto che «questa specificità fisico-chimica sia presa (o meno) in carico a livello dell'immagine analogica [...]: non si tratta di costruire una teoria della fotografia "pura", ma di descrivere il suo funzionamento effettivo» (1987, p. 28) e quindi la sua pratica sociale e comunicativa. Tutto ciò per ribadire che non basta analizzare la materialità dell'immagine per comprenderne il senso, ma è necessario analizzare il suo statuto.

In effetti non esistono immagini pertinentizzabili ontologicamente come fotoniche o come fotografiche: esistono solo regimi di sguardo e statuti sociali. A Schaeffer preme rimarcare che queste distinzioni non riguardano classi di immagini diverse, ma i regimi di semantizzazione che le sussumono. Inoltre, ogni interpretazione è situata all'interno di una pratica. Per Schaeffer insomma si rende necessario all'interpretazione la presa in considerazione di:

un sapere laterale già costituito, che permette di inserire il segno che "accade" in un insieme di stimoli e di saperi organizzati: la manifestazione "originaria" di una galassia non funziona come tale che nel campo dei saperi dell'astrofisico e non in assoluto (ivi, p. 55).

4.5.2. *Genesi dell'impronta e costituzione pragmatica dell'immagine*

La teoria dell'oggettività dell'immagine fotografica sulla quale tanto si è discusso e si discute presuppone che l'immagine fotografica debba funzionare, almeno all'interno di alcune pratiche, come prova irrefutabile del suo impregnante. Ma i casi del fotogiornalismo, che è l'ambito dove l'immagine è maggiormente utilizzata al fine di testimoniare, mostrano l'"arbitrarietà" dell'immagine fotografica anche in questo campo: una stessa foto scattata da Freund negli anni 70⁸⁷, che mette in scena agenti finanziari della borsa di Parigi, è stata utilizzata da tre diverse testate giornalistiche che di questa valorizzano differenti e opposte possibilità di significazione⁸⁸. Le differenti interpretazioni di cui è passibile l'immagine sono dovute non solo all'attività giudicatrice dell'interprete, ma anche alle pratiche e ai regimi comunicativi, all'inserimento di didascalie, etc. Se, soprattutto nel fotogiornalismo, le leggende che accompagnano una foto hanno il potere di trasformarne il senso in modo radicale, possiamo affermare che è solo a livello fotonico che l'immagine può dirsi "prova" del rappresentato, dato che questo è il solo livello rispetto al quale può stabilirsi una relazione quantificabile e calcolabile tra l'impregnante e l'impronta. Ma il valore di testimonianza di un reportage giornalistico, pur basandosi sul sapere sul dispositivo, non si riduce a questo. Schaeffer ci invita a tenere separati l'auto-autenticazione che concerne la funzione indicale dell'immagine e l'informazione analogica: la funzione *indicale* non può garantire una certa interpretazione sociale dell'informazione analogica. Se il suo essere "prova di qualcosa di esistente" deriva dalla funzione indicale, «molti contesti ricettivi non contemplanò una tale interpretazione, senza per questo neutralizzare la tesi d'esistenza» (ivi, p. 87). è importante infatti distinguere tra asserzioni referenziali (legate alla tesi d'esistenza della funzione indicale) e asserzioni descrittivo-interpretative: se le prime dipendono dal sapere sul dispositivo, le altre dipendono dalle pratiche di semantizzazione. Quindi è necessario distinguere il livello in cui l'immagine è una "prova di esistenza" (livello fotonico) dal livello in cui essa è considerata una testimonianza (livello fotografico).

Se la specificità dell'immagine fotografica è di essere "affetta" dall'oggetto che questa mette in scena, la relazione indicale non è però sufficiente a spiegare il funzionamento dell'immagine fotografica a livello di ricezione testuale e di norme comunicative. A questo riguardo, Schaeffer esclude che ad esempio i fotogrammi e la radiografia possano funzionare alla stregua dell'immagine fotografica canonica, dato che entrambi neutralizzano la specificità di analogon tipico della fotografia-visione a favore di un funzionamento puramente

indicale⁸⁹.

Ciò che distingue l'utilizzo delle categorie peirciane fatto da Schaeffer rispetto ad altri studiosi, quali Dubois, è il fatto che per il teorico di *L'image précaire* le funzioni segniche non descrivono qualità ontologiche delle immagini, ma configurazioni interpretative che permettono di far esplodere il sapere sul dispositivo in una miriade di diverse pratiche sociali di renderlo pertinente. Schaeffer illustra, attraverso le differenti regole comunicative (normative, costituzionali, etc.)⁹⁰, le pratiche fruttive che interessano la fotografia in tutti i suoi campi di utilizzo (reportage, pubblicità, etc.), nei suoi statuti (testimonianza, arte, etc.), nei diversi generi e nel suo rapporto con l'immagine pittorica e digitale. In un certo senso, se Floch opponeva all'impronta (cioè all'ontologizzazione della genesi) le *forme dell'impronta*, a sua volta Schaeffer oppone all'ideologia dell'indice e dell'icona, lo statuto indicale e lo statuto iconico attraverso i quali l'immagine viene modulata socialmente.

4.5.3. Norme comunicative: descrizione, testimonianza, souvenir

Di fronte alla difficoltà di descrizione delle pratiche interpretative della fotografia, Schaeffer va alla ricerca degli stati discontinui all'interno del campo tensivo teso tra la valorizzazione indicale e quella iconica⁹¹, come descritto nella tabella n. 1. Schaeffer mira così a individuare le regole normative in atto nella pratica di fruizione dell'immagine fotografica: «le regole normative sono multiple e cangianti, dato che le strategie comunicazionali stesse sono in continuo movimento, movimento che sembra essere la condizione stessa della loro percettibilità» (Schaeffer 1987, p. 110).

Non appena i testi vengono colti "in azione" o sono interpretati secondo contesti di ricezione e competenze soggettive differenti, le connessioni intertestuali e le pertinentizzazioni dei tratti testuali sembrano diffrangersi. Ciò non toglie che la fenomenologia delle infinite interpretazioni locali possa essere ricondotta a una grammatica culturale che informa le diverse semantizzazioni, costituendo uno sfondo che garantisce loro un minimo di commensurabilità. Queste regole di ricezione normative guidano l'interpretazione, o meglio «delimitano il campo di fruibilità dei differenti modi di affrontare un'immagine fotografica» (ivi, p. 109). In questo senso, in una esposizione fotografica museale è poco pertinente focalizzare l'attenzione sui gradi di veridicità degli oggetti e dei fatti rappresentati, piuttosto si valorizza la composizione; mentre è noindent dedicare attenzione all'evento rappresentato se siamo di fronte a fotografie di reportage. Queste regole comunicative sono descritte senza ambizioni di esaustività in numero di otto da Schaeffer, che tiene a precisare che:

l'immagine, quindi il segno nelle sue tre facce [oggetto, representamen e interpretante], non precede la dinamica ricettiva, ma è questa dinamica ricettiva (ivi, p. 129, tr. e sott. nostre).

Infatti l'oggetto in sé non esiste come dato originario che determinerebbe dall'esterno representamen e interpretante, ma al contrario *diventa* oggetto attraverso il representamen e per un interpretante. Si osservi lo schema ripreso da Schaeffer (1987, p. 72).

| | | | |
|----------------------|-------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| oggetto | | interpretante | |
| | | Entità | |
| representamen | Stati di fatto | TEMPORALITÀ (+) SPAZIALITÀ (-) | SPAZIALITÀ (+) TEMPORALITÀ (-) |
| | INDICE (+) ICONA (-) | Traccia | Descrizione |
| | | Protocollo di esperienza | Testimonianza |
| | ICONA (+) INDICE (-) | Souvenir | Presentazione |
| | | Rimemorazione | Mostrazione |

Come si vede, la testimonianza si differenzia dalla descrizione perché ha come oggetto non delle entità ma degli eventi. Benché non esisterebbe testimonianza senza valorizzazione del funzionamento indicale e quindi della tesi di esistenza, non è la temporalità a dominare in questo caso, ma la spazialità, cioè lo statuto dell'icona, dato che la narrativizzazione tipica della testimonianza è legata più alla simulazione di un campo "quasi percettivo" che a una datazione.

Schaeffer mostra attraverso la discussione di questo schema come il senso delle immagini dipenda dallo sguardo che vi si posa. La denominazione di foto-souvenir, per esempio, non identifica per Schaeffer una classe di immagini, ma un punto di vista: quello dell'osservatore che oltre ad essere spettatore dell'immagine, è anche soggetto rappresentato - o lo sono la sua famiglia o i suoi cari - all'interno dell'immagine che sta osservando. La stessa classe di fotografie infatti per un estraneo ha statuto di testimonianza e nulla più. Nel passaggio da uno statuto all'altro, afferma Schaeffer, si tratta di abbandonare il mondo privato per quello pubblico. Nel primo caso, come nel regime barthesiano del *punctum*, si tratta non solo di ricevere informazioni dalla foto, ma di poter riattivare una memoria, personale o familiare, che ci tocca direttamente. Nel secondo caso, quello della testimonianza, l'osservatore riceve semplicemente delle informazioni sul mondo altrui. Qui potrebbe valere ancora una volta la

distinzione tra ritrovare e riconoscere, formulata da Barthes (1980). Le informazioni extratestuali in questo caso non sono riducibili a diverse quantità informative, ma alla loro intensità di vissuto. Per questo motivo, nel caso del souvenir, non si tratta solo di un meccanismo di riconoscimento analogico, di superposizione di forme che permettono di identificare un'immagine-artefatto con un'immagine mentale, piuttosto il suo valore deriva dall'essere in relazione con il mondo intimo e affettivo dell'osservatore⁹². L'immagine fotografica, intesa come «costruzione ricettiva», «occupa la lunghezza di una linea continua bipolare tesa tra l'indice e l'icona» (Schaeffer 1987, p. 101). Per questo motivo si parla di indice iconico o di icona indicale a seconda che prevalga una funzione o l'altra: nel caso del souvenir la tensione sul piano informativo è minima, mentre sul piano temporale è alta, dato che apre lo scarto tra osservazione dell'immagine e presa dell'impronta, tra il presente e l'impossibilità di riattualizzare il momento dello scatto.

4.5.4. La testimonianza giornalistica

All'interno di queste distinzioni e di queste polarizzazioni, che l'autore propone al lettore di valutare e correggere⁹³, la testimonianza è una delle funzioni più importanti dell'immagine fotografica.

Nel genere giornalistico, che si definisce attraverso l'inserzione di immagini all'interno di articoli che mettono in scena fatti d'attualità o di rilevanza storica, l'immagine dovrebbe funzionare come prova di ciò che viene narrato dal giornalista nell'articolo che le appare di fianco. Questa affermazione viene contraddetta da molti esempi. Come mostra la teorica e fotografa Freund in *Fotografia e società* (1974), una stessa immagine può essere valorizzata da diverse testate in modi molto diversi e piegata a opposte ideologie politiche. Quindi ne dobbiamo concludere che ogni asserzione riferita all'immagine⁹⁴, che sia almeno compatibile con essa, ha la tendenza ad essere accettata come veritiera: il discorso verbale si presenta come "derivato" dalle immagini che provano un dato avvenimento, legittimato dalla traccia indicale, anche se l'unica costrizione che l'immagine ha il potere di porre al discorso verbale è solo quello della compatibilità - e non della determinazione. In altre parole, l'immagine non testimonia quel messaggio verbale, solo essa non deve testimoniare *contro* di esso. Questo funzionamento viene spiegato da Schaeffer col fatto che la testimonianza:

investe l'immagine di una funzione indicale che trascende largamente la sua materializzazione iconica e che questa non può essere riempita in altro modo che se viene saturata da un sapere laterale (ivi, p. 140).

La credenza del lettore circa l'adeguazione tra riferimento realizzato dal racconto giornalistico e rinvio indicale dell'immagine non è solo dovuta a una buona strategia retorica, ma a una norma costitutiva della testimonianza che vuole che si identifichi il detto con il mostrato: la veridicità intrinseca al detto è postulata dall'accompagnamento dell'immagine fotografica. È come se il discorso giornalistico delegasse allo statuto indicale dell'immagine fotografica e al sapere del dispositivo ogni responsabilità etica. Una fotografia diventa una testimonianza solo se inserita in una strategia comunicativa precisa: un'immagine-testimonianza amputata del suo racconto verbale torna al massimo grado precaria e allora può venir valorizzata per esempio per le sue qualità formali (come avviene nel caso delle foto di Capa oggi nei musei di tutto il mondo).

Nel caso del giornalismo Schaeffer distingue dalla testimonianza altri modi di funzionamento della fotografia: presentazione e mostrazione sono differenziate - come si evince dalla tabella n. 1 - mediante l'oggetto rappresentato (entità o evento) e quindi denominate *illustrazione presentativa e mostrazione del "momento decisivo"*. L'*illustrazione presentativa*, rispetto alla mostrazione del momento decisivo, fa parte di un giornalismo di riflessione o di sintesi che invece che testimoniare avvenimenti appena accaduti, riprende delle informazioni già pubblicate e tenta di offrirne un'opinione o una sistematizzazione. Il cambiamento del funzionamento dell'immagine dipende direttamente dalla "genericità" del testo verbale e in un certo senso non si pone più come immagine "necessaria", insostituibile, dato che esiste una classe di immagini piuttosto ampia che in questi casi si offre come "utilizzabile", interscambiabile con l'immagine o la serie di immagini effettivamente pubblicata.

La presentazione e la mostrazione sono dominate per Schaeffer dal funzionamento iconico/spaziale che mette in secondo piano quello indicale/temporale - quest'ultimo viene ancor più necrotizzato nei casi in cui una foto di guerra (prendiamo l'esempio di *D-Day* di Capa) viene completamente dissociata dal suo riferimento e diventa riutilizzabile un'infinità di volte e in più assume lo statuto di opera d'arte.

4.6. Sull'intenzionalità produttiva

Se il senso delle immagini non deriva esclusivamente dal loro modo di produzione, esso nemmeno si radica nell'intenzione all'insegna della quale sono state prodotte. Infatti, lo spazio della fruizione è un «spazio fluttuante» (Tisseron 1996, p. 111, tr. nostra) all'interno del quale il senso di un'immagine può variare e acquisire delle significazioni addirittura opposte rispetto alle intenzioni del produttore. Del resto, come afferma Rastier:

Un modello dell'intenzione o della produzione non può essere accolto come un modello del testo, perché non è legato a un modello linguistico; e anche se lo fosse, l'intenzione continuerebbe ad essere una congettura (2001a, p. 32).

Se la lettura di una fotografia si limitasse ad andare alla ricerca delle intenzioni produttive, si esaurirebbe il senso di un testo nella sua causa - il che denuncerebbe l'ambizione sentita ancora oggi di applicare metodi positivisti alle scienze del linguaggio e alla semiotica. Un esempio interessante riportato da Tisseron a questo proposito è quello dell'opera fotografica di Marc Garanger *Femmes algériennes* 1960. Questi scatti erano destinati a regolarizzare la situazione delle donne africane rispetto alle autorità francesi d'occupazione e a essere utilizzate nelle carte di identità. Ma queste immagini, fatte per obbedire a un ordine militare, vengono lette, all'opposto, per la loro forza di denuncia di quella stessa guerra e utilizzate contro il governo francese. A quel tempo cariche di una forza denunciante impensata per il pubblico francese, oggi addirittura assumono statuto artistico e vengono esposte nei musei. Anche Freund (1974) mette in luce come le stesse immagini fotografiche possono diventare compatibili con diversissime, anzi opposte didascalie, o come le stesse foto, accoppiate e giustapposte in modo diverso, possano costruire delle relazioni e delle isotopie contrapposte e servire a diverse testate giornalistiche per opposti fini politici rispetto a quelli previsti dal fotografo. Questi due esempi sono qui ricordati per mostrare, in un primo caso, come l'intenzionalità produttiva non vieti differenti utilizzi e interpretazioni delle immagini, e come lo statuto dell'immagine abbia una vita indipendente da quella dell'intenzione del fotografo; in un secondo caso, si dimostra come, al di là dell'intenzione del fotografo, le fotografie, che si credono testimonianze insindacabili di *una realtà data*, abbiano il potere di *costruire* e plasmare guerre, situazioni storiche, ideologie.

Altri esempi però, che non mirano a inficiare questi, e che derivano

dall'esperienza di altri studiosi, vogliono però metterci in guardia dal sottovalutare il potere dell'intenzione produttiva: molti casi storici mostrano quanto e come l'intenzionalità del produttore possa manifestarsi a chiare lettere all'interno della morfologia della testualità fotografica. In molti casi la configurazione testuale testimonia del suo essere esplicitamente costruita dal fotografo per un certo fine. Per esempio, Barthes (1957) costruisce una forte opposizione tra le fotografie che rimandano a una chiara e sfacciata intenzionalità del fotografo di commuovere e persuadere e quelle che invece non si piegano all'intenzionalità retorica del fotografo e che paradossalmente gli appaiono più efficaci. In questo caso Barthes spiega come l'intenzionalità affettata del fotografo si manifesti nelle simmetrie portate all'eccesso e nella scontatezza degli stereotipi, nella costruzione perfetta della foto che vuole essere scioccante, mentre sono proprio le foto di agenzia, quelle «visualmente diminuite, private di quel *numen* che i pittori di composizioni storiche non avrebbero mancato di aggiungervi» (Barthes 1957, p. 104) a toccarci in profondità:

privata del suo canto e insieme della sua spiegazione, la naturalezza di queste immagini obbliga lo spettatore a un'interrogazione violenta, lo impegna sulla via di un giudizio che egli stesso elabora senza essere intralciato dalla presenza demiurgica del fotografo (ivi).

Anche Volli (1992) discute questa problematica. Soffermandosi sulla fotografia teatrale, mostra come l'utilizzo futuro delle immagini - quelle destinate ai book degli attori e quelle ad uso della stampa - possa guidare fortemente la testualizzazione e la messa in scena fotografica:

Pagata direttamente dai giornali, o dalle compagnie come spesa di promozione, la fotografia teatrale è *destinata* a finire riprodotta in una forma o nell'altra. Questa destinazione non è senza conseguenze tecniche ed estetiche. Sul piano tecnico la foto per i giornali deve poter resistere alle manipolazioni cui sarà soggetta: per esempio alla teletrasmissione, alla retinatura, alla stampa su carta di cattiva qualità. Di conseguenza l'immagine "accettabile" dev'essere sempre molto leggibile, priva di ambiguità e di sfumature eccessive, ben incisa ma non bruciata, senza troppi particolari destinati ad andare perduti. Anche i formati, l'impaginazione verticale o orizzontale ma non obliqua dell'immagine sono condizionati da questo destino mediatico (Volli 1992, p. 120, sott. nostre).

Volli spiega la configurazione testuale dell'immagine ("senza troppi particolari", priva di sfumature eccessive, etc.) e la sua morfologia attraverso i passaggi ai

quali questa si *dovrà* sottomettere e mostra come *non tutte le configurazioni testuali sono "buone" per tutti gli utilizzi comunicativi*: non tutte le configurazioni testuali sono passibili di qualsiasi pratica produttiva e interpretativa - anche se è vero, all'opposto, che un'immagine "intenzionata" come opera d'arte può passare a uno statuto testimoniale ed essere interpretata come testimonianza di una tecnica artistica. Altre fotografie nate con intenzionalità documentaria possono venir ri-lette come opere d'arte:

Non a caso la fotografia di teatro, come quella di danza, al contrario della riproduzione di oggetti delle arti visive, delle foto di scena del cinema, e anche delle immagini molto ben pagate della pubblicità, ha tenacemente voluto e saputo costituirsi in oggetto artistico autonomo: giacché la sua complessità comunicativa ed estetica, che la apparenta in molti sensi alle ambiguità del suo oggetto, al caratteristico sincretismo del teatro, ha potuto riscattarla da un ruolo semplicemente ancillare, per darle uno statuto critico o metalinguistico⁹⁵ (Volli 1992, pp. 110-111).

4.7. Tra statuto artistico e statuto testimoniale

Si ha una doppia visione della fotografia che è ogni volta eccessiva e erronea. O la si pensa come una pura trascrizione meccanica e esatta del reale: è tutta la fotografia di reportage, o in certi casi la foto di famiglia; che evidentemente è eccessivo perché anche una fotografia di reportage implica un'elaborazione, un'ideologia dell'angolazione, del taglio. Oppure, all'altro estremo, come una sorta di sostituto della pittura; è quella che si chiama la fotografia d'arte e anche questo è un altro eccesso, perché è evidente che la fotografia non è arte nel senso classico del termine (Barthes).

La radice della dicotomia fra fotografia artistica e fotografia testimoniale risale alla discussione sulla fotografia inaugurata da Baudelaire e poi ripresa da tutti i teorici di fine Ottocento e inizio Novecento fino a oggi. Da sempre si è distinto tra fotografia d'arte, cioè fotografia che "vale per se stessa" e fotografia come mezzo, prova, testimonianza di un qualcosa di esterno ad essa. Contro una concezione ontologica dell'immagine artistica che mira a risolvere il quesito "Che cosa è arte", è necessario porre in campo la risposta provocatoria "Quando è arte" (Goodman) che spiega come l'immagine possa cambiare statuto attraverso le pratiche sociali all'interno delle quali viene semantizzata. Sono stati Bourdieu (1965), e di seguito Floch (1986) e Schaeffer (1987) a proporre una deontologizzazione della fotografia - che veniva interpretata a partire dalla sua genesi produttiva - e a spostare il dibattito sul versante ricettivo. Del resto, come afferma Durand:

Il paradosso frequentemente riscontrato è che, nel momento in cui mira ad affermarsi in quanto medium separato dai suoi usi, la fotografia se ne trova devalorizzata (Durand 1995, pp. 70-71, tr. nostra).

Differentemente dalle foto a statuto artistico, le fotografie valorizzate come documenti rendono sempre pertinente la questione della veridicità del testo, ed anzi la veridicità appare come pregiudiziale del loro *valere come testimonianze*. Questo rende l'indagine sulla genesi dell'immagine assolutamente pertinente per comprenderne l'efficacia e la valenza sociale - anche se, come abbiamo notato, perfino nel fotogiornalismo l'immagine è costruita, ricostruita, ri-lavorata e ri-utilizzata per differenti obiettivi. In questo caso, non è necessario che l'immagine "dica la verità", quanto piuttosto che essa sia efficace all'interno della situazione in cui è inserita.

Una stessa immagine fotografica può passare da uno statuto documentario a uno

artistico; del resto i due statuti non devono essere considerati in contraddizione l'uno all'altro; una foto di denuncia può funzionare ancora come testimonianza politica anche se esposta in un museo, può non perdere la sua pregnanza etica anche all'interno di una cornice interpretativa come quella artistica che pertinentizza innanzitutto il valore di forme, colori e dei giochi metalinguistici. Con ciò non vogliamo assolutamente affermare che qualsiasi testo possa passare da uno statuto all'altro solo attraverso un *détournement* prodotto dalle differenti pratiche fruibili e appoggiare in toto le teorie istituzionaliste dell'arte⁹⁶, ma piuttosto mostrare come l'analisi testuale sia necessaria, ma non sufficiente, a spiegare la "vita" di un'immagine, di cui è necessario scandagliare le pratiche di appropriazione sociale.

A partire da una serie di fotografie del fotografo Marc Riboud sulla guerra del Vietnam⁹⁷, Bernhardt (2001) distingue tra due tipi di letture, o valorizzazioni delle immagini: quella referenzialista e quella "libera o astratta". La lettura referenzialista porterebbe esclusivamente sull'informazione eventuale rappresentata, mentre la lettura libera prenderebbe in considerazione le immagini al di là dell'avvenimento rappresentato, concentrandosi sui giochi retorici della composizione visiva. Ma le due letture non sono totalmente indipendenti, dato che la lettura libera, o retorica, trasforma l'interpretabilità sull'evento rappresentato - o comunque su un punto di vista sull'evento. Bernhardt non si limita a osservare che la lettura libera pertinentizza dell'immagine le forme plastiche, ma afferma che:

la loro significazione si produce su un livello di nozioni astratte [...]. Possiamo quindi distinguere due letture possibili della stessa immagine di Riboud: un primo livello dove le entità figurative rimandano a degli individui concreti (il soldato e la ragazza), e un secondo livello dove le stesse entità rinviano a dei concetti o a entità astratte [...]. A questo ultimo livello di lettura, l'immagine non rappresenta più l'avvenimento, ma esprime una struttura soggiacente all'avvenimento (Bernhardt 2001, p. 35, tr. nostra).

La seconda lettura dell'immagine è innescata dalla pertinentizzazione della opposizione plastica e semantica fra i due personaggi rappresentati, il soldato e la ragazza: «è la struttura di opposizione nell'immagine che struttura allora la lettura dell'evento» (ivi, p. 36). Il senso di lettura si sarebbe quindi rovesciato: «Se nel primo caso l'immagine è letta e compresa a partire dall'evento, nel secondo caso, è la struttura dell'evento che è letta e compresa a partire dall'immagine» (ivi). *Ma quale relazione porre tra queste due pratiche di lettura e le costrizioni testuali? O meglio, tutte le immagini si prestano a entrambe le*

letture, referenziale e retorica? Le configurazioni testuali e le pratiche fruibili sono legate da regole oppure esiste un'arbitrarietà totale? Tutte le immagini si prestano a essere assunte sotto uno statuto artistico, e viceversa anche le immagini costituite come esenti da qualsiasi obiettivo storico e documentale possono diventare testimonianze, se non altro della loro tecnica fotografica?

Bernhardt descrive il passaggio tra lo sguardo di tipo documentarista e quello estetico:

L'immagine documentaria è caratterizzata dalla sua economia: essa informa in modo rapido, senza preoccupazioni estetiche o di presentazione. L'immagine documentaria si sforza di rendere impossibile qualsiasi deviazione dello sguardo: per come è composta, lo contrae (Bernhardt 2001, p. 88, tr. nostra).

Ma basta davvero poco perché questo sguardo documentarizzante resti sedotto da qualcosa "d'altro" e si trasformi: un'apertura, un vuoto, una testura, un'espressione particolare sono sufficienti perché il nostro sguardo «dimentichi il mondo oggettivo e cominci a evadere». Bernhardt ci offre un esempio attraverso una fotografia che rappresenta gli accordi di Washington tra Rabin, Arafat e Clinton dove è la struttura triangolare alla cui sommità sta Clinton che ci permette di leggere questa immagine come il racconto del profilarsi della pace - garantita grazie all'intervento degli Stati Uniti (ivi, p. 56-57). Come afferma Bernhardt, la costruzione plastica di questa immagine, che rappresenta un incontro fra politici, può funzionare come «immagine-configurazione» - e non solo come immagine referenziale -, cioè come immagine costruita plasticamente in modo tale che «può incitare a formulare un giudizio a partire dal quale "leggiamo" un evento storico» (ivi, p. 58). Bernhardt descrive l'immagine-configurazione come quella che ha il potere di:

creare una distanza rispetto a quello che essa rappresenta: anche se attraverso i suoi propri mezzi non può formulare nessuna critica esplicita, può indicare questa distanza rispetto al soggetto della sua narrazione e fornire quindi una critica tacita, una critica attraverso l'assenza di una affermazione del suo messaggio e del suo giudizio (ivi, p. 59, trad. nostra).

Bernhardt propone due tipi di interpretazione: quella che considera il fotografato come una singolarità e quella che invece lo generalizza. È questo secondo tipo di interpretazione che Bernhardt dichiara essere quella che più si avvicina alla lettura mitologica barthesiana⁹⁸.

4.7.1. Il passaggio fra statuti

Prendiamo ora in considerazione la messa a confronto di Krauss (1990) di un'immagine del fotografo Timothy O'Sullivan (*Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada*, 1868) e una copia litografica del 1875 della stessa fotografia per la pubblicazione dell'opera di Clarence King, *Systematic Geology*⁹⁹. Se nella prima immagine le rocce «che paiono fluttuare o planare, non sono ormai altro che forme» (Krauss 1990, p. 28), nella litografia «i riflessi delle rocce nell'acqua sono stati accuratamente ricreati, ristabilendo pesantezza e orientamento in quello spazio che, nella sua versione fotografica, era bagnato dalla vaga luminosità che il collodio produce [...]» (ivi, p. 29).

Krauss precisa che i differenti effetti di senso delle due immagini non sono dovuti alla mancanza di talento dello stampatore, ma appartengono a due spazi discorsivi e culturali differenti: infatti, se la litografia appartiene al discorso della geologia, era necessario, a partire dall'immagine di O'Sullivan, ristabilire gli elementi della descrizione topografica, «radicare, strutturare, drizzare il piano dei dati geologici di queste cupole di tufo. Come forme fluttuanti su un continuum verticale sarebbero state inutili» (ivi, p. 30). L'ipotesi di Krauss è che l'immagine pertinentizzata come artistica, e quindi da includere negli spazi museali, interiorizzi, grazie alla sua topologia compressa e priva di orizzonti, lo spazio dell'esposizione museale, la parete; per contro, l'immagine topografica - che ricostruisce profondità e orientamento -, risulta utile per rilevazioni scientifiche e industriali (in questo caso la conquista e lo sfruttamento dell'Ovest americano). Questo esempio può esserci utile per mostrare come un diverso statuto dell'immagine pertinentizza di quest'ultima differenti configurazioni e ne "piega" l'interpretazione. Ma questo esempio dimostra anche che un'immagine, per entrare a far parte di un'altra pratica fruitiva, può doversi modificare anche a livello di configurazioni testuali. Del resto, come afferma Rastier, dobbiamo tenere conto che un «testo è il risultato della creazione continua di quanti lo trasmettono - e questo vale sia per il piano dell'espressione che per il piano del contenuto» (ivi, p. 126).

4.8. La pertinenza del corpus nella legittimazione d'artisticità

Se prendiamo in considerazione lo statuto artistico dell'immagine fotografica, dobbiamo ricordare che per decenni ci si è domandati quale sia il valore dell'oggetto fotografato rispetto allo statuto artistico dell'immagine fotografica¹⁰⁰. Picaudé (2001) si domanda:

In opposizione alle immagini fatte manualmente, la particolarità della fotografia è che appartiene tanto al mondo delle cose (in quanto indice, traccia delle cose) che al mondo delle rappresentazioni (immaginari e significanti della cultura visiva). L'ambiguità ontologica si ripercuote a livello percettivo: vedere una fotografia è più prossimo al vedere la cosa fotografata o al vedere un'immagine? (p. 22, tr. nostra).

La problematica dell'oggetto fotografato che in un certo senso "resiste" all'enunciazione fotografica viene trattata da molti teorici come un limite della fotografia a essere considerata alla stregua di un'arte. L'affermazione di Benjamin a questo proposito - mentre la pittura è arte dell'esecutore, in fotografia «resta qualche cosa che non si risolve nell'arte del fotografo» (1931, pp. 62-63) - è davvero sintomatica di una tradizione di pensiero che inizia con Baudelaire e arriva fino alla teorizzazione contemporanea. Anche Sontag infatti (1973) è dello stesso avviso di Benjamin:

mentre in pittura il lavoro dell'esperto presuppone sempre il rapporto organico di un quadro con il corpus delle opere di un individuo nella sua totalità, nonché con scuole e tradizioni iconografiche, in fotografia un vasto corpus di opere di un individuo non ha necessariamente una coerenza stilistica interna (Sontag 1973, p. 121).

Se prendessimo sul serio le affermazioni di Benjamin e Sontag, torneremmo davvero a pensare che il fotografo è servo di ciò che fotografa, di ciò che gli si offre alla visione, senza possedere potere alcuno. Se nel caso dell'immagine valorizzata come testimonianza il problema si pone in modo tutto sommato meno urgente, nel caso della valorizzazione artistica dell'immagine il problema si fa più delicato. Anche Schaeffer affronta la questione dei limiti che l'oggetto "disponibile alla presa" pone alla libertà del fotografo e alla legittimazione di artisticità. Il carattere costruito della fotografia

è destabilizzato o precarizzato dal momento che è sempre trasponibile in un momento di spazio-tempo reale: la costruzione è riferita a una scelta, a una selezione tra alcune possibilità di registrazione che sono "prestabilite" dallo spazio "reale" corrispondente

(Schaeffer 1987, pp. 118-119, tr. nostra).

È in questo senso che lo spazio fotografico si differenzia da quello pittorico:

Lo spazio dell'immagine fotografica appare sempre come uno spazio materialmente sotto costrizione, mentre lo spazio pittorico è libero, cioè sottomesso unicamente alle costrizioni ideali delle regole culturali. Ben inteso, l'organizzazione dello spazio fotografico fa intervenire anch'esso delle regole culturali, ma queste restano sempre legate alle costrizioni dello spazio materiale: si può scegliere tra le costrizioni, ma non si potrà liberarsene, dato che esse definiscono il campo di scelte possibili (ivi, p. 119, tr. nostra).

Anche per Schaeffer è difficile distinguere ciò che deriva dalla costruzione enunciazionale dell'immagine e ciò che "appartiene al reale": «Come distinguere per esempio, nelle meravigliose fotografie botaniche di Blossfeldt, ciò che appartiene alla presa e quello che appartiene alla ricchezza della natura?» (ivi, p. 159). Inoltre, ci ricorda Schaeffer, molto spesso le immagini apprezzabili sono costruite con l'aiuto del caso¹⁰¹, il che dimostra l'importanza della *disponibilità* dell'impregnante.

Quanto conta l'oggetto (*objet trouvé*) che si presenta nell'ambiente, che "preme" e invece la presa di esso? Una questione del genere non esiste in pittura. Pensiamo a Canaletto e alle sue rappresentazioni della città di Venezia: nessuno potrebbe attribuire alla sola bellezza di Venezia la pienezza estetica dei paesaggi di Canaletto. Quali sono le frontiere tra la pienezza sensibile che la foto dà al soggetto rappresentato e quella che il soggetto rappresentato dà alla foto?

Schaeffer, di fronte alla questione di «quanto conta l'oggetto impregnante rispetto all'artisticità dell'immagine» propone di distinguere tra l'opera fotografica e, ad esempio, l'opera letteraria: mentre nel secondo caso si può parlare di opera di un grande scrittore anche di fronte alla produzione di un solo libro, non basta una sola immagine fotografica riuscita per qualificare un fotografo come grande fotografo, o come artista. Infatti, afferma Schaeffer:

Per accettare di considerare un'immagine isolata come il risultato di un talento fotografico specifico, attendiamo di poterla mettere in parallelo con tutta una serie di immagini dello stesso fotografo. Esiste quindi una dissociazione tra il giudizio di gusto portato sulle qualità di un'immagine individuale e la nozione di "opera" in quanto riferibile a un talento regolare (Schaeffer 1987, p. 160, tr. e sott. nostre).

Sarebbe allora solo di fronte a un certo corpus o a una serie di fotografie che

sarebbe possibile applicare la lettura artistica¹⁰². Questa posizione mette in gioco le invarianti stilistiche di un fotografo: un certo corpus o una serie, mettendo in scena differenti soggetti, hanno la possibilità di dimostrare come non sia il mero rappresentato a significare, ma la prassi enunciativa: è attraverso l'osservazione attenta di una serie di fotografie che se ne possono scoprire le varianti e le invarianti, le differenze che si somigliano.

Se è difficile, secondo Schaeffer, mettere in relazione un'immagine fotografica con la sua tradizione, per distinguere i tratti pertinenti all'interno di un'immagine fotografica è necessario dotarla di pietre di paragone: l'analisi di una serie limita il rischio di arbitrarietà di giudizio. Schaeffer sottolinea che l'importanza dello studio seriale:

non è dovuto tanto al fatto che l'immagine individuale non "significhi" se non all'interno della totalità organica dell'opera, ma al fatto che l'accumulazione quantitativa permette di eliminare poco a poco i tratti non stabili, riferibili alle idiosincrasie di questa o quella situazione di impronta particolare, piuttosto che a delle scelte figurative riflesse (p. 209, tr. e sott. nostre).

Se la questione della serie mi sembra che possa definirsi una risposta piuttosto soddisfacente al problema del ruolo della fotografia all'interno delle arti, dobbiamo ricordare che la questione della "resistenza dell'oggetto" si pone anche in altri casi, come in quello della classificazione dei generi.

4.9. Il genere e i livelli di pertinenza semiotica

Ciascun pittore ha il suo genere. Un amatore domandò un leone a un pittore di fiori. "Volentieri, gli rispose l'artista, ma contate su un leone che assomiglierà a una rosa come si somigliano due gocce d'acqua" (Diderot).

I generi, nel caso dell'immagine fotografica, non possono essere analizzati attraverso la pertinenza dell'"oggetto rappresentato". Per comprendere la significazione, ma anche la valenza di un'immagine, non possiamo basarci solo sulla classificazione per generi derivante dalla pittura, dato che la pratica fruitiva e lo statuto delle immagini, ponendosi come punti di vista sulle differenti testualità, hanno il potere di rivisitare la tipologia generica di tradizione pittorica. Inoltre, non esiste una parte localizzabile del testo che dichiari a quale genere il testo appartiene: *il genere è disperso e diffuso all'interno del testo*.

Rastier ci mette in guardia dal poter formulare una teoria dei generi esclusivamente sulla teoria dell'enunciazione, sugli indessicali e sui pronomi¹⁰³. Per lo studioso francese non è possibile affermare che la teoria dell'enunciazione, così come è stata formulata da Benveniste (1966) - pensiamo alla distinzione tra *storia e discorso* -, possa esaurire la problematica della classificazione dei generi. Infatti, uno storico può dire "io" tanto quanto un romanziere, così come Camus può usare l'aoristo¹⁰⁴. Per Rastier il soggetto dell'enunciazione, così come è stato formulato da Benveniste in poi¹⁰⁵, resta un'istanza sradicata dalle pratiche sociali e l'attività discorsiva rimane concepita come espressione pura di un soggetto trascendentale¹⁰⁶. Al pari delle marche dell'enunciazione, nessuna singola componente del testo può da sola determinare un genere: «i generi sono definiti da un fascio di criteri» (Rastier 2001a, p. 369). Anche Violi è convinta che non si possa esaurire l'analisi del testo attraverso un approccio immanentista, dato che esiste una:

specificità delle varie forme di testualità, in particolare in relazione ai differenti generi: le inferenze che si compiono in un genere non valgono in un altro. Si pensi, per non fare che un esempio banale, alle isotopie che danno coerenza a un testo di fantascienza e a quelle che operano in un articolo di giornale, una problematica che, così formulata, può forse sussumere in parte anche la questione dei mondi, possibili o reali, di riferimento di un testo (Violi 1999, p. 247).

Il genere di un testo è quella parte del suo contesto che può essere costruita come comune tra questo e altri testi¹⁰⁷: è quindi una descrizione contestuale tra le tante

possibili.

Ogni testo, attraverso il suo genere, si situa entro una pratica. Il genere è ciò che permette di collegare il contesto e la situazione, dato che è nel contempo un principio organizzatore e un modo semiotico della pratica in corso (Rastier 1998, p. 106, tr. nostra).

Se si assume la prospettiva teorica di Rastier, il genere si pone quindi come uno degli orizzonti preliminari sotto cui si attua ogni produzione e interpretazione testuale. Si comprende allora che il genere si pone come una di quelle condizioni ermeneutiche che consentono al percorso dell'interpretazione di «ricostruire le forme semantiche del testo per poi fare ritorno da queste forme verso quelle stesse condizioni, sottoponendo così la loro pertinenza ad esame critico» (Rastier 2001a).

Per questo motivo è interessante indagare la relazione della testualità fotografica non solo con le pratiche instaurative e fruibili, ma anche con il genere a cui queste testualità afferiscono¹⁰⁸, che funge da livello di mediazione tra testo e pratica, tra usi linguistici e norme socializzate¹⁰⁹:

I testi sono configurati dalle situazioni concrete alle quali partecipano; inoltre, proprio grazie alla mediazione dei generi e dei discorsi, quei testi si connettono alle pratiche sociali di cui le situazioni di enunciazione e d'interpretazione sono occorrenze (Rastier 2001a, p. 338).

4.9.1. Generi, pratiche e tradizione

Schaeffer (2001) si interessa innanzitutto alla relazione tra generi e funzionamenti della fotografia. Schaeffer afferma che la funzione di un ritratto, ad esempio, dipende dal suo contesto fruitivo più che dalle caratteristiche dell'immagine:

che un ritratto sia ufficiale piuttosto che sociale per esempio dipende tanto, se non più, dallo sguardo che io porto su di esso che da una proprietà formale o semantica che sarebbe interna all'oggetto. Questa instabilità [...] è direttamente proporzionale alla molteplicità dei contesti sociali e individuali nei quali è messo in opera e alla diversità dei tipi di attenzione ai quali dà luogo: identificazione referenziale, rimemorazione, interrogazione esistenziale, introiezione identificatoria, attrazione affettiva o erotica, e ovviamente, apprezzamento estetico e artistico (Schaeffer 2001, p. 15, tr. nostra).

Schaeffer (1997) nota che la confusione del genere con l'oggetto rappresentato avviene in particolar modo nel caso del ritratto¹¹⁰. Ma anche in questo caso è necessario distinguere tra i suoi sottogeneri e le diverse pratiche: per esempio nel caso della fotografia giudiziaria e d'identità, come nel ritratto di famiglia, è pertinente l'oggetto fotografato, meno lo è nel caso del ritratto fruito come opera d'arte.

Schaeffer nota che nel dominio della fotografia sono pregnanti le distinzioni "funzionali" (per esempio, foto documentaria, artistica, scientifica, pubblicitaria), ma anche quelle referenziali (paesaggio, architettura, natura morta, ritratto, nudo..), entrambe configurano delle "classi" di immagini praticate in quanto foto di famiglia, di reportage, etc.: i generi si identificano sia attraverso un approccio che pertinentizza il loro statuto sociale, sia attraverso l'oggetto rappresentato. Schaeffer sottolinea l'importanza dell'aspetto funzionale delle delimitazioni generiche della fotografia perché esso è direttamente legato al fatto che gli usi maggiori della fotografia non sono quelli estetici.

Inoltre, dato che per Schaeffer le classificazioni per genere rilevano di categorie percettive, si può affermare che le pratiche fotografiche "perturbatrici" dei generi stabilizzati in pittura non interrogano soltanto le costrizioni generiche, ma qualcosa di più generale, cioè le nostre categorizzazioni percettive, e

il nostro modo di assicurarci l'identità e la permanenza di un mondo, di un universo familiare attraverso il nostro accesso visivo al reale. E questa esperienza non mi sembra che sia vissuta come trasgressione di una norma generica istituzionale, ma

piuttosto come la messa in scena di una situazione limite della nostra vita percettiva (Schaeffer 2001, p. 17, tr. nostra).

Nello stesso tempo Schaeffer non è d'accordo con chi sostiene che la creazione artistica consiste nel trasgredire le regole di genere dato che «una pratica la cui essenza consiste nel suo carattere agenerico rileva del campo dell'impossibile» (ivi, p. 17). Infatti le pratiche di decostruzione dei generi appaiono tali solo grazie al loro rapporto con i generi dei quali cancellano le frontiere. Il carattere sovversivo si costituisce subito in genere nuovo grazie alla relazione con i generi tradizionali¹¹¹. Inoltre la categoria della trasgressione generica è assolutamente poco pertinente in fotografia: è stata formulata per la letteratura e la pittura, dove l'orizzonte di attesa del genere che l'opera singola dovrebbe trasgredire è interna all'arte letteraria e pittorica. Ma nella fotografia la relazione è esterna dato che si gioca tra l'arte fotografica e le sue molteplici pratiche sociali:

le categorizzazioni generiche che l'utilizzo artistico della fotografia deve mettere in causa sono supposte essere quelle dell'uso non artistico della fotografia; allo stesso modo l'orizzonte di attesa generico sarebbe costituito dalle categorizzazioni di questi usi non artistici (ivi, p. 18, tr. nostra).

In questo caso ci si sposta dalla relazione tra l'opera individuale e la tradizione e si passa a quella fra il dominio artistico e l'esperienza non artistica dei fruitori: «Ciò che è in causa non è più una dinamica artistica, ma una relazione agonistica tra l'arte e le categorie che hanno corso nella nostra esperienza quotidiana» (ivi, p. 18, tr. nostra). Infatti per Schaeffer le categorie che la fotografia in modo interessante mette in gioco sono quelle delle nostre credenze sociali, politiche, esistenziali, religiose, etc.

4.9.2. I generi fotografici al museo

Pensare/Catalogare. Cosa significa la barra di frazione?

Cosa mi viene chiesto precisamente?

Di pensare prima di catalogare?

Di catalogare prima di pensare? Come classifico quello che penso?

Come penso quando voglio classificare? (Perec).

Il dibattito sui generi fotografici in questi anni ha occupato sia il mondo dell'arte, sia i curatori delle più importanti collezioni fotografiche del mondo (Bibliothèque Nationale de France di Parigi, il Museum of Fine Arts di Houston, Victoria and Albert Museum di Londra) sia i teorici della fotografia francesi, americani, etc.; ne è una piena riprova il convegno che si è tenuto alla Bibliothèque Nationale de France nel 1999 intitolato "La confusion des genres en photographie". Il presidente della Bibliothèque Nationale de France, J.-P. Angremy, nel presentare gli atti del convegno del 1999 sui generi fotografici, afferma che la ripartizione delle fotografie attraverso i generi sembra ancora un criterio assolutamente necessario ed è ovviamente il primo tipo di giudizio sull'opera, tanto che la «riflessione estetica comincia spesso con il riconoscimento del genere» (Angremy 2001, p. 7. tr. nostra). Il convegno del 1999 si domandava proprio se un criterio così antico come quello dei generi potesse ancora rivelare un'efficacia, per lo meno espositiva - anche se, tentando di rispondere a queste domande, si finisce ovviamente col toccare la trama dei giudizi estetici¹¹².

L'interesse che ancora ricopre a nostro parere il confronto dell'immagine contemporanea con la stabilizzazione dei generi (anche di tradizione pittorica), è dato dal fatto che non ci limitiamo a identificare il genere con un certo oggetto o tipo di oggetti rappresentati, piuttosto il discorso sui generi ci permette di mettere in evidenza dei funzionamenti enunciazionali che rimandano a pratiche che si fondano su relazioni percettive: lo sfondamento per il paesaggio, l'oggetto per la natura morta, la focalizzazione particolarizzante per il ritratto, etc. che sono in relazione con statuti e pratiche fruibili.

Se, anche in ambito italiano, la classificazione per generi appare desueta, a noi pare ancora di vitale importanza, almeno come un criterio possibile di catalogazione ed esposizione, almeno in negativo:

Le pratiche transgeneriche tanto quanto quelle di decostruzione dei generi non appaiono mai come tali che in rapporto ai generi dei quali cancellano le frontiere o

che decostruiscono. Appena queste categorie cessano di essere operative, anche il carattere « sovversivo» o «trasgressivo» degli scarti sparisce: ciò che fino a quel momento era uno «scarto» diventa una nuova categoria di genere (Schaeffer 2001, p. 17, tr. nostra).

Questa osservazione è tanto più valida se pensiamo ad esempio che il Museo di Fotografia contemporanea di Cinisello Balsamo vicino a Milano presenta alcune immagini di un fondo intitolato Idea di Metropoli, esposto nel 2002 a Villa Ghirlanda (sede del museo), di cui le immagini più rappresentative non sono paesaggi metropolitani, quanto piuttosto ritratti di bambini e ragazzi che ci guardano negli occhi e rappresentazioni di differenti varietà di piante. I fotografi impegnati in questo progetto sulla metropoli si sono dedicati non tanto al genere che più si avvicina al tema prescelto, la fotografia di architetture urbane, il reportage di strada, etc., quanto piuttosto a generi che non rimandano al tema della città: il ritratto che singolarizza un personaggio (o un gruppo) rendendolo unico, e la natura morta che chiede allo spettatore uno sguardo ravvicinato, che contempi la testura degli oggetti rappresentati. In questo modo la relazione abituale tra tema e genere viene sovvertita ed è proprio questo sovvertimento che mette in luce la vitalità del criterio di percezione e semantizzazione delle immagini attraverso i generi.

Del resto, i criteri espositivi delle collezioni di fotografia ci permettono di interrogarci ancora su alcune annose questioni teoriche che hanno accompagnato la nascita della fotografia e continuano ad interessare la sua interpretazione critica, storica, sociologica e semiotica. In questo senso, il museo fotografico è un banco di prova delle riflessioni semiotiche sulla pratica fotografica dato che il museo, mediante la catalogazione, classificazione, esposizione e disposizione spaziale delle opere fornisce delle risposte, anche se tentative, ai nodi teorici che indagiamo. Più ancora che le mostre personali degli artisti e le mostre monografiche, le esposizioni degli archivi e dei fondi, cioè delle diverse collezioni di un museo, permettono di analizzare *in situ* e in atto la categorizzazione e classificazione della fotografia contemporanea. In questi casi si parte sempre da una materia piuttosto informe, quella delle diverse collezioni provenienti da differenti culture, luoghi e epoche, che l'esposizione ha il compito in qualche modo di far dialogare strategicamente nella sala espositiva.

4.9.2.1. I criteri dell'esposizione museale

Sicuramente una delle questioni banali, ma centrali, per comprendere le sezioni espositive, e non solo la storia critica del medium fotografico, è ancora una volta la dicotomia tra fotografia artistica e fotografia documentaria. In questo caso, se il fondamento di questa dicotomia risiede nel tipo di sguardo che si posa sulle fotografie e nelle pratiche produttive a cui vengono ricondotte, le diverse pratiche fruttive (documentale o artistica, ad esempio) possono pertinentizzare la medesima testualità in modi diversi e costruire differenti percorsi testuali:

Gli arpentages topografici di Atget sono considerati ormai i primi paesaggi della modernità, l'intenzione pubblicitaria non è più percettibile nelle famose nature morte di Kertész o di Outerbridge e si arriva persino a riconoscere una reale qualità estetica agli archivi antropometrici che vengono esposti ai muri delle gallerie, fuori dal loro contesto, in quanto ritratti... (Angremy 2001, p. 7).

Del resto siamo abituati ormai a recarci a mostre d'arte che espongono fotografie di guerra un tempo considerate fotogiornalismo, e a rendere pertinenti isotopie plastiche e percorsi semantici che non attiveremmo se le fotografie ci fossero presentate come semplice fotogiornalismo d'attualità. Non basta semplicemente affermare che immagini considerate come documenti entrano a far parte dello statuto artistico, ma tentare di indagare come queste vengono esposte e come vengono portate alla conoscenza del pubblico.

Se in semiotica ci siamo spesso sbarazzati dei documenti sull'opera d'arte pittorica per far parlare l'opera stessa considerata nella sua immanenza, più difficilmente possiamo isolare l'immagine fotografica dal suo luogo di iscrizione, pena l'incomprensione dei suoi statuti e del suo posizionamento nella cultura contemporanea e nelle pratiche fruttive quotidiane. Se addirittura l'età può assurgere a criterio artistico, ci rendiamo conto che la storia delle esposizioni d'arte ci vieta di decidere a priori quali possano essere le "qualità" di un'immagine artistica:

La collezione fotografica museale è sempre in parte una collezione di *objets trouvés*. Le immagini non sono selezionate unicamente in virtù di un canone estetico fermamente stabilito, quanto piuttosto grazie alla loro pregnanza individuale, che questa sia dovuta alla loro organizzazione formale, agli oggetti impregnanti, alla loro *allure* (questo «non so che» che Barthes chiama *punctum*) o semplicemente alla loro età. Sicuramente esiste innegabilmente una pressione istituzionale che mira alla costituzione del corpus di immagini riferibili a delle opere individuali, e questa

pressione è tanto più forte quanto più le immagini selezionate sono recenti. Ma più ci avviciniamo ai primi decenni della storia della fotografia e più i criteri di selezione si complicano: al limite un dagherrotipo può già pretendere lo statuto museale, per il semplice fatto *che esiste ancora*. Detto altrimenti, l'arte fotografica in quanto istituzione museale, sembra oscillare in permanenza tra il documento et il monumento (Schaeffer 1987, p. 158, sott. e tr. nostre).

Tutto ciò può venir contraddetto dal fatto che, per esempio, la ricerca (meta)linguistica degli anni Venti del Novecento ha messo in luce le possibilità della fotografia di superare il suo destino di immagine trasparente; questa ricerca è servita quasi come manifesto di un'artisticità immanente all'immagine fotografica. Ma ben sappiamo che le sperimentazioni di un Veronesi, per esempio, possono essere semantizzate non solo sotto uno sguardo che le pertinentizza come "ricerche linguistiche" volte ad autonomizzare il linguaggio fotografico dal modello, ma anche come documenti di un fare tecnico, testimonianza di una pratica produttiva. In questo caso quindi l'immagine esposta al museo perché metafotografica può essere pertinentizzata da storici e sociologi come documentaria di una pratica di instaurazione.

In molti casi, come in quello del Museo di Fotografia contemporanea di Cinisello Balsamo¹¹³, i criteri espositivi per genere, età, collezioni di provenienza, etc. si mescolano mostrando quanto questa arte sia difficilmente dominabile e classificabile. Un primo criterio espositivo osservato nel museo milanese è quello storico-artistico e potrebbe intitolarsi "ricerche linguistiche e sperimentazioni artistiche" o "ricerche e riflessioni metatestuali". Diversamente, è proprio una classificazione per generi quella che accompagna tre delle pareti della sala espositiva, dove possiamo ammirare i paesaggi metropolitani di Milano scattati dai più grandi fotografi di tutto il mondo. Se i paesaggi esposti alle pareti sono di dimensioni piuttosto rilevanti, le immagini mostrate sui pannelli sono di dimensioni più discrete, presentano le opere su apposite scaffalature e mimano un movimento aggettante verso l'osservatore, un movimento del "venire incontro". Al contrario, la disposizione dei paesaggi, appesi ai muri, marca il funzionamento di sfondamento verso l'esterno tipico dei paesaggi che, come afferma lo storico dell'arte Stoichita (1993), funzionano come aperture "a finestra" verso l'orizzonte. Esiste quindi una relazione tra le configurazioni testuali delle immagini e il modo in cui sono esposte (natura morta sulla balaustra e paesaggio alla parete).

Anche la tematica sociale delle opere viene utilizzata come criterio espositivo, infatti su un altro pannello della sala troviamo immagini che vengono catalogate sotto il nome un po' vago di "fotografia sociale": questa volta non siamo più di

fronte a un criterio espositivo storico-artistico, né di genere, piuttosto la dicitura di "fotografia sociale" dovrebbe rendere pertinente da una parte la tematica delle opere, che non coincide con il genere, dall'altra lo statuto con cui esse circolano nel sociale. Se le tematiche delle immagini qui raccolte sono le più diverse, lo statuto documentario viene assorbito da quello artistico, non solo per la collocazione museale, ma anche per la presenza di ritratti ad ambizione artistica. Le immagini esposte sotto la dicitura "fotografia sociale", quindi, non escludono né testi sperimentali, né testi a statuto artistico, scattati da alcuni dei fotografi più celebri del mondo. Forse che la fotografia sociale sia semplicemente un'etichetta per raccogliere le immagini più diverse? Che l'etichetta stessa sia spuria o addirittura senza alcuna euristica teorica?

La nozione di fotografia sociale ci rimanderebbe a immagini che mirano a informare, e che Floch avrebbe considerato appartenenti alla *fotografia referenziale*, atta a "rendere la parola del mondo". Se questo tipo di catalogazione rimanda a una proprietà testuale dell'immagine, diversamente, l'altra opposizione che Floch traccia tra valori d'uso e valori di base investiti nella foto, appropria la fotografia come un « programma narrativo nella vita di un produttore o utilizzatore » (Floch 1986, p. 19). Nel nostro caso ci sembra che il criterio espositivo e teorico di "fotografia sociale" rischi di essere poco euristico, visto che non può essere considerato co-estensivo né della fotografia referenziale né dell'attitudine documentaria praticata dagli storici.

Se il percorso museale, mediante la valorizzazione insita nell'esposizione spaziale, mette in scena molti delicati quesiti che interessano tanto la sociologia dell'arte, quanto la storia della fotografia e l'analisi semiotica, offre delle soluzioni, nello stesso tempo produce nuove domande. Comunque sia, prendere in considerazione l'esposizione museale è un buon modo per discutere le teorie fotografiche e come queste ultime possano mettersi in discussione. Ciò che ci sembra interessante è soprattutto la necessità di puntare uno sguardo sul testo fotografico che non faccia astrazione dalla sua storia produttiva e ricettiva, ma che nello stesso tempo non si risolva in essa; piuttosto è necessario analizzare come le pratiche fruibili percorrano una stessa immagine focalizzandone sensi e direzioni diverse, da mettere a confronto. Del resto, una volta stabilito il modo pertinentiale sotto cui si assume una certa fotografia per metterla a significare, l'analisi delle forme della testualità resta l'unico modo per oggettivare e patteggiare la validità di un percorso di senso.

5. Dal testo fotografico all'oggetto-fotografia

5.1 Aura e riproducibilità fotografica

L'interrogazione sulle pratiche fruibili dell'immagine ci conduce a spostarci dalla fotografia intesa come testualità alla fotografia intesa come oggetto, legata ai diversi dispositivi presentazionali, quali album fotografici, stereografi, box museali, schermi del pc, etc. Questo ci porta innanzitutto a occuparci della questione dell'originale, della riproduzione e quindi delle diverse stampe. A questo proposito la teoria benjaminiana dell'aura¹¹⁴ che pertinentizza, della fotografia come del dipinto, i modi di produzione, e quindi la questione dell'autenticità, ci permette di problematizzare il livello della testualità in rapporto a quello dell'oggetto.

L'aura di un'opera d'arte, in particolare pittorica, per Benjamin (1936) è strettamente legata all'esemplare *unico originale*, cioè all'autenticità, quella stessa autenticità che viene negata da Benjamin alle immagini fotografiche prodotte a partire dal negativo - considerato l'unico originale fotografico.

La *riproduzione* fotografica di un'opera d'arte pittorica o architettonica, per esempio, permette all'opera di venire diffusa e ri-adattata in situazioni che all'originale stesso non sarebbero accessibili; ma in questo modo si determina una svalutazione dell'*hic et nunc* dell'opera, perché la si trasporta nell'altrove e nel non-ora, destabilizzando quindi il suo effetto di presenza e la sua autorità all'interno di una tradizione storica. Dal valore *culturale* dell'opera si passa in questo modo al suo valore profano, *culturale*. L'opera d'arte, prima dell'avvento della modernità, grazie alla sua unicità, veniva integrata alla tradizione religiosa e al culto; l'oggetto *riprodotto* invece si "ri-presenta ciclicamente" e mette in scacco il posizionamento temporale suo e delle opere ad esso legate. Per Benjamin e la sua "teologia estetica" (Grojnowski 2002, p. 293) infatti il problema dell'efficacia dell'originale si pone innanzitutto in relazione al tempo e alla tradizione: la tecnica della riproduzione sottrae l'opera alla sua stessa memoria, alla stratificazione della tradizione, perché in un certo senso *attualizza il ri-prodotto* ogni volta che questo si presenta sotto i nostri occhi. Gli oggetti originali e autentici, al contrario, si caratterizzano attraverso il loro essere: «apparizioni *uniche* di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina» (Benjamin 1936, p. 25). Sul valore culturale Benjamin afferma:

La distanza è il contrario della vicinanza. Ciò che è sostanzialmente lontano è l'inavvicinabile. Di fatto l'inavvicinabilità è una delle qualità principali dell'immagine

culturale. Essa rimane, per sua natura, "lontananza, per quanto vicina". La vicinanza che si può strappare alla sua materia non elimina la lontananza che essa conserva dopo il suo apparire (ivi, nota 8, p. 49).

L'aura produce l'apparizione del lontano nel vicino, del passato nel presente, dell'altrove nel qui, cioè riattiva l'origine dei valori nella dimensione del presente. In breve, l'aura presentifica l'origine¹¹⁵.

Quanto più l'originale è dominato dall'unicità e dalla durata (nel senso di una *lontananza che persiste* fino al qui-e-ora), quanto più il riprodotto è caratterizzato dalla ripetibilità e dalla precarietà. In questo caso potremmo addirittura parlare di *violazione* prodotta dalla riproducibilità, legittimati dal fatto che Benjamin descrive la perdita dell'aura come una «liberazione dell'oggetto dalla sua guaina», cioè da un qualcosa che lo protegge isolandolo, e che funziona come involucro che lo sigilla e lo separa dall'alterità. Questo sigillo auratico deve essere pensato come una zona di separazione, brumosa e vaporosa, che contorna l'oggetto, mentre la riproducibilità equivale alla "perdita dell'aureola" e della "distinzione". In questo senso potremmo affermare che l'oggetto d'arte, rivestito dalla sua guaina sacrale, è un'apparizione che *si contiene* nell'offrirsi all'osservatore, mentre l'oggetto riproducibile va direttamente, reiterativamente e ostentatamente «incontro al fruitore» (ivi, p. 22). Quanto più l'oggetto d'arte è concluso in sé, perché mantiene la traccia del gesto produttivo, che è unico, tanto più, all'opposto, l'oggetto riprodotto, violato della sua guaina, si disperde, mettendosi alla mercé di tutti. Per Benjamin, l'oggetto auratico è concentrato in se stesso, si realizza nell'apparizione "unica", mentre il percorso dell'oggetto riprodotto è caratterizzato dalla diffusione e polverizzazione del valore. In questo senso nel sistema di Benjamin la proprietà sacrale coinciderebbe con la chiusura, mentre l'oggetto riprodotto con la dispersione e la frantumazione. Sembra davvero che per Benjamin, quanto più aumenta l'estensione espositiva delle immagini, tanto più si perde la concentrazione intensiva della loro efficacia: «al rapimento [...] si contrappone la diversione» (ivi, p. 43) e si passa così dalla contemplazione alla distrazione, dalla concentrazione sacrale alla dispersione profana. Non esiste quindi possibilità di *replicare l'aura* per lo studioso tedesco, anzi aura e replicabilità si escludono reciprocamente.

Le affermazioni di Benjamin sulla diminuzione dell'aura dell'immagine riprodotta e riproducibile rispetto a quella prodotta da mano umana si pongono in contrasto, ad esempio, rispetto alle affermazioni di Barthes sulla vividezza dell'immagine fotografica considerata più efficace dell'immagine pittorica nel rendere la presenza. Per gli studiosi della fotografia, soprattutto per i pragmatici, il valore dell'efficacia della fotografia è esattamente l'opposto di quello descritto

in Benjamin: in Krauss (1990), ad esempio, è proprio l'indistinguibilità dell'immagine fotografica dal suo oggetto (fino a considerare l'immagine fotografica come un *ready-made*), o il fatto che il fotografo è stato lì, come testimone, davanti al "fotografato" a creare l'effetto auratico, cioè la forza di presenza della fotografia. Per Benjamin ciò che deprime la fotografia dell'aura non è solo il fatto che essa sia percepita come troppo realistica¹¹⁶ - come vuole Baudelaire -, ma il fatto che sia passibile di replica.

5.1.1. *L'aura della patina*

Se la teoria dell'aura non prende in considerazione le configurazioni enunciazionali della testualità, diventa pertinente se si studia la fotografia in quanto oggetto e in quanto materialità che mantiene in memoria le tracce dell'atto e del soggetto produttore. Del resto, anche la fotografia iperauratica descritta da Barthes (1980) non deve la sua efficacia al reticolo di forme che la costituiscono, quanto al suo essere innanzitutto un oggetto sul quale si iscrivono le tracce del tempo: «Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, con gli angoli mangiucchiati, d'un colore seppia smorto, essa mostrava solo due bambini in piedi» (Barthes 1980, p. 69). La fotografia presa in considerazione da Barthes mantiene le marche della sua storia d'uso, la sua deteriorizzazione chimica («d'un colore seppia smorto») e conserva iscritto il fatto che essa è stata ripetutamente fruita e toccata (cartonatura e angoli mangiucchiati). Barthes semantizza la fotografia anche e soprattutto in quanto oggetto materiale valorizzato e autenticato attraverso una patina acquisita nel tempo. Benjamin invece prende in considerazione la fotografia, così come il quadro, solo in relazione alla sua produzione e non tanto in rapporto al suo uso e alla patina del tempo. Barthes non considera tanto l'aura come dipendente dalla sua produzione, quanto dalla "biografia" dell'immagine, cioè dalle tracce della manipolazione da parte dei fruitori. In questo senso quindi, se Benjamin tratta l'aura come una proprietà a priori dell'oggetto (tutti i quadri originali la posseggono, così come tutti i dagherrotipi, etc.), Barthes prende in considerazione l'aura in quanto patina depositata sull'oggetto: in questo senso l'aura non si confonde con la *genericità* della genesi, ma con la *particolarità* e l'intimità dell'utilizzo e del consumo. In questo senso, la fotografia in quanto stampa assume un rilievo notevole nella teorizzazione del dominio della fotografia.

Un'immagine che è stata "vissuta" e manipolata non possiede la stessa aura rispetto a un'immagine appena stampata. Cambiano gli stili di stampa, i toner, le carte fotografiche, e soprattutto le tracce della stratificazione del tempo: nel caso della patina non conta quindi tanto la configurazione testuale, quanto le tracce incorporate dall'immagine che testimoniano di come questa è stata vissuta.

Le proprietà fisiche delle immagini fotografiche sono sempre state considerate in semiotica come inessenziali rispetto alla significazione dell'immagine, alla stregua di un neutrali supporti. Come affermano Edwards & Hart (2004a) però, non dobbiamo dimenticare che anche gli attributi fisici della fotografia influenzano le forme della testualità. Infatti, nel caso del dagherrotipo - che per Benjamin, a differenza della stampa fotografica, mantiene intatta l'aura - le

proprietà visive della sua superficie dipendono direttamente dalla sua materialità. Il dagherrotipo, che si formava su una superficie argentata, era protetto dal vetro, attorniato da ottone, seta, velluto e racchiuso nel legno o nella pelle ed esibiva una tale combinazione di materiali che metteva l'osservatore di fronte a una molteplicità di texture, colori e tipi di superfici. Dato che lo si poteva osservare solo mediante luci particolari (*raking light*) che non impedissero la visibilità delle forme a causa delle molteplici riflessioni della superficie argentata, questo oggetto richiedeva all'osservatore di essere manipolato e implicava quindi un'esperienza tattile: l'astuccio doveva essere aperto con molta cura e attenzione e manipolato fino a quando la visione non emergeva dalla superficie d'argento¹¹⁷. Se l'effetto auratico non dipende dalla configurazione testuale, nondimeno la materialità dell'immagine trasforma le forme testuali: il materiale di cui è contornata la lastra metallica del dagherrotipo su cui sono impresse le forme produce un effetto-filtro alla visione e quindi modula la percezione delle forme.

5.2. *L'aura tra autografia e allografia*

Se quella auratica è un'esperienza fruitiva che si ottiene attraverso una relazione con *l'hic et nunc* della produzione, come avviene nel caso del dagherrotipo e del dipinto, in Benjamin la riproducibilità dell'immagine fotografica causa la perdita dell'aura. Questo significa che per Benjamin la foto scattata come unica occorrenza da una Polaroid, apparecchio che ci appare come uno tra i più volgari, banali e diffusi, potrebbe possedere un'aura? Ci pare che la strada mostrata da Benjamin, che ontologizza la genesi delle immagini, non sia percorribile. Noi siamo piuttosto convinti che anche un'immagine fotografica riproducibile, una stampa fra le tante di un negativo, può produrre un effetto auratico: come afferma Sontag, possiede «un'aura anche una fotografia di Atget stampata su carta oggi introvabile» (Sontag 1973, p. 22). Infatti:

La vera differenza tra l'aura di una fotografia e quella di un quadro è nel diverso rapporto con il tempo. Gli insulti del tempo tendono a danneggiare i quadri. Ma parte dell'interesse intrinseco delle fotografie, e causa rilevante del loro valore estetico, sono appunto le trasformazioni cui il tempo le sottopone, la loro capacità di sfuggire alle intenzioni di chi le ha fatte, insomma. Trascorso un sufficiente periodo di tempo, molte fotografie acquistano un'aura (Sontag 1973, p. 122)

Sull'originalità dell'immagine fotografica rispetto a quella pittorica, Sontag distingue tra le copie ricavate dal negativo originale nello stesso periodo in cui la foto è stata scattata, e le generazioni di stampe successive del medesimo negativo¹¹⁸. In questo senso Sontag sembra affermare che sia il tipo di carta sia le sue tecniche di stampa possono assicurare alla fotografia un'originalità, perché rimandano direttamente alla scelta del fotografo. Ma anche in uno stesso periodo di tempo si può stampare lo stesso negativo in diverse maniere: per questo motivo la fotografia merita di essere considerata, come la pittura, un'arte autografica¹¹⁹. Prova ne sia che uno stesso negativo sviluppato in modo molto diverso da quello scelto inizialmente dal fotografo può essere considerato un falso, cosa che accade per le arti autografiche, ma non per quelle allografiche - pensiamo alle differenti esecuzioni di uno spartito musicale. In questo senso il negativo non funziona come uno spartito, perché non esiste la notazione di un negativo e quindi non si rende pertinente la concordanza o meno con l'«identità di computazione»¹²⁰: un'immagine sviluppata mediante una scelta luministica e coloristica diversa da quella scelta dal fotografo è passibile di diventare un falso di quel medesimo negativo. In più, se l'immagine pittorica è considerata un

originale grazie al legame con l'atto di produzione, possiamo affermare lo stesso per la fotografia, dato che ogni immagine, a diversi gradi, autentifica l'atto produttivo. Se in pittura l'originale è autenticato mediante le tracce lasciate dalla mano e dalla sensomotricità dell'artista, in fotografia l'autenticazione si ottiene grazie alla scelta della "messa in quadro", che deriva dalla presa di posizione del corpo del fotografo, dalla carta, dalla calibratura della stampa, dal formato, dalla risoluzione della stampa, etc¹²¹. Queste affermazioni si contrappongono in modo netto alle teorizzazioni di Benjamin: «Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso» (1936, p. 27).

Se prendiamo in considerazione la teoria del filosofo Nelson Goodman, possiamo affermare che l'immagine fotografica sarebbe qualificata come *opera autografica a oggetto multiplo*. Le differenti stampe che si possono trarre da un unico negativo (autografico) sono molteplici (opere allografiche ad "oggetto multiplo"), ma ben sappiamo come le diverse stampe possano poi rendere uno stesso negativo in modi piuttosto differenti. Questa possibilità scende a patti con la frequente decisione da parte del fotografo di scegliere una tecnica e un calibramento della stampa come individuante l'originale fotografico. La fotografia è quindi un'*arte autografica a oggetto multiplo* nel senso che l'artista decide per esempio *quante* e *quali* stampe sono da considerare come originali¹²².

5.2.1. Le stampe fotografiche e l'autenticità

Goodman distingue l'arte autografica da quella allografica non solo mediante la pertinenza dell'opposizione tra falso e originale (1968, p. 102), ma anche attraverso i differenti stadi produttivi delle arti: la pittura, arte autografica, è a uno stadio e la musica, allografica, a due (spartito e esecuzione). Sappiamo che ovviamente a questa distinzione esistono delle eccezioni; così la fotografia è a due stadi, quello della "presa" e quello del suo sviluppo, ma non può essere considerata un'arte allografica dato che non tutti gli stampatori che sviluppano un dato negativo possono definirsi degli esecutori di uno "spartito" prefissato. Non esiste identità di compitazione per il negativo fotografico come esiste invece per lo spartito musicale. Il negativo fotografico, anche se fissato una volta per tutte, non ha un'identità di compitazione perché non possiede sistema notazionale e quindi non ha il potere di legittimare tutte le stampe che da esso derivano, le quali possono differire talmente una dall'altra fino a rendere l'opera irriconoscibile.

Nel caso della fotografia tutte le zone di luce e ombra stampate su carta sono costitutive, come nel caso della pittura, mentre nel caso della letteratura sappiamo bene che il colore dell'inchiostro o la carta sulla quale è stampato un romanzo sono caratteristiche contingenti rispetto all'artisticità dell'opera. In letteratura, come nel caso della musica, esiste un sistema notazionale che può decidere della correttezza o meno delle esecuzioni. La fotografia è quindi, come l'incisione, un'arte autografica in entrambi i suoi stadi, diversamente dalla musica. Il funzionamento del cliché inciso, della fotografia stampata e del dipinto sono paragonabili: nei tre casi la certezza della loro autenticità dipende dall'«identificazione dell'oggetto materialmente prodotto dall'artista» (Goodman 1968, p. 106). Però, a differenza di ciò che Goodman pensa dell'incisione («le diverse stampe ottenute da questo cliché sono tutte esemplari autentici dell'opera, per quanto diverse in colore e quantità d'inchiostro, qualità d'impressione e tipo di carta»), non tutte le stampe dello stesso negativo sono esemplari autentici dell'opera perché la diversità di illuminazione della stampa, la qualità di carta, etc. possono fare la differenza tra un originale e un falso, benché provengano dallo stesso negativo. Ma sia nel caso della fotografia che dell'incisione, dato che non esistono sistemi notazionali e criteri di congruenza tra una stampa, un cliché o un negativo, il confronto fra due stampe non è più conclusivo di quello fra due quadri, cioè impossibile ad occhio nudo: è quindi necessario andare alla ricerca della storia di *produzione* per la pittura o di *legittimazione* nel caso delle stampe fotografiche. Certamente tutte le stampe

legittimate da un artista come originali valgono come esecuzioni originali, e questo non grazie a un sistema notazionale, ma alla decisione dell'artista. Esistono inoltre altre strategie per autenticare una foto - a parte quella del fotografo di scegliere la stampa e di decidere un formato e un certo numero di esemplari originali. Quando si interviene manualmente sul negativo o sulla stampa, li si "autografa" perché si firma la foto con il gesto del proprio corpo rafforzandone l'autenticità.

La scrittura calligrafica sulla fotografia permette di individuare un'unica stampa fotografica come la sola a cui può essere attribuito lo statuto autografico, mettendo quasi a lato il negativo che, pur "all'origine" del testo, si trova poi ad essere solo uno dei passaggi della produzione dell'opera. La scrittura calligrafica permette di rendere quell'opera lì - e solo *quell'opera lì* - l'unica stampa legittimata dall'enunciatore perché firmata dal gesto corporale, e escludere tutte le altre. Mediante la scrittura le stampe fotografiche non sarebbero più semplici occorrenze del negativo, ma assurgerebbero a opere autonome e irripetibili. La scrittura apposta sulla superficie di una fotografia, in quanto messa in valore come calligrafia, converte il regime di istanziazione (da autografico multiplo ad autografico unico), rendendo un'unica stampa l'esemplare autentico dell'opera. La scrittura sul supporto fotografico è in generale una forma di appropriazione dell'immagine da parte del fotografo che, mediante il gesto dello scrivere, inserisce nell'immagine fotografica ottenuta meccanicamente il suo fare gestuale e sensomotorio - anche se, come ben sappiamo, anche il fare fotografico stesso testimonia la traccia di un movimento sensomotorio, come nel caso delle foto volutamente "mosse".

5.3. *La fotografia come testo e la fotografia come oggetto*

A partire dalle riflessioni di Benjamin sull'aura dell'originale, sulla patina della fotografia, e dal lavoro di Goodman si rende necessario mettere in relazione il livello semiotico della testualità con quello oggettuale della fotografia e, di conseguenza, anche con le pratiche istituzionali di conservazione, catalogazione ed esposizione museale. Considerare la fotografia come oggetto e non solo come testo ci può aiutare a spiegare i legami tra testualità e pratiche istituzionali, a partire da quelle familiari (album di famiglia) fino a quelle legate alle collezioni a scopo documentaristico, storico e scientifico delle biblioteche e degli archivi e a quelle espositive. Come affermano due studiose inglesi della "materialità" dell'immagine fotografica:

Se allontaniamo il focus metodologico dal solo contenuto, possiamo notare che non è solo l'immagine in quanto immagine ad esser il luogo del significato, ma che sono le sue forme materiali e presentazionali e gli utilizzi ai quali sono soggette ad avere una funzione centrale per la fotografia in quanto oggetto socialmente saliente. Può anche essere rimarcato che queste forme materiali esistono in dialogo con l'immagine stessa e questo dialogo produce i valori associativi che le fotografie incarnano (Edwards & Hart 2004a, p. 2, tr. nostra)

Se, come voleva Floch, dobbiamo distinguere *l'analisi delle fotografie dalle teorie sulla Fotografia*, è necessario mettere in gioco anche i loro supporti materiali, nonché la traccia dell'uso, dato che: «La materialità traduce l'astratto e rappresentazionale *fotografia* in *fotografie* in quanto oggetti che esistono nello spazio e nel tempo» (Edwards & Hart 2004a, p. 2, tr. nostra).

Se in Floch (1986) ciò che permetteva di parlare di fotografie e di allontanarsi dalla Fotografia reificata nella teoria di Dubois (1983) era la lettura plastica dell'immagine - che liberava la fotografia dalla dipendenza al referente - in questo caso è lo studio della materialità dell'immagine che la emancipa dall'ontologizzazione, perché la materialità delle fotografie è direttamente legata alle pratiche fruibili.

Le caratteristiche materiali delle fotografie hanno una forte influenza sul modo in cui vengono lette e interpretate, dato che differenti forme materiali segnalano e determinano differenti semantizzazioni e modi di utilizzo. La materialità dell'immagine è quindi un livello semiotico globale rispetto a quello locale del testo.

Edwards e Hart (2004a) distinguono tre forme interrelate di materialità dell'immagine:

- 1) la "plasticità" dell'immagine, il suo trattamento chimico (chemistry), la carta sulla quale è stampata, il tipo di toner, etc.;
- 2) le "forme presentazionali" quali ad esempio le *cartes de visite*, le cabinet cards, gli albums, le diverse tecniche di incorniciatura dell'immagine fotografica¹²³;
- 3) le tracce fisiche dell'uso e del tempo.

Da una parte, le forme presentazionali modalizzano il fruitore perché si pongono come guida all'utilizzo, ma dall'altra le tracce dell'uso, la patina, vanno a trasformare quelle stesse forme. In questo senso vediamo come le diverse forme di materialità della fotografia possono rivelarsi euristiche per rendere conto dell'interazione tra il soggetto e l'oggetto, tra i percorsi proposti dall'oggetto, e le vie trascelte dal soggetto, le sue manipolazioni dell'immagine lungo il *tempo* di visione¹²⁴, conservazione, utilizzo.

Come affermano Edwards e Hart (2004a), l'immagine in quanto "visione"¹²⁵ e l'immagine in quanto "forma presentazionale" (anche le semplici cornici o gli album) sono entrambe messe in gioco dalla pratica sociale delle fotografie stesse. Ad esempio, gli album di fotografie in quanto forme presentazionali sono sia in relazione con il livello del testo, che con il livello globale della pratica familiare di sfogliare l'album in particolari occasioni, attraverso particolari ritmi, privatamente, in gruppo, in compagnia di estranei, etc. I livelli sono sempre intrecciati: spesso è la pratica che decide dell'interpretazione del testo (la pratica dell'osservazione familiare pertinentizza solo alcuni percorsi testuali), altre volte è la forma presentazionale della testualità che può decidere della pratica, per esempio gli album di fotografie grandi, posati sui tavoli, sembrano costruiti per una visione sociale, mentre quelli più piccoli, che possono essere passati da una mano all'altra, implicano una visione più privata e prossimale. In questo senso si incassano tre differenti livelli enunciazionali o presentativi: 1) quello della strategia enunciazionale del testo fotografico, 2) quello presentativo, enunciazionale "alla seconda", dell'incorniciatura della fotografia (fotografia + cornice o album) e 3) infine il terzo, quello della scena predicativa della pratica.

Inoltre, una fotografia, o un gruppo di fotografie, sono soggetti a dei cambiamenti di statuto che accompagnano cambiamenti espositivi e di classificazione. Lo studioso di storia dell'arte Willumson, curatore della Sezione Fotografia al Getty Research Institute di Los Angeles, ripercorre il tragitto di alcuni album di famiglia da mani private a quelle di antiquari e librai, fino a quelle delle istituzioni, come la biblioteca. L'oggetto fotografia cambia quindi diversi statuti durante questo cammino: da oggetto privato a uso familiare passa a un uso commerciale fino ad assumere un ruolo sociale all'interno di istituzioni

quali librerie o musei e infine può tornare in vendita, questa volta sul mercato dell'arte. Le differenti pratiche istituzionali (dall'album familiare da osservare in soggiorno si passa all'album collezionato dagli antiquari, a quello nella teca della libreria fino a quello spesso smontato dei musei) trasformano i percorsi interpretativi dei testi fotografici.

Se consideriamo il livello oggettuale come un livello di raccordo tra quello testuale e quello situazionale (Fontanille 2004b), non solo arriviamo a analizzare il senso delle singole fotografie, ma anche il funzionamento delle istituzioni culturali.

5.3.1. *Il caso dei D. M. Seaton European Travel Albums*

Willumson (2004) rileva come migliaia di foto scattate in un viaggio o in occasione di matrimoni o di tutti quegli eventi "di passaggio" di una persona o di un gruppo familiare, vengono scartate dall'album di famiglia - oggetto che seleziona, mette in successione e tramanda le esperienze e i ricordi¹²⁶. Le foto che invece vengono scelte e inserite nell'album sono spesso accompagnate da testi scritti a mano che si affiancano a luoghi, persone e eventi rappresentati, come avviene nel caso degli album di viaggio di un industriale americano tra il 1898 e il 1902, D. M. Seaton. In questi album le fotografie sono incollate e ritagliate in modo che il testo scritto sia facilmente inseribile. Spesso sono numerate e messe in relazione con una mappa delle città visitate, inserita nelle ultime pagine dell'album, sulla quale sono posti i numeri dei luoghi percorsi che corrispondono alle immagini. Anche i testi delle lettere alla famiglia e delle descrizioni alludono a questi numeri: usare la mappa in questo modo significava inserire le fotografie nel contesto urbano e stabilire la relazione tra lo scrittore e le fotografie.

Gli atti di lettura e di manipolazione dei *D. M. Seaton European Travel Albums* sono piuttosto complessi dato che si passa dall'immagine fotografica al testo scritto a mano alla mappa in fondo al volume. Alla morte dei familiari di Seaton l'album cambia spazio di ricezione diventando un prodotto 'curioso' e bizzarro messo all'asta dalla Swann Gallery di New York, che ne segna la sua entrata nel mercato e lo marca come oggetto commerciale. La Swann Gallery era reputata per il suo commercio di libri da collezione, soprattutto d'arte. L'album viene acquistato dal Getty Center in Los Angeles che ingloba sia il Getty Research Institute che il Getty Museum, che colleziona fotografie. L'album di Seaton però non era adeguato ai criteri di collezione del museo, soprattutto perché lo stato di alcune foto, soprattutto delle loro superfici, non era comparabile con quello, immacolato, delle foto d'arte. Se non si confacevano ai criteri classificatori e agli standard del museo d'arte, questi album convenivano di più a quelli della biblioteca soprattutto per la relazione tra immagine e testo scritto e per le informazioni che contenevano sull'Europa e l'America all'inizio del XX secolo. Nella biblioteca del Getty Research Institute questi album, da repertori di memoria personale, vengono valutati alla stregua di "tipi" rappresentativi di un genere, l'album privato di viaggio, e come una sorgente di informazioni visive e verbali: qui infatti vengono annotate e archiviate tutte le località visitate e soprattutto l'album sull'esposizione di Parigi del 1900 diventa il principale documento per avere notizie sull'epocale evento.

Il percorso degli album dimostra quindi il ruolo strategico del luogo e della disciplina sotto la quale questi oggetti vengono classificati e semantizzati: nel caso della biblioteca e dell'archivio storico il livello informativo e storico prevale a scapito di altre possibili pertinenze, come per esempio quella della relazione tra immagine e testo nel loro disporsi strategicamente sulla topologia delle pagine dell'album.

5.3.2. Le carte stereografiche e la catalogazione. Il caso del Central Pacific Railroad

Le fotografie stereografiche sono prodotte con una macchina fotografica a due lenti che produce due immagini, a due gradi e mezzo di distanza l'una dall'altra. Le stampe che ne risultano sono molto piccole (8x8 cm) e per essere osservate correttamente vengono incollate a cartoni (9x18cm) che le rendono più solide. Sistemate all'interno di un dispositivo di visione, lo stereoscopio, le due immagini si fondono in un'immagine singola che produce un effetto di profondità tridimensionale: la forma materiale della carta stereografica è determinata dalla sua funzione di "realtà virtuale" *ante litteram*. Purtroppo, per esigenze di catalogazione, nelle biblioteche questo funzionamento non può essere salvaguardato, tanto che le due immagini, invece che trattate come una coppia, vengono considerate come delle copie, dei duplicati. Invece di essere utilizzate come due immagini differenti che formano una visione unica grazie al dispositivo stereoscopico, sono considerate come immagini identiche da guardare come normali fotografie e sono collezionate, catalogate e conservate solo per le mere informazioni che contengono. Questo metodo di organizzazione e classificazione ignora però le qualità materiali delle carte stereografiche che attraverso lo stereografo riescono a produrre un effetto di profondità tridimensionale; la biblioteca, infatti, le utilizza come fossero libri, e non ne riconosce le qualità estetiche.

Willumson (2004) prende in considerazione una serie di stereografie del Central Pacific Railroad (CPRR) che, seguendo le vicissitudini della compagnia ferroviaria, cambiò proprietari e quindi pratiche di utilizzo. Prodotte tra il 1865 e il 1869, le 364 stereografie sono state montate inizialmente su dei cartoni standard e il loro verso portava i titoli delle immagini. Sul recto dell'immagine numeri e titoli su pezzi di carta erano incollati ai bordi dell'immagine: i titoli ricordano i soggetti rappresentati, le localizzazioni geografiche e la distanza dalla ferrovia di origine a Sacramento, in California¹²⁷. Nella moderna biblioteca i titoli posti sotto al recto dell'immagine vengono eliminati, dato che le priorità della catalogazione della biblioteca riguardano soprattutto il testo visivo. Per conservare l'effetto di tridimensionalità dell'immagine prodotta dal dispositivo stereografico, si sarebbero dovuti tenere in considerazione le due immagini e il loro titolo. Il dispositivo stereografico richiede che gli occhi siano recintati dal mirino dello stereoscopio: appena le due immagini si fondono e emergono nel campo visivo, tutti gli stimoli visivi fuori dal mirino sono eliminati. Questa incorniciatura crea un effetto di tridimensionalità perché l'immagine riempie

l'intero campo visivo, al contrario di ciò che avviene normalmente quando l'osservatore percepisce i limiti spaziali dell'immagine. Nella visione stereografica il campo di visione è avvolto dalla tridimensionalità della fotografia e dal numero e dal titolo che sono strategicamente apposti sotto l'immagine. Dato che i numeri e i titoli non vengono presi in considerazione al di fuori della visione stereografica, la sequenza di immagini della CPRR è ignorata e le immagini vengono raggruppate con altre carte stereografiche sulla base del soggetto rappresentato. Nel caso particolare di una serie di stereografie (la sequenza dal 321 al 325), essa testimoniava dei progressi fatti dalla ferrovia attraverso il deserto del Nevada, conosciuta come la "marcia di civilizzazione" del territorio indiano Shoshone: il senso di questo evento è stato in parte perduto nell'atto di catalogazione e archiviazione.

L'impatto originario della sequenza, che metteva in luce la giustapposizione tra le zone primitive e quelle civilizzate dalla ferrovia, viene totalmente distrutto dal disinteresse per la serialità che era alla base del sistema di numerazione e titolazione di questi oggetti. Nella biblioteca queste immagini venivano considerate al di là della loro materialità, (e del cartone sul quale erano incollate le foto e apposte le iscrizioni), alla stregua di foto da libro, e se ne rendeva pertinente solo il tema: "Indiani", "Trasporti", "Paesaggio", "Ponti", "Ritratti", "Città". Tutto questo per conformare il corpus alle esigenze di catalogazione della biblioteca.

5.3.2.1. La galleria d'arte e la negazione della corporeità

La stereografia si deve adattare alla biblioteca dal momento che questa è innanzitutto una istituzione che serve come deposito di dati. Il museo d'arte è chiaramente un'istituzione ben differente: non è solo un deposito di collezioni, quanto un luogo di esibizione, una vetrina. Se la biblioteca deve raccogliere oggetti che possano informare, il museo deve mostrare oggetti di valore estetico. Per la stereografia è sempre stato difficile entrare nei musei innanzitutto perché la pratica tradizionale di esposizione favorisce le grandi dimensioni delle stampe e la loro incorniciatura sotto vetro, mentre la stereografia, e le immagini di piccolissime dimensioni, richiedono un contatto fisico o comunque una relazione prossimale. Il museo ha sempre privilegiato la relazione a distanza dell'opera: come è negata la corporeità dell'osservatore, così è negata la corporeità dell'oggetto d'arte. Nei rari casi in cui la stereografia entra nei musei, è costretta a "mimare" l'arte fotografica delle grandi stampe e dei maestri riconosciuti grazie a criteri estetici che derivano da altre forme d'arte, come la pittura. In questo modo l'arte della stereografia viene snaturata.

Willumson (2004) prende in considerazione una delle più innovative inclusioni della stereografia fra le mura di un museo: nel 1999 si è tenuto nel San Francisco Museum of Modern Art un'esposizione di grandi paesaggi americani, *Carleton Watkins: The Art of Perception*. Per presentare i lavori stereografici dell'artista, che per lo più ha prodotto paesaggi fotografici, si è utilizzata una tecnologia innovativa che mirava a donare loro un'autonomia rispetto alla produzione fotografica classica dell'artista; le stereografie, poste nell'ultima stanza dell'esposizione, sono state trasformate in immagini digitali e mostrate attraverso schermi di computer. Questa presentazione aveva la sua ragion d'essere perché permetteva la presentazione dell'estetica della tridimensionalità, ma escludeva totalmente il rapporto dell'immagine con il suo supporto e in più, nel passaggio dalla carta stereografica al digitale, la differenza tra le due immagini prodotte dalla macchina stereografica attraverso due lenti vicine ancora una volta scompariva e le due diverse immagini erano presentate come equivalenti - come accadeva nelle biblioteche. Questa strategia presentazionale non illustrava affatto la stereografia ottocentesca e le possibili pratiche di fruizione, quanto piuttosto i criteri e le necessità museali: era riprodotto l'effetto tridimensionale, ma non l'oggetto stereografico e la fruizione ad esso legato¹²⁸.

L'opera stereografica di Watkins era marginalizzata per non distrarre il visitatore dalla contemplazione della produzione più "alta" dell'artista. Tecniche espositive di questo genere mirano soprattutto a portare l'attenzione sui livelli considerati

più nobili dell'arte fotografica e a neutralizzare gli aspetti industriali e commerciali di essa. Inoltre, come testimonia Willumson, anche i giganteschi album di fotografie sono stati smontati e esibiti come stampe singole, dato che la pratica espositiva privilegia appendere singole immagini al muro, che riavviano il funzionamento dell'immagine come oggetto isolato, elitario, finemente selezionato. Se l'album privilegiava la connessione "fisica" tra immagini e spettatore, questa relazione non era trasferibile nelle sale museali. Marginalizzare il rapporto tattile tra osservatore e opera aveva innanzitutto come obiettivo quello di conservare l'oggetto nel miglior stato possibile - benché nello stesso tempo questa strategia rimuova qualsiasi traccia d'uso dall'oggetto, la sua patina di autenticità. Il museo mira infatti ad annullare qualsiasi traccia della storia dell'uso dell'oggetto; l'oggetto senza patina del museo è paradossalmente quanto più lontano esista dalle strategie di produzione e conservazione dell'aura: sotto vetro, protetto, isolato non produce alcun effetto di diretto contatto con la pratica della produzione. Del resto, le qualità estetiche considerate necessarie perché una fotografia possa raggiungere la legittimità artistica risiedono sulla superficie del testo: le buone condizioni della stampa escludono la patina. Questi criteri di esposizione rompono totalmente con la preservazione della storia dell'oggetto benché uno degli scopi del museo dovrebbe essere quello di poter testimoniare anziché eludere il passato e la biografia dell'oggetto.

5.3.3. *L'archivio e la collezione*

Mentre l'archivio rinvia a un ordine delle fotografie imposto dal tempo, una collezione è costruita mediante una logica differente che si basa più sull'immagine-testo che sull'immagine-oggetto e che dipende dall'organizzazione e dalla selezione del collezionista. Come afferma Stewart (1984): «appena l'oggetto è completamente liberato dalle sue origini, è possibile generare una nuova serie, per inserirlo all'interno di un altro contesto che è incorniciato dalla selettività del curatore» (p. 152, tr. nostra).

In questo senso, senza documentazione sulla produzione o sul contesto in cui un'immagine è stata interpretata e utilizzata, le collezioni di oggetti individuali diventano luoghi astratti. La loro unità e coerenza deriva dal proprietario, cioè dal collezionista «che costruisce una narrazione prodotta dall'"occasione" che rimpiazza la narrativa di produzione» (ivi, p. 165, tr. nostra). In questo senso le fotografie perdono la loro importanza come risorse storiche, ritrovandosi legate solo alla storicità della collezione: l'immagine è separata rispetto ai suoi passati contesti di produzione e utilizzo, a altri proprietari, etc.

Cosa ne è invece, della digitalizzazione delle immagini, digitalizzazione che in molti casi potrebbe essere intesa come archiviazione? Sappiamo del resto che molte fotografie che non vengono digitalizzate, fra cui quelle deteriorate dal tempo, o prodotte in paesi in via di sviluppo, sono destinate a scomparire.

Molte delle proprietà dell'oggetto-fotografia rischiano di venire perdute: le diverse dimensioni vengono modificate a vantaggio di una forma standard che deriva dal formato degli schermi del computer. In più, il verso dell'immagine - sul quale potevano essere iscritte la data, la firma o essere annotate delle frasi - non viene quasi mai digitalizzato insieme al recto. Oltre a questo, le foto che derivano ad esempio da collezioni e da album - architetture globali all'interno delle quali ogni immagine assumeva un ruolo rispetto alle altre immagini e alla serie totale -, vengono digitalizzate una a una come immagini singole e non legate quindi a una successione né alla pagina che le conteneva.

Inoltre, l'immagine fotografica era una superficie che era possibile ritoccare a mano, iscrivibile a partire dalla nostra sensomotricità attraverso la scrittura, la pittura, l'incisione. Ora, qualsiasi tipo di ritocco passa attraverso dei programmi costruiti appositamente che possono solo mimare i gesti continui sensomotori, ma che, ingranditi, rivelano la loro discontinuità. Oltre a questo, anche il bilanciamento delicato tra qualità fisiche e qualità tecniche, o gli equilibri di toni vengono in un certo senso standardizzati dalla qualità e dallo spettro tonale previsti dalla tecnologia digitale: l'immagine fotografica viene trasformata dalla

tecnologia di visualizzazione all'interno della quale viene inglobata.

Nella maggior parte dei siti d'arte, ad esempio, si ha l'accesso solo all'immagine isolata, separata, slegata dalla sua materialità culturale e fisica, anche se esistono siti d'arte che si avvicinano all'archiviazione della cultura materiale - e non al metodo delle collezioni. Sassoon (2004) cita fra questi rari siti il *John Curtin Prime Ministerial Library* che mantiene l'integrità degli oggetti selezionati e costruisce link a informazioni contestuali sull'oggetto riconoscendo alla fotografia il suo essere uno specifico oggetto storico: vengono digitalizzati per esempio anche il verso delle immagini¹²⁹ e le eventuali didascalie. Molto spesso inoltre vengono digitalizzate fotografie che derivano da uno stesso negativo, cioè vengono digitalizzati i molteplici originali - che cambiano di senso se praticati all'interno di differenti forme presentazionali, materiali e contestuali¹³⁰. Per questo sito ogni oggetto-fotografia, pur derivando da uno stesso negativo, è considerato un oggetto autonomo a partire da come è stato semantizzato e incorniciato durante la sua biografia e da quale sistema discorsivo è stato fagocitato.

Nel processo di digitalizzazione, ma soprattutto di visualizzazione e archiviazione visiva, si rischia di perdere l'integrità simbiotica e sinergetica della fotografia con la sua storia personale. Sono quindi le istituzioni culturali, fra cui quelle che custodiscono le immagini, che detengono il potere di trasformare e incorniciare la nostra comprensione delle fonti storiche degli oggetti e che creano il discorso all'interno del quale sono inglobate le immagini e al quale esse devono fare riferimento. Ma hanno la responsabilità precisa, spesso non riconosciuta, di preservare la materialità dell'oggetto nel tempo.

5.3.3.1. *Sulla conservazione dell'oggetto-fotografia e la digitalizzazione*

Come testimoniano questi esempi sui quali ci siamo brevemente soffermati, il supporto, le forme presentazionali e le tracce dell'uso sono davvero essenziali per comprendere le pratiche di un'immagine.

Il passaggio dal supporto cartaceo a quello digitale ad esempio non rimanda semplicemente a una trasformazione degli elementi "visivi" dell'immagine (ad esempio a una translitterazione di toni cromatici). Come afferma Sassoon (2004), il processo di digitalizzazione implica un più complesso processo culturale:

la natura dell'oggetto-fotografia e le pratiche istituzionali che la circondano mostrano che la traduzione dal materiale al digitale diventa un processo culturale, e non solo e semplicemente tecnologico (Sassoon 2004, p. 189, tr. nostra).

è quindi necessario legare il cambiamento di materialità a quello delle pratiche: per esempio, nel caso della digitalizzazione, si tratta di dare facile accesso all'immagine, oppure di conservarla. Ma certamente è necessario chiederci che cosa comporta la digitalizzazione ad esempio per chi compie delle ricerche antropologiche, storiche, storico-artistiche, etc. che si basano su fotografie: quale importanza assume in questi casi l'originale? Cosa viene perduto nella traduzione in digitale?

Se la digitalizzazione è innanzitutto una tecnologia di visualizzazione, dobbiamo ricordare che non basta relegare la questione traduttiva al livello del piano dell'espressione senza considerare ciò che la sua tecnologizzazione porta in gioco a livello di effetti di senso: per esempio, quali possibilità, per le fotografie artistiche, di essere studiate come autentiche?

La riproducibilità digitale rischia di dare accesso solo al testo dell'immagine e non all'immagine in quanto oggetto: la traccia dell'uso sull'oggetto-fotografia viene perduta. Se la traduzione non è neutrale, è necessario domandarsi che cosa della significazione inerente all'originale, e quindi al suo essere non solo un'immagine, ma un oggetto, sopravvive - o dovrebbe sopravvivere.

La fotografia digitalizzata non può essere considerata come una semplice "sostituzione" dell'oggetto-fotografia. è necessario quindi legare i diversi livelli semiotici dell'immagine - le sue configurazioni e strategie enunciazionali, il suo essere oggetto fisico manipolabile, il suo essere semantizzata all'interno di situazioni, siano esse istituzionali o meno - se vogliamo analizzare la trasformazione dal cartaceo alla forma digitalizzata. L'immagine digitale è

anch'essa un oggetto: è supportata da uno strumento di produzione (il programma) e di visualizzazione, lo schermo, che diventa il suo supporto materiale e che la rende "oggetto". Questo oggetto è effimero nel senso che lo schermo serve da strumento "momentaneo" di visualizzazione di differenti immagini una dopo l'altra, o anche di più immagini contemporaneamente. Queste immagini possono essere "manipolate" solo attraverso specifici programmi. Ma anche l'immagine digitale è costituita da un supporto: il supporto non rimanda alla tecnica antropomorfa con cui l'immagine è stata prodotta, ma rimanda alla manipolazione attraverso strumenti di mediazione. Anche il negativo della fotografia analogica era uno strumento di mediazione, anche se l'immagine stampata era qualcosa di più che il risultato di una strategia e di un dispositivo di visualizzazione. Lo schermo è solo un dispositivo di visualizzazione che è collegato a un dispositivo di produzione¹³¹.

Inoltre, le immagini digitali sono disponibili ai ritocchi, ma in modo differente rispetto ai ritocchi che era possibile compiere sull'oggetto-fotografia cartaceo: nel digitale le tracce di queste lavorazioni possono integrarsi perfettamente alla testura e alla definizione dell'immagine, perché lavorazioni omomateriche, e rendere completamente invisibile la traccia della modifica. Nel caso della fotografia cartacea erano del tutto riconoscibili i ritocchi manuali attraverso il pennello o la penna perché eteromaterici. In un certo senso la digitalizzazione omogeneizza i differenti tipi di immagine, sia la loro dimensione e le loro caratteristiche oggettuali, che quelle prettamente visive.

Anche l'immagine digitale è un oggetto dotato di una sua fisicità grazie al supporto-schermo che diventa una forma presentazionale - come gli album fotografici - all'interno della quale l'immagine iscrive la sua configurazione. Ciò che però appare davvero impossibile è rintracciare sull'immagine digitale il tempo che passa, la traccia dell'uso, dato che l'unico uso che l'immagine digitale richiede è quello di essere guardata - e non anche toccata, odorata, ritagliata, piegata, incorniciata, etc. Ma le strategie di visualizzazione tecnologica cambiano; lo spettro coloristico, ad esempio, si trasformerà in futuro e le possibilità tonali odierne potranno forse assumere un giorno un'aura legata alla pratica produttiva odierna.

Altra questione da rimarcare è che la pratica della digitalizzazione o della collezione digitale tende a privilegiare le fotografie considerate esteticamente "rilevanti", mentre destino più oscuro hanno le fotografie familiari o le polaroid e le istantanee, o quelle prettamente documentarie che, essendo meno interessanti per il mercato digitale, raramente vengono digitalizzate. Allora, se da una parte la digitalizzazione è una pratica di documentazione che fornisce

l'accesso democratico alle immagini fotografiche, dall'altra documenta *solo* le immagini considerate opere d'arte e non quelle a statuto documentario...

6. Conclusioni

Uno degli obiettivi di questo lungo articolo è stato quello di indagare il territorio delle pratiche fotografiche (produttive e interpretative) e di misurarsi con le scelte epistemologiche della disciplina semiotica di tradizione struttural-generativa. Questo ha significato mettere in tensione il paradigma testualista entro il quale la semiotica ha dato il suo contributo più decisivo al dibattito interno alle scienze umane. Nel convocare un numero di contributi teorici appartenenti a impostazioni epistemologiche e approcci metodologici alquanto diversi, abbiamo cercato di confrontarli e di richiamarli a un campo di pertinenze che sono quelle che individuano la progettualità della semiotica: portare la significazione al centro dei processi culturali, eludendo con ciò qualsiasi pretesa di fondazione ontologica di conoscenze ed esperienze. Ecco allora che la necessità di riporre all'interno delle indagini disciplinari la fruizione e le pratiche di produzione e di circolazione dei testi fotografici non ha il significato di pensare contesti o enciclopedie di riferimento come depositari del senso, bensì di coglierle come terreno della sua inesausta elaborazione intersoggettiva. Il testo fotografico può essere così riscoperto come un punto di articolazione di pratiche che cercano di contrattarne il senso entro un quadro di finalità che pure ne dipendono. Ciò significa che semiotica del testo e semiotica delle pratiche non possono che risultare complementari.

La teoria del discorso greimasiano poneva in secondo piano l'analisi della genesi dell'immagine, non riconoscendo alcuna pregnanza alla storia e all'atto produttivo del testo. Abbiamo tentato di riportare in causa l'impensato di questa teoria, la significatività della sostanza dell'espressione e del suo costituirsi scandagliando la nozione di sintassi figurativa di Jacques Fontanille. Questo ci ha portato a interrogarci sui modi in cui *si producono, si trasformano e si iscrivono* le forme: se per Floch le differenti gestualità instaurative non erano pertinenti all'analisi testuale, queste tornano a significare se si prende in considerazione un'istanza enunciazionale incarnata la quale permette di pensare le immagini in diretta relazione con la corporeità del produttore e dell'osservatore. Studiare l'immagine fotografica attraverso le tecniche di iscrizione e le qualità degli apporti ci ha permesso non solo di far tornare pertinente l'atto di produzione della testualità, ma anche di prendere in considerazione l'immagine fotografica in quanto oggetto materiale.

Se si distingue fra supporto formale e supporto materiale dell'immagine (Fontanille), si pone in causa, per le immagini a statuto artistico, la questione dibattuta dell'originale, della sua efficacia estetica e quindi delle arti

autografiche e allografiche (Goodman). Se la questione dell'originale rende pertinente il supporto dell'immagine e quindi la storia della sua istanziazione, è necessario poter rendere conto dell'aura delle immagini (Benjamin), nonché della stratificazione degli usi, per esempio la patina. Inoltre, l'approccio alla fotografia in quanto supporto materiale ci ha permesso di vagliare i diversi statuti della fotografia, quali quello documentale e artistico.

Ci siamo domandati come l'approccio epistemologico alle pratiche si possa coniugare con quello della testualità. Se in un certo senso l'approccio al testo e alle sue strategie enunciazionali mira a costruire i modelli degli osservatori *possibili*, l'approccio alla pratica modula il punto di vista testualista mostrando come le differenti pratiche fruttive (ma in molti casi anche produttive) possano determinare differenti tipi *possibili* di percorsi interpretativi del testo. Attraverso questo approccio l'immagine fotografica viene di volta in volta "costituita", analizzata e interpretata sotto fasci di pertinenza diversi a seconda della pratica in corso e dello statuto al quale appartiene. Il cambiamento di statuto, e quindi di differenti strategie e tradizioni interpretative, è legato anche ai cambiamenti di supporto materiale: quando, per esempio, immagini private, quali i souvenir di famiglia e di viaggio, passano dalla "forma presentazionale" dell'album a quella dell'archivio o della collezione, possono assumere valenza di documenti storici. In questo senso l'approccio al supporto materiale del testo fotografico ci permette di valutare come venga valorizzata la "biografia" delle immagini quando cambiano le istituzioni e le pratiche che le inglobano e le fanno significare. In tale prospettiva, è necessario studiare la relazione del livello testuale con quello oggettuale della fotografia e, di conseguenza, con le pratiche istituzionali di catalogazione, conservazione ed esposizione museale.

Si tratta quindi di ri-immettere la fotografia all'interno di un circuito di significazione dove materiali, tecniche, usi, concezioni stesse dell'immagine fungono da relais discorsivi. Ecco allora che alla discontinuità dei punti di vista epistemologici nell'indagine di tali relais deve corrispondere una geografia di punti di articolazione e di determinazione reciproca.

Le diverse forme di materialità della fotografia devono da un lato essere ricondotte a uno scenario di produzione ove esse non figurino meramente come effetti risultativi, ma come parte integrante del processo di una trasformazione del mondo; dall'altro lato esse vanno colte come assunte all'interno di uno scenario che Goodman chiamerebbe di implementazione, vale a dire il quadro di modalità secondo le quali una società mette in circolazione e organizza la fruizione degli artefatti culturali. L'oggettualità dell'immagine è infatti in relazione da una parte con la testualità, e dall'altra con la situazione all'interno

della quale si tesse il senso.

Pierluigi Basso Fossali

*Peirce e la fotografia: abusi interpretativi e ritardi semiotici*¹³²

0. Premessa

Alla scarsa riflessione teorica sulla fotografia constatabile in ambito semiotico, corrisponde una massiccia mole di riferimenti semiotici da parte di quelle che potremmo chiamare - parallelamente a quanto si è fatto nell'area filmologica - *teorie di campo*. In realtà, le "teorie della fotografia" hanno saccheggiano saperi semiotici proprio per la loro costitutiva, e del resto inevitabile, dipendenza da prospettive disciplinari di riferimento. In questo senso, non vi è nulla di strano nel constatare come teorie sociologiche, estetiche o approcci storico-culturali abbiano sempre bene o male tematizzato una serie di questioni squisitamente semiotiche poste dalla fotografia; come noto, tale tematizzazione ha sovente assunto le vesti definitorie della ricerca di uno *specifico fotografico* e della sua "natura" segnica. Quest'ultima constatazione va in direzione opposta rispetto ai programmi di ricerca di una semiotica testuale disancorata dalla produzione segnica, come quella di derivazione strutturale-generativa (innanzi tutto, Greimas e la Scuola di Parigi), mentre sembra trovare supporto nelle basi di una semiotica generale di derivazione peirciana (innanzi tutto, la semiotica interpretativa di Eco). Ora, da un lato, tale banale constatazione deve confrontarsi con il recente ri-avvicinamento di queste due tradizioni sulla base di un nuovo, comune interesse per i *modi di produzione segnica* (cfr. Fontanille 2004; Valle 2004), dall'altro, essa rimette sul tavolo l'imbarazzante questione dello specifico, questione data in ambito semiotico come definitivamente e fortunatamente sepolta.

Così come il cinema elettronico e digitale pare aver sconfessato la dipendenza di una pratica discorsiva (quella filmica) da un dispositivo, dato che l'assunzione di quest'ultimo dipende dai programmi della prima, si potrebbe essere tentati di liquidare la questione di uno specifico fotografico a partire dalla constatazione della moltiplicazione di tecniche adottate sincronicamente e diacronicamente dalle pratiche fotografiche. Il richiamo alle pratiche non può funzionare però

come alibi, prontamente adibito da una semiotica generale, per evacuare dalle proprie pertinenze la mediazione tecnologico-protetica di strumenti e supporto, la memoria discorsiva dipendente dai processi di produzione e di archiviazione, l'interfacciarsi tra fare macchinico e prasseologia dell'utente che struttura la processualità della pratica stessa, e così via. Tutto ciò dimostra già l'esigenza di de-generalizzare la ricerca dello specifico fotografico precisando il locale presentarsi di questioni teoriche poste dall'uso della macchina fotografica all'interno di pratiche specifiche e dalle produzioni testuali che esse istanziano.

Emerge allora una doppia esigenza; da un lato, si tratta di sgomberare il campo dai riduzionismi di un approccio teorico esclusivamente testualista, senza con ciò derubricare l'importanza cruciale dell'analisi testuale (problematica interna al campo degli studi semiotici); dall'altro, è necessario affrontare nel merito e con rigore le singole questioni teoriche poste dalle pratiche fotografiche in situazione. Molta parte del dibattito teorico interno alle correnti semiotiche pare essere stato improntato al vecchio costume del "dialogo tra sordi"; ma è, del resto, persino peggiore il difetto di aver, da un lato, sottovalutato le questioni enucleate dalle "teorie della fotografia", dall'altro, assistito all'assunzione di saperi semiotici totalmente deproblematizzati, quando non ridotti alla più peregrina delle vulgate, senza sentire l'esigenza di intervenire nel dibattito. La maggior parte delle teorie di campo apertamente antisemiotiche non solo combattono un simulacro della scienza dei segni del tutto triviale, ma sposano tesi che sono altrettanto innervate da questioni prettamente semiotiche. Parrebbe quindi preferibile ripartire oggi sia da quanto di meglio hanno saputo produrre le teorie della fotografia, sia dalla ricerca semiotica più aggiornata, gettando via la zavorra di inutili polemiche su diatribe passate.

È innegabile, tuttavia, che tale ripartenza si troverebbe nell'esigenza di cambiare radicalmente lessico, in quanto altamente compromesso sia da dispute ridotte oramai a incomunicabilità tra modelli o tra ambiti accademici, sia da alcuni fronti del dibattito che sono rimasti alquanto irrisolti (anche il piano delle poste teoriche non è sempre chiaro, figuriamoci quello delle risposte tentative). Insomma, le cause delle "sordità" reciproche occupano ancora il campo.

Un punto nodale, in questo senso, è proprio la ripresa delle teorie della fotografia di Peirce, in quanto - senza fingimenti di scuola - è bene dire che essa provoca di per sé tensioni, quando non immediati rigetti, all'interno della comunità dei semiotici. Un secondo punto è lo stato (insoluto) delle pubblicazioni peirciane e del loro studio sistematico; sta di fatto che alle letture tecniche e filologiche degli specialistici corrispondono innumerevoli richiami al pensiero peirciano, da parte dei teorici della fotografia, del tutto evasivi. Il nostro obiettivo, tuttavia,

non è quello di reimpostare e tanto meno di risolvere i quesiti teorici in chiave critico-filologica, ma quello di esercitare un più modesto tentativo di chiarificazione "tendenziosa", ripartendo da alcuni assi fondamentali della semiotica peirciana e soprattutto dagli spunti teoretici sulla fotografia esplicitamente presenti nell'enorme corpus di scritti del filosofo americano. Ciò spiega perché deliberatamente abbiamo usato termini non appartenenti al lessico peirciano, ossia al fine di operare una traduzione tra nozioni.

1. Le basi teoriche peirciane per una teoria della fotografia

1.1. Note sulle categorie cenopitagoriche

Il modo più tradizionale di riassumere la storia delle riflessioni teoriche sulla fotografia trova come perno argomentativo e classificatorio la concezione della relazione tra rappresentazione e realtà (in qualche maniera) "restituita". In passato, tale relazione è stata innanzi tutto pensata in termini di somiglianza iconica, quindi riascritta, sotto l'impulso della polemica anti-iconista, a convenzioni simboliche, e infine riconcettualizzata in termini di connessione indicale. In tali passaggi paradigmatici della teoria della fotografia, il richiamo alla più famosa delle tricotomie peirciana (icona, indice, simbolo) è quasi sempre esplicito.

Tale tricotomia deve essere immediatamente ricondotta alle tre categorie fondamentali nella semiotica di Peirce: *Primità*, *Secondità* e *Terzità*, dette *categorie cenopitagoriche*. Lo statuto di queste tre categorie è stato via via elaborato da Peirce lungo tutto l'arco della sua ricerca (dal 1867 al 1913), così come la loro interrelazione si è via via raffinata e complessificata. A ben vedere si incontra già a questo livello un nodo interpretativo fondamentale che, dal canto nostro, affrontiamo sotto i seguenti quesiti: le tre categorie possono essere pensate come *steps* esperienziali o come categorie d'analisi (ex post) dell'esperienza? Hanno una qualche tangenza con la nozione di valore che sta alla base della semiotica strutturalista? Domande come queste rischiano di porci dinanzi alla semiotica con una coltre di pregiudizi; nel contempo, non possiamo non interrogarci sullo statuto di tali categorie.

Le categorie cenopitagoriche di Peirce trovano già elaborazione a partire dal saggio "On a New List of Categories" (Peirce 1867); inizialmente, esse hanno un radicamento logico, e ripartono dalla lezione aristotelica rivista da studiosi quali De Morgan. Il principio di Identità, quello di Contraddizione e quello del Terzo Escluso mettono in gioco problemi di ordine logico a partire dal «tipo di relazione» intesa con la copula essere: $A \text{ è } A$, $A \text{ non è non-}A$, ogni cosa o è A o è non- A (Peirce 1901b, C.P. 2.593 e paragrafi seguenti).

Peirce si accorge allora che è necessario discriminare il modo con cui si correlano gli individui, il numero di individui relati e l'ordine di queste relazioni (cfr. Proni 1990, p. 128). Avremo allora:

- a) relazioni che coimplicano un individuo, due individui, tre (o più) individui;
- b) relazioni secondo la *possibilità*, la *fattualità*, la *convenzione*, dove il legame tra termini è rispettivamente contemplabile, effettivo, imputato;

c) relazioni convertibili o non convertibili, ossia le relazioni che possono essere costruite per trasposizione simmetrica, esibendo con ciò la transitività della relazione pur nella modifica della disposizione dei termini, e quelle che non consentono una tale costruzione.

Primità, Secondità e Terzità appaiono già perfettamente delineate in questa dissertazione sulla logica dei relativi, qui riportata in modo sintetico. Soprattutto, nel primo punto, possiamo scorgere come le tre categorie derivano da valenze (posti) adibite da una proposizione.

La svolta in senso *faneroscopico* della ricerca peirciana ci pone di fronte a una sorta di logica fenomenologica, ossia le Categorie cenopitagoriche sono esemplificate dall'esperienza stessa (sensibile e immaginativa), e sono l'emblema di una coimplicazione irremissibile di sensibile ed intelligibile. Il *faneron* è un *qualcosa* (Primità) che si presenta alla mente in contrapposizione ad *altro* (Secondità) e tale contrasto abbisogna di un termine medio (Terzità) che si reli ad entrambi.

Ogni esperienza è mediata dalla Terzità, anzi la mediazione è la Terzità propria di ogni esperienza, visto che essa non è isolata ma è costruita dalla triangolazione con altre esperienze (tempo) e con uno sfondo d'occorrenza di altre idee (spazio); la Secondità è data dall'*evenire* di ogni relazione che coimplica dei termini, ossia dal suo accadere in uno spazio di presenza, sia esso sensibile o immaginativo (resta in ogni caso *faneron*, qualcosa che sopravviene come idea alla mente); nella Primità si esemplificano le relazioni stesse in forma *diagrammatica*, ossia come rete di connessioni che fanno la differenza. Ogni fatto (Secondità) dipende da una relazione (Primità), ma ogni relazione (Primità) è valente solo perché accade, perché "preoccupa" un soggetto (una quasi-mente) in quanto vi è qualcosa che gli si contrappone (Secondità). Oggetti, stati di cose, ed eventi possono essere analiticamente distinti in quanto, rispettivamente, attanti, scenari che attribuiscono i posti agli oggetti e trasformazioni di questi posti (di queste valenze strutturate dallo scenario). Purtroppo, tali distinzioni devono essere ricondotte a processi di costituzione, in modo tale da non reificare le istanze in gioco. Ecco allora che ogni scenario non è una datità impregiudicata, bensì il frutto dell'assunzione di un punto di vista; parimenti, un oggetto non è un'istanza autonoma, ma ciò che viene costituito pertinentialmente sullo sfondo del *divenire* faneroscopico. Il valere di ogni discriminazione e interrelazione è sempre coniugato al futuro (è il *vivere in avanti* di cui si parla in Husserl 1926, ma in fondo anche in Peirce 1906b), e ciò significa che le relazioni costituite si passano la staffetta, devono mediarsi, entrare in un insieme significativa (Terzità). Anche ciò che è un "fatto" è inevitabilmente funzione

della mediazione di un quadro esperienziale che tende a costruire un filo razionale (una concatenazione *ecosistemica*) tra locali costituzioni diagrammatiche. Un punto spinoso nell'interpretazione peirciana è allora chiarire se l'ordine di presupposizione tra categorie cenopitagoriche (la Terzità presuppone la Secondità e la Primità), non divenga, sul piano del regime faneroscopico della significazione in atto, un profilo di *contraintes* rovesciate, per cui è la gestione dei valori che porta a trascegliere gli eventi semantizzabili e i pattern diagrammatici più proficui al fine di costruire uno scenario *operativo* e *operabile* di valenze.

Proprio l'omogeneizzazione faneroscopica di sensibile e immaginativo pare avvalorare e supportare l'idea che gli elementi del *faneron* siano già costituiti sulla base di una semiosi che concatena mediazioni di mediazioni (Terzità). Se possono essere distinti tre Universi di Esperienza, Idee, Bruta Effettività e Segni, sono solo quest'ultimi ad avere «il potere attivo di stabilire connessioni tra oggetti differenti, specialmente tra oggetti di differenti Universi» (Peirce 1908b, p. 1240, C.P. 6.455). La massima potenzialità dei segni è spesa nel *musement*, in un libero gioco del fantasticare che è però base strutturante della meditazione (ivi) e che si pone a fondamento di quello che semioticamente oggi possiamo identificare con il *figurale*. Sostenere che anche in Peirce la significazione esperienziale è sempre mediata dalla semiotizzazione non appare affatto come una forzatura. Dire che gli elementi del *faneron* sono valori non è altrettanto una interpretazione troppo tendenziosa, visto che le categorie cenopitagoriche che lo attraversano si offrono come fondamenti di valenze. La teoria peirciana riesce ad essere non riduzionistica e non puramente formalistica, rispetto alla diversa afferenza delle valenze, ma nel contempo offre un piano semiotico (l'Universo del Segno) che le rende commensurabili e trattabili comunemente.

Con Primità, Secondità e Terzità Peirce indica innanzi tutto degli statuti "presentazionali" di valori alla mente rispetto a qualsiasi costituzione segnica (C.P. 1.23-1.26). Per prima cosa dobbiamo notare che tutte le dimensioni valoriali della significazione sono coimplicate in tale categorizzazione, cosa che impedisce una loro riduzione al puro ambito cognitivo-inferenziale: esplicitamente Peirce qualifica Primità, Secondità e Terzità come *toni* o *tinte* onnipersive che attraversano e informano le concezioni (C.P. 1.353¹³³) intese come *abiti* (C.P. 7.498).

Le categorie cenopitagoriche non sono concetti, e si pongono come ciò che innerva in lungo e in largo l'esperienza comune quotidiana (C.P. 8.328). Non sono funzione di un vaglio epistemico, bensì lo strutturano in termini di Possibilità, Attualità e Destinalità (C.P. 4.549). Primità, Secondità e Terzità sono

in gioco sincreticamente lungo la rielaborazione mentale del flusso esperienziale, ma ciascuna categoria individua *ab origine* un asse specifico di costituzione di valori (C.P. 2.84). L'"occasione" primaria e nel contempo il "campo" di esercizio più esemplificativo di tale costituzione tripartita è la percezione. È quindi possibile discriminare il regime della costituzione di valori diagrammatici (Primità), quello della costituzione di valori esistentivi¹³⁴ (Secondità) e quello della costituzione di valori simbolici o mediazionali (Terzità). L'inflessione fenomenologica nella discriminazione delle tre categorie è marcata negli scritti maturi, quale per l'appunto "On Phenomenology" (1903a). Pure esperienze di Primità o di Secondità sono dipendenti da riduzioni locali della complessità connettiva e della coesistenza in atto delle tre categorie lungo il flusso esperienziale; ad esempio, può essere innestata una fissazione sulla *pura presenza di qualcosa*, nel tentativo di irrelarla e autonomizzarla da tutto il resto, di astrarla persino dal divenire e dalla memoria: avremmo allora, per esempio, un puro quale esteso all'insegna della Primità. L'argomento "riduttivo" rischia di reificare le esperienze in vitro, di identificarle con esperienze effettive ora di Primità, ora di Secondità o Terzità: in realtà, Peirce riferisce la riduzione "fenomenologica" già a una consapevolezza focalizzatrice circa la presenza di qualcosa che viene "mentalmente" valorizzato per il suo carattere (per esempio) sensibile¹³⁵, al di là delle sue connessioni intercorporali con "qualcos'altro" (com-presenza effettiva) o delle reti di relazioni riconosciute per via interpretativa sulla base di leggi.

Si potrebbe concludere da questa breve ricostruzione che Primità, Secondità e Terzità sono dimensioni che abitano costantemente e sincreticamente l'esperienza faneroscopica, e solo la coscienza riflessiva può infine discriminarle e categorizzarle. Inutile nascondere, tuttavia, delle ambiguità della riflessione peirciana, come il grave pericolo di slittare verso una concezione della Primità che la riduce a campionamento di proprietà. È solo la nozione di *diagramma* e la interconnessione tra categorie che limitano questo rischio. Certo, a volte l'interconnessione teorica diviene sovrapposizione, come nel caso della nozione di *presenza*, convocata per caratterizzare sia il regime della Primità sia quello della Secondità. Tuttavia, a ben vedere, la "presenza" di un *quale* viene comunque pensata come *l'imporsi* della costituzione di un valore sensibile (Primità, C.P. 5.44); di fatto, vediamo in gioco sempre una "com-presenza" visto che la discriminazione di ogni *quale* è dipendente dalla percezione di un fronte opposizionale tra "qualcosa" e un'alterità di sfondo (Secondità¹³⁶). Tale fronte opposizionale, a sua volta, è coglibile solo in virtù di un *medium* (1892b, p. 83), il quale rompe la monodimensionalità della relazione duale per aprirla a un

regime pluridimensionale (Terzità).

Se vediamo rispuntare, di tanto in tanto, la tentazione di fare delle categorie cenopitagoriche degli *steps* esperienziali, nei passi più argomentati e teoricamente evoluti Peirce è piuttosto chiaro nell'ascrivere la presenza in atto dei valori sensibili alla Secondità, in quanto asse che si radica nella promiscuità di relazioni "incorporate", e alla Terzità, visto che quest'ultima media dominio interocettivo e dominio esteroceettivo¹³⁷. Infine, va ricordato che vi è sempre l'intervento "compulsivo", nella percezione, dell'interpretazione, pronta a correlare *qualia* e scenari d'interazione, a connettere vissuti di significazione, a "tramare" una forma di vita che non può non radicarsi nella Terzità.

Un problema esegetico piuttosto delicato è la dipendenza della riflessione sui segni e sulla loro classificazione dalle tre categorie cenopitagoriche. Come noto, anche il segno stesso è pensato come costituito da una relazione triadica tra elementi che possono occupare i posti di *representamen*, di *oggetto immediato* e di *interpretante*. Quella che potrebbe sembrare la base di una semantica referenziale ineludibile per la segnicità (il ruolo affidato all'oggetto nella significazione parrebbe eludere qualsiasi autonomia della semantica discorsiva) deve essere in realtà accolta come l'asserzione di una semioticità ineluttabile della percezione. In Peirce non si danno che manifestazioni dell'oggetto: manifestazioni non solo da interpretare, ma dipendenti dall'interpretazione. Di qui la fondamentale distinzione tra oggetto dinamico e oggetto immediato; quest'ultimo si costituisce lungo un percorso interpretativo di fronte a manifestazioni di un oggetto (dinamico) non altrimenti conoscibile. L'oggetto dinamico non ha alcuna forma di *presenza* alla mente, ossia non accede al *Faneron* (C.P. 8.343). La *faneroscopia* è una sorta di *fenomenologia* della *presentazionalità* strutturata di qualsiasi cosa acceda alla mente; e tale accesso - come vedremo - deve essere pensato anche come una forma di *assunzione*: a) non c'è *apprensione* se non congiunturalmente a una *mira*¹³⁸ e b) la rappresentazionalità dell'oggetto è la forma stessa del suo presentarsi alla mente entro un percorso interpretativo. Ecco perché l'oggetto interno ai processi interpretativi è sì mediato (tanto da essere un costrutto "fallibile"), ma pur sempre *immediato*¹³⁹, dato che ha in memoria le condizioni stesse della sua forma di presenza.

In realtà, su questo punto si apre una complessa questione esegetica, dato che la *faneroscopia* peirciana pare talvolta porre l'*oggetto immediato* al di qua del giudizio percettivo. Nel caso della percezione, Peirce si trova di fronte a un interpretante compulsivo e a un oggetto immediato *inemendabile*; ecco allora che il *percepito* non ha ancora in sé alcun grado di *assunzione* e di

tematizzazione: si dà (come *sema*) prima di qualsiasi giudizio percettivo (*fema*) che lo vagli epistemicamente e che lo ponga all'interno di un processo di rielaborazione interpretativa tematicamente orientata (*deloma*¹⁴⁰). Non entriamo nel merito di tale questione, anche se appare chiaro come l'esperienza percettiva metta in gioco un imporsi di valenze sul piano dell'inerenza del corpo allo spazio, ma che quello stesso spazio diviene costantemente terreno di "gioco"¹⁴¹ (di pratiche, tra cui quelle epistemiche). Del resto, dobbiamo ricordare come in Peirce giochino un ruolo preciso gli interpretanti "emozionali" che lasciano spazio via via a un interpretante logico finale.

In questa sede è per noi più importante sottolineare il ruolo della *diagrammaticità* peirciana come mistione irresolubile tra sensibile e intelligibile che è propria di tutto ciò che si presenta alla mente. Il punto epistemologicamente cruciale è se la *diagrammaticità* sia fondata su una conformità tra forme di relazioni *presentative* e forme di relazioni rielaborate cognitivamente, e quindi costituite, assunte e imputate. Naturalmente non si tratta di attribuire una posizione realista che reifichi le relazioni attribuendole agli oggetti dinamici. La questione è più sottile: si tratta di pensare che il costituirsi di oggetti immediati lungo l'esperienza fenomenica (il percetto tracciato¹⁴²) esemplifichi delle forme di relazione e che esse si pongano immediatamente come le maglie che tengono a battesimo la possibilità di tramare senso. Il carattere iconico (diagrammatico) della segnificabilità è tuttavia, fin dall'inizio, compromesso con la Secondità e con la Terzità: vi è l'immediatezza di una mediazione e nel contempo l'esemplificazione di forme di relazione che sono della stessa natura delle relazioni tra corpo e mondo esperienziale: ossia, diagrammi che sorreggono strutturalmente ed ecologicamente (in senso percettologico) un universo figurativo, quello che lo stesso Peirce chiamava un *Perceptual Universe* (C.P. 4.539) o *Universe of Experience* (C.P. 8.355), o ancora *Universe of Discourse* (C.P. 4.172). Non si tratta di slittamenti terminologici, né tanto meno concettuali: sono il riflesso delle tre categorie cenopitagoriche. Allo stesso modo gli oggetti immediati possono essere presenze diagrammatiche, esistentive o mediazionali (C.P. 8.349).

L'accoppiamento strutturale tra posizione soggettale e Universo ci consente di cogliere come il divenire del senso (e il conseguente fatto che può essere solo gestito) sia dipendente dal riprodursi continuo di *triangolazioni*, tali per cui o è il *ground* (il fascio di pertinenze soggettali) a entrare in variazione rispetto allo stesso oggetto dinamico o è il divenire dell'oggetto dinamico a modificarsi passando da uno stato 1 a uno stato 2, triangolandosi con lo stesso punto di vista: in entrambi i casi avremo una messa in variazione del senso. Prima di un assedio

interpretativo, la concatenazione degli interpretanti è dovuta al fascio di relazioni che ristrutturano continuamente la coerenza di un accoppiamento.

Da ultimo, chiudiamo questo paragrafo introduttivo con una riflessione più complessiva sulle categorie cenopitagoriche. Il giusto tentativo di sradicare tali categorie da un fondamento ontologico o logico può essere portato fino alle estreme conseguenze in un'ottica pragmaticista. Il riconoscimento che ogni conoscenza umana è filtrata dalla Terzità deve rinunciare a cogliere qualsiasi forma di fondamento alle categorie cenopitagoriche che le trascenda o le giustifichi. Esse sono per contro solo a fondamento del nostro giustificare i fondamenti.

Per quanto la nostra esperienza sia fondata su dati che costituiscono soggettività e Universo percepibile, essa si elabora e si fonda su una *epistemologia rovesciata*: deve fondare il proprio conoscere e il proprio discorso per quanto sappia che tutto ciò da cui parte, ossia la stessa coscienza interpretante, è fondata. Cerchiamo di sostenere ciò in termini peirciani: le categorie cenopitagoriche non sono il mero riflesso di una logica dei relativi dal momento che esse:

- a) si ritrovano esemplificate nell'esperienza;
- b) sono ricorsivamente in gioco;
- c) esse sono gestite come valenze semantiche per una cultura che si interpreta, ossia si auto-osserva.

La Primità è colta solo a partire dal fatto che si (ri)presentano alla mente dei *representamen* che in sé stessi esemplificano¹⁴³ delle relazioni diagrammatiche. La diagrammaticità non si pone a monte del suo abitare l'esperienza; di qui la necessità che essa si dia di fatto; non vi sono forme pure dello spirito che organizzano la dati sensibile, ma vi è un unico piano statutivo della diagrammaticità, un'organizzazione relazionale che si dà nell'esperienza interocettiva come in quella esterocettiva: tra queste dimensioni non ci sono che mutazioni, trasposizioni ed applicazioni ricorsive di pattern, tanto che, in termini strutturalistici, potremmo dire che espressioni e contenuti continuano a imbrigliarsi vicendevolmente secondo le diverse disponibilità diagrammatiche sui due piani¹⁴⁴. La Secondità non dipende dalla fattualità ma ne viene esemplificata, ossia è nella "brutalità" dell'evenire che essa viene colta; ma tale evenire è già mediato esperienzialmente, per cui ogni evenire è esemplificato ricorsivamente dal segno che lo ripresenta. Tale ricorsività costruisce una concatenazione di segni che si interpretano e il cammino in avanti dell'interpretazione ha bisogno simmetricamente di una *retroduzione*¹⁴⁵ (di una archeologia) per l'ancoraggio dei segni che precedono ai loro rispettivi oggetti

immediati. In questo senso il percorso interpretativo ha bisogno di una imputazione, di una ascrizione tentativa e a ritroso, che trova significato solo in relazione a ciò che ad ogni istante della catena si dava come diramazione alternativa dei processi e come continuo determinarsi del percorso di quest'ultimi. In definitiva, subentra sempre in gioco la Terzità, che operazionalizza¹⁴⁶ costantemente Secondità e Primità. La stessa Terzità non conosce la propria determinazione da un punto di vista esterno, ma si trova esemplificata nell'esperienza come possibilità e fattualità di un'interpretazione di secondo ordine del proprio commercio con i valori. Non abbiamo qui lo spazio per continuare oltre su questo punto¹⁴⁷.

1.2. Verso una tipologia delle costituzioni segniche quali risorse enunciazionali

Dalle note preliminari sulle categorie cenopitagoriche possiamo scorgere come la teoria peirciana non comporti delle assunzioni ontologiche o un realismo in grado di pregiudicare un confronto e un amalgama con la semiotica strutturale; anzi, oltre a basi comuni, è possibile scorgere come le reintegrazioni di problematiche che la semiotica generativa ha operato negli ultimi anni possono trovare piena testimonianza nelle posizioni peirciane. Nel contempo, non si tratta di affatto di pensare che in Peirce tutte le questioni che agitano il dibattito contemporaneo siano risolte; ma se da un lato ciò motiva il nostro atteggiamento non strettamente filologico, dall'altro è bene restituire a Peirce la ricchezza di vedute sulla fotografia che la teorizzazione successiva ha spesso ridotto a una serie deproblematizzata di prestiti.

Se la percezione è costituzione di valori per via interpretativa, ciò significa che la referenzialità di una semantica linguistica non potrà che essere *inter-referenzialità* rispetto a un orizzonte esperienziale che è già semiotizzato. La seconda considerazione è data dal fatto che il segno linguistico, nella comunicazione, deve giungere a manifestazione e viene messo a significare solo in quanto percepito. Il segno conquista allora, nelle pratiche comunicative, un'evenemenzialità e una dipendenza esperienziale. Se poi si pensa al fatto che la *parole* può essere considerata prioritaria alla *langue* e che la comunicazione a distanza è seconda rispetto a quella *in praesentia*, significa che i segni linguistici in "esercizio pubblico" (nel quadro di una intersoggettività già da sempre dischiusa) hanno sempre goduto di un radicamento nell'effettualità di una esperienza in atto; radicamento da cui sono riusciti, in parte, ad emanciparsi solo sotto particolari condizioni (sistemi notazionali e protesi mediatiche), ma che a ben vedere non fanno altro che mediare ulteriormente tale effettualità. La semantica di un romanzo passa necessariamente per un'esecuzione (sia pure mentale) della sua *partitura* grafematica, talché è solo reinnestando la sonorità del significante verbale che la prosodia può essere ricostruita. L'opposizione forte tra un testo verbale e un testo visivo quale quello fotografico deve essere subito così smentita rispetto a un comune carattere sensibile. Il sensibile non è poi alcunché di ineffabile, ma un territorio dove si esemplificano dei pattern diagrammatici in funzione di una specifica *mira* o accesso alla significazione. L'opposizione tra testo verbale e testo fotografico non tiene neppure in ragione di una sudditanza del primo dal codice rispetto all'aperta e insaturabile significazione del secondo. Il quoziente di determinazione del senso risponde della sua gestione tentativa interna a delle pratiche specifiche; il che significa

che la codificazione stessa non è che uno strumento di maggiore arginamento rispetto all'infinitizzazione dei sensi possibili. La semiotica peirciana, con il suo concatenamento di segni che si interpretano, descrive perfettamente questi bivi del senso che vengono gestiti da una configurazione testuale, la cui struttura si offre come una riduzione parziale di complessità attraverso delle *contraintes*, delle "svolte" vietate.

La foto non comporta né una dimensione (inter-)referenziale, né un carattere sensibile, né una indeterminazione del senso che la oppongano ad altre forme di testualità, come quella verbale (tutt'al più si possono riconoscere delle differenze di grado). Ciò che dobbiamo notare è piuttosto che parlare genericamente di fotografia significa utilizzare un termine che media e raggruppa l'insieme delle prospettive sotto cui essa viene costituita dentro pratiche differenti. La semiotica strutturale ha parlato del *testo* come una costituzione dell'analista, ma dietro questa apparente coscientizzazione epistemologica ha nascosto la necessaria indagine dei modi pertinentziali di tale costituzione (anche la semiotica è una pratica e non ogni testo ha lo stesso statuto). Inoltre, restituita una dimensione sensibile alla testualità, ecco che essa deve sempre avere una concreta manifestazione esperibile: una foto, come un brano musicale o una poesia, è sempre, sotto una certa prospettiva, un oggetto. Esso, in quanto tale, oltre a una configurazione sensibile, ha sempre a monte un processo costituente che possiamo chiamare *istanziamento* e che lo pertinentizza come un *prodotto*. Se la taglia del *segno* è stata spesso vista di malocchio perché non è in grado di rendere conto della semantica della configurazione di cui è parte, la sua natura interna (la sua triadicità) è esattamente ciò che consente di omogeneizzare e mediare la dimensione discorsiva con quella produttiva e sensibile. Certo a Peirce non sfuggiva (tutt'altro) l'esistenza di una diagrammatica discorsiva, gli atti di linguaggio e le convenzionalità enunciazionali; è fin troppo evidente come le categorie cenopitagoriche si proiettino anche sul versante testuale. Il ritorno alla taglia del segno non può essere solo superficialmente giustificato per il fatto che essa non è affatto predeterminata, dato che un intero romanzo può essere colto come un segno. O meglio questa osservazione diviene convincente solo nel momento in cui si specifica che si dà segno (lo si costituisce pertinentzialmente) solo all'interno di una posta di significazione interna a un percorso interpretativo. Del resto, se possiamo sostenere che il globale determina il locale anche in Peirce è perché la Terzità, vale a dire una mediazione integratrice di istanze individuate secondo assi di relazioni plurimi, è sempre vigente a regime. Detto questo, è proprio la moltiplicazione degli accessi al senso (pluralità degli interpretanti) che giustifica il fatto che localmente si continui a passare per i segni, ossia per la loro eterogeneità costituzionale. Il rapporto tra configurazione

e segni che la costituiscono si pone così all'insegna dell'*integrazione* (globale) e contemporaneamente della *diffrazione* (locale) del senso.

Pensare la foto come segno non significa quindi non riconoscerla come una configurazione discorsiva; semplicemente, non si intende estraniarla dalle pratiche che la possono costituire sotto diverse pertinenze. Essa, prima di esemplificare le proprie relazioni discorsive, è dipendente da una rete di relazioni, da un'istanziamento e da un quadro culturale. La foto transita tra il *Perceptual Universe*, l'*Universe of Experience* e l'*Universe of Discourse* quale *configurazione sensibile, prodotto e testo*. Ma il portato finale delle nostre note introduttive ci porta ora a riconoscere che questi Universi sono già assunti di secondo grado: il sensibile, come l'esperienziale, sono già depositi di valenze mediati dalla dimensione segnica, così come il discorsivo è in grado di costruire solo una metaobiettivazione interna a sé stesso. La dimensione segnica è quella che consente una circolazione commensurabile di valenze a diverso radicamento statutivo. Ecco allora che la configurazione sensibile, il prodotto, il testo sono già semiotizzati e rispetto ad essi è possibile mettere in campo delle valorizzazioni diverse dipendenti ricorsivamente dalle categorie cenopitagoriche: a regime non vi è infatti un *faneron* puro, ma già qualcosa che dipende da una semiotizzazione degli Universi.

Ogni segno ha un proprio retroterra che ne motiva prospetticamente la costituzione (è il suo *ground*), un radicamento esplicito del suo insistere (è il suo *oggetto immediato*), un posizionamento dentro un percorso di semantizzazione che è funzionale al rilancio del senso attraverso i suoi *interpretanti*. Il rapporto triadico del segno è inserito dentro una continua mediazione di mediazioni, uno stare dentro la Terzità. Ma questa non avrebbe delle poste di significazione senza avere in memoria la diagrammatica e l'effettività degli Universi che media.

Su tale base abordiamo ora la più semplice tipologia dei segni elaborata da Peirce (1903b, *C.P.* 2.243 e segg.), cercando di domandarci cosa essa individua. Da un lato essa è costituita da diverse forme di assunzione del segno: a) il segno in sé; b) il segno in relazione al suo oggetto; c) il segno in relazione con il suo interpretante. Dall'altro lato, queste assunzioni del segno lo colgono ciascuna come fosse qualcosa che si presenta alla mente, come un *faneron*, i cui elementi possono essere discriminati secondo le tre categorie cenopitagoriche.

| | PRIMITÀ | SECONDITÀ | TERZITÀ |
|---|-------------------|------------------|------------------|
| SEGNO IN SÉ | <i>qualisegno</i> | <i>sinsegno</i> | <i>legisegno</i> |
| SEGNO IN RELAZIONE AL SUO OGGETTO | <i>icona</i> | <i>indice</i> | <i>simbolo</i> |
| SEGNO IN RELAZIONE AL SUO INTERPRETANTE | <i>rema</i> | <i>dicisegno</i> | <i>argomento</i> |

Questa tipologia nasce da una prospettiva sul segno che non è esattamente la stessa di quella (*ground*) che lo costituisce lungo il percorso interpretativo di cui è alle dipendenze; si tratta di una prospettiva trasversale che non faremmo fatica a riconoscere come pertinente alla relazione tra segno enunciato e prospettiva enunciazionale. Dentro la prospettiva costituente del segno non vi è alcuna possibilità, per esempio, di parlare del "segno in sé"; così come le relazioni duali tra segno e oggetto e segno e interpretante devono essere concepite come *mediate* da un terzo, che è appunto una prospettiva di enunciazione.

Alla dinamica interna alla triadicità segnica, si sostituisce una analitica di punti prospettici che l'enunciazione del segno può gettare su esso stesso in quanto risorsa. Da ciascuno di questi punti prospettici dipartono delle autonome apprensioni e assunzioni del segno che possono a loro volta essere indagate secondo le tre categorie cenopitagoriche. Questa tipologia analitica finisce per ipostatizzare e quindi "fotografare" le costituzioni pertinenziali del segno stesso rispetto alla prospettiva di enunciazione; una volta che ristabiliamo la dinamica triadica del percorso interpretativo è chiaro che il segno appare caratterizzato da una sintesi congiunturale di tali costituzioni analiticamente distinte e i punti di vista prospettici potranno trovare integrazione e rispondere globalmente di una pratica. Ma questo sarà occasione di discussione di una seconda, più complessa tipologia segnica che analizzeremo successivamente. Per ora ci è sufficiente chiarire il fatto che questa tipologia analitica può avere un'autonoma spendibilità metodologica, per quanto non risponda della stratificazione e della dinamica costituzionale che è propria di ciascun segno.

Ci apprestiamo allora ad adibire una opportuna rilettura di questa tipologia peirciana che associ il transitare del segno attraverso diversi Universi di riferimento con dei fasci di valorizzazioni analiticamente distinte. Tale rilettura della tipologia non individua classi di segni ma la diffrazione delle sue

costituzioni pertinentziali e delle prospettive di valorizzazione. Ciò non fa che rispondere all'osservazione che ci ha consentito di ripristinare una centralità del segno negli studi semiotici una volta che esso viene inteso come uno snodo ad alta connettività interno a un percorso interpretativo, in grado di svelarne la non linearità.

Complessivamente, costituzioni pertinentziali e focalizzazioni sulle *valenze* disegnano un quadro di nove diramazioni prospettiche sulla significazione segnica che Peirce ha presentato come le tre tricotomie fondamentali della sua classificazione dei segni. Ne ridisegniamo una schematizzazione dipendente dalle argomentazioni precedenti:

| VALENZE DIPENDENTI DALLE → TRE CATEGORIE CENOPITAGORICHE | Primità (valenze diagrammatiche) | Secondità (valenze esistentive) | Terzità (valenze mediazionali ¹⁴⁸) |
|--|---|--|---|
| configurazione | <i>qualisegno</i> | <i>sinsego</i> | <i>legisegno</i> |
| prodotto | <i>icona</i> | <i>indice</i> | <i>simbolo</i> |
| discorso | <i>rema</i> | <i>dicisegno</i> | <i>argomento</i> |
| ↑ COSTITUZIONI PERTINENZIALI DEL SEGNO IN RAPPORTO ALL'ENUNCIAZIONE | | | |

tabella n. 1

In una prima esplicitazione semplificata di questo schema, possiamo asserire che il segno può essere costituito pertinentzialmente come una configurazione che esemplifica delle proprietà, come qualcosa che è frutto di un processo costituente, come un membro di una memoria culturale. Ciò significa che oltre a svolgere la propria funzione di supporto di un percorso interpretativo, il segno è qualcosa che a sua volta deve essere gestito come risorsa enunciazionale nella sua percezione, nella sua produzione, nella sua afferenza a un quadro culturale. Naturalmente, questa articolazione di processi costituenti è da cogliere come una serie di incassamenti, per cui le pratiche di istanziazione e la pressioni percettive sono anch'esse informate dalla cultura; ma quest'ultima è proprio ciò da cui dipendono anche le valenze del segno nelle sue diverse costituzioni. Come

abbiamo detto, siamo già totalmente entro un universo Segnico che (ri)costituisce *immediatamente* un Universo Percettivo, un Universo dell'Esperienza e un Universo del Discorso, visto che la sua stessa diagrammatica è ciò che imbriglia e connette l'Universo *dinamico* delle Idee e quello della Bruta Effettualità, consentendo una circolazione integrata delle valenze.

In pratica, la prima classificazione dischiude la significatività di una retrospettiva sul segno rispetto alla sua efficace mobilitazione della semiosi che spinge in avanti l'interpretazione. Infatti, oltre al fatto che la memoria istanziativa e discorsiva ha un ruolo fondamentale nella semantizzazione dei segni, va affermato, più in generale, che la significazione non può essere ridotta a una concatenazione di passaggi inferenziali, dato che essa si snoda su diversi livelli di pertinentizzazione in parallelo e su più investimenti semantici.

Dato che non intendiamo più costruire un'opposizione forte tra le *parole* e le *cose*, e tra *fatto* e *valore*, la prima generalizzazione metodologica che ne possiamo trarre è che qualsiasi entità semiotica costituita dentro una rete di relazioni può essere a sua volta pensata come uno snodo di diffrazione del senso; la sua gestione enunciazionale prevede che essa sia messa a significare per via del suo essere una configurazione, un prodotto e un discorso e per via delle valenze sotto cui può essere indagato il suo sopravvenire in un quadro esperienziale. Ecco allora, per esempio, che ogni testo non potrà essere messo a significare solo come discorso ma anche come prodotto e come configurazione sensibile, ossia potrà essere trattato come un oggetto, così come quest'ultimo, dovrà essere sempre pensato anche come un discorso. Inoltre, le valorizzazioni acquistano un quadro integrato e specificato secondo i diversi universi di esperienza.

Prima di sviluppare questo portato metodologico, rinviandolo alla trattazione specifica della foto, soffermiamoci su una semplice rilettura della prima tipologia peirciana. Avremo allora:

A) La costituzione del segno, in quanto *configurazione* che viene appresa, può essere messa in prospettiva secondo:

i) le valenze diagrammatiche: *qualisegno*. Si tratta del segno in quanto configurazione che esibisce una rete di relazioni, di pattern (per esempio, topologici, mereologici o morfologici) ancora irrelati rispetto a uno spazio d'esperienza; il qualisegno ha cittadinanza solo all'interno di una istruttoria sulle prospettive di semantizzazione, ma svolge il ruolo, rispetto all'enunciazione, di propositore di principi d'organizzazione

possibile;

ii) le valenze esistentive: *sinsegno*. Si tratta del segno in quanto manifestazione o evento "singolare", all'interno di un campo di presenza, che compartecipa del profilarsi locale di un quadro inter-deittico; è il segno come configurazione-occorrenza, dipendente quindi da un'aspettualizzazione e da una modalizzazione interne a un Universo Percettivo (figurativo);

iii) le valenze mediazionali: *legisegno*. Si tratta del segno in quanto configurazione riconosciuta come "moneta corrente", come forma segnica ricorrente e dotata di una propria legalità all'interno di determinate pratiche; è il segno come configurazione operativa/operabile all'interno di giochi linguistici.

B) La costituzione del segno in quanto *prodotto* che viene istanziato e scambiato può essere messa in prospettiva secondo:

i) le valenze diagrammatiche: *icona*. Si tratta del segno in quanto esemplificazione di qualità la cui relazione diagrammatica si offre come quadro veritativo e stabilizzato di un Universo d'Esperienza. L'enunciazione coglie il segno come una risorsa iconica in ragione del suo poter *insistere* su qualcos'altro, aprendo con ciò un'archiviazione memoriale dell'esperibile. Naturalmente, l'offerta veritativa di vertere su qualcosa non è affatto garanzia della non illusorietà dell'icona. Come già detto, il fatto che la Primità è concepita da Peirce come Possibilità è qui tradotta dalla nozione goodmaniana di esemplificazione (essa è l'opposto della denotazione quanto a rapporto con il referente¹⁴⁹). Per questo l'icona sussiste anche senza oggetto (C.P. 4.447: Peirce 1903d); il carattere significativo delle icone che «fa sì che vengano interpretate in questo modo è il loro possedere una qualità, a causa della quale possono essere prese come rappresentanti di qualsiasi cosa possa esistere che abbia quella qualità» (Peirce 1903f, p. 126);

ii) le valenze esistentive: *indice*. Si tratta del segno in quanto prodotto di un'istanziamento evinta attraverso un sistema di tracce; rispetto all'enunciazione, l'indice è già dipendente da una predicazione di valori d'esistenza che correlano ciò che si dà *in praesentia* con ciò che sta a monte di esso; la nozione sarà specificatamente problematizzata in § 4;

iii) le valenze mediazionali: simbolo. Si tratta del segno in quanto occorrenza di una configurazione significativa convenzionale che è suscettibile di mettere in relazione due quasi-Menti, ossia di operare

dentro una mediazione comunicativa; è il segno come prodotto effettivo di una pratica istituzionalizzata.

C) La costituzione del segno in quanto *discorso* può essere messa in prospettiva secondo:

i) le pure valenze diagrammatiche: *rema*¹⁵⁰. è il segno in quanto qualcosa che si presta ad entrare all'interno di concatenazioni discorsive (per esempio, una struttura proposizionale vuota) o di figurare, sotto un certo statuto, all'interno di una classe culturale (per esempio, un Termine); il rema esemplifica delle posizioni e delle relazioni senza che queste siano attualmente ricoperte, ma che pure sono coglibili come disponibili a strutturare una pratica;

ii) le valenze esistentive: *dicisegno*. è il segno in quanto prodotto culturale, situato all'interno di un quadro di enunciazione, ma anche capace di esercitare una costrizione su quest'ultimo e di esplicitare il grado di assunzione dei valori rispetto alle posizioni enunciazionali;

iii) alle valenze mediazionali: *argomento*. è il segno in quanto capace di mobilitare ed eventualmente sommuovere i quadri culturali cui afferisce, al fine di adibire un percorso di risemantizzazione o di contrattare delle commensurabilità tra entità semiotiche diverse.

1.3. Dalla tipologia dei segni alle pratiche

Peirce non si è affatto accontentato della tipologia sopra ridiscussa ed è passato a versioni ben più articolate e comprensive, in primo luogo combinando a triplette le nove diramazioni appena illustrate. Ora, è sbagliato leggere la complessificazione ulteriore di tale classificazione come mero supplemento o raffinamento delle tre tricotomie fondamentali. In realtà, queste ultime individuano costituzioni locali dei valori segnici rispetto all'enunciazione in atto, mentre i segni non possono che essere costituiti dalla compresenza di tutte e tre le categorie cenopitagoriche (Primità, Secondità e Terzità). Non si tratta quindi di complessificare una tipologia dei segni, ma di costituirne davvero una in grado di rendere conto della loro stratificazione identitaria. La prima tipologia costruiva un'analitica sul segno che può essere ribattuta sulla vocazione complessiva che un segno assume all'interno di una pratica. La gestione del segno lungo un processo di semantizzazione comporta che essa interconnetta il suo essere nel contempo configurazione, prodotto e discorso. La combinazione delle nove costituzioni segniche dà luogo a ventisette, ancorché solo ipotetiche, stratificazioni identitarie del segno. Peirce ha subito rilevato che questi ventisette tipi di segni sono solo il frutto di una combinazione strutturale, ma molti di essi, in realtà, possono essere esclusi. I principi che decidono di tali esclusioni casistiche sono problematici: discendono dal fatto che si intende la Primità come pura *possibilità* e la Terzità come legge: ecco allora che a) le possibilità determinano solo le possibilità; b) le leggi sono determinate solo dalle leggi. Tali restrizioni conducono a uno sfoltimento notevole dei tipi:

| | | | |
|--|--|---------------------------------------|---|
| 1 QUALISEGNO iconico rematico | 5 LEGISEGNO ICONICO rematico | 8 Legisegno SIMBOLO REMATICO | 10 Legisegno simbolico ARGOMENTO |
| 2 SINSEGNO ICONICO rematico | 6 LEGISEGNO INDICALE REMATICO | 9 Legisegno SIMBOLO DICENTE | |
| 3 SINSEGNO INDICALE REMATICO | 7 LEGISEGNO INDICALE DICENTE | | |
| 4 SINSEGNO indicale DICENTE | | | |

tabella n. 2

Alcuni commenti preliminari possono essere già avanzati, in vista di una loro valutazione più attenta: il primo luogo la dimensione esistentiva (Secondità), se assente dal tipo segnico, sembra condannarlo all'impossibilità di una sua manifestazione, di una sua occorrenza concreta: è ciò che accadrebbe al qualisegno iconico rematico, al legisegno iconico rematico, al legisegno simbolo rematico, e al legisegno simbolo argomento (prima riga dello schema). Il qualisegno iconico rematico ha esistenza solo all'interno di una istruttoria di semantizzazione, una soppesazione di effetti di senso possibili, mentre i tre legisegni sarebbero dei *type*, le cui occorrenze sono dei sinsegni. Resterebbero in gioco sei tipi di occorrenze segniche effettuali (le ultime tre righe dello schema). Nell'economia del presente articolo, vista la focalizzazione sul pensiero peirciano, non problematizzeremo le restrizioni che portano alla enucleazione di questi dieci tipi segnici, i quali verranno assunti nella nostra trattazione. Nel contempo, dobbiamo però rilevare che tale tipologia deve essere rigiustificata a livello metodologico, visto che lo stesso Peirce, a livello teorico-generale, era consapevole di ulteriori complessificazioni. La prima tipologia di costituzione segnica da cui derivano, per combinazione, i dieci tipi di segno si fondava su una analitica della relazione triadica che si limitava a considerare: a) il segno in sé; b) il segno in relazione al suo oggetto; c) il segno in relazione con il suo interpretante, ma andrebbero ulteriormente precisate le relazioni del segno con

b1) l'oggetto immediato; con b2) l'oggetto dinamico; con c1) l'interpretante immediato; con c2) l'interpretante dinamico; con c3) l'interpretante finale del segno; d) la relazione triadica del segno con l'oggetto dinamico e l'interpretante finale, ecc. Ciò porterebbe infine a considerare i tipi segnici come costituiti dall'intersezione di tutti i «rispetti», cioè di tutte le relazioni del segno con le sue componenti. Essendo tali rispetti almeno 10, ne risultano 310, ossia 59049 classi di segni (8.343). È proprio questa deriva classificatoria, rivelatasi palesemente ingestibile e antieconomica, ad aver lasciato nell'ombra l'utilità dell'impostazione di base delle tipologie peirciane.

Ora, crediamo che la rilettura che abbiamo fornito della prima classificazione sia in grado di costruire un argine teorico a tale deriva e garantisca l'articolazione con una metodologia di approccio alla relazione tra pratiche e segni. Per esempio, la semiotizzazione radicale (l'Universo del Segno) sulla base della quale abbiamo situato, a regime, tale tipologia, impedisce di pensare icona, indice e simbolo come una tricotomia dipendente dalla relazione intrattenuta dal segno con il suo oggetto dinamico. Tali costituzioni segniche sono invece afferenti a un mondo dell'esperienza (già mediato dalla Terzità) di cui si contrattano i valori diagrammatici, esistentivi e mediazionali. È dentro l'accoppiamento strutturale con l'ambiente che la connessione relazionale con l'oggetto dinamico può entrare nel circuito dell'interpretazione e della gestione delle valorizzazioni. Allo stesso tempo, è solo all'interno di una gestione del senso che i segni, in quanto snodi locali di un percorso interpretativo, possono essere colti da prospettive enunciazionali che ne stratificano l'identità e gli apporti semantici. Quanto alla relazione con i diversi interpretanti, la costituzione del segno quale discorso sussume in sé già l'ottica dello svolgimento della sua significazione in rapporto al punto di vista enunciazionale.

Metodologicamente, se la prima tipologia (vedi tabella n. 1) ci permette di cogliere la diffrazione del senso che il segno dischiude quale snodo interpretativo e gli assi di pertinenza secondo i quali una gestione della significazione dovrebbe tensivamente giungere a una integrabilità dei valori diversamente costituiti, la seconda tipologia (tabella n. 2) ci dovrebbe consentire di porre in gioco l'identità segnica che una data entità culturale assume all'interno di una determinata pratica. Il carattere astratto delle denominazioni peirciane (costituzioni e tipi segnici) è giustificato dal loro tenere in memoria la struttura diagrammatica dell'elaborazione teorica da cui derivano, ma non ci impedirà di offrire nuove lessicalizzazioni funzionali al chiarimento del portato metodologico derivato dalla distinzione delle classi.

1.4. Raccordi tra semiotiche e precisazioni

Il portato del percorso fin qui tracciato, posto soprattutto all'insegna di uno sforzo traduttivo tra modelli semiotici, è in grado di smentire alcuni luoghi comuni della vulgata peirciana:

a) in primo luogo non è ammissibile riconoscere testi o porzioni di essi come delle icone, o degli indici o dei simboli, dato che ciò risponde di un modo di costituirli a fini di significazione nella loro relazione con l'enunciazione reggente;

b) ogni identificazione dell'immagine con l'icona è totalmente indebita così come ogni deproblematizzazione della nozione di *somiglianza* che dovrebbe caratterizzare quest'ultima; sul primo punto è stato giustamente riconosciuto che Peirce parla di *ipoicone*, le quali sono sempre attraversate non solo dalla Primità, ma anche dalla Secondità e dalla Terzità, ossia hanno un versante esperienziale e discorsivo. L'*ipoicona* è un segno iconico effettivamente manifestato e deputato, entro certe pratiche, a servire da sostituto di qualcos'altro per via di un abito o di una convenzione codificata (C.P. 2.276). Arriviamo così al secondo punto: la somiglianza è sempre dipendente da un vaglio rovesciato che va dal segno come campione verso qualcos'altro che esso esemplifica; in questo senso, l'iconicità sussiste anche indipendentemente da un oggetto realmente esistente, dato che può insistere su un oggetto possibile di cui essa stessa si offre come esemplificazione;

c) nel corso della nostra trattazione abbiamo forzato l'identificazione tra le valenze che dipendono dalla Primità e la diagrammaticità, trascurando il fatto che la prima Primità è identificata da Peirce con le Qualità. La forzatura non dipende solo dalla ricerca di una tangenza tra le posizioni peirciane e la koinè strutturalista; si tratta del fatto che i *qualia* sono colti sempre all'interno di una diagrammatica di relazioni sia tra di loro, sia in rapporto all'osservatore. Che la diagrammaticità sia l'aspetto cruciale della Primità lo dimostrano le metafore, «quelle che rappresentano il carattere rappresentativo di un representamen mediante la rappresentazione di un parallelismo con qualcos'altro» (C.P. 2.277). Siamo esattamente di fronte a quella che Goodman chiama *esemplificazione metaforica*, per cui malgrado un segno non abbia affatto proprietà condivise con il suo oggetto, esso è in grado di esemplificarlo attraverso una trasposizione diagrammatica afferente a un dominio di qualità del tutto dissimili.

La massima esemplificazione di *icona* è dunque il diagramma: quest'ultimo è definito come *icona di relazioni intelligibili*. Abbiamo già insistito sul fatto che nella faneroscopia peirciana la dimensione iconica è una mistura di intelligibile e sensibile, così come abbiamo mostrato che l'icona è frutto della costituzione pertinenziale di un segno quale risorsa per mettere in campo delle valenze diagrammatiche. Da queste notazioni possiamo ricavare che dobbiamo distinguere diagrammaticità da diagramma, il quale - come l'ipoicona - ha sì una dimensione iconica, ma non è privo di Secondità e Terzità; ciò è testimoniato dal fatto che una delle versioni del diagramma che giocano un ruolo di primissimo piano nella semiotica peirciana è il *grafo esistenziale*. Quest'ultimo è una trasposizione diagrammatica del Pensiero in grado di generalizzarne delle forme logiche; il fatto più interessante è che il grafo è «esistenziale» perché fa esistere dei pattern relazionali attraverso la tracciatura di partizioni su un foglio che si pone come l'equivalente della mente. Un grafo è un diagramma che non manca di una precisa configurazione, ma che viene assunto tranquillamente da Peirce nel senso di un *type*: è quindi icona, ma anche simbolo (C.P. 4.537). Ma se il grafo viene tracciato, esso avrà necessariamente una componente indicale, dato che «nessuna proposizione può essere espressa senza l'aiuto di Indici» (C.P. 4.543). Tale indicialità è quadro interdeittico su cui si muove o si è mossa l'enunciazione per tracciare il grafo, che non significa tuttavia né determinatezza delle circostanze di enunciazione, né dei referenti, e neppure degli oggetti immediati e degli interpretanti. E ciò è vero persino se consideriamo il grafo solo in quanto percepito. Il percepito, come ogni segno, ha una indefinitezza sia riguardo all'Oggetto del Segno, (indefinitezza in Estensione), sia riguardo all'Interpretante (indefinitezza in Profondità). (C.P. 4.543).

Convocare qui la teoria dei Grafi¹⁵¹ ha il solo scopo di negare che la semiotica peirciana possa essere studio di segni isolati: «Ammettendo che segni connessi fra loro debbano avere una Quasi-mente, si può anche affermare che non ci può essere nessun segno isolato. Anzi, i segni esigono almeno due Quasi-menti: un Quasi-emittente e un Quasi-interprete» (C.P. 4.551). Due parti (due organismi distinti, due persone, due atteggiamenti o stati mentali di una stessa persona¹⁵²) devono collaborare nel «comporre un Fema e nell'operare su di esso in modo da sviluppare un Deloma»: questa è la *prima convenzione* di determinazione delle forme e delle interpretazioni dei grafi esistenziali (detta «*Dell'azione della traccia*»), e nel termine "convenzione" è esplicito il carattere normativo della semiotica peirciana. Se si tiene conto che un fema è un segno-enunciato - sia esso Interrogativo, Imperativo o Assertorio - che ha un effetto costrittivo sul suo Interprete, mentre il *deloma* è un segno che guida l'interpretazione (profila un

percorso interpretativo), ben si comprende il quadro entro il quale Peirce situa la significazione: entro pratiche istanziative e ricettivo-interpretative.

Rispetto all'Universo del Segno, Peirce ha messo in campo diverse prospettive di indagine che studiano rispettivamente:

- (a) le condizioni affinché il segno possa fungere da snodo significante per dei significati o, meglio, da representamen in grado di reggere un percorso di significazione (grammatica speculativa);
- (b) le condizioni di afferenza di un segno a un quadro di relazioni esperienziali, siano esse poi declinate sotto la prospettiva pratica della produzione segnica o di quella della ricezione (logica);
- (c) le condizioni di esercizio dei segni nelle pratiche comunicative e interpretative (retorica pura).

La nostra versione traduttiva di queste tre branche della semiotica peirciana può parere forzata¹⁵³ e nascondere o quantomeno depotenziare aspetti quali la semantica denotazionale, basata su condizioni di verità tali per cui la rappresentazione del segno può "veramente" fare le veci del proprio oggetto. Ora, per prima cosa dobbiamo ricordare che il "veramente" è siglato dalla pratica, dall'uso del segno, dall'accertamento che il segno è di fatto usato per denotare un certo oggetto; negare questo significa non tener conto del pragmaticismo peirciano. In secondo luogo, la logica è normativa, ossia le condizioni di verità del segno sono puramente ideali, nel senso di regolative, e tutt'al più si pongono rispetto a una prospettiva scientifica, la quale tra l'altro è per Peirce l'ottica di apprendere attraverso l'esperienza (C.P. 2.227). In terzo luogo, bisognerebbe precisare meglio cos'è l'oggetto di cui si parla; innanzi tutto, dentro il percorso della significazione per concatenazione di segni, l'uno interpretante del precedente, l'oggetto denotato è quello *immediato*, e solo asintoticamente quello *dinamico*. Quindi si deve osservare che l'Oggetto rappresentato vicarialmente dal segno non è necessariamente una datità esteroceettiva né tanto meno un ente indipendente dall'esperienza; può essere un costrutto interocettivo, qualcosa di puramente immaginario, un altro segno di cui il representamen è parte (2.230), può essere un intero scenario figurativo (come in «Caino uccise Abele»). Per togliere ogni dubbio su una deriva ortonimica di tale concettualizzazione, Peirce precisa che anche un verbo («uccise») ha il proprio oggetto ("uccidere") (ivi).

Quelle che abbiamo chiamato "condizioni di afferenza di un segno a un quadro di relazioni esperienziali" paiono allora generalizzare correttamente il rapporto tra produzione segnica e flusso dell'esperienza: «Il Segno può solamente rappresentare l'Oggetto e parlare di esso. Non può fornire da solo conoscenza

diretta o riconoscimento di quell'Oggetto. [...] Per oggetto di un Segno si intende precisamente quell'entità di cui è presupposta una conoscenza diretta affinché il Segno possa veicolare qualche ulteriore informazione riguardo all'oggetto stesso» (2.231). Queste asserzioni del Peirce più maturo (sono tratte da un manoscritto del 1910 intitolato *Meaning*) dimostrano come il segno, in quanto *entità*, può essere sia una "cosa" sia un'"idea" (8.328); queste ultime - ricordiamolo - sorgono nell'esperienza comune. In qualsiasi caso, il segno è coimplicato nell'esperienza, e questa non si dà che a partire da un fronte che noi chiameremo *inter-attanziale*, ossia uno scenario figurativo che è già dell'ordine della Secondità. La Primità, per quanto sia stata spesso esemplificata come pura sensazione, come sentimento, in realtà non ha occorrenza propria nell'esperienza, ma è solo una idea astrattiva, che rinvia a un istante detemporalizzato di manifestazione di una qualità irrelata a qualsiasi altra¹⁵⁴: ciò non è possibile né per la percezione, né per la riflessione dato che esse richiedono una transizione esistente sia sul fronte sotteso tra ego e alterità, sia sul fronte di un ego che vive negando il sé stesso precedente (si mantiene come sé facendosi altro): «La persona nel suo stato di inerzia identifica sé stessa con il precedente stato di sentimento, e il nuovo sentimento che sopraggiunge suo malgrado è il non-ego. [...]. Questa coscienza dell'azione di un nuovo sentimento è ciò che io chiamo un'*esperienza*. L'*esperienza*, generalmente, è ciò che il corso della vita mi ha *costretto* a pensare» (cfr. 8.330). Nella Secondità si radica sia il dover far fronte ad assi di opposizione/resistenza, sia l'innesto di una valorizzazione; da una parte, lo *sforzo*, il cui radicamento corporale è non poco interessante, e dall'altra lo *scopo*, che non è altro che quella *tematizzazione* che informa già la percezione nella trattazione husserliana. Basta poi esplicitare il fatto che ogni relazione triadica contiene in sé un «elemento mentale» e che «ogni mentalismo implica Terzità» (8.331) per comprendere che dovunque vi sia interpretazione vi è Terzità e che il segno è sempre «una sorta di Terzo» (8.332.).

Anche i segni possono essere considerati come entità soltanto possibili (*potisegni*), come entità (singole occorrenze) configurate o esperite in atto (*attisegni*), come entità familiari e generali (*famisegni*) ossia riconducibili a un quadro culturale o quantomeno a una memoria individuale (8.346). La formulazione teorica dei *famisegni* pare promettente per non ricondurre le occorrenze a tipi, ma a *famiglie di trasformazioni* - per dirla con François Rastier¹⁵⁵: del resto, è lo stesso Peirce a preferire a *type* il termine *famisegno* nel 1908, pur con qualche titubanza. Gli attisegni esplicitano il problema dei modi di produzione segnica; ma è molto importante sottolineare come a Peirce sia chiaro che: a) ogni segno, per diventare tale, «deve essere pronunciato» (8.348) - *modi*

di produzione; b) ogni segno deve *asserito*, nel senso che la sua produzione è un atto di significazione (8.337); c) ogni segno deve essere *assunto*, dato che l'asserzione prevede una posizione epistemica e più in generale una presa di posizione rispetto a quanto asserito (ivi¹⁵⁶).

La tricotomia *potisegni, attisegni e famisegni* non è che l'indiretta testimonianza che il quadro delle costituzioni segniche prima indagato (prima tipologia) deve essere riferito alla relazione tra il segno e la prospettiva di enunciazione. La denominazione fantasiosa non deve farci perdere di vista la crucialità delle poste teoriche che si nascondono sotto questa tricotomia.

1.5. Breve disamina preliminare dell'indicalità

Dall'exkursus precedente è emerso che le categorie di Primità, Secondità e Terzità sono i centri nevralgici dell'*ideoscopia*¹⁵⁷ peirciana in quanto afferiscono a dimensioni compresenti dell'esperienza comune, capaci di individuare assi di valorizzazione specifici. A regime, l'esperienzialità perviene e si sostiene sulla Terzità, ossia dipende sempre da una concatenazione interpretativa plurilivellare: l'accesso a una pura Primità o Secondità dipende da esperienze limite, per di più descritte in termini di riduzione fenomenologica; contemporaneamente, nulla sarebbe più fallace di ridurre i modi di esistenza dei valori alla sola Terzità.

Nella semiotica peirciana è ben chiaro, per di più, che la dotazione di significato di un segno, rispetto all'insieme di cui è parte, non esaurisce il quadro della significazione che esso media; il segno si offre come uno snodo ad alta connettività che lo riconduce all'enunciazione e al crocevia di pratiche da cui esso stesso dipende. Come detto, più che tipologie segniche, alcune classiche tricotomie peirciane rispondono, in realtà, di diverse prospettive sui segni, mentre questi ultimi sono caratterizzabili analiticamente solo dal fascio complessivo delle singole prospettive legittime. Un'ulteriore problematizzazione viene innestata dalla non necessaria coincidenza tra i processi costitutivi dei segni (a livello percettivo, istanziativo o discorsivo) e lo statuto che questi possono acquisire nella memoria culturale.

Tale ricostruzione critica può entrare in contrasto con qualche passo peirciano che sembra offrirsi a un quadro teorico sui segni più netto e pragmatico. La nozione che ha maggiormente attratto i teorici della fotografia è in questo senso quella di *indice*. L'indice mette in gioco, stando ad alcuni passi di Peirce (C.P. 3.359-61) una relazione *degenere* rispetto alla Terzità, dato che la genuinità propria alla triadicità del segno simbolico viene meno: la relazione tra *representamen* e *oggetto* non è più mentale, e non è più sottesa da un *abito* (regola convenzionale introiettata da un attore sociale¹⁵⁸).

Dalla prospettiva di una convenzionalità dei saperi (Terzità), si passa, nell'esplicazione della natura dell'indice, a un livello di conoscenza delle relazioni naturali; dall'intersoggettività passiamo a un dominio inter-oggettivo, dove i segni sono "reali", connessione causale tra fenomeni (le nuvole per la pioggia, il fumo per il fuoco, ecc.):

Deve esserci una relazione duale diretta del segno con il suo oggetto indipendentemente dalla mente che usa il segno [...]. Il segno significa il suo oggetto solamente in virtù del suo essere realmente connesso ad esso (C.P. 3.361).

Il fatto è che, pur nel suo "realismo" genetico, l'indice richiede comunque un osservatore; questi, per costituire "qualcosa" come indice, deve inferire una relazione causale sulla base della prensione percettiva di questo "qualcosa" e della possibilità di coglierlo come *conseguente* rispetto a un antecedente di cui non ha esperienza in atto. Come direbbe Eco, se abbiamo esperienza attuale di tutti e due i *relata*, non abbiamo più la costituzione dell'uno come segno (indicale) dell'altro. È bene tuttavia precisare che quest'ultimo scenario deve essere anch'esso messo a significare; la configurazione che pare connettere i due termini deve essere interpretata sotto una legge di concatenazione causale (è il processo di combustione alla base del fuoco che provoca il fumo): questo percorso interpretativo implica in modo evidente la Terzità.

Quest'ultimo rilievo spiega come in realtà l'osservatore debba avere comunque una competenza tale da riconnettere il segno indicale all'oggetto indicato, ossia deve avere un pre-sapere su una certa relazione causale e assumere un quadro epistemico sotto il quale pensare che quella relazione possa ragionevolmente occorrere. Con ciò pare perdersi allora la specificità dell'indice rispetto al simbolo, dato che comunque l'indice si dà solo in virtù di una legge e di un abito esperienziale. Del resto, la nostra trattazione precedente ha cercato di mostrare come Primità, Secondità e Terzità siano ricorsivamente compresenti ad ogni pertinentizzazione costitutrice del segno: segno in quanto configurazione, in quanto prodotto, in quanto discorso.

Certo, si potrebbe insistere sul fatto che il punto cruciale nell'indicalità è che la legge (la regola) non è sociolettale, ma naturale, ossia non è arbitraria, ma necessaria; non sta solo nella mente dell'osservatore, ma è legge "reale" che regola il mondo. Ciò significherebbe tuttavia bypassare qualsiasi prospettiva epistemologica, oppure semplicemente scambiare il processo di interpretazione, mediato ineludibilmente dalla Terzità, per lo statuto che viene attribuito all'interpretato: riascrizione o, meglio, ri-obiettivazione del segno come "naturale". Del resto, il passaggio teoretico dalle categorie cenopitagoriche alle costituzioni segniche è proprio quello che sigla la distanza tra un modo presentazionale, ossia un regime di costituzione di valori ricostruito per riduzione fenomenologica, e una costituzione specifica di valore che è già funzione di una assunzione pertinentenziale (o se si vuole di un'ecologia della significazione rispetto a un ambiente): ne deriva che parlare di indicalità significa già collocarsi nel quadro di una piena e radicale semiotizzazione, rispetto alla quale la determinazione di ogni singolo segno è già dell'ordine dell'interpretazione, e quindi del passaggio attraverso altri segni.

La sottolineatura dell'aspetto epistemico che è correlato a questa costituzione interpretativa è fondamentale anche per ciò che attiene alla fotografia; più volte essa viene presentata da Peirce come garanzia di obiettivazione di qualcosa in quanto dipendente da connessioni inter-oggettive, ma, a ben vedere, ciò si dà solo nel quadro di una soppesazione critica tra costituzioni segniche in competizione: una foto può essere utilizzata per attestare la fallacia di un percelto, di un'allucinazione individuale o collettiva¹⁵⁹, così come una percezione attuale può dissimulare i valori esemplificati da una foto additando delle distorsioni provocate dal dispositivo. L'interoggettività della foto è solo possibile ancoraggio di un percorso interpretativo, ma a sua volta dipende da un altro percorso che la costituisce e la assume come tale. Per dirla in altri termini, l'attenzione alla produzione segnica non è mai pensata come qualcosa che può saturare il significato, ed anzi essa diviene semioticamente rilevante quando viene ricondotta alla gestione di percorsi interpretativi. È in tale prospettiva che talvolta Peirce si spinge a paragonare l'apprensione percettiva stessa a una fotografia o l'esperienza stratificata nel tempo di qualcosa a una *composite photograph*¹⁶⁰, senza che con ciò voglia derubricare il carattere interpretativo della percezione e della mnesia.

È certo palese che la nostra lettura tende a prediligere la possibilità di una de-ontologizzazione critica della semiotica peirciana, ma è bene tenere conto che le definizioni summenzionate di indice, nei termini di una connessione "reale" che si autoimpone in quanto tale agli occhi dell'osservatore provengono da uno scritto del 1885 ("On the Algebra of Logic: a contribution to a Philosophy of Notation"), collocandosi così proprio nell'anno in cui si pone una svolta in senso fenomenologico (faneroscopico) della teorizzazione peirciana. Detto questo, la de-ontologizzazione deve essere all'insegna di una mediazione semiotica ubiqua, ma non di una de-realizzazione: la Secondità come irradiazione di una valorizzazione esistente delle configurazioni percepite (o prodotte lungo un certo corso d'azione) deve essere un perno altrettanto ineludibile di una semiotica che vuole trarre insegnamento dalla lezione peirciana: in questo senso, non si tratta affatto di negare che la fotografia possa mediare (ossia far parte integrante della semiotizzazione di) un processo di attestazione di un evento o di un percorso di evidenziazione di analogie tra cose. Parimenti, non si tratta affatto di contestare la connessione fisica interna al processo fotografico, per quanto comporti già essa una *trasformazione* che non può essere taciuta (Klinkenberg 2004); di fatto, su ciò Peirce ha sempre continuato a insistere. È vero che talvolta (Peirce 1906a; C.P. 5.554) il filosofo americano, facendo una disamina della nozione di verità come *corrispondenza* (conformità del representamen al proprio

oggetto), menziona la foto come un caso in cui la pellicola è forzata, per costrizione fisica, a restituire l'immagine di una casa inquadrata. Peirce soggiunge che la foto impone l'oggetto (la casa) all'attenzione dell'osservatore, ne attiva una prensione scopica compulsiva, come il trillare di un campanello alla porta di casa. L'argomentazione ha il difetto di utilizzare due punti di vista diversi; il primo è una prospettiva che dall'alto certifica come l'osservatore si trovi in *praesentia* di un'immagine che è fisicamente e costrittivamente legata all'oggetto di cui esemplifica le proprietà (corrispondenza). Dall'altro lato, assume un punto di vista interno all'osservatore che, come nel caso del campanello, sposta lo sguardo dalla foto verso la casa (la porta) che ha a portata d'esperienza. La compulsività non è del riconoscimento, ma della sintassi esperienziale che porta a connettere due entità, la foto e la casa da essa indicata ed esemplificata.

Quanto è emerso è che l'indice quale presunto segno autonomo resta, per un'istanza soggettale (per una Quasi-Mente), un segno triadico, dato che richiede la convocazione di una mediazione, di un interpretante (la legge causale, non per forza autoevidente, come quella che connette il fumo al fuoco) all'insegna della Terzità. La sua specificità è nella relazione tra segno e oggetto, che è esplicita da un legame che viene obiettivato come naturale; ma ciò pertiene all'*assunzione* della significazione, come lo stesso Peirce riconosce nel passo fondamentale della lettera a Lady Welby del 1904 che abbiamo già richiamato in precedenza in una nota:

L'atto dell'asserzione non è un puro atto di significazione. è una esibizione del fatto che ci si assoggetta alle pene previste per un bugiardo se la proposizione asserita non è vera. Un atto di giudizio è l'autoriconoscimento di una credenza; e una credenza consiste nell'accettazione deliberata di una proposizione come base di condotta (Peirce 1904, p. 193; C.P. 8.337).

Naturalmente l'assunzione non deve far dimenticare che fin dall'inizio è in gioco la pertinentizzazione che costituisce il segno stesso, mettendolo a significare entro un dato percorso di senso. Prima di distinguere i casi in cui l'indicalità viene riascritta a connessioni causali naturali, rispetto a quelli in cui essa resta totalmente interna ad atti linguistici, si deve rimarcare che il legame d'interconnessione tra i termini relati si dà come una configurazione cogente a un processo di istanziazione del representamen: è il caso della *traccia*. Se il passaggio attraverso una legge naturale conosciuta spinge l'indice verso la Terzità, la traccia, in quanto "memoria visibile" del legame, lo sospinge invece verso l'iconicità, e di qui, in apparenza, nuovamente verso il realismo. Anche in

questo caso, una prospettiva semiotica attuale, non entusiasta ad assumere una posizione epistemologica realista come quella del Peirce degli inizi, dovrà soppesare la trattabilità e l'euristicità della nozione di traccia accanto a quella di indice. Nella traccia, e in particolare nell'impronta, l'indice assumerebbe una capacità proto-descrittiva dell'oggetto che sta alla base della produzione segnica: è qui in gioco quella problematizzazione della dimensione iconica della significazione che abbiamo già avviato nel paragrafo precedente in termini di *esemplificazione* di proprietà.

Vediamo allora di tematizzare brevemente la trattabilità teorica dei due poli antitetici dell'indice, quello che lo spinge verso una massima iconicità, l'*impronta*, e quello che lo spinge verso la massima Terzità, l'*indessicale linguistico*; nel contempo assumiamo un caso intermedio rispetto a questi due poli, ovvero il classico esempio dell'indice puntato. Cominciamo dal legame tra indicabilità e indessicalità linguistica; in molte teorie del linguaggio i segni indessicali, quali i dimostrativi, i pronomi, ecc., vengono ritenuti capaci di innescare una proiezione referenziale o realizzare un atto di riferimento¹⁶¹. Per una semiotica del discorso, l'indessicalità linguistica costituisce un'articolazione tra spazio dell'enunciato e spazio della pratica linguistica in corso, articolazione che viene pensata però costituire un piano di intermediazione autonomo: l'enunciazione. Questa "cerniera" è infatti propria della mediazione discorsiva ed è ciò che permette la costituzione di un'identità soggettale narrativa che si pone come perno della rielaborazione, sedimentazione e autoascrizione delle esperienze. In questo senso l'indessicalità è l'emblema di una inter-semantica che connette semiotica dell'esperienza e semiotica del discorso.

Nella teorizzazione matura di Peirce, oltre alla presenza di alcuni rilievi sull'enunciazione, abbiamo già notato una semiotizzazione radicale anche dell'esperienza percettiva che sembrerebbe potersi accordare a una visione inter-referenziale dell'indessicalità. Ora, indubbiamente, per il filosofo americano riveste una indubbia centralità l'idea che il rapporto tra segno e oggetto - in questo caso tra segno e persona/luogo/tempo denotato - pertenga al dominio della realtà, delle "vere" relazioni intersoggettive in atto di una pratica comunicativa (cfr. *C.P.* 2.536; 5.153). Tuttavia, prima di precipitarsi nel riconoscere una posizione semantico-referenziale, dovremmo tener conto che il radicamento in una situazione in atto non significa affatto che questa, come le pratiche che vi si svolgono, non debba essere a sua volta interpretata. Inoltre, Peirce riconosce che gli indessicali linguistici, pur con la loro "carica" denotazionale, sono indici del tutto particolari, in quanto non sono colti come *Secondi Individuali*, come occorrenze sui generis, quanto come dei Generali, dei

type: li chiama allora *subindici* (C.P. 2.284). Il portato di tale semplice constatazione è duplice, e il riconoscimento di tale duplicità è fondamentale per non incorrere né in riduzionismi immanentisti, né in riduzionismi sociopragmatici: da un lato, i subindici garantiscono piena autonomia alle connessioni semantiche discorsive e lo scenario enunciazionale viene riconosciuto come figuratività che esemplifica delle relazioni (non vi è quindi né mimesi né denotazione in senso stretto); dall'altro, la situazione comunicativa, che a sua volta deve essere interpretata, funge da messa in prospettiva del quadro discorsivo (determinazione del globale sul locale).

Passiamo ora al caso, emblematico ma alquanto controverso, dell'indice puntato. L'indice puntato è tensione relazionale in atto tra segno gestuale e regione di mondo a cui si riferisce, relazione topologica tra un qui e un là che è incarnata dalla protovettorialità del segno stesso. Il fatto è che l'indice puntato è un gesto simbolico, e quindi in questo senso può essere interpretato da un osservatore solo all'interno di un dominio culturale e di una certa pratica (ad esempio, si ricordano atleti che giungevano al traguardo mostrando l'indice in segno di vittoria). In seconda battuta, si può certo riconoscere che la convenzionalità dell'indice puntato è parzialmente motivata, visto che la relazione topologica è espressa dalla forma proto-vettoriale del dito. Tuttavia, anche una volta ammesso ciò, resta il fatto che l'indice puntato non costituisce relazione di senso (non è efficace) se lo spazio indicato all'osservatore non perviene allo sguardo di questi o non è comunque inferibile (si pensi all'indice puntato contro di noi, all'indice puntato verso il cielo). La semantica dell'indice si fonda su una microsintassi esperienziale¹⁶², in primo luogo in termini di traslazione della focalizzazione attenzionale: prima osservo l'indice, quindi seguo ciò che mi mostra. Oppure, tale semantica può reggersi su una interconnessione tra spazi già semantizzati, di cui uno è inferibile attraverso un *frame* prototipico e un significato potenzializzato: "costui mi indica il cielo per significare che ciò che pertiene al nostro orizzonte mondano dipende dal volere di chi abita un altro spazio e ha ambizioni divine". L'indice puntato, il più delle volte, crea una interreferenzializzazione tra un ancoraggio deittico della prospettiva enunciazionale e lo spazio additato, predicando innanzi tutto una com-presenza, e in secondo luogo modulando quest'ultima, in termini di intensità, e disponendola a una risemantizzazione.

Veniamo, infine, alla *traccia*, e in particolare alla sua versione più proto-descrittiva dell'oggetto "tracciatore": l'impronta. La semantica dell'impronta non si fonda sulla compresenza di un indice e uno spazio mirato, né su una interreferenza emancipata dalla singola situazione comunicativa e in grado, per

contro, di informarla (deitticità linguistica o sub-indicalità). Tutte le tracce hanno a che fare con la temporalità e in particolare con un processo istanziatore di cui sono il risultato; ciò non deve far dimenticare tuttavia come, dal punto di vista della significazione, è la pertinentizzazione di una configurazione come *traccia*, o come impronta, che decide di una prospettiva di semantizzazione fondata sulla messa in valore della memoria della produzione segnica. In secondo luogo, una questione teorica fondamentale è chiarire se tale memoria produttiva, riacquisita come pertinente alla semantizzazione della traccia, sia "memoria discorsiva" (ossia, un profilo dell'enunciazione enunciata), o se si tratta di recuperare e mettere in valore¹⁶³ la pratica o il processo istanziatore "reale", alla luce del quale reinquadrare la globalità della configurazione "tracciata". Per prima cosa, notiamo che le pratiche stesse vogliono sovente occultarsi, divenire trasparenti rispetto alla superficie discorsiva, per creare effetti di senso indipendenti dall'effettiva istanziazione: negare ciò sarebbe come dire che non si può mentire con i segni e nemmeno costruire degli universi figurativi finzionali anche a livello di enunciazione enunciata. In secondo luogo, il rinvio alle pratiche e a un certo dominio culturale d'afferenza comporta che la prospettiva di semantizzazione di una data configurazione dipenda dalla sua costituzione in quanto oggetto semiotico dotato di un preciso *statuto*: è diverso, in tal senso, assumere una foto come testo dotato di un statuto estetico o pertinentizzarla come documento storico. Tale osservazione già vale per riconoscere una piena Terzità alla traccia o all'impronta; infatti, senza conoscenza di leggi sulla "tracciabilità" in termini di inter-corporalità tra un attante tracciatore e un attante tracciato, non è possibile mettere a significare la traccia in quanto tale¹⁶⁴.

Sul piano della Primità, dobbiamo precisare quello che è stato in prima analisi denominato il carattere "proto-descrittivo" dell'impronta; nell'assumere qualcosa come impronta, la prospettiva di semantizzazione parte dalle proprietà sensibili da essa esemplificate (iconicità). La prospettiva "denotazionale" - se vogliamo continuare a chiamarla in tal modo - deve essere ricondotta a una inter-referenzialità e a fasci di caratteri isotopici esemplificati comunemente da configurazioni-occorrenza distinte, siano esse percepite *in praesentia* o attraverso una testualità (in entrambi i casi vi è una mediazione semiotica¹⁶⁵). Il "riconoscimento" di una stessa persona è esemplare di questa gestione di caratteri isotopici esemplificati da configurazioni-occorrenza; anzi, non si tratta di affermare semplicemente che non si dà prototipicità, visto il variare dei caratteri nel tempo, le diverse "maschere" (vestimentarie, in termini di trucco, ecc.), la narcotizzazione o la magnificazione di aspetti dovute alle condizioni di apprensione, ecc.; non si tratta di riconoscere "qualcosa", ma un'occorrenza

come membro di una classe di configurazioni isotopiche¹⁶⁶. Il punto più delicato, dal punto di vista teoretico, è concepire tale classe come messa in variazione da ogni successiva ascrizione di nuovi membri; il che significa che non ci sono caratteri che decidono della "regolarità" di una sussunzione sotto la classe in questione, ma solo criteri contrattabili per gestire una "coltivazione" di insiemi di occorrenze rispondente a un minimum di organizzazione "economica" propria di ogni memoria individuale e socioculturale. Tali insiemi aperti di occorrenze sono i *famisegni*, i quali - come detto - non sono che un'accorta riconcettualizzazione della nozione di *type*.

Quanto finora rilevato ci consente di esaminare la fotografia in termini di impronta, ossia di entrare nella questione che è parsa più decisiva per una teoria della fotografia. Vale la pena anticipare alcuni assi orientativi delle argomentazioni che seguono. Per prima cosa, la semantizzazione della traccia pare mettere in gioco: a) una predicazione d'esistenza dell'istanza "tracciatrice"; b) una relazione inter-attanziale tra corpo tracciante e corpo tracciato; c) un'esemplificazione di proprietà della processualità intercorsa e - nel caso dell'impronta - anche del corpo tracciante. Detto questo, a) la predicazione di esistenza dell'istanza improntante non ci dice nulla sulla sua natura; b) la relazione inter-corporale è significata dalla configurazione tracciata e non è altrimenti evincibile¹⁶⁷; c) l'esemplificazione di proprietà è mero campione di uno scenario inter-attanziale dipendente dalla configurazione percepita (quella tracciata) e solo in negativo da quella inferita (tracciante).

I due gruppi di asserzioni si controbilanciano reciprocamente, ponendo i "giusti paletti" ai possibili sbandamenti in senso "realista" o "costruionalista". Il "costituzionalismo" dei valori - prospettiva da noi abbracciata (Basso 2002c) - cerca infatti di conciliare *legalità* dei valori (il loro essere "moneta corrente" sotto una precisa strategia di semantizzazione) con la loro *cogenza* esperienziale. In fondo, ciò che insegna l'impostazione peirciana è il darsi di *valenze regolative* delle costituzioni percettive che si specchiano nella *normatività* stessa della semiotica.

Da ultimo, è necessario però esplicitare che è possibile dissimilare due prospettive diverse sulla Secondità della traccia: quella anterograda che registra il prodursi della traccia e che attesta la conservazione in essa di alcuni tratti dell'attante-istanziatore e della sua azione sul supporto di iscrizione; quella retrograda che semantizza la traccia sulla base di una ricostruzione processuale che è esemplificata e significata dai suoi tratti. Nel primo caso la configurazione iscritta viene colta come traccia solo grazie a una prefigurazione di un attante-osservatore che la coglierà a posteriori, dovendo ricostruire uno scenario di

istanziamento non più in atto. Nel secondo caso viene colta come traccia solo riconnettendola, a monte, a un scenario inter-corporale temporalizzato. Le due prospettive sono complementari, ma a ben vedere la semantica della traccia si costruisce solo a partire da un unico punto di vista; sia esso solo prefigurato o coincidente con la deissi spazio-temporale dell'enunciazione, esso si insedia comunque dopo il termine del processo di istanziazione. In questo senso, la prospettiva anterograda dipende da quella retrograda rispetto alla semantica della traccia, anche se non bisogna dimenticare che la familiarizzazione con i processi di "tracciatura" deriva il più delle volte da osservazioni dirette; ed è tale familiarizzazione che sedimenta quella competenza su leggi e regolarità di produzione segnica che spiega la Terzità propria a ogni interpretazione di tracce. Per concludere questo paragrafo, possiamo limitarci a dire come deittici linguistici, indici (quale il dito puntato), indizi (quali le tracce) comportino regimi di semantizzazione alquanto diversi. Non solo la Secondità è - pur i modi diversi - dimensione ubiqua della significazione, ma anche la pertinentizzazione di ogni configurazione può infine cogliere quest'ultima, di volta in volta, in termini indessicali (indicalità interna), inter-deittici (indicalità relazionale) o indiziari (indicalità istanziativa remota). Per esempio, dato che ogni oggetto costituito in percezione è dipendente da una *sintassi figurativa*, esso potrebbe essere colto come *traccia* di un processo; ma questa è solo una delle prospettive di semantizzazione entro cui esso può essere costituito e messo a significare. Possiamo cogliere lo stesso oggetto come traccia di qualcos'altro (come un indizio dipendente da un altro scenario rispetto a quello strettamente legato all'istanziamento), come dotato di un quadro di relazioni deittiche interne che ne prefigurano (per esempio, per via ergonomica) l'utilizzo, come indice della compresenza di oggetti consimili, ecc.

Ritorniamo nei paragrafi successivi su tali distinzioni, ma è già ben chiaro fin da ora come, parallelamente a quanto si è detto circa la dissimilazione tra icona e iconicità, si dovrà dissimilare indice da indicialità; se i termini primi (indice e icona) devono avere una definizione intensionale più limitata (costituzioni segniche rispetto all'enunciazione), i secondi devono passare a loro volta per una analisi che li coglie come termini-ombrello.

2. La fotografia in Peirce

2.1. Ripresa e cerniera argomentativa

Dopo le due indagini propedeutiche appena compiute possiamo passare a una disamina - forzosamente non esaustiva¹⁶⁸, ma il più possibile attestata - della teorizzazione della fotografia negli scritti di Peirce. La prima cosa che risulterà smentita è l'ascrizione univoca della fotografia alla Secondità e alla classe degli Indici. Lo sforzo iniziale di convocare la classificazione dei segni peirciana - nelle sue versioni più aggiornate (dal 1903 al 1908) e non deprivandola della sua complessificazione progressiva - ha la funzione di rendere comprensibile il quadro della riflessione sulla fotografia del filosofo americano. Basterà, inoltre, tradurre l'ansia tipologica in spettro di rilievi e di discernimenti di questioni che ne stanno alla base, per sopperire a sensazioni di vertigine definitoria e a rigetti complessivi per l'indomita proliferazione terminologica.

Alla domanda circa l'opportunità di ripartire da Peirce, in vista di una semiotica della fotografia, si può rispondere almeno con una argomentazione interna al progetto di questo nostro breve lavoro, e con una riflessione nel merito del contributo del filosofo americano. Sul primo versante pesa - come più volte ricordato - la storia della riflessione sulla fotografia che ha da più parti additato in Peirce il teorico di riferimento; di qui la nostra esigenza di far seguire alla disamina teorica una rapida perlustrazione della fortuna critica e della messa in prospettiva tendenziosa della semiotica della fotografia peirciana. Sul secondo versante, quello più "motivante", crediamo si possa affermare che il gradiente di perspicacia nella enucleazione delle problematiche concernente la fotografia sia, nell'opera peirciana, di indubbia attualità. Forse tali problematiche non aspettano riletture peirciane per riemergere - sono già fronti espliciti della ricerca -, ma mai come oggi pare necessario riuscire a mostrare come possano proficuamente rinsaldarsi e correggersi mutuamente tradizioni di pensiero (semiotico) rimaste in polemica, malgrado i tentativi di riunificarle. La pretesa di chiarezza nelle "prese di posizione" spesso corrisponde a una rispettosa, ancorché sotteraneamente ironica, indifferenza reciproca delle diverse "scuole"; cosicché, il secondo e più importante versante qualitativo di una teoria resta in ombra, vale a dire il grado di elaborazione delle posizioni assunte. Le prese di posizioni sono soltanto "ammirevoli", o "raccapriccianti", mentre le elaborazioni chiedono vaglio e intravisioni tra modelli: poste comuni, cecità reciproche e integrabilità euristiche; esiti non certo disprezzabili quando sono sottesi da una sensibilizzazione, e non da una indifferenza, rispetto agli iati epistemologici

delle diverse prospettive teoriche.

Nella elaborazione peirciana, le asserzioni sbrigative sulla "natura" dell'indice sono decisamente in minor numero rispetto alla complessificazione e maturazione progressiva delle questioni raggruppabili sotto la classe dell'indicalità; questioni che informano tutti i segni e che attraversano la significazione e la sua assunzione. Simmetricamente, tutti i segni che sono additabili di valenze indicali specifiche non sono riducibili alla Secondità, dato che sono sempre attraversati, in una qualche misura, anche dalla Primità e dalla Terzità.

Come già detto, un tale quadro emerge a patto naturalmente di mettere in secondo piano o narcotizzare le inflessioni cosmologiche che attraversano indubbiamente la filosofia peirciana, soprattutto nella prima fase della sua ricerca. Ripartendo dalla svolta in chiave fenomenologica (faneroscopica) e dalla classificazione dei segni, la significazione ritorna al centro degli interessi peirciani e la teorizzazione semiotica si piega al riconoscimento del suo statuto normativo. Ciò, a sua volta, è l'esito ultimo del riconoscimento che ogni operazione sul senso è, dal punto di vista antropico, nell'alveo della Terzità e della gestione del senso. Tutto ciò naturalmente non va a detrimento, ma a conforto - benché sotto un decisivo reincorniciamento - degli interessi peirciani per la logica della relazioni. Senza quest'ultima, la stessa conservazione della dizione Primità, Secondità e Terzità per individuare i diversi regimi della significazione (ossia dell'elaborazione delle valenze) non avrebbe più senso. La costituzione dei valori non è soggettiva, ma si fonda su una doppia dipendenza dato che Primità, Secondità e Terzità hanno ciascuna un carattere "autoaffermativo" (impongono valenze), ma le prime due in termini esogeni (il soggetto vi dipende), mentre la terza in termini (potenzialmente, ma non necessariamente) autonomi. A ben vedere, anzi, la Secondità è quella che si impone come autoaffermazione di una coimplicazione e di un interfacciamento tra soggetto e mondo-ambiente.

In tale prospettiva, il *feeling* non è che lo strato dell'apprensione che coglie l'*inemendabilità* di *qualia* sensibili che si autoaffermano nel campo esperienziale come emergenti; il *duale* non è che lo strato dell'apprensione che coglie l'autoaffermazione di una *cogenza* di rapporti inter-attanziali che rende ineludibile la circolazione di valenze in termini di presenza/assenza, sotto l'egida di un continuum in inesorabile trasformazione; il *Terzo* è l'autoaffermazione di una decidibilità e il continuo riqwestionamento di valorizzazioni, siano esse autonomamente deliberate e contrattate, o eteronomicamente imposte. A regime la significazione è sempre filtrata e gestita all'insegna della Terzità, cosa che non

significa dissolvere la cogenza di imbattersi in qualcosa o l'inemendabilità dei *qualia* sensibili. è bene ricordarsi tuttavia come l'inemendabilità non abbia nulla a che fare con la certificazione di "realtà", dato che i *qualia* sensibili sono materiale che informa la costituzione percettiva, ma che non può essere ri-analizzato né al di qua né al di là della costituzione: di qui, il fatto che l'inemendabilità è proprietà della classe dei *qualia* (anzi del loro regime di occorrenza nel circuito percettivo), e non certo di ciascuno di essi. Ancora: parlare di *cogenza* non significa riferirsi ad alcuna "natura" autoevidente dei membri e dei processi coinvolti in uno scenario inter-attanziale. Le *valenze sensibili e esistentive* si confrontano e vengono risoppesate nell'ambito della Terzità propria di una forma di vita afferente a una certa cultura. Per quanto ci riguarda ciò significa cogliere una moltiplicazione dei regimi di semantizzazione e quindi degli accessi al senso, ciascuno dei quali trova equilibri e impasti tra i tre regimi di costituzione delle valenze nella significazione. Se infine si riconosce che nelle pratiche culturali sono continuamente presenti (*auto-*)*osservazioni di secondo ordine* sulle proprie e altrui donazioni di senso, emerge allora che è a questo livello, quello della gestione del senso e della interpretazione come sua continua traslazione rielaborativa, che una teoria semiotica deve radicarsi.

è alla luce di una tale consapevolezza che deve essere colto lo schema che abbiamo proposto nel § 1.2. come rilettura delle tre tricotomie segniche fondamentali in Peirce. Ora si tratta di farlo fruttare teoricamente e metodologicamente per abordare la fotografia.

2.2. La fotografia nella classificazione peirciana

Ci si è riferiti a Peirce sia per sostenere che la fotografia è una icona, sia per affermare che è un caso di indice. Entrambe le asserzioni sono piuttosto imprecise già di per sé, prima ancora di vagliare la loro pertinenza rispetto alla fotografia; sintetizzando al massimo, possiamo infatti osservare, sulla base dell'exkursus precedente:

- a) quando si parla di un tipo di segni, classificato da Peirce, si intende sempre un'entità stratificata che riferisce di complesse relazioni tra le tre categorie di Primità, Secondità, Terzità;
- b) la coesistenza di Iconicità, Indicalità e Simbolicità si esplica anche per incassamenti: «l'Indice implica una specie di Icona, sebbene un'Icona di un tipo peculiare, e non è la pura somiglianza al suo Oggetto che lo rende segno, ma è l'effettiva modificazione subita da parte dell'Oggetto che lo rende tale» (C.P. 2.248, Peirce 1903b, p. 140). Il fatto che la connessione indicale debba essere colta a partire da una certa competenza implica il suo incassamento all'interno della Terzità;
- c) il dato prioritario è la costituzione del segno in quanto configurazione sensibile, in quanto prodotto o in quanto "entità¹⁶⁹" discorsiva; ciascuna di tali costituzioni pertinentziali può essere a sua volta colta come Icona, Indice o Simbolo di qualcos'altro, secondo prospettive di valorizzazione diversificate.

La fotografia ha esistenza semiotica, ossia è colta come segno, solo nel momento in cui è trascelta una costituzione pertinentziale¹⁷⁰, fatto salvo che in ogni caso essa vedrà in gioco una coabitazione delle tre categorie cenopitagoriche al suo interno. Ora, al di là del fatto che la fotografia sia stata identificata con l'icona o l'indice - a partire dalla vulgata di tale nozioni -, l'obiettivo teorico della ripresa della terminologia peirciana è stato generalmente quello di affermare un legame ontologico tra realtà rappresentata e rappresentazione, in termini di restituzione "fedele" di proprietà (iconica) e di "reale" connessione causale-evenemenziale alla base dell'impronta fotografica: di qui la somiglianza squisitamente "motivata" della foto secondo assi di corrispondenze qualitative "punto a punto" dipendenti da costrizioni fisiche e chimiche interne al dispositivo.

Ciò significa che anche nel merito, la nozione di icona e quella di indice sono state utilizzate in una prospettiva ben diversa da quella che si può registrare nella teorizzazione peirciana. Purtuttavia, è certamente possibile trovare passaggi testuali che possono suffragare tesi come quelle appena ricordate:

Le fotografie, soprattutto le fotografie istantanee, sono molto istruttive, perché sappiamo che, da un certo punto di vista, esse sono esattamente simili agli oggetti che rappresentano¹⁷¹. Ma questa somiglianza è dovuta al fatto che le fotografie sono state prodotte in circostanze in cui erano fisicamente forzate a corrispondere punto per punto alla realtà. Sotto questo aspetto, esse appartengono allora alla seconda classe di segni, quelli che agiscono per connessione fisica (Peirce 1903b, tr. it. 166, C.P. 2.281).

Il fatto è che anche tali asserzioni devono essere comprese in un quadro di raffinamento teorico non sempre esplicito (si noti tra l'altro la precisazione «da un certo punto di vista»). In ogni caso, si devono registrare interessanti passi verso un superamento di una semantica denotazionale, sia in ragione di una sua problematizzazione, ma anche di un suo pieno ribaltamento; tendenza quest'ultima che da parte nostra abbiamo sigillato attribuendo a Peirce l'elaborazione in nuce della nozione di *esemplificazione*, chiarita decenni dopo da Nelson Goodman. Ne è piena testimonianza il fatto che l'icona venga pensata come potenzialità di fungere da segno per via delle proprietà che essa possiede; essa si presta ad assolvere la funzione di campione ben prima che la si trascelga come campione (come segno) di qualcos'altro. Riportiamo qui due passi cruciali per un chiarimento di quanto appena affermato e che dimostrano una stabilizzazione della concezione dell'icona nella fase più matura del pensiero peirciano.

Un'icona è un representamen di ciò che rappresenta, e per la mente che lo interpreta come tale, in virtù del suo essere un'immagine immediata, cioè in virtù di caratteri che appartengono a essa in se stessa in quanto oggetto sensibile, e che possiederebbe esattamente uguali anche se non ci fosse alcun oggetto in natura a cui somigliasse e non fosse mai stata interpretata come segno (Peirce 1903d, p. 623, C.P. 4.447).

L'Icona non sta inequivocabilmente per questa o quella cosa esistente, come invece l'Indice. Il suo oggetto può essere pura finzione. Né è necessario che il suo Oggetto sia una cosa in cui abitualmente ci si imbatte. [...] Ma c'è una garanzia che l'Icona invece fornisce al più alto grado: ciò che è dispiegato dinanzi all'occhio della mente - la Forma dell'Icona, che è anche il suo oggetto - deve essere *logicamente possibile* (Peirce 1906b, p. 214, C.P. 4.531,).

Il fatto che le proprietà che costituiscono l'icona sono parametro di un "innesco" segnico e che esse appartengono a una configurazione anche qualora questa non fosse colta come segno di un oggetto esistente, sembra suffragare la presenza implicita in Peirce della nozione di esemplificazione e motiva ancor più

l'ascrizione dell'icona alla modalità aletica del *possibile*; il fatto che sia stata costituita come configurazione spiega invece come l'icona deve essere una rete di relazioni logicamente possibile. In una tale prospettiva la *likeness*, come eventuale portata di una icona, ha una attestazione rovesciata, ossia un riconoscimento retrospettivo, nonché dipendente dall'ascrizione a una classe aperta di occorrenze di un "individuo" (in senso tecnico). Non insistiamo ulteriormente su tale punto, viste le nostre argomentazioni precedenti.

Anche per quanto riguarda l'indice non occorre indugiare dopo l'exkursus preliminare, dove abbiamo visto che la nozione è - come direbbe Eco - un perfetto *termine-ombrello*. Si può certo insistere sul fatto che l'indice è quel versante del segno che lo precisa come "prodotto" ancorato a un piano di coerenza esperienziale, ossia a uno scenario di com-presenze e di coimplicazione esistente. In tal senso, si può affermare che esso garantisce una predicazione di esistenza. Peirce è chiarissimo nel sottolineare come «gli indici ci danno positiva assicurazione della realtà e della vicinanza dei loro Oggetti. Ma da tale assicurazione non traiamo alcuna luce sulla natura di questi Oggetti» (Peirce 1906b, p. 213, C.P. 4.531).

Se si tiene conto del portato di "vivida" esemplificazione dell'icona, del carattere prevalentemente retrogrado della predicazione esistenziale di indici quali le tracce, della ubiquità della Terzità nell'organizzazione e messa in prospettiva delle nostre esperienze e conoscenze, la presunta referenzialità, attestativa di una realtà, dell'immagine fotografica risulta alquanto problematizzata, ovvero completamente riconcettualizzata. Il passo 4.531 ci parla di «assicurazione della realtà», ribadendo l'emergenza ineludibile di valenze esistente; è chiarissimo in Peirce come ciò non liquidi affatto le altre dimensioni della significazione (Primità e Terzità) e come quest'ultima possa essere diversamente assunta (siamo ritornati più volte in questo senso sul passo 8.337 del 1904, indubbiamente chiarificatore).

Se stiamo cercando di resistere alle semplificazioni solitamente adottate su tali delicati punti, d'altra parte non dobbiamo certo presentare la questione fotografica come facilmente risolta dalla teoria peirciana. Tutt'altro: al di là dell'impressione superficiale per cui la foto è stata messa in gioco come puro esempio di tipi segnici, essa è stata un "oggetto teorico" che ha impegnato non poco il filosofo americano. Quella determinazione d'esistenza "punto a punto" propria della traccia fotografica rispetto all'Oggetto impressore non è affatto sfuggita a Peirce, che vi ha ragionato nelle prospettive delineate da tutte e tre le categorie. Non solo; ha persino ribaltato i termini, utilizzando argomentativamente la foto come *explicans* esemplificativo della complessità

interna dell'icona: ossia, quest'ultima è una sorta di «"composite photograph" of innumerable particulars» (Peirce 1983a, C.P. 2.441). Questi passi della *Short Logic*, concepiscono la foto come un composto, minimamente organizzato, di cui non è definibile il numero di proprietà campionate e trasformate dell'estensione spaziale mirata rispetto a un certo lasso di tempo. Infatti, quest'ultimo viene pensato come intervallo di esposizione, ossia come una memoria stratificata di molteplici apprensioni dell'estensione spaziale (si confronti il passo 2.438 con il 2.441 già citato). L'intervallo di esposizione è concepito da Peirce come l'integrale di microintervalli:

Even what is called an "instantaneous photograph", taken with a camera, is a composite of the effects of intervals of exposure more numerous by far than the sands of the sea. Take an absolute instant during the exposure and the composite represent *this* among other conditions (ivi, 2.441).

La foto risulta essere un'organizzazione composta di proprietà sensibili e un integrale di effetti prodotti dal tempo di esposizione. Essa può essere assunta, per tali aspetti, non come un *unicum*, ma bensì come un perfetto esempio di "composto segnico", dipendente da un atto di significazione (2.436) e da una interconnessione di iconicità, indicività e simbolicità (2.435-441). In tali passaggi dell'opera di Peirce emerge con una certa chiarezza, inoltre, come ogni atto di significazione si articoli rispetto a rapporti figura/sfondo, locale/globale, ovvero singola occorrenza/integrale esperienziale o situazionale (2.435; 2.438: 2.441). Inoltre, è rimarchevole la sottolineatura di un continuo prodursi della *differenza* che può essere indagato per rilievi sincronici: «Take an absolute instant during the exposure and the composite represents this among other conditions» (2.441).

Inutile, però, nascondere la presenza dell'idea di un "campionamento di proprietà" che pare cozzare con il nostro sottolineare la dipendenza della significazione dalla costituzione di configurazioni e la preminenza della esemplificazione di proprietà sulla denotazione. Siamo inoltre colpevoli di avere lasciato in prima istanza sullo sfondo il fatto che in questi passi della *Short Logic* icona, simbolo e indice vengano presentati come segni autonomi; ma il problema più imbarazzante è che Peirce in questo saggio articola la propria teoria del giudizio attorno a una proposizione dove vi sono simboli che stanno per l'atto di asserzione, indici che connettono la proposizione agli enti mondani, predicati e icone che dispiegano immagini mentali. Così come non vale nascondersi dietro la sola considerazione, pur opportuna, che si tratta di un saggio che risale al 1893. è certo qui impossibile trattare tutte le questioni coimplicate. Scegliamo

allora una risposta sintetica ma crediamo non evasiva: per prima cosa, la materia teorica affrontata da questi passi è il giudizio espresso sotto forma proposizionale, dove tra l'altro è più che apprezzabile, per una teoria degli atti del linguaggio, mostrare come Peirce ritenesse che i simboli linguistici sono in grado di adempiere e realizzare delle asserzioni (tra l'altro, modalizzate secondo il volere, il credere, ecc.), ossia degli atti di significazione che stanno al posto di atti di coscienza. In secondo luogo, la sua preoccupazione è mostrare come qualsiasi connessione interdeittica abbia bisogno di tradursi in uno scenario figurativo (ossia di conquistare uno sbocco iconico) e che ogni scenario figurativo, in quanto composto di icone, è preso in carico e allestito dai simboli che realizzano l'asserzione, ossia l'atto di significazione e di assunzione (si vedano i passi 4.439-4.441). Come si vede allora, è a livello di integrale di proprietà, ossia di configurazioni, che l'atto di significazione si realizza, e solo a patto che icone, indici e simboli entrino in un sistema di relazioni. Ciò che viene completamente lasciato nella più assoluta indeterminazione da questi passi peirciani è il piano pertinenziale sotto cui vengono convocati i diversi segni, per cui, per esempio, l'enunciato linguistico viene subito rapportato al simbolo, deproblematizzando il fatto che esso stesso è il prodotto di un'istanziamento e che viene costituito come configurazione sensibile lungo la sua apprensione percettiva.

Ma dobbiamo tornare con più precisione sul campionamento e sull'integrale di proprietà. L'esemplificazione è proprio quella referenza rovesciata che ci offre un campione; tuttavia, è ben diverso avere un campione ottenuto per campionamento estrattivo, e un campione costituito invece attraverso una trasposizione di proprietà mediata semioticamente. In questo caso, le proprietà del campione non hanno lo stesso statuto di ciò che è stato campionato. La mediazione semiotica ci dice poi che il campione può essere dato in anticipo rispetto a qualsiasi oggetto campionato: abbiamo solo un campionario di possibili, come nel caso dei campioni di stoffa rispetto alle tende da realizzare. L'esemplificazione, del resto, è ciò che chiariva l'icona al di là dell'esistenza di un oggetto di cui essa potrebbe divenire il segno-campione.

Il problema interpretativo si è però soltanto spostato; la foto non è esattamente un esempio di campionamento estrattivo? I passi della *Short Logic* - su cui ci stiamo soffermando così a lungo proprio perché quelli più "resistenti" rispetto al nostro percorso critico-interpretativo - convocano la foto come esemplificazione di composti e integrale di esperienze. è ancora poco per sostenere che la fotografia non venga vista al di qua di una mediazione fenomenologica e semiotica dei valori, e anzi potrebbe far pendere per una interpretazione

contraria: è l'esperienza che viene concepita come un campionamento di proprietà, posizione che ha tra l'altro grande tradizione nel mondo culturale anglosassone. Sono proprio le "corrispondenze" punto a punto di cui sopra parlavamo che sembrano allontanarci da questa conclusione. Nella fotografia tale corrispondenze prevedono una conversione: il segno fotografico è un prodotto, e in particolare una traccia su un supporto specifico che è funzione del tempo di esposizione (oltre che del quadro di ripresa, qui non tematizzato), e ciò vale anche quando siamo di fronte a una istantanea. Ancora: ogni "apprensione fotografica" è messa a significare non per ciò che restituisce, ma per il differenziale informazionale che apporta rispetto ad apprensioni precedenti. Tre verbi sono allora fondamentali per la foto: *convertire* (le proprietà), *sovrascrivere* (gli effetti), *differire* (ogni foto è significativa rispetto a una paradigmatica di accessi al senso di qualcosa).

Al di là della validità di quanto appena asserito, potrebbe essere parso del tutto surrettizio l'aver capovolto il senso della convocazione della foto in tali passi peirciani; ossia, portata ad esempio di "composto segnico", dipendente da un atto di significazione, l'avremmo poi equiparata alla costituzione di significato propria dell'esperienza. Per dimostrare che tale inversione dell'analogia non è surrettizia dovremmo compiere, attraverso gli scritti di Peirce, l'intero circuito argomentativo che conduce la foto sotto l'alveo della proposizione e del giudizio. Vediamo.

L'integrale estesico (iconico) della foto non è restituzione del continuum del mondo, dato che ogni confronto tra questi due termini (foto/mondo) passa attraverso due costituzioni: da una parte quella del dispositivo fotografico e della pratica che lo guida, dall'altra quella esperienziale. Le configurazioni iconiche sono di per sé colte come dei prodotti semiotici in quanto apprensioni diagrammatiche dipendenti da una messa in prospettiva di una quasi-mente, che si può talmente emancipare dalla realtà, rispetto a tale dimensione della significazione, che le configurazioni iconiche possono vivere come pure rappresentazioni mentali (sulla dipendenza semiotica di tali rappresentazioni Peirce si è più volte espresso, pur tra qualche ambiguità). È solo a livello di senso comune e quando non si ricerca precisione concettuale - sostiene Peirce in uno scritto della piena maturità, *Logic Tracts n. 2* - che possiamo estendere il termine *icona* agli oggetti esterni che susciterebbero nella coscienza l'immagine stessa:

Ha la natura di un'apparenza, e come tale, rigorosamente parlando, esiste solo nella coscienza, benché per convenienza, nel parlare ordinario e quando non si richiede estrema precisione, estendiamo il termine *icona* agli oggetti esterni che eccitano nella

coscienza l'immagine stessa. Un diagramma geometrico è un buon esempio di icona (Peirce 1903d, p. 623, *C.P.* 4.447).

Anche il rapporto tra indice e fotografia dipende dal fatto che la cogliamo come un prodotto, posto all'insegna di una compresenza remota tra traccia e spazio impressore e di un processo evenemenziale; c'è una connessione fattuale tra indice ed oggetto ed essi occupano o hanno occupato lo stesso spazio di presenza. Il fatto che il segno funge come tale solo per qualcuno implica un ruolo fondamentale da assegnare alla prospettiva e al campo di presenza (anche in termini temporali) dell'osservatore; proprio per questo l'indice pare imporsi «con forza sulla mente, quasi indipendentemente dal suo essere interpretato come un segno» (ivi): è infatti qualcosa che si produce e che è coimplicato nel campo di presenza dell'osservatore, in tal senso si impone per il proprio *valere*, per la propria *inerenza*. La cogenza dell'indice come segno-prodotto non corrisponde necessariamente alla determinabilità dell'oggetto indicato come istanziatore. Di qui l'aprirsi di quelle differenze tra i diversi tipi di *indicalità* che abbiamo illustrato nella nostra investigazione di tale termine-ombrello. Certo, quando è possibile una immediata sintassi esperienziale tra traccia fotografica e spazio fotografato, Peirce può sostenere che «è evidenza che quell'apparenza corrisponde a una realtà» (ivi).

La circolazione delle fotografie è però proprio ciò che le sradica dallo spazio d'afferenza originario dell'impronta, talché esse divengono prove indiziarie della loro istanziazione nel passato. In quanto iscritte dentro pratiche simboliche, esse avranno come posta le condizioni di felicità dell'accertamento del loro portato informativo («L'essere di un simbolo consiste nel fatto reale che qualcosa sarà sicuramente esperito se certe condizioni sono soddisfatte», ivi). La foto è connessa a una semantizzazione retrograda della sua istanziazione così come a una validazione posticipata di quanto essa sembra "asserire".

L'indiziarità della foto spiega come le proprietà e le relazioni che essa esemplifica non sono indipendenti dalla prospettiva interpretativa e da un quadro inter-referenziale ricostruibile dentro una concatenazione di interpretanti a cui si è avuto altrimenti accesso. Nel prezioso saggio del 1890 *A Guess of a Riddle* (pubblicato integralmente nei *Writings*) la nozione di "somialianza" è ancora centrale, ma dipende da una strategia di apprensione che può essere favorita da quei segni che si presentano come «Terzità dell'estrema degenerazione», i quali sono in grado di «evidenziare la rassomialianza tra forme la cui similarità potrebbe altrimenti sfuggire all'attenzione, o non essere doverosamente apprezzata» (*C.P.* 1367, cfr. Proni 1990, p. 209). La degenerazione della Terzità è data dal fatto che essa non rela dei generali ma singole configurazioni; in

secondo luogo essa è la messa in prospettiva di equivalenze sensibili tra configurazioni secondo pertinenze contrattate, convenzionali o comunque dipendenti da una mediazione irriducibile a Primità e Secondità. Non occorrono scoperte investigative dovute a un *blow up* affinché una foto sia allora foriera di una retorica discorsiva in grado di risemiotizzare luoghi di cui si aveva perfetta conoscenza diretta: si può fotografare la strada sotto casa o qualcuno di conosciuto trovando nella foto l'occasione, la struttura compositiva e una resa plastica in grado di modificare il nostro modo di percepirla.

Sanzioni di somiglianza o di connessione genetica colte "dall'alto", ossia a prescindere da una prospettiva e da una mediazione semiotica (che è anche pragmatica), vengono allora rigettate dal Peirce più accorto. Ma ciò che infine ci interessa maggiormente è che la foto non è identificabile con un tipo segnico, né tantomeno con dimensioni segniche quali quelle individuate dalle prime tre tricotomie (vedi sopra). L'immagine fotografica viene costituita in quanto segno dentro una pratica specifica e tale costituzione attraversa diverse pertinentizzazioni e prospettive sul valere dei valori in gioco (vedi tabella 1), ma finisce in ogni caso per coimplicare tutte e tre le dimensioni della significazione (diagrammatica, esistenziale, mediazionale).

Dunque, in quanto costituita come segno, la foto può pur sempre essere una *ipoicona*, ossia un complesso di valenze in cui predomina comunque la dimensione iconica. Ma anche tale predominanza è dipendente da una prospettiva di significazione, che elegge l'esemplificazione di valori sensibili come perno della semantica fotografica. Ciò spiega perché Peirce non si accontenti affatto di affibbiare alla fotografia lo status fisso di ipoicona, magari modulandolo secondo i diversi equilibri tensivi tra dimensione iconica e quella dimensione indicale e simbolica che la informano. A partire dalla classificazione dei segni, nessun riduzionismo è più possibile; dapprima, in via analitica, è possibile analizzare le foto secondo le diverse sfaccettature individuate dalle prime tre tricotomie; in seconda battuta, è possibile discriminare la costituzione "stratificata"¹⁷² della foto secondo le 10 classi di "segni a pieno titolo" (ossia, inglobanti Primità, Secondità e Terzità).

Se tale doppia disamina della foto non è stata condotta personalmente da Peirce, tuttavia è possibile cogliere nei suoi scritti significativi spunti che hanno inteso promuoverla. Per organizzare la nostra esposizione rispetto alla serie di frammenti peirciani convocati procederemo a schematizzare, anche a prezzo di qualche forzatura, la disamina; nel contempo svilupperemo e commenteremo i rami strutturali di tale schematizzazione bipartita secondo:

- (i) una chiarificazione teorica motivata dal nostro excursus precedente;

(ii) l'elaborazione che Peirce ha condotto in prima persona sul tipo segnico in questione e sulla sua diretta convocazione per spiegare la fotografia;

(iii) il portato metodologico del riconoscimento della relazione tra una foto e un tipo segnico.

Se le costrizioni di quest'articolo impongono che si faccia chiarezza sull'elaborazione in nuce di una teoria della fotografia in Peirce, l'integrazione traduttiva con la ricerca semiotica più recente e l'individuazione di una finalizzazione metodologica sono preoccupazioni altrettanto presenti nel nostro lavoro. Ecco allora che prima di iniziare la disamina sulla prima tipologia segnica, proviamo a tradurla in una raggiera di traiettorie di semantizzazione che dipartono dal segno come snodo ad alta connettività interpretativa.

| VALENZE DIPENDENTI DALLE TRE CATEGORIE → CENOPTAGORICHE | Primità (valenze diagrammatiche) | Secondità (valenze esistentive) | Terzità (valenze mediazionali) |
|--|--|--|---|
| configurazione | QUALISEGNO → <i>determinabilità diagrammatica</i> | SINSEGNO → <i>determinazione figurativa</i> | LEGISEGNO → <i>determinazione operazionale</i> |
| prodotto | ICONA → <i>memorabilità esperienziale</i> | INDICE → <i>archeologia esistentiva</i> | SIMBOLO → <i>determinazione identitaria e genealogia istituzionale</i> |
| discorso | REMA → <i>statuto</i> | DICISEGNO → <i>testualità</i> | ARGOMENTO → <i>metatestualità</i> |
| ↑ COSTITUZIONI PERTINENZIALI DEL SEGNO IN RAPPORTO ALL'ENUNCIAZIONE | | | |

tabella n. 3

Questo schema rende più chiara la finalità di reinterpretare la prima tipologia peirciana come una classificazione dei modi di costituire il segno, a fini di significazione, a partire dall'enunciazione stessa che lo deve gestire. Soprattutto,

però, è in grado di emancipare il portato di tale tipologia da una mera esigenza classificatoria; in tale prospettiva, l'obiettivo non diviene affatto quello di riconoscere semplicemente quando una determinata pratica costituisce la foto in quanto sinsegno, simbolo, argomento e così via; si tratta piuttosto di cogliere ciascuna di queste classi come un percorso di semantizzazione a cui la foto accede. La tipologia allora ci consente di discernere e tenere nel contempo in un quadro unificato strategie di semantizzazione e percorsi interpretativi diversi. Si noterà infine che non rinunceremo, nella nostra disamina, a riconoscere dei piani semiotici distinti che trovano articolazione tra uno scenario di implementazione di una foto e le prospettive enunciazionali che internamente ne costituiscono dei piani di significazione.

2.3. Diramazioni prospettive sulla significazione della foto in quanto segno

A¹) Foto come qualisegno (determinabilità diagrammatica)

i) Una foto può essere colta come qualisegno solo nel momento in cui non viene più nemmeno pertinentizzata come tale. È solo percepita come configurazione sensibile irrelata a scenari d'implementazione¹⁷³ specifici, cosicché qualsiasi carattere qualitativo la individua, di volta in volta, come un unicum esperienziale: in questo senso, non ha un'identità culturale stabilizzata (Peirce 1904, C.P. 8.334). La foto è un qualisegno per la fluttuazione delle sue possibili costituzioni diagrammatiche; può essere il caso di foto ambigue che consentono doppie letture figurative, oppure foto astratte in cui si passa in rassegna la possibilità di ricostruire delle letture plastiche. La foto come qualisegno resta allora un *costituendo* che covaria al modificarsi delle condizioni e modalizzazioni della sua apprensione percettiva. Ogni lettura possibile (plastica o figurativa) la costituisce come un qualisegno.

iii) È chiaro che rispetto a una pratica che ha messo in gioco la foto secondo una certa mira (determinazione del globale sul locale), la gestione enunciazionale della foto in quanto segno (proiezione degli snodi interpretativi locali che essa media sul globale) comporta il passaggio per nuove letture. Il qualisegno fotografico segnala il fatto che tali letture passano per una istruttoria sulle possibili determinazioni diagrammatiche, siano esse plastiche o figurative. Naturalmente, il qualisegno fotografico non emerge solo entro pratiche di fruizione, ma anche di elaborazione produttiva. Di fatto, durante tutta la sintassi produttiva, dall'eventuale predisposizione del *profotografico* alla modulazione del punto di vista, dalla taratura delle variabili del corpo-macchina ai provini in fase di stampa, la foto viene profilata come qualcosa che dovrà avere certe qualità sensibili per ottenere un certo tipo di effetti; per tale ragione, essa viene soppesata come una classe di qualisegni varianti di un'unica progettualità. In quanto qualisegno, la foto può essere vagliata in fase di implementazione in uno spazio pubblico; si soppesa la sua *fungibilità estetica* (per esempio, attirare l'attenzione) rispetto a usi sociali specifici, senza che ancora essa figuri come segno in atto (cfr. 1903b, p. 12, C.P. 2.244).

A²) Foto come sinsegno (determinazione figurativa)

i) Una foto viene colta come sinsegno solo nel momento in cui la sua esistenza viene determinata su uno sfondo di occorrenza (scenario d'implementazione); in questo senso, anche la sua configurazione interna (figurativa e plastica¹⁷⁴) può giungere a stabilizzarsi (incassamenti enunciazionali). Vale a dire che i qualisegni sotto cui può essere costituita acquisiscono delle valenze esistentive,

conquistano cioè un piano di presenza effettuale rispetto all'enunciazione. La foto come sinsegno ha un'identità numerica (Prieto), ma non ancora culturale. È colta come un oggetto materiale ed è percepita, aspettualizzata e modalizzata a seconda della sua taglia, del suo supporto e della sua implementazione spaziale e luministica (per esempio, espositiva). La foto come sinsegno problematizza anche i suoi bordi e l'eventuale cornice. Inoltre, la sua determinazione figurativa interna può essere relata allo scenario d'implementazione (per esempio, la taglia della foto e la dimensione delle figure enunciate possono creare un effetto di osmosi tra i due spazi, enunciato ed enunciazionale).

ii) Peirce ha espressamente riconosciuto l'esemplare positivo di una foto come un sinsegno, ossia come una configurazione-occorrenza. La forte variabilità di implementazione della foto (soprattutto secondo taglie diverse) e la riproducibilità tecnica sembrano spingerla verso una costitutiva vocazione alla *plasticità mediale*. Ogni variante è un sinsegno, e ciò significa che l'identità culturale della foto può trascendere le singole e variabili occorrenze (è *la pluralità operale*, cfr. Genette 1994). Il sinsegno fotografico è una pura configurazione-evento nel suo cadere sotto esperienza.

iii) La costituzione figurativa dell'enunciato così come dello scenario d'implementazione della foto non è priva di una mediazione culturale (ossia di una Terzità), ma essa, come detto, è a carico della prospettiva enunciazionale stessa che coglie il segno come risorsa lungo la pratica in atto; ecco allora che il sinsegno risponde di una costituzione che costruisce una triangolazione tra foto come oggetto materiale, sfondo d'occorrenza e punto di vista: è una valorizzazione esistente di una configurazione, ma pur sempre qualcosa che si costituisce nell'Universo del segno in cui si muove la prospettiva enunciazionale reggente. Piuttosto, si deve esplicitare che il sinsegno fotografico non è in grado di costruire né una memoria figurativa, né una *aboutness*, come direbbe Arthur Danto, ossia lo scenario d'implementazione e il paesaggio figurativo non vengono ricondotti né a un orizzonte pragmatico d'istanziamento (foto come prodotto), né a un *topic* o a una mossa interna a un orizzonte culturale (foto come discorso). Metodologicamente, l'investigazione della determinazione figurativa è quella che consente di articolare l'analisi di una foto con le sue diverse costituzioni configurazionali, anche in ragione dello scenario d'implementazione. Il rapporto tra l'osservatore e l'oggetto materiale "esemplare fotografico" trova qui una pertinenza, così come il rapporto di quest'ultimo con uno spazio espositivo o con il supporto cartaceo di una pubblicazione.

A³) *Foto come legisegno* (determinazione operativa)

i) La foto viene messa in prospettiva quale risorsa legisegnica nel momento in cui la si coglie come configurazione-madre di una famiglia di trasformazioni. Il legisegno fotografico ha un'identità culturale che è quella di mediare la classe delle occorrenze multiple (la fotografia è un'arte autografica ad esemplare plurimo), ma esso mette qui in gioco anche la possibile *trascendenza* della foto rispetto alle sue varianti (Genette 1994). Le varianti possono riguardare la taglia, lo spazio d'implementazione, ma persino le stampe differenti dei singoli positivi (se ammesse) o la testualizzazione di frammenti. Sul piano degli incassamenti enunciazionali, il legisegno fotografico rende pertinente la possibile sincreticità delle entità semiotiche testualizzate: per esempio, la presenza di scritte (data e ora dello scatto sovraiscritte sullo spazio figurativo enunciato, secondo una tipica funzione delle macchine digitali), di significanti appartenenti ad altri linguaggi, di configurazioni convenzionali.

ii) Peirce ha perfettamente identificato il legisegno fotografico con il negativo-matrice da cui possono essere tratte molteplici *occorrenze*.

iii) Metodologicamente, il legisegno porta a tematizzare il regime identitario della circolazione delle foto dentro diversi scenari di implementazione. Dalla fungibilità del qualisegno fotografico, si passa alla sua determinazione operativa in scenari di implementazione specifici, così come le sue determinazioni figurative divengono spazi enunciati percorribili con lo sguardo e terreni in grado di mediare delle pratiche. Il legisegno fotografico predispone così la foto a divenire teatro di giochi linguistici e di pratiche; in questo senso, rispetto all'enunciazione in atto che coglie la foto come qualcosa da gestire, la costituzione in quanto *legisegno* è quella che conduce a una sorta di metaosservazione sulla pratica stessa che investe la foto in quanto configurazione vigente, ossia operativa sul piano pubblico. Ecco allora che l'indagine filologica della foto avrà qui uno dei suoi piani di pertinenza fondamentali.

A⁴) *Foto come icona* (memorabilità esperienziale)

i) Una foto viene colta come icona quando l'enunciazione la mette in prospettiva come una risorsa di esemplificazione di qualità relate diagrammaticamente; è la foto messa in prospettiva in una centrale di polizia per cercare di far memorizzare a un agente la fisionomia di un criminale; o ancora è la foto mostrata da un attore a un regista in funzione della possibilità di immaginare i connotati esemplificati sotto i panni di un personaggio da interpretare. La foto come risorsa iconica non certifica alcunché, ma si offre a un circuito esperienziale, tra cui quello del riconoscimento. Risponde del modo con cui

l'enunciazione mette in prospettiva la foto dei prodotti presente sul packaging o la foto di reportage, al di là del loro statuto specifico. In questo senso l'icona fotografica non risponde di un'identità culturale, è suscettibile ancora di una istruttoria sull'utilizzo delle sue valenze diagrammatiche nel tempo, e per questo non si ancora ad alcun giudizio epistemico se non quello del *prodursi* stesso della foto nello scenario esperienziale in cui si è immersi. La memorabilità dell'icona fotografica è ciò che la dispiega in una sintassi di frequentazioni che la portano a dissimilare le sue proprietà da quelle dei diversi scenari d'implementazione o a evidenziare la trasformazione nel tempo delle sue identità specifiche in quanto oggetto materiale (usura).

ii) La possibilità di pertinentizzare la foto come costituzione iconica è altamente attestata negli scritti di Peirce. Spesso, tuttavia, i passaggi testuali dove viene tematizzata risultano piuttosto deproblematicanti, dando adito a interpretazioni realiste e sbrigative.

iii) Abbiamo già esemplificato molte pratiche in cui la foto deve entrare in un circuito esperienziale memoriale, anche se abbiamo lasciato a lato il loro statuto, che dipende invece dalla loro fungibilità discorsiva. Dal punto di vista metodologico, l'icona fotografica apre l'investigazione della memorabilità esperienziale della foto, ponendosi con ciò il problema della sua efficacia e dei circuiti di inter-referenzialità in cui essa è suscettibile di giocare un ruolo. Per tali motivi, l'icona fotografica è fortemente pertinentizzata all'interno di corpus, dove essa viene valorizzata per la sua distintività paradigmatica rispetto ad altre foto o per il suo posizionarsi dentro una catena sintagmatica ricostruttiva. Per esempio, un corpus di foto diviene una risorsa per la caratterizzazione di uno stile di un autore o di un collezionista in ragione delle deformazioni coerenti (dei diagrammi di relazioni elettivi) che esse esibiscono. Gli stessi esperimenti di Muybridge e Marey ricostruivano fotograficamente il movimento in virtù della risorsa iconica degli scatti in quanto esemplificavano dei diagrammi figurativi di relazioni (per esempio, i muscoli in azione del cavallo al galoppo) che apparivano l'uno tenere in memoria il precedente, surrogando così un circuito esperienziale "rallentato" del moto.

In quanto l'icona fotografica si produce in uno spazio di implementazione è pertinente all'investigazione semiotica anche il tempo di esposizione pubblica o di fruizione effettiva della foto.

A⁵) *Foto come indice* (archeologia esistente)

i) La foto viene messa in gioco come risorsa *indicale* nel momento in cui la si riconduce alla sintassi delle sue istanziazioni. In tale prospettiva, si è parlato di

foto quale traccia di un processo d'impressione, collegandosi all'idea peirciana di una contiguità fisica tra l'antecedente (l'agente tracciante) e il conseguente (la superficie tracciata). Abbiamo già notato tuttavia come, tranne per le foto immediatamente sviluppate e fruite nel luogo stesso dell'esposizione, non si può affatto parlare di sintassi esperienziale in grado di esemplificare la relazione produttiva. La foto funziona piuttosto come una risorsa indicale all'interno di una ricostruzione archeologica, dove l'istanziamento che sta a monte del prodotto fotografico in corso di fruizione può essere ricostruita solo come uno snodo di possibilità. In questo senso, abbiamo detto che la foto funziona solo come prova indiziaria, ossia come una *promessa di indicabilità*. Dato che non vi è alcuna affermazione ontologica di esistenza sulla natura delle cose ritratte dalla foto, non si può che parlare dell'irradiazione di valenze esistentive in virtù di tale promessa di indicabilità.

Abbiamo già spiegato come la visione retrograda sul processo fotografico informi anche la prospettiva anterograda, visto che la mira produttiva è funzione di una certa contrattualità con il pubblico (dunque, si tiene già conto della prospettiva di quest'ultimo). Purtuttavia, nulla toglie che una semantica della pratica produttiva in fieri renda pertinente gli effetti risultativi di certe tecniche, ma ciò ci porta al di fuori di una semantica dell'indicabilità fotografica (per esempio, ci riconduce alla soppesazione di qualisegni).

Detto questo, non si farà fatica a riconoscere aspetti meno problematici, ma non certo trascurabili, come per esempio le relazioni indicali che possono sussistere tra lo scenario di implementazione e la foto, o le relazioni indessicali interne all'enunciato fotografico.

ii) La pertinenza indicale della fotografia è pienamente attestata negli scritti di Peirce (*C.P.* 2.281), e, in parte, già precedentemente commentata. Dunque, il dibattito su chi sia stato il primo a teorizzare la foto in termini di indice è del tutto inconsistente; non solo già Peirce aveva operato questa mossa teorica, ma come vedremo aveva condotto la sua riflessione a un grado di alta problematizzazione, solitamente non colta dagli autori che si sono riferiti al suo pensiero. Di fatto, le fini distinzioni classificatorie hanno portato Peirce - al di là delle trascurabili astruserie terminologiche - a riconoscere l'indicabilità come un mero termine-ombrello e la foto come stratificazione di costituzioni segnifiche. L'indiziarietà della foto rispetto al suo processo produttivo non toglie - come abbiamo detto - che essa sia vista anche come il prodotto di uno scenario di implementazione con il quale convive. In questo senso, le relazioni indicali tra scenario e foto possono riavvicinarsi al funzionamento semiotico di un "indice puntato"; ad esempio, un indice paratestuale o la foto stessa possono fungere

come una «cosa che attrae l'attenzione» e con ciò essere «un'indicazione [...] in quanto traccia(no) l'unione tra due porzioni dell'esperienza» (C.P. 2.285: Peirce 1893b). Quest'ultima osservazione è quella che pone in stretta relazione la contiguità esperienziale con un circuito inter-referenziale proprio dell'icona, tant'è che nella nota al termine della *Lettera a Calderoni*, Peirce sosteneva che «la fotografia implica un'icona, come in verità accade a molti indici» (Peirce 1905b, p. 1270). Ma questo ci porterebbe a parlare già di segni stratificati, mentre ciò è rinviato al commento della seconda tipologia segnica.

iii) Dal punto di vista metodologico, l'archeologia esistentiva indaga la possibilità di contrattare l'esistenza del mondo profotografico che si è impresso nella foto, tenendo conto che esso nella maggior parte dei casi non è più uno stato di cose disponibile all'osservatore (sia spazialmente, sia temporalmente). Di qui, il fatto che la semantica dell'indice fotografico si fonda su una ricostruibilità indiziaria *sub iudice*; ciò spiega anche il fatto che usiamo l'aggettivo *esistentivo* e non parliamo di valenze *esistenziali*. Va anche notato che l'archeologia esistentiva si impone all'enunciazione in quanto i segni, quali prodotti, non possono non avere un retroterra di istanziazione. In una tale prospettiva l'archeologia esistentiva mette in campo una responsabilità istanziatrice (piano dell'enunciazione) e una testimoniabilità della foto quale traccia indiziaria di uno stato di cose (piano dell'enunciato).

Se si è osservato (ad es. Roche 1982) che la traccia fotografica si pone all'insegna di una temporalità astratta, aliena alla temporalizzazione antropica, le *anamorfosi cronotopiche* (Machado 1999) dovute a un movimento del profotografico più rapido dell'intervallo di apertura dell'otturatore, rilevano senza dubbio dell'indice fotografico, dato che consentono di ricostruire un divenire. In entrambi i casi, tuttavia, vi è la traccia di un'aspettualizzazione temporale fondata su una base parametrica che non è evidentemente quella percettiva, ma quella del dispositivo. Ne sortiscono degli effetti di senso specifici che vanno a modulare la circolazione delle valenze esistentive all'insegna dell'*incidentalità* e dell'*accidentalità*. Da un lato, l'istantanea fotografica pare selezionare una sezione di tempo normalmente impercettibile, dall'altra l'anamorfosi, o in genere il "mosso", pare mettere in gioco una fortuita compresenza di istanti normalmente distinti lungo un processo.

A⁶) *Foto come simbolo* (determinazione identitaria e genealogia istituzionale)

i) La foto può essere costituita come una risorsa simbolica dal momento che viene riconosciuta come il prodotto di una famiglia di trasformazioni che ha un fondamento istituzionale (un'implementazione convenzionale e un'istituzionalizzazione). In questo senso la foto viene riconosciuta come un

oggetto culturale a pieno titolo che ha alle spalle una determinazione identitaria riconducibile a pratiche specifiche, il che ne motiva la sua "spendibilità" all'interno del discorso sociale. Sul piano dell'enunciato, abbiamo il riconoscimento di famiglie di trasformazioni che riconducono l'esemplificazione iconica e la traccia indicale di uno stato di cose a una classe identitaria di oggetti e soggetti iconografici. Negli incassamenti enunciazionali è possibile riconoscere, ad esempio, la *posa* dei soggetti ritratti, interna a strategie di mediazione comunicativa entro cui la foto circola.

ii) Negli scritti di Peirce il *simbolo* fotografico è passibile di una qualche problematizzazione teorica dal momento che esso contemplerebbe che sia il segno sia l'oggetto siano dei *generali*, ossia dei *tipi*, mentre una foto tende a riferirsi a un *individuo* (una foto rinvia a un certo uomo o a un certo paesaggio, e non tanto a un uomo, a un paesaggio). Per questo Peirce ha teso a rubricare la foto all'insegna di un simbolo degenerato, ossia un *dicisegno*. Tuttavia, come abbiamo detto riguardo all'indice fotografico, l'istantanea preleva un momento qualunque e solitamente impercettito della Gestalt dinamica di un volto; ragione per cui, la responsabilità di istanziazione della fotografia stessa è connessa a questa messa in circolazione di una suite di immagini dei soggetti che solo nella loro integrabilità e riduzione isotopica a una ideale "rappresentazione media" possono ricostruire l'identità visiva di un personaggio. Se non vi è questa tipizzazione ideale integrativa (a partire dalla quale negli album si scartano, se non a fini di dileggio, le foto che colgono il ritrattato in pose intermedie "sconvolgenti" - occhi semichiusi, articolazione apparentemente innaturale delle labbra, ecc.), si persegue comunque la strada dell'elezione di un singolo scatto come idealtipo ritrattistico. In ogni caso, ciò riguarda la determinazione identitaria nel rapporto tra enunciazione ed enunciato, mentre in quello tra scenario di implementazione e foto la riconduzione simbolica a una classe di prodotti culturali d'afferenza resta uno stato di preattivazione (virtualizzazione) discorsiva che è ineludibilmente in gioco. È in tale senso che nel simbolo fotografico la responsabilizzazione dello scatto in situazioni-tipo viene possibilmente assegnata e in ogni caso moralizzata. Allo stesso modo, il regime comunicativo sotto la cui egida la foto viene messa in circolazione predispone, ad esempio, la "testimoniabilità" della foto in quanto prodotto tipico e interpretato secondo le conoscenze scientifiche disponibili riguardo i processi fotochimici che stanno alla base della sua istanziazione.

iii) è importante comprendere l'ottica di una determinazione identitaria della foto; essa viene colta come una risorsa simbolica tipica; in questo senso, anche l'autografazione di una foto la singularizza quale *sinsegno* irriproducibile ma la

iscrive dentro una classe che è quella delle foto che circolano socialmente sotto regime autografico.

La foto simbolizza attivamente anche la prassi stilistica di un fotografo, ponendosi all'interno di una genealogia di opere; un discorso analogo può essere fatto per i generi fotografici, ma solo per quelli intesi come classi genealogiche di soggetti iconografici (il nudo, la foto di paesaggio, il ritratto, ecc.). La fototessera delle carte d'identità rileva di una genealogia istituzionale di produzione fotografica; lo stesso può essere detto delle radiografie che sono utilizzate negli ospedali e che autorizzano certe diagnosi, e così via. Ma deve essere chiaro che la foto, colta come risorsa simbolica, ne chiarisce solamente la destinalità virtuale, mentre sarà lo statuto fotografico ad attualizzarne le potenzialità discorsive.

A⁷) Foto come rema (statuto)

i) & iii) Cogliere la foto colta come risorsa *rematica* significa inquadrarla sotto una ramificazione di interpretanti che la enucleano come entità discorsiva suscettibile di innestare diversi assi isotopici, sotto prospettive diverse. In questo senso l'espressione "risorsa rematica" è pleonastica dato che è proprio la foto in quanto *rema* ad offrirsi come uno snodo di prospettive enunciazionali diversificate. La foto, all'interno di uno scenario d'implementazione, si ritrova immessa entro una rete di relazioni con altre entità semiotiche, e nel contempo essa stessa si presenta come una configurazione dotata di punti d'aggancio, ossia come una organizzazione diagrammatica che è suscettibile di reggere delle catene discorsive. Una foto di reportage, pubblicata sulla pagina di un quotidiano, non solo è inserita all'interno di una rete di rinvii mediati dal testo scritto, ma può porsi come anello connettivo che ristrutturava le relazioni tra più articoli secondo le isotopie che essa esemplifica.

Il *rema* fotografico può profilare effettivamente una propria entrata in gioco in uno scenario di implementazione solo se correlato al tipo simbolico sotto cui si può produrre; ecco allora che la rete diagrammatico-discorsiva che esso è in grado di attualizzare si specifica secondo un particolare *statuto* della foto, il quale chiarisce il dominio sociale entro cui essa si presta a circolare (foto artistica, foto scientifica, foto pubblicitaria, ecc.). Per la foto avere uno statuto significa attualizzare le sue possibilità di fungere da testo; infatti, grazie ad esso, questa si pone come una demarcazione strategica di una configurazione al fine di poter reclamare una sua semantizzazione seconda, autonoma rispetto alla sua apprensione percettiva, e posta sotto l'egida di una pratica istituita e di un linguaggio.

La fungibilità discorsiva della foto, unita alla sua plasticità mediale (regolata dal *legisegno* fotografico), paiono talvolta renderla uno snodo segnico ambiguo e aperto a sostenere tematizzazioni discorsive anche opposte.

A⁸) *Foto come dicisegno* (testualità)

i) La foto viene colta come dicisegno in quanto testualità che è in grado di predicare dei valori modulando i loro *modi di esistenza*; per esempio, realizza delle figure in campo e ne attualizza delle altre fuori campo, per via dei rapporti indessicali tra sguardi degli osservatori enunciati. Rispetto allo scenario d'implementazione, la foto viene colta come un *testo*, almeno sotto il *rispetto* della sua attestazione.

Il dicisegno fotografico nasce dal riflesso stesso dell'attività dell'enunciazione, ed è quindi ciò che rileva degli stessi incassamenti enunciazionali, delle reggenze che fanno "esistere" discorsi incassati. Inoltre, il dicisegno, quale testualità, esemplifica la foto come terreno di discorsività che oltrepassa, attraverso una semantizzazione dipendente da un gioco linguistico, la significazione percettiva. In tale prospettiva, il dicisegno è quello che consente di realizzare una rete di relazioni intertestuali e inter-referenziali (*aboutness*).

ii) Come abbiamo già detto Peirce ha riconosciuto la foto come dicisegno in quanto Terzità degenerata, perché suscettibile di "tenere un discorso" su un *individuo* e non su un *generale*. Peirce si è molto arrovellato sulla possibilità della foto di reggere delle predicazioni; riserveremo a un prossimo paragrafo più filologicamente orientato la chiarificazione di questo punto.

iii) Dato che il dicisegno regola discorsivamente i modi di esistenza di tutti i valori predicati, ecco che all'interno dell'enunciato troveranno contrattazione anche le altre valenze, oltre quelle esistentive. Il dicisegno fotografico crea così un proprio universo figurativo, ossia un *mondo possibile*. Rispetto allo scenario d'implementazione il dicisegno fotografico risulta anche essere una mossa enunciazionale, cronotopicamente attestata, entro un dominio culturale. In questo senso, la foto può assurgere, ad esempio, a *testo testimoniale* in vigore in un dato contesto comunicativo, ma può benissimo allestire un universo figurativo fantastico.

La fotografia può essere pensata anche come un testo che ospita discorsi diversi; in questo senso, essa può avere una natura polienunciazionale, ma pur sempre costruita per gerarchizzazioni e incassamenti; inoltre, essa è regolata da una distribuzione del gradiente di assunzione che, pur se esplicitato discorsivamente, rileva del modo di mettere in prospettiva la discorsività stessa, ossia di inserirla all'interno di una argomentazione.

A⁹) *Foto come argomento* (metatestualità)

i) & iii) In effetti, la foto come *dicisegno* pertinentizza solo alcune proprietà del testo fotografico. La pratica che regge tale testo può cogliere il segno fotografico anche come una risorsa in grado di metaenunciare le proprie stesse mosse discorsive, il proprio statuto, e la sua stessa identità in quanto configurazione e in quanto prodotto. Per brevità, possiamo generalizzare queste capacità del testo in termini di pieghe metatestuali. In realtà, la foto come *argomento* dischiude una serie di questioni che andrebbero distinte e che sono della massima crucialità nell'analisi di testi fotografici. Se il *dicisegno* fotografico coglie la foto come testualità in grado di predicare i valori, la foto come *argomento* esplica le potenzialità intrinseche di regolazione dell'assunzione enunciazionale di tali valori. In tale prospettiva, anche se lo statuto del mondo possibile è regolato dal genere (foto come simbolo) e dallo statuto d'affermamento (rema). L'assunzione dei valori che vi circolano è funzione di una competizione tra gli atteggiamenti proposizionali che sostengono rispettivamente il mondo di riferimento che rela lo scenario d'implementazione all'enunciazione e quello che rela l'enunciazione al mondo testuale enunciato (Eco 1979; Basso 2006a).

Molta produzione artistica è incentrata su foto che, a partire dal fatto che vengono assunte come testi, dimostrano poi una capacità di tenere un discorso sulle stesse convenzioni culturali che ne stanno alla base (ossia il loro essere un segno enunciato all'interno di una data cultura). Oltre alla regolazione dell'assunzione che si pone tra *dicisegno* e *argomento*, e alla metatestualità propriamente detta, dobbiamo qui rubricare anche i *ragionamenti figurali*, i quali tagliano trasversalmente e correlano le diverse costituzioni segniche secondo nuove articolazioni significanti. Il figurale è la forma generale di una retorizzazione del discorso che tratta comunemente valenze costituite sotto pertinenze diverse, rimotivandole all'interno della testualità quale terreno semiotico vocato a consentire e contrattare una forma determinata di produzione e gestione della significazione. Come già suggerito, Peirce ha chiamato *musement* la forma di argomentazione, di trattamento comune di valenze eteroclite che possiamo oggi riconoscere alla base della *figuralità*.

Rispetto allo scenario di implementazione la foto può essere colta come un *testo agito* dentro una forma d'argomentazione più vasta (la foto portata come prova schiacciante) o invece come un *testo agente* dotato di una organizzazione illocutiva e di proprie potenzialità perlocutive (stigmatizzare un uso disdicevole della macchina fotografica esibendone gli immediati effetti collaterali).

2.4. Classi di segni e pratiche

Nella disamina dei modi in cui la foto può essere colta come snodo interpretativo, ossia come risorsa rispetto all'enunciazione che ne deve gestire la significazione, abbiamo potuto notare come la costituzione all'insegna delle valenze mediazionali di ogni livello pertinenziale funga da base implicita per il livello successivo, e come l'ultimo livello, quello discorsivo, finisca per lanciare una prospettiva trasversale verso i livelli precedenti. Ecco allora che un'analisi delle prospettive pertinentziali sul segno può lasciare posto a una stabilizzazione di segni effettivamente circolanti, che hanno in memoria la stratificazione delle costituzioni che ne sono alla base.

Una tipologia dei segni in grado di imbrigliare il modo con cui le pratiche stabilizzano, se non altro cronotopicamente, le identità culturali delle foto, ha in memoria il portato metodologico della nostra indagine precedente. Ogni foto è indagabile come configurazione sensibile, come prodotto e come discorso e inoltre essa ha un proprio modo di gestire le valenze diagrammatiche, esistentive e mediazionali (ossia Primità, Secondità e Terzità) da cui dipendono tutte le forme di valorizzazione. È abbastanza chiaro che la posta profonda di un'impostazione peirciana è quella di trovare una forma di articolazione tra una semiotica della percezione, una semiotica del testo, e una semiotica delle pratiche. Nell'economia di questo saggio non approfondiremo questo punto, e ci concentreremo prima in una rilettura della teoria dei segni il più possibile traduttiva e spendibile metodologicamente e in seconda battuta in un approfondimento filologico della teoria della fotografia strettamente peirciana. Peirce ha espressamente citato la foto come esempio di *sinsegno indicale dicente* e come *legisegno simbolo dicente*; ma soprattutto in quest'ultimo caso, non si è affatto limitato a rubricare la foto sotto una classe di segni, ma ha condotto una riflessione particolarmente tormentata, anche se di raro pregio, sull'impatto che tale rubricazione ha sulla concezione teorica stessa della fotografia.

Premettiamo fin da subito che lo sforzo di ragionare sui tipi fotografici attraverso le classi di segni peirciane costituisce solo la premessa per un affinamento teorico ulteriore; metodologicamente si tratta di rendere conto del fatto che il testo fotografico non è un dato di fatto autoevidente, ma che risponde di un fascio di prospettive costituenti. In questo senso, l'analisi della foto non potrà più partire da una sorta di autotelìa del testo, apparentemente tipica del dominio artistico, ma si dovrà dotare di condizioni d'accesso alla significazione testuale dipendenti dallo scenario di implementazione, dalla pratica di afferimento, dallo statuto del testo, e così via. Ecco allora che si farebbe davvero un cattivo servizio

alla teoria peirciana se si osservasse la tipologia come una stucchevole classificazione dotata di una terminologia funambolica; essa deve essere colta, ben al di là delle astruse ma strutturali denominazioni, come una mappatura di problematiche. Inoltre, il lettore dovrà tener conto della nostra precedente riconduzione delle tricotomie più famose a una classificazione compatta di linee metodologiche di indagine della significazione fotografica; le classi di segni si porranno allora all'intersezione di quelle diramazioni pertinentziali.

B¹) *Foto come qualisegno iconico rematico* (la foto come risorsa comunicativa)

i) In questa classe la foto è un oggetto materiale di cui si vaglia la produzione e l'implementazione, in base a un determinato statuto d'affermamento e una precisa esemplificazione di qualità sensibili suscettibili di organizzarsi sotto diagrammatiche figurative o plastiche. In determinati contesti comunicativi, e soprattutto all'interno dei testi sincretici o multimediali, la foto è costantemente in competizione con altre forme testuali per entrare a far parte o per costruire una rete discorsiva (rema); ma essa è anche vagliata come una risorsa possibile che occupa un certo spazio per la testualizzazione (in quanto configurazione che deve essere appresa), e che è suscettibile di creare dei circuiti esperienziali memorabili (in quanto icona).

Si pensi allo studio delle qualità sensibili e della risoluzione diagrammatica che un ipotetico manifesto fotografico, esposto nelle strade e sotto le più diverse condizioni di luce, dovrebbe essere in grado di esemplificare per risultare percettivamente efficace, per adibire una inter-referenza possibile di esperienze e per entrare nella rete statutiva dei testi implementabili in un dato scenario sociale.

ii) Peirce era solito ridurre la denominazione della prima classe di segni a *qualisegno*. La motivazione di ciò era data dal fatto che icona e rema hanno come presupposto il *qualisegno*, ossia il segno in se stesso.

iii) La nostra prospettiva è alquanto diversa perché ci interessa osservare come determinabilità diagrammatica, memorabilità esperienziale e statuto possano stabilizzare dei modi di concepire la foto come risorsa. Ecco allora che il *qualisegno iconico rematico* rispunta di fatto ogni qualvolta il percorso di semantizzazione ritrova il significante fotografico stesso come un interpretante delle scelte enunciazionali. In questo senso, "inciampare" nella foto al di là della funzione momentaneamente ricoperta, significa costantemente riaprire il questionamento della solidarizzazione tra gli Universi Percettivo, Esperienziale e Discorsivo in cui essa trova radicamento. In questo senso il *qualisegno iconico rematico* rispunta tutte le volte che la foto esibisce la sua ricalcitranza e la sua

possibile riconnessione ad altre pratiche e domini d'affermamento. Così la foto come snodo interpretativo, indagata precedentemente, emerge tutte le volte che essa, rispetto all'enunciazione che la dovrebbe gestire, prospetta altre possibilità di instradare una significazione: in questo senso l'abbiamo già vista all'opera come *risorsa comunicativa*, se non fosse che essa è già un'occorrenza concreta. Ciò ci conduce alla seconda classe di segni, ossia il *sinsegno iconico rematico*.

B²) *Foto come sinsegno iconico rematico* (es. la *foto souvenir*)

i & iii) Si tratta di un esemplare fotografico, dotato di una propria determinatezza figurativa e di un'identità numerica rapportata a uno specifico scenario d'implementazione, che è in grado di contrarre delle relazioni discorsive esemplificando proprietà e diagrammi suscettibili di entrare in un circuito esperienziale¹⁷⁵. Questa classe pare individuare la *foto souvenir* a esemplare unico di un album di viaggio, dato che si presta ad entrare in un circuito memoriale esemplificando alcune proprietà di un luogo, ma selezionandole e trasfigurandole all'interno di una discorsivizzazione della propria esperienza che è sempre rinnovabile. Lo statuto di *foto souvenir* la destina ad essere il supporto di una rete di rimemorazioni discorsive che fanno aggio sul gradiente di determinatezza figurativa della foto stessa. La *foto souvenir* non è garanzia di alcune testimoniabilità di eventi e luoghi, ma si trova a semantizzare un apparire, tra l'altro sottratto, grazie allo scatto, alla sua cangianza. Naturalmente, la *foto souvenir* è solo una delle manifestazioni culturali del *sinsegno iconico rematico* fotografico.

ii) Peirce dava come esempio del *sinsegno iconico rematico* un diagramma individuale; per offrire un altro esempio fotografico pensiamo alle foto che vengono usate nello sport di squadra per esemplificare una disposizione sul campo che potrebbe risultare buona in certe fasi del gioco.

B³) *Foto come sinsegno indicale rematico* (es. foto turistiche, foto astratte)

i) Non tutte le foto di viaggio sono dei *souvenir*, e in molti casi si trovano a fungere da attestazione della compresenza della persona ritratta dentro un certo paesaggio. È il caso prototipico della foto turistica, per quanto essa sia suscettibile di diverse declinazioni¹⁷⁶. Essa, di per sé, non predica nulla discorsivamente, ma semplicemente fa aggio sulla promessa di indicabilità propria della foto in quanto tale. Se è pertinente il *sinsegno* è perché il valere della foto turistica è demandato all'ostensione, alla implementazione di un esemplare, e non alla sua riproducibilità: essa deve dare "spettacolo" di sé, e quindi valere per ogni sua nuova "esibizione". Sul piano dell'enunciato è poi la congiuntura

irriproducibile tra fattori e attori compresenti che viene messa in valore. Inoltre, la foto turistica si presta ad essere narrativizzata attraverso dei discorsi che vengono adibiti di volta in volta come coté presentazionale; per questo essa resta rematica, ossia semplicemente determinata da uno statuto.

ii) Per tale classe, Peirce ha usato il termine di *vestigia*. In realtà, il *sinsegno indicale* fornisce una promessa di indicabilità solo in ragione dell'evento locale posto alla base della sua istanziazione, e quindi può offrirsi come una traccia testimoniabile, ma non come un simulacro delle entità ritratte capace di innestare una effettiva circolazione identitaria. Casomai si potrebbe parlare di *vestigia* del viaggio e di una compresenza tra quella traccia e degli scenari la cui ricostruzione dipende da un'archeologia indiziaria. L'assenza della pertinenza iconica specifica una sospensione delle valenze diagrammatiche, il che significa che la foto turistica è quella che non ha come ambizione primaria quella di esibire la morfologia dei luoghi o esemplificare i tratti fisionomici delle persone, perché evidentemente essi sono dati per conosciuti in quanto stereotipici.

iii) Ciò ci fa comprendere che un caso di *sinsegno indicale rematico* è quello delle foto artistiche astratte le quali mostrano le *vestigia* di un incontro tra la macchina da presa e una datità fotografata senza che la morfologia di quest'ultima possa più essere evinta. Più in generale il *sinsegno indicale rematico* è quello che può modalizzare la significazione della foto secondo l'«è stato» barthesiano e la sua articolazione con il *punctum* che lascia all'accidentalità del momento lo sfruttamento delle concatenazioni discorsive entro cui la foto può entrare.

B⁴) *Foto come sinsegno indicale dicente* (la foto autocomprovantesi)

i) Un esemplare fotografico viene colto come il prodotto di una sintassi d'istanziamento che è pensata regolare e garantire l'irradiazione di valenze esistentive, talché la determinazione dei contenuti figurativi potrà essere il punto d'appoggio di una predicazione discorsiva capace di regolare i modi di esistenza di un paesaggio di figure attanziali. La foto non è come una banderuola che direttamente predica la presenza auratica del vento lungo una sintassi esperienziale, ma in quanto *sinsegno indicale dicente* essa può assurgere a una narrativizzazione ricostruttiva di una trasformazione di valori. In tale prospettiva, la foto mette a significare il fuoricampo, la vettorialità dei movimenti "congelati", attiva un possibile intertesto e un'inter-referenza con altri piani di esperienza.

ii) Peirce afferma esplicitamente che la foto può essere colta come *sinsegno indicale dicente*, in quanto predica l'esistenza dell'oggetto di cui è segno: «l'ordinario Sinsegno Dicente è esemplificato [...] anche da una fotografia. Il

fatto che [...] sia considerata l'effetto delle radiazioni di luce provenienti dall'oggetto la rende un indice, e un indice altamente informativo» (Peirce 1903b, p. 159; C.P. 2.265).

iii) La foto viene stabilizzata come un *sinsegno indicale dicente* all'interno di pratiche che la assumono come prova indiziaria, per quanto l'epistemologia investigativa richiede che venga soppesato il tipo di tecnica utilizzata e quindi il tipo di fotografia (*legisegno simbolo dicente*), poiché essa potrebbe risultare essere un fotomontaggio o una messa in scena. Internamente a un dominio più acritico perché finalizzato alla persuasione come quello pubblicitario, la foto viene implementata come una testimoniabilità del prodotto reclamizzato, e quindi come un sostituto narrativo di una relazione esperienziale diretta con l'oggetto di valore. Tuttavia, la singola foto dovrebbe assurgere a testimoniare un tipo di oggetto e non quella singola occorrenza del prodotto fotografata (ciò spinge la foto verso il legisegno) così come la foto pubblicitaria esemplifica alcune proprietà del prodotto (il che la spinge verso l'icona).

Il *sinsegno indicale dicente* pare essere il baricentro delle occorrenze fotografiche, ma esso si rivela per contro altamente instabile, o perché rimette in gioco un circuito esperienziale (iconicità) o perché viene vagliato secondo una configurazione standard (legisegno) o in base a un'indagine critica della pratica fotografica (simbolo). Per questo, esso tende a perseguire una predicazione d'autocomprovazione (attraverso la sovraiscrizione di data e ora dello scatto, o per via di autografazione), nonché l'assolutizzazione della sua occorrenza (è il caso della polaroid o dei vecchi dagherrotipi).

B⁵) *Foto come legisegno iconico rematico* (es. la foto inserto)

i & iii) Si tratta della foto come configurazione-tipo di cui si mettono in valore le qualità e le relazioni diagrammatiche che è in grado di esemplificare, al di là della variabilità delle singole occorrenze concrete (per esempio, la dimensione di eventuali esemplari che la manifestano non sarà pertinente), e in funzione della loro possibile fungibilità all'interno di una data pratica culturale. Uno dei grandi fotografi italiani viventi, Mario De Biasi, ha confessato di scattare le sue foto «pensando all'impaginazione». Per De Biasi è fondamentale l'«armonia tra le pagine» tant'è che scatta le sue foto «sempre sia in verticale sia in orizzontale¹⁷⁷». La trascendenza dell'opera (vive di più varianti - legisegno) intende essere funzionale alla armonizzazione diagrammatica (iconicità) tra sé, il supporto di implementazione (il libro) ed altre foto (aspetto rematico).

A ben vedere preparare delle foto per delle installazioni significa sempre confrontarsi con esse in termini di *legisegno iconico rematico*, ma più in

generale possiamo riconoscere una qualche stabilità di questo tipo segnico nella *foto inserto* o usata come *immagine a fronte*, a seconda dello statuto che tali foto assumono dentro la pratica che le implementa e la rete di relazioni contratte con i testi co-occorrenti

B⁶) *Foto come legisegno indicale rematico* (es. la foto d'archivio)

i) & iii) Le foto come *legisegni indicali rematici* sono quelle deputate, sotto un determinato statuto, a fungere, al di là delle diverse stampe e formati sotto cui possono occorrere, da fondamento per una ricostruzione archeologica indiziaria. In tale prospettiva le foto vengono per esempio riconnesse all'implementazione di una fonte archivistica d'immagini. Un ottimo esempio sono anche le foto segnaletiche utilizzate dalla polizia o il corpus di foto che documentano un'attività teatrale o una performance.

ii) Rispetto a questa classe, Peirce avrebbe sottolineato soprattutto la relazione indessicale che in uno scenario di implementazione possono contrarre le opere fotografiche e le didascalie proprie di un'esposizione.

B⁷) *Foto come legisegno indicale dicente* (es. la foto scientifica).

ii) Stando a Peirce il *legisegno indicale dicente* non è altro che il tipo a cui si può ricondurre un *sinsegno dicente* individuale. Sarebbe tuttavia semplicistico limitarsi ad osservare che è quindi ciò che riconduce l'esemplare positivo di una foto al suo negativo.

i) Innanzi tutto abbiamo visto che il legisegno problematizza la *configurazione-tipo* della foto, pervenendo a una trascendenza della sua identità rispetto alle singole e eventualmente diverse manifestazioni. Da un lato il legisegno è ciò che conferisce una circolazione convenzionale a una fotografia in quanto prova il suo poter essere accampata come valevole, spendibile in contesto, dall'altro lato, esso può rinviare, come configurazione-madre di una famiglia di trasformazioni, a una prassi enunciativa che erode la singolarità dell'evento istanziativo e la forza predicativa della foto quale gestione autonoma di valorizzazioni. Il *legisegno indicale dicente* è quello che ha alle spalle dei protocolli di produzione fotografica (aspetto simbolico) che ne intaccano ogni singolarizzazione nella costituzione dei valori; se risponde di una ottimizzazione dell'investimento della foto entro pratiche istituzionali del dominio scientifico, giuridico, medico, esso si offre come una zavorra, una forza gravitazionale che tende ad assoggettare, loro malgrado, la vocazione delle foto a ripristinare una propria auraticità e il proprio "mistero" produttivo.

iii) La foto come *legisegno indicale dicente* emerge anche ogni qualvolta essa si

predispone ad essere assunta da una prassi che esige un'indagine critica della sua istanziazione. Infatti, in questo caso la foto è messa a significare in ragione della tecnica produttiva che ne sta alla base, cosa che gradualizza la predicazione d'esistenza in base al tipo di processo di cui è "traccia" (istantanea, foto ritoccata, fotomontaggio, ecc.). In questa prospettiva, il *legisegno indicale dicente* deve "riscuotere" sul piano discorsivo la promessa di indicialità relata alla sua istanziazione protocollare quale prodotto segnico operativo all'interno di un data pratica.

B⁸) *Foto come legisegno simbolo rematico* (es. la foto di genere).

i & iii) Abbiamo una foto quale legisegno simbolico rematico ogni qualvolta essa viene assunta come una configurazione-tipo riconducibile a uno specifico prodotto simbolico suscettibile di trovare manifestazione in uno scenario di implementazione in ragione del suo statuto. è il caso di una foto-manifesto politico, da "tirare" in numerosi esemplari, anche di diversa taglia, e che può essere implementata solo previa autorizzazione negli spazi pubblici opportunamente riservati. Generalmente, la foto viene assunta quale simbolo rematico in ragione della sua riconduzione a una produzione tipica di una cultura. è una foto che risponde di una genealogia di istanziazioni, di una tradizione culturale, oltre che della differenziazione dei domini sociali. In questo senso, una foto assunta come esemplificazione di un genere e di uno statuto sociale viene messa in gioco come *legisegno simbolo rematico*. Sotto questo tipo segnico possiamo anche osservare l'afferenza dell'enunciato fotografico a motivi iconografici, i quali prevedono non solo una tematizzazione ricorrente in un intertesto (*topos*) ma anche una declinazione figurativa piuttosto stereotipica. Un'ulteriore convenzionalizzazione può riguardare anche lo stile, nel senso che esso si cristallizza, per imitazione di una opera-madre, attraverso la riduzione al minimo comune denominatore delle competenze di tutti gli esecutori successivi al primo. In questo senso, la foto più stereotipica perviene anche a una anonimata stilistica che inflaziona la singolarità evenemenziale dello scatto, la paternità di istanziazione ma anche l'autonomia significante; in questo senso, le prassi enunciazionali possono espropriare un *legisegno simbolo dicente* della sua peculiarità predicativa, assumendo degli stock di senso per la prassi enunciazionale a cui viene ricondotto (aspetto rematico).

B⁹) *Foto come legisegno simbolo dicente* (es. l'opera fotografica)

i) Abbiamo una foto quale *legisegno simbolo dicente* ogni qualvolta essa è assunta come oggetto culturale dotato di una propria regola operativa di

circolazione comunicativa e in grado, quale specifico prodotto simbolico, di predicare autonomamente dei valori in virtù della propria organizzazione discorsiva. È il modo più convenzionale di cogliere la foto come un'opera dotata di una propria organizzazione testuale, di un'afferenza a dei generi e di una regolazione legisegnica dei suoi modi di manifestazione. Il testo fotografico è in grado di gestire, sul piano dell'enunciato, delle valenze di ogni tipo e di attivare delle connessioni intertestuali e inter-referenziali.

ii) La foto non è citata come esempio di tale tipo segnico nella classificazione del 1903; tuttavia, come mostreremo in un approfondimento successivo, Peirce vaglia la possibilità di considerarla come *simbolo dicente* in alcuni scritti dello stesso periodo.

iii) La foto come simbolo dicente deve "riscuotere", in un modo o nell'altro, l'inter-referenzialità esperienziale che sta alla base della sua produzione simbolica, ma lo fa internamente alla gestione della propria significazione, ossia in termini contrattuali, di posizionamento del proprio enunciatario. Ciò spinge la foto già verso l'argomentazione per via del gradiente di assunzione del mondo possibile adibito.

B¹⁰) *La foto come legisegno simbolo argomento* (es. la foto come oggetto teorico)

i & iii) La foto, circolando con una propria identità e trascendenza oggettale (legisegno) e afferendo a una certa pratica simbolica, è in grado di mettere in prospettiva la sua stessa appartenenza culturale. L'interpretabilità della foto fa qui un salto qualitativo dato che essa si offre come una piega discorsiva che adibisce un'osservazione di secondo ordine sulla significazione. La foto quale argomento risulta capace di rimettere in discussione il rapporto tra tipo e occorrenza, le frontiere tra pratiche culturali solitamente distinte, di mettersi in discussione come prodotto autonomo o eteronomo di una cultura, di riflettere su tutto ciò che è parte della memoria culturale e che è sedimentazione della stessa esperienza sensibile, dell'evenemenzialità e della temporalità fenomenologica. La foto come *legisegno simbolo argomento* è quella che la vede in gioco su uno scenario d'implementazione come un oggetto teorico, dotato di quella capacità autoreferenziale e di quel piano di significazione metatestuale che talvolta le sono stati fortunatamente riconosciuti.

2.5. Considerazioni sul portato della rilettura delle tipologie peirciane

Dal punto di vista metodologico non è tanto importante assumere questi tipi segnici come delle classi entro cui rubricare le foto da analizzare. Tale tipologia deve essere l'occasione per dinamizzare il modo con cui l'analisi assume la foto, dato che essa è messa a significare all'interno di pratiche specifiche che non possono affatto risolversi nella fruizione del testo estetico. Se è probabilmente vero che la fruizione estetica, soprattutto se interna al dominio artistico, offre alla teoria un quadro di massima di complessificazione, vista la relativa autonomizzazione della predicazione discorsiva e la saturazione semantica asintotica dei tratti pertinentizzabili, la semiotica strutturale ha largamente disatteso il compito di rendere conto di altre pratiche entro le quali gli oggetti culturali sono messi a significare. La nostra rilettura della tipologia peirciana permette di illuminare meglio le relazioni tra le prospettive di semantizzazione che la semiotica ha saputo negli anni distinguere (dalle letture plastiche a quelle figurative e figurali, dalla apprensione percettiva della configurazione sensibile dell'oggetto culturale all'identità trascendente di quest'ultimo, dalla memoria discorsiva alle pieghe metatestuali). Reciprocamente, la tipologia peirciana resta irretita dentro il viluppo, talvolta confuso, degli arrovellamenti del filosofo americano, almeno fintantoché essa non viene ribattuta sulla ricerca semiotica attuale e riletta sulla base delle distinzioni di problematiche che essa ha faticosamente operato.

Il lettore più accorto avrà avvertito come le stesse tipologie da noi discusse (A¹⁻⁹ e B¹⁻¹⁰) sono in grado di problematizzarsi e illuminarsi vicendevolmente. La prima ha offerto delle prospettive sul segno fotografico che lo colgono come uno snodo interpretativo e una risorsa inesausta di pertinenze, al punto che il quadro teorico che ne è sortito è una mobilitazione della significazione fotografica sotto l'egida di specifiche indagini. La seconda tipologia ci ha invece introdotto alla contrattazione stabilizzata del segno fotografico in quanto assunto da una certa pratica, rivelandoci tuttavia come quest'ultima abbia una propria sintassi interna che finisce per costruire degli slittamenti nelle costituzioni pertinentziali della foto. Peirce stesso aveva notato come i tipi segnici da lui individuati fossero dei composti, per cui ciascun tipo ne presupponeva degli altri o serviva da supplemento a un altro. Nella loro intersezione le due tipologie disegnano delle condizioni d'accesso alla significazione degli oggetti culturali offrendo nel contempo uno scandaglio teorico circa le condizioni della loro stabilizzazione identitaria e della loro mobilitazione locale. In fondo, ciò risponde della dialettica identitaria tra una medesimezza (*il sé-idem*) e una ipseità (*sé-ipse*),

nonché di un'articolazione tra *interpretazione* ed *uso* degli oggetti culturali. Le condizioni culturali di individuazione e trasformazione di un oggetto culturale, se hanno delle costrizioni materiali, non rispondono comunque di una determinazione ontologica, ma della organizzazione in fieri e multilivellare di una semiosfera ove coesistono pratiche concorrenziali e diversi scenari di implementazione.

L'aver ragionato sulla costituzione della foto come segno attraverso le tipologie peirciane non si è così rivelato un esercizio fine a sé stesso; soprattutto la sistematizzazione peirciana, nell'aprirsi di un ginepraio di sintassi tra costituzioni segniche, nella rimessa in questione dell'autonomia dei singoli tipi segnici, nella affermazione di insussistenza di ben 17 classi¹⁷⁸, appare come un vaso di Pandora solo perché i "mali" che ne fuoriescono non sono che i grattacapi per una teoria che non voglia essere riduzionistica.

Con l'opportuna temerarietà, necessaria per affrontare il mare magno dell'idioscopia peirciana, siamo se non altro stati in grado di passare dal citazionismo del Peirce vulgato, per "chiudere il discorso" sull'ontologia e sulla referenza ineludibili della foto, alla convocazione della classificazione dei segni per rimettere la foto al centro di tutte i fronti della ricerca attuale. La foto ridiviene epicentro di quesiti, non in quanto "esempio teorico", ma per via della diffrazione di testi fotografici attestati, di tecniche inventate e adottate, di prospettive di pertinentizzazione delle immagini entro pratiche specifiche, ecc. La dimostrazione di ciò è l'obiettivo primario di questa nostra indagine.

Entro un tale quadro critico, dove la foto non risulta affatto "parcheggiata" in un tipo segnico, si può meglio apprezzare l'analisi tormentata della foto da parte di Peirce. Attraverso la foto, egli si imbatte nella questione della possibile autonomia dell'enunciato visivo (non grafematico) in vista della sua significazione. Di qui la sua titubanza nel riconoscerlo come *simbolo dicente*, ossia di poter gli attribuire lo stesso status delle proposizioni linguistiche. Di primo acchito gli pare che la foto possa esemplificare delle qualità sensibili e fondare per inter-referenza delle analogizzazioni, che la foto possa tutt'al più supportare una predicazione d'esistenza di ciò che l'ha prodotta, ma che, per entrare davvero nei "giochi proposizionali", essa debba dotarsi di una "titolazione" (etichetta): ecco sotto un ritratto il nome del ritrattato (solo in questo caso Peirce riconosce senza problemi un simbolo *dicente*; cfr. C.P. 2.320: Peirce 1903c).

Inutile rimproverargli una tale titubanza visto che l'autonomia della significazione dei testi visivi è stata riconosciuta in maniera non controversa, nella semiotica strutturale, solo sul finire degli anni Settanta, e nell'ambito della

filosofia e dell'estetica di tradizione anglosassone questo problema ha occupato il dibattito fino ai nostri giorni. Non ci impegneremo naturalmente nella ricostruzione di questo doppio dibattito, ma piuttosto pare interessante esplicitare almeno come Peirce si sia arrovellato su tale questione attraverso la riflessione sulla fotografia. è un compito filologico che gli dobbiamo dopo essere intervenuti così massicciamente per operare una traduzione e una rilettura tendenziosa delle sue tipologie.

2.6. La teoria della fotografia in Peirce

Se riprendiamo il passo appena citato (C.P. 2.320), che appartiene a uno scritto del 1903 (*Syllabus*), ossia coevo alla classificazione dei segni prima commentata, ci accorgiamo che esso è stato significativamente scorporato e collocato nei *Collected Papers* in un capitolo dal titolo "Propositions": ciò non fa che rimarcare come, proprio dopo l'esemplificazione del ritratto con etichetta del ritrattato, Peirce convochi nuovamente il caso della fotografia, additandola come *dicisegno* alquanto vicino alla proposizione; quest'ultima - vale la pena ricordarlo - «è, in breve, un Dicisegno che è un Simbolo» (ivi), ossia per la precisione un Legisegno Simbolo Dicente. Da questa constatazione sortisce il passo sulla fotografia più illuminante e chiarificatore, per quanto complesso, di tutti i *Collected Papers*. Peirce spinge la foto fino alle soglie della «quasi predicatività», ossia fino alla possibilità di essere autonomamente costituita come *simbolo (dicente)*, per quanto faccia fatica a riconoscere nel testo visivo quei caratteri che ritiene contraddistinguano la proposizione (quantificatori, operatori logici, ecc.).

[1] A better exemple is a photograph. The mere print does not, in itself, convey any information. But the fact, that it is virtually a section of rays projected from a object [2] otherwise known, renders it a Dicisign. Every Dicisign, as the system of Existential Graph fully recognizes, is a further determination of an already known sign of the same object. It is not, perhaps, sufficiently brought out in the present analysis. [3] It will be remarked that this connection of the print, which is the quasi-predicate of the photograph, with the section of the rays, which is the quasi-subject, is the Syntax of the Dicisign; [4] and like the Syntax of the proposition, it is a fact concerning the Dicisign considered as a First, that is, in itself, irrespective of its being a sign. Every informational sign thus involves a Fact, which is its Syntax. [5] It is quite evident, then, that Indexical Dicisigns equally accord with the definition and the corollaries (C.P. 2.320: Peirce 1903c).

È un passaggio che merita particolare approfondimento e per tale ragione lo abbiamo diviso in cinque parti.

(1) «Un miglior esempio (di un dicisegno, che pur di natura indicale, sembra avvicinarsi alla proposizione) è una fotografia. La mera riproduzione stampata non comunica, in sé stessa, alcuna informazione. Ma il fatto che è virtualmente un fascio di raggi proiettati¹⁷⁹...». Il ragionamento iniziale è quello di esplicitare che la foto non è un'impronta in quanto esemplare fotografico, ossia *sinsegno indicale dicente*, ma in quanto riconducibile al suo *tipo*, ossia al suo negativo

(*legisegno indicale dicente*). Si noti invece l'ambiguità circa il carattere informativo della foto: da un lato si dovrebbe mettere in gioco il versante iconico, dall'altro se ciò non viene esplicitato in questo passaggio è perché si pensa l'oggetto improntante, alla base del processo di istanziazione, come ciò di cui il dicisegno fotografico sarà in grado di informare. Emerge qui in maniera evidente come Peirce non riconosca una doppia articolazione (espressione e contenuto) alla fotografia, ma ciò è in realtà una conseguenza di tutte le teorie ontologico-indicali dell'immagine fotografica.

(2) «...da un oggetto *altrimenti conosciuto*, rende essa un Dicisegno. Ogni dicisegno, come il sistema di Grafi Esistenziali pienamente riconosce, è un'ulteriore determinazione di un segno già conosciuto dello stesso oggetto. Ciò non è, forse, sufficientemente emerso nella presente analisi». Questo secondo passaggio compie già delle osservazioni fondamentali; per prima cosa inserisce la foto all'interno di un percorso interpretativo che è (o può essere) una sintassi esperienziale, come nel caso dell'indice puntato: l'oggetto è pensato essere già altrimenti conosciuto. Ciò spiega come il percorso retrospettivo ipotetico che garantirebbe solo una promessa di indicialità si possa suturare con una ricostruzione anterograda o comunque con la possibilità di attestare una connessione tra oggetto e impronta fotografica per via di un altro interpretante. Si noti come l'interpretante non è una teoria della fotografia, ma un accesso alternativo all'oggetto; naturalmente possiamo pensare anche tale accesso come una costituzione. Ecco allora che si comprende come la semantizzazione della foto possa infine giungere a coglierla come un'occorrenza-tipo, relativa a una pratica simbolica, capace di affermare una connessione attuale tra due porzioni di cultura;

(3) «Non passerà inosservato che questa connessione della copia stampata (ossia il quasi-predicato della fotografia) con il fascio dei raggi (ossia il quasi-soggetto), è la Sintassi del Dicisegno». Si tratta di un'affermazione che è una apertura teorica verso quella che oggi chiameremo con Jacques Fontanille *sintassi figurativa* della fotografia. L'istanziazione della foto viene colta come scenario enunciazionale di un processo di significazione. Non è marginale la notazione che Peirce inciampa sul fatto di convocare la copia stampata, mentre avrebbe dovuto riferirsi al negativo; il motivo deriva da una questione teorica che finora abbiamo taciuto per seguire le affermazioni di Peirce: il negativo è un esemplare originale usato poi come matrice¹⁸⁰; solo per questo fungere da parametro delle sue riproduzioni è legisegno;

(4) «e come la Sintassi della proposizione, è un *fatto* che concerne il Dicisegno considerato come un Primo, che, in sé stesso, prescinde dal suo essere un segno». Non solo Peirce coglie la problematica della sintassi figurativa, ma pensa che a questo riguardo l'impronta è fattualmente prodotta ed è possibile coglierla come configurazione al di là del suo rivestire una funzione segnica: insomma, Peirce coglie la sintassi figurativa come percorso generativo dell'espressione, anche se poi riduce la significazione al processo istanziativo, dato che è pronto a mostrare che un *legisegno indicale dicente* equivale a una proposizione, ma non a riconoscere direttamente che la foto può essere a tutti gli effetti un *legisegno simbolo dicente*. In pratica gli manca solo l'intuizione di mettere assieme queste due costituzioni segniche della foto.

(5) «Ogni segno informativo comporta quindi un Fatto, che è la sua sintassi. è piuttosto evidente, allora, che i dicisegni indicali sono ugualmente conformi con la definizione e i corollari». La definizione e i corollari sono quelli relativi al Dicisegno, ma la conformità della foto ad essi è ammissione del suo carattere proposizionale. La connessione indicale è quella che garantisce che vi sia una predicazione in un enunciato visivo, come a dire - per riprendere l'esempio di Peirce, ribattendolo contro le sue stesse posizioni teoriche - che la foto esemplifica un uomo alto, ma non è in grado di asserire con mezzi specifici "è un uomo alto"¹⁸¹. Questa insufficienza predicativa è però riscattata su un altro versante, quello della sintassi istanziativa, il quale è in grado di predicare l'esistenza.

Come si vede emerge un quadro teorico molto distante dalla vulgata e per il suo chiarimento è stato necessario tutto il percorso che precede la disamina di questo fondamentale passaggio del *Syllabus*. Per concludere questo paragrafo assumiamo tre banali questioni tecnico-fotografiche che hanno o avrebbero potuto ricoprire un ruolo di rilievo nella riflessione peirciana.

A) *Le foto istantanee*. La dizione "foto istantanea" si era già diffusa negli anni Sessanta dell'Ottocento, per esempio nell'area di Brighton, soprattutto attorno alla figura di Edward Fox junior; essa era motivata dall'utilizzo della più recente scoperta in fatto di tecniche fotografiche, e cioè l'adozione di nuove gelatine in grado di garantire l'impressione dell'immagine anche attraverso una durata minima dell'apertura dell'otturatore. Più in generale la dizione "instantaneous photography" giunse a indicare, negli ultimi decenni dell'Ottocento, esposizioni sotto il secondo; dal punto di vista prasseologico ciò implicava un unico intervento sul dispositivo, un unico "click". Ora, in alcuni dei passi peirciani

dedicati alla fotografia il filosofo americano ha sentito il bisogno di precisare che la sua riflessione sulla fotografia era centrata soprattutto sull'istantanea (si pensi al paragrafo più saccheggiato, ossia il § 2.281). La spiegazione apparentemente più logica di questa precisazione è che l'istantanea sembra enfatizzare asintoticamente due punti d'arrivo del dispositivo: a) garantire una prensione totalmente meccanica, data dalla chiusura automatica dell'otturatore, secondo velocità che non sarebbero neppure state gestibili prasseologicamente (ossia con il tempo b , che richiede una chiusura manualmente attivata); b) garantire la salvaguardia di una prensione e di una corrispondenza punto a punto della foto rispetto alla realtà riprodotta in modo tale che si possa infine cogliere l'immagine istanziata come una sorta di taglio sincronico. Sta di fatto che queste due sollecite spiegazioni non sono affatto scontate; sul primo punto, difficile trovare prove testuali sufficienti (ne tenteremo comunque il reperimento); sul secondo Peirce è invece pronto alla smentita. Basta prendere un passo coevo al § 2.281 di *What is a sign?*, ossia il § 2.441 della *Short Logic*, anch'esso già citato e commentato in precedenza, per vedere esplicitato il fatto che anche la foto istantanea è pensata come un integrale di intervalli di esposizione: «Even what is called an "instantaneous photograph", taken with a camera, is a composite of the effects of intervals of exposure more numerous by far than the sands of the sea¹⁸²».

Evidentemente gli esperimenti sulla fissazione di sezioni immobili del moto, scattate al millesimo di secondo, da parte di Eadweard Muybridge non avevano convinto il filosofo americano o lo avevano portato comunque alla conclusione appena citata¹⁸³. Si noti come Peirce senta il bisogno di precisare «taken with a camera». Tra la fine degli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta dell'Ottocento, Peirce assiste alla diffusione delle prime macchine fotografiche portatili (come la Kodak), dotate della nuova tecnologia alla gelatina di bromuro che consente facilmente scatti al venticinquesimo di secondo. Chi aveva lanciato sul mercato tali macchine era il suo connazionale George Eastman, il quale coniava il primo *claim* pubblicitario dell'industria fotografica: «Premete il bottone, noi faremo il resto»¹⁸⁴. È possibile che Peirce cogliesse nell'istantanea una versione de-poetizzata della fotografia, una tecnica che consentiva l'emancipazione da canoni "artistici" che avevano riscattato le esposizioni necessariamente prolungate dei primi dispositivi per ottenere effetti sfumati degni della pittura. Detto questo, va senz'altro rilevato che se Peirce sottopone a critica la corrispondenza punto a punto in ragione dell'effettivo processo istanziativo (è comunque presente un intervallo temporale nello scatto), non meno egli doveva essere cosciente che, dal punto di vista dei valori iconici, le

esposizioni più prolungate creavano sovraiscrizioni di configurazioni (o comunque quelle che oggi possiamo chiamare *anamorfosi cronotopiche*), in grado di influenzare la significazione fotografica e la sua assunzione in modo molto cospicuo: vi sono configurazioni illusorie e l'ancoraggio a un presente dell'istanziamento perde di definizione. Non solo le valenze esistentive vengono compromesse, ma in ragione della concezione peirciana della significazione viene a smarrirsi quella tensione tra foto come *sinsegno indicale rematico* e come *sinsegno indicale dicente* che la portava sulle soglie della proposizione¹⁸⁵.

B) *Le foto polaroid*. Dato che il procedimento della polaroid è stato elaborato nel 1947 e poi ottimizzato all'inizio degli anni Sessanta, l'idea di avere immediatamente un positivo disponibile della foto appena scattata è forse rimasta cosa inconcepibile per Peirce. Tuttavia, è bene notare che le lastre al collodio umido, utilizzate a metà Ottocento, richiedevano uno sviluppo pressoché immediato e soprattutto "sul posto", e consentivano di ottenere persino direttamente dei positivi, anche se di scarsa qualità¹⁸⁶. Sono invece le foto alla gelatina di bromuro che impongono uno sviluppo laboratoriale. Davanti a una polaroid appena sviluppata ritroviamo la foto come indice che ci rinvia a un regione del mondo che abbiamo pure davanti agli occhi: in questo caso la foto recupera quella disponibilità, per una sintassi esperienziale, di cogliere la relativa corrispondenza (morfologica, luministica, ecc.) tra spazio fotografico enunciato e spazio-ambiente fotografato, così come accade per l'*indice puntato*. È del tutto ovvio che la fruizione di una foto relativa a uno spazio sconosciuto e a un tempo imprecisato cambia non poco regimi e assi della sua significazione. Come detto, la costituzione della foto come *dicisegno* resta sub iudice come "promessa di indicabilità"; vengono pensati come possibili l'accertamento dell'oggetto ritratto e la documentazione ricostruttiva del processo di istanziazione, oppure tale promessa viene relata alla *memoria significata* di un processo di istanziazione, il cui statuto discorsivo esplicita che essa è in grado di mentire. In gioco, sono naturalmente le valenze esistentive rispetto al portato informativo (nella terminologia peirciana) garantito dall'iconicità; su quest'ultimo punto evitiamo di riprecisare con quanta delicatezza vada assunta questa terminologia, vista l'ubiquità della Terzità nella significazione. Ciò che qui preme sottolineare è come la foto per pervenire alla predicazione, al *dicisegno*, deve - se non connettere due porzioni di cultura come il simbolo dicente - almeno poter essere ricondotta agli attanti coimplicati nella sintassi figurativa dell'istanziamento. Per una tale ragione Peirce si premuniva nel § 2.320 (Peirce 1903c) - prima indagato nel dettaglio - di mettere in corsivo, e dunque di sottolineare, come l'oggetto della relazione segnica debba essere «altrimenti conosciuto», ossia come la foto,

per essere dicisegno, deve giungere ad ulteriore determinazione di un segno conosciuto dello stesso oggetto. Se ciò non si dà, il "motore" della semiosi non si avvia e la quasi-proposizione della foto resta non significativa, inquantoché, per ottenere una "risoluzione minima" di senso, essa deve essere «composta», ossia deve essere sottesa da connessioni di doppi (o multipli) accessi che si determinano vicendevolmente (vanno a costituire, per esempio, quello che chiameremo un percorso interpretativo) (cfr. Peirce 1906b, C.P. 4.572). Il problema specifico per la quasi-proposizione della foto è che ciò che è pronta a predicare si pone sotto l'egida di valenze esistentive (Secondità) mentre il suo Oggetto (o meglio l'attante istanziatore, o il soggetto della quasi-predicazione per dirla con Peirce) è assente. Il circuito predicativo si può chiudere con la triangolazione mediata da conoscenze enciclopediche dell'oggetto, con esperienze pregresse di esso, con un accesso esperienziale diretto all'oggetto. In ogni caso si apre un percorso *indiziario*, che può indagare alla ricerca di un *type* impressore o di un individuo (ossia non avrà solo un'identità specifica, ma anche numerica); tale percorso sarà sotto la prospettiva di una certa pratica che rende sensate in maniera specifica l'indagine e le sue poste. Solo la foto polaroid, colta appena uscita dalla macchina, può essere detta indicale per la sintassi esperienziale che si rende disponibile e che guida il percorso di senso; normalmente una foto apre invece un percorso indiziario e rispetto ad esso è una promessa di indicialità coniugata al passato. Ciò non significa che all'interno di certe pratiche essa non possa guadagnare lo status di *testo testimoniale* (pensiamo ai reportage giornalistici); ma un testo testimoniale è appunto conducibile al banco degli imputati in qualsiasi momento e non manca di rimangiarsi quanto aveva promesso né di spergiurare. Il fatto che la foto continui a esemplificare delle configurazioni e abbia una memoria significata della propria istanziazione spiega come davanti alla più palese dimostrazione della mancata corrispondenza alle proprie promesse (ribadiamo che queste si installano solo nel momento in cui la foto è ascritta a una pratica specifica) essa può continuare a garantire senso; configurazioni e memoria significata saranno semplicemente sottoposte ad altre valenze e ad altre assunzioni (embrayage enunciativi ed enunciazionali). Ad esempio, la falsa foto di una vittoria esemplificherà, in ragione dell'elaborazione finzionale, sotto quali valori il soggetto dell'enunciazione si raffigura come vincente.

C) *Fotomontaggi*. Ogni attestato può essere falsificato e ogni attestazione chiede, per essere rigettata come atto linguistico inefficace, di essere o additata per vizio formale o respinta perché dimostratasi menzognera. Quando una foto viene ascritta a una pratica che la implementa sulla scena sociale come testo testimoniale, essa chiede di essere falsificata (Basso 2001).

Ora, il fotomontaggio, non solo in termini di sovraesposizioni multiple, era in voga già nel XIX secolo. Si disquisiva di "arte del fotomontaggio" come pratica già in voga a metà Ottocento, e non mancavano dibattiti, né il successo di qualche illustre specialista (quale Henri Peach Robinson). Soprattutto la fotografia "contraffatta" era già servita a comporre "ottimi" falsi per "buoni" motivi politici. Parlare di fotografia "contraffatta" non significa qui che si è prodotto un falso di una foto storicamente attestata, ma che si è contraffatto un processo di istanziazione che entra in frizione con il modo con cui esso è concepito e messo in valore da una certa pratica: per esempio, scattare foto per documentare. Sarebbe così in gioco un processo produttivo "spurio" che reca falsa testimonianza rispetto allo statuto che gli si attribuisce: quello di attestazione, di essere testo testimoniale¹⁸⁷. Il contenuto della foto può essere vero: poniamo, ad esempio, che gli americani sono andati sulla luna ma, emozionati, si siano dimenticati di scattare delle foto, cosicché ex post si adibiscono dei fotomontaggi in modo da farli circolare come istantanee scattate sulla luna: avremo una falsa attestazione di qualcosa che è veritiero (naturalmente è veritiero solo perché vi sono altri documenti che lo attestano o una comunità che, attraverso opportune protesi percettive, pensa di aver avuto accesso all'evento dell'allunaggio¹⁸⁸). Si noti, tuttavia, che il problema teorico più rilevante non concerne il rapporto tra quanto si asserisce sulla foto e il suo processo di istanziazione (in questo senso è un simbolo dicente come quello costituito dall'etichetta del titolo vicino a un ritratto), ma il fatto che la memoria significata dalla foto occulta un altro tipo di processo di istanziazione che ha cancellato o camuffato le proprie tracce. Affinché possa "passare" per foto documento è necessario che non appalesi, a livello di tracce dell'enunciazione, il suo essere un fotomontaggio. Ciò che è indubbio è che la foto (e il fotomontaggio) dimostrano come la sintassi di istanziazione del testo può divenire parte della sua significazione. Nel contempo, trovandoci per la maggior parte dei casi di fronte a testi fotografici prodotti in altri luoghi e tempi, ci serviamo più della *memoria discorsiva* e dello statuto di implementazione culturale del testo che della ricostruzione della processualità di istanziazione effettiva (il rischio è tra l'altro una *mise en abyme* della istanziazione dei documenti che certificano altri documenti). Ciò significa che lo stesso processo di istanziazione, che sarebbe alla base della connessione fisica tra segno e oggetto e quindi di una semantica della traccia, finisce per essere ascritto a una foto come simbolo, giacché abbiamo l'intervento di un interpretante culturale nella attribuzione della stessa costituzione oggettuale (cfr. Peirce 1902): "trattasi di una foto". Ecco allora che dall'indicalità siamo passati alla promessa di

indicalità e infine a una sorta di statuto indicale attribuito a un testo fotografico all'interno di una certa pratica, statuto che chiede - quand'anche si possa affacciare il rischio di un possibile rigetto del regime di semantizzazione che esso prescrive - di essere falsificato.

Malgrado il vasto interesse rappresentato dal fotomontaggio - l'apertura delle problematiche sottese non è stata qui che sfiorata - Peirce non se ne è occupato, e anche Eco, nel suo celebre saggio su "Falsi e contraffazioni" (Eco 1990, 162-92) non vi presta attenzione specifica. Ma ciò non serve che da esempio valevole in un duplice senso: dimostrare che categorie e ragionamenti semiotici peirciani possono essere trasferiti ad altri casi testuali (non solo come casi-tipo, ma anche come casi-occorrenza), ma anche che questi ultimi possono richiedere un affinamento della teoria, tale per cui essa possa infine risultare euristica. Inutile sarebbe qui impedire la saldatura tra una vocazione interpretativa e una vocazione strutturale-generativa, dato che la prima ha contraddittoriamente posto un iato tra indagine teoretica di casi-modello (perfino in termini di *Gedankenexperimente*) e la caratterizzazione critica di una singola interpretazione, mentre la seconda ha indugiato in una connessione problematica tra analisi testuale e spasmodica tendenza a generalizzare il portato della singola indagine nel modello generale. Infine, il caso del fotomontaggio non fa che esemplificare come si possa riconoscere, da una parte, l'articolazione della teorizzazione di Peirce sulla fotografia sullo sfondo della complessità del suo pensiero, dall'altra la messe di questioni e il nuvolo di analisi a cui essa non ha atteso, ma cui si presta ad attendere. Insomma, recuperando la teoria di Peirce, la semiotica della fotografia si dischiude come campo di indagine vastissimo e fecondo, ma a patto di non ripartire da vulgate riduzionistiche e da amnesie di scuola tese a oscurare, a loro volta, i guadagni concettuali della scuola strutturale.

2.7. *La fotografia come metafora esplicativa*

Il fatto che Peirce avesse elaborato una propria teoria della fotografia è cosa dimostrata per la trasposizione metaforica di alcune questioni cruciali di semiotica generale sotto l'egida della fotografia. In particolare, negli scritti sui Grafi Esistenziali assistiamo a una inversione della convocazione della fotografia, utilizzata per spiegare un concetto sotto forma analogica: in questo senso il foglio in bianco dell'asserzione può essere colto come «una pellicola sulla quale vi è, per così dire, una fotografia non sviluppata dei fatti dell'universo» (Peirce 1903e, *C.P.* 4.512; cfr. Fabbrichesi 1993, p. 147). è un passo di interpretazione controversa; tuttavia, si può evincere che l'analogia con la foto deriva dall'idea di avere un continuum espressivo speculare al continuum del mondo, senza che ciò comporti di per sé alcun rispecchiamento. Il foglio bianco dell'asserzione è una foto non sviluppata, ma lo sviluppo è un adattamento reciproco di due continuum. Tutt'altro che preda di un realismo ingenuo, Peirce sottolinea la plasticità del mondo alla asserzione: «When we find out that a proposition is true, we can place it wherever we please on the sheet, because we can imagine the original continuum, which is plastic, to be so deformed as to bring any number of propositions to any places on the sheet we may choose» (ivi). Per un pragmaticista è opportuno ritenere che «everything in the substance of his beliefs can be represented in the schemata of his imagination; that is to say, in what may be compared to composite photographs¹⁸⁹ of continuous series of modifications of images» (Peirce 1905a, *C.P.* 5.517). Il continuum del piano dell'espressione fotografica si assomma all'ideale di un "cinema" che imbriglia il divenire nella continuità. Ecco allora che ogni idea nella coscienza si costituisce non come una «fotografia istantanea», ma come «una fotografia composta da molte fotografie quasi istantanee. Più composita è l'idea, vale a dire più è generalizzata, più potente e simile alla cosa appare, e più è implicato il terzo fattore [mediazione] della coscienza» (Peirce 1896, p. 95-96, nota 3). L'analogia con un integrale fotografico di istantanee esplicita che la Terzità media sempre la ricostituzione di un continuum che possa plasticamente rispondere del continuum del mondo. Ben si vede come la fotografia venga convocata per mettere in campo una posizione epistemologica che si pone a mezza via tra realismo e costruionalismo, e come la diagrammaticità e l'iscrizione locale della singola impronta debbano confrontarsi con il continuum attraverso una tensione asintotica all'integrazione di infinite apprensioni discriminanti. L'accoppiamento strutturale in Peirce si esprime sotto forma di appaiamento di determinazioni del continuum proprio di

ciascun Universo, da quello della Bruta Effettualità, a quello delle Idee, a quello dei Segni rispetto a un foglio femico di iscrizione. La determinazione non ha fine perché aperta verso ulteriori determinazioni possibili e perché ogni determinazione non si separa mai definitivamente da ciò da cui si distingue¹⁹⁰.

L'appaiamento tra universi e rispettivi "fogli" di iscrizione inter-referenzializza dei composti, e non singole entità; ciò ci conferma l'idea che nel Peirce maturo l'iconicità non è affatto riducibile e un campionamento di proprietà. L'icona esemplifica delle relazioni diagrammatiche e lo fa attraverso una mediazione "cartografica" che generalizza gli universi mappati, nel senso che ricorre a delle semplificazioni, anche a costo di qualche falsificazione (narcotizzazione di proprietà pertinentialmente trascurabili). «Ogni icona deve, in questo senso particolare, più o meno generalizzare. Perfino una fotografia lo fa» (Peirce 1908c, p. 206, nota 10). Allo stesso modo anche una relazione indicale di traccia fotografica non può essere ridotta a un quadro di consequenzialità processuale originaria tra antecedente e conseguente. La traccia fotografica viene messa in circolazione come «un'icona generalizzata con una legenda simbolica, o etichetta, assegnatele indessicalmente» (ivi, p. 205); essa viene cioè implementata all'insegna di un certo statuto, ma la riscossione del suo portato indicale e informativo resta sub iudice fintantoché la "promessa" non sarà constatativamente saldata. Quando ciò accadrà, la "resa" fotografica sarà già stata filtrata da ulteriori mediazioni di mediazioni. La foto è a tal punto esemplificativa di questo rapporto tra tipi segnici che talvolta Peirce può offrirla come termine esplicativo: «L'icona [...] è la fotografia della quale l'indice costituisce la legenda» (Peirce 1896, p. 100). Nel manoscritto 296 (pp. 52-53) si afferma: «il Sistema dei Grafi Esistenziali mantiene il suo ruolo di fotografia del Pensiero in quanto la Forma concettuale che il Grafo descrive non può stare nel campo della coscienza più di quanto il Grafo non possa stare sul Foglio Femico». La fotografia è ciò che può spiegare, per analogia, come il sistema dei grafi funga da cartografazione semplificatrice della logica diagrammatica del pensiero; inoltre, la natura di traccia evenemenziale che si iscrive su un supporto chiarisce l'accadere del pensiero, la sua istantanea opera di organizzazione formale che tuttavia non smette di ricostituirsi, di rimettersi in gioco secondo una concatenazione infinibile di "scatti". Ecco allora che la foto composta di miriadi di altre foto non è che una concatenazione di mediazione di mediazioni che profilano la dinamica interna di ogni *famisegno*. Lo schematismo e il rapporto *type/token* trovano una risoluzione teorica più avanzata e sostitutiva proprio passando attraverso la fotografia: alla base del *famisegno* fotografico non troviamo una generalizzazione che conduce a un prototipo astratto non

esistente, ma una stratificazione e un accomodamento di una vivente successione di occorrenze che continuano ad apportare la loro informatività diagrammatica e la loro pregnanza esistentiva. Ecco allora che persino la percezione di un oggetto, mediata dalla modulazione del punto di vista, da foto scattate nonché da esperienze successive, si profila come una «composite-photograph of percepts» (Peirce 1901, *C.P.* 8.144).

È davvero difficile pensare che Peirce abbia affidato un ruolo esplicativo all'esempio fotografico senza che si fosse chiarito il suo statuto teorico. Nessuno può quindi attribuirsi il primato di aver assunto le categorie semiotiche peirciane per una teoria della fotografia; è questa una prerogativa che spetta al filosofo americano stesso.

3. Peirce all'appello delle teorie della fotografia

Non crediamo sia miope o riduttivo ripartire dalla classificazione dei segni, ossia dalla *grammatica speculativa*, invece di abbracciare innanzi tutto le "grandi" idee filosofiche che informano il pensiero peirciano. Queste ultime, anzi, sono per lo più prese di posizione che dipendono anche dal contesto storico-filosofico in cui si muoveva Peirce; la maggiore eredità che egli ci ha lasciato è l'elaborazione fine di tali prese di posizione, che spesso giunge non solo a precisarle, ma a farle intendere diversamente; inoltre, è a livello di produzione concettuale che la traducibilità dei modelli e il vaglio incrociato del loro portato euristico possono essere praticati.

Ora, se sarebbe certo stato possibile costituire una semiotica della fotografia indipendentemente dalla classificazione dei segni peirciana, storicamente è accaduto il contrario, e l'ingombro e l'irrisolutezza della ripresa della teoria peirciana pesa sulla possibilità di reimpostare globalmente la ricerca. Di qui, la necessità di fare i conti con Peirce. Il nostro contributo cerca di mostrare la complessità della riflessione peirciana, riprendendo l'idea echiana (Eco 1975, p. 283) di rileggere la classificazione del filosofo americano in termini di "modi di produzione segnica". Il «fallimento pressoché completo» insieme al suo «parziale successo» (ivi) sono esiti già intrinseci al fatto che essa non è che un grande campo di battaglia teorica, dove i segni sono "attaccati" secondo fronti diversi.

Ora, per tentare di stanare prese di posizioni che si difendono dietro l'opzione di scuola e usano le idee dei padri fondatori in una versione liofilizzata e come spezia per la propria "cucina" intellettuale, è stato necessario procedere sino in fondo nella disamina. Per contro, vale ora la pena affrontare brevemente alcuni passi di teorici della fotografia - alcuni di essi semiotici - che hanno ripreso con una certa serietà gli insegnamenti peirciani. Il punto di vista adottato sarà il seguente: proprio lì dove la ricerca spericolata di Peirce ha "seminato" i propri inseguitori (ci riferiamo chiaramente alla complessificazione inesausta della tipologia dei segni), affiora una vasta coltre di problematiche che sono state solo attraversate, di gran carriera, con l'unico bagaglio della tricotomia icona/indice/simbolo. In particolare, ciò che emerge è il fatto che si tende a concettualizzare la foto come un tipo segnico, quando si dovrebbe pensarla piuttosto come costituita in quanto segno all'interno di una certa pratica. Più in generale, la semiotica peirciana si è sempre spinta, programmaticamente, verso la massima complessificazione, per cui il programma tipologico che la informa non è in vista di una economia di classi sotto cui sussumere segni, quanto di una

mappatura di casi attestabili.

3.1. I punti cardinali di una teoria filoperciana della fotografia secondo Dubois

Philippe Dubois, autore di uno dei libri di riferimento sulla semiotica della fotografia (*L'atto fotografico*, 1983), individua come mossa teorica fondamentale per abordare il proprio oggetto di studio il rigetto congiunto sia della posizione che vuole la foto come "specchio del mondo", sia di quella che la tratteggia come "codificazione di apparenze". Se si concettualizza la prima ipotesi in termini di *rappresentazione per somiglianza* e la seconda in termini di *rappresentazione per convenzione generale*, secondo Dubois, avremo, da una parte, una riconduzione della foto all'ordine dell'*icona* e, dall'altra, la sua ascrizione all'ordine del *simbolo*. Vediamo di sintetizzare le influenti posizioni di Dubois in una decina di punti cardine.

I. *La traccia di un reale*. Una terza via di approccio, quella più fruttuosa, secondo Dubois, è quella di pensare la fotografia come dell'ordine dell'*indice*, ossia come *rappresentazione* garantita da una contiguità fisica del segno rispetto al suo referente, come «traccia di un reale» (Dubois 1983, p. 48).

II. *La possibile non-identificabilità*. La foto, in una tale prospettiva, può non avere alcuna rassomiglianza con l'oggetto impressore (ossia alcuna iconicità); essa è definita, infatti, da un processo che ha lasciato tracce non necessariamente riconducibili alla configurazione del referente: il singolo "reale" può restare inidentificabile e individuabile solo come antecedente causale della traccia.

III. *La dipendenza della foto da pratiche culturali*. Dubois riconosce che «a monte e a valle di questo momento di iscrizione "naturale" del mondo sulla superficie sensibile, ci sono, da una parte e dall'altra, delle operazioni completamente "culturali", codificate, dipendenti interamente da scelte e decisioni umane» (ivi, 55).

IV. *La foto come immagine atto*. In Dubois vi è piena coscienza della dipendenza della foto dalle pratiche culturali, anche perché il quadro teorico generale in cui egli si muove è una pragmatica della fotografia che la coglie come atto enunciazionale a pieno titolo (ivi, 17), anzi come una immagine-atto.

V. *Il momento di indicialità pura*. Tuttavia, Dubois insiste molto sull'esistenza di un «momento» di pura indicialità, in totale «oblio dei codici», che è la fissazione (fotonica, direbbe Schaeffer) della traccia fotografica.

VI. *Istanziamento senza intromissione umana*. Si noti la seguente affermazione: «È in quel momento, e solo allora, che l'uomo non interviene e non può intervenire senza cambiare il carattere fondamentale della fotografia» (ivi).

VII. *Singolarità, designazione e attestazione*. Infine, Dubois imputa a Peirce la concezione della foto come un segno indicale che mantiene con il suo oggetto

referenziale una relazione «marcata da un quadruplice principio, di *connessione fisica*, di *singolarità*, di *designazione* e di *attestazione*» (ivi). Ciò chiarirebbe «la dimensione essenzialmente *pragmatica* della fotografia» (in opposizione a quella semantica).

VIII. *Il significato estrinseco della foto, ossia pragmatico*. «Le foto, propriamente parlando, non hanno quasi significato in loro stesse: il senso è estrinseco, ossia è essenzialmente determinato dal loro rapporto effettivo con l'oggetto e con la situazione d'enunciazione [...]. La logica dell'indice, che si rivela al cuore del messaggio fotografico, si avvale pienamente della distinzione tra *senso* ed *esistenza*: la foto-indice afferma ai nostri occhi l'*esistenza* di ciò che rappresenta (il "ciò è stato" di Barthes), ma non ci dice niente sul significato di questa rappresentazione; essa non dice "ciò vuol dire questo"» (ivi, 56).

IX. *La lingua bianca tra punctum e eredità*. Per dirla alla Barthes, se mai si dovesse dire che la fotografia è una lingua, sarebbe definibile come una lingua bianca, senza connotazioni, attestativa; è talmente "decisa" nella sua genesi che non sopporta sviamenti o ulteriori "riempimenti". Proprio per questo essa è in grado di esemplificare sorgenze di valore che si impongono al fruitore (*punctum*), così come si presta ad essere assunta come testimonianza che ci chiama in causa in qualità di eredi del suo contenuto figurativo ("quella è mia madre").

X. *Conseguenze antitestualiste*. Da tutto ciò deriverebbero due esigenze programmatiche - simmetriche ma contrapposte - che preludono al congedo dall'analisi del testo fotografico: (1) ciò che conta non è «*analizzare delle fotografie* ma "la fotografia" come dispositivo teorico, "il fotografico", se si vuole, [...] come quando si parla di "poetica" in rapporto alla poesia», o meglio ancora come «categoria di pensiero» (Dubois 1983, p. 60); (2) ciò che si deve studiare è l'efficacia della foto: l'efficacia che suscita, il piacere che garantisce, la memoria che sollecita.

Dubois dichiara di «non prendere in considerazione le teorie di Peirce di per sé stesse» (ivi, 63), ma come «uno strumento concettuale» (ivi); è certo comunque che la tricotomia peirciana di indice, icona e simbolo organizza l'argomentazione di Dubois e da essa deduttivamente vengano tratte delle conseguenze, come quelle sopra esposte, le quali sono riassunte dallo stesso autore nell'idea che la foto non può essere considerata solo in qualità di messaggio, ma anche come atto di produzione: «*non si può pensare la fotografia al di fuori della sua iscrizione referenziale e della sua efficacia pragmatica*» (ivi, p. 67).

Dubois, come qualche anno prima Rosalind Krauss, si serve di Peirce per fini

specifici, ossia elaborare una teoria della fotografia; l'operazione è ambigua, tuttavia, perché Peirce aveva già collocato la fotografia dentro la sua teoria dei segni, come riconosce lo stesso Dubois (ivi, p. 53). Se non è quindi una mossa teorica inedita quella di rapportare il fotografico all'indicale, si dovrà accettare allora il fatto che la semiotica di Peirce non può essere piegata a un puro uso strumentale, dato che essa deve invece figurare come la prima prospettiva critica legittima sulla teoria della fotografia che vi si è richiamata.

Innanzitutto, l'assicurazione di un momento di indicialità "pura" viene assunta elegantemente per giustificare una contiguità fisica e quindi una dipendenza ontologica dell'impronta fotografica da qualcosa di *reale*; ciò senza ricordare l'ammonizione peirciana secondo la quale tale contiguità non è sufficiente a gettare alcuna luce sulla natura di questo *reale* (Peirce 1906b, p. 213): non solo essa può non essere accompagnata da una resa "iconica", ma devono esservi ulteriori accessi interpretativi all'Oggetto, restando il portato referenziale della foto *sub iudice*. Più generalmente, vi è un fallibilismo proprio di qualsiasi inferenza ricostruttiva relativa a una concatenazione causale e a uno scenario di produzione. Per contro, in modo surrettizio, la contiguità fisica diviene perno fondativo di una *designazione* e di un'*attestazione* senza il passaggio per una contrattazione enunciazionale della forza illocutiva della foto, ed anzi la stessa capacità predicativa di quest'ultima viene negata, visto che essa non significa nulla di per sé. L'arrovellamento peirciano sul *sinsegno dicente* precede di ottant'anni questo arretramento teorico della semiotica incapace di riconoscere un'organizzazione discorsiva alla fotografia, magari con la scusa che il progetto di una proiezione del modello linguistico verbale sui linguaggi visivi si era rivelata impraticabile. È proprio pensando che non esista una tensione tra enunciato ed enunciazione fotografica in grado di modulare la sua efficacia che si affida questa forma di comunicazione a una prospettiva eteronoma di significazione, a una inclusione in uno scenario d'implementazione letterario o teorico-verbale in grado di attualizzarne il suo uso. L'accortezza peirciana sulla significazione di valori d'esistenza (l'indicialità con le sue diverse forme) diviene in Dubois affermazione *tout court* d'esistenza del referente, mentre la possibilità predicativa della foto intravista dal filosofo americano viene esclusa dai neopeirciani perché non vengono riconosciute strutture discorsive.

Se ci si reclama, in alternativa, a un'efficacia "diretta" della foto in ragione della natura del dispositivo, ciò suona come un'aperta sconfessione della visione peirciana che poneva ovunque in gioco una *mediazione*, una *terzità*. Non vi è alcuna trasparenza della foto rispetto alla sua istanziazione; casomai potranno essere disponibili una familiarizzazione con il *medium* e dei circuiti fiduciari

necessari alla riduzione di complessità della comunicazione sociale (Luhmann).

In Dubois, si assiste per contro all'assunzione della foto come "categoria di pensiero"; la si riduce a un'"idea" (mentre si convocano altre categorie per spiegarla), a "dispositivo teorico" (mentre se ne predica l'evemenenzialità e la materialità), a *fotograficità* (mentre si dichiara la dipendenza dalle pratiche culturali). In maniera contraddittoria, si assume una visione pragmatica della significazione fotografica entro un modello interpretativo, per poi assumere invece (a) una sintassi produttiva standard come qualcosa che si autoesplica, (b) la singola foto come qualcosa che eredita uno statuto da una classe produttiva e non da una pratica sociale cui localmente afferisce, (c) il segno fotografico come qualcosa che risolve semplicemente la sua significazione nel processo di istanziazione.

L'analisi della costituzione del segno fotografico non è che mappatura dei cardini di un percorso interpretativo che tra l'altro è dipendente da quadri di significazione "globali" (come la pratica in corso) che informano le pertinentizzazioni locali. Per contro, si tende a ridurre la foto a momento puro di indicialità; se questa è una "nervatura" della significazione, e indubbiamente lo può essere, ciò dipende da una prospettiva specifica di interpretazione che assume il processo d'istanziamento secondo la modalità d'accesso che le è disponibile, per via diretta o ricostruttiva, o proprio per il fatto che è irricostruibile ("è una foto che ha portato via con sé il proprio segreto"). Se trovo una foto nel cassetto, ho percezione attuale di essa, ma non certo del suo processo di istanziazione: se vi è qualcuno nella foto che guarda in macchina avrò l'attualizzazione di una relazione inter-deittica fittiva tra lo spazio enunciato e il mio spazio di esperienza; se vedo che vi sto posando abbondanti ditate le leggerò come indici (tracce attuali) delle mie mani non pulitissime; se osservo la carta e la temperatura del colore mi farò un'idea del fatto che è - poniamo - una polaroid dei primi anni Settanta, e ritenendo che probabilmente appartiene ai miei genitori - alquanto sprovveduti quanto a tecniche fotografiche -, sono pronto ad assumerla come se non fosse un fotomontaggio, né una foto a statuto estetico, bensì uno scatto occasionale che ritrae qualche parente o amico, quantunque non li riconosca. In quest'ultimo caso, sto già costituendo la foto come segno indiziario, o meglio come oggetto materiale che contiene una stratificazione di enunciazioni nel tempo (l'impressione, lo sviluppo, la consunzione per consultazione ricorsiva nel tempo, l'apporto di fattori ambientali che ne hanno contaminato supporto e pigmenti, ecc.), talché sarò tentativamente costretto a individuare dei segni che possano essere ricondotti ora a una, ora a un'altra di tali enunciazioni.

La lettura indiziaria di una foto non riduce affatto la significazione a inferenze del tipo "se allora": piuttosto, sottolinea la natura tentativa della gestione del senso nel tempo e il fatto che l'indizio è costituito come tale solo in un quadro indiziario, ossia in una costellazione di indizi (così come il medico diagnostica una malattia a partire da una costellazione di sintomi). L'indizio vive solo in una rete di relazioni fittive e dipende dal tentativo di saturare la semantizzazione di configurazioni interattanziali costituibili sotto una certa prospettiva (*interesse tematico*¹⁹¹), e ciò vale anche quando esse sono direttamente esperite, dato che l'evenemenzialità è sempre in sé stessa deficitaria rispetto al senso (si dà trasformazione di valori, ma sotto quale *valenza*?). Tracciare un percorso relazionale tra indizi non è affatto un puro movimento inferenziale che ricostruisce una concatenazione causale; si procede piuttosto per accumulo di "prove schiacciati" (per esempio, esse pesano solo in quanto strati indiziali che giustificano la razionalità della tesi dell'accusa in quanto interpretazione più "densa" rispetto alle tesi della difesa). Ciò che emerge è che l'indiziarità sfocia tutt'al più in una locale "*tenuta* del senso"; quest'ultima è contemporaneamente "possedimento" (è senso coltivato), "capienza" (è senso addensato e stipato in memoria), abito (in senso peirciano: è senso regolativo), resistenza (è senso che resta *valevole* nel tempo), appiglio (è senso che sostiene). L'indiziarità, con cui si confronta anche l'analisi testuale, è promessa di indicialità, perché solo in prospettiva potrà saldare la posta di senso propria a ciascun rilievo, individuazione, identificazione mediata da un modello possibile del processo di istanziazione realizzatosi in passato. Così come non si può negare il contributo dell'inferenzialità alla gestione del senso, non è possibile occultare la costituzione pertinenziale e locale dei segni, le prospettive di semantizzazione e di assunzione, le strategie economiche di trattamento e di continua riconfigurazione del senso del tempo.

3.2. *Figuratività istanziativa e figuratività enunciata*

Dubois parla della fotografia come "immagine-atto" e "immagine-icona", anche in termini sinonimici, per indicare come la sua semantica sia inscindibile dal processo di istanziazione. Mettendo da parte la contraddizione tra la volontà di definire il fotografico indipendentemente dall'iconicità per poi parlare di immagine-icona, concentriamoci sulla dizione "immagine-atto": sul piano del significante, in chiave peirciana, possiamo affermare che ogni segno-occorrenza è un prodotto: ha in memoria quindi un atto di istanziazione. Sostenere giustamente, come fa Rastier, che la semantizzazione passa sempre per il significante in quanto si pone come uno degli interpretanti ineludibili del testo, non significa disconnettere atto istanziativo e atto locutivo, ma anzi farli confluire sotto un percorso interpretativo, pur senza eludere l'importanza della loro distinzione (si consideri come le strategie di assunzione del significante e quelle del significato¹⁹² possano essere divergenti tra di loro; basti pensare, da un lato, al lapsus e, dall'altro, all'ironia).

Ma è soprattutto a livello di *declinazione figurativa* che alcuni distinguono e precisano: la sintassi figurativa dell'istanziazione non è il più delle volte sovrapponibile con la sintassi figurativa dell'enunciato, come tra l'altro dimostra la dissimilazione tra una lettura figurativa e una lettura plastica del testo fotografico (in quest'ultimo caso è tipico mettere in gioco una lettura figurativa della enunciazione plastica, ossia pensare quest'ultima come dipendente da una drammatizzazione del processo di istanziazione). A sua volta nemmeno la semantizzazione plastica è solitamente del tutto sovrapponibile con la sintassi figurativa della istanziazione, messa in memoria nel testo o attribuita per via del suo statuto.

Tutto l'impiccio teorico provocato da questi livelli della significazione testuale, che sono tuttavia propri di una moltiplicazione degli accessi al senso, pare risolversi nella fotografia nella loro apparente coincidenza. Sostenere ciò significherebbe tuttavia pensare che le regole di attorializzazione figurativa sul piano dell'enunciato sono le stesse di quelle in gioco sul piano dell'istanziazione. Talora si ritiene, infatti, che la configurazione dell'oggetto mirato venga tracciata sulla foto e che la configurazione-traccia, pur nel depauperamento delle proprietà, salvaguardi una medesima regola di attorializzazione, soprattutto per via della proiezione punto a punto. Ma è lo stesso Dubois a non voler giustamente assumere l'idea di un'indicalità come salvaguardia costringente di configurazioni iconiche; vi può essere connessione indicale anche a fronte di una lettura figurativa pluri-isotopica o alternativa della foto-enunciato,

dissimilandola con ciò dalla sintassi figurativa di istanziazione che rimane coté semantico fondamentale dell'immagine-atto. Si deve notare ancora che la sintassi figurativa dell'istanziazione non prevede solo l'oggetto improntatore, ma attanti di controllo come la luce; anzi, sarebbe più corretto sostenere il contrario: vi è una impressione della luce mediata da oggetti che ne filtrano, bloccano o rilanciano la diffusione. Ciò rende ragione di una "drammaturgia" dell'istanziazione con ruoli di protagonismo invertiti rispetto alla attorializzazione figurativa della foto-enunciato, dove la luce diviene solo condizione di possibilità del "visibile". Non si dovrebbe a questo punto dimenticare il ruolo del supporto, la cui materia reagisce alla luce: la pellicola sembra voler ridurre le reazioni chimiche della propria materia a pura iscrizione del suo involucro. Dubois convoca significativamente l'analogia con l'abbronzatura, ma l'analogia con la pelle va portata fino al riconoscimento della testura della fotografia analogica, che possiede dei pattern costrittivi almeno quanto quella digitale (i pixels).

In ogni caso la sintassi figurativa istanziativa può risultare del tutto inesplicativa dello scenario figurativo enunciato. Basta un "notturno" sul piano dell'enunciato figurativo, ottenuto per semplice regolazione dell'otturatore durante uno scatto diurno, per dimostrare come la sintassi figurativa istanziativa possa essere inesplicativa di quella enunciata. Non solo: la memoria istanziativa significata dal testo (e per questo chiamata *discorsiva*) non coincide necessariamente con il processo che è "realmente" stato alla base della produzione fotografica. Una foto mossa può significare un fare enunciativo perturbato da una (e)mozione, mentre risponde, nella tecnica di realizzazione, ad un scatto ipercalibrato per ottenere esattamente quell'effetto.

Rispetto all'«è stato» barthesiano, che sarebbe proprio della semantica della foto, si deve rilevare che ciò che "è stato" è solo lo "scatto", e in quanto ontologia negativa di un fatto istanziativo, mentre l'«è stato» dello scenario figurativo è costituito solo a partire dalla foto e riassegnato al passato attraverso le garanzie future di un'archeologia portata indefinitivamente a termine.

L'irradiazione di valori esistentivi per via di connessione indicale si scontra, ad esempio, con problemi di individuazione e di identificazione, da cui dipendono criteri di "buona composizione" di una foto. Basta provare a fotografare da mezzo metro un pezzo di parete bianca della propria casa per poi esibire la vostra foto come "testo testimoniale" (e non come esemplificazione del vostro ascetismo estetico) ed ecco che l'irradiazione di valori esistentivi rispetto al muro risulterà insignificante, giacché, mancando qualsiasi rapporto figurativo all'interno, anche la minima costituzione di valori spaziali (in termini

dimensionali) verrà a mancare. Questo caso bizzarro fa comprendere che è difficile che non vengano stabilite valorizzazioni specifiche dell'atto stesso di fotografare rispetto alla possibilità di individuare un paesaggio figurativo. In ogni caso, possiamo assumere casi ben più diffusi in cui il problema è l'identità di soggetti e oggetti la cui configurazione sarebbe esemplificata dalla foto: tipica l'azione di strappare le foto, per quanto "attestative", accompagnate da frasi del tipo "non sono io quello", "non sembra neppure lei", "visto da qui non si capisce nulla di cosa è realmente". Certo, tali esempi possono essere assunti nel segno della foto "talmente fedele al reale da essere ingrata"; ma per prima cosa si deve notare che la foto è stata soppesata come indice in funzione di altri accessi esperienziali (mediati o meno) all'oggetto ritratto o nella prospettiva di poter individuare dei tratti la cui natura resta *sub iudice*. Inoltre, la foto può essere rigettata in quanto coglie qualcosa di non esperibile; tipico il ragionamento: "non sono fotogenico, ma mi consolo perché la gente mi vede in movimento e lì faccio valere la mia espressività". In ambito filmologico si tende a rigettare l'analisi del singolo fotogramma, dato che esso non è coglibile lungo l'esperienza percettiva del film; allo stesso modo, la foto può essere rigettata in quanto nessuno coglierebbe la realtà in quel modo. Il dispositivo sarebbe fedele nella sua inter-oggettività, ma infedele rispetto alla fenomenologia dell'esperienza. Se in tale direzione si riprende la teoria della foto come *ready made*, il problema dell'individuazione e dell'identificazione torna in gioco, cosicché la trasparenza enunciazionale si rivela un miraggio e l'inter-referenza con altri accessi interpretativi indubitabile.

In ogni caso, non viene rigettata l'esistenza della foto, né il processo effettuale che ne sta alla base: solo che l'assetto figurativo e plastico può risultare un'esemplificazione fallace, insignificante, pretestuosa, comunque in contrasto con la valorizzazione di figure la cui identità è costruita per famiglia di trasformazioni, famiglia dove non si manca di riconoscere lo straniero: la negoziazione dell'identità dimostra come le valenze esistentive sono giocate assieme alle altre e spesso ne fanno le spese.

3.3. La fotografia come arte dell'indice

Proprio con l'avvallo presunto della semiotica peirciana, si è infine giunti a una teoria della fotografia come *ready made*¹⁹³. La connessione indicale della foto travalicherebbe il livello simbolico e restituirebbe «il linguaggio dell'arte all'ordine delle cose» (Krauss 1977). Anzi, si profilerebbe una vera e propria «arte dell'indice» (ivi) che ha come primo radicamento il *fotografico*, nato come tecnica di impressione su supporto fotosensibile, e la sua elaborazione poetica più cristallina in Duchamp. Dall'estetica metaforica del Classicismo si passerebbe, con l'avvento della Modernità "indicale", a un'estetica metonimica. Ecco allora che la riflessione teorico-generale diviene anche perno di un inquadramento storico, tanto che alla visione della Krauss si aggiungono quelle di molti altri studiosi, pronti a connettere l'indice con l'ideologia e la politica e l'icona con il simbolico e l'intemporale (Durand 1995, 126) e a cogliere un raffinamento poetico del *ready made* secondo il quale la fotografia va pensata come «modo di presenza dell'oggetto» (ivi). La foto si istanzia attraverso una apprensione il più possibile neutra e nel contempo fededegna, talché lo scatto si pone come un prelevamento dell'oggetto, che è poi libero di significare di per sé o comunque all'interno di un nuovo contesto, rispetto al quale la foto non è stata che un tramite.

Dubois, piuttosto che riconoscere la dimensione indicale (le tracce dell'istanziamento come memoria significa) propria di ogni testo, intende enucleare, in contrasto con la Krauss, un orientamento della produzione artistica contemporanea che si riconnette alla pittura delle origini, dato che essa nacque come *rappresentazione per contatto* (Dubois 1983, p. 114).

In questa sede ci interessano poco queste ricostruzioni storiche generalizzanti, tra l'altro estremamente opinabili, dato che prestano il fianco a innumerevoli controesempi. Ciò che ci preoccupa sono le forzature teoriche, per cui «è il referente stesso in quanto tale, nella sua materialità spazio-temporale, che diventa la rappresentazione di sé stesso. La prossimità tra il segno e il suo oggetto è tale che diventa allora identificazione totale. [...] L'"opera" allora non ci dice altro che ciò che la fa essere opera. Tutta la semantica del messaggio è compresa nella sua pragmatica» (Dubois 1983, p. 112-13). L'argomentazione di Dubois - che ha come sfondo storico la fotografia, il *ready made*, la *land art* e le performance, così come la pittura delle origini, perché tutte esperienze connesse a un'arte dell'evento indicale - è paradossale perché passa da una semantica dell'ostensione dell'oggetto (il referente è assunto a segno di se stesso) alla semiotica dell'implementazione pubblica di un artefatto che lo può far assurgere

a opera d'arte, cambiandone la semantica solo perché ne modifica lo statuto. è allora l'oggetto osteso o l'atto della performance ciò su cui si basa la semantica dell'opera? Certo, si potrebbe sostenere che l'"ostensione" fotografica (per dare credito alle tesi qui discusse) è sua volta una performance, ma ciò non farebbe che dimostrare l'intrasparenza dell'evento performatore, e non la trasparenza referenziale. Inoltre, le «pratiche consumatorie» delle performance, proprio perché impermanenti, hanno ben poco a che fare con la persistenza della traccia fotografica, se non per il fatto che quest'ultima è spesso usata proprio per documentarle. Nessuno ridurrebbe, tuttavia, una performance alla sua documentazione, e accedrebbe al suo significato pensando le fotografie come intrasparenti¹⁹⁴. In terzo luogo, non ogni evenemenzialità declina un processo di improntamento, e quindi non è perché una performance è legata ad un accadere "qui e ora" che può essere rubricata sotto la stessa classe delle fotografie. Infine, il teatro è da sempre legato a un accadere scenico che purtuttavia in nulla preclude la sua "metaforicità", la sua simbolicità; lo stesso può essere detto delle performance e della fotografia stessa.

L'indicalità sembra quindi entrata nell'ambito della teorizzazione fotografica, certo a giusto titolo (Peirce *docet*), ma con molti *side effects* di confusione concettuale. L'approccio al *fotografico* di R. Krauss, mediato da *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (ossia *Il Grande Vetro*) di Duchamp, ne testimonia pienamente, con l'aggravante di una speciosità argomentativa. La vicinanza alla fotografia di questa celebre opera sarebbe data (1) dalla *presenza* reale e irrefutabile degli oggetti contenuti dal *Grande Vetro* (presenza, tra l'altro, rafforzata dalla trasparenza di quest'ultimo), (2) dalla dipendenza della significazione dell'opera dal suo titolo didascalico che «elucida il legame narrativo tra i suoi elementi» (Krauss 1990, p. 72), (3) dal paratesto ("Prefazione", 1934), di otto anni successivo alla prima esposizione pubblica dell'opera, che allude a un «Riposo istantaneo [...] di una successione [...] di fatti diversi [...] e [...] una scelta di Possibilità¹⁹⁵», (4) dalla presenza di parti concepite o attraverso l'uso della fotografia o per via della traccia indicale connessa alla polvere depositatasi sull'opera mentre stava nello studio dell'artista. Ora è difficile obiettare alla Krauss la mancata autonomia semantica dell'opera, visto che il tranquillo uso dei successivi paratesti duchampiani, in grado di spiegare o raccontare la genesi dell'opera, è sostenuto teoricamente dalla relazione del *Grande Vetro* con la fotografia, la quale non ce la fa a significare da sola. Ma quando si mortifica la semiotica del testo visivo per via delle stampelle verbali di cui si deve dotare, è poi scontato che ne discendano degli svilimenti a catena o una riduzione del significato dell'opera alla poetica.

Sostenere che il *Grande Vetro* mette degli oggetti in *praesentia* dello spettatore siglerà certamente una significativa torsione nella pratica artistica di Duchamp, ma non una novità all'interno delle Belle Arti, visto che la scultura e l'architettura hanno sempre innestato una fruizione di questo tipo e drammatizzato il loro intervento sulla materia o l'intersezione tensiva tra luce e formanti.

Che Duchamp si sia fortemente interessato ai calchi e alle tracce è un fatto notorio, che si possa passare attraverso la sua poetica per evincere un portato teorico generale sullo specifico fotografico e sul suo impatto nella storia dell'arte è una questione ben più dubbia. Se è lodevole la finezza interpretativa della Krauss rispetto all'opera di Duchamp e la presenza massiva dell'indicalità nell'opera di quest'ultimo, la sua tentazione di rilevare salti paradigmatici nella storia delle arti è malattia tipica dello studioso che deve affermare discontinuità rivelatorie piuttosto che affaticarsi a caratterizzare relazioni, sapendo bene che il compito è inesauribile¹⁹⁶.

Così, il centro argomentativo della teoria della Krauss, o almeno quello che è stato maggiormente assunto, si fonda sulla relazione tra "prelevamento fotografico" quale traccia dell'oggetto e ostensione pubblica dell'*objet trouvé*. In entrambi i casi avremmo una «cattura dell'oggetto» che rompe con i codici rappresentazionali. La prima domanda da noi sollevata si chiede se le operazioni duchampiane mirino a mettere l'oggetto a nudo o se invece intendano denudare le convenzioni artistiche. La seconda si chiede se il prelevamento indicale trovi davvero un oggetto «presimbolico», estraneo o estraniato dai codici culturali, e se l'operazione di "titolarlo didascalicamente" e di implementarlo in uno spazio museale non implichi un immediato reinnesto e un ulteriore assoggettamento alle convenzioni. La «specificità fisica dell'indice» (ivi, p. 83) non ha nulla a che fare con la differenza statutaria di due oggetti indiscernibili, di cui uno di essi è stato elevato a opera d'arte: sono entrambi due occorrenze, quindi dotate ciascuna di un'identità numerica. Se poi s'intende che l'orinatoio di Duchamp diviene un esemplare irriproducibile perché autografico, ciò non ha nulla a che fare con la fotografia il cui regime operale è *a oggetto multiplo*.

Duchamp equiparava l'implementazione di un'opera a una istantanea fotografica, e la Krauss commenta che ciò riguarda l'idea che «l'effetto di istantanea» è riconducibile sia al «deragliamento di un discorso o (al)la disfunzione nell'ambito del linguaggio», sia all'atto linguistico come evento (ivi, p. 84). È chiaro che Duchamp si riferisce alla performatività dell'esposizione che "istantaneamente" provoca un cambiamento statutario dell'oggetto. Ma allora la fotografia è qui usata in termini analogico-metaforici, e se si vuole andare sino in fondo nel parallelismo, questo riguarda implementazione e scatto fotografico,

visto che entrambi comportano performativamente non la restituzione di un "reale", ma una ripertinentizzazione culturale dell'oggetto.

Per contro, Krauss commenta la cosa sostenendo che «l'immediatezza del *ready made* è logicamente legata non soltanto al crollo delle convenzioni linguistiche (sembra implicarlo), ma anche all'abbandono dell'idea secondo cui il linguaggio avrebbe un senso che gli sarebbe proprio e che esisterebbe indipendentemente dalla volontà di un locutore dato» (ivi). Innanzi tutto, il *ready made* disoccolta, e al limite ironizza, delle convenzioni culturali, non le fa crollare; in secondo luogo, la significazione linguistica, fin da Saussure, è sempre stata pensata come legata all'attività dei parlanti e quindi anche come una memoria sociale; in terzo luogo, la volontà del locutore non intacca il problema che egli deve confrontarsi con il carattere pubblico degli interpretanti (e su questi confida anche Duchamp se vuole accedere a un minimo di intersoggettività); quanto all'intenzionalismo, la sua cittadinanza in arte equivale alla dequalificazione di quest'ultima sotto l'egida della riedizione di un prometeismo romantico dell'artista-genio, oracolo della verità o di quant'altro d'assoluto.

Certo, si potrebbe sostenere che la fotografia (con la sua teorizzazione) ha dovuto confrontarsi e rompere rispetto a un pensiero semiologico, sia esso culturalmente implicito (verbocentrismo), o scientificamente esplicito (teoria dei codici), che si palesava come profondamente riduzionista. Tuttavia, si deve rilevare - come già detto - che si avvalga e corrobora questo riduzionismo se si assumono posizioni che predicano la non autonomia semantica di un testo fotografico e la sua dipendenza da una didascalia (ogni testo, qualunque sia la sua natura, può dipendere da paratesti, o entrare in relazioni intertestuali, e quanto al titolo, in tutti i tipi di comunicazione ne esistono e fanno parte dell'opera, così come un'*immagine a fronte* fa parte di un testo di biologia). Nello stesso tempo, non si devono confondere le erronee concettualizzazioni semiotiche della fotografia con la cattiva edificazione di modelli generali nocivi per la concezione stessa della lingua naturale e dei testi verbali. È abbastanza curioso notare che mentre si possono accettare sostituzioni di paradigma dentro alcune discipline, senza ledere la legittimità del loro sguardo pertinentiale su un fenomeno, per quanto riguarda la semiotica, la falsificazione di tesi strutturaliste anni Sessanta dovrebbe equivalere a una sepoltura delle sue ambizioni, del resto percepite come d'intralcio rispetto alle *teorie di campo*. Le "colpe" semiotiche, a ben vedere, sono ancora minori se si pensa che il ritorno a Peirce (o al Saussure degli inediti) può venir esibito come una opportuna sanatoria rispetto a vulgate semplificatorie. Ancora più curioso è il fatto che teorie che si vogliono antitestualiste e pragmatiche finiscano per porsi come domanda *che cos'è la*

fotografia?, pensando di poterla risolvere in base a una "natura" istanziativo-tecnologica. Proprio in quanto posizioni pragmatiche dovrebbero porsi il problema di come un dispositivo è stato investito all'interno di pratiche specifiche, e cogliere il prodotto fotografico come la stratificazione tensiva e irrisolta tra pertinentizzazioni in competizione, arginate localmente secondo contrattazioni locali.

Dubois è un ottimo studioso anche di cinema; come è possibile che la critica al realismo ingenuo o a certo documentarismo, messa in campo dai *Cahiers du cinéma* tra la fine degli anni Sessanta e primi anni Settanta, sia rimasta inascoltata¹⁹⁷? Come non comprendere che la realtà sociale è una grande messa in scena e che riprodurla fotograficamente ed esporla a un pubblico che è parte integrante di quella realtà non significa affatto disancorarla da una semantica culturale? Quand'anche vi fosse un momento di indicialità pura, quella che resta tracciata è una realtà che è mediata dalle sue strutture di autorappresentazione.

Claudio Marra (2000) definisce la fotografia «un pezzo di realtà»: nell'additare quel comportamento teorico vizioso che s'ostina a cogliere l'articolazione tra funzionamento di un dispositivo e sua fungibilità dentro pratiche di significazione, lo studioso italiano proclama la paradossalità imbarazzante di una definizione del segno come né arbitrario, né pienamente convenzionale, ignorando evidentemente la lunga tradizione linguistica dei *segni parzialmente motivati*, per esempio identificati con le onomatopee; si rifà a Peirce e alla sua teoria dell'indice non cogliendo che anche per il filosofo americano la mediazione della *Terzità* è ubiqua; polemizza contro Eco perché sostiene che le fotografie «pur non essendo specchi, "si procede a leggerle *quasi come se lo fossero*"», stigmatizzando il vizio di un *als ob* regolativo (quindi emblema del pragmatismo), senza rilevare che il semiologo italiano sta semplicemente argomentando la distanza tra l'indicialità e l'indiziarità, dato che l'*antecedente*, nella sintassi d'istanziamento, non è più direttamente esperibile¹⁹⁸. Non è nostro intento obiettare l'indubbia esistenza di ritardi teorici e metodologici nello studio semiotico della fotografia, ma è molto importante, per scendere in profondità, non intorbidare le acque. Per esempio, è chiaro l'aspetto retrivo di una concezione della fotografia come *messaggio*, ma questa nozione non è più utilizzata dopo la svolta testuale degli anni Settanta. Pur collocandosi all'interno di una pragmatica della fotografia, Marra concepisce la foto come un *analogon* del reale, facendo credere che questo statuto sia generale e non negoziato localmente all'interno di pratiche specifiche. Allo stesso modo, è sicuramente illuminante cogliere la foto come *reliquia*¹⁹⁹, ma solo quando si articola con una pratica di culto, sia pur esso quello rivolto ai propri cari che ci hanno lasciato. In

un altro intervento, Marra (1990) si lamenta che gli approcci formalisti si siano basati sull'*hardware* dei dispositivi, ossia sulla loro materialità d'oggetto, e non sul *software* concettuale che può accomunare media diversi. Al contrario, pare che le posizioni di Marra (2000) siano strettamente connesse alla natura materiale della traccia fotografica, mentre gli approcci semiotici abbiano rilevato il comune "software" discorsivo tra forme espressive diverse. In effetti, in Marra (1990) la fotografia esemplificherebbe, per la contemporaneità, non tanto un processo materiale d'istanziamento, ma una «macropoetica: la realtà duplicata, l'automaticità produttiva, il tempo rielaborato». Tale macropoetica è antesignana delle immagini informatiche che «vanno considerate come una forma di realtà simulata con cui rapportarsi», e non come un territorio di simulacri discorsivi. Al di là del fatto che la nozione di simulacro si esplica esattamente in una circolazione di valori identitari tra mondi di riferimento a diverso statuto, l'avvicinamento della fotografia alla realtà virtuale sembra accentuare la sua afferenza a un mondo possibile, ancorché posto, per traslazione del radicamento di esperienza, come proprio mondo di riferimento regolativo. La *post-fotografia digitale* ottiene una discontinuità con la fotografia analogica (ed anche digitale) solo nel momento in cui essa diviene un *data set* disponibile, per implementazione informatica, a un infinito numero di testualizzazioni sotto gli angoli prospettici più diversi²⁰⁰ (Hansen 2004, p. 94-5). Ma è esattamente questo che rende la post-fotografia digitale qualcosa di ben lontano da un «frammento di realtà», e piuttosto un repertorio di immagini possibili (ivi, 96) per modellizzarla. Dal *ready made* siamo dunque giunti a una fotografia da declinare secondo punti di vista plurimi che di volta in volta la rendano testualizzata e percepibile, malgrado, in quanto *data set*, essa resti qualcosa da svolgere indefinitivamente, in radicale libertà rispetto alle posizioni reali di un osservatore.

Riassumendo, la teoria della foto come *ready made* sigla: (a) un totale travisamento della teoria peirciana (dopo quanto sopra esposto, non credo siano necessari commenti); (b) una deproblematizzazione della percezione, visto che quest'ultima è sempre dipendente da una semiosi e da un'ecologia della significazione²⁰¹ (anche i cognitivisti come Neisser hanno compreso la lezione di Gibson, e anche i gestaltisti hanno evidenziato la «tensione alla gravidanza»); (c) un mancato riconoscimento che l'ordine delle cose è già un ordine di significazione, un paesaggio d'oggetti che li rela a delle pratiche (pensare di poterli cogliere altrimenti significa accedere a un orizzonte noumenico estraneo alla dipendenza storica della nostra competenza di attori sociali); (d) un'incauta elezione a caso sui generis - ovvero separazione, spostamento ed eventuale

ricontestualizzazione di un oggetto quali "mosse" peculiari del *ready made* fotografico - quando è piuttosto evidente che ciò accade a ogni pratica linguistica (il sistema linguistico è un'astrazione rispetto alla *parole*, per cui ogni suite enunciativa che ha avuto cittadinanza in un corso d'azione semiotica è passibile di essere scomposta, estratta e rigiocata in altro contesto: i tipi linguistici non sono che *famisegni*, ossia *famiglie di trasformazioni*); e) una mancata esplicitazione del fatto che pure l'ostensione dell'oggetto (sempre che di questo si tratti) si pone come un modo di produzione segnica, incassato all'interno del modo di produzione segnica della foto; vale a dire, da una parte abbiamo una enunciazione enunciata che regge l'ostensione; dall'altra l'istanziamento della foto stessa (non distinguere queste due sintassi, poste su due livelli diversi, significa non comprendere più che la foto può fare ben altro che ostendere l'oggetto che sarebbe in qualche modo alla base della sua istanziazione). Infine, i rapporti realmente cogenti tra fotografia e *ready made* (cambiamento statutivo dell'oggetto, metadiscorso sulle convenzioni che rendono due *indiscernibili* degli oggetti diversi, ecc.) finiscono per dimostrare esattamente il contrario di quanto sostiene una teoria indicale deproblematizzata quale quella che vuole la fotografia come un *analogon* o una traccia ontologica della realtà.

3.4. Elementi controversi dei contributi filoperciani alla teoria della fotografia

Mentre non riteniamo per nulla fruttuosa una riedizione della divisione tra semantica e pragmatica, dato che una teoria semiotica della gestione del senso stabilisce delle dipendenze incrociate tra l'una e l'altra, è epistemologicamente importante dividere una semiotica dei testi da una semiotica delle pratiche, dato che i modi di indagare gli uni e le altre differisce inevitabilmente a livello metodologico. Le teorie della fotografia su base perciana, al di là delle deproblematizzazioni della semiotica del filosofo americano, hanno avuto un impatto decisivo, non solo per mettere in rilievo l'importanza ineludibile della *memoria* significata del processo d'istanziamento, ma anche per focalizzare l'attenzione sulle pratiche entro cui la foto circola e sulla base delle quali, inevitabilmente, si stabilisce uno specifico sistema di pertinenze.

Una caustica frase di Denis Roche (1982, p. 73) è posta in esergo al libro di Dubois (1983): «Ciò che si fotografa è il fatto che si scatta una foto». Roche - come vedremo nel saggio a lui dedicato - è un esploratore della temporalità in fotografia. In particolare vi sono foto in Roche che affacciano il sopravvenire dello scatto rispetto a una realtà che non si è affatto ancora messa in posa (il "controtempo" di un autoscatto volutamente mal tarato), oppure, sotto tutt'altra prospettiva, il ripetersi dell'atto di scattare una foto dello stesso paesaggio a distanza di anni, riassumendo tra l'altro il medesimo punto di vista. L'investimento semantico del *fare fotografico* dentro una pratica specifica in atto (per es. attività artistica, scientifica, reportage, ecc.) è cosa che deve essere diversamente indagata rispetto all'analisi delle strutture di significazione del *prodotto fotografico*. Tuttavia, da un lato, si deve notare che il programma di una pratica elabora (e trova) specifiche forme di testimonianza sulla superficie dei suoi prodotti; dall'altro, è opportuno considerare che la riconduzione della fotografia al *fare* non significa affatto liquidare una semantica, dato che ogni corso d'azione gestisce il senso stesso del suo prodursi. Talvolta si sottolinea che lo scatto fotografico ha nella sua stessa effettuazione la sua significazione pubblica, visto che rinvia alla coimplicazione del soggetto istanziatore nella situazione produttiva, restituita figurativamente dall'istantanea (Dubois). Ci si può certo domandare quale specificità possa essere riconosciuta alla foto, visto che ogni atto di linguaggio e in genere ogni produzione culturale ha una semantica che è connessa anche con il momento e la circostanza della sua produzione. La valorizzazione di un prodotto all'interno di uno scenario di implementazione e di fruizione non si pone sullo stesso piano della gestione delle valorizzazioni che il prodotto stesso, con le sue articolazioni interne,

media. Tuttavia, si pongono delle articolazioni tra la dimensione *globale* della pratica e quella *locale* delle testualità assunta. Si dovrà riconoscere, per esempio, che è proprio attraverso un certo taglio prospettico o un "mosso" che si cerca di aumentare la significazione di un maggiore grado di coimplicazione del fotografo rispetto alla scena che ha ripreso.

Calcolare la "resa" fotografica (la reazione del dispositivo a certe condizioni di illuminazione, di movimento, ecc.) significa propriamente pensare che si sta costruendo un'immagine differente da ciò che si sta percependo²⁰². Dire banalmente che si è comunque di fronte all'evento dell'impronta fotografica in quanto tale non ha un valore diverso dal sostenere che un pittore nota l'iscrizione del tratto di pennello sul foglio. In entrambi i casi l'atto ha una performatività: fa essere qualcosa che si destina ad essere un significativo articolabile con dei contenuti.

Le foto sono eventi singolari, ma la loro scelta d'archiviazione o di implementazione dipende da atti di *elezione* che le pongono in gioco quali rappresentanti di una classe o che le fanno assurgere allo statuto di opera autografica (in entrambi i casi vi è una mediazione sulla *rappresentatività* di una foto o persino di un certo esemplare fotografico individuato da una taglia e da una certa stampa del negativo).

L'"estrazione" temporale della foto (istantanea) e la sua fissità sul piano del significativo sono caratteri definitivi che aumentano la possibilità di metterla in gioco come immagine, ossia di assumerla come "terreno" di uno specifico gioco linguistico di cui si negoziano comunicativamente le regole. Per esempio, possono emergere *ex post* le possibilità di esemplificazione delle foto e l'efficacia testimoniale sotto cui può essere contrattata in ragione di alcuni suoi aspetti. Del resto, il portato indiziario della foto non viene meno neppure quando essa viene falsificata, dato che è possibile abdurre l'ideologia soggiacente al modo di mettere in scena una "realtà" contraffatta. Ma ciò non fa che confermare che alla presunta trasparenza dell'atto fotografico si sostituisce la mediazione di livelli di enunciazione incassati.

È piuttosto curioso osservare che il libro di Dubois, *L'atto fotografico*, assume una foto di Michael Snow (*Authorization*, 1969) come «emblema», dato che essa è «la messa in atto della fotografia stessa». La foto di Snow è stata ottenuta attraverso una mise en abyme di scatti d'autoritratto allo specchio, di volta in volta distribuiti sullo specchio stesso fino a sentenziare una sorta di esautorazione del compito: non vi è più superficie speculare libera che possa restituire l'immagine del fotografo e l'unica autorizzazione possibile è continuare a fotografare le fotografie autoritrattistiche scattate in precedenza. La foto di

Snow ben si presta ad essere portata come esempio della capacità della fotografia di costruire una piega metatestuale in grado di parlare della fotografia stessa, e in particolare dello statuto dell'autoritratto in fotografia; insomma, una foto *argomento*, per riprendere Peirce. Per contro è l'emblema di un libro che vuole presentare la foto come attraversata da un momento di indicialità pura che di per sé non significa nulla, se non ricollegata all'atto. Ma nella foto di Snow l'atto è quello retto dal discorso argomentativo (ragionamento figurale) che mette in prospettiva la significanza stessa della procedura tecnica che ne è alla base. È la foto stessa che *autorizza* a vedere ciò che si è delegittimati, per definizione, a costruire al posto dell'artista, ossia tutti i suoi autoritratti possibili. Nel contempo, l'autoritratto *en abyme* finisce per narrativizzare il tentativo di una purificazione dell'immagine dalla mediazione visibile dei dispositivi (specchi e macchina fotografica) che costa, però, la cancellazione del volto stesso. Ciò è esattamente quello che avvicina la foto di Snow al corpus di Roche studiato in un capitolo monografico della seconda parte di questo libro.

Dubois cita spesso Roche, non tanto come fotografo, ma come teorico della fotografia che ha anticipato il recupero della nozione di indicialità come base esplicativa della natura del dispositivo; soprattutto Roche (1982) ha additato il *quid* del fotografico nel compiersi dell'azione dello scatto, e non tanto nel prodotto di questo scatto. Nel porsi la domanda «con che cosa può avere a che fare una foto, dal momento in cui la si scatta²⁰³», Roche si pone il problema della rete di relazioni in cui essa entra. Innanzi tutto, per Roche essa entra dentro un circuito di incorporazione, per cui dispositivo e macchina desiderante (corpo) trovano un comune percorso di risoluzione (*détente*) e di rilancio. Ma è proprio questa incorporazione del dispositivo ad attribuire all'atto fotografico tutt'altro che uno statuto inter-oggettale e laconicamente riproduttivo: già la sintassi dell'impronta viene drammatizzata e giocata secondo valenze rinegoziabili.

Roche porta Dubois a riconoscere il carattere *separato* dell'impronta fotografica, la sua distanza temporale dallo scatto, persino il suo non coincidere a rigore con una *rovina*, perché non condivide l'identità numerica con l'oggetto ritratto (ne ha una propria, casomai, in quanto negativo fotografico). Dubois arriva con ciò a sostenere, via Roche (1981), che «è nell'istante stesso in cui la fotografia è scattata che l'oggetto sparisce. La fotografia raggiunge qui il mito di Orfeo» (Dubois 1983, p. 93). La «differita» della fotografia la consegna a una «fluttuazione» della sua assunzione epistemica (ivi, 95), sotto un paradigma indiziario.

Queste deviazioni argomentative creano il paradosso interno al libro di Dubois che vorrebbe definire la fotografia come «una vera categoria epistemica

irriducibile e singolare», ma invece di caratterizzarla per le sue peculiarità, la riduce alla categoria generale degli indici; piuttosto che assumere le relazioni che la foto contrae, in ragione della sua differita, ne assoggetta la semantica alla pragmatica dell'atto, tra l'altro ridotto all'azionamento di un dispositivo; al posto di declinare la foto secondo le pratiche che la assumono, la pensa come una idea. Eppure, dopo aver definito la categoria del fotografico sulla base di un momento di indicialità pura, Dubois parla dell'atto fotografico in termini di *mossa linguistica* interna a un *gioco* da cui dipendono gli effetti performativi. Insomma, la ricchezza indubbia del libro di Dubois è correlativa delle sue contraddizioni interne, delle prese di posizioni instabili su cui si dipana un percorso teorico che non ha raggiunto internamente ancora una definizione chiarificatrice.

Barthes, Krauss, Dubois partono da una folgorazione concettuale per un'ontologia della traccia che si imporrebbe al fruitore al di qua di qualsiasi interpretazione; la foto diverrebbe un oggetto teorico solo nel momento in cui è assunta come «testimonianza muta», una «macula caeca rispetto all'interpretazione». Ma è proprio questo punto di partenza che non ha nulla di peirciano, visto che la percezione della fotografia o la sua apprensione affettiva passano per interpretanti (Terzità) attraverso movimenti abduitivi. Lo stesso deve essere detto per la *registrazione*, dato che essa restituisce qualcosa solo attraverso una *mediazione* e la selezione di un certo *rispetto*, ed è compresa come tale solo all'interno di una data pratica negoziale²⁰⁴.

Si potrebbe ritenere che le problematiche mediali non fossero particolarmente preminenti all'epoca di Peirce; ma a ben vedere la sua teoria è già pronta per rispondervi. Abbiamo sottolineato come la Terzità sia propria di ciò che può fungere da mediatore, o per via di un ruolo spaziale interstiziale (*Betweenness*), o più generalmente per la capacità di rappresentare una relazione tra un agente e un paziente, un Primo e un Secondo (Peirce 1903g, *C.P.* 5.104). Per di più, la mediazione di un terzo è dell'ordine della destinalità, vale a dire che pone l'effettuale (il realizzato) già nella prospettiva di una serie di risultati per qualcuno. La mediazione è allora l'inserzione della diagrammaticità e dell'esistentività nell'ordine della concatenazione di trasformazioni orientate (Peirce 1878, *C.P.* 5.395). La mediazione è allo stesso tempo ciò che permette una trasmutazione continua di valenze e una commensurabilità tra valori *ex post*. Peirce, amando i neologismi, affermava la necessità di passare dalla significazione identitaria alla significazione mediazionale, dal senso al *medisense* (*C.P.* 7.544 e 7.551). Tutte le conoscenze sono coniugate al futuro aspettando mediazioni (*medisenses*) ulteriori e ogni futuro è costruito e filtrato da pezzi del passato: «but it is true that the future does not influence the present

in the direct, dualistic, way in which the past influences the present. A machinery, a medium, is required» (Peirce 1902, C.P. 2.86). Nei termini suggestivi di Peirce, la mediazione è «*transuasion*» - un termine che richiama *translation, transaction, transfusion, transcendental* - che manipola l'«*obsistence*» - termine che evoca *oggetto, ostinato, ostacolo, insistenza, resistenza* - nonché l'originarietà delle relazioni diagrammatiche di un campo di esercizio, per esempio di tipo rappresentazionale (ivi, C.P. 2.89), come il teatro.

Le *recording arts* (o *media arts*²⁰⁵) non bypassano affatto la mediazione di una Terzità, non si servono di un dispositivo indifferente, tant'è che tra loro stesse vigono continue contrattazioni sulla possibile trasposizione intermediale o negoziazioni sul cambiamento dei supporti. I segni, e tra essi le tracce, continuano ad essere una *risorsa aperta* rispetto alle pratiche, alle prospettive di enunciazione e alle tensioni tra enunciato ed enunciazione, non contrapponendosi con ciò, in assoluto, alla codificazione informatica dei dati.

Chi ha assunto tale prospettiva, restando a stretto contatto con la lezione peirciana, è Jean-Marie Schaeffer (1987), il quale è partito proprio dalla «flessibilità pragmatica» della foto, soprattutto rispetto alla sua ricezione (ivi, pp. 9-10). Tuttavia, pur muovendo da tali premesse, Schaeffer radica lo specifico *fotografico* nella traccia fotochimica ed emancipa l'immagine fotografica dal suo essere la restituzione di una visione antropica, già modellata culturalmente. La foto *registra* qualcosa di *evenemenziale* o uno stato di fatto secondo un'apprensione che non è sovrapponibile a quella della percezione umana, tanto che può andare al di là di ciò che normalmente è visibile. In tale prospettiva si afferma che la foto non è immagine dell'immagine fenomenologicamente percepita del mondo. L'indicalità pura della foto è la dimensione *fotonica* della fotografia (che è tra l'altro informativamente digitale); da un lato, Schaeffer si affretta a dire che in realtà l'immagine pertinente, quella *fotografica*, è appresa come veduta analogica e assunta all'interno di pratiche che non sono interessate a mettere in valore le reazioni fotosensibili in quanto tali (gli studi astronomici delle stelle, per contro, vanno in questa direzione); dall'altro lato, continua a radicare la semantica della foto nella sua natura di segno "naturale". Schaeffer s'impunta contro le semiotiche del codice e la loro volontà di reperire una convenzionalità ubiqua nell'apprensione delle fotografie; per contro, rivendica come sia la trasposizione di una visione fisiologica, antropologicamente universale, che permette la riconoscibilità delle figure "registrate" fotograficamente.

Ora, sostenere che esistono processi chimici e fisici all'interno di un dispositivo, non significa azzerare il carattere culturale di quest'ultimo. La nozione stessa di

"macchina" prevede che a monte e a valle delle sue sintassi trasformative vi sia una prospettiva di semantizzazione antropica (da una parte, i fini, dall'altra, la valutazione dei risultati); non parliamo poi della sua elaborazione concettuale, eminentemente culturale. In secondo luogo, tanto l'iconicità analogica quanto l'indicalità richiedono la mediazione di una Terzità; le classi di oggetti riconosciuti sono *famisegni* dipendenti da un abito esperienziale, che se non è forgiato da stipulazioni convenzionali, non meno dipende dalla stratificazione memoriale dell'immersione nell'ambiente e dalla elezione di pregnanze semantiche rispetto alle interazioni sperimentate (ciò è già parte integrante della semiotizzazione del mondo). In terzo luogo, come Schaeffer stesso riconosce (ivi, 41), anche gli indici funzionano come tali solo se si dispone di un sapere relativo all'*arché* fotografico, ossia al processo di istanziazione, e anche in questo caso, si accetta qualcosa come "fotografia" solo rubricandolo all'interno di una classe intesa come *famiglia di trasformazioni* (ogni nuova inserzione è suscettibile poi di modificare i fasci pertinenziali che sottendono la classe).

Schaeffer distingue: a) le *impronte* dall'*indice*, in quanto le prime sono connesse allo statuto materiale dell'immagine, il secondo al suo statuto semiotico; b) la ricezione di un'immagine come *indice* dalla *identificazione* referenziale di ciò di cui essa è l'indice; c) l'*indice* dall'*indessicale*, dal momento che hanno un regime semiotico differente, il primo referenziale e non convenzionale, il secondo simbolico e convenzionale (ivi, 49). «L'identificazione referenziale non è che raramente prescritta da una ricezione adeguata dell'immagine fotografica» (ivi, 51), mentre per contro si prevede il riconoscimento di una natura indicale, o meglio della naturalità dell'indice, dato che esso non ha nulla a che fare con le pratiche comunicative, ma con «fenomeni intramondani».

Schaeffer pretende che la relazione tra segno ed oggetto, ossia il *rinvio* segnico, non sia dell'ordine della significazione, ma ammette che essa venga riconosciuta sulla base di «saperi sul mondo» (ivi, p. 52). Il fatto che la mediazione enciclopedica non venga riconosciuta come dell'ordine della significazione è spiegabile, tutt'al più, per via dell'identificazione di quest'ultima con il "significato in lingua", quello appunto di una semiotica dei codici. Ma la presa di posizione di Schaeffer non è innocente proprio perché l'irradiazione di valori esistenti, data dall'ascrizione di una natura indicale a una foto, è evidentemente una questione di gestione della significazione della stessa che non può essere sganciata dalla pratica in corso. La mediazione del sapere sull'*arché* fotografico non è che la tipica conoscenza di leggi che riguardano il mondo fisico; esse sono un sapere negoziato, come tutto il sapere scientifico, e la riobiettivazione di un modello interpretativo della realtà non ci restituisce la natura, ma una natura

significata dalla mediazione culturale. La polemica di Schaeffer è quindi vacua, perché guarda il verificarsi del fenomeno indicale dal "punto di vista di Dio", mentre la fotografia circola sotto un regime indiziario. La produzione fotografica viene poi ridotta all'istante dello scatto e alla relativa impressione della luce sulla pellicola, dimenticando che già questa riduzione è una contrattazione doxastica dello "standard" genetico di una foto, mentre qualunque fotografo è consapevole che la foto è suscettibile di testimoniare di svariati altri interventi e selezioni di materiale (cfr. Sonesson 1989).

Se Schaeffer fa una distinzione tra fotonico e fotografico, finisce per relegare quest'ultimo all'esercizio di un'apprensione analogizzante quasi-percettiva; pur interessandosi alla ricezione della fotografia, egli ritiene infatti che lo spazio fotografico sia tarato sul modello dello spazio percettivo, come se la foto fosse un prelevamento di uno scenario fenomenologico altrimenti attingibile o di cui si ricerca una saturazione esplorativo-percettiva. Ciò comporterebbe, come afferma anche Dubois, uno scarto con la pittura che invece instaura un universo figurativo e quindi rinvierebbe in maniera diversa al suo fuori campo (ivi, 120-21).

Dopo aver polemizzato con le posizioni di Eco, Schaeffer parla dell'immagine fotografica come dell'ordine del «campo quasi percettivo», il che la fa molto assomigliare all'idea di «stimoli surrogati» di cui parla il semiologo italiano. Tutta questa impostazione è tuttavia fallace, dal momento che proprio perché Schaeffer ha mostrato che il dispositivo fotografico non funziona come la percezione, l'istante della fotografia non ha nulla di fenomenologicamente reale e per contro non è affatto vero che la temporalità della dimensione iconica coincide o dipende forzatamente dal tempo fisico della formazione dell'impronta. La foto, proprio perché oggetto materiale, è percepita in quanto tale (non c'è nulla di quasi-percettivo); se la superficie della foto è colta come rappresentazione bidimensionale di un mondo figurativo tridimensionale, ciò è dovuto al fatto che viene colto un incassamento enunciazionale dove un punto di vista interno alla foto stessa regge una certa declinazione figurativa, ossia un quadro di relazioni tra elementi che posso ascrivere a "famiglie" figurative che fanno parte della competenza esperienziale del soggetto. Allo stesso modo, nelle anamorfosi cronotopiche, inferisco il tempo di esposizione per via della comparazione con la "striscia" visiva di oggetti di cui si può computare esperienzialmente la velocità standard (per esempio, un uomo che cammina) colta da una certa distanza. Se si può parlare di iconizzazione del tempo nella "strisciata anamorfica" è proprio perché vi è una testualizzazione che mi permette indiziarmente di abdurere l'intervallo d'esposizione. La determinazione

costrittiva dell'intervallo d'esposizione è evinta in maniera rovesciata sul piano della ricezione fotografica. Per contro, l'icona fotografica esemplifica una vettorialità trasformativa e persino una velocità dalle posture dei corpi e dai gesti, ossia un insieme di relazioni temporali che non sono determinate dall'indice fotografico. Sostenere che il tempo dell'icona fotografica dipende dalla sua indicività (ivi, p. 67) contraddice lo stesso principio di analogia percettiva con la quale si pretende di spiegare la sua "lettura". E del resto la tensività dei movimenti nelle pose si evince comunemente in pittura come in fotografia.

Schaeffer sostiene che nell'immagine fotografica è «il sapere dell'*arché* che è responsabile, almeno in parte», del fatto che la poniamo «in relazione [...] con un sguardo corrispondente». Il rinvio al posizionamento della macchina da presa non significa l'ascrizione dell'immagine allo sguardo in soggettiva del fotografo; allievo di Metz, Schaeffer tematizza qui la questione dell'*impersonalità* dell'enunciazione, ma per affermare che la foto non si struttura come un messaggio e che quindi non dipende da un funzionamento semiotico, dato che essa si presenta come una veduta corrispondente, eventualmente, a uno sguardo che mobilita delle interrogazioni sull'*arché* o sul portato informativo dell'icona. Evidentemente Schaeffer non pensa i messaggi verbali come un terreno di negoziazione della significazione, ma come il passaggio dell'intenzionalità significante dell'emittente, per cui la fotografia gli appare invece come l'apertura di un quadro quasi-percettivo che si apre alle più diverse e idiosincratice pertinentizzazioni del ricevente.

Il grosso merito di Schaeffer è quello di aver posto l'attenzione sulle pratiche fotografiche (e di questo si dà conto e opportuna valorizzazione nel primo ampio capitolo sulle teorie fotografiche); tuttavia, rispetto all'indagine sulla tradizione peirciana della teoria della fotografia, qui condotta, emerge nella posizione del filosofo francese una serie di impasse cui essa è pervenuta. Da un lato, *L'image precieuse* di Schaeffer rappresenta una delle punte, se non la punta più avanzata di questa tradizione, dall'altro essa testimonia di una doppia paralisi che somma il disconoscimento del portato della semiotica discorsiva (in primo luogo quella di origine greimasiana) con una lettura piuttosto riduzionista della lezione peirciana, a cui peraltro, si vorrebbe ricondurre. Se la filiazione peirciana delle teorie della fotografia ha consentito una fondamentale rimessa in gioco della memoria istanziativa e delle pratiche di afferimento, essa rischia poi di ancorare il proprio discorso teorico a un'opposizione tra l'evento fisico dell'impronta e le pratiche culturali e di ridurre il portato di Peirce a una speculazione sullo *specifico fotografico* (al di qua delle pratiche stesse in cui la fotografia si

esprime e viene negoziata). Nel migliore dei casi (Schaeffer) essa perviene a una tipologia che non ha in sé alcuna condizione metodologica di accesso alla significazione fotografica, e anzi la nega a favore della classificazione dei giochi linguistici in cui la foto può rientrare (per questa via si manca, se non altro, di cogliere la capacità della foto di riorientare la pratica in cui è iscritta per via della sua organizzazione interna).

La nozione schaefferiana di *quasi-percettivo*, qualificativa dello spazio fotografico, si basa su un'idea di estraneità della percezione alla significazione e in particolare all'articolazione tra espressione e contenuti. Lo stimolo surrogato della fotografia verrebbe curiosamente corrotto dalla sovraimpressione, la quale «impedisce la trasposizione quasi percettiva e facilita contemporaneamente una "lettura" significante dell'immagine» (ivi, 118). Mentre una sola impronta è esterna a ogni "simbolica", la sovrapposizione di tracce parrebbe trasformare la foto in un terreno discorsivo, dato che essa rinvia a una strategia di enunciazione. Ma ciò o rivela che il caso standard (una sola impronta) può costruire tutt'al più una *trasparenza* dell'enunciazione, oppure, come fa Schaeffer, si finisce per correlare il fotografico puro con le condizioni per una *quasi-percezione* asignificante. Invece di cogliere il modo di costituire la foto all'interno delle diverse pratiche, la posizione di Schaeffer rimane ancorata all'*arché* indicale, deputato a sostenere una pura *mostrazione*²⁰⁶ da apprendere quasi percettivamente, e a cui si sovrappongono "messaggi" eteronomi, dipendenti dal canale mediatico in cui la foto viene veicolata, o dai significati stereotipici che preesistono allo scatto (ivi, 155). La foto verrebbe così espropriata in favore di una circolazione comunicativa di significati "leggibili" ad essa esogeni; cadrebbe vittima di una inter-discorsività, mentre di per sé stessa è solo un'immagine.

Lo studio delle regole socializzate di utilizzazione dell'*artefatto* fotografico sbarazzano il campo da qualsiasi indagine dell'organizzazione discorsiva interna alla foto. In particolare, come abbiamo visto nella "Geografia della ricerca", si tratta di disimplicare le *regole normative* estrinseche, che definiscono localmente i *frame* ricezionali dell'immagine fotografica all'interno di una implementazione pubblica, e le *regole costitutive* intrinseche che regolano l'identificazione di un'immagine in quanto fotografica (ivi, 108-110). Queste ultime sono (1) l'identificazione dell'immagine come impronta, (2) la modalizzazione specifica della figurazione iconica che ne deriva (il quasi-percettivo), (3) la tesi d'esistenza. Le regole costitutive limitano le possibilità normative di inserire efficacemente le foto all'interno di un dato contesto comunicativo. Per esempio, nella produzione iconografico-religiosa, la tesi d'esistenza degli attori improntati

nella foto indebolisce alquanto la loro fungibilità rappresentazionale in qualità di personaggi sacri, ed è per questo che la Chiesa ricorre poco a questa tecnica espressiva. Per Schaeffer, la tesi d'esistenza è uno «schema di validità» della fotografia in quanto tale, talché non si dà la possibilità di rappresentare fotograficamente qualcosa che non esiste, nel senso che si dà traccia solo di un "reale" (o quanto meno verosimile) impressore (ivi, 127). L'indicalità diviene un *ostinato* della teoria della fotografia contro quella che è ritenuta una deriva ermeneutica discorsiva che la espropria della sua specificità; in questo senso, il reale rappresentato può essere una macchinazione, ma l'indice fotografico lo rappresenterà appunto come una macchinazione esistente. Allo stesso modo, la tesi di esistenza non traduce mai la foto in un testo testimoniale, a meno che la foto non venga inserita all'interno di una cornice verbale che le consente di articolare traccia e quasi-percezione iconica con un'asserzione sul mondo (ivi, 146).

Dopo il lungo percorso sui testi peirciani non è necessario mostrare come tali tesi risultino piuttosto retrive; ma non è tanto sulla poca aderenza filologica alla tesi del filosofo americano che bisognerebbe qui continuare a discutere testi fondamentali come quelli di Dubois e di Schaeffer, quanto piuttosto nel rilievo che la tensione verso il reperimento di uno specifico fotografico finisca per svilire le stesse possibilità di significazione della foto (cui servono stampelle mutate dal discorso verbale o dal contesto mediale) e per riscattarla sul piano, tipicamente barthesiano, della sua *intrattabilità*. Non è questa la sede per proporre una propria linea teorica, anche se appare piuttosto chiaro che una semiotica delle culture dovrebbe procedere a una *semantica storica* delle classi culturali (tra cui quella di fotografia), che la riconduzione alla segnicità è funzionale alla descrizione della fungibilità semiotica degli artefatti, che una semiotica delle pratiche deve disimPLICARE relazioni e forme di gestione della significazione, senza reclamarsi a una ontologia o a una effettualità immediata e processualmente trasparente alla percezione.

Non si tratta affatto di negare il potere posizionale della foto nel suo essere "registrazione", ma di rilevare che esso è innescato ed è trattato secondo prospettive di costituzione del segno fotografico che non si risolvono necessariamente in una semantica della traccia. Tutte le costituzioni, proprio perché dipendenti da pratiche, hanno una normatività e la classe culturale "fotografia" si fonda e si potrà sostenere nel tempo ben al di là della stabilità del dispositivo (la tecnologia digitale lo dimostra) e sulla base di una genealogia socialmente contrattata di oggetti che partecipano di una comune mediazione identitaria, ancorché sempre in fieri. Peirce non è il filosofo che può supportare

una teoria dello specifico fotografico, bensì una logica di comprensione del modo in cui elaboriamo e interreliamo pragmaticamente la foto a fini di significazione.

Parte Seconda
Pratiche d'analisi

Hamid-Reza Shaîri & Jacques Fontanille

Un approccio semiotico dello sguardo fotografico: due impronte dell'Iran contemporaneo

0. Introduzione

Se il discorso verbale può condurci in modo parziale e indiretto dall'enunciato verso ciò che è osservato, verso l'oggetto del vedere, l'enunciato visivo si dà alla percezione proprio in quanto "osservato". L'enunciato visivo è stato posto infatti sotto la categoria della *mostrazione* partendo dal principio che il *mostrato* e il *raccontato* differirebbero almeno su un punto: il legame (diretto o indiretto) tra la registrazione dell'esperienza e della presenza sensibile, da una parte, e la sua restituzione e trascrizione semiotiche, dall'altra. È questo il motivo per cui oggi viene riconosciuta tanta rilevanza alla *percezione* dell'immagine. Bisognerebbe però maneggiare con prudenza questo genere di distinzioni: la percezione, in effetti, è già un modo di apprensione semiotica e di conseguenza niente garantisce il carattere "diretto" della registrazione "visiva" dell'esperienza sensibile: tutt'al più è meno indiretto del verbale... E tra tutti i discorsi visivi, la fotografia, per l'apparente coincidenza "istantanea" - altra problematica che merita discussione - tra ciò che è osservato e il suo supposto referente, costruisce apparentemente il più immediato effetto di verità. Dato che la fotografia è direttamente legata allo sguardo tecnologico che la seleziona, tende a far dimenticare la modalità semiotica dalla quale è prodotta (il supporto, le costrizioni della superficie di iscrizione, il punto di vista, la grana, etc.). Questa proprietà, abbondantemente utilizzata dalla corrente artistica iperrealista, si può situare sotto la categoria della *referenzializzazione*.

Tuttavia, le due foto che costituiscono l'oggetto di questo studio dimostrano che anche la fotografia non può sfuggire alla messa in opera di una certa strategia enunciazionale: in questo caso, quella dello sguardo. Questo sguardo, attraverso diverse modalità di presenza o assenza, fornisce agli attanti del mondo fotografato una certa qualità d'essere o di agire che obbedisce non solo ai sistemi di valori culturali, ma anche ai ruoli che ognuno deve assumere all'interno di una cultura. Per di più, questo sguardo chiama direttamente in causa l'enunciatario

nell'identico modo in cui lo sguardo del fotografo ha catturato l'immagine; noi siamo, in quanto attori dello sguardo, implicati in questo "modo di essere e di agire". È per questo motivo che lo sguardo appare come un fenomeno semiotico suscettibile di turbare gli stereotipi culturali, di farli significare diversamente, o molto semplicemente, di farli esistere.

Questo studio verte su alcune fotografie scattate ed esposte in Iran che mettono in scena delle donne iraniane e degli uomini iraniani. In questo caso, non è inutile ricordare che nella società iraniana musulmana il mostrarsi della donna in pubblico, interamente coperta da un mantello e da un foulard di colore scuro, sposta e concentra tutta l'espressività corporea nel viso e nello sguardo: una *massa scura* vs un *viso chiaro*. Inoltre, dato che le forme e i movimenti del corpo sono resi impercettibili e la gestualità contenuta e, per usanze culturali, ridotta a un ristretto numero di movimenti dell'avambraccio, l'espressione cinestesica si concentra ancora sullo sguardo²⁰⁷. È necessario anche precisare che questo comportamento è riservato alla sfera pubblica e ufficiale e si può diversificare nella sfera semi-pubblica e normalizzarsi nella sfera privata.

La semiotica dello sguardo mette sempre in gioco delle poste culturali ma, nelle due foto selezionate, affronta direttamente la condizione femminile e più in particolare la mette in relazione con la categoria spazio pubblico/spazio privato. È per questo che fra tutti gli scatti esposti da Isabelle Esraghi a Téhéran nel 1998²⁰⁸, abbiamo scelto (1) un'immagine che mette in scena tre donne in un luogo semi-pubblico (il seminterrato di un teatro) e (2) un'immagine che mette in scena una donna e un uomo nello spazio pubblico cittadino.

Dopo aver situato più precisamente lo sguardo nel campo delle manovre enunciazionali, ci proponiamo di mostrare quali sono le particolarità dello sguardo in ognuna delle due foto e di costruire il percorso che permette allo sguardo di partecipare alla significazione assiologica e culturale dell'atto fotografico.

1. Lo sguardo, la ripresa e l'impronta

Per cominciare, prenderemo in considerazione il concetto di mostrazione. Ereditato dalla tradizione retorica aristotelica, più precisamente dalla distinzione tra *diegesis* e *mimesis*, tale concetto gioca un ruolo troppo preponderante nel visivo. In effetti, se la fotografia sembra letteralmente "incollarsi" all'osservato, ciò però non avviene a causa di un'obbedienza della fotografia a delle condizioni di iconicità visiva attraverso le quali ci "mostrerebbe" un determinato aspetto del reale che essa cattura. La fotografia obbedisce piuttosto in primo luogo - è necessario ricordare qualche banalità - alle regole dell'*impronta*²⁰⁹. L'impronta, in effetti, testimonia della presenza di una cosa o di un insieme di cose e le converte punto a punto in un oggetto o insieme di oggetti semiotici; nel caso della fotografia, come nel caso di molte altre impronte sofisticate, la corrispondenza "punto a punto" è sottomessa a una mediazione, quella della luce e dell'apparecchio ottico, ma il risultato, da un punto di vista semiotico, è complessivamente lo stesso: si ottiene una rete di equivalenze locali tra un segmento di stato di cose e la superficie di iscrizione che ne raccoglie le tracce²¹⁰. Più la rete di equivalenze è densa e variata, più l'impronta è "fedele". Per di più, l'impronta, a differenza dello specchio, non può funzionare come oggetto semiotico che in assenza dello stato di cose originale.

La *mostrazione* impone una condizione supplementare, un'altra equivalenza: è necessario che il canale sensoriale mediante il quale si percepisce l'impronta sia lo stesso attraverso il quale sarebbe possibile percepire l'oggetto corrispondente.

In effetti si può immaginare senza fatica una macchina che produca delle sensazioni visive o tattili a partire da forme visive, o viceversa: una tale "macchina" esiste, e produce dei testi "in braille": a questo punto allora non si tratta più di una questione di "mostrazione". È questo il motivo per cui, nel caso della fotografia, dove l'impronta è chimica, lo sguardo assume una tale importanza: su di esso riposa un'equivalenza di secondo grado, quella che converte la *presa* dell'impronta in *ripresa*; la presa (la registrazione) è chimica, ma non è che una trasduzione chimica di una sensibilità alla luce (un'alternativa, cioè un analogon per la sensibilità visiva) e la *ripresa* (la trascrizione) è anch'essa visiva²¹¹. La particolarità di questo secondo livello di equivalenza (facoltativo) è di essere in parte indipendente dal modo semiotico dell'oggetto (tipo di supporto, natura materiale dell'iscrizione e della traccia, struttura della superficie, ecc.): funziona così anche per la pittura, anche se la pittura non ha lo statuto di impronta, ma quello di superficie di iscrizione che accoglie la gestualità pittorica.

In secondo luogo, prenderemo in considerazione la *referenzializzazione*.

L'obiettivo di questo studio non è di denunciare ancora una volta la cosiddetta *trasparenza* della fotografia rispetto alla modalità semiotica, ma di riprendere in considerazione la questione dello sguardo fotografico nella prospettiva di una costruzione enunciazionale e percettiva. Come il discorso verbale trascoglie le delegazioni enunciazionali verbali su tutte le altre possibili, la fotografia accorderà alle "delegazioni dello sguardo" uno statuto particolare.

Si sa che il *débrayage* che permette la delegazione enunciazionale introduce all'interno del discorso stesso una distinzione tra due piani di enunciazione sulla quale esso proietta una relazione di referenza; inoltre, quando l'enunciazione delegata è della stessa natura dell'enunciazione di referenza, il raddoppiamento della modalità semiotica (verbale/parola; visivo/sguardo) aggiunge a questa relazione di referenza un valore di *autenticazione*. Così come a teatro la presa di parola diretta dell'attore autentifica l'enunciazione teatrale che la sussume, allo stesso modo lo sguardo dei personaggi di un'immagine autentifica l'enunciazione visiva globale di quest'ultima²¹².

Rovesciando il ragionamento abituale, si potrebbe addirittura affermare che è la natura percettiva e corporea del *débrayage* enunciazionale (attraverso la parola, la scrittura, lo sguardo, ecc.) che ci informa sulla struttura dominante dell'enunciazione stessa. In effetti, di qualsiasi tipo siano le acrobazie speculative che le si possono attribuire, una foto senza delegazione di sguardo (una foto di paesaggio, per esempio) non ci "guarda" nello stesso modo di una foto che mette in scena una delegazione di sguardo da parte di un personaggio; lo stesso accade se il personaggio si esprime con un gesto: il valore di autenticazione della referenza enunciazionale è minore che se si esprimesse attraverso lo sguardo.

La delegazione enunciazionale (il *débrayage* enunciazionale, *stricto sensu*) *referenzializza* l'enunciazione, scriveva Greimas²¹³: bisognerebbe quindi aggiungere, dato che essa ci informa sulla sintassi figurativa dominante di questa enunciazione (verbale, visiva, gestuale, ecc.), che essa le fornisce una autenticità di tipo *iconico*, che designeremo d'ora in poi come *autenticazione figurativa*²¹⁴. Non bisogna mai dimenticare che in un testo verbale, ad esempio, la componente verbale dell'enunciazione non è la sola a poter essere proiettata; tutte le manifestazioni somatico-cognitive del corpo enunciante devono essere prese in causa: è così che accanto ai "racconti di parole" appaiono dei "racconti di pensieri", vicino alle proliferazioni verbali, delle espressioni del corpo intero. Così come nel caso della fotografia lo sguardo è privilegiato perché legato al modo dominante della "presa", allo stesso modo il tatto o la sensomotricità, sebbene secondari, possono essere anch'essi sollecitati.

Non bisogna però accordare più importanza del necessario a questa "eco" o somiglianza sensoriale, o a quella del modo semiotico tra enunciazione globale e enunciazione delegata. In effetti pare proprio che la spiegazione superi la questione dell'equivalenza, e che l'essenziale risieda nel *potenziale di interazione* del dispositivo di delegazione enunciazionale: quando mi si parla, un'altra voce si interpone, quella di un attore, e può indirizzarsi direttamente a me; ugualmente, mentre guardo una foto, uno sguardo può interpersi e catturare il mio stesso sguardo. L'equivalenza insomma autorizza l'interazione diretta, ed è questo potenziale di interazione che autentifica l'enunciazione, dato che conferisce alla relazione tra l'enunciataro e l'enunciatore delegato la qualità di una presenza sensibile e di uno scambio corporeo diretto.

In effetti, questo potenziale di interazione in forma di "presenza diretta" sollecita il corpo intero. Di conseguenza, si può affermare che, qualunque sia la modalità dominante della *referenzializzazione* enunciazionale, chi ne è coinvolto non può sfuggire alla composizione polisensoriale dell'enunciazione intera: mentre la foto ci guarda, e dal momento che noi la guardiamo, essa ci tocca e noi la tocchiamo, si muove verso di noi e noi ci muoviamo verso di lei. Questo significa più precisamente che la *referenzializzazione enunciazionale* non diventa un'*autenticazione figurativa* che sotto un regime polisensoriale, e questo avviene sotto due forme: (1) l'insieme degli effetti di superficie (quelli iscritti sulla superficie dell'impronta) - zone, modellati, rilievi, forme, ecc. -, e che costituiscono l'insieme di quello che si potrebbe chiamare la "pelle" del visibile, sono soggetti alla modalità cenestesica, cioè a una rete polisensoriale continua, dove il visibile è indissolubilmente associato al tattile, all'olfattivo, ecc.; (2) l'insieme degli effetti di direzione nello spazio - nel caso di direzioni frontali, laterali o in profondità, che presentino dei movimenti, dei gesti o soltanto delle relazioni - sono soggetti alla modalità cinestesica, cioè alla riunione di un fascio polisensoriale, organizzato attorno alla sensomotricità.

Il primo regime rinvia alla configurazione del *corpo-involucro* e il secondo alla configurazione del *corpo-movimento*²¹⁵. In questa prospettiva, lo scambio degli sguardi, tra la foto e il suo spettatore, diventa un dialogo tra due corpi-involucro e due corpi-movimento: lo sguardo, soggetto alle condizioni cenestesiche e cinestesiche, nel flusso enunciazionale porta con sé tutti i modi del sensibile, tanto quelli del contatto, delle superfici e dei volumi, che quelli del movimento e della sensomotricità. È quello che Barthes esprime in *La camera chiara* con la sua ineguagliata eleganza:

In questo deprimente deserto, tutt'a un tratto la tale foto mi avviene; essa mi anima e

io la animo. Ecco dunque come devo chiamare l'attrattiva che la fa esistere: una *animazione*. In sé la foto non è affatto animata (io non credo alle foto "vive"), però essa mi anima: e questo è appunto ciò che fa ogni avventura²¹⁶.

L'animazione è concepita qui come un evento dell'enunciazione, interno al rapporto tra enunciatario e oggetto semiotico e questo evento, direttamente rapportato a un'esperienza di movimento, è definito da subito come un "sopravvenire" o un "avvenire": *tale foto [...] mi avviene*.

La *mostrazione* o la *referenzializzazione*, seppur riviste e corrette (come sopra), non esauriscono affatto la gamma di "eventi enunciazionali" di cui la fotografia è portatrice, perché, globalmente, e in ragione delle due condizioni della polisensorialità, questa enunciazione è anche soggetta al *divenire*. A questo punto sarebbe necessario ricordare le distinzioni elementari di questa categoria. Se come in *Tension et signification*²¹⁷ si pone l'*accadere* come termine generico e se su di esso si applicano i tre principali regimi della variazione del tempo, cioè: accelerato, sostenuto e rallentato, si ottiene il diagramma seguente:

| ACCADERE | | |
|--------------|-----------------|----------------|
| rallentato | sostenuto | accelerato |
| ESSERE | DIVENIRE | SOPRAVVENIRE |
| <i>stato</i> | <i>processo</i> | <i>scoppio</i> |

Attraverso una scorciatoia un po' disinvolta, ma tuttavia rispettosa dello spirito nel quale *La camera chiara* è concepito, si potrebbe dire che la riflessione di Barthes sulla fotografia è in gran parte posta sotto il segno dell'accadere. Come dice l'autore stesso, si tratta di capire perché «Tale foto mi avviene, la talaltra no»²¹⁸. Da una parte, quella dello "*Spectator*" - noi diremmo: dell'enunciatario -, la distinzione fondamentale si fa tra lo *studium* e il *punctum*. Lo *studium* e il *punctum* sono due *avatar* differenti dello stesso accadere enunciazionale, due eventi di *tempo* differenti. Il primo è essenzialmente cognitivo; lascia apparentemente il corpo nel sonno, si accontenta di dispiegare una o più isotopie figurative (di preferenza una sola, aggiunge Barthes nella sua trattazione sulla fotografia «unaria»²¹⁹). Nel suo commentario etimologico, Barthes precisa lo statuto semantico che gli accorda: «lo *studium*, [...] l'applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta di interessamento, sollecito, certo, ma senza

particolare intensità»²²⁰.

Soggetto alla più ampia estensione, senza intensità, l'evento enunciazionale appartiene a un *tempo* tutt'al più sostenuto, e quindi al tipo "processo" o "stato". Senza folgorazione (*éclat*), ma piuttosto di carattere informativo, è suscettibile di dispiegare nell'estensione delle catene figurative omogenee (Barthes parla di "quadro", "testimonianza", sapere "etnografico", "sociologico", "storico" ecc.). Inoltre, in questo "processo", l'enunciario mantiene l'iniziativa.

Il secondo è essenzialmente affettivo e passionale e ha inizio con una vigorosa sollecitazione sensoriale e corporea, che inverte la relazione:

Questa volta non sono io che vado in cerca di lui (dato che investo della mia superiore coscienza il campo dello *studium*), ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge"²²¹.

Ugualmente, la relazione tra l'estensione e l'intensità si inverte, dato che il vigore dello scoppio (della «ferita» dice Barthes) implica una localizzazione puramente puntuale: «Un dettaglio viene a sconvolgere tutta la mia lettura; è un mutamento vivo del mio interesse, una folgorazione»²²².

Il *punctum* è dunque l'evento enunciazionale dal *tempo* più vivace, lo "scoppio" (*coup*). La riformulazione dei concetti barthesiani nei termini della struttura tensiva non sarebbe di grande beneficio se non facesse apparire una più grande varietà di eventi rispetto a quelli di cui rende conto: in effetti, la gamma degli "accadere" non si limita assolutamente alle due forme prese in considerazione da Roland Barthes, né ugualmente ai tre tipi definiti da Fontanille & Zilberberg (1998), perché, anche se si può ridurli a tre grandi regimi (*essere, divenire, sopravvenire*), tuttavia le variazioni di tempo sono infinite. Addirittura, in *La camera chiara*, Barthes non esamina che uno solo dei modi di concatenazione tra i due tipi da lui stesso definiti: quello in cui il *punctum* perturba lo *studium*; eppure si sa bene che le modalità aspettuali dell'incontro tra i differenti tipi dell'avvenire sono innumerevoli: interruzione, parallelismo, collusione, biforcazione, esitazione, ecc.

Infine, la categoria dell'accadere permette di inquadrare in maniera decisiva il predicato ontologico che Barthes attribuisce alla fotografia: è stato²²³. Metà di *La camera chiara* è consacrata alla delucidazione di questo predicato fotografico. Il referente è assente, ma l'impronta fotografica attesta la sua presenza passata: non si tratta né di una presenza né di una assenza, ma proprio dell'attestazione di una cancellazione della presenza; cancellazione che, come abbiamo già notato, è una *condizione perché delle tracce funzionino come*

impronta. Il predicato ontologico mantiene in qualche modo la tensione tra l'assentificazione della presenza (la cosa è stata cancellata) e la presentificazione dell'assenza (è proprio quella stessa cosa che ha lasciato qui la sua impronta). La fotografia insomma mostrerebbe la scomparsa del referente, dal momento che ne manifesta l'esistenza anteriore attraverso la traccia, assumendola come svanita dal campo semiotico. È questa sparizione che si rivela necessaria al funzionamento semiotico dell'impronta²²⁴.

La predicazione esistenziale, come ricordano gli autori di *Tension et Signification*, riposa quindi sulla distinzione elementare [passeificazione/presentificazione]²²⁵. Queste due operazioni enunciazionali sono costitutive del divenire esistenziale: in questa prospettiva, è quindi possibile riannodare il filo tra la predicazione ontologica *È stato* e le differenti modalità tensive degli eventi enunciazionali, soprattutto quelli dello *studium* e del *punctum*. Il filo è riannodato perché l'*È stato* rileva di una paradossale resistenza rispetto alla passeificazione, mentre lo *studium* e il *punctum* rilevano decisamente della presentificazione. L'insieme del processo semiotico è preso nello stesso campo esistenziale: dall'*È stato* fino ai *divenire* e ai *sopravvenire* enunciazionali, la fotografia ci ricorda senza sosta, e soprattutto attraverso la dinamica dello sguardo, la sua iscrizione nel tempo e le modulazioni della presenza.

2. Dritto negli occhi: l'evento

2.1. *I due spazi*

Nella prima foto il mondo rappresentato si divide in due sotto-spazi. Il primo è quello che sembra chiudersi nella composizione formale dell'enunciato: triangolo dei due corpi riuniti, triangolo invertito dei due visi congiunti, infine triangoli della mano sinistra e della mano destra. In questo spazio formale la riunione dei due corpi, sottomessa a questa "congiunzione triangolare", e grazie al nero dei due mantelli che cancellano le frontiere, genera un solo corpo, simmetrico e sostenuto dalla tensione di una fusione effimera.

In questo spazio formale della triangolazione, l'espressione plastica porta a una indistinzione dei corpi-referenti, per formarne uno solo: l'impronta inganna lo spettatore, nel senso che perturba l'identificazione delle figure. Diventa a questo punto difficile sostenere ulteriormente che l'impronta è una "emanazione diretta del referente". Questo dispositivo però non solo sovverte la dimensione figurativa: in effetti l'intreccio dei corpi impone anche la sospensione dei programmi narrativi individuali e ordinari (gli "scripts" e gli "scenari" appresi dal corpo delle donne) e rimpiazza il divenire pragmatico degli attanti in un divenire di tipo affettivo-somatico, comune e generico. In questo senso, e anche a causa della confusione dei limiti, delle forme e delle attitudini convenute, il corpo è attualizzato in quanto corpo e non più soltanto in quanto strumento del percorso stereotipico: in quanto corpo, cioè in quanto massa che occupa l'estensione, in quanto forma involupata, sensibile, e suscettibile di muoversi di per sé stessa.

Il secondo sotto-spazio, quello del viso colto di faccia, sfugge ai giochi dei triangoli, sia per la sua forma (un ovale chiaro annegato all'interno di una massa nera), che per la sua posizione (in primo piano, e sovrapposto alle figure del secondo piano) che per la direzione dello sguardo (sguardi laterali vs sguardo in profondità, sull'asse). Alla fusione contensiva e ritensiva del primo sotto-spazio - contensivo e ritensivo perché la fotografia riunisce in un solo corpo due corpi che, in quanto figure del mondo naturale, hanno provvisoriamente perduto la loro autonomia - bisognerebbe opporre la presenza protensiva del viso centrale: protensiva perché viene verso lo spettatore, lo cattura per dirottare il suo sguardo da ciò che accade in secondo piano.

2.2. Il conflitto degli eventi enunciazionali

Il viso dal basso annulla l'intimità dei due corpi in secondo piano e sospende l'effetto contensivo dei triangoli. Più precisamente, se distinguiamo l'effetto enunciativo dall'effetto enunciazionale, possiamo proporre:

1) che, da un punto di vista enunciativo, questo viso, situato proprio nel luogo di congiunzione delle due parti inferiori dei due corpi, e sul loro asse di simmetria, appare, in primo piano, come se fosse generato dalla loro congiunzione, come l'immediato prodotto che emerge dalla fusione triangolare, o che viene espulso dall'avvicinamento dei due corpi sullo sfondo; ma nello stesso tempo, questo viso fa sì che si produca nella parte bassa una sorta di motivazione retrospettiva della congiunzione, che la stabilizza: il corpo triangolare, avendo prodotto un viso sotto forma di escrescenza, acquisisce la stabilità relativa di un'icona. Insomma, fondandosi su un solo corpo, i due corpi originari si danno un viso comune, unico e centrale.

2) Da un punto di vista enunciazionale, esso partecipa della frattura dello spazio dell'enunciato e si proietta nel mondo dell'enunciazione. Aprendosi allo spazio d'enunciazione, e superando i confini dell'enunciato, il viso dal basso produce una nuova dimensione dell'accadere: quella, appunto, della sollecitazione diretta dello spettatore.

Le due donne dello sfondo rendono conto, in effetti, soltanto dell'«*È stato*»: la congiunzione inattesa ed euforica ha avuto luogo, e la foto lo testimonia. Allo stesso modo, questa congiunzione, tanto sul piano plastico e formale, che sul piano tematico (ivi compresa la "nascita" improbabile che essa sembra generare) rileva dell'evento enunciazionale a *tempo* medio, cioè del "processo" in corso (Barthes avrebbe parlato di *studium*). Ma questo processo in corso non ha alcun "futuro" al di là della foto stessa; è senza domani, interamente confinato nella congiunzione triangolare e all'interno della cornice. Al contrario, lo sguardo della giovane donna proveniente dal basso apre un'altra dimensione temporale nello stesso momento in cui introduce un differente tipo di evento enunciazionale, puntuale e intenso, nel quale è l'oggetto semiotico a catturare lo spettatore. Un autentico "sopravvenire" dello sguardo nello spazio dello spettatore, uno "scoppio di sguardo" (come si dice uno "scoppio di risa"). Barthes in questo caso parlerebbe forse di *punctum*²²⁶. Questa interruzione apre su un'altra temporalità, quella della "frattura" semiotica. Questo sguardo, in effetti, attende qualcosa, attende un evento di ritorno rispetto all'evento che esso stesso costituisce. Palesemente non attende niente dai due corpi del secondo

piano, e tutto invece dal corpo dello spettatore. Nella concezione della "rottura" semiotica, come la definisce Françoise Parouty, si potrebbe assimilare questa temporalità a un'attesa che:

è la sede di un'intenzionalità o di una mira che può essere soddisfatta dalla congiunzione del soggetto e del suo oggetto quale che sia il contenuto di quest'ultimo, pragmatico, cognitivo o timico. Ciò era contenuto per di più nella sintassi della rottura concepita come una promessa o una minaccia. A questo titolo, essa partecipa della tensività all'interno della quale ricopre i segmenti "tensione" e "frattura" immediatamente anteriori alla rottura²²⁷.

In realtà, questo sguardo protensivo e diretto verso lo spettatore sospende l'opposizione tra "spazio dell'enunciato" e "spazio dell'enunciazione", ma sotto una forma che non ha niente di comparabile con le procedure ordinarie e, in generale, prospettiche, che producono tali "messe in comune" dei due tipi di spazi²²⁸. Queste procedure ordinarie installano tra i due spazi un sistema di referenze, posizioni e proporzioni relativamente stabili che "naturalizzano" la percezione dello spazio rappresentato. Ma qui al contrario non è (certo) questione di stabilità della rappresentazione. Lo sguardo sull'asse è una sollecitazione e questa foto in modo particolare rende sensibile il carattere inevitabilmente intersoggettivo dello sguardo; uno sguardo, quando è debraiato, non è che una percezione direzionata (è il caso degli sguardi delle due giovani donne sullo sfondo), ma diventa un atto e un'attesa quando è embraiato. E quest'atto e questa attesa rimettono in causa proprio la stabilità della rappresentazione: la tensione deve essere risolta o dalla congiunzione, o dalla disgiunzione degli sguardi. Insomma, lo spettatore è invitato sia a varcare la soglia del mondo fotografato e a installarsi nella scena rappresentata, sia a volgere da un'altra parte il suo sguardo; nei due casi, ne va della rappresentazione e della sua stabilità referenziale. Il *punctum* disfa lo *studium*; il sopravvenire e la "folgorazione" di uno sguardo sospendono il divenire comune delle due figure del fondo. è per questo motivo che per lo spettatore non esiste che una sola maniera di contemplare questa foto: resistere all'atto insistente e intenso che lo prende di mira. Né entrare nella rappresentazione, né distogliere lo sguardo: soltanto resistere.

2.3. Un nuovo spazio-tempo si apre allo sguardo

Lo sguardo sull'asse riqualifica quindi lo sguardo dello spettatore: pensavo di trovarmi nella situazione di una semplice percezione diretta, ed eccomi, nell'esplorazione della foto, preso in un'interazione dove, dopo aver soppesato le due possibilità - penetrare (rispondere all'aspettativa dello sguardo sull'asse) o passare oltre (rifiutare la proposta di scambio visivo) -, mi accorgo di non poter continuare a guardare se non resistendo, cioè *rispondendo all'interazione rifiutando lo scambio*. Questa riqualificazione è irreversibile e apre per lo spettatore un nuovo spazio-tempo.

Cominciamo dallo spazio.

La delegazione enunciazionale dello sguardo può giocare in due sensi: per le due donne sullo sfondo, essa apre un sotto-spazio visivo, il campo del loro stesso sguardo, debraiato e inglobato nel campo visivo dello spettatore (la referenzializzazione-autenticazione gioca allora il suo ruolo), ma per la giovane donna del primo piano tutto accade in modo diverso perché lo sguardo delegato, invece di autenticare lo sguardo enunciazionale, lo riqualifica. Questo sguardo prende di mira il mondo che lo prende di mira e questo ribaltamento crea un paradosso spaziale dal quale bisognerebbe uscire: in effetti, se la delegazione enunciazionale installa dei campi visivi proiettati e inglobati, gli sguardi che essa mette in scena non potrebbero nello stesso tempo appropriarsi di un campo embraiato e inglobante (rispetto allo sguardo enunciazionale dal quale emanano). Rovesciando verso l'apparato enunciazionale la mira che lo attualizza, lo sguardo di questa giovane donna ci invita a trovare una soluzione plausibile.

La prima soluzione è tipicamente meta-semiotica: il paradosso trova la sua soluzione nella riflessività enunciazionale, e la particolarità stilistica è convertita in un problema più generale, sotto la responsabilità della presentazione dell'apparato enunciazionale. A questo proposito, Floch potrebbe affermare, come in *Forme dell'impronta*, che «il fotografo prende il sopravvento sulla fotografia²²⁹». Tutto accade come se lo sguardo sull'asse, al centro della foto, commentasse l'atto che lo produce. Lo sguardo dell'osservatrice osservata ci rinvia all'origine che lo prende di mira, ma la trasporta in un altro spazio, quello, meta-semiotico, delle condizioni di ricezione dell'immagine. La "riqualificazione" di cui parlavamo provoca dunque, in termini di spazio, uno spostamento e una duplicazione dello sguardo enunciazionale.

Lo sguardo è anche - sottolinea Pierre Ouellet - organo di riproduzione: il mondo vi si moltiplica, ma in immagine, in nessun luogo che non sia l'immagine. La vista non

si abbina a ciò che vede che nel distaccarsene, portando con sé la fine pellicola del visibile che i Greci chiamano un *idolo d'eidolon*: un simulacro²³⁰.

Ma in questo caso è il corpo dello spettatore che viene reso corpo virtuale dallo sguardo della giovane donna, un duplicato visivo e meta-semiotico.

La seconda soluzione è tipicamente connotativa in senso stretto: in effetti, un'invariante dell'immagine e del campo visivo che la coglie - lo sguardo e il corpo dello spettatore - può essere trattato, sotto la pressione di questo sguardo insistente, come una variabile della scena rappresentata e, in questo caso, dato che in generale le regole della rappresentazione gli si oppongono, anche come un *accidente* tipico di una ripresa particolare, quella che coglie proprio il momento in cui la giovane donna volta lo sguardo verso l'obiettivo. Come ricorda Landowski:

sono prima di tutto gli occhi, o meglio, è lo sguardo, messo in immagine, che, coniugato con altre disposizioni scenografiche, riesce a produrre questo simulacro: il simulacro di una presenza²³¹.

In questo caso, e perché il corpo dell'osservatore appaia come una presenza accidentale integrata alla rappresentazione, lo sguardo che viene verso di noi deve non solo attribuirsi lo statuto di delegato dell'enunciazione, ma anche e soprattutto quello di rappresentante degli attanti dell'enunciato; è del resto quello che ci siamo sforzati di mostrare affermando come quel viso centrale diventi il "viso" del grande corpo triangolare. Questo viso diventa quindi un mediatore che ricostituisce la relazione enunciato-enunciazione e riorganizza il mondo fotografico secondo un movimento protensivo: il nostro mondo, quello che la giovane donna guarda, fa parte dello spazio rappresentato, del quale è una sorta di prolungamento potenziale. Questo sguardo ci installa in una possibile profondità. E questo accade per la semplice ragione che siamo assorbiti dal dispositivo della referenzializzazione enunciazionale che, a prima vista, sembra volerci accogliere, proprio quando non possiamo rispondere senza far precipitare tutto nell'insignificanza. Abbiamo già rifiutato di entrare nella rappresentazione, per preservarne l'interpretazione; di conseguenza siamo stati spostati in uno spazio meta-semiotico virtuale, ed eccoci ora immediatamente travolti in quanto corpi fortuiti (e, in quanto tali, inattesi, scandalosi o importuni per lo sguardo che ci prende di mira). Così facendo, lo sguardo sull'asse apre un'estensione dello spazio dal quale emana attorno a noi un nuovo luogo che si radica nel nostro mondo: non c'è sguardo senza campo visivo e, se rinunciamo alla soluzione

meta-semiotica, questo nuovo campo visivo è attualizzato. Esso è quindi allo stesso tempo fonte di illusione e disillusione. Inganna tanto quanto disinganna. Ci suggerisce che se esiste una verità dello sguardo, appartiene al mondo del soggetto che guarda e non a quello dell'oggetto guardato; l'oggetto semiotico non costituisce né un punto di partenza, né un punto di arrivo del percorso dello sguardo; tutto parte dallo spazio dell'enunciazione e tutto lì ritorna.

Ma la riqualificazione dello sguardo produce anche un effetto temporale. Abbiamo già evocato l'attesa indotta da questo sguardo intersoggettivo; in quanto tale essa trova la sua origine non tanto nel presente, dato che, una attesa colta, come in questo caso, "in corso" e in atto, produce obbligatoriamente una dilatazione temporale, sia ritensiva che protensiva: ritensiva, che rimanda al momento in cui la tensione si è installata, e protensiva rispetto al momento in cui essa finirà. Si è molto analizzata, in semiotica, la struttura modale, fiduciaria e passionale dell'attesa, ma poco in fin dei conti la sua struttura temporale e l'elasticità del presente che produce: infatti in ogni attimo dell'attesa tutti gli attimi passati che sono stati tratti in considerazione si accumulano, vanno a gonfiare il presente e ne aumentano la tensione, allo stesso modo in cui tutti i futuri si sovrappongono in anticipo per far montare la tensione. Insomma, più il presente dell'attesa è colmo di passati e futuri di attesa accumulati, più la tensione dell'attesa è grande.

Nel caso dello sguardo in attesa nella parte bassa dell'immagine, di quali passati e di quali futuri si tratta? Sappiamo già che la fotografia ha un passato, quello del momento originario dell'impronta e del quale l'immagine testimonia sotto la forma dell'«è stato». Lo sguardo della giovane donna è quindi colmo di questo passato, del momento ontologico dell'impronta che, certo, non appartiene all'enunciato visivo, ma del quale lo sguardo *conserva la postura*, fissa e in attesa di risposta. Ma questo sguardo ha anche un futuro, quello della risposta, sia essa di accettazione o di resistenza, dell'osservatore. L'attesa nello sguardo è quindi il filo che ci lega al momento dell'impronta; questo sguardo, memore del momento in cui è stato fissato in immagine, e anticipazione degli effetti che produce su di noi, ci coinvolge all'interno della sua stessa temporalità. Senza dubbio è inutile ripercorrere il ragionamento che abbiamo applicato allo spazio: il conflitto della referenzializzazione-autenticazione avrà anche qui due soluzioni, una meta-semiotica, che virtualizza questa temporalità, convertendola nel tempo di enunciazione, e l'altra, connotativa, che trasforma il momento della nostra contemplazione dell'immagine in un accidente temporale effimero, rispetto alla durata infinita della rappresentazione. In quanto accidente temporale, la nostra presenza sotto questo sguardo è divisa in modo conflittuale

tra l'attualità del nostro stesso sguardo e l'*È stato* dello sguardo scambiato al momento della "presa".

2.4. Il corpo dello sguardo

Questo dispositivo attualizza, in un modo o nell'altro, delle relazioni tra corpi. Gli effetti di presenza hanno origine nello sguardo, ma non possono significare pienamente se non tenendo presente che questo sguardo è dotato di un corpo. Come pensare uno sguardo che ci fa esistere come corpi senza restituirgli la sua materia corporea, e il luogo dal quale ha origine la sua esistenza? Non esiste sguardo senza corpo²³². In quanto condizione e luogo di realizzazione dello sguardo, il corpo costituisce il livello reale del discorso²³³ fotografico.

Il senso di quest'opera fotografica si compie nel momento in cui si realizza la congiunzione visiva diretta e intensa tra il corpo emittente (delegato dell'enunciazione) e il corpo ricettore (l'enunciazione). In questo senso, e nella misura in cui il corpo è sempre, da un punto di vista semiotico, una figura di individuazione, si può dire che lo scambio dello sguardo è "inter-individuale" e non soltanto "inter-attanziale".

2.5. Uno sguardo personale?

Questo scambio è anche "inter-personale", cioè "inter-soggettivo"? Sul piano figurativo, la procedura di enunciazione mette in mostra l'opposizione *di faccia vs di profilo*. Lo sguardo sull'asse del viso ovale, per il contatto diretto che esso stabilisce con l'osservatore, sospende, diremmo noi, l'effetto di intimità interno che è suscettibile di produrre l'intreccio degli altri due corpi. L'opposizione *di faccia vs di profilo* accentua la frattura e divide lo spazio fotografico in due: uno spazio di incontro interno e uno spazio di incontro esterno. Sotto l'effetto dello sguardo teso verso l'osservatore, i triangoli (così abbondanti da apparire, a partire dalle mani fino alle teste e ai visi, degli attanti intrecciati) perdono la loro efficacia e non riescono a installare il sistema di chiusura cercato in un primo tempo.

Secondo la bipartizione classica da Benveniste²³⁴ in poi, saremmo tentati di affermare che gli sguardi di faccia riguardano solo gli sguardi da persona a persona, mentre quelli di profilo riguarderebbero sguardi da persona a non-persona. Ma questa bipartizione è stata da tempo messa in discussione, anche in linguistica, perché ciò che chiamiamo "la terza persona" e che Benveniste escludeva dal campo personale, funziona certo come un *terzo attante* (cioè come un intruso o un osservatore indesiderabile), come una persona rifiutata ai margini del campo di interazione, e perciò molto raramente come uno stato di cose inanimato e estraneo al processo di enunciazione. E questo è proprio il caso della nostra immagine: la giovane donna appartiene al gruppo dei tre attori e nel volgere il suo sguardo verso l'osservatore per intrattenere una relazione personale con lui, non per questo abbandona il gruppo, anche se se ne distingue. Allo stesso modo, le due giovani donne del fondo non guardano certo l'osservatore, ma possiamo negare il carattere "personale" del loro legame? Paradossalmente ci sarebbe più forza nella relazione tra la non-persona (le due donne del fondo) e la persona (il viso al centro) che tra questa stessa persona e l'osservatore: sarebbe quindi piuttosto lo spettatore a trovarsi escluso da questo scambio tra donne, relegate nell'area della non-persona, e invitate ad uscirne dallo sguardo sull'asse.

Ora dobbiamo considerare anche il sorriso di queste due donne, che resiste all'eventuale chiusura dello spazio personale, e soprattutto alla loro esclusione da questo stesso spazio. Il sorriso è un complemento del dispositivo degli sguardi che neutralizza la distanza e l'esclusione che proviene dall'effetto di chiusura. Dal punto di vista del campo della persona, il sorriso ha un peso di presenza comparabile a quello dello sguardo, anche se differente. Il sorriso, in effetti, è

un'espressione corporea: si dà come un segno appartenente a un codice somatico dell'affettività, e che ha per correlato immediato l'attività propriocettiva del soggetto. In questo senso, è una maniera di esprimere sulla superficie del corpo uno stato interiore indissociabile dalla sua espressione: se sorrido, mi sento sorridere, e provo lo stato interiore corrispondente, cioè uno stato di ricettività, apertura e accoglienza; in quanto figura che appartiene a un codice culturale. Il sorriso è quindi una maniera di preparare il corpo a una interazione tra persone.

Ma il sorriso, a differenza dello sguardo, non è "direzionale": in assenza di sguardo diretto esprime una disponibilità di interazione rispetto a qualsiasi altra persona che saprà coglierlo nel momento in cui si forma. Le donne sorridono, quindi sono aperte a una interazione personale. E, per questo motivo, appartengono al campo personale. Il sorriso è una sorta di *abbozzo intenzionale irradiante*: questo è probabilmente il fondamento di una disponibilità alla relazione inter-personale, poiché l'altro, colui che coglie il sorriso, non può far altro che prestargli un contenuto, libero di negoziarlo con l'autore del sorriso: lo scambio personale è così avviato.

2.6. *Lo sguardo del corpo*

Abbiamo già mostrato, all'inizio di questo studio, come i tre corpi legati gli uni agli altri formino un'unità piuttosto curiosa: un corpo che ha un viso principale al centro e due visi accessori in alto, due mani, e un solo sguardo rivolto allo spettatore. È da quando abbiamo riconosciuto che non si poteva avere sguardo senza corpo che sentiamo che si esercita su di noi una pressione: siamo affascinati da questo sguardo fisso e siamo obbligati a trovargli un corpo.

In questa immagine, siamo di fronte a una massa nera rischiarata da zone di visi e mani - le sole parti che una donna musulmana è autorizzata a mostrare. Ma la massa di fronte alla quale ci troviamo esalta tanto i valori tattili che quelli visivi. I corpi si toccano, lo sguardo ci tocca e le due mani non si alzano al di sopra della massa scura: l'equilibrio dei corpi deve tanto a questi contatti e a queste prese manuali quanto alla costruzione visiva analizzata sopra. Tutto accade come se il tatto potesse diventare la condizione per l'esistenza del movimento visivo attraverso il quale si presta corpo alla congiunzione voluta dallo sguardo²³⁵. Se cerchiamo di prestare un corpo allo sguardo che ci cattura, diventa impossibile assegnargli dei limiti verosimili, e il corpo che si impone è questa massa indivisa: un solo corpo, due teste, due mani, un viso e uno sguardo al centro. Diventa così impossibile escludere le due donne del fondo dalla relazione interpersonale, dato che non esiste più "due donne + un viso", ma un corpo-donna collettivo che ci guarda. L'indivisibile polisensoriale - visivo e tattile, ma anche sensomotorio - sarebbe quindi la soluzione che proponiamo per la costruzione non di un corpo "individuante" (come abbiamo affermato troppo velocemente sopra), ma di un corpo generico²³⁶.

Questa presa di posizione ha certamente qualche conseguenza estetica. Possiamo pensare a un effetto di stile. La cancellazione delle frontiere, l'espressione di un volume non identificabile, l'instabilità delle linee, il prolungamento del movimento in tutte le direzioni, lateralmente e frontalmente fanno di questi corpi confusi un corpo in sospenso, fluido e dalle frontiere incerte, una massa misteriosa e intrigante - intrigante tanto più che essa interroga lo sguardo.

Siamo quindi in presenza di un'arte visiva della quale si rivelano, per Wölfflin, le possibilità:

[Esse] si rivelano non appena la linea viene sottratta alla sua funzione limitatrice. È come se un movimento misterioso cominciasse ad alzarsi da tutti i lati [...]. È proprio dell'arte pittorica far vedere le cose come in uno stato di *suspense*: la forma comincia a muoversi, le luci e le ombre - trattate infine come un elemento indipendente - si

cercano e si mescolano di rilievo in rilievo e di piega in piega: il tutto appare percorso come da un movimento incessante²³⁷.

Mediante il movimento che attraversa il corpo degli attanti intrecciati, i personaggi perdono la loro autonomia, e l'effetto plastico generale domina sull'identità figurativa delle parti. Qui niente isola i corpi uniti e articolati da un movimento di insieme che scioglie tutte le opposizioni, addolcisce i contrasti, riduce le fratture. Dagli occhi chiusi o semi-chiusi agli occhi interamente aperti, il passaggio subisce un'accelerazione: è ciò che conferisce allo sguardo un'energia e una dinamica di notevole intensità. Corpo-involucro o corpo-movimento, rete cenestesica o fascio cinestesico, l'uno e l'altro fanno parte di un'unica unità: quella della massa indecisa dallo sguardo così deciso.

2.7. Vedere e catturare, guardare e far essere

Abbiamo suggerito all'inizio di questo studio che la posizione del viso centrale rispetto ai due corpi congiunti sullo sfondo gli conferiva lo statuto di una forma emergente, quasi "prodotta" dalla congiunzione stessa; il viso che si allontana dalla massa scura è quindi coinvolto - dicevamo - in una dinamica: la congiunzione sul fondo *ha per effetto* di proiettare il viso in primo piano. In questa prospettiva, la foto ci racconta un'altra storia. L'euforia che si legge nella congiunzione sorridente delle due donne e la strana fissità incantata dello sguardo in primo piano sono introdotte all'interno di un micro-schema narrativo: l'evento era atteso dalle prime, che se ne felicitano, e vissuto dalla terza come un'esclusione sbalorditiva. Nei termini dell'analisi precedente, il viso centrale *nasce dallo sguardo personale* e questa trasformazione non è ricostruibile che per contrasto con i sorrisi irradianti degli altri due visi. L'evento, insomma, è la possibilità dello sguardo diretto, *lo sguardo negli occhi di chi lo guarda qui e ora*.

Se ora riconvochiamo il luogo della ripresa, il seminterrato del Teatro della città di Teheran, possiamo immaginare che l'evento atteso sia un altro: probabilmente quello della creazione artistica; dietro le quinte, ogni istante è una nuova attesa che non attende che un'unica distensione, quella della rappresentazione. Ma trattandosi di rappresentazione teatrale, ritroviamo lo sguardo: sulla scena, che è un luogo pubblico, le attrici devono guardare gli spettatori; ma non gli spettatori uno per uno, soltanto uno spettatore collettivo e generico - il pubblico - che si guarda senza vederlo, ma che è costruito come pubblico attraverso questo sguardo così particolare. Tutto accade come in questa fotografia, che ci proietta attraverso uno sguardo che non ci vede, come se fossimo un'occorrenza particolare di un pubblico generico (e non un individuo singolo).

La distinzione tra la *visione* - vedere è catturare attraverso la vista - e lo sguardo - guardare è attribuire uno statuto personale - assume qui tutto il suo senso: per questo motivo la fotografia celebra anche il nostro evento in quanto spettatori accidentali. *Guardare senza vedere è far essere senza catturare*.

Da questo punto di vista, due dimensioni sensibili si distinguono in questa fotografia: la prima è quella dell'intensità, la seconda quella dell'estensione. Secondo Zilberberg "l'intensità diventa l'espressione analitica del sensibile e l'estensione svolge la stessa funzione per l'intelligibile". Qui, l'intensità è quella dell'evento la cui folgorazione (*éclat*) interrompe la descrizione figurativa: folgorazione dello sguardo che si forma sulla massa nera e che, fisso e sbalordito, ci chiama e ci sbalordisce. L'estensione, al contrario, è figurativa e

narrativa: appartiene alla scena e al micro-racconto che "vediamo".

Il confronto tra l'intensità di questo *punctum* e l'estensione di questo *studium* riposa interamente sulla disimmetria che abbiamo appena stabilito; da una parte, uno sguardo che non vede e che emana dalla rappresentazione: prende di mira, si concentra e non ha niente da vedere che potrebbe distrarlo nell'estensione, e dall'altra parte, un osservatore che vede senza essere visto, che è proiettato a partire dal rappresentato (il dispositivo dei corpi) e che percorre, circola, coglie, fino a quando non viene afferrato dallo sguardo sull'asse. La coesistenza di queste due dimensioni nell'enunciazione fotografica forma una sintassi visiva nella quale si può riconoscere l'effetto di due tipi di valori: tonico e atono.

La prima si fonda sulla tonicità dello sguardo che si sforza di abbandonare lo spazio dell'enunciato proiettandosi nello spazio di enunciazione. Questo movimento è l'equivalente di un "trasferimento", attraverso il quale il Me entra in collisione con se stesso e si proietta nell'altro. Rispetto a ciò, lo sguardo insistente, che cerca di uscire dall'immagine e dalla rappresentazione, è una figura di soggetto detto "estatico"²³⁸.

La seconda rileva dell'inerzia dello sguardo (gli occhi semi-chiusi) che compensa il sorriso, e che resta iscritto nei limiti dell'enunciato. Questo sorriso, di cui abbiamo mostrato la dimensione intenzionale e personale "irradiante", possiamo vederlo e coglierlo senza esserne afferrati. La persona atona ci conforta nel nostro ruolo di osservatori, perché aderisce completamente a se stessa: gli occhi semi-chiusi, il sorriso sulle labbra, si riflettono nel suo stato interiore euforico. Questo soggetto personale atono è una figura del soggetto detto "compatto".

2.8. Emanciparsi all'ultimo

Le tre donne riunite insieme delegano però a una sola di loro la responsabilità dell'apertura all'esterno, della manifestazione di una attività creatrice e della comunicazione patemica attraverso lo sguardo: la donna "porta-sguardo" di tutta una comunità. Questo sorprendente dispositivo di cattura partecipativa e di conversione delle relazioni tra le donne e il mondo che guardano, esprime un potere euforico di trasformazione. Questa fotografia sa, insomma, fare la differenza: c'è il mondo antico, quello che non è ancora stato trasformato, quello che non è stato guardato dalle donne, e il nuovo mondo, generato dalla potenza performativa dello sguardo femminile.

3. Sguardi abbassati

In qualità di contrasto e verifica, la seconda fotografia mette in scena uno sguardo sottomesso, che perde la maggior parte della sua potenza performativa. Se la prima fotografia rimane collocata all'interno di uno spazio semi-privato, che precede o segue il passaggio allo spazio pubblico della rappresentazione, la seconda foto ci mette in contatto diretto con uno spazio sociale e pubblico, e fa posto all'equivalente di una descrizione socio-culturale (lo spazio dello *studium*). Esattamente come la precedente, questa foto si apre allo spazio sociale, ma rendendo aerea e dilatando l'inquadratura, e sviluppando la profondità del fondo. Così, dalla prima foto alla seconda, passiamo da una presenza accentuata e concentrata a una presenza sviluppata nell'estensione: dalla sensibilità dello sguardo rivolto verso lo spazio enunciazionale passiamo a una visibilità che arretra in profondità, da un'emozione manifesta a un'emozione contenuta. Inoltre, all'interazione euforica, complessa e creatrice della prima, si sostituisce ora un'interazione molto debole, evitata (dover non fare) o impossibile (non poter fare), sia tra i personaggi, che tra questi e l'osservatore.

3.1. La disgiunzione prospettica

Nella seconda foto, in effetti, il *débrayage* si dilata. Il "vedere" domina definitivamente sul "guardare": la prensione cancella tutte le tracce della mira. Allo stesso modo, se seguiamo la direzione degli sguardi, questa prensione è puramente funzionale. In effetti la rappresentazione della visione nell'immagine la riduce al "programma d'uso", puramente strumentale, di un programma di base di spostamento: camminando, bisogna almeno guardare dove si mettono i piedi!

Non possiamo neanche più parlare di "sguardo", perché questi occhi che vedono sono invisibili, nascosti dalla posizione e dall'orientamento della testa, così come dalle palpebre semi-chiuse. E qui, nessun sorriso viene a irradiare il viso compensandolo della chiusura dello sguardo o del suo sottrarsi. Così, a quanto pare, siamo passati dall'interazione tra attanti personali a una relazione d'oggetto: ogni personaggio ha il suo programma, questi due programmi comportano ognuno un proprio oggetto, e la fotografia fa in modo che questi oggetti restino incommensurabili.

Del resto, nemmeno noi siamo più degli attanti "personali": né guardati, né guardanti. E lo stesso avremmo la tentazione di adottare una posizione di sguardo rispetto all'immagine, che sarebbe immediatamente scoraggiata dal rifiuto dello scambio espresso dall'assenza dello sguardo interno. Gli attori del mondo fotografato hanno quindi, letteralmente, un'attitudine dissuasiva, e fanno "come se" il mondo dell'enunciazione potesse o dovesse essere ignorato. Eppure, tutti e due i personaggi si dirigono verso la stessa direzione, nella direzione dello spazio di enunciazione; effetto confermato dall'inquadratura della giovane donna mediante un piano ravvicinato: il suo corpo è supposto estendersi nel fuori campo, verso la parte più prossima all'osservatore. Ma questa direzione è leggermente deviata rispetto all'asse centrale, le teste sono decisamente voltate, indicando un movimento di fuga dallo spazio occupato dall'osservatore; questi personaggi si dirigono in qualche modo verso il nostro mondo, e ne fanno già un prolungamento potenziale dello spazio enunciato, ma evitandone la posizione di osservazione: negandola, insomma, rifiutandola in quanto posizione di enunciazione. Ecco qui un uomo e una donna che vanno d'accordo su un punto: la loro immagine e il loro corpo non sono da afferrare come rappresentazioni potenziali da registrare, e quindi non possono e non devono essere messe in scena da una enunciazione; il corpo del fotografo non è né un riferimento, né un corpo da accogliere in vista di una interazione personale: solo un *ostacolo materiale* da evitare.

D'altra parte, se cerchiamo di identificare l'origine di questo spostamento nell'immagine, la massa dei corpi e la composizione del fondo (e quindi, in generale, l'angolo di ripresa) ce lo impediscono; certamente lo spazio pubblico si estende per motivare la rappresentazione di uno spostamento, ma non per questo risulta "aperto". Curioso programma di base, del quale non possiamo indovinare la situazione iniziale - due personaggi avanzano, usciti dal nulla - e di cui non conosceremo mai quella finale: la sola cosa che ci è data di conoscere è che questi personaggi ci evitano. Constatiamo quindi che la disgiunzione (e la sospensione di tutta la "mira") è all'opera sia nella relazione tra enunciazione e enunciato, che all'interno della scena sociale, cioè tra gli attanti dell'enunciato che evitano di guardarsi e fanno come se si ignorassero.

Inoltre, ci ricordiamo che nella prima fotografia la riunione triangolare dei due corpi, così come il posizionamento del viso che ne emerge al centro, ostentano una costruzione simmetrica: la simmetria è, almeno in assenza di ogni criterio morfologico e funzionale, l'espressione di un "piano d'organizzazione" che non è leggibile che "di faccia". Essere simmetrici equivale a essere di faccia, è donarsi di faccia, essere disponibili a un'interazione personale. Nella seconda foto, i personaggi, il marciapiede e i palazzi si danno "di profilo", e in maniera asimmetrica: una "ripresa" visiva prospettica è quindi possibile nella misura in cui l'asimmetria lascia spazio alle linee di fuga e alle linee oblique. Meglio ancora: se la simmetria (prensione di faccia) è un'"offerta" di interazione, dove è la rappresentazione a prendere l'iniziativa dello scambio, l'asimmetria (prensione di profilo) lascia tutta l'iniziativa allo sguardo prospettico - l'iniziativa di penetrare nell'immagine in profondità - e, nel nostro caso particolare, essa vale anche come un indietreggiare rispetto a qualsiasi relazione di reciprocità.

3.2. *La discontinuità figurativa*

A chi continuasse a sostenere che la foto emana direttamente dal referente, bisognerebbe chiedere di ricostruire la continuità dello scenario figurativo di questa immagine. Se per esempio osserviamo il sistema della pavimentazione ci accorgiamo che, soprattutto a sinistra, è composta di due livelli: in basso il lastricato e sopra lastre disgiunte più larghe; l'assenza di relazione visibile tra questi due livelli, così come le larghe fenditure nella parte superiore, ne fanno improbabili luoghi di spostamento, e manifestano chiaramente il lavoro ingannevole della disgiunzione: iato oscuro e incomprensibile, inintelligibili fessure e soluzioni di continuità.

Ma questa osservazione vale anche per il fondo. La massa dei corpi non solo nasconde l'origine del loro movimento, ma decostruisce anche lo spazio urbano. In effetti, sullo sfondo i due corpi tagliano lo spazio urbano della foto in tre settori: uno a destra dell'uomo, un altro tra l'uomo e la donna, un altro infine a sinistra della donna. I primi due sono occupati dalle arcate di un ponte e il terzo da un muro di mattoni: come collegarli? Anche nel caso dei primi due segmenti spaziali, che pare appartengano allo stesso complesso monumentale, è impossibile far convergere le due parti del ponte, essendo quella del centro troppo vicina e troppo alta per essere il prolungamento diretto di quella di destra. Infine, anche l'unione della tradizione e della modernità sembra, da questo punto di vista, fragile e insignificante: qualche grande palazzo innalzato al di sopra dei muri tradizionali potrebbe testimoniare della coesistenza del moderno e del tradizionale, ma questa coesistenza non sembra altro che un collage tra due piani della prospettiva.

Notiamo come non si tratti di una discontinuità consueta, come per esempio quella che fonda le differenze pertinenti; si tratta al contrario di una discontinuità impertinente, che impedisce all'osservatore di ricomporre l'unità figurativa dello spazio urbano, e che, inoltre, rimette in discussione lo statuto descrittivo e iconico della fotografia: l'impronta non porta traccia che dell'incoerenza (effimera? emergente? residuale?) di un montaggio occasionale e di un collage improbabile, o delle incrinature che intaccano lo spazio figurativo. Ora, queste incrinature e questi tagli non hanno che due cause combinate: la presenza dei due corpi, un corpo maschile e uno femminile, e la prospettiva adottata rispetto a questi due corpi e al fondo. Come non è possibile enunciare lo scambio tra i due personaggi, come non è possibile interpretare i loro percorsi, così lo spazio all'interno del quale si muovono è divenuto esso stesso "inenunciabile".

Nell'immagine precedente, l'intreccio dei corpi in uno spazio semi-privato

costruiva l'enunciazione, il suo spazio e i suoi atti, e generava una dinamica significativa, una presenza stimolante. Qui, l'estensione del campo allo spazio pubblico e urbano non rivela che elementi eterogenei, che coabitano sia ignorandosi che contraddicendosi: i corpi e gli oggetti ritrovano il loro statuto materiale enigmatico, la loro solitudine e la loro insignificanza, e hanno perduto tutta la "presenza".

3.3. Un po' di sfocato e di vento nel velo

Il collo della camicia del giovane, la barba e l'espressione del viso rinviano a una convenzione vestimentaria e morale. È uno stile "figurativo" tra gli altri e appartiene al vissuto iraniano quotidiano, che ha la sua origine nella cultura locale e che, per tutti, significa riservatezza, decenza e rispetto delle tradizioni. Al contrario, qualche capello che la giovane donna lascia scivolare fuori dal velo, sempre secondo lo stesso codice culturale, potrebbe testimoniare di una certa tendenza modernista: un minimo dettaglio dell'apparato vestimentario, ma un vero segno di liberalismo che sembra coabitare con la tradizione (il mantello, il velo) senza contraddirlo. Però questi capelli sfuggono a causa di un doppio accidente: un po' di vento venuto da sinistra spinge il velo sull'occhio destro, e la testa si volta verso destra: chi si sottrae da cosa? dall'osservatore, dal fotografo. Il solo dettaglio che potrebbe significare un po' di apertura e libertà non è provocato che per caso da un colpo di vento, e dall'accidente dell'atto fotografico. E viene accennato un gesto della mano per rimettere un po' d'ordine nel velo. Questo dettaglio ci conduce a riconsiderare lo statuto dell'atto di enunciazione: poco fa, lo dichiaravamo "ignorato", cioè "respinto". Ora, ci appare come un *accidente*, se non addirittura un'*intrusione*. Per esserne sicuri, osserviamo la messa a fuoco: l'uomo è il solo a offrire la nitidezza ottimale; lo sfondo è leggermente sfocato, la giovane donna è del tutto sfocata. Se accordiamo alla messa a fuoco lo statuto di un atto di enunciazione, possiamo dire che l'uomo è la figura che possiede la presenza più intensa, perché è su di lui che l'enunciazione si focalizza; diversamente, la giovane donna, sfocata, presa nel momento stesso del ritrarsi, preoccupata per l'accidente del velo spostato, appare essa stessa come un accidente fotografico, un primo piano che non sarebbe stato scelto.

Come accedere, senza congetturare in maniera eccessiva, ai contenuti ideologici soggiacenti? Attraverso l'intermediario delle modalità. In effetti, in ogni cultura, il rapporto degli attanti con i contenuti ideologici che la caratterizzano può esprimersi sotto forma di identità modale, identità che si caratterizza per il numero di modalità che la definiscono e per la natura delle combinazioni che ammette.

Il giovane è un attante "eteronomo" nella misura in cui la sua identità modale è dominata dal /dover fare/ e composta anche, probabilmente, dal /poter fare/ e dal /saper fare/. L'espressione di una tale identità, attraverso la tenuta vestimentaria e la fisionomia, ci porta a credere che sia il contenuto modale della competenza a determinare nella cultura in questione la coerenza e il permanere di uno stile di

vita, sotto la forma di "non-soggetto", fisso nel suo ruolo, eteronomo.

Al contrario, nell'identità modale della giovane donna, il volere gioca inevitabilmente un ruolo: in effetti, messa a confronto con la contingenza (/non dover essere/) di un soffio di vento e di un incontro accidentale, ella sostituisce al /dover fare/ di una convenzione applicata formalmente e in maniera stereotipata, il /voler fare/ (e il /voler non fare/ anche!) di un'iniziativa personale. La contingenza è anche nello sfocato di questo primo piano perché, come abbiamo notato nel caso dell'enunciazione, non è affatto previsto che la giovane donna si trovi in quel luogo al momento della ripresa fotografica. Il volere e l'iniziativa sono iscritte nel gioco delle due mani, una che solleva il velo sulla bocca, l'altra che tocca il lembo del tessuto scostato. In occasione di un accidente, e su uno sfondo di contingenza, assistiamo a un atto di assunzione - assunzione del contegno adottato, assunzione del pudore, assunzione del rifiuto di uno scambio - e, di conseguenza, alla doppia nascita di un attante autonomo e di un soggetto autentico.

Eppure, queste due differenti identità modali rinviano allo stesso sistema di valori, al quale i due attanti aderiscono in maniera simile: il pudore e la riservatezza, figure etico-passionali tipiche della società iraniana, che regolano le interazioni tra gli attori sociali, e in special modo, tra uomini e donne. Ma questo /dover non guardare/ è preso in carico in due differenti modi: su uno sfondo di necessità e secondo il /dovere/ da una parte, e sullo sfondo di una contingenza e secondo il /volere/ dall'altra. Due "stili di vita", insomma, per uno stesso sistema di valori. Sul piano figurativo e sensomotorio, questa differenza di stili è particolarmente evidente. In effetti, la mano della giovane donna che esce dal velo, forse per aggiustarlo o fissarlo, è già, malgrado tutto, un modo di tenere conto della presenza dell'altro - dell'osservatore -: nel gesto stesso che accompagna il ritrarsi, per presupposizione si esprime la presa in considerazione di una presenza straniera, e questo è un modo di non ignorare del tutto l'altro. Questa mano sollevata appare come l'irruzione imprevista di una zona chiara sulla massa nera del corpo velato e suggerisce l'abbozzo di un contro-programma che, per definizione, presuppone lui stesso un programma da neutralizzare. Sostituendosi nell'interazione allo sguardo - dato che questo sguardo è già, anche se la rifiuta, un'entrata nell'interazione - la mano sollevata si lega con le strutture di apertura del soggetto, e permette un abbozzo di comunicazione intersoggettiva. Al contrario, se il braccio e la mano del giovane si trovano anch'essi in posizione verticale, sono diretti verso il basso. Dobbiamo notare inoltre che questa mano è raddoppiata da un'ombra proiettata. Se accettiamo, come afferma Landowski²³⁹, che raddoppiarsi è "proiettarsi fuori di sé", il

raddoppiamento della mano potrebbe quindi significare, anch'esso, un abbozzo di interazione, che indebolirebbe il rifiuto dell'interazione e riparerebbe in un certo qual senso alla mancanza di sguardo. Ma questo raddoppiamento non è il risultato di un'iniziativa, è imposto dall'esterno, dalla direzione della luce e, alla fine, non produce che un riflesso: una proiezione del corpo dell'attore su se stesso.

In questa seconda foto, dove niente ci tiene a distanza, né ci attira, sentiamo di poter penetrare: questa effrazione enunciazionale è pienamente presa in carico dalla strategia del ritrarsi della giovane donna. Ma questa effrazione è deludente: non incontreremo che il rifiuto, lo sdegno, l'indifferenza e la fuga. Lo spazio urbano stesso rifiuta il nostro sguardo e la nostra intelligenza: vagamente appiccicato e unito alle estremità, incoerente e discontinuo, è certamente visibile e penetrabile, ma disorganizzato e inintelligibile. è quindi una falsa profondità figurativa quella che il dispositivo prospettico può "cogliere": le fughe della pavimentazione e del marciapiede, i profili e le direzioni oblique, che costituiscono lo spazio astratto della prospettiva, non aprono che sui corpi, animati o inanimati, che ci respingono o ci disperdono.

4. Conclusioni

Queste due fotografie hanno come orizzonte culturale lo stesso sistema di valori, la stessa ritualizzazione della tenuta vestimentaria e delle attitudini corporee, e lo stesso sistema di usi e significazioni dello sguardo. Ma la differenza delle situazioni: *donne tra loro vs donna e uomo & spazio semi-privato vs spazio pubblico* fa esplodere l'unità della norma socio-culturale in molteplici stili di vita.

La prima fotografia è quella dello sguardo diretto, manifesto e fecondo e la seconda si rivela come quella di uno sguardo discreto la cui fecondità è discutibile o per lo meno ancora da venire. Lo sguardo manifesto è quello che ci sorprende per la sua presenza e per il suo proiettarsi fuori dall'enunciato, mentre al contrario lo sguardo dissimulato si lascia sorprendere dall'osservatore-enunciatore, e si sforza sia di ignorarlo (l'uomo), sia di evitarlo (la donna). In un caso si tratta di una scena quotidiana e pubblica, dove gli attanti rimangono sorpresi per ciò che accade, e per le figure che vanno loro incontro, mentre nell'altro caso si tratta di una scena semi-pubblica nella quale al contrario gli attanti non esitano a sorprenderci.

Per concludere, vorremmo insistere sul fatto che ognuna di queste foto ci mette a confronto con una *forma di vita* propria. Questa, secondo Fontanille e Zilberberg, viene alla luce "non appena la prassi enunciativa appare come intenzionale, schematizzabile e estetica, cioè legata a un piano dell'espressione che le sia proprio"²⁴⁰. Così, il dispositivo delle tre donne, nella prima foto, sarebbe l'espressione di una "conquista" che si definisce tale per la presenza di un soggetto attivo che "mira e apre il campo" sia attraverso la dinamica dell'emergenza sia per la sua posizione al centro e sul primo piano dello spazio fotografico. Questa tendenza si diffonde in tutta l'organizzazione figurativa e enunciativa; al contrario, la giovane donna e l'uomo sono caratterizzati dalla "fuga", e tutto il dispositivo figurativo e enunciativo testimonia dell'assenza di una "conquista" e di un percorso intenzionale che risulta dall'impossibilità di assumere la presenza dell'altro nel campo sensibile del corpo proprio. Ma, nello stesso tempo, sono anche il regime assiologico e lo statuto del nostro stesso sguardo che vengono modificati: nella prima foto il nostro sguardo interpellato, sollecitato, catturato e provocato, impara a resistere, a vedere mentre è guardato - abbiamo interpretato questa resistenza come condizione della ricezione dell'immagine -; nella seconda, il nostro sguardo, ricusato, ignorato o inopportuno, impara che in pubblico, e per restare discreti e riservati, bisogna vedere senza guardare. Gli usi, le norme e i ruoli socio-culturali che sembrano

non influire che sui comportamenti e sulle attitudini dei personaggi rappresentati, sono quindi anche pienamente pertinenti per lo sguardo dell'enunciazione.

Infine, lo sguardo fotografico ci insegna come si costituisce una forma di vita. Intanto per cominciare, questa si fa cogliere come una semiotica connotativa: gli accidenti della ripresa fotografica, le particolari congiunzioni o disgiunzioni tra sguardi rappresentati e sguardo enunciazionale appaiono come tipici di una certa enunciazione, se non addirittura della cultura dalla quale deriva questa enunciazione. All'analisi, le varianti dell'espressione o del contenuto accedono allora allo statuto di invarianti di un'enunciazione individuale e/o collettiva; è insomma il momento dello "stile" culturale dell'immagine. Ma per diventare "forma di vita", deve essere convertita in una "meta-semiotica": la riflessività enunciazionale si installa, le invarianti stilistiche e culturali apparirebbero allora come varianti di un dispositivo enunciazionale più generale, quello stesso della fotografia, e come una deformazione coerente della modalità semiotica dominante. Ed è solo in quel momento che il nostro sguardo accede anch'esso a "forma di vita".

Anne Beyaert-Geslin

I colori di Place de la République (Wölfflin, Floch e la fotografia)

Un certo rosso è anche un fossile estratto dal fondo dei mondi immaginari (Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*).

0. Introduzione

Josef Albers già lo sosteneva: «il colore è il medium più relativo che esista nell'arte»²⁴¹. Probabilmente dovremmo leggere questa frase come un invito a essere prudenti o addirittura a rinunciare a descrivere i colori delle immagini. In generale, il colore non può essere colto perché è sempre una questione di rapporti. Merleau-Ponty lo descrive come: «un certo nodo nella trama del simultaneo e del successivo»²⁴², una «specie di stretto fra orizzonti esterni e orizzonti interni sempre aperti, qualcosa che viene a toccare dolcemente e fa risuonare a distanze diverse regioni del mondo colorato o visibile, una certa differenziazione, una modulazione effimera di questo mondo»²⁴³. In questo modo esso produce delle dipendenze particolari, delle «partecipazioni»²⁴⁴: quelle degli altri colori, ma anche quelle della testura, della luce, insomma dei dati spazio-temporali - l'ora del giorno e la geografia²⁴⁵. Per quanto riguarda l'immagine, le "partecipazioni" sono ancora più numerose. Un'immagine è un artefatto sottomesso alle particolari condizioni della sua produzione e riproduzione. Essa mobilita alcuni mezzi tecnici che determinano la sua configurazione, come del resto precisa anche Aumont:

Lo studio del colore nelle immagini, che si compie per la maggior parte delle volte su quei promemoria che sono le (buone) riproduzioni, deve per forza restare modesto. È infinitamente difficile aver accesso ai veri colori di un'opera pittorica. Per quanto riguarda le arti riproducibili, fotografia, cinema, video, immagini di sintesi, queste sono per definizione e quasi per natura dipendenti dai mezzi tecnici di riproduzione, il che non può non ripercuotersi su un parametro tanto delicato come quello del colore²⁴⁶.

Riconoscendo la precarietà dell'analisi cromatica in generale e quella dell'immagine in particolare, questo studio intende accostarsi alla significazione

del colore in fotografia fondandosi non sulle sue possibilità mimetiche, ma al contrario sulla sua infedeltà. Il colore della fotografia non è significativo perché restituisce i colori del mondo, ma perché li interpreta. Partendo da questa ipotesi, il nostro articolo mira a descrivere due fotografie firmate da Alexandra Boulat e Martine Franck scattate a Parigi durante le manifestazioni dette della Repubblica il 27 aprile 2002, ai piedi della statua che la rappresenta²⁴⁷.

Queste immagini, entrambe rappresentazioni della stessa manifestazione parigina, manifestano due visioni coerenti del mondo facilmente identificabili con il classico e il barocco secondo le definizioni di Wölfflin (1915). Tuttavia un'osservazione attenta rivela anche che la scelta del bianco e nero o del colore - adeguamento un po' modificato dei modelli di Wölfflin al genere fotografico -, permette di rappresentare degli eventi distinti e di mobilitare valori tematici in opposizione.

1. I ritratti, avanzato e "ritratto"

Le due fotografie presentano qualche fondamentale punto in comune: un unico *motivo* (la statua della Repubblica attorniata di giovani manifestanti) e un'organizzazione su due piani con un ritratto in posizione avanzata. Un altro tratto in comune è dato dal punto di vista che realizza una ripresa dal basso in alto e che descrive un angolo leggermente più accentuato nella fotografia di Franck.

I due visi focalizzati sono mostrati come "esemplari" e corrispondono a una *strategia elettiva* secondo la proposta di Fontanille²⁴⁸. I due volti sono disposti di tre quarti in modo canonico, voltati verso destra e, pieni di gravità, contemplanò, senza incrociare il nostro sguardo, una scena situata nel fuori-campo, una scena che loro controllano e che a noi è preclusa. *Soggetti* della contemplazione, questi visi per noi sono degli *oggetti*, che evocano la figura personale dell'*egli*, secondo la teorizzazione di Shapiro e Paris²⁴⁹. *Assorti* nella contemplazione, riproducono, a due secoli di distanza, l'*assorbimento*, postura cara ai pittori del 18esimo secolo e a Diderot, descritto da Fried che, per rappresentare la solitudine del personaggio, ce lo mostra impegnato in un'azione o assorto nei suoi pensieri²⁵⁰.

Regale ritrarsi di questi visi che tuttavia avanzano in primo piano! Così disposti, distribuiscono il loro *peso di presenza* rispetto all'insieme delle figure situate *dietro* di loro, in modo che l'attenzione dell'osservatore, opportunamente polarizzato, si sposti alternativamente sul viso del primo piano e sulle figure del fondo.

Se queste fotografie condividono queste somiglianze di superficie, differiscono invece su molti punti. In primo luogo, formato e proporzioni sono differenti: un formato verticale con un rapporto altezza/larghezza rilevante per Franck, un formato orizzontale con un rapporto lunghezza/altezza ridotta per Boulat.

1.1. Il colore infedele

Un'altra differenza essenziale riguarda l'adozione del codice fotografico bianco e nero (Franck) o a colori (Boulat): sia l'uno che l'altro codice comportano una distorsione rispetto al mondo naturale. Convenire sull'infedeltà della fotografia è una premessa essenziale alla nostra analisi. Questa infedeltà va a indebolire lo statuto di traccia e di indice accordato a questo medium, statuto che in *La camera chiara* di Barthes viene significato con un «È stato»²⁵¹. A causa dello statuto indicale della fotografia, al colore spesso viene accordato uno statuto naturalista, realista: la prima motivazione è la somiglianza. Ora, queste virtù naturaliste non resistono a lungo al nostro esame.

Il bianco e nero tanto per cominciare, non è somigliante. Albers sottolinea che questo codice cromatico, incarnandosi in una gradazione di grigio che va dal nero al bianco, non restituisce che una parte di ciò che l'occhio percepisce del mondo naturale - dato che nella fotografia viene perduta la maggior parte delle sfumature di luce. Inoltre, il bianco e nero non permette che l'occhio si adatti per aumentare la sua finezza di visione come è abituato a fare in penombra²⁵².

La fotografia a colori sembra ancor meno fedele, perché modifica la relazione tra i colori e accentua l'intensità di alcuni, soprattutto il rosso e il blu²⁵³. Inoltre, incapace di restituire il bianco, gli dà una colorazione verdastra. Anche Aumont conviene sulla relatività della somiglianza in fotografia e ricorda che, se nessun colore è mai reso in modo soddisfacente, dato che ogni emulsione fotografica presenta «delle zone di minor sensibilità»²⁵⁴, in fotografia il colore più difficile da governare è senz'altro il verde. Grazie a una nota del nostro autore, comprendiamo meglio quindi la difficoltà specifica della fotografia a colori: questa si rivela semplicemente impossibilitata ad accordare le emulsioni alla curva di sensibilità dell'occhio umano, dato che, essa stessa fluttuante, cambia lungo il giorno e la notte. Spesso considerata come più *realistica*, più *naturale* della foto in bianco e nero, quella a colori si rivelerebbe ancora più ingannevole. Insomma, lo statuto indicale della fotografia non implica la somiglianza dei colori e delle tonalità, ma soltanto un loro rendimento per approssimazione.

Relativizzando le possibilità mimetiche del bianco e nero, come del resto quelle della fotografia a colori, possiamo affermare che esse partecipano a forme significanti antagoniste e si integrano alle categorie stilistiche di Wölfflin, il classico e il barocco. La fotografia di Franck restituisce una visione del mondo barocca e quella di Boulat una visione classica: questo è ciò che ci prefiggiamo di dimostrare tentando di precisare l'incidenza dei due codici fotografici rispetto ai rispettivi sistemi di visione.

2. Riposizionare Wölfflin

Nella sua opera maggiore, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*²⁵⁵, Wölfflin definisce cinque categorie rappresentazionali degli stili classico e barocco. Queste categorie descrivono i due stili isolatamente, ma nello stesso tempo li situano all'interno di una trasformazione generale che vede il barocco sostituirsi al classico in virtù di un cambiamento fondamentale nella visione del mondo. Forse non è necessario studiare dettagliatamente queste opposizioni certamente molto conosciute che, per implicazioni successive, elaborano due sistemi coerenti. Al contrario, per noi è importante, inizialmente, legittimare l'applicazione di queste categorie a un corpus di immagini contemporanee, e in seguito, a un genere assente dalle considerazioni di Wölfflin, quello fotografico. Se le categorie di Wölfflin, elaborate a partire da un corpus del XVI e XVII secolo, permettono di mettere a confronto i disegni di Dürer e di Rembrandt o delle scene di pesca dipinte da Raffaello e delle opere di Van Dyck, queste si ritrovano allo stesso modo applicabili alla produzione artistica successiva. La conclusione dell'opera converge del resto verso le nozioni di *periodicità* e *ripresa*²⁵⁶.

Lo storico nota, per esempio, un punto di rottura nel 1800 circa, quando una nuova maniera lineare di vedere il mondo, conforme al classico, si oppone in maniera decisa alla maniera barocca, che dominava in precedenza, e rimpiazza le rappresentazioni allusive e le vedute d'insieme con delle descrizioni precise, che mirano a isolare l'oggetto²⁵⁷. Questa concezione ciclica ci permette di applicare questi *concetti* a delle immagini prodotte all'alba del XXI secolo.

Ma è legittimo per questo motivo applicarli anche alla fotografia? Vero è che, nella sua definizione dei due modelli, elaborati a specchio, lo storico prende in considerazione solo applicazioni ai disegni, alla pittura, alla scultura, senza mai far riferimento alla fotografia²⁵⁸. Perciò, dato che questi concetti si lasciano estrarre dal loro contesto storico d'origine, le forme classica e barocca possono incarnarsi in opere diverse. Come sostiene Wölfflin, essendo «matrici significanti», devono essere capaci di esprimere qualsiasi opera e restare «in un certo senso inespressive»²⁵⁹. Pur sottolineando la labilità di queste categorie, Floch le ha applicate a un corpus fotografico per descrivere *Il ponte di terza classe* (1907) di Alfred Stieglitz secondo i criteri del barocco e *La cancellata bianca* (1916) di Paul Strand²⁶⁰ secondo quelli del classico. Un tale precedente potrebbe legittimare la nostra applicazione alle fotografie di Boulat e di Franck.

2.1. Classico e barocco

Fatte le dovute premesse, ci accingiamo alla descrizione delle fotografie attraverso le categorie di Wölfflin. Per cominciare, e in conformità alla prima categoria dello storico, le fotografie soddisfano l'opposizione lineare/pittorico. L'autore spiega:

Lo stile disegnativo procede per linee e quello pittorico per masse. Vedere linearmente, vuol dunque dire che il significato e la bellezza delle cose si cercano prima di tutto nel contorno [...] vuol dire che l'occhio viene guidato lungo i limiti di un oggetto e quasi condotto a palparne gli orli, mentre il vedere per masse significa distogliere l'attenzione dai margini; il contorno, come guida dell'occhio, è diventato più o meno indifferente e gli oggetti si presentano e vengono sentiti essenzialmente come macchie, non importa se di colori oppure soltanto di masse contrastanti in chiaroscuro"²⁶¹.

Franck privilegia un'organizzazione per masse, che mescolano i corpi e gli oggetti, mentre Boulat disegna ogni silhouette e definisce le figure attraverso i contorni.

Una seconda categoria oppone l'organizzazione in profondità di Franck all'organizzazione per piani in successione di Boulat. Secondo lo schema del barocco, nella prima immagine tutto è concepito per sottrarre all'occhio la superficie: essa è costruita secondo un gioco di diagonali molto marcate (la gamba della statua, il braccio del primo piano, il bordo della bandiera) e attraverso una brusca riduzione delle grandezze. Nella fotografia di Franck, tutto è visto da vicino: «si ha cura di evitare che [le figure] si fissino formando una o più file, e si cerca di costringere a legare i vari elementi nel senso della profondità»²⁶², secondo l'indicazione di Wölfflin. Nella fotografia di Boulat, al contrario, le forme si concatenano parallelamente in primo piano.

La differenza si concepisce anche in termini di chiusura (forma tettonica) e apertura (forma atettonica) della costruzione dell'immagine. Per l'autore dei *Concetti*, una forma è detta chiusa nel caso in cui l'immagine sia conchiusa in sé, compiuta. Al contrario, la forma aperta tende a "tracimare" e a debordare, insofferente rispetto a qualsiasi delimitazione. Ora, se entrambe le fotografie suggeriscono un fuori campo e testimoniano di un prolungamento della scena al di là dei limiti laterali della fotografia, appare una chiara antitesi fra le due immagini per quanto riguarda l'effetto di simmetria. In Boulat, attorno alla statua, offerta come un possibile asse mediano, l'equilibrio viene sottolineato da angoli ben marcati e da un'affermata ortogonalità (il motivo orizzontale della

ringhiera), mentre in Franck l'equilibrio attenuato produce una costruzione libera che si sviluppa in diagonale, pronta a *debordare* dai limiti: questa è una forma aperta, un frammento di mondo visibile percepito per un istante.

Classico e barocco si oppongono anche per quanto riguarda il rapporto delle parti al tutto, cioè dal punto di vista della molteplicità («unità molteplice»)²⁶³ e dell'unità («unità unitaria»)²⁶⁴. Nel XVI secolo gli oggetti si dispongono in un tutto ordinato dove ogni elemento, accordandosi al tutto, acquisisce una funzione autonoma. Nel XVII secolo, al contrario, questa coordinazione lascia il posto alla subordinazione e a una composizione «da cui la figura singola non può più essere svincolata»²⁶⁵. Un contrasto del genere si ritrova anche nelle nostre immagini: la fotografia di Boulat mette in scena il tutto ordinato del classico, mentre quella di Franck rivela una perdita di autonomia delle parti che, fondendosi in un miscuglio di carne e di pietra, di frammenti di corpi umani e marmorei, tendono a perdere tutta la loro identità individuale in favore di un motivo dominante: il monumento assediato. Una tale dicotomia implica in ugual misura una relazione diversa alla temporalità, dato che la visione di Franck sembra volersi disgregare nell'istante, mentre quella di Boulat è al contrario stabilizzata nella durata.

Se tutte queste opposizioni, che si presuppongono reciprocamente, permettono di costituire un sistema bipolare perfettamente coerente, l'ultima categoria di Wölfflin può apparire meno pertinente malgrado l'applicazione fatta da Floch. Come il semiologo francese ha fatto per le fotografie di Stieglitz e Brandt, al fine di mostrare il sistema di implicazioni di Wölfflin nella sua integralità, si può allora benissimo associare la fotografia di Franck alla *chiarezza relativa*, e quella di Boulat alla *chiarezza assoluta*. Con questo nuovo contributo, la prima immagine, nella quale «la luce non serve più esclusivamente a chiarire la forma»²⁶⁶, rileva di un *apparire*, mostrando la sua parentela con il barocco, mentre la fotografia di Boulat, dove ogni forma resta visibile nella sua totalità, affermerebbe il suo legame con lo stile classico²⁶⁷. Sullo sfondo di una tale opposizione, si profilerebbe un effetto di temporalità: la *fugacità* aspettuale di Franck contro la *duratività*, o meglio la sospensione del tempo nell'immagine di Boulat.

3. Una sesta categoria

Per quanto riguarda il nostro corpus, un altro contrasto sembra tuttavia imporsi, proporsi come una sesta categoria, e corroborare il sistema di Wölfflin: l'opposizione bianco-nero/colore. Notiamo che il bianco e nero tende a legare le figure attraverso la variazione tonale, subordinandole tutte a un motivo federatore, mentre il colore al contrario sembra singolarizzarle e contribuisce ad isolarle nei loro rispettivi contorni. Il bianco e nero è *coesivo*, mentre il colore è *dispersivo*.

Questa capacità dispersiva del colore viene a confermare l'estetica del *molteplice* del classico e la rivendicazione delle parti a un'esistenza autonoma, come del resto le virtù coesive del bianco e nero concorrono all'*unità* del barocco. Per di più, queste proprietà incidono sulla profondità perché, differenziando le figure, la fotografia a colori permette di distinguere dei piani, mentre quella barocca tende a confonderli. A questo punto potremmo concludere che il bianco e nero è congruente con il sistema barocco, mentre quello del colore con la forma classica.

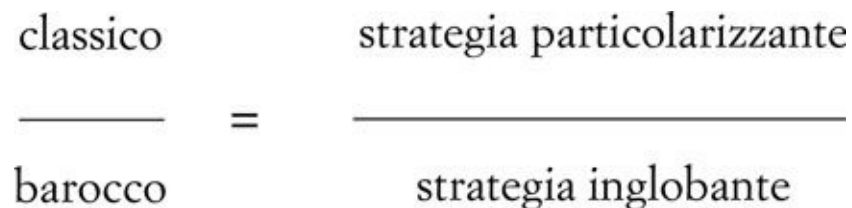
| | | | | | | |
|-----------------|-----------|----------------|--------------|--------------|--------------------|---------------|
| Classico | lineare | piani frontali | forma chiusa | molteplicità | chiarezza assoluta | colore |
| Barocco | pittorico | profondità | forma aperta | unità | chiarezza relativa | bianco e nero |

3.1. Inglobare o particularizzare

Complemento o adattamento dei modelli di Wölfflin al genere fotografico, l'uso del bianco e nero o del colore può essere considerato alla stregua delle strategie della percezione elaborate da Fontanille su alcuni corpus letterari²⁶⁸. Le concezioni classica e barocca testimoniano quindi di un differente rapporto al *punto di vista*, di un investimento dello sguardo in un campo più o meno esteso e di un'implicazione differente del soggetto nell'atto percettivo. Incarnandosi nei concetti tensivi di intensità ed estensione, queste strategie percettive esprimono due tipi di regolazione tra una sorgente e un bersaglio.

Coerentemente con la forma significante barocca, il bianco e nero partecipa a una *strategia inglobante* che va alla ricerca della *totalità* (un'intensità forte e un'estensione forte) e trova espressione in verbi quali raccogliere o dominare. In questo senso, tutto ciò completa un sistema che assembla gli oggetti per assicurarsene il dominio concettuale.

Adattata alla forma significante classica, la fotografia a colori partecipa al contrario a una *strategia particularizzante*. Piuttosto che dominare la scena, questa mira a isolare il dettaglio e quindi punta alla *specificità* (un'intensità debole e un'estensione debole) e implica verbi della percezione quali individuare o investigare.



3.2. Colore e mereologia

La tensione dispersiva (colore) o coesiva (bianco e nero) ci permette di prendere in considerazione una principale difficoltà insita in ogni rappresentazione. Nell'utilizzare il colore, sia la pittura che la fotografia incorrono in un rischio *mereologico*: il rischio dell'*esplosione* della configurazione. Dato che la semiosi dipende necessariamente dalle relazioni tra le forme del mondo, una messa a rischio del montaggio compromette anche la significazione. Tale rischio mereologico (esplosione dell'espressione e del contenuto) si nasconde dietro a tutte le ricerche pratiche sul colore e possiamo domandarci se la reticenza dei cineasti a esplorarla, riferita da Aumont²⁶⁹, non trovi una parte di spiegazione in una questione di coesione, o più in generale, di coerenza dell'immagine: il bianco e nero assicura la transizione tra le figure e quindi il *tout se tient*, mentre il colore rischia di farla andare in frantumi.

Aumont ha mostrato come la storia del colore al cinema si costruisce attraverso l'imitazione continua della pittura. Tra molti esempi, Aumont cita il dispositivo cromatico del film *Ivan il terribile* di Eisenstein, ridotto a quattro tinte: il nero, il rosso, l'oro e il blu. Il suo esempio testimonia dell'inclinazione generale dei cineasti a semplificare lo spettro cromatico: «si sceglie la rarefazione del numero dei colori (presi tra i primari o loro complementari) e l'esacerbazione di certe loro qualità (luminosità, saturazione, "purezza")»²⁷⁰ - assicura lo storico del cinema. La sua paziente indagine fa eco alle raccomandazioni di Lhote che, seguendo la «legge dell'armonia», considerava che due «colori-madre» fossero sufficienti per assicurare l'organizzazione cromatica di un quadro, e il terzo colore poteva essere introdotto a titolo eccezionale per assicurare la dissonanza²⁷¹.

3.3. I colori strutturanti

Se nell'immagine di Boulat il colore permette di differenziare fortemente le figure e isola ciascuna nel suo contorno, la fotografa sembra aver percepito il rischio legato a questa propensione alla separazione: la dispersione delle figure. La fotografa si difende dal rischio di esplosione della configurazione riducendo la gamma cromatica a qualche colore dominante: un verde scuro in qualità di «colore-madre» (Lhote), qualche tocco di nero e di blu molto scuro che non offre che un debole contrasto con il verde e, soprattutto, un tocco fiammeggiante di rosso indossato dal personaggio con la bandiera tricolore²⁷². Così concepita la gamma produce un effetto di senso di armonia dato dal fatto che l'associazione di tutti i colori produrrebbe verosimilmente un grigio, ma anche, più precisamente, perché la coppia verde/rosso coniuga molteplici contrasti: un contrasto di *complementari*, dei *contrasti di qualità* e di *quantità*, come li ha definiti in particolar modo Itten. In effetti il rosso non è soltanto il complementare del verde: la piccola quantità di colore che esso dispiega regola la grande estensione del verde scuro²⁷³, tanto più vasta dal momento che il verde tende a assorbire le zone nere e blu dalle tonalità molto vicine.

Vediamo quindi costituirsi due poli cromatici fondati su dei forti contrasti che la fotografia a colori, intensificando il rosso e diffondendo il verde, tende ad esaltare. Il verde dominante e il tocco rosso si presentano quindi come *colori strutturanti* che determinano la significazione.

Secondo i principi della prospettiva atmosferica elaborata nel Rinascimento, i colori caldi tendono ad avvicinarsi, e i colori freddi ad allontanarsi. Il rosso evoca quindi gli spazi più prossimi all'osservatore nella profondità finzionale, mentre il verde descrive gli spazi intermediari e il blu quelli che si allontanano²⁷⁴. Si capisce quindi l'importanza di un'opposizione rosso/verde nella costruzione del senso dato che, vestito di rosso, il porta-bandiera può avanzare verso la profondità cognitiva e aggirare il peso di presenza del ritratto in primo piano. Catturando l'attenzione dell'osservatore e producendo questo avvicinamento, diventa un *dettaglio-emblema* nel senso di Arasse²⁷⁵. Quindi, "produce scarto" ed entra in rivalità con la figura principale che, voluminosa e disposta in primo piano, si arrogava tutto il peso di presenza.

Se in un primo momento la lotta appare piuttosto sbilanciata - il ritratto *assorbito* in primo piano si impone in modo insistente - uno sguardo più attento ascrive al contrario all'uomo con la bandiera un ruolo fondamentale. Innanzitutto quest'ultimo approfitta del contrasto di un colore intenso, intensificato per di più dal suo complementare: *ci provoca (il fait éclat)*. In più, la sua bandiera al vento

beneficia di una chiara delineazione contro il cielo chiaro che staglia la sua silhouette. Se questo attante si avvale di notevoli vantaggi, il suo rivale non offre in cambio che un debole contrasto cromatico rispetto alle zone vicine. Fuso, confuso in una massa cromatica indistinta, la sua silhouette si trova addirittura sbiadita a causa di un vestito portato bizzarramente come un copricapo. In questo singolare combattimento il piccolo porta-bandiera trae profitto da tutti i contrasti, eidetici, cromatici e tonali che lo pongono in rilievo.

3.4. Aspettualità e valori tematici

In cosa i colori strutturanti di Boulat informano la significazione? Se facciamo il punto della situazione, descriveremo queste due fotografie come due rappresentazioni diverse di una stessa scena di battaglia. Conformemente con la temporalità del barocco, la fotografia di Franck descrive una scena fugace, percepita un istante e suscettibile di disfarsi in un istante, mentre la fotografia di Boulat irrigidisce i personaggi nel tempo per suggerire una aspettualità durativa. Nella prima immagine il movimento, nella seconda l'attesa; il regime aspettuale del *compiuto* per la prima e dell'*incompiuto* per la seconda.

Queste determinazioni aspettuative restituiscono del resto anche due punti di vista differenti su una stessa scena narrativa e valori tematici distinti: la fotografia di Franck rappresenta l'assalto della Repubblica, un movimento collettivo che mira alla conquista²⁷⁶, mentre quella di Boulat mette in scena la difesa della fortezza. In più, queste due metafore visive producono due statuti attanziali diversi che confermano l'opposizione attante/antiattante dato che, da una parte, i giovani protagonisti si fanno identificare come assalitori della Repubblica; dall'altra si impongono come difensori che attendono, dall'alto, la prossima battaglia.

4. Conclusioni

Abbiamo tentato di mostrare come le categorie del classico e del barocco definite da Wölfflin permettano di descrivere una rappresentazione, come ad esempio una scena di battaglia, secondo il punto di vista dell'assalto o della difesa, e come un personaggio che medita in primo piano possa sostituire, nei due casi, un generale dell'esercito.

Così, i due stili, legati entrambi a una medesima situazione - dei giovani manifestanti, riuniti in uno stesso luogo in uno stesso pomeriggio domenicale - costruiscono due scene narrative simmetriche, mobilitano valori tematici contrari e producono due eventi mediatici in opposizione.

Il nostro percorso conferma la potenza teorica e la plasticità dei modelli di Wölfflin che, definiti come delle «matrici significanti» dallo storico stesso, si adattano facilmente a nuovi generi visivi. Soprattutto questo percorso ci chiede di prendere sul serio il colore della fotografia. Conviene infatti andare al di là dei commenti naturalistici (i colori sarebbero fedeli o artificiali) e moderare i nostri giudizi di gusto (i colori sono belli o brutti)²⁷⁷, per esaminare piuttosto la pertinenza della scelta cromatica rispetto al senso. In fotografia l'attività dispersiva del colore e quella coesiva del bianco e nero producono valori tematici specifici e restituiscono delle visioni diverse del mondo. In ogni caso, più che altre componenti del visibile, è necessario senza dubbio discutere approfonditamente la problematica del colore.

Maria Giulia Dondero

La fotografia testimone del teatro

Parlare di teatro in fotografia, cioè concretamente fotografare teatro, somiglia troppo a tenere un discorso sulla fotografia stessa e dunque a fotografare "sé", il proprio lavoro, i propri mezzi, il proprio linguaggio: una sorta di paragone per se stessi. Reciprocamente, le poche volte che il teatro ha messo in scena i fotografi (per esempio in Ibsen) è facile scoprire in quelle figure un po' demiurgiche più di un sospetto di metafora teatrale. Tutto avviene come se due specchi diversi per natura e per tecnica fossero messi nella condizione obbligata di riflettersi a vicenda. Il circolo vizioso è quasi inevitabile, e certamente pericoloso (Volli).

La fotografia di teatro è un luogo importante di confronto tra, innanzitutto, due diverse arti della luce e dello spazio, quella fotografica e quella teatrale, e pone inoltre problemi interessanti sia a livello di configurazione testuale che a livello di pratiche istituzionali e di classificazione.

Nella prima parte del nostro lavoro vorremmo appunto illustrare i motivi del nostro interesse teorico per la fotografia teatrale e nella seconda parte procedere a un'analisi di corpus di alcune fotografie di *Madre Coraggio e i suoi figli* di Brecht scattate da Roger Pic, storico fotografo dei Berliner Ensemble.

1. Fotografia e teatro: due arti a confronto

La prima questione su cui ci interessa interrogarci è innanzitutto il confronto che la fotografia di teatro porta in gioco tra arti della scena e arti della messa in scena. Come afferma Volli, è come se due specchi diversi per natura e per tecnica fossero costretti a riflettersi a vicenda²⁷⁸.

Non solo la fotografia è testimone delle arti effimere della scena, ma può "piegarle" alle sue proprie inclinazioni tecnologiche di messa a fuoco, inquadratura e stampa, così come l'arte teatrale mette alla prova le capacità della presa fotografica a configurare il movimento nello spazio, ma anche ciò che vi è di più *imprendibile*: la parola. Accade anche che, non solo la scena teatrale sia soggetto dell'immagine fotografica, ma che la fotografia sia utilizzata per costruire le scene teatrali: non è affatto detto quindi che sia l'arte teatrale a

dettare le regole alla presa fotografica, anzi, come afferma per esempio Chantal Meyer Plantureux²⁷⁹, la fotografia per Brecht si è sempre fatta sanzionatrice a monte delle configurazioni della scena teatrale, della dimensione e della taglia di scene e sottoscene. La fotografia *mette alla prova* le arti della scena e se la scena non è facilmente fotografabile, soprattutto in termini luministici, può venir messa in dubbio e ripensata. La fotografia permette quindi all'arte della scena di problematizzare se stessa; ma anche l'arte teatrale svolge sulla presa fotografica una funzione metalinguistica: soprattutto le permette una riflessione sull'*inquadratura in quanto gesto del corpo*, questione che si tende spesso a dimenticare negli studi sulla fotografia dove la fotografia è considerata come un'arte tecnologica astratta dalla corporeità. L'arte teatrale permette alla fotografia di misurarsi con il suo essere un'arte ibrida, dove il dispositivo macchinino scende a patti con le strutture corporali e la sintassi sensomotoria.

Se ci limitiamo a considerare il teatro all'italiana - lasciando da parte quello sperimentale -, sono a confronto, da una parte, le forme valoriali del palco e della scena, le scelte di costruzione scenografica dello spazio, le diverse prospettive enunciazionali previste e, dall'altra, le forme valoriali della presa fotografica, dell'*inquadratura*²⁸⁰, ma anche la relazione tra movimenti degli attori sulla scena e movimenti del fotografo. A questo proposito è interessante indagare come una stessa prospettiva scenografica si trasformi a seconda dei diversi movimenti degli attori e del fotografo rispetto ad essa. Anche gli sguardi dei personaggi costruiscono dei sottospazi in tensione con le scenografie: spesso, infatti, è lo sguardo dell'attore che, più delle prospettive dipinte e dell'ammobiliamento, costruisce i punti di vista che orientano lo sguardo degli spettatori e del fotografo.

In un certo senso, la macchina di molti artisti fotografi di teatro *sfida*, come afferma ancora Volli nella *Quercia del duca*, «oggetti già progettati per essere visti in un certo modo stereotipato ed unico: al buio, da una certa distanza, sotto una certa gamma limitata di angolature. [Sono] oggetti che hanno già un autore, spesso proprietario *geloso* e *vigilante* delle sue immagini²⁸¹» (Volli 1989, p. 69) che spera che non accada proprio ciò che la fotografia considera come sua missione, cioè: «mostrare altro da quello che è già lì aperto allo sguardo, far vedere qualche cosa non vista prima» (ivi). Tutto ciò che *si deve* e *si può vedere* dovrebbe sempre essere già calcolato e deciso prima dell'evento spettacolare e la fotografia non dovrebbe quindi, dal punto di vista del regista teatrale, essere troppo invasiva rispetto agli scorci e ai punti di vista previsti.

Le due arti della messa in scena si sfidano, mettono a confronto le loro diverse potenzialità visive e visionarie. Inoltre, le due prospettive di visione, da una

parte quella prevista dalla scena verso un pubblico ideale al centro a metà della platea, e dall'altra la presa fotografica da quella stessa zona spaziale sono in conflitto, non si sovrappongono. Spesso il luogo di migliore visione per il pubblico, centrale a metà platea, non è il luogo migliore per la presa di una buona fotografia teatrale, come vedremo nel caso di Pic (egli riprende spesso gli attori dall'alto e in modo obliquo). Questo significa che il risultato fotografico è molto diverso dalla visione dell'azione teatrale. A questo proposito, Barthes (1959, p. 889) afferma, nella "Préface" a Brecht del 1959, che la Kattrin di *Madre Coraggio* di Brecht messa in scena nel 1957 dai Berliner Ensemble a Parigi, solo nelle foto rivela il suo ruolo fondamentale all'interno dello spettacolo (vedi tav. 5): solo nelle foto Kattrin, la figlia muta di Madre Coraggio, riesce ad affermare la sua centralità, cosa che non avviene durante lo spettacolo, dove il *personaggio* Kattrin viene del tutto sovrastato dall'*attrice* Hélène Weigel che impersona Madre Coraggio.

Nelle fotografie dello spettacolo scattate da Roger Pic la forte presenza scenica di Hélène Weigel diminuisce, il che dimostra che l'arte teatrale è arte del corpo in movimento, dell'energia utilizzata nel gesto, mentre la fotografia rileva soprattutto di un corpo in quanto punto, e in quanto puntualità del gesto, che riesce anche a costruire dei ritratti, cioè a caratterizzare in modo molto forte anche un personaggio come quello di Kattrin, muta e all'apparenza un po' sottomessa alla madre. Non siamo del tutto d'accordo con Volli, quindi, quando afferma che la fotografia teatrale, bloccando il movimento scenico, mette sempre in mostra il teatro e non lo spettacolo, il lavoro e lo sforzo e non la rappresentazione, l'attore e non il personaggio finzionale. Alcune volte, come nel caso del personaggio Kattrin e dell'*attrice* Hélène Weigel in *Madre Coraggio e i suoi figli*, lo scatto fotografico fa sì che il personaggio anonimo e senza voce prenda forza sull'attore riconosciuto o addirittura celebre. La fotografia di teatro può costruire una metamorfosi dello spettacolo e mettere in risalto il personaggio sull'attore, come nel caso del *personaggio* Kattrin che in fotografia si procura un proprio spazio a fianco della potenza dell'*attore* Hélène Weigel, che *durante lo spettacolo* la sovrasta. La fotografia dimostra già in questo primo caso il suo forte potere critico ed ermeneutico.

Inoltre, la fotografia di teatro, bloccando il movimento, riesce a rendere l'introspezione che le arti visive in genere hanno sempre difficoltà a rappresentare. Il modo più facile per tradurre il pensiero in teatro è ovviamente quello dei soliloqui, ma la fotografia è un'operatrice autonoma di soliloqui grazie alle inquadrature che fissano ed estraggono il personaggio dall'azione. Anzi, è proprio il gesto dell'inquadrare, del selezionare attraverso una zoomata a partire

dalla globalità dell'azione che potrebbe essere definito come un gesto "soliloquente" che permette di scavare un'interiorità all'interno di un'azione dialogica. La fotografia, fermando il gesto e la storia, ha la capacità di portare alla luce il fatto che in un certo momento il personaggio della storia si stacca dal susseguirsi dell'azione per diventare profondità interiore. La fotografia teatrale rivela così di essere una possibile mediatrice/traduttrice intersemiotica fra il medium letterario e quello teatrale perché con il gesto dell'*estrazione* dal continuum del movimento scenico mette in figura ciò che è *residuale* rispetto all'azione recitata.

Maria Giulia Dondero

La fotografia testimone del teatro

Parlare di teatro in fotografia, cioè concretamente fotografare teatro, somiglia troppo a tenere un discorso sulla fotografia stessa e dunque a fotografare "sé", il proprio lavoro, i propri mezzi, il proprio linguaggio: una sorta di paragone per se stessi. Reciprocamente, le poche volte che il teatro ha messo in scena i fotografi (per esempio in Ibsen) è facile scoprire in quelle figure un po' demiurgiche più di un sospetto di metafora teatrale. Tutto avviene come se due specchi diversi per natura e per tecnica fossero messi nella condizione obbligata di riflettersi a vicenda. Il circolo vizioso è quasi inevitabile, e certamente pericoloso (Volli).

La fotografia di teatro è un luogo importante di confronto tra, innanzitutto, due diverse arti della luce e dello spazio, quella fotografica e quella teatrale, e pone inoltre problemi interessanti sia a livello di configurazione testuale che a livello di pratiche istituzionali e di classificazione.

Nella prima parte del nostro lavoro vorremmo appunto illustrare i motivi del nostro interesse teorico per la fotografia teatrale e nella seconda parte procedere a un'analisi di corpus di alcune fotografie di *Madre Coraggio e i suoi figli* di Brecht scattate da Roger Pic, storico fotografo dei Berliner Ensemble.

1. Fotografia e teatro: due arti a confronto

La prima questione su cui ci interessa interrogarci è innanzitutto il confronto che la fotografia di teatro porta in gioco tra arti della scena e arti della messa in scena. Come afferma Volli, è come se due specchi diversi per natura e per tecnica fossero costretti a riflettersi a vicenda²⁷⁸.

Non solo la fotografia è testimone delle arti effimere della scena, ma può "piegarle" alle sue proprie inclinazioni tecnologiche di messa a fuoco, inquadratura e stampa, così come l'arte teatrale mette alla prova le capacità della presa fotografica a configurare il movimento nello spazio, ma anche ciò che vi è di più *imprendibile*: la parola. Accade anche che, non solo la scena teatrale sia soggetto dell'immagine fotografica, ma che la fotografia sia utilizzata per costruire le scene teatrali: non è affatto detto quindi che sia l'arte teatrale a

dettare le regole alla presa fotografica, anzi, come afferma per esempio Chantal Meyer Plantureux²⁷⁹, la fotografia per Brecht si è sempre fatta sanzionatrice a monte delle configurazioni della scena teatrale, della dimensione e della taglia di scene e sottoscene. La fotografia *mette alla prova* le arti della scena e se la scena non è facilmente fotografabile, soprattutto in termini luministici, può venir messa in dubbio e ripensata. La fotografia permette quindi all'arte della scena di problematizzare se stessa; ma anche l'arte teatrale svolge sulla presa fotografica una funzione metalinguistica: soprattutto le permette una riflessione sull'*inquadratura in quanto gesto del corpo*, questione che si tende spesso a dimenticare negli studi sulla fotografia dove la fotografia è considerata come un'arte tecnologica astratta dalla corporeità. L'arte teatrale permette alla fotografia di misurarsi con il suo essere un'arte ibrida, dove il dispositivo macchinino scende a patti con le strutture corporali e la sintassi sensomotoria.

Se ci limitiamo a considerare il teatro all'italiana - lasciando da parte quello sperimentale -, sono a confronto, da una parte, le forme valoriali del palco e della scena, le scelte di costruzione scenografica dello spazio, le diverse prospettive enunciazionali previste e, dall'altra, le forme valoriali della presa fotografica, dell'*inquadratura*²⁸⁰, ma anche la relazione tra movimenti degli attori sulla scena e movimenti del fotografo. A questo proposito è interessante indagare come una stessa prospettiva scenografica si trasformi a seconda dei diversi movimenti degli attori e del fotografo rispetto ad essa. Anche gli sguardi dei personaggi costruiscono dei sottospazi in tensione con le scenografie: spesso, infatti, è lo sguardo dell'attore che, più delle prospettive dipinte e dell'ammobiliamento, costruisce i punti di vista che orientano lo sguardo degli spettatori e del fotografo.

In un certo senso, la macchina di molti artisti fotografi di teatro *sfida*, come afferma ancora Volli nella *Quercia del duca*, «oggetti già progettati per essere visti in un certo modo stereotipato ed unico: al buio, da una certa distanza, sotto una certa gamma limitata di angolature. [Sono] oggetti che hanno già un autore, spesso proprietario *geloso* e *vigilante* delle sue immagini²⁸¹» (Volli 1989, p. 69) che spera che non accada proprio ciò che la fotografia considera come sua missione, cioè: «mostrare altro da quello che è già lì aperto allo sguardo, far vedere qualche cosa non vista prima» (ivi). Tutto ciò che *si deve* e *si può vedere* dovrebbe sempre essere già calcolato e deciso prima dell'evento spettacolare e la fotografia non dovrebbe quindi, dal punto di vista del regista teatrale, essere troppo invasiva rispetto agli scorci e ai punti di vista previsti.

Le due arti della messa in scena si sfidano, mettono a confronto le loro diverse potenzialità visive e visionarie. Inoltre, le due prospettive di visione, da una

parte quella prevista dalla scena verso un pubblico ideale al centro a metà della platea, e dall'altra la presa fotografica da quella stessa zona spaziale sono in conflitto, non si sovrappongono. Spesso il luogo di migliore visione per il pubblico, centrale a metà platea, non è il luogo migliore per la presa di una buona fotografia teatrale, come vedremo nel caso di Pic (egli riprende spesso gli attori dall'alto e in modo obliquo). Questo significa che il risultato fotografico è molto diverso dalla visione dell'azione teatrale. A questo proposito, Barthes (1959, p. 889) afferma, nella "Préface" a Brecht del 1959, che la Kattrin di *Madre Coraggio* di Brecht messa in scena nel 1957 dai Berliner Ensemble a Parigi, solo nelle foto rivela il suo ruolo fondamentale all'interno dello spettacolo (vedi tav. 5): solo nelle foto Kattrin, la figlia muta di Madre Coraggio, riesce ad affermare la sua centralità, cosa che non avviene durante lo spettacolo, dove il *personaggio* Kattrin viene del tutto sovrastato dall'*attrice* Hélène Weigel che impersona Madre Coraggio.

Nelle fotografie dello spettacolo scattate da Roger Pic la forte presenza scenica di Hélène Weigel diminuisce, il che dimostra che l'arte teatrale è arte del corpo in movimento, dell'energia utilizzata nel gesto, mentre la fotografia rileva soprattutto di un corpo in quanto punto, e in quanto puntualità del gesto, che riesce anche a costruire dei ritratti, cioè a caratterizzare in modo molto forte anche un personaggio come quello di Kattrin, muta e all'apparenza un po' sottomessa alla madre. Non siamo del tutto d'accordo con Volli, quindi, quando afferma che la fotografia teatrale, bloccando il movimento scenico, mette sempre in mostra il teatro e non lo spettacolo, il lavoro e lo sforzo e non la rappresentazione, l'attore e non il personaggio finzionale. Alcune volte, come nel caso del personaggio Kattrin e dell'attrice Hélène Weigel in *Madre Coraggio e i suoi figli*, lo scatto fotografico fa sì che il personaggio anonimo e senza voce prenda forza sull'attore riconosciuto o addirittura celebre. La fotografia di teatro può costruire una metamorfosi dello spettacolo e mettere in risalto il personaggio sull'attore, come nel caso del *personaggio* Kattrin che in fotografia si procura un proprio spazio a fianco della potenza dell'*attore* Hélène Weigel, che *durante lo spettacolo* la sovrasta. La fotografia dimostra già in questo primo caso il suo forte potere critico ed ermeneutico.

Inoltre, la fotografia di teatro, bloccando il movimento, riesce a rendere l'introspezione che le arti visive in genere hanno sempre difficoltà a rappresentare. Il modo più facile per tradurre il pensiero in teatro è ovviamente quello dei soliloqui, ma la fotografia è un'operatrice autonoma di soliloqui grazie alle inquadrature che fissano ed estraggono il personaggio dall'azione. Anzi, è proprio il gesto dell'inquadrare, del selezionare attraverso una zoomata a partire

dalla globalità dell'azione che potrebbe essere definito come un gesto "soliloquente" che permette di scavare un'interiorità all'interno di un'azione dialogica. La fotografia, fermando il gesto e la storia, ha la capacità di portare alla luce il fatto che in un certo momento il personaggio della storia si stacca dal susseguirsi dell'azione per diventare profondità interiore. La fotografia teatrale rivela così di essere una possibile mediatrice/traduttrice intersemiotica fra il medium letterario e quello teatrale perché con il gesto dell'*estrazione* dal continuum del movimento scenico mette in figura ciò che è *residuale* rispetto all'azione recitata.

2. Pratiche fruibili tra teatro e spettacolo

Passiamo ora dalle problematiche di pertinenza testuale a quelle legate alle pratiche di fruizione. Chi sono gli spettatori della fotografia di spettacolo? Un pubblico generico, quello della stampa, o più specificatamente il pubblico del teatro stesso ma, soprattutto, un pubblico che potremmo individuare negli altri registi che a loro volta hanno messo o metteranno in scena lo stesso spettacolo. In questo senso abbiamo intitolato la nostra ricerca "La fotografia testimone del teatro", intendendo il termine testimone in due sensi. Innanzitutto la fotografia teatrale è uno dei pochi mezzi che permette di testimoniare un'esecuzione che è per definizione impermanente, e in secondo luogo questa serie fotografica permette il confronto tra diverse esecuzioni teatrali della stessa opera: le fotografie teatrali sono un testimone, una *staffetta da passare* al regista successivo. Le foto testimoniano quindi una classe di concordanza tra esecuzioni diverse che possono essere messe a confronto, e nello stesso tempo la foto di uno spettacolo diventa un testimone per il prossimo esecutore, nel senso che un corpus di fotografie è anche un *passaggio di consegne*, un passaggio di testimone.

Un altro osservatore attento della fotografia di teatro è l'attore che recita all'interno della pièce che viene fotografata. Che cos'è la fotografia di teatro per l'attore? Esiste un rapporto tra foto di teatro e foto di famiglia, che è per eccellenza la foto-souvenir di se stessi? La foto dell'attore nasce in forma di ritratto, certamente, ma un ritratto che serve a metterlo in vendita, metterlo sulla piazza, offrirlo al miglior offerente; è quindi molto lontana dallo statuto della fotografia di famiglia, è piuttosto una fotografia da book, da curriculum: una carta d'identità professionale, come ricorda Barthes nelle sue riflessioni sull'attore d'Harcourt²⁸². Nella foto di scena la questione cambia, l'attore è impegnato in qualcosa, non è rappresentato nella disponibilità a diventare chiunque, ma è ripreso nell'atto magistrale, nello sforzo del suo lavoro. Ma anche la fotografia di scena resta ben distante dalle pratiche di una foto-ricordo, perché la foto-ricordo è sempre legata al tempo libero, alla famiglia e ai piaceri. Allora, come si guarda l'attore in fotografia, visto che mentre recita è accecato dai riflettori, vede la platea come una massa nera e non gode nemmeno dei trucchi prospettici e dei giochi coreografici? La fotografia gli permette di vedersi in azione, di scoprire lo spettacolo, di ritrovare se stesso come "altro" e di rinvenire la storia intera all'interno della quale recita (visto che ne ha sempre una visione frammentaria). L'attore durante l'interpretazione:

deve [...] pensare a sé, non all'apparenza esterna del lavoro. [...] L'attore che fa Otello deve vedere nei panni di Iago il collega, mentre il pubblico ha bisogno di vedere Iago (e Otello) nei panni dei due attori. Non ci può essere differenza maggiore (Volli 1989, p. 79).

Se, «dove il pubblico vede lo spettacolo, l'attore vede il teatro», dato che l'attore vive a rovescio lo spettacolo, ne conosce tutti i meccanismi tecnologici e la fatica corporea, la fotografia gli permette di vedere *fra* lo spettacolo e il teatro, fra la distanza spettatoriale e il suo sforzo, *in-between*²⁸³. Insomma la fotografia teatrale, dal punto di vista dell'attore, è una foto che rivela l'incontro fra due punti di vista, quello dello spettacolo e quello del teatro inteso come *lavoro intimo*, e che li mette a confronto:

Che nella fotografia sotto i personaggi si mostri l'attore; che dietro le scene si rivelino tessuti, legno, corde, macchine; che al di là della rappresentazione si vedano stili e culture; insomma che grazie alla pellicola emerga indiscreta, sotto la superficie sensibile dello spettacolo, *la realtà di chi lo produce*, è un merito specifico di quest'arte, quanto basta a dimostrarne il carattere non puramente mimetico, ma teorico (Volli 1992, p. 115).

3. La foto di teatro tra documento e autorialità artistica

La fotografia teatrale non solo pone la problematica del confronto fra due *arti del fare*, quelle di allestire punti di vista, spazi e movimenti costruiti su due diversi dispositivi di visione, teatrale e fotografico, ma anche quella del confronto tra lo statuto documentario e lo statuto artistico della fotografia. La fotografia teatrale deve essere per eccellenza documentaria nel senso che deve *rispettare* il lavoro del regista, degli attori, dell'autore: non può essere una fotografia sperimentale, auto-riflessiva. Prova ne sia che le fotografie degli spettacoli non hanno titoli, esse sono sempre mostrate e pubblicate in serie, descritte a partire dalla storia che illustrano, e in questo senso non sono autonome, come lo sono invece le fotografie artistiche: spesso, per dare un titolo a queste foto, vengono riprese le *didascalie* collocate all'apertura delle diverse scene della pièce scritta. Sono fotografie che, a differenza di quelle a statuto artistico, non si liberano facilmente della loro origine e del loro destino di strumento illustrativo. La fotografia deve rendere lo spettacolo riconoscibile rispetto al testo letterario, deve tradurlo, in certi casi persino trascriverlo, ma nello stesso tempo deve essere fedele alla traduzione/trascrizione che la messa in scena teatrale compie del testo letterario, e inoltre rendere possibile il confronto con messe in scena dello stesso spettacolo da parte di altri registi.

Se, quindi, la foto di teatro deve innanzitutto essere un documento, addirittura con ambizioni notazionali rispetto allo spettacolo, essa può però acquisire uno statuto artistico. In generale, gli statuti dipendono da diverse variabili, non solo intratestuali, ma anche e soprattutto da una performance sociale o, come direbbe Goodman (1968), dai luoghi di implementazione delle fotografie stesse, cioè da questioni istituzionali.

Sarebbe importante analizzare il corpus delle fotografie di *Madre Coraggio* mettendole in rapporto con altre immagini dello stesso fotografo, Roger Pic, di altri spettacoli, dello stesso regista/scrittore, quale Brecht, ma anche di altri scrittori di teatro che Pic ha immortalato, quali Shakespeare e Pirandello per analizzare se esistono delle varianti e delle costanti di uno stile fotografico che persistono nel tempo e in differenti occasioni. Cosa che non possiamo fare in questa occasione, ma speriamo di fare in futuro.

Ma quali sono i parametri del giudizio estetico per una fotografia di teatro, quali i suoi sintomi dell'estetico? Ovviamente esistono dei diversi parametri di "artisticità", o meglio, diversi gradi di saturazione semantica e sintattica, per dirla con Goodman (1968), a seconda del tipo di fotografia: i parametri di artisticità di fotografie teatrali sono ben diverse da quelli della foto di guerra,

della foto sportiva, o di quella di paesaggio. Sicuramente deve essere una foto che sappia problematizzare diversi tipi di fedeltà e di traduzione intersemiotica fra diverse arti. La fotografia teatrale, infatti, è insieme una riflessione sui diversi media e su diverse materie dell'espressione e sintassi figurative. Una fotografia di teatro che possa definirsi artistica è forse, a livello prettamente testuale, quella che sa mettere in relazione in modo significativo tutte le diverse arti implicate: l'arte letteraria, quella della messa in scena, quella della recitazione e della corporeità in movimento e quella della parola. Ma su questo vediamo se il nostro corpus potrà, almeno su qualche punto, darci una risposta.

4. *Madre Coraggio e i suoi figli*. Analisi del corpus fotografico di Roger Pic

Tutte queste osservazioni non sono che premesse per introdurre l'analisi di un corpus particolare, forse non davvero rappresentativo della fotografia teatrale d'oggi, ma comunque interessante a partire dalla relazione che esso testimonia tra un grande autore teatrale, Bertolt Brecht, una famosa compagnia, i Berliner Ensemble, e il più riconosciuto fotografo di teatro, Roger Pic, su cui anche Barthes ha lungamente lavorato con passione. Si tratta di *Madre Coraggio e i suoi figli* messo in scena dai Berliner Ensemble nel 1957 a Parigi al Théâtre des Nations (tale teatro era stato intitolato a Sarah Bernhardt ed era quindi noto anche con questo nome. Oggi è chiamato "Théâtre de la Ville".), traduzione francese della pièce dopo la prima esecuzione, del 1954, che ha suscitato immense polemiche tra, da una parte, Roland Barthes e Bernard Dort, esponenti di un forte brechtismo, e dall'altra, critici marxisti, ma anche critici di destra e intellettuali dell'epoca²⁸⁴. Le immagini di questi spettacoli non sono importanti solo perché segnano una svolta nella carriera di critico di Barthes, ma perché sono fondamentali per la storia della fotografia di teatro in Francia, fino ad allora per lo più fotografia di attori fuori dalla scena. Inoltre queste immagini di Pic costituiscono la sola memoria visiva dei Berliner Ensemble a Parigi.

Prendiamo ora qualche sequenza di *Madre Coraggio*, a partire dalla sua allegra entrata in scena con il famoso carretto trainato dai due figli, e accompagnata dalla figlia muta Kattrin (vedi tavv. 6-7). Vediamo poi immagini che testimoniano di un florido periodo di commerci (vedi tavv. 8-9) e quelle del dolore per la perdita del primo figlio (vedi tav. 10) fino ad arrivare alla parabola discendente in cui Madre Coraggio resta sola con il cuoco e Kattrin (vedi tavv. 11-12-13). Nelle ultime due fotografie Madre Coraggio è mostrata nella sua forte decadenza fisica in compagnia del cuoco.

Innanzitutto dobbiamo pensare che uno studio sulla fotografia di teatro deve considerare come corpus la serie completa delle foto scattate dal fotografo per comprendere come la fotografia ha seguito il ritmo della pièce e come ha cercato di trascriverlo o trasformarlo. Come afferma Barthes nel bell'articolo intitolato "Sept photo-modèles de Mère Courage"²⁸⁵ il corpus è composto da un centinaio di foto: qui abbiamo scelto alcune fotografie significative che testimoniano della forte multifaccettatura dello spettacolo *Madre Coraggio*. Questa molteplicità di visione è una strategia che Pic utilizza per costruire una *campionatura* dei diversi momenti del racconto, una *collazione* di diversi particolari della storia. Questa prima serie di foto costruisce un *pedinamento* serrato dello spettacolo, come se procedesse in stretto accoppiamento con la durata e il ritmo della pièce.

L'intero corpus mostra che la presa fotografica è ansiosa, affannosa, espressione di un pathos che mira a costruire un campionamento delle diverse fasi per seguire/eseguire il gioco teatrale. Ma questa affannosa ricerca di produrre una notazione dello spettacolo ha come controeffetto quello di costruire un senso di "malinconia del movimento perduto" e di un qualcosa mai più ripetibile.

Se ci soffermiamo sulla costruzione del punto di vista, queste fotografie rendono una prossimalità di Pic rispetto all'attore, ma non per questo possiamo dire che questa vicinanza miri a correggere la prospettiva del fotografo rispetto all'effetto di distanza costruito da Brecht, cioè rispetto al "profilo" e alla terza persona con cui è narrata la storia di Madre Coraggio. Se Brecht vuole rendere una sacralizzazione della povera gente (cristologia brechtiana), lo fa in terza persona e Pic non corregge questa terzità-impersonalità enunciazionale, né costruisce quindi una simmetrizzazione delle condizioni tra pièce enunciata e enunciazione fotografica. Nonostante la prossimalità della presa fotografica, rimane nell'opera di Pic il punto di vista "di profilo" della storia recitata: l'attestazione del dramma reso da Brecht in quanto dramma scabro resta scabro anche nelle fotografie. La foto di Pic si vuole quindi attestazione di un'attestazione, in un certo senso è una fotografia che riprende l'ossimoro brechtiano: questa storia a cui noi tutti siamo di fronte ci riguarda fortemente, ma nello stesso tempo ci è trasversale. Le siamo di fronte attraverso la prossimalità della presa fotografica, ma questa prossimalità parte sempre da un punto di vista obliquo, che distanzia e costruisce un'asimmetria tra spettacolo enunciato ed enunciazione fotografica.

5. Dalla documentazione all'infiltrazione

La ricerca di una notazionalità delle fasi non è però l'unica strategia utilizzata da Pic. Soffermiamoci ora su due fotografie un po' diverse (vedi.tavv. 14 e 15).

Finora le fotografie di Pic testimoniavano dell'effetto-quadro del teatro, della compattezza dei gesti e delle scene; ora, queste due immagini invece vanno a scovare degli inframmezzi e colgono una realtà interstiziale, vanno alla ricerca degli interstizi all'interno di un effetto-quadro nel teatro, costruito sulla resa spaziale dei corpi, dei costumi, della scenografia: vogliono cioè cogliere la parola. Se la *parola pronunciata è interstiziale* rispetto ai costumi e alla scenografia - che sono facilmente fotografabili -, come renderla attraverso la fotografia, che ha come unico piano espressivo quello visivo, statico?

Notiamo che una duratività passionale della pièce, in fotografia viene resa attraverso una stabilizzazione del quadro delimitato, una forte partizione e una concordanza tra sguardo fotografico e passione del personaggio: la "stabilità" del quadro e la "trasparenza" fotografica rispondono a una duratività passionale. Quando, al contrario, la passione è puntuale, o meglio, quando avviene all'interno del susseguirsi degli eventi un qualcosa che potremmo definire uno *scoppio* passionale, Pic cerca di catturarne gli *intermeans*. Gli scoppi emotivi sono resi con lo sfuocato, il bougé, che è qualcosa che *non* si vede durante lo spettacolo. I prelevamenti di ciò che *non è visto* lungo lo spettacolo sono qualcosa che esce dalla documentazione di ciò che è stato visto dagli spettatori: questo tipo di fotografia non è documentazione trasparente, né notazione, ma operazione di scavatura e di *infiltrazione*. Pic non ha affatto paura del gesto a-fotogenico, Pic non si ferma di fronte al gesto incompleto. Per Pic la presa fotografica di un'espressione che *non è ancora del tutto realizzata* non deve essere giudicata come una foto brutta, ma come restituzione del *farsi della parola*, dell'atto del parlare passionale: se quella parola è lo sgorgare puntuale della passione, il flou e il bougé sono capaci di rendere l'avvenimento dello scoppio. Diverso è quando la parola è semplicemente l'*argomentazione del visivo*: allora la foto può anche non renderla, perché il quadro fotografico, in quel caso, fa le veci della parola teatrale.

Non siamo più di fronte a un tipo di fotografia messa in serie con le altre per costruire quello che abbiamo chiamato effetto-pedinamento e successione di effetti-quadro; qui, piuttosto, è messa in scena la magnificazione delle qualità fotografiche. Queste due fotografie hanno smesso di pedinare e hanno cominciato a catturare.

Se in queste foto mosse il sopravvenire del gesto affettivo si manifesta sul piano

enunciazionale attraverso una sfocatura, nella foto che rappresenta l'urlo emesso da Madre Coraggio dopo aver visto il suo figlio prediletto morto, siamo invece di fonte a un congelamento enunciazionale (vedi tav. 16). Il grido di disperazione è assolutizzato dal piano enunciazionale statico: è un grido spaventoso reso attraverso una delle poche zoomate sul volto di Madre Coraggio. Questo grido si riversa su tutto lo spettacolo perché, essendo posto al centro della pièce e del libro su Pic, investe tutte le altre foto, si espande e diffonde dappertutto.

Come vediamo, la foto teatrale non mira solo a costruire un accesso all'impermanenza della performance, non è solo un tentativo di trascrizione per rendere possibili altre esecuzioni di altri registi, ma anche e soprattutto un tentativo di costruire un discorso sulla pièce, cioè di fare dell'ermeneutica sulla pièce.

6. La piega del corpo e il nome proprio

Fra gli "scollamenti" che Pic effettua rispetto alla resa della multifaccettatura dello spettacolo e soprattutto del suo ritmo di esecuzione, non possiamo dimenticare quello che ci appare come il più importante. Un ultimo e decisivo scollamento rispetto alla resa della multifaccettatura, da parte di Pic, dell'opera di Brecht, è quello delle ultime foto dello spettacolo (vedi tavv.17-18-19-20-21-22-23).

Esse mostrano i momenti prediletti dal fotografo *sull'opera* di Brecht, il luogo dove emerge l'opera *di* Pic, cioè dove emerge la fotografia in quanto *dispositivo autoriale*. Queste sette fotografie costruiscono un percorso di appassionamento del fotografo al di là del progetto della resa della multifaccettatura dell'azione e della notazione dello spettacolo. Pic cambia stile di ripresa nel rendere i momenti in cui Madre Coraggio perde i suoi figli e pian piano si rende conto di essere rimasta sola. Infatti, se la parabola ascendente dei commerci e del barcamenarsi erano resi attraverso la strategia fotografica del "multifaccettato", al contrario, quando Madre Coraggio rimane sola, il fotografo cambia ritmo della presa fotografica e smette di inseguire gli eventi e di monitorare. Pic si appassiona alla parabola discendente di Madre Coraggio e tenta di tensivizzare e durativizzare il suo dramma, la discesa, il tramonto. La terminatività della pièce viene espansa vertiginosamente attraverso questo ultimo, lungo, eterno movimento circolare di Madre Coraggio su se stessa.

Questa parabola discendente e questo circolo costruito dalla scenografia teatrale, raddoppiati dal movimento in tondo di Madre Coraggio e dalla ripresa fotografica di Pic - le cui fotografie descrivono un circolo che appare infinito e senza soluzione -, ha molto a che fare con il cambiamento della postura di Madre Coraggio, e soprattutto con la piega che assume il suo corpo.

All'inizio della pièce siamo di fronte a corpi baldanzosi: Madre Coraggio entra in scena con i suoi figli ballando e cantando sul carro, i corpi sono duttili, svelti, leggeri, mentre nella parte finale del racconto la piega del corpo e del volto dell'attrice appare senza ritorno. Dall'inizio alla fine del servizio fotografico si passa dalla transitività del processo drammaturgico all'intransitività della piega corporale. La multifaccettatura della presa fotografica pedinava la molteplicità degli eventi, la loro diversificazione, la reversibilità e la non isotopicità; queste ultime foto, al contrario, rendono l'*isotopia* dell'*irreversibilità* degli eventi e del corpo sfiancato di Madre Coraggio.

Il fotografo si appaia alla circolarità temporale, lenta, eterna e all'irreversibilità del corpo e del destino di Madre Coraggio, e non al ritmo della pièce, come

faceva nelle foto precedenti. In queste foto il coraggio viene incarnato da Madre Coraggio e viene incarnato come irreversibile piega. Il coraggio, alla fine della pièce, non è più un far fronte locale a un ostacolo puntuale, che indica la *decisione* di confrontarsi con qualcosa di temibile; al contrario il coraggio si assolutizza attraverso il corpo, non più reversibile perché ormai senza alcuna attesa. Lungo tutta la pièce, viene narrata la temerarietà di superare il pericolo, o peggio, il vuoto, mentre alla fine il coraggio si assolutizza perché il pericolo è *il tutto*; non esiste alcun "oltre", alcun orizzonte, alcun obiettivo di superamento dell'ostacolo locale. Il barcamenarsi, l'aggiustarsi a seconda delle necessità e il *piegarsi allo scopo* sono trasformati nella *piega definitiva*, nel corpo incurvato per sempre.

Questa assolutizzazione del coraggio è segnalata dall'irreversibilità del corpo e dalla circolarità chiusa che la presa fotografica va a mimare. Del resto, circolare è anche la pedana sulla quale recitano gli attori durante tutto lo spettacolo che, nelle prime fotografie rimane nascosta e appare solo nelle ultime, come a voler incarnare l'irreversibilità delle miserabili condizioni di Madre Coraggio. In questa irreversibilità messa in scena dalle fotografie di chiusura scopriamo anche il legame con il titolo: la madre è il Coraggio. Coraggio diventa davvero un nome proprio, scritto con la lettera maiuscola da Brecht e scritto con la luce, da Pic, attraverso la rappresentazione circolare di un corpo piegato per sempre.

Madre Coraggio, prototipo della madre che protegge i suoi figli, alla fine non ha più nulla da salvare, non ha più sguardi di protezione per nessuno, ma ha il coraggio di continuare a vivere al di là di ciò che doveva preservare. Nelle prime sequenze fotografiche, infatti, Madre Coraggio viene ripresa mentre guarda lontano (vedi tav. 24), per scorgere l'orizzonte, quello che le porterà il futuro, perché *guardare verso* significa avere ben chiare le proprie mire (in questo caso la sopravvivenza locale sua e dei suoi figli); alla fine della pièce Madre Coraggio non guarda più niente: viene fotografata con gli occhi chiusi.

La persistenza del coraggio si eserciterà al di là di ciò che le è "proprio", al di là della sua famiglia. Infatti, la pièce *Madre Coraggio e i suoi figli* parte dalla presentazione di una famiglia di personaggi capitanata dalla madre audace e insieme protettiva, e infine termina con la messa in scena di un personaggio *infamiliare*.

7. Conclusioni. Sulla fotografia tra scena teatrale ed effetto scultoreo

Alcuni teorici hanno definito la fotografia teatrale come una rappresentazione dell'*in-between*, cioè del punto di conversione tra il genetico e il diegetico, tra la messa in scena e lo spettacolo finale, tra l'enunciazione teatrale e la spazialità del mondo possibile dell'attore in quanto personaggio fittivo, tra Vittorio Gassman e Re Lear. Questo perché la fotografia rende statico, fissa ed estrapola dalla diegesi il genetico e restituisce alla firma dello scenografo ciò che dal pubblico dello spettacolo era stato attribuito al fittivo. La fotografia teatrale rende cioè una temporalità di oscillazione e di risonanza tra il genetico e il diegetico. La fotografia crea un campionamento del fittivo che oscilla verso la messa in scena e le strategie teatrali, cioè verso la rivelazione della macchina del teatro. La fotografia teatrale costruisce un'epifania della performance produttiva che "trasuda" dal fittivo.

Il nostro corpus però non restituisce l'attrice dietro il personaggio, come fanno molte foto di teatro e come testimonia anche Volli²⁸⁶ nelle sue analisi di Maurizio Buscarino ma, in modo molto diverso, il corpus fotografico dà al personaggio fittivo la dignità di un nome proprio. Mentre Anna Fierling si assegna il coraggio irreversibile, definitivo, non locale, attraverso la piega del suo corpo, il fotografo mette in scena, attraverso la sua arte, l'arte di Brecht nell'assegnare un nome proprio e insieme esemplare, Madre Coraggio, ad Anna Fierling. Andare fino alla fine della storia per Brecht significa stagliare dei *nomi propri* che nel dominio della fotografia equivale a stagliare dei *corpi propri*. Quel corpo dice che la Madre è il Coraggio, la Madre è quel corpo piegato che incarna il coraggio irreversibile come destino²⁸⁷.

Se queste ultime immagini sembrano meno fedeli delle prime, multifaccettate secondo le diverse avventure di Madre Coraggio e i suoi figli, sono però fedeli alla pièce in senso figurale. Pic riesce a mettere in figura il nome proprio dato da Brecht ad Anna Fierling. Queste foto non sono foto dell'*in-between* fra teatro e spettacolo, ma al contrario mostrano l'eclisse della contestualità spaziale e temporale, il coraggio dell'ovunque e dell'al di là. Attraverso la fotografia di Pic, l'attrice sparisce e rende il personaggio del Coraggio materia scolpita, ferma, irreversibile. Teatro e fotografia si incontrano nel corpo piegato/piagato: la foto raggiunge il teatro nella fissazione della materia della passione scultorea, una passione-marmorea, senza risarcimento, senza ritorno, fissata per sempre, quella di un coraggio senza premio, fermo, fisso, come una scultura. Questa fissazione del coraggio nell'arte teatrale di Brecht trova il suo corrispettivo nella fissità del piano dell'espressione della foto: è la fotografia che permette il suggello del

destino del personaggio.

Maria Giulia Dondero

La fotografia turistica fra souvenir di famiglia e reportage di viaggio

0. Introduzione

Il nostro lavoro intende indagare le configurazioni testuali e le pratiche produttive e interpretative della foto turistica. Per fare ciò, distingueremo innanzitutto le forme rappresentazionali della città, soprattutto della città d'arte²⁸⁸, da quelle dei paesaggi "naturali" per misurarne nei diversi casi i gradi di stereotipizzazione. In secondo luogo tenteremo di mostrare come la fotografia turistica riguarda pratiche e configurazioni testuali che si collocano tra la foto di famiglia e quella del reportage di viaggio; essa è infatti una pratica che mira alla testimonianza e all'appropriazione, ma anche all'enumerazione e alla documentazione dei luoghi. La fotografia turistica vive di questa tensione tra la messa in scena degli affetti (è una foto-ricordo e in alcuni casi diventa un diario intimo) e la volontà di monitorare esperienze esemplari per rendere il proprio viaggio ripercorribile da altri turisti²⁸⁹. Spesso la fotografia turistica "di famiglia" non ha alcuna ambizione né di esaustività, né di artisticità, mentre il reportage di viaggio le può avere entrambe: si pensi a tutta la fotografia a statuto artistico di viaggi "d'autore". Un esempio di esaustività è sicuramente l'opera di Robert Frank "Gli americani", che è classificata a metà strada tra la fotografia etnografica e quella autoriale, ed è vissuta ormai da decenni come opera d'arte.

Ci rendiamo quindi conto da queste brevi e banali premesse che la denominazione di foto turistica ci può servire come termine-ombrello, ma è necessario tentare di differenziarne i diversi tipi attraverso il legame che si stabilisce di volta in volta tra le testualità e le pratiche di produzione e fruizione - le quali costruiscono differenti modi di rendere pertinenti e di semantizzare le configurazioni testuali stesse. Inoltre, ogni tipo di fotografia che tenteremo di identificare, sarà più o meno vicina alle frontiere, sempre molto labili, tra fotografia turistica, foto di famiglia - cioè fotografia che mette in scena amicizie e affetti -, e reportage di viaggio.

La scelta del corpus per questo è stata piuttosto difficile perché quella turistica è

una pratica fotografica privata, nel senso che le foto vengono possedute, mostrate e conservate da chi le ha fatte o da chi ne è il soggetto rappresentato - di qui la relazione con il souvenir di famiglia. È stato possibile non ricorrere all'album di famiglia grazie ai diari di viaggio pubblicati su alcuni siti turistici come ad esempio: www.viaggi.etz.it²⁹⁰.

1. La fotografia turistica nella città d'arte

Il turista, per definizione, non abita i luoghi all'interno dei quali si fa fotografare: non è definibile come un frequentatore, ma neanche come un semplice passante che non lascerà tracce. È piuttosto definibile come un *passante appassionato* che tenta di carpire l'estensione della città d'arte, sia spaziale che temporale, attraverso i suoi punti di intensità, i suoi monumenti, quegli edifici che sono riconosciuti istituzionalmente come i luoghi di rappresentanza, di massima riconoscibilità, summa della storia di un luogo, ma anche attraverso quegli angoli suggestivi che, a differenza dei monumenti, appaiono vere e proprie costruzioni e scoperte di ogni singolo turista. Infatti, questo tipo di fotografia mette in scena l'incontro tra il turista e i luoghi cittadini più o meno "stereotipici": il turista si appropria della città costruendo configurazioni fotografiche che generano identità cittadine inedite e nello stesso tempo inedite visioni/versioni di se stesso.

La città fotografata dal turista è però diversa da quella rappresentata nei reportage a carattere sociologico, storico, etico (dove si mette in scena l'immigrazione, l'integrazione, il pericolo, etc.). Questa è soprattutto una città "bella" e pacificata. Esistono diversi modi di firmare l'immagine della città: lo si può fare da dentro o da fuori l'inquadratura, da soli o in gruppo, in coppia, etc. La fotografia in quanto impronta, poi, metterà in scena l'improntarsi del turista all'interno della città, perché il turista la iscrive, cioè la marca e la impronta posizionandosi in essa e costruendone particolari configurazioni luministiche, spaziali, affettive.

Arrivati a questo punto, dobbiamo innanzitutto distinguere tra fotografia di monumento e fotografia di atmosfere, scorci e angoli suggestivi. Quest'ultima ovviamente è quella che mira a rendere la città non solo visitabile, ma anche "abitabile".

Osserviamo ora due esempi (vedi. tavv. 25 e 26).

Questi primi testi fotografici riguardano un viaggio a Parigi e mettono in scena le relazioni tra il corpo dei soggetti rappresentati e gli spazi cittadini.

Queste due fotografie di Parigi, la prima davanti all'arco della Défense e la seconda davanti all'Arco di Trionfo mettono in scena non solo il monumento e il soggetto fotografato, ma anche la presa di posizione del fotografo, le costruzioni spaziali del luogo e le scelte personali dello scatto; le foto turistiche mostrano all'opera un dispositivo sincretico formato dalla macchina fotografica, dal fotografo e dal soggetto da fotografare.

Lo studio sull'accordo e disaccordo fra il corpo e l'architettura e sui diversi tipi di

presa fotografica deve tenere conto della pratica del mettersi in posa - che non sempre arriva a buon fine -, cioè dello spazio esperito da un soggetto che vi prende posizione e di come questo stesso soggetto pre-figura e proietta quello stesso spazio esperito nell'immagine *futura*.

1.1. Il dispositivo della posa

In questa pratica fotografica si intersecano tre punti di vista:

- i. il punto di vista del soggetto fotografabile sullo spazio cittadino attorno a sé, cioè la scena che egli "sceglie" e costruisce come teatro del suo ritratto;
- ii. il punto di vista del soggetto fotografabile su se stesso e sul proprio corpo, che è un punto di vista sdoppiato: fenomenologico e prefiguratore di una composizione testuale. Infatti, lo stereotipo formale di altre immagini viste o scattate è fortemente efficace sulla posa del soggetto che sta per essere fotografato. I cliché rappresentazionali esercitano su di noi un "potere stereotipico" quando ci poniamo nella posizione di soggetti fotografabili: «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*» (Barthes 1980, p. 12, sott. nostre). La pre-visualizzazione possiede un'efficacia derivata dalla costruzione stereotipica della posa stabilizzata e incarnata dalle altre immagini precedentemente osservate. I modelli incarnati dalle immagini si impongono su un'altra carne, la nostra. Del resto, non sono solo i modelli fotografici a imporre una certa posa al soggetto davanti all'obiettivo, ma la nostra intera cultura figurativa. In questo caso è la realtà fenomenologica che si "adega" alle convenzioni stabilizzate dalle immagini, all'efficacia del simulacro: «io mi presto al gioco sociale, poso, so che sto posando...» (ivi, p. 13);
- iii. il punto di vista e l'inquadratura del fotografo che - come afferma Tisseron - mima una strategia di «accomodamento visivo» benché l'inquadrare non impegni solo lo sguardo: «Per inquadrare un frammento di mondo è necessario innanzitutto sentirsi presi *nel* mondo. Sono delle componenti sensoriali *non visive* che mobilizzano l'intenzionalità di fotografare un avvenimento» (Tisseron 1996, p. 168, tr. e sott. nostre).

Si devono quindi prendere in considerazione gli aggiustamenti modali tra l'estensione dello spazio da rappresentare (i percorsi da esso prefigurati e ostacolati, i punti deputati al guardare e all'inquadrare), la posizione del soggetto al suo interno e la posizione scelta dal fotografo. Anche il soggetto fotografabile subisce le strategie del fotografo: a seconda che si metta lontano o vicino, il fotografo modalizza la competenza del soggetto da fotografare (dalla sovraesposizione del viso fino alla costruzione di un «divenire laterale o impercettibile» del soggetto in posa).

Esistono quindi diverse strategie di pre-visualizzazione e contro-pre-visualizzazione dell'immagine: quella del soggetto fotografabile che, mettendosi in posa, prefigura un certo tipo di relazione *corpo proprio*-architettura e quella del fotografo, responsabile di valorizzare questa relazione a partire da come la sta visualizzando attraverso il dispositivo. Il compito del fotografo e dei soggetti fotografabili è metarappresentativo: il fotografo si posiziona e scatta a partire da come il soggetto fotografabile si è disposto, cioè deve rispondere alla prefigurazione di immagine che chi si è messo in posa gli sta suggerendo di realizzare; nel contempo, il fotografo deve poter modificare questa posa rispetto al complesso monumentale trascelto per la fotografia, sino al punto di suggerire all'altro uno spostamento. In effetti, è proprio nella fotografia turistica che la frase di Barthes esibisce tutto il suo senso «Di fronte a una fotografia che mi rappresenta, è impossibile distinguere le parti che derivano dalla visione propria del fotografo, da una parte, e la mia identità dall'altra» (Barthes 1980, p. 99). Le pratiche di produzione di questo tipo di fotografia implicano quindi dei continui aggiustamenti tra posizionamenti corporali del fotografo e del soggetto fotografabile alla ricerca della composizione equilibrata, che risulta come "configurazione media" rispetto alla prefigurazione del soggetto fotografabile e a quella scelta dal fotografo.

Non possiamo dimenticare che l'adattamento sensomotorio ipoiconico del corpo del fotografo con il mondo non è solo quello guardato attraverso il visore, dato che questo spazio nello stesso tempo lo attornia a 360° e ogni suo movimento trascoglie non solo una "visione" di città, ma uno spessore e una profondità polisensoriale di essa. Si tratta quindi della *conversione* di uno spazio di esperienza in uno spazio strategico di enunciazione del sé: di un sé-idem se si tenta di costruire l'immagine del sé ideale, e di diversi sé-ipse se invece si mira a un'immagine episodica (caso della smorfia, dell'ammiccamento, etc.).

Addirittura, nella tecnica dell'autoscatto, le posizioni attanziali del soggetto fotografabile e del fotografo coincidono con il medesimo attore: i movimenti dei soggetti fotografabili e del fotografo dipendono gli uni dagli altri ancora più fortemente che nei casi considerati sopra. Nell'intervallo di tempo che occorre tra l'inquadratura da parte dell'io-fotografo e il suo "essere fotografabile" avviene uno scambio di ruoli, che rinvia a una sensomotricità che rimane iscritta nel testo fotografico: una parte del corpo o del volto del fotografo/soggetto fotografabile è teso nello sforzo per la coordinazione di tenere la macchina come fosse uno specchio (vedi tav. 27).

1.2 La città come superficie di iscrizione

Nella fotografia con monumento, il soggetto si mette spesso in posa dandogli le spalle e disponendosi per una foto che testimonia una doppia frontalità in tensione: quella del sé e quella del monumento, entrambi impegnati a offrire la faccia e la facciata ideali. Tutte queste foto del soggetto davanti al monumento mostrano che è la visione frontale che domina: si tratta per lo più di una frontalità raddoppiata.

Questo tipo di fotografia turistica utilizza parametri di giudizio diversi da quelli di altre pratiche fotografiche: una fotografia turistica è considerata una foto ben riuscita se la persona fotografata non è occupata in nessuna azione quotidiana che riguardi la vita della città: per questo i turisti ci guardano sempre e gli abitanti, quando rientrano per caso nelle foto dei turisti, sono sempre di profilo, impegnati nelle attività cittadine. Questa predominanza della frontalità nella foto turistica è legata anche alla sua pratica di fruizione e all'oggetto-supporto a cui è destinata: l'album di famiglia. Nello sfogliare l'album, si vuole vedere bene in viso il soggetto fotografato, in posa, al centro della foto. Se il turista è sempre ben inquadrato, ben visibile, riconoscibile - altrimenti è una foto mal riuscita, o da semantizzare sotto un altro statuto -, al contrario, l'abitante della città, rimasto fortuitamente iscritto nella foto turistica, è spesso di profilo o reso in modo flou. Lo sfocato, infatti, nel caso della fotografia amatoriale, viene scartato dall'album di famiglia, al contrario che nelle opere a statuto artistico, dove lo sfocato, così come le sovraesposizioni e i riflessi luminosi, hanno sempre avuto un legame privilegiato con le ricerche sperimentali e metalinguistiche. Molto usato lo sfocato, invece, nei reportage di viaggio a statuto artistico. Inoltre, nella foto turistica di monumento, il profilo non è contemplato* se non in quelle foto dove l'aggiustamento con il monumento è tale da prescrivere una torsione del volto, ma anche in quel caso il soggetto in posa si rivolge sempre al visore almeno con un gesto della mano. Ovviamente, però, esistono delle eccezioni nelle pratiche ludiche della fotografia di monumento, dove il profilo è contemplato come esibizione di una disinvoltura e di una nonchalance rispetto al luogo.

Vediamo qui un'altra foto scattata a Parigi, dove il turista mira a dimostrare la sua facile "inserzione" nei luoghi culturali della città e letteralmente si infila all'interno dell'opera scultorea di Henri De Miller (vedi tav. 28).

In tutti i casi, la fotografia turistica "monumentale" è prodotta e vissuta in quanto *firma* del soggetto in uno spazio culturale eteronomo ed è praticata come testimonianza della presenza del soggetto in un certo luogo di culto in quanto

attestazione e valorizzazione del contesto e della presenza del soggetto in quello stesso contesto. Il soggetto fotografabile si dispone per essere riconosciuto: la firma identitaria deve essere ben leggibile, come ben leggibile deve essere il monumento. Questa fotografia turistica è sempre una certificazione di essere stati in un certo luogo; è concepita cioè come la prova testimoniale di una presenza che è autorappresentazione di sé all'interno di un luogo di culto.

L'immagine turistica che si dà di faccia testimonia del nostro "improntare" il mondo. Come afferma Tisseron, i poteri di avviluppamento delle immagini, «contribuiscono a costituire ogni immagine in un territorio [...] che crea, al suo spettatore, l'illusione di poterlo contenere» (1996, p. 24, tr. nostra). Questa interiorizzazione dei limiti delle immagini permette di "tenere insieme" i diversi luoghi della città e il proprio esserci stati: il turista, per costruirsi un chez soi nella città d'arte deve fotografarcisi dentro, esservi iscritto, contenuto e contornato da limiti: i limiti del testo fotografico permettono di appropriarsi di ciò che questi limiti contengono.

2. Tra la fotografia di monumento e la fotografia di paesaggio

La foto scattata sulla riva della Senna davanti al ponte Alexandre III, di diverso tipo rispetto a quelle considerate finora, mette a confronto la forma di vita singolarizzante, quella tipica del ritratto in città, e quella globalizzante della foto di paesaggio, aperta a raggiera verso l'orizzonte (vedi tav. 29).

È necessario domandarci a questo punto se è la stessa cosa testimoniare la propria presenza in città, soprattutto in una città d'arte, o all'interno di un paesaggio naturale, per esempio esotico, o comunque fortemente straniero.

La foto turistica di paesaggio, sia quando mette in scena dei soggetti, sia quando, più frequentemente, mette in scena soltanto delle configurazioni spaziali, mira a rappresentare la suggestione di luoghi ancora da esplorare, addirittura da scoprire, più che alla certificazione di un luogo istituzionalizzato come quello del monumento cittadino (vedi tav. 30).

Questa prima simpatica immagine del deserto dell'Arizona mostra in modo ironico la sfida della fotografia di paesaggio, che è ben diversa da quella monumentale; tanto più quest'ultima mira ad attestare il "già visto", quanto più quella di paesaggio mira a spingersi oltre i sentieri tracciati - in questo senso è una fotografia dalla quale scompare la posa: non esistono pose possibili nelle foto d'"avventura".

La fotografia di paesaggio mira alla cattura di ciò che non è stato ancora visitato: in un certo senso è caccia grossa al non-ancora visto, al non riconosciuto e al non-riconoscibile: è una ricerca paradossale perché mira alla presa del luogo anonimo, non ancora confezionato, da personalizzare e da firmare per primi.

Il monumento deve darsi di faccia, mostrare la facciata, si presenta all'interlocutore della foto frontalmente, come fa il soggetto fotografabile/fotografato, mentre spesso il paesaggio non ha facciate ideali da proporre, ma sono tutte da scoprire di volta in volta, a ogni scatto. La foto di paesaggio, dove le coordinate rappresentazionali sono ancora da costituire, mette in scena il corpo del soggetto esploratore, permanentemente aperto all'*estesia*.

Dove non vi è alcun soggetto umano ritratto, il fotografo (è ancora un turista?) si impossessa di un luogo attraverso un'impronta di sé che non è quella della sua persona fotografata, ma è un'impronta corporale "diffusa" nell'immagine attraverso la presa di posizione rispetto a un intorno a 360°. Il fotografo si rende riconoscibile a sé stesso e ai futuri osservatori delle immagini attraverso l'impronta di sé lasciata nella configurazione *intera* di una fotografia, traccia *diffusa* della sua identità nelle zone e nei gradienti di luce/ombra dell'immagine. L'impronta identitaria sul paesaggio naturale si ottiene attraverso uno "stile"

enunciazionale proprio a ogni corpo fotografante. L'immagine turistica di paesaggio non nasce come mostrazione di un oggetto, ma come rivelazione di un'esperienza del soggetto. Ben più che un "è stato" dell'oggetto monumentale, la fotografia di paesaggio attesta un "è stato vissuto" dal fotografo/turista. Se il paesaggio si espone allo sguardo del fotografo, anche il fotografo espone se stesso attraverso il modo di "prendere" questo paesaggio. Infatti «la fotografia è sia traccia del mondo oggettivato dalla luce, sia traccia della presenza al mondo del soggetto» (Tisseron 1996, p. 157): la pratica fotografica all'interno di un paesaggio, oltre a produrre un'impronta *del* mondo, *impronta il* mondo.

La foto di paesaggio mira quindi alla suggestione più che alla certificazione, al confronto del soggetto con la natura locale, con i pericoli e con l'intorno straniante, mentre la foto di città prevede che quest'ultima sia riconoscibile, in un certo senso museificata: nella fotografia amatoriale in città, la città si dà come esemplificatrice di se stessa. In questo senso la riconoscibilità del monumento si oppone in modo netto alla ricercata e paradossale anonimità del paesaggio "naturale".

In un certo senso, nella foto in città il soggetto fotografato acquista identità grazie al monumento, mentre nel caso del paesaggio, è il paesaggio stesso che viene valorizzato dallo sguardo del fotografo, ma nello stesso tempo rivela l'identità affettiva del fotografo: la foto di paesaggio è una foto intimista anche se d'avventura, al contrario di quella cittadina, che "istituzionalizza" il soggetto fotografato mediante la storia memorabile del monumento.

Nella foto di città il sé costruisce un circuito di auto-rappresentazione e anche il monumento deve corrispondere a se stesso: per questo deve essere visto da un occhio che ne possa certificare l'esemplarità, la stereotipia. Davanti a una posa memorabile del soggetto, il monumento deve ricordarsi della sua posa tipica, riducendosi a una sorta di protesi competenziale del soggetto: la foto-monumento è innanzitutto un monumento *al* sé prima che a qualsiasi monumento *in* sé.

Non è però possibile ontologizzare i luoghi rappresentati e distinguere in modo così netto la foto di paesaggio da una parte e la foto di monumento dall'altra. Quel che ci interessa differenziare sono due diversi modi di produrre fotografie e due diverse strategie testuali: è anche possibile trovare fotografie che immortalano un paesaggio come fosse un monumento. Esistono infatti molti paesaggi già museificati da pratiche di ricorsività e stereotipizzazione, come ad esempio quello del Grand Canyon (vedi tav. 31), o le spiagge anonime, ma sempre uguali, delle isole caraibiche, cioè ambienti confezionati a partire da una certa visuale, in un certo senso resi inerti, resi cioè anch'essi monumenti.

Al contrario, come vedremo con la foto-diario e con quella di scorcio, la città d'arte è passibile di "spaesarsi", di diventare territorio di conquista, sfida al prototipo e all'abitudine: una visione che mostra una città imprevedibile, sempre diversa secondo le ore del giorno, inconfondibile.

2.1. La foto di scorcio e la foto-cartolina

Tra la configurazione della fotografia di città, monumentale, e quella di paesaggio, esiste la fotografia cittadina "di scorcio". In questo tipo di fotografia, un po' come avviene per la foto di paesaggi "ancora da conquistare e rappresentare", si mira a reperire l'inedito, e il turista si presenta come qualcuno che discela punti di vista nascosti, sconosciuti. La scoperta del luogo semi-nascosto pur all'interno di una rete cittadina fatta di monumenti e punti focali predefiniti, avviene spesso attraverso una presa fotografica obliqua, uno sguardo di traverso, di sguincio, di infilata, dove la città non è in posa, non ha fatto ancora a tempo a mettersi in posa, anzi lo sguardo che le si accorda può sorprenderla. Siamo di fronte, qui, a una Senna irriconoscibile (vedi tav. 32).

Al polo opposto della foto di scorcio, fortemente assunta anche se spesso disertata dal soggetto umano, si pone la foto-veduta di città, che predilige i punti di vista dall'alto (vedi tav. 33).

Questa visione panoramica della città afferma una prospettiva dove l'intensità dello sguardo è ben equilibrata rispetto all'estensione dello spazio, e si assentifica in quanto presenza. Questo tipo di produzione fotografica vuole essere una certificazione della città e del suo paesaggio, ma questa volta dall'esterno, come se mettesse in scena una vita spiata, non coimplicata, addirittura estraniata dal luogo scelto per lo scatto. Questa è una città proiettata e non embraiata: il soggetto enunciazionale mira ad assentificarsi, come avviene nelle cartoline. La fotografia-veduta non si distingue da una cartolina, prodotta dal desiderio e dall'ossessione della foto ideale, dove non devono essere presenti fattori di disturbo, né persone fra le statue o sui monumenti, dove nessun accidente deve rompere gli equilibri plastici e figurativi delle opere d'arte e che testimonia la competenza del soggetto al di là dell'accidentalità dell'essere lì proprio in quel momento.

2.2. Il diario di viaggio

Del tutto diversa dalla fotografia da cartolina è la fotografia-diario dove esistono vari tipi di indicizzazione quali, ad esempio, la data e l'ora, che sono un altro modo di mettersi in posa e di porsi di faccia all'osservatore della foto (vedi tav. 34 e 35).

In queste due fotografie (si tratta di un viaggio a Barcellona del 12 e 13 agosto 2005), non esiste posa del corpo del turista: essa è sostituita dalla data e dall'ora, che imprimono una presenza e che testimoniano non tanto i luoghi, quanto il proprio viaggiare, la caoticità del viaggiare, e soprattutto il valore sintagmatico dei luoghi visitati, magari a distanza temporale ravvicinata; infatti esse tengono in memoria le foto passate e in un certo senso già prospettano le prossime. In questo tipo di fotografia qualcuno entra sempre in campo a rendere asimmetrico il campo stesso; il caso è il protagonista di questa fotografia diaristica. La fotografia-diario è disordinata, perché spontanea e fortuita: suffraga la bio-fotografia del viaggio e la casualità degli avvenimenti. Inoltre, la foto-diario certifica la fatica del viaggiare, o testimonia della fatica di come si è giunti in un certo luogo (per esempio esistono molte fotografie di questo genere che mettono in scena il mezzo di trasporto per arrivare in un luogo di culto e il luogo conquistato: pensiamo ad es. alla moto davanti al monumento sul cocuzzolo della città).

Rappresentare la fatica mira a dare alla foto una patina di vissuto che sarebbe impensabile nella foto-cartolina e che quella di monumento non modulerebbe a favore del viaggio, ma a favore della messa in scena monumentale del sé del turista. Nella foto-diario l'accidentalità è valorizzata: anche la stessa maglietta o la stessa fascia per capelli in diversi luoghi della città diventano pertinenti per significare la durata della giornata e del percorso spaziale.

La foto diaristica mette in scena il *sé-ipse*, la sintagmatica identitaria, il susseguirsi dei sé-ipse all'interno della narrazione del viaggio, mentre quella del monumento mette in scena un catalogo di identità *idem*, che si sovrappongono l'una all'altra.

La foto-diario costruisce la privatizzazione di un sottospazio cittadino e la marcatura di un'accidentalità e irripetibilità della congiuntura, che si pone in opposizione alla fotografia di monumento dove la posa costruisce un *modello di* qualcuno o di qualcosa (cioè un ideal-tipo). Se la fotografia di monumento "conferma" ciò che sappiamo della città che visitiamo, e ricalca saperi condivisi, la fotografia diaristica costituisce la città mentre la percorre, e va a formare un "insieme significante" suscettibile di originare nuovi valori, che non sono tanto

valori "già dati" della città, quanto del viaggio stesso. Il diario di viaggio costruisce un'altra città rispetto a quella "monumentale" e a quella da cartolina perché mette in scena una città che *si fa e si disfa* attraverso incidenti, occasioni e avventure, tappe di un viaggio che non si riduce a una mappa del "valevole" decisa a priori. La geografia della città disegnata dalla fotografia-diario non ricalca degli appuntamenti fissi con i luoghi della valorizzazione collettiva e impersonale, ma diventa l'occasione di una rappresentazione itinerante che è il *proprio* teatro di incontri lungo il viaggio. In alcuni casi la città diventa quasi irriconoscibile e si costituisce quindi come "città abitabile", dove sono gli affetti e i giochi a essere messi in primo piano.

Se nella fotografia di monumento il corpo si iscrive sulla superficie della città ostentatamente e localmente, quasi a volersi appropriare della stratificazione dei tempi storici in modo puntuale, è in quella di scorcio e in quella diaristica che, paradossalmente, la città viene "scavata", sia a livello temporale che spaziale: si tratta di spazi non stereotipati e di tempi non ricorsivi, "fatti su misura", riconnessi veramente a un io-qui-ora del viaggio.

3. Le diverse configurazioni corporali nella fotografia turistica

La fotografia di monumento mette in scena un corpo-punto, mentre quella diaristica configura un corpo-movimento, un corpo "esploratore", che si inoltra nel mondo mentre si "apre" ad esso: è un corpo che incontra ostacoli, che si scontra e "resiste" rispetto ai luoghi attraversati. La foto di monumento vede il turista passare da un luogo deputato all'altro, senza che niente resti del suo camminare, del suo percorrere la città: la mappa di questo turista è una collezione di punti focali, slegati fra loro; la foto diaristica invece mette in scena i percorsi non programmati, gli sforzi, la fatica, l'improntarsi del soggetto con lo spazio attraversato e vissuto. Il corpo-movimento della foto diaristica si caratterizza per la sua apertura al percorso, per la *disponibilità sensoriale*; il corpo diventa una vera e propria *macchina di registrazione* polisensoriale che presentifica una presa sinestesica dello spazio.

La foto di monumento ha una natura "elettiva", va alla ricerca del "miglior esemplare", quella diaristica invece incontra il "dettaglio". La fotografia di monumento mira all'elezione di una rappresentatività, quella diaristica mira alla specificità delle singolarità del luogo: qui tutto può diventare significativo. Il corpo-movimento della foto diaristica "firma" i sottospazi cittadini in modo singolarizzante e impronta il corpo della città, mentre nella foto di monumento l'"iscrizione" del corpo sull'involucro della città è senza profondità: il monumento è un punto focalizzato, previsto e prefissato, un luogo *già* deputato al turista. Le firme del turista sulla città sono diverse nei due casi: nella foto di monumento il turista traccia una firma ben leggibile, una firma che si sovrappone e si sostituisce a quelle degli altri turisti, come fosse un involucro. Diversamente, la firma del turista nella foto-diario è piuttosto una firma-sigla, non necessariamente leggibile: basta semplicemente che indichi un'individualità e un gesto.

Se la visione della città monumentale è modalizzata secondo il *dover essere*, quella diaristica lo è secondo il *poter essere*, dove domina la forma di vita dell'occasione, della contingenza, dell'avventura, che marca l'autenticità del percorso e l'autenticità della città. Nella foto-diario gli incontri con monumenti e persone sono contingenti, debolmente o per nulla programmati e organizzati, mentre nella fotografia di monumento non c'è incontro, ma solo un "confronto fra facciate".

Come abbiamo già rimarcato, la fotografia monumentale mette in scena un corpo-punto stereotipato e ricorsivo²⁹¹ e quella diaristica presentifica un corpo-movimento che "incontra" altri corpi; diversamente la fotografia da cartolina

implica un corpo-sguardo, un corpo che non pone forti costrizioni in una città che non oppone resistenze. Diversamente, la foto di scorcio è come se lacerasse la facciata dei monumenti e, superando gli ostacoli delle diverse prospettive incassate, trovasse degli interstizi, degli incavi, uno spazio davvero "interno" alla città, spazio di dialogo e teatro di una vita immaginaria. La foto di scorcio mette in scena un corpo che "spaesa" perché è un corpo-interstizio, ma resta distante dal corpo messo in scena dalla foto di paesaggio, che costruisce un corpo-involucro, diffuso, a 360°. Questi due tipi di fotografie mettono in scena due diversi modi di spaesare l'ambiente: la foto di scorcio compie un movimento a zigzag all'interno della città, perché deve scavalcare le "facciate" dei punti di vista già predisposti, mentre quella nel paesaggio naturale, senza facciate, deve trovare appigli all'interno di un campo sensoriale da orientare. Ma la libertà di movimento in cui si trova il corpo nella fotografia di paesaggio è ben diverso dal corpo "onnivedente" della fotografia di città dall'alto: quest'ultimo è un corpo fattosi sguardo, pellicola visiva che va alla ricerca della città stagliata in quanto susseguirsi di linee d'orizzonte, mentre il corpo dell'esploratore è un corpo "onnipercipiente" che ha se stesso come sorgente e orizzonte.

Se ogni tipo di configurazione testuale mette in presenza e porta in causa tipi di corpo diversi dello spettatore, prefigura anche diversi tipi di cogliere e apprendere la città, di metterla a significare agli occhi di chi osserverà le foto.

La città monumentale è fatta di focalizzazioni di punti slegati fra loro, mentre la città-cartolina è costruita su apprensioni globali e interamente proiettate. La città della fotografia diaristica è una città-percorso, fatta di ostacoli, frontiere, resistenze: è imperfetta, casuale e avventurosa e arriva persino a costituirsi in "città-paesaggio abitabile", il contrario della città visitabile del turista. La città della fotografia-scorcio è una città intravista, scovata, "trovata". Come abbiamo visto, non è affatto evidente che la fotografia che rappresenta il turista sia una foto più "assunta": piuttosto è il contrario. Quando il corpo del turista scompare dalla mira del visore, appare la sua vita dentro la città, come avviene con la foto-diario o con la foto di scorcio. Il turista che si mette in posa, in mostra, si fa già immagine, smette di sentire, si fa già carta - come l'oggetto-fotografia -, o pietra - come il monumento.

Conclusioni

Il viaggiatore si appropria dell'identità fenomenologica e culturale della città in molti modi diversi, come abbiamo tentato di dimostrare, ma soprattutto se ne appropria in modo ben diverso da come fa il cittadino²⁹². Siamo d'accordo con Barthes quando nella *Camera chiara* afferma che *non si ha voglia di vivere lì, nella foto turistica* (1980, v. p. 41). Davanti a una fotografia di Charles Clifford, Barthes si commuove perché:

è là che vorrei vivere [...]. Qualunque cosa avvenga [...] io ho voglia di vivere là, *in consonanza* - e tale consonanza non è mai soddisfatta dalla foto turistica. Per me, le fotografie di paesaggi (urbani o agresti che siano) devono essere *abitabili* e non visitabili (1980, pp. 40-41).

Il visitabile e l'abitabile sono due configurazioni emotive e passionali della fotografia di luogo che dipendono dal punto di vista di chi le osserva. La città visitabile rimanda a una intersezione di tempi diversi, alla persistenza del luogo, al suo durare indipendentemente da noi. Nel caso del turismo cittadino, questo regime è legato a una fotografia dove il monumento è visto dall'alto, e vale in quanto teatro di avvenimenti bellici, culturali, etc.; mentre la fotografia dell'abitabile rimanda alla foto che coglie l'accidentalità dell'ora, del clima, la contingenza del tempo, insomma il localismo di ogni singola esperienza di viaggio. La foto diaristica infatti coglie l'unicità dell'istante, del "qui e ora", istante fermato dell'esperienza singolare che si rapporta localmente alla persistenza di un tempo lontano. In questo senso la fotografia di monumento è un incontro tra la fotografia-cartolina e la foto-diario, dato che esiste in essa un gradiente di autograficità e quindi di appropriazione esperienziale proprio all'interno di un luogo quale il monumento, fatto di impronte e patina di tempi passati.

Ci accorgiamo così che le diverse tipologie di configurazioni testuali e pratiche legate alla foto turistica rimandano a dei modelli che sono semplicemente un insieme di orientamenti, dato che ogni singolo esempio è sempre un ibrido fluttuante tra una configurazione e l'altra. Inoltre, ogni tipo di presa fotografica individuato tende verso i confini, anch'essi molto labili, fra la fotografia turistica, la fotografia di famiglia e quella ad ambizione documentaria. Infatti, se la fotografia di monumento mette in posa i suoi soggetti e li ritrae come avviene nelle foto-ricordo di famiglia, non possiamo negare che anche la fotografia diaristica tende, sotto alcuni aspetti e prospettive, a porsi come una fotografia

degli affetti, dei giochi e della complicità tipici della foto di famiglia, ma nello stesso tempo se ne distacca perché non prevede posa ed è una fotografia che esplora il mondo come fa quella di reportage.

Se molti reportage di viaggio mirano a una certa esaustività della visione, non possiamo però certo avvicinare questa ricerca di esaustività a quella offertaci dalla fotografia della città dall'alto, dato che essa è del tutto "impersonale". Dovremmo inoltre distinguere tra i reportage di viaggio che sposano un tipo di fotografia diaristica (dove il luogo diventa solo una scusa per viaggiare) da quelli che, in modo un po' diverso, giocano a nascondere il luogo visitato per diventare testimonianze di viaggi interiori - e che si avvicinano di più alla nostra fotografia di scorcio.

Ci pare quindi che a ogni nuovo esempio (sia una singola foto o una serie), ogni distinzione che costituisce un punto cardine per la costruzione di un modello sia sempre attratta dai suoi confini e dai suoi opposti, e i parametri che costruiscono i modelli sono continuamente in trasformazione secondo gli incroci che si stabiliscono di volta in volta tra diverse testualità, pratiche produttive e pratiche interpretative.

Pierluigi Basso Fossali

Foto in forma di "noi". L'eclissi rappresentazionale di una coppia

0. Introduzione

La presente analisi si basa su un *corpus* fotografico precostituito, vale a dire *Les preuves du temps* di Denis Roche. Il carattere "precostituito" di tale corpus dipende da una pratica che è compito dell'analisi stessa individuare e mettere a significare; nel contempo, la ri-assunzione del corpus stesso da parte della pratica semiotica finisce per ricostituirlo attraverso uno specifico fascio di pertinenze.

Un primo, necessario ordine di problematizzazione è allora quello della pratica istituyente. A questo proposito possiamo distinguere:

a) *pratica di produzione poetica*: innanzi tutto, *Les preuves du temps* è un corpus di opere fotografiche in bianco e nero, scattate dallo stesso autore, di cui si deve stabilire la "programmatica" afferenza a un medesimo progetto estetico;

b) *pratica d'implementazione pubblica*: in secondo luogo, abbiamo una pratica di diffusione sociale, per cui *Les preuves du temps* è una collezione di opere costituita in occasione di due esposizioni concepite come "retrospettive" e "personali" adibite presso il Museo Nicéphore Niépce a Chalon-sur-Saône e la Maison Européenne de la Photographie di Parigi nel 2001;

c) *pratica di documentazione critica*: tali esposizioni (tutte recanti la stessa intitolazione: *Les preuves du temps*) si sono tradotte anche in un'omonima pubblicazione per Seuil, curata da Gilles Mora.

Questa predeterminazione stratificata del corpus costruisce immediatamente, una volta assunta come prospettiva d'analisi, una rete di relazioni privilegiate tra le opere che lo compongono. Il che non significa far coincidere corpus e intertesto, dato che ogni esemplare del corpus è passibile di attivare richiami intertestuali che fuoriescono dal corpus stesso²⁹³. Se si può parlare di relazioni privilegiate tra i membri interni al corpus è semplicemente per il fatto che studiare

quest'ultimo significa dare risalto alle specificità di ogni esemplare a partire dalla sua caratterizzazione contrastiva rispetto agli altri membri del corpus. Infatti, la costituzione stessa del corpus - in questo caso espressamente realizzata dall'artista o da un membro del Mondo dell'arte che ne ha assunto la responsabilità (per esempio, il curatore di una mostra) - si pone come una pratica che intende profilare il modo con cui i testi raggruppati possono essere messi a significare.

Nel costituire un insieme di opere, si decide di assumerle sotto una certa prospettiva paradigmatica e sintagmatica. La prospettiva paradigmatica si manifesta, in questo caso, con l'apposizione di un titolo ad individuazione dell'intero corpus: *Le prove del tempo*. Per quanto riguarda la prospettiva sintagmatica, essa si esplica in una presentazione cronologica delle opere (stando almeno al catalogo, da noi assunto come testualizzazione della costituzione del corpus²⁹⁴). La tensione tra queste due prospettive è già in sé foriera di una caratterizzazione per valori compartecipati (confronto paradigmatico) e per valori distintivi (dissimilazione sintagmatica). Tuttavia, le pertinenze paradigmatiche possono diffrangersi e costituire delle classi dissimilabili (ad esempio, delle *serie*, dei *cicli*), così come la focalizzazione sulla caratterizzazione delle opere non deve nascondere che anche il percorso sintagmatico offre il susseguirsi di stringhe sintattiche in grado di costituire delle configurazioni significanti paradigmatiche (ad esempio, dei *periodi* o delle *fasi* artistiche di un autore). Come sempre, dipende dal livello d'analisi a partire dal quale vengono convocate delle categorie, quali, in questo caso, quelle di sintagma e paradigma.

L'individuazione di valori semantici (*percezione semantica*) lavora per *dissimilazione delle contiguità*, mentre il reperimento di una coesione discorsiva cerca di reperire delle *ridondanze*, quali le isotopie, che hanno un andamento ritmico e offrono localmente la possibilità di cogliere i valori entro rapporti tra figure e sfondi o tra livelli enunciazionali concorrenti. L'applicazione di tali criteri di semantizzazione al corpus dimostra come esso stesso, nella sua globalità, può divenire una *configurazione discorsiva integrata* quando esso non è stato costituito a fini di analisi, ma è retto da una pratica che lo ha effettivamente implementato sulla scena pubblica (è il nostro caso).

Dato che, in prima istanza, il *globale* determina il modo di apprensione del *locale*, la costituzione del corpus decide dello stesso fascio di pertinenze attraverso cui analizzare gli esemplari che lo compongono; per esempio, la declinazione presentativa cronologica delle foto di Roche rende pertinente e preminente una semantizzazione per differenze diacronicamente rilevabili. Uno

studio diacronico, una volta traslato dall'ambito dello studio dei linguaggi a quello dell'analisi dei discorsi, non confronta semplicemente "stati" o configurazioni, ma enunciazioni. Quest'ultima osservazione è in realtà quella che spiega come ogni analisi di un testo non può sottovalutare o persino trascurare l'afferenza di quest'ultimo a un corpus o quantomeno a una classe genealogica di testi (generi). L'identità di un testo è data anche dalle sue strutture enunciazionali e queste sono coglibili in termini di predicazione ed assunzione solo nel quadro di una rete di relazioni con altre enunciazioni storicamente attestate. Dietro ogni testo vi è una mossa interna a un gioco linguistico e una pratica storicamente tracciata. Per questo l'analisi deve sempre iniziare da un quadro di poste ermeneutiche e non può avere il carattere di una *procedura*.

Il corpus non è solamente un quadro entro cui caratterizzare gli esemplari per classi, tipi o famiglie, ma è anche lo sfondo critico di una semantizzazione dei singoli testi e delle relazioni che intrattengono tra di essi al fine di costruire potenzialmente una discorsività di taglia più ampia. Per essere più precisi, dovremmo dire che l'organizzazione del corpus in classi, tipi o famiglie regola la semantica stessa del corpus precostituito in quanto discorso. Nel contempo, si deve tener conto che il dominio e la pratica d'afferenza del corpus decidono dei regimi identitari con cui vengono individuati gli esemplari inglobati (ripetizioni, varianti, versioni, trasposizioni, frammenti, polittici, ecc.).

Rispetto al dominio d'afferenza del nostro corpus, possiamo sostenere che la fotografia è assunta come un'*arte autografica ad esemplare multiplo*, benché sui generis. Infatti:

- a) all'aumento di interventi autografici qualificanti, lungo il processo produttivo, decresce la possibilità di multipli dell'esemplare originale, ma ciò apre nel contempo la possibilità di un'infinita serie di *varianti*;
- b) l'originale fotografico dipende spesso da un processo d'elezione di un esemplare a partire da una serie di scatti in successione, ossia da una lunga lista di "provini" in fase di sviluppo del negativo e di stampa del positivo;
- c) malgrado la fotografia sia stata colta come l'emblema dell'arte riproducibile, i fotografi possono stabilire la taglia dimensionale e il numero degli esemplari positivi da considerare come gli originali dell'opera.

Ecco allora che i) una testualizzazione ripetuta della stessa foto all'interno di un corpus non comporta una dissimilazione statutiva o una gerarchizzazione ontogenetica (sono entrambi esemplari originali), ma può acquisire un significato sintagmatico localmente diverso; (ii) una ripresentazione

frammentaria o dimensionalmente difforme di una foto può essere colta come una variante o contrattata come una foto differente; (iii) una ri-assunzione della stessa foto dentro polittici o serie diverse può portare di volta in volta a costituirla come testo sotto prospettive pertinenti diverse.

Il libro di Gilles Mora, *Denis Roche. Les Preuves du temps*, uscito in occasione delle due personali dello scrittore-fotografo, reca delle riproduzioni delle foto o degli esemplari? Il libro si limita a riportare, come apparato critico, le didascalie delle foto, ma in esse non vi è alcuna menzione delle caratteristiche materiali e dimensionali degli originali, cosa che sarebbe stata percepita come un obbligo nel caso non solo di dipinti, ma anche di litografie (anch'esse opere autografiche ad oggetto multiplo). L'aspetto materiale delle foto non è affatto laterale; Roche, come la maggior parte dei fotografi, si preoccupa delle proprietà dei positivi da esporre. Tuttavia, tali parametri materiali, più che costrittivi, delimitano una possibile classe di varianti soprannumerarie. Non sarebbe allora eccessivo sostenere che le foto sul libro di Mora, se derivate direttamente dai negativi originali, si pongono come varianti soprannumerarie dell'opera fotografica di Roche. Se invece sono derivate da positivi, non partecipano direttamente della trascendenza dell'opera fotografica rispetto alle sue manifestazioni oggettali, e ne sono delle riproduzioni; tuttavia, tali riproduzioni suggellano comunque la vocazione dell'opera fotografica ad assumere un'identità trascendente visto che si astraggono da qualsiasi manifestazione singola, per quanto usino come matrice un positivo (le variabili materiali della carta di supporto, la risoluzione e la dimensione dipendono comunque dal libro). Come si vede, in ogni caso, la foto non deproblematizza la sua riproduzione, quanto invece ostenta un'identità predisposta ad accogliere varianti soprannumerarie. Qual è la ragione di ciò? Si tratta della *plasticità mediale* della fotografia. Le opere fotografiche hanno un'identità trascendente "aperta" a varianti soprannumerarie perché hanno di mira un'implementazione variegata, interstiziale, persino parassitaria. Ciò rende la fotografia tendenzialmente diversa dal cinema o dall'arte pittorica le cui mediatizzazioni sono molto istituzionalizzate e limitate. La fotografia digitale non fa che enfatizzare questo carattere della fotografia, conducendola a una sorta di voracità intermediale: essa tende ad assumere e a surrogare le altre forme di testualità e ad occupare ogni spazio mediale lasciato libero.

1. Le restrizioni semantiche del titolo del corpus

La titolazione del corpus è frutto dello sguardo retrospettivo che lo costituisce. Le foto raccolte nel corpus non sono state programmaticamente prodotte sotto un progetto unitario. Ma allora si pongono esse stesse come "prove del tempo", testi-oggetti che testimoniano di una durata trascorsa, oppure esse più semplicemente tematizzano, a livello di enunciato, tali "prove"? è la loro materialità - lo iato tra tempo di produzione e tempo della ricezione retrospettiva - che comprova il tempo, che fornisce al tempo una superficie d'iscrizione ove trovare una forma di manifestazione? Oppure, le foto tengono un discorso sul tempo, ponendosi persino come un laboratorio testuale di sperimentazione?

Non occorre restare prigionieri di queste pur giustificate interrogazioni né predicare un'ambiguità irresolubile. La costituzione prospettica della foto in quanto *configurazione sensibile, prodotto e discorso*, l'articolazione tra espressione e contenuto propria a ciascuna di queste costituzioni, la piega tra livello enunciato e livello enunciazionale rappresentano gli assi di una determinazione non riduzionistica, tensiva e nel contempo organizzata della semantizzazione della titolazione di questo corpus. Se restrizioni devono essere apportate rispetto a questo plesso semantico, esse devono derivare a monte da una dimensione globale (la pratica che costituisce il corpus), e a valle da una rideterminazione del globale a partire dal locale, ossia dallo studio delle singole foto. Implicata è certamente anche la pratica di produzione delle foto, ma in ogni caso l'intenzione esplicita che la guida ha la possibilità di mettere in prospettiva il senso dei suoi prodotti (le foto) solo nel momento in cui essa stessa diviene intelligibile come gestione tentativa e negoziabile della significazione del proprio agire rispetto allo scenario che la include.

Per ora, ci basta aver dispiegato un terreno semantico del corpus da esplorare: le foto esemplificano delle prove sensibili del tempo, si offrono come prodotti che testimoniano di esso, assurgono a ragionamenti discorsivi a dimostrazione dell'effettualità del tempo. Il primo aspetto potrebbe essere colto come problematico o persino impertinente, dato che il piano dell'espressione della foto è statico. La possibile significazione del movimento (come nel caso degli assi tensivi o delle anamorfosi cronotopiche) si porrebbe già sul piano del discorso; dunque come dare una chance alla fotografia di esemplificare il tempo a livello di configurazione sensibile? La prima banalità da sciogliere è il divieto di identificare tale configurazione con l'espressione fotografica; la prensione percettiva della foto è già un'articolazione semiotica; la seconda cosa da affermare è che tale costituzione è processuale, quindi durativa, inevitabilmente

temporalizzata. Con ciò si palesa il fatto che il tempo della foto è iscritto nell'immanenza di un accoppiamento tra strutture/processi testuali e competenze/performance del fruitore. È inevitabile allora ritenere che la semantica della foto sia compromessa anche con una temporalità fenomenologica.

Ecco allora un secondo quesito posto dal titolo del nostro corpus: di che tipo di tempo si parla? Ritenere che a tale domanda si debba rispondere con un'unica accezione di temporalità o additare una voluta ambiguità, significa semplicemente partire con il pregiudizio che mentre uno scritto può legittimamente rubricare sotto un termine una vasta esplorazione concettuale (come esempio basti prendere uno dei tanti saggi scritti "sul tempo"), un corpus di foto non sarebbe in grado di fare altrettanto. Polemiche a parte, ci dobbiamo chiedere se il nostro corpus non sia una disamina per figure dei diversi modi di considerare o esperire la temporalità.

Inutile immergersi qui in disquisizioni sulla natura soggettiva od oggettiva del genitivo (*del tempo*), prima di aver chiarito anche la semantica di "*preuves*". Innanzi tutto si è trascelto *preuves* a sfavore di *épreuves*, termine quest'ultimo che contempla maggiormente un'accezione che direttamente sostiene l'isotopia fotografica del corpus: si dice infatti *épreuve photographique* nel significato di "copia fotografica" ed *épreuve négative* nel significato di "negativo fotografico". La scelta di *preuve* pare comportare una restrizione di campo semantico, e in particolare una determinazione di significato all'interno di una precisa configurazione narrativa: quella che vede al centro il risultato di un programma epistemico (o a fini epistemici). *Preuve* è allora soprattutto prova in quanto "dimostrazione", "comprovazione", "riprova", mentre *épreuves* avrebbe sottolineato maggiormente la "tentatività" di una performance o una sperimentazione diretta di qualcosa.

Il titolo del corpus pare quindi condurci verso una restrizione semantica che potremmo tradurre con "le riprove del tempo", per quanto quest'ultimo termine sia rimasto, al contrario, ancora semanticamente indefinito. Ora, potremmo chiederci se un'ulteriore risoluzione semantica non potrebbe essere ottenuta considerando la pratica fotografica, lo statuto e il genere di foto che stanno alla base del corpus. Ci possiamo permettere qui qualche preliminare appunto: la pratica è colta a partire dall'(auto)attribuzione di un compito artistico, testimoniato anche dallo statuto con cui circolano le foto di Roche; i generi fotografici trascelti e il tipo di valorizzazioni che contrattano non contemplano, ad esempio, il reportage giornalistico, il paesaggio o la foto astratta, ma invece il ritratto, il nudo, la foto di viaggio. Il tempo è allora messo in prospettiva da

generi che ne "privatizzano" l'ambito di afferenza, fino al punto di circoscriverlo a *tempo biografico*, ed anzi - come vedremo - *autobiografico*, dato che la presenza figurativa più ridondante all'interno del corpus è quello della compagna del fotografo Françoise Peyrot e di Roche stesso. La vocazione artistica (e non solo estetica) della pratica fotografica, comunque solcata dall'interstizio temporale che divide l'inizio di un'attività non occasionale di fotografo (1967) e la prima personale fotografica (1978), mette in tensione aspetto privato dei contenuti ed implementazione pubblica dei testi. Del resto non vi è autobiografia senza una tale tensione.

Nel caso del nostro corpus, il genere autobiografico è imbricato con quello diaristico; infatti, salvo casi isolati, le foto non hanno un vero e proprio titolo e sono individuate da una didascalia che ne ricorda la data dello scatto e il luogo. Con ciò si potrebbe infine affermare che *Les preuves du temps* è un corpus costituito da foto che afferiscono a un tempo biografico e il titolo non fa che instradare l'interpretazione verso l'asse isotopante della dimostrazione dei segni del tempo sulla corporeità di soggetti (la coppia, innanzi tutto) e oggetti (paesaggi). Essendo un corpus di opere che ingloba trent'anni di lavoro fotografico (1970-2000), esso pare indirizzare il fruitore a una lettura complessiva dell'opera fotografica di Roche e a reperirne un filo conduttore: a) l'autobiografia, b) la struttura testuale diaristica, c) la centralità della corporeità come superficie d'iscrizione del passaggio del tempo, fungendone nel contempo da riprova; d) la riflessione metalinguistica sulla fotografia stessa.

Costituzione del corpus e titolo, genere prevalente e organizzazione discorsiva fungono da quadri di riferimento e da proposte di un contratto fruitivo in grado di regolare un sistema di attese e specifiche strategie di incorporazione dei valori semantici. Tuttavia, è lecito domandarsi se le restrizioni semantiche poste dal titolo corrispondano davvero alla ricchezza delle relazioni dei testi individuati dal corpus. Come sempre, il senso è qualcosa che si gestisce e non qualcosa che si determina a partire da regole e da gerarchizzazioni di livelli categoriali. Il carattere tensivo del senso nasce anche dalla continua frizione tra prospettive di semantizzazione in competizione, tra cui quelle che dipendono dal *globale* e quelle che dipendono dal *locale*. Ecco allora che le restrizioni semantiche del titolo non potranno che entrare in relazione tensiva con i valori esemplificati da ciascuna foto e con le isotopie rilevabili tra più foto. Questa relazione tensiva resta comunque governata non solo dalla predicazione dei valori, ma anche dalla loro assunzione; ecco allora che mentre il locale (la singola foto) può dispiegare la propria differenza predicativa - il suo "inadattamento" al globale che la pre(s)agisce -, le assunzioni del portato semantico tendono a restare incapsulate,

per cui è l'ultimo livello, quello gerarchicamente superiore, a valere, a proporsi come linea guida nella gestione del senso. Quand'anche i livelli pertinenziali più "esterni" del *globale* risultino infine ironici per l'attrito con i tipi di valori predicati e la specifica declinazione figurativa delle singole foto, è sempre un livello pertinenziale ancora più comprensivo ed esterno che assume questa ironia, tant'è che quest'ultima finisce sempre per essere *metadiscorsiva*.

2. Punti di attacco nell'investigazione del corpus

2.1. Assi di semantizzazione

Il corpus che stiamo analizzando costruisce diversi assi di semantizzazione in tensione tra di loro:

- a) il primo, come visto, è la titolazione; essa è stata assegnata in occasione dell'esposizione retrospettiva delle opere di Roche. Tale titolo ambisce sia ad essere una sintesi della poetica di Roche, sia ad esplicitare la tematica affermata autonomamente dal corpus di opere. Sul piano della pratica di attestazione critica del corpus, Gilles Mora, da un lato, si serve degli scritti di poetica e dei testi teorici di Roche, dall'altro mira ad individuare il portato più generale del discorso tenuto dall'insieme delle opere di Roche, osservate retrospettivamente. La coerenza tra questi due livelli (poetica/teoria e opere) è assunta pregiudizialmente, mentre casomai è qualcosa che si dovrebbe dimostrare. Del resto, è la coerenza stessa come valore esemplare a poter essere questionato; Roche può aver significativamente costruito una teoria della fotografia che va al di là delle sue opere oppure queste possono rivelare un portato teorico o poetico che oltrepassa i limiti degli scritti da studioso o da artista;
- b) un secondo asse è dato dall'ordinamento prevalentemente cronologico delle opere; il corpus infatti è dotato di una linearità, e parte dalla foto più remota temporalmente a quella più recente; la retrospettiva non procede quindi a ritroso, ma mima un percorso speculare alla successione produttiva delle opere. In questo senso, lascia trasparire progressivamente riprese, dissoluzioni di continuità, serie, senza preordinarle. L'unica eccezione è data dalle foto scattate, a distanza di anni, nello stesso luogo e dallo stesso punto di vista, includendo la stessa porzione di spazio e la stessa figura femminile; in questo caso, il corpus - testualizzato nel volume - presenta in una pagina la singola foto nel giusto ordinamento cronologico e nella pagina a fianco le altre foto, più in piccolo, appartenenti alla stessa serie, ma scattate in altri momenti;
- c) un terzo asse è dato dai generi ricorrenti nel corpus e, per opposizione, dalle foto che non paiono riconducibili a una logica di genere;
- d) un quarto asse è dato dalla chiara emergenza di alcune serie lungo le 138 opere del corpus; mentre i dittici e i trittici vengono considerati un'unica opera, le serie - come già detto - possono trovare testualizzazione della loro esistenza, nel catalogo, appaiando le foto in

piccolo ad ogni manifestazione di una di esse lungo la presentazione cronologica. Ciò significa che la logica della serie non intende inficiare l'autonomia di ciascuna foto. Ora, accanto a queste serie esplicitate dalla formula presentativa del corpus testualizzato, ve ne sono chiaramente delle altre; demarcare queste ultime non significa tuttavia basarsi su isotopie figurative, temi o assetti enunciazionali. Elevare qualcosa a "serie" significa esattamente porsi al di sopra di queste pertinenze isotopiche, tematiche ed enunciazionali per riconnetterle a una pratica istanziativa comune.

Possiamo allora esplicitare il modo con cui intendiamo descrivere il corpus; cercheremo di disimplicare l'esistenza di alcune serie che organizzano la rete di relazioni tra le foto interne al corpus; considereremo le serie come declinazioni progettuali di un'unica investigazione artistica suggellata dal titolo *Les preuves du temps*, dove le prime precisano la seconda e viceversa. La presentazione cronologica funge da vettorialità della ricerca interna a queste declinazioni progettuali. Infine, i generi convocati varranno come snodi di semantizzazione tra afferenza al corpus e intertesti esterni. Esplicitazioni di poetica e teorizzazioni di Roche non saranno convocati se non, localmente, ad ulteriore esplicitazione dei rilievi di analisi, e mai come precondizioni di accesso alla semantica dei testi. Non ci sfugge affatto l'alto livello teorico della sua riflessione sulla fotografia, e in particolare sul suo praticarla (in questo senso potrebbe anche avere ragione Damisch nel sostenere che Roche è il miglior interprete di sé stesso); tuttavia, la nostra sfida è esattamente confrontarci con *Les preuves du temps* senza voler ritrovare necessariamente quello che l'artista ha esplicitato del suo fare; con ciò, mettiamo alla prova la nostra capacità analitica, ma anche l'autonomia significante del corpus.

2.2. *Tempo e tempi*

Mentre l'estensione/restrizione semantica delle "prove" dipenderà in larga parte dai valori esemplificati dalle foto, l'accesso ai valori semantici del termine "tempo" è alquanto problematica. Uscendo dalle riflessioni preliminari sul titolo, una volta che ri-assumiamo il tempo come indicatore di un polo tematico, ossia di un punto di convergenza e interrelazione tra isotopie, scopriamo che la determinazione del bacino semantico che ne sarebbe alla base è alquanto problematico. Il rilievo è fin banale se pensiamo che mentre la semantica della prova è radicata (trova un nucleo semantico) nel terreno figurativo dell'esperienza, quella del tempo sottende quest'ultimo, il che l'ha resa una delle questioni più dibattute in filosofia, nelle scienze naturali così come in quelle umane.

Da ciò si evincono due aspetti problematici per il nostro corpus: il primo si traduce nel fatto che la tematica del tempo si presenta non solo come diffranta ma anche come non delimitabile pregiudizialmente; il secondo si fonda sulla paradossale tensione del corpus indagato ad esemplificare una qualche manifestazione - nel caso, anche in negativo - del tempo stesso. Incrociando questi due aspetti problematici, forgiamo la seguente linea di ricerca nel corpus: si tratta di evincere i modi di manifestazione figurativa del tempo a seconda di come questo venga concettualizzato e rapportato all'esperienza. Quest'ultima condizione potrebbe risultare surrettizia qualora non venga ricordato che siamo di fronte a un corpus i cui generi prevalentemente convocati sono legati a una privatizzazione dello spazio o a una tematizzazione osservatoriale dell'ambiente (paesaggio colto in un viaggio), e il cui ordine è cronologico. Come detto, la didascalia si limita a riportare luogo e giorno dello scatto. Il tempo è allora, di primo acchito e innanzi tutto, "biografico". La significanza di questo tempo è però immediatamente colta rispetto a un sistema di opposizioni, interne ed esterne: il tempo biografico attestato dal corpo ed invece quello attestato dalla macchina fotografica, il tempo biografico contrapposto al tempo del dispositivo, il tempo biografico in antitesi con quello della natura, e così via.

Naturalmente, non abbiamo qui nessuna pretesa di chiarire anticipatamente all'analisi come la temporalità venga tematizzata ed elaborata all'interno del corpus, né vogliamo premettere per esteso una lunga teorizzazione del tempo, dato che ci interessa cogliere casomai quale tipo di riflessione figurativa i testi adibiscano. Quello che stiamo cercando di contrattare è piuttosto la posta in gioco: ossia, la pluralizzazione delle prospettive entro cui le "prove del tempo" possono pervenire a tematizzazione e a figurativizzazione. In questo senso, il

discorso fotografico, come ogni altro tipo di discorso, non viene qui concepito in base a ciò cui risponde (l'argomento trattato), ma in ragione delle connessioni isotopiche e tematiche che cerca di gestire. In fondo, la "precisazione d'argomento", tipica del discorso scientifico, deve essere colta come un tentativo di neutralizzare tematizzazioni e linee isotopiche concorrenziali, tra cui i saperi dati localmente per scontati e il loro stesso fondamento epistemologico. La stessa cosa non può essere assunta per il nostro corpus fotografico, dato che le *valorizzazioni* che il discorso è in grado di adibire non sono predeterminate disciplinarmente, ma sono piuttosto il frutto locale di una sperimentazione poetica e biografica di cui la struttura diaristica dovrebbe testimoniare. Il nostro corpus si accentrerà allora su alcuni snodi di valorizzazione che devono trovare una loro narrativizzazione comune, la quale mette a fuoco progressivamente una progettualità: quella di costruire un discorso fotografico coniugato al noi, ossia alla prima persona plurale. Questo sforzo coniugativo pertiene a due coppie fondamentali: quella dell'artista con la sua compagna e quello del fotografo con il dispositivo che utilizza. Sono due "matrimoni" rappresentazionali a cui il corpus fotografico, nel suo insieme, cerca di pervenire, attraverso "attacchi" argomentativi, dispiegamenti narrativi e arrangiamenti discorsivi diversi, ma che cercano autonomamente di trovare una soluzione a un comune progetto. In fondo, le diverse serie del corpus non sono che la risposta in fieri, e sotto prospettive diverse, data alle questioni poste dallo stesso esordio fotografico di Roche: (a) sostituire alla penna del letterato un dispositivo, il cui filtro mediazionale è molto più accentuato, e (b) assumere a proprio oggetto d'indagine la propria biografia, correndo il rischio di fare della propria compagna una modella. L'arrovellamento poetico di Roche che emerge in *Les preuves du temps* è risolvere un dualismo originario e bilaterale verso una fusione di istanze e di corpi.

Questa mira poetica è attraversata, catalizzata e nel contempo contrastata, dal tempo; ma quest'ultimo, "messo alla prova", si rivela infine un termine-ombrello. È opportuno allora sollevare innanzi tutto una problematizzazione del tempo secondo una semiotica dell'esperienza. È infatti piuttosto evidente che nel nostro vissuto il presente si offre sia come una stratificazione di valori che afferiscono allo scenario esperienziale in atto, a esperienze rimemorate del passato e a quelle prefigurate del futuro (presente dimensionalizzato dalla ritenzione e dalla protensione), sia come un quadro di riferimento per una tempistica dell'azione (presente d'attacco che intima di costruire un coordinamento con il divenire dello scenario esperienziale), sia come un parametro di base per vagliare l'estensione durativa, l'agogica e il ritmo di ciò che è in atto (è un presente specioso - come direbbe William James - proprio perché si impone come sfondo qualitativo della

temporalità fenomenica).

| | | | |
|--|--|--|--|
| ESPERIENZA TEMPORALE | presente dimensionalizzato | presente d'attacco | presente specioso |
| SFONDO TEMPORALE DELLA COSTITUZIONE DEI VALORI | tempo-spessore (essere nel tempo) | tempo d'appaiamento (essere a tempo) | sprazzo di tempo o bolla temporale (essere tempo) |
| ESEMPLIFICAZIONE DI CATEGORIE D'ORDINAMENTO TEMPORALE | <i>simultaneità</i> | <i>successione</i> | <i>permanenza</i> |
| ELABORAZIONE DISCORSIVA DEI VALORI | <i>comparatività</i> (risonanza paradigmatica) | <i>contiguità</i> (risonanza sintagmatica) | <i>intervallo di vissuto</i> (parametrazione aspettuale) |

Accanto a questa diffrazione di dimensioni temporali che occupano l'esperienza, vi è anche la chiara implicazione, nel corpus di Roche, del *tempo del calendario*, quello che cerca di parametrare il tempo cosmico su una scala socializzabile di durate ordinatamente suddivise e di cicli. La determinazione cronologica di ciascuna foto, messa in campo dalla titolazione didascalica, entra in evidente frizione con il tempo biografico di un diario intimo, con le sue risonanze rimemorative, la sua drammatizzazione del tempo individuale, la sua valorizzazione specifica di situazioni congiunturali e di tracce permanenti sui corpi. La relazione tra enunciazione ed enunciato non potrà che risultare problematizzata, all'interno di ciascuna fotografia o di una serie, in termini di significazione di un momento qualunque, di una situazione incidentale, di un momento elettivo, di una condensazione stratificata e comparativa di tempi diversi, e così via. È solo cominciando a scardinare e rilavorare l'apparente monoliticità concettuale del tempo che il corpus di Roche acquista una tensione esplorativa del suo discorso, dispiegato lungo anni di attività.

2.3. *Il journal intime fotografico*

La presentazione cronologica del corpus e le didascalie che riportano luogo e giorno dello scatto sono spesso disancorate dalla riconoscibilità dei luoghi e persino da qualsiasi carattere evocativo dei toponimi (spesso dicono poco al fruitore); parimenti l'epoca a cui risalgono le foto non è mai riconnessa a un avvenimento pubblico, a un tempo sociale condiviso, se non appunto per via della banale adozione del calendario. Non occorrono le indicazioni di poetica esplicita di Roche per riconoscere che ci troviamo di fronte a una sorta di *journal intime* realizzato per via fotografica²⁹⁵. Questa stessa definizione tentativa lascia però subito adito a una serie di reinterpretazioni dei termini convocati; infatti, non possiamo lasciare che un genere consista della banale genealogia di opere di cui nominalmente si compone, e dobbiamo invece porre attenzione alla pratica effettiva che tale genere implica. Partiamo dunque da una serie di considerazioni preliminari:

a) in primo luogo, il *journal intime* è un genere contenitore; lascia spazio alla riflessione introspettiva, ai dialoghi riportati, alla confessione, alla preghiera, alla poesia, all'aforisma, all'appunto, e così via;

b) in secondo luogo, è demandato a una stesura privata e inizialmente secretata; funge da autoesplicitazione e fissazione mnestica dell'articolazione della propria esistenza, ma è votato ultimativamente a una fruizione retrospettiva in grado di salvare dall'oblio o disvelare i palpiti interiori di una vita bruciata dall'effettualità pubblica dei comportamenti e delle sanzioni;

c) in terzo luogo, il carattere intimo del diario è compromesso dall'interposizione di un dispositivo meccanico (quale la macchina fotografica) e dalla possibile pluralizzazione degli esemplari testuali originali (all'unico manoscritto si contrappone la pluralità dei positivi fotografici).

Da un lato, la foto può essere ricondotta al giornale²⁹⁶ come una testualità pressoché ad esso consustanziale, dato che ancor più di un quotidiano sembra esibirsi come traccia degli eventi; dall'altro, sembra introdurre una mediazione che dissigilla il chiasma corpo/ambiente dell'esperienza a favore di un vicariato testimoniale (al dispositivo il compito di fare la propria "deposizione").

In Roche, questa contraddizione è esplicitamente tematizzata, anzi diviene una rete isotopica che innerva e connette le diverse serie. Tuttavia, le è riservato un ambito progettuale dove essa deve esplodere per ritrovare soluzione: sono le foto in cui il dispositivo si trova ricorsivamente in gioco, sul piano dell'istanziamento

(un'ovvietà), sul piano enunciazionale (sguardo di "macchina"), ma anche sul piano dell'enunciato figurativo (la foto mostra la macchina fotografica istanziatrice dell'immagine o un'altra macchina). A ciò si aggiunge un'ulteriore complicazione: è un *journal intime* d'artista sul piano della pratica d'afferimento, ma sul piano enunciazionale possiamo chiederci se esso mette in campo un'assunzione dei valori predicati che testimonia di un singolo enunciatore o invece di una coppia. Innanzi tutto, il diario intimo non prevede messe in scena, tutt'al più testimonia dell'esperienza di una messa in scena, quale la posa. La compagna di Roche non può essere davvero modella, perché il genere d'afferimento non ne prevede; o meglio, la pratica rischia di ridurla a modella, per cui il diario intimo dovrebbe testimoniare dell'esperienza di questo rischio. È un rischio da un lato perfettamente affrontato (il corpus vanta una ventina di foto ascrivibili al genere nudo), dall'altro tentativamente riscattato da un'ambizione della "voce" enunciazionale: coniugare il "verbo" fotografico, nei suoi diversi tempi, alla prima persona plurale.

Può l'artista pervenire al diario intimo di una coppia, può esso sigillare un'esperienza comune, una sutura dei rispettivi ruoli, una co-enunciazione? Perché questo discorso sia davvero intimo, oltre che "in forma-di-noi", può giungere infine a sbarazzarsi dell'intrusione del mezzo, può collaudare un'immagine fotografica dove brilla la sparizione della macchina? Come detto, sono questi gli interrogativi a massima connettività tra le diverse serie, ma fin da ora si può notare come l'emergenza di un genere-contenitore, il diario intimo fotografico, entra in tensione con la titolazione del corpus: *Les preuves du temps*.

3. Il progetto di un diario intimo "in forma di noi"

Il corpus indagato appare di primo acchito fortemente problematico, perché superficialmente alquanto disomogeneo, tanto da presentarsi in fin dei conti come la raccolta cronologica delle opere fotografiche più disparate realizzate da un autore lungo trent'anni di carriera. Senza nascondere al lettore il lavoro tentativo di riorganizzazione del corpus, secondo i punti di attacco prima delineati, presentiamo qui l'individuazione progressiva delle serie, per poi passare allo studio della loro interrelazione. Non ci poniamo l'arduo obiettivo di esaurire lo studio del corpus, data l'ampiezza che il nostro lavoro qui assumerebbe; ci limiteremo pertanto a sottolineare un filo tematico (quello dell'eclissi rappresentazione della coppia) che si è presentato, fin dall'inizio della nostra analisi, come la questione ermeneuticamente più decisiva per reperire un obiettivo poetico unificatore del corpus.

3.1. Scansioni del noi a distanza di anni

La prima serie da cui partiamo è quella già individuata dal catalogo, tra l'altro a fedele riprova della sua effettiva presentazione nelle esposizioni, e su cui ci siamo già soffermati: vale a dire fotografie, scattate a distanza di anni, nello stesso luogo, con le medesime figure umane ritratte, a partire da un punto di vista sostanzialmente identico (le leggere modifiche paiono accidentali²⁹⁷). Per questa natura periodica specifica, tale serie produce dei *cicli*, ancorché la frequenza non sia stabile. Ciascuna foto è presentata individualmente, ma è affiancata in piccolo dalla riproduzione delle foto dello stesso ciclo: tale appaiamento le costituisce in *sequenza* di immagini. L'enfasi posta su questa serie è evidente: richiede un'eccezione nella presentazione cronologica (vengono anticipate o riprese foto già esibite) e ne rallenta la scansione, anche per effetto della improvvisa diminuzione delle differenze tra i testi inclusi; infatti, invita l'apprensione percettiva ad un surplus d'attenzione, in modo da discriminare le differenze tra un esemplare e l'altro della sequenza.

Ora, da un lato la serie si riproduce sotto diverse declinazioni (*cicli*), dall'altro queste ultime non mirano a reiterare semplicemente l'esemplificazione di una pratica fotografica d'afferenza comune, ma si presentano più spesso come delle varianti, cronologicamente orientate. Vediamo.

3.1.1. (tav. 36 e 37)

La prima apparizione nel corpus di questa serie è quella della sequenza di foto scattate sul Pont-de-Montvert il 12/07/1971, il 6/8/1984 ed infine il 13/8/1995 (due scatti). La compagna di Roche è fotografata seduta su un vecchio muretto oltre il quale vi è uno scorcio paesistico senza particolare profondità (le foto sono prese tutte dall'alto, schiacciando così la prospettiva). È interessante notare come nelle prime tre foto la postura della donna ritratta rimanga praticamente la stessa, mentre la quarta, non solo viola l'intervallo ultradecennale degli scatti, ma presenta anche una posizione del corpo diversa, anzi contrapposta: se nelle foto precedenti il corpo della donna presentava una torsione verso destra e lo sguardo era abbassato, nell'ultima la torsione è verso sinistra e lo sguardo è rivolto all'indietro e leggermente verso l'alto. Nel catalogo è riservato uno spazio a piena pagina solo alle foto 1, 2, 4, mentre la 3, quella che ripropone la donna nella stessa postura delle prime due è presente solo nella presentazione in piccolo della serie (vedi tav. 37). Da tali rilievi si possono trarre un certo numero di osservazioni che poi discuteremo con maggiore profondità: a) la sequenza si offre come aperta ed esemplificativa rispetto ad altri scatti non testualizzati; b) i

due scatti del 1995 rompono la frequenza del ciclo segnalando una "rottura"; c) la torsione all'indietro della donna pare costruire una "chiusura" retrospettiva del ciclo.

Per prima cosa, dobbiamo osservare come la serie, qui esemplificata dal ciclo di Montvert, non intenda celebrare nuovamente, di scatto in scatto, un momento privilegiato, un'epifania, un "istante decisivo"; essa intende invece portare a manifestazione figurativa, per dissimilazione di proprietà tra foto offerte alla comparazione, il tempo trascorso. La serie figurativizza, in negativo, l'intervallo, la *graffa temporale* che dissimila e unisce due "allestimenti scenici" ri-eseguiti a distanza di anni. La donna e il fotografo reinterpretano lo stesso ruolo, davanti allo stesso paesaggio, ripartono da una sorta di *ciak* della loro esistenza, ma la sutura mnestica tra spezzoni d'esperienza è denegata da qualcosa che viene ritratto di là da loro, dalla loro sceneggiatura: i segni del tempo sui corpi, quello della donna, quello del paesaggio. Esistenzialmente non ci sono prove, né possibilità di reinterpretare la stessa scena, dato che ognuna accade come congiuntura; i pattern delle sceneggiature scontano il sommovimento del tempo, e in fondo ritornare sui propri passi non è che saggiare il cammino inesorabile del tempo che segna la propria identità specifica. Vi è nel contempo uno scacco e un atto d'eroismo nella reinterpretazione, nel sostanziare un circuito di memoria ("Lì dove sono stato sono ora"). L'inesorabilità del cambiamento fa da sfondo al sigillo di una vocazione esperienziale alla tenuta identitaria, a una relazione qualitativa inalienabile, quasi vi fosse una "firma" bilaterale, chiasmatica tra soggetto e ambiente che il tempo non può cancellare e neppure sostanzialmente modificare. Non a caso la postura della donna, con lo sguardo posato verso le mani che "contattano" la superficie screziata dell'antico muretto, sembra costruire un circuito esperienziale imperscrutabile dal quadro dell'immagine. Di fatto, sono due tempi qualitativamente irriducibili che vengono messi in gioco; la loro opposizione non è affatto traducibile in un tempo esperienziale e in un tempo delle cose: piuttosto, soggetto e ambiente vivono la stessa dualità: un tempo che passa e un tempo che si stratifica, un tempo che ordina e un tempo che incide, un tempo di differenza e un tempo di conserva.

La serie non ripropone banalmente il famoso aforisma eracliteo ("Non ci si bagna mai nello stesso fiume due volte"); il paesaggio non "scorre", ma persiste pur nelle differenze. La serie non intende mettere in scena il motore differenziale del tempo cosmico, ma una graffa d'inclusività tra prelevamenti distali ove il tempo cosmico è "schedato". Le foto sono dei tagli sincronici che, comparati, riducono il flusso temporale a un quadro diacronico di cambiamenti.

L'inequivocabilità del tempo trascorso va di pari passo con una sutura che graffia le "riesecuzioni esperienziali" nel segno di un arco di presenza, un ponte mnestico-identitario che è nel contempo accumulo di tracce sul corpo e riproposizione di un modo di "con-tattare" il mondo. Se vi è un flusso significato dalla serie non è quello del tempo cosmico, ma quello della memoria identitaria, anche se sicuramente è una figura ancora imprecisa. Abbiamo parlato infatti di "arco di presenza", dove non è più il decorso ad essere significativo, ma l'inclusione. Ogni riprova del tempo sigla una sottrazione del suo concedersi (si staccano i giorni dal calendario), ma contemporaneamente ogni riesecuzione esperienziale include la precedente aggiungendo strato a strato, petalo a petalo. Il fiore dell'esperienza ha una logica strutturale inversa al destino del soccombere al tempo. Rieseguire lo stesso gesto, la stessa foto a distanza di anni è scambiare la persistenza delle impronte con quella di una progettualità che tiene il campo. Il dramma del tempo che passa è scambiato dalla "partitura per corpo e fotografia" che si decide di rieseguire, per quanto tale scambio sia infine soccombente. Il sé-idem, vulnerabile al tempo, viene scambiato con un sé-ipse che si figura come inamovibile, come ricalcitante al tramonto della propria immagine. La postura tensiva, tenuta a distanza di decenni, eleva semplicemente il corpo umano all'ostinazione della roccia e dei metalli. La disposizione della serie nella stessa pagina, da un lato brucia le tappe cronologiche, consente delle ellissi folgoranti verso il futuro, dall'altro rallenta l'esplorazione delle differenze diacroniche, suggerisce l'idea di una ricalcitranza specifica del progetto identitario che frena lo sconquasso del divenire. Mentre la congiuntura della foto è il sigillo di un "mai più" («Photo égale une fois²⁹⁸»), la paradigmatica della serie dice ostinatamente "ancora una volta".

L'ultima foto della sequenza è il distacco dalla "posa", ma non sotto forma di commiato, quanto di incidente retrospettivo, un volgersi all'indietro. In fondo si passa da una posa all'altra, ma l'ultima nega la capacità di "tenuta" nel tempo della prima. Il ponte fotografico di presenza costituito dalla serie trova un'arcata assente: il tempo ha vinto e la retrospezione non è che un esilio da un territorio di familiarizzazioni perdute con l'intorno.

L'osservazione della sintassi della sequenza rivela altre linee di trasformazione. Sul piano strettamente figurativo, il paesaggio passa da una fase di pieno riscatto della natura rispetto alle coercizioni di strutture che tentano di irrigimentarla (12/07/1971, vedi tav. 36) ad altre dove l'antropizzazione torna ad avere la meglio, fino alla presenza di una nuova casa (1995). Alla tendenziale sovraesposizione della foto del 1971, per equilibrare la prensione della zona in ombra (privatizzata) ove è seduta la donna con quella della regione di paesaggio

bagnata dal sole (azzeramento di qualsiasi proiezione d'ombra), si sostituisce nelle foto del 1984 e del 1995 una progressiva omogeneizzazione della luce distribuita. Questi due rilievi concorrono a significare una trasformazione nella regolazione modale tra istanze in gioco e una conseguente, progressiva risoluzione (definizione e conciliazione) delle frontiere categoriali, precedentemente enfatizzate, nel loro potere demarcativo, proprio per magnificare l'invischiamento bruciante delle corporeità nei punti di contatto con l'intorno. Infatti, nella foto del 1971 la mano/la pietra, il sole/l'erba, l'arbusto/la ringhiera sono coppie che esemplificano l'iniziativa tensiva della prima istanza verso il ruolo attanziale di frontiera giocato dalla seconda; ma il punto di contatto si rileva coimplicazione vertiginosa, disequilibrio duale, circuito ebbro di sostanze non più aliene. Anche dal punto di vista enunciazionale, la prossimità dell'ombra e l'incidere della sovraesposizione rafforzano la sensazione di uno schiacciamento prospettico, di un tutto-pieno plastico che si erge come onda iperestesica che enfatizza l'intensità delle sollecitazioni più che la loro discriminazione (si è penetrati dall'ombra come accecati dal sole). L'articolazione della foto con una significazione emotiva dipende da questa incomputabilità dell'intersoggettività (inter-attanziale), da questo dover provvedere comunque ad un qualche trattamento delle valenze in gioco malgrado il mancato esito di un "bollettino" destinale (la meteorologia del soggetto emerge in primo piano proprio quanto la cogenza del prevedibile è incerta²⁹⁹).

Le foto del 1984 e del 1995 mostrano una progressiva deconcentrazione delle relazioni, fino al distacco dalla posa (quarta foto) che sigla sia una defocalizzazione del *me-carne* di riferimento, sia una preservazione di presenza a sé e al mondo (il fronteggiare). Per contro, lo sguardo retrospettivo della donna, sul piano dell'enunciato, si offre come una possibilità enunciazionale di ripercorrere a ritroso la sequenza: non vi è più la "tenuta" di una posa, l'inamovibilità del flusso di presenza di fronte ai ponti ad arcate diacroniche delle foto, bensì l'attestazione, passando in rassegna le tracce, di un ruolo recitato più volte, un *sé idem* a cui si è tentato di conformarsi. La sequenza discopre come la sintagmatica esistenziale è palindromica: se la lettura cronologica è eroica e in sfida del tempo, la lettura retrospettiva suggella una riesecuzione di ruoli soccombente rispetto al farsi figura di un tempo trascorso inequivocabile. Una terza apprensione della serie è quella a graffa (si abbraccia l'intero ciclo): essa rompe la cronologia e la sua lettura retrospettiva a favore di una inclusività di dimensioni temporali dissimili. Le riprove del tempo trovano così un "parlamento comune" ove disputarsi il predominio delle valorizzazioni.

3.1.2. (tav. 38)

La seconda declinazione della serie esordisce esattamente dieci anni dopo: è il ciclo di *The Sphinx House, Gizeh (Egitto)* 23/03/1981, 23/2/1985, 22/9/1988, 14/4/1997. A ben vedere, si tratta non solo di una variante, ma forse di un punto di interconnessione tra serie diverse. Il rapporto tra serie e pratiche ci chiede tuttavia immediatamente ragione di questa declinazione multipla di serie. Soprattutto è corretto parlare delle foto scattate a Pont-de-Montvert e a Gizeh come sequenze paradigmatiche di una stessa serie? Da un lato osserviamo la reiterazione ciclica di procedimenti analoghi di produzione, dall'altra l'esistenza di serie che non si presentano esattamente come delle linee parallele, dato che esibiscono continui innesti o punti di articolazione tra di esse. In questo non vi è nulla di strano dato che ogni serie è soltanto una "linea di camminamento" (un percorso interpretativo privilegiato) all'interno del corpus. Quest'ultimo non deve essere "cadaverizzato"; quale "organismo" di una poetica viva (o quanto meno da ripercorrere come tale), esso offre delle varianti come riformulazione continua delle sue linee di circolazione interna. Esso ha in memoria la riformulazione di "sentieri" tracciati tra le opere. Nulla di strano allora che una serie-variante, pur dipendendo dall'applicazione dei medesimi procedimenti, possa attivare nuove articolazioni con altre serie. Nello stesso tempo, va ricordato che, talvolta, basta invece l'applicazione ricorsiva di un medesimo procedimento per disappaiare delle serie che pure mantengono, a prima vista, un'aria di famiglia. Riprecisiamo, inoltre, che abbiamo convocato la nozione di serie per via dell'organizzazione cronologica del corpus; altre forme di aggregazione potrebbero essere intraviste sotto diverse prospettive pertinentziali. Del resto, queste ultime sono rimesse in gioco proprio dall'intreccio tra serie diverse.

Nelle foto scattate a Gizeh il procedimento di prensione fotografica multipla ad ampio intervallo temporale di uno stesso luogo si congiunge con una costruzione del quadro dell'immagine dipendente da una aspettualizzazione spaziale della prospettiva enunciazionale di quasi irresolubile chiarificazione. Paesaggio e figure umane ritratte dalla foto si trovano implicate, infatti, in un gioco di riflessioni alquanto complesso. La luce diviene l'attante di controllo di un orizzonte figurativo a sua volta composto di una serie di superfici che possono di volta in volta offrirsi come trasparenti, diafane o riflettenti. La concatenazione delle istanze di controllo irretisce l'osservatore in un computo dei fattori in gioco e in una ricostruzione dello scenario di istanziazione dell'immagine a cui difficilmente giunge a mettere capo. In ogni caso, l'iniziale impasse nella

ricostruzione della topologia delle relazioni interattanziali (sia sul piano enunciazionale che enunciato) porta a una sorta di blocco della presentificazione di programmi cinestetici. L'immagine diviene una "parete", un quadro sinottico di relazioni che condensa momenti di focalizzazione attenzionale da distribuire nel tempo. La residuale sensazione di sfondamento prospettico viene semanticamente neutralizzata dall'ipotesi della sua inversione topologica (ciò che si vede dinanzi in lontananza potrebbe essere alle spalle del punto di vista). Oltre a sedie e tavolini di un locale all'aperto, è anche il titolo, *The Sphinx House*, a esplicitare un'ambientazione turistica, mentre la dissoluzione attestativa del profotografico, per via del gioco di riflessi, sembra escludere il rinvio della foto al genere reportage, per ascriverla invece alla foto di viaggio, dove le valorizzazioni ludico-estetiche dei "trucchi enunciazionali" sono certo più contemplate. Le piramidi e la sfinge sono visibili in secondo piano, mentre il fotografo rimane imbrigliato nel quadro dell'immagine come proiezione d'ombra che è a sua volta condizione di possibilità per l'accesso dello sguardo enunciazionale al di là del vetro. Quest'ultimo, per il resto, viste le condizioni di luce esterne e interne, funge da superficie riflettente e mostra ciò che sta alle spalle del fotografo (ossia, una platea di sedie, le piramidi, la sfinge). Basta la presenza di un elemento che tende a non assorbire la luce (per esempio, una tovaglia bianca) al di là del vetro, in quella che è probabilmente la parte interna del locale, perché esso finisca per imporsi o quantomeno per sovraisciversi ai riflessi di ciò che si pone al di qua dello stesso vetro.

Osserviamo adesso la sequenza di Gizeh; rispetto a quella di Pont-de-Montvert, non vi è conservazione precisa né della collocazione del punto di vista, né della scelta della focale. La coerenza nell'applicazione del procedimento, visto nel ciclo precedente, sembra perduta. L'effetto di scena "riprovata" a dispetto delle riprove del tempo non pare ottenuto con la stessa efficacia. Come vedremo, persino i ragionamenti figurativi attivati grazie ai giochi di riflessione e sovraiscrizione raggiungeranno ben altra sofisticazione e significatività in altre serie. Lo studio di un corpus può far apparire degli esemplari, delle sequenze o delle serie intere come soprannumerarie e difettive di elaborazioni discorsive ben altrimenti esemplificate. Tuttavia, una caratterizzazione contrastiva della serie-variante di Gizeh sullo sfondo delle altre presenti nel corpus può infine giungere a valorizzarne gli aspetti differenziali, nonché l'apporto specifico alla gamma di tematizzazioni e alla rete di connessioni discorsive dispiegate dal corpus nella sua globalità. Innanzi tutto, la presentazione affiancata delle foto costituisce una sorta di sequenza cinematografica; la variabilità delle posture e i leggeri scostamenti del punto di vista dipanano una sorta di balletto d'ombre tra la persistenza pressoché inscalfibile delle piramidi e il succedersi capriccioso degli arredi

del locale. La presenza/assenza della coppia (fotografo riflesso e compagna) si afferma solo a livello interstiziale, vista una sorta di doppia estraneità: e dal trapassato remoto dell'archeologia, e dal consumo del presente proprio del turismo. La spettacolarizzazione della storia, che richiede la giusta platea, può essere vinta solo da una superiore indifferenza e imperscrutabilità (la sfinge); in una tale prospettiva, anche il fotografo guarda nella stessa direzione del "mostro" della storia, il suo corpo si fa enigma, lasciandosi trapassare da vedute ulteriori di un interno alieno, così come la sua presenza si fa equivoca, ridotta a campitura d'ombra che cancella il dispositivo stesso. L'impronta frontale della foto attesta una sovraiscrizione irresolubile di epoche, di strategie di immortalità in dissolvenza incrociata con il consumo culturale.

La sequenza di Gizeh aggiunge, rispetto a quella di Pont-de-Montvert, il tentativo di costruire una temporalità estraniata, un frammento durativo di vissuto, un sostare interstiziale in una sorta di terra di nessuno (il riflesso) che entra in risonanza paradigmatica con altri due tempi che proprio perché denegati e posti sullo sfondo, vengono messi in questione: il tempo della rovina storica e il tempo della voracità turistica, la traccia dell'inconsumabile (la sfinge) e l'architettura di una spettacolarizzazione illusoria, fittizia, puntualmente reiterata da attori di passaggio. Dal primo scatto della sequenza all'ultimo, abbiamo una progressiva articolazione tra il matrimonio nell'ombra di corpo del fotografo e dispositivo e la sovraiscrizione comune di Roche e della sua compagna. Di tale sovraiscrizione, la sequenza di foto ci restituisce una collocazione dei corpi irrequieta, come se essi si cercassero, nel tentativo di un inframmezzo realmente dialogico. L'ultima foto (14 aprile 1997, vedi tav. 38) dispone finalmente un parallelismo tra corpi frontali e una sorta di omologazione tra sfinge e donna amata e tra piramide e fotografo/dispositivo (tale omologazione è suggerita plasticamente da due linee oblique parallele che uniscono idealmente le coppie di elementi).

3.1.3. (tav. 39)

Una terza serie-variante *Zwiefalten* 24/7/1985, *Zwiefalten* 8/5/1996, *Lesneven* 30/3/1996, *Atene* 25/05/1996 pare riproporre lo stesso procedimento esemplificato dalle precedenti (vedi tav. 39). Dallo spazio esterno (Pont-de-Montvert), a quello interstiziale riscattato da ombre (Gizeh), fino alla conquista di uno spazio interno che si rivela all'esterno: questa pare essere una sommaria trasformazione delle relazioni figura/ambiente nei diversi cicli iniziati a distanza di anni l'uno dall'altro, ma che infine giungono a convivere, a condividere linee progettuali appaiate. Lo spazio esterno è rappresentato da tetti e da una vera e

propria "muraglia" di alberi che tende ad occupare interamente la parte superiore della foto, bloccando in ogni caso ogni accesso a una dimensione distale. Per contro, la figura femminile si trova protesa all'esterno di una finestra, e se per una volta il programma e la direzione di sguardo sono pienamente manifestate figurativamente, ciò avviene quando paradossalmente non pare esservi nulla da guardare. Purtroppo, alcune isotopie condivise con il ciclo di Gizeh sono individuabili, per quanto contraddittorie. Infatti, la figura femminile in tutte e quattro le foto ha una manifestazione duplice: tale duplicità si esplica in una ravvicinata riproposizione dello stesso formante figurativo del busto della donna, visto di tre quarti. Se ricostruiamo ipoteticamente la sintassi figurativa che è alla base dell'istanziamento di questa doppia immagine, finisce che tendiamo ad attribuirle all'interposizione tra lo sguardo enunciazionale e il corpo di una donna di un doppio vetro. Tra l'altro, quando al di là di questo doppio vetro vi sono zone più oscure, ecco che esso passa da attante trasparente ma sdoppiante, ad attante riflettente. Tuttavia, la ricostruzione della sintassi figurativa non impedisce che venga significata una breve scansione cinematografica, rafforzando l'effetto tensivo della protensione in avanti. La semantica della piega enunciazionale (l'enunciazione enunciata) non coincide con la semantica dell'istanziamento in memoria, dato che si costituisce il testo in modi diversi (in quanto prodotto o in quanto discorso). L'ultima variante della serie pare quasi una citazione del quadro di Balla che mostrava l'anamorfose cronotopica delle mani di un arpista sullo strumento; al posto dell'arpa, abbiamo qui delle tende. Ma si tratta di un falso intervallo di tempo che sarebbe testualizzato per traduzione spaziale e pluralizzazione dell'attorializzazione a cui afferisce la cinestesi. Abbiamo per contro una sorta di frattura prospettica sincrona, una sorta di relatività dell'apprensione dell'istante che afferisce allo stesso sguardo perché non monoscopico, una binocularità priva di sintesi, un palpito dei punti d'attacco percettivi che rende irriducibile percezione e stati di cose. è un rilievo (piuttosto ingombrante): pur fissando una cosa, lo sguardo enunciazionale di queste fotografie riesce solo a costituire una concatenazione di focalizzazioni che è oscillazione attenzionale indomita. Ecco che il tempo che si tende a testualizzare non è più quello cosmico, ma un tempo definitivamente soggettivo, un ritmo interno. è la foto stessa che si fa paradossale esplicitazione dell'impossibile esperibilità d'arresti d'immagine. Il mirare le cose si distribuisce come arco prospettico, quasi cercasse costantemente delle differenze di potenziale, delle salienze, quasi fosse mosso, ancor più radicalmente, da una ritmia intima fittiva. Questo "diffratto" della donna è allora una rappresentazione che risponde di un palpito temporale, di un presente specioso; lo iato spaziale nella doppia testualizzazione del corpo è allora figura di una modellizzazione

dello sguardo affettivo. Nel contempo il bloccaggio prospettico per l'osservatore enunciazione costruisce una tensione drammaturgica con lo sguardo trasversale e distalmente focalizzato del soggetto enunciato. Alla vibrazione affettiva dell'enunciazione enunciata, corrisponde un programma cognitivo (percettivo o introspettivo) che risulta imperscrutabile. La finestra diviene l'occasione per esibire uno spazio che non è operabile assieme, come se tale impossibilità fosse la ribellione della modella rispetto al possesso del dispositivo da parte del fotografo. Alla ricerca di uno sguardo di sutura della dualità, Roche affronta la provocazione di uno sguardo affettivo che puntualmente riscopre il rilancio dello sguardo altrui verso un altrove; è la pulsazione di qualcosa di imprevedibile, visto che la simmetrizzazione spaziale della coppia di fronte allo spazio pare restare preclusa, dovunque ci si trovi.

Quest'ultima osservazione ci permette di dissodare la questione che finora abbiamo taciuto, ossia la strana composizione della sequenza, visto che solo le prime due foto sono scattate nel medesimo luogo a distanza di tempo (*Zwiefalten*, 24/7/1985 e 8/5/1996), mentre le successive sono separate da un intervallo più breve (neppure un paio di mesi) e in due luoghi diversi dal precedente (Lesneven e Atene). Il paesaggio subisce una progressiva defocalizzazione fino alla quasi totale scomparsa (quarta foto) e la posa è oramai ridotta alla riproposizione di un ruolo attanziale (osservatore dall'interno verso l'esterno). Anche i segni del tempo trascorso paiono defocalizzati. Complessivamente, possiamo dire che questo terzo ciclo è una sorta di palinodia interna alla serie basata sull'utilizzo del procedimento di riesecuzione della stessa foto a distanza di anni.

3.1.4. (tav. 40)

Conclude la nostra trattazione di questa serie una sequenza di due soli esemplari (San Alessio, 20/7/1983, 11/07/1994), che in realtà esordisce prima della precedente. La posticipazione nell'indagine non dipende banalmente dalla lateralità di questa serie-variante, e neppure si giustifica perché essa appare come interrotta per questioni banalmente biografiche (è probabile che la coppia non sia più tornata a San Alessio). Rispetto ai cicli precedenti, nelle foto di San Alessio ci troviamo non solo, per la prima volta, totalmente in un interno, ma le ampie finestre che dominano il quadro dell'immagine, alle spalle della donna ritratta, appaiono aperte ma oscurate quasi totalmente dalle imposte chiuse. Anche in questo caso, la posa riscontrabile nelle due foto non è la stessa e il punto di vista nella seconda è leggermente abbassato rispetto alla prima. Soprattutto nella seconda fotografia (vedi tav. 40), vi è in primo piano, anche se alquanto in penombra, una macchina fotografica su un treppiede; tale presenza del

dispositivo è un punto ad alta connettività con altre serie del corpus su cui ora veniamo ad indagare. Ci basti per ora rilevare che la cancellazione dello sguardo della donna nell'ombra pare poter essere risignificato, dentro il corpus, come costruzione di una simmetria rispetto alla cancellazione dal visibile del punto-origine della foto. L'affiancamento di una seconda macchina da presa, rispetto a quella che si pone all'origine della foto, esplicita la necessità di pervenire a un doppio matrimonio, con l'amata e con il dispositivo. Va rilevato che la finestra è chiusa e sbarrata, e ciò può essere risignificato - viste le isotopie reggenti nella serie - come la dismissione di qualsiasi transività dello sguardo oltre la propria donna e la presenza del dispositivo stesso. Si tratta di firmare assieme uno spazio d'esperienza, di pervenire a una foto in forma di noi. La serie e i diversi cicli non fanno che palesare delle tappe di avvicinamento ed altre di arretramento rispetto a questo comune obiettivo. La fotografia viene sfruttata per la velocità nel variegare l'approccio sperimentale verso una medesima questione poetica e perché può votarsi tranquillamente all'incompiutezza, vista la possibilità di garantire una traccia persistente a tutte le tappe intermedie di una ricerca.

3.2. *Intermezzo riepilogativo*

Il primo gruppo di cicli fotografici afferenti a una medesima serie ha potuto giovare di un procedimento esplicitamente comune data la particolarità del posizionamento e dell'affiancamento delle foto nel corpus (si è violata la presentazione cronologica). Ora ci troviamo invece a demarcare delle serie che non hanno alcuna definizione nell'organizzazione del corpus. Anzi, il corpus, proprio per la mancanza di riferimenti alle serie costituite in passato e implementate pubblicamente (in esposizioni o pubblicazioni) come tali, ci spinge a autonomizzare la lettura retrospettiva e a cogliere serie, linee genealogiche o semplicemente classi. Se insistiamo sulla nozione di serie è perché la loro identità non solo viene rinviata a un procedimento comune, ma anche perché la produzione della serie ha un decorso sintagmatico di per sé significativo (monosequenziale o plurisequenziale), ossia si pone come uno sviluppo discorsivo di una o più tematiche (ossia, di plessi isotopici). A sua volta, ogni serie (o sua variante) espone dei punti di connettività con altre serie, prospettando una macrodiscorsività sostenuta dal corpus nel suo insieme. È sulla base di questi punti ad alta connettività che può essere intrapresa un'economia d'analisi il meno riduzionistica possibile, e giustificare così anche la disamina nel dettaglio di alcune foto, le quali possono essere criticamente elevate a "capolavori" in quanto si palesano come i testi a più alta connettività tra una serie e l'intero corpus di opere preso in esame.

Le serie qui raccolte rispondono a un procedimento nient'affatto evidente; la pratica che lo implementa pare occasionale, spesso difficilmente discriminabile da quella che è responsabile di altri procedimenti e di altre foto. Queste difficoltà discriminatorie derivano, a conti fatti, dalla centralità di queste serie rispetto al corpus; rappresentano, infatti, il nucleo a più alta connettività di una ricerca poetica implicita (e quindi evincibile sulla base dei testi stessi).

La prima serie indagata (§ 3.1.) ci ha già esemplificato una sfida duale, quella di una posa e di uno scatto da rieseguire a distanza di anni. Vi è già, in qualche modo, una co-enunciazione, per quanto ancora fortemente asimmetrica e gerarchizzata. Il ritornare nello stesso posto, a scattare la medesima fotografia, essendo restati gli stessi (*medesimezza*) pur divenuti altri (*ipseità*), costituisce una sorta di archeologia della propria forma di vita, dove l'innegabilità del tempo trascorso nel suo segnare i corpi si coniuga con la risoppesazione delle chance possibili a partire da un bivio esistenziale, da una posa "ripresa". La riprova del tempo è lo sfondo ineludibile della drammatizzazione di una "ripresa" nel tempo, di una ripartenza che faccia tesoro dei cammini non intrapresi, ma che erano e

che forse restano possibili. Lo sguardo retrospettivo della donna, nell'ultima foto del ciclo di Pont-de-Montvert, è l'abbrivio di una sequenza cinematografica (di posa in posa) che tuttavia nega il rilancio a partire dall'archeologia di sé. «Noi entriamo nell'avvenire a ritroso», diceva Valery, ma il punto fondamentale di una archeologia di sé è cogliere ogni posa del passato, rispetto al divenire cui si fa fronte, come un *modello di* relazioni ulteriormente e altrimenti possibili. La retrospezione della donna - la quale, come già detto, viene assunta enunciazionalmente come inversione prospettica rispetto alla disposizione sintagmatica delle foto - finisce per rileggere le pose precedenti come un cammino di segni che nella loro irrevocabilità paiono infine semanticamente irrisarcibili (per esempio, una giovinezza del corpo perduta, cui la "modella" inevitabilmente si espone).

Certo, l'archeologia di sé, nella pervicacia di riaffermare gli stessi punti di partenza della propria forma di vita, si pone anche come una sorta di negazione del carattere esclusivo della persistenza della foto. Le foto si negano reciprocamente nel testimoniare di una presunta congiuntura irriproducibile, dato che un noi (un *io-di-scatto* e un *tu-di-posa*) riafferma la capacità di destinarsi a ciò che del passato è nuovamente disponibile: uno scenario enunciazionale. È una competizione tra tempi quella che si delinea: tempo cosmico, tempo del calendario, tempo del testo fotografico, tempo fenomenologico. Tuttavia, la serie restituisce un noi ancora scisso, un noi tutt'al più retto da un progetto comune eroicamente riproposto (3.1.1.), da una struttura dialogica creata dalla sovraiscrizione delle rispettive silhouette su uno spazio-tempo interstiziale (3.1.2.), da una vibrazione affettiva che ricorda il legame interno alla coppia e l'autonomia prospettica (3.1.3.), da una esclusività di ricerca che mette in parallelo l'accoppiamento con l'amata e con il dispositivo per definire le condizioni di possibilità di un diario intimo (3.1.4.).

Le serie che andiamo ora ad indagare non sono che altri punti d'attacco rispetto al carattere irrisolto della prima e delle sue diverse declinazioni sequenziali. Una semiotica del corpus non può essere indifferente al rapporto tra testi e pratiche, mediato da statuti, generi, procedimenti, forme di implementazione (tra cui il medium). In tal senso, non può limitarsi ad assumere i testi come configurazioni narrative dotate di linee isotopiche e sistemi assiologici. È proprio nel punto di passaggio dalla obiettivazione di una configurazione alla sua assunzione in una pratica che si apre il terreno dell'interpretazione. Di per sé ogni pratica osservata può essere ricondotta a una configurazione di scenario e quindi indagata come una rete costrittiva di relazioni semiotiche; ma ogni osservazione praticata si processa come una gestione del senso in fieri che non può obiettivarsi, ma solo

interrogarsi sulla propria prospettiva di semantizzazione. L'auto-osservazione non satura di senso le relazioni in atto, ma le traspone a un altro livello, le assume a sua volta in quanto pratica. Ecco allora che non abbiamo che concatenazioni di interpretazioni. Si tratta di passaggi nell'assunzione di un senso da gestire a un altro livello, secondo un'altra prospettiva o persino con altra voce enunciativa (come nel caso del critico-interprete). Il corpus non costruisce solo delle reti di relazioni tra i testi che contiene, ma anche tra le pratiche che ne sono alla base; negare ciò significherebbe ridurre l'identità testuale alla sua configurazione linguistica, cosa che può essere contemplabile, al limite, solo per l'analisi generale³⁰⁰ dove l'obiettivo non è la caratterizzazione dei testi interni al corpus, ma l'esplicitazione delle invarianti e delle variabili del linguaggio o dei linguaggi di cui essi si servono.

3.3. *La via dell'autoscatto*

La seconda serie che incontriamo cronologicamente nel corpus quale tentativo di costruire un diario intimo coniugato alla prima persona plurale è quella che risponde al procedimento dell'autoscatto. Non è tuttavia una serie omogenea perché tale procedimento è assunto da pratiche con finalità diverse. Le prime foto con l'autoscatto attestate dal corpus risalgono al 1972, solo che esse si dividono già in due filoni che rispondono di pratiche e di generi differenti.

3.3.1. (tav. 41)

La prima foto di questa serie presentata nel catalogo (*Sabbioneta, 7 agosto 1972*, vedi tav. 41) risponde a un genere ritrattistico; il quadro centrato e simmetrico dell'immagine, la distanza della coppia (Roche e compagna) dal punto di vista, tutto sembra rispondere alla confezione di un ritratto. Significativamente, mentre l'artista guarda in macchina, la compagna si guarda le unghie, significando un perfetto disinteresse per la pratica in corso. Una valigia, posta obliquamente al quadro dell'immagine, tra le due sedie ove sono posti i soggetti ritratti, aggiunge una crepa alla simmetria rappresentazionale e un indice di provvisorietà nella confezione del profotografico rispetto ai parametri accademici che la foto sembra per contro rispettare. Il fatto di essersi messo al di là dello sguardo della macchina fotografica, ponendosi dal lato dell'amata, non consente affatto a Roche di rigettare i panni di esclusivo "regista", tant'è che lo sguardo enunciazionale resta prigioniero del dispositivo di rappresentazione, per via del canone iconografico (la posa) e per l'asimmetria dei ruoli (il fotografo sfida lo sguardo della sua stessa macchina, la interroga mentre la sua immagine viene interrogata da essa). In fondo, questo ritratto testualizza lo scacco stesso del ritratto di coppia perseguito, l'impossibilità di procedere per quella strada. Se anche l'artista, ripreso nella sua stessa foto, volge lo sguardo altrove, il taglio scenografico dell'immagine continua a significare la sua falsa disinvoltura, il suo tentativo fallito di dissimulazione (*17 luglio 1977, Fiesole; 10 novembre 1977, Hyde Park, Londra*).

3.3.2. (tav. 42)

Sarà forse per questa ragione che bizzarramente nel catalogo l'opera appena indagata viene presentata anticipatamente, ancorché affiancata, ad un'altra che cronologicamente la precede (*Propriano, Corsica, Hotel Marinca, camera 21, 30 luglio 1972*). Quest'ultima, infatti, registra un pieno abbandono del genere ritrattistico, e l'autoscatto è usato non per destinarsi a un'immagine elettiva, ma

per affidarsi a una rappresentazione accidentale, fortuita, dimentica di qualsiasi lezione estetica. La coppia è nel quadro dell'immagine, ma il corpo del fotografo è ripreso solo in piccola parte, sorpreso com'è dallo scatto a distanza ancora ravvicinata dall'obiettivo. Del resto, questa porzione di corpo non è nemmeno identificabile e solo l'isotopia della serie attivata dalla foto precedente è passibile di indirizzare immediatamente il fruitore verso un riconoscimento indiziario del fotografo. Non vi è un corpo (di soggetti o oggetti inquadrati) che non sia in qualche modo "tagliato" dal quadro dell'immagine o dall'interposizione di un altro corpo: il volto e il corpo della donna sono nascosti dalla sagoma di Roche, una bottiglia vuota è nascosta in larga parte dalla testa della donna, così come un tavolino si trova in parte alle spalle di costei. Il fatto che nessun equilibrio plastico sembri davvero emergere apporta, di ritorno sulla lettura figurativa, un effetto di senso non tanto di precarietà (tutti i corpi poggiano solidamente), quanto invece di pesantezza e di occupazione competitiva dello sguardo.

Il secondo tentativo è dunque quello dell'autoscatto imprevisto che dovrebbe negare contemporaneamente l'autorappresentazione nel segno di una indifferenza specifica, tra dispositivo e corpi e tra fotografo in campo e modella. L'*ex-porsi* si esibisce come uscita dalla posa (Damisch), come abbandono radicale di stereotipi. Tuttavia, la vittoria sul dispositivo e sulla posa ha il prezzo di una totale inarticolazione della coppia, degli sguardi, dei corpi. L'*ex-porsi* pare così una decostruzione del noi alle sue componenti di base; per di più, la foto "taglia" una prospettiva sullo spazio non solo mai vissuta (nemmeno dal fotografo), ma nemmeno narrativamente assumibile, in quanto punto di vista qualunque, irrelato a qualsiasi strategia di valorizzazione. Questo esperimento fa emergere in controluce una sorta di etica implicita nella ritrattistica fotografica; di fatto, di fronte all'obiettivo, il volto si offre a una miriade di pose intermedie all'interno delle quali esso non è mai davvero visto. Esiste, a ben vedere, una sorta di "saccade narrativa", di mascheramento nelle transizioni di fase, per eleggere l'attestazione del volto solo nella sua risoluzione di espressività (affettiva, cognitiva, pragmatica). Quindi l'*ex-porsi* dell'autoscatto fortuito non solo relega la coppia a una paratattica identitaria, ma costruisce un tempo d'appaiamento, una focalizzazione congiunturale che non risponde delle valorizzazioni pregnanti nell'ecologia della percezione dell'alterità. Certamente, questo "istante qualunque" è in grado di offrirsi come reinnesto di una *prensione impressiva* della foto capace di risemantizzare lo spazio grazie al ritmo sghembo dei formanti e allo sbilanciamento dei vuoti e dei pieni; altrettanto deve essere detto sul piano figurativo, visto che l'*ex-porsi* conduce alla ri-emergenza di una sintassi narrativa, ma posta all'insegna del fortuito, dell'incidentale, incapace com'è di profilarsi come premessa per un programma (casomai registra il

naufragio di una posa programmata). Nulla di tutto ciò conduce verso una risoluzione discorsiva del tentativo di elaborare una co-enunciazione, una rappresentazione comune.

L'ingenua risoluzione dell'autoscatto in posa (3.3.1.) non trova miglior sorte in questa seconda serie; tra l'altro, essa si declina lungo un cospicuo numero di esemplari, certo meno radicali di quello appena analizzato. Solitamente è in gioco la percorribilità in atto dello spazio rappresentato, talvolta con movimenti antifrastici di Roche e la sua compagna (l'uno viene verso l'obiettivo, l'altra si allontana, o è ferma in un punto). È il caso di *27 luglio 1978 (Chichen-Itza, Messico)*, di *30 luglio 1978 (Copan, Honduras)*, di *25 luglio 1979 (Lecce)*, di *21 luglio 1979 (Pompei)*. L'aspettualizzazione dello spazio viene demandata ai corpi che lo attraversano; essi ne prendono le misure, lo svolgono nelle sue costrizioni e strutture ad invito, ma il movimento della coppia è sempre disappaiato e asincrono. In fondo, anche in questo caso, è il fotografo che marca il suo passo deciso, risoluto nell'attraversare lo spazio, nel frapporsi tra l'obiettivo e il mondo che gli è davanti, mentre la donna è sospensiva, apre una bolla temporale che pare "ex-trarsi" dalla performance in atto, offrendosi come un'istanza di transitività tensiva a latere. In questo senso, la compagna di Roche è ancora una volta (si veda *Gizeh, 14/4/1997*, vedi tav. 38) affiancata, per rime plastiche, alle strutture architettoniche dello spazio (nella foto di Lecce, la mano tesa è poggiata al muro come l'asse di ferro che sostiene delle tende, nella foto di Pompei, il corpo si slancia in verticale come la colonna che le è dinanzi). Ciò disvela come la solidarizzazione tra la donna e gli assi tensivi dell'intorno architettonico si oppone alla ostensione dell'autonoma percorribilità dello spazio del fotografo.

3.4. Il ricorso allo specchio (tav. 43-47) (tav. 39)

Una serie che apporta una sperimentazione ulteriore e più fruttuosa, nel tentativo di uscire dai ruoli stereotipici del fotografo e della modella e da una ricercatezza estetica estranea a un'etica della rappresentazione, è quella dei ritratti di coppia allo specchio. La prima occorrenza di questa serie è piuttosto banale (*19 luglio 1978, Taxco, Messico, Hotel Victoria, camera 80*; tav. 43); lo specchio costruisce una sorta di quadro nel quadro che restituisce ciò che sta alle spalle della macchina fotografica. Essa stessa è disoccultata dalla presenza dello specchio, che restituisce anche il fotografo e la compagna nuda che sta contemporaneamente abbracciando (lei è di schiena). Per quanto interrelati da una presa, i tre corpi chiave nella poetica di Roche (il proprio, quello dell'amata e quello del dispositivo) restano individualizzati, contrapposti quanto a direzionalità dello sguardo e plasticamente opposti, in primo luogo a livello cromatico (anche la mano abbronzata del fotografo contrasta con la schiena bianchissima della donna). Il resto della camera d'albergo, vista per presa diretta, senza intromissione dello specchio, è fuori fuoco, e sembra costruire un'evanescenza dell'interno rispetto al nitore dell'immagine speculare. La cornice barocca dello specchio è decisamente kitsch e costruisce protovettorialmente un'idea di irradiazione di energia, rafforzata dalla proiezione d'ombra. Per contro l'immagine allo specchio è irrigimentata da una secca cornice che confina i corpi, nella loro eccedenza rispetto al quadro nel quadro; tali corpi esemplificano tuttavia un equilibrio sospensivo, la tenuta congiunturale di una inter-deitticità atta alla stabilizzazione di quella compresenza discreta sullo schermo che essi detengono.

Il passaggio attraverso *28 maggio 1980 (Roma, «Pierluigi»*; tav. 44) ci consente di meglio approcciare un coppia di foto, pressoché identiche (*20 aprile 1979, Paris, Rue Henri-Barbusse e 26 luglio 1994, San Alessio*; tav. 45, 46), che rappresentano un punto d'arrivo di questa serie.

La vera prima tappa verso un *journal intime* fotografico che possa risolvere l'asimmetria tra il fotografo e la sua compagna pare essere quella dell'affiancamento di un altro dispositivo, lo specchio, in grado di riversare all'indietro l'iniziativa della *prise de vue*. Nella foto del 28 maggio 1980 la mano della donna sembra letteralmente "scattare" il riflesso della macchina fotografica, ma nel battagliaire dei dispositivi è la coppia stessa che si eclissa disforicamente dietro il ruolo attanziale della pura reggenza dei mezzi. La ricostruzione di una simmetria si dà nel segno di una intersoggettività negativa. Il dispositivo fotografico, come nel caso precedente, viene disoccultato, ma a

prezzo di celebrare quasi il suo imperio.

Rispetto alla distribuzione accidentale e priva di organizzazione delle figure umane sullo sfondo, la correlazione posizionale tra la donna e il fotografo, nonché la postura della prima, costruiscono una sorta di *studium* bilaterale dell'enunciazione incassata e di quella reggente. In particolare, si noti a questo proposito la mano della donna sul mento, che non lo sorregge, ma si adatta ipoiconicamente alla sua estremità leggermente appuntita, per significare una concentrazione intensiva e una estesia riflessiva quali indici di una piega introspettiva. Quindi, si correli questa postura con quella della mano riflessa, la quale sembra agire sull'obiettivo al fine di significare l'ottimizzazione raggiunta e preservata di una messa a fuoco. Ecco allora che la durativizzazione tensiva della correlazione congiunturale dei dispositivi contrasta con l'aspersione di vettorialità che gli elementi figurativi dell'intorno paiono esemplificare; inoltre, tanto il piano di ripresa (obliquo e non tarato rispetto allo sfondo, e denegato in quanto deputato al ritrarre la persona di fronte), quanto la postura degli astanti non parrebbero esemplificare di per sé un perfezionamento di un programma narrativo. Dal punto di vista percettivo, la stabilizzazione della visione della macchina fotografica all'interno dello specchio sopravviene come un'incongruenza non solo sul piano dell'aspettualizzazione spaziale, ma anche sul piano di quella attanziale. Lo spazio viene rovesciato, tanto che lo sfondamento prospettico verso una scena pubblica viene convertito in una prossimità intima di mezzi (specchio e macchina fotografica) che si autocontengono, e lo *studium* di una simmetrizzazione dell'istanziamento (scatto/riflesso) pare compiersi in modo eclatante di fronte alla imperfettività dei programmi altrui visibili a bassa risoluzione nell'intorno.

L'unica suggestione figurativa che può essere messa a significare, vista la tematizzazione che attraversa il corpus, è il rapporto tra la mano che regge lo specchio e quella riflessa che sostiene la macchina Nikon. I rapporti dimensionali sono stati messi in variazione, e la mano della donna giganteggia offrendosi contemporaneamente come potenziale struttura d'accoglienza della mano rimpicciolita dell'uomo-fotografo. In effetti, il battagliaire dei dispositivi è attorniato da mani che, proiettate idealmente sul piano topologico-bidimensionale dell'immagine, paiono in procinto di toccarsi, di riunirsi per formare una linea di arginamento rispetto al macchinico, di offrire persino una catena cinematica di gesti in grado di cancellarlo, di travolgerlo vorticosamente. Nell'impassibilità serafica dei dispositivi che si specchiano funzionalmente a opportuna distanza, le mani testimoniano ancora di uno studio concitato che costruisce una "circolazione d'aria comune" tra l'intellettualismo della riflessione

metafotografica e l'atmosfera dell'ambiente intorno, tra il progetto cognitivo e il cruccio affettivo di una rappresentazione che risolva entrambi in un co-dominio enunciazionale.

Questo *concitato* esecutivo è ancor più testimoniato in *16 maggio 1982 (Parigi, La Fabrique, vedi tav. 45)*; non solo troviamo Roche e la sua compagna rappresentati nel mentre praticano il genere che più asimmetrizza le loro posizioni, il *nudo*, ma ci troviamo anche di fronte al tentativo di ostendere, via riflessione speculare, la possibilità di ritrarsi assieme nel concitato tentativo di scattare comunemente la foto (il dispositivo è retto da entrambi). Non bastasse, lo specchio pare incunearsi, sopravvenire in campo, così come i corpi paiono solo momentaneamente riflessi; tutto è una congiuntura estremamente precaria, come se fosse un momento, colto fortunatamente, pronto a rotolare via. La stessa regolazione del fuoco è mal distribuita, fortuita. I volti sono sacrificati, negati alla rappresentazione e come nella foto precedente l'unica cosa che pare imperare è il dispositivo, qui persino assurdo a presenza inquietante, fantasmatica, inondato com'è di luce che pare trapassare da parte a parte l'obiettivo.

Ma veniamo finalmente a *20 aprile 1979 (Paris, Rue Henri-Barbusse, vedi tav. 46)* e alla foto gemella *26 luglio 1994 (San Alessio, vedi tav. 47)*. Il principio che unisce queste due foto è lo stesso che le riconnette alla prima serie che abbiamo indagato, dato che l'una pare essere una riesecuzione dell'altra a distanza di svariati anni.

La riproposizione di uno stesso progetto non ha qui tuttavia lo stesso valore e ciò dipende dalle serie progettuali entro cui queste due foto sono inserite. Tuttavia, la prima cosa che possiamo notare è proprio la discontinuità che tali foto esibiscono. Assistiamo infatti a una raffinata cancellazione dell'io-fotografo, del dispositivo e dell'atto fotografico stesso; infatti, solitamente nascosti dalla superficie dell'enunciato fotografico e convocabili solo per presupposizione, questi elementi portanti della pratica fotografica vengono attualizzati dalla presenza dello specchio che dovrebbe restituirli sulla superficie dell'enunciato. Tuttavia, un secondo specchio, più piccolo, probabile retro di una spazzola, è posizionato sopra il primo in modo tale che proprio il volto del fotografo e il dispositivo siano eclissati in favore di una seconda restituzione del volto della donna. La battaglia tra dispositivi pare vinta da un gioco di specchi, ma soprattutto il diario intimo può disascondere il dispositivo da cui è mediato senza che esso trovi testualizzazione. È una sorta di purificazione ideale dell'enunciato fotografico, una neutralizzazione della presenza del medium a favore di un circuito di sguardi che può godere contemporaneamente della fissazione su un

supporto di questa eclissi congiunturale. All'assentificazione dell'origine dello sguardo-di-macchina si uniscono degli effetti intensivi di presenza dei corpi; i piedi di fianco allo specchio e ai bordi della foto rafforzano non solo la relazione interdeittica tra corpi e riflessione speculare, ma anche la protensione verso lo specchio, fino ad assumere una postura precaria, accanitamente voluta, non sostenibile nel tempo. Un piccolo spostamento dei due corpi e la magica purificazione dallo sguardo alieno della macchina potrebbe sfaldarsi. In fondo, questa tensione tra piano dell'enunciato e piano dell'enunciazione per via della precarietà della posizione rende il ritratto duale ricercato una via di mezzo tra una posa e un'*ex-porsi* che confida in una buona, quanto fugace, congiuntura.

Se per una volta è la macchina "a brillare per la sua assenza", dobbiamo anche rilevare che l'"io-di-scatto" perde il suo dominio e, giunto in campo, assume lo sguardo della sua compagna. Il raddoppiamento della presenza dello sguardo della donna rende possibile solo in apparenza una simultaneità e una comparatività dei volti affiancati offerti dai due specchi. In verità, la focalizzazione attenzionale dell'enunciario non può che continuare a oscillare tra i due; per di più, lo sguardo della donna non interpella il punto di vista enunciazionale, ma il proprio. Lo sradicamento di dominanza del fotografo pare a questo punto completo.

Come se non bastasse, parallelamente a *16 maggio 1982* (sopra analizzato, vedi tav. 45), la precarietà della composizione viene rafforzata dall'opposizione tra l'orientazione dello specchio e la vettorialità suggerita dalle traversine di legno del pavimento. Lo smangiamento dei bordi di tutti gli oggetti inquadrati pare avvalorare l'idea di un'istantanea su una realtà che sta "rotolando via".

Questo "collaudo" di un tempo di comune rappresentazione si ostenta come provvisorio, inoltre più che alla costruzione di un'immagine coniugata al noi assistiamo a un'eclisse di un volto a favore dell'altro. Tuttavia, questa scelta estrema esprime come alla consacrazione di un tu-di-posa all'arte di un io-di-scatto possa corrispondere ultimativamente una dedizione di quest'ultimo allo sguardo della sua compagna. Il diario intimo può essere elaborato dalla tessitura di due sguardi reciprocamente dediti: *nella foto che scatto avrò i tuoi occhi, e al rischio di una pura metariflessione linguistico-fotografica sostituisco il raddoppio della tua iniziativa d'osservazione: resto dentro la circolazione del tuo sguardo e nella vibrazione del tuo esistere per entrambi, per te sola e per me.*

Questa foto che "dice" la dedizione, tuttavia, si offre tuttavia ancora una volta come una asimmetrizzazione, benché compensativa al rischio della compagna di ridursi ancora una volta a mera modella.

Quindici anni dopo (26 luglio 1994, San Alessio, vedi tav. 47), non importa se in un altro luogo, il progetto viene ribadito, come per significare la persistenza di una dedizione reciproca sancita dentro la progettualità artistica. Tuttavia, alcune cose sono significativamente cambiate. Innanzi tutto, come tipicamente accade in questi ciak esistenziali ripetuti a distanza di tempo, essi stigmatizzano inevitabilmente il passaggio degli anni. Tuttavia, non sono i segni del tempo sul corpo ad essere qui focalizzati. Si osservi invece la posizione dei due corpi; essi non sono più affiancati, ma posti uno di fronte all'altro. Inoltre, il dispositivo fotografico in quanto tale resta cancellato, quindici anni dopo, dalla presenza della stessa spazzola/specchio quindici anni dopo, ma spunta inopinatamente il cavalletto, visibilmente in campo, che la sostiene. Quell'effetto di trasparenza dell'atto fotografico di fronte a uno specchio che dovrebbe restituirlo viene - pare volutamente - perduto. La "riscrittura" della foto del 1979 non manca di presentare un'ortogonalità dello sguardo enunciazionale rispetto alla pavimentazione, mentre è lo specchio che, divenuto ovale, pare esemplificare figuralmente un campo orbitale o quantomeno un quadrante. Questo quadrante di rivoluzione di un'intersoggettività, per risolvere la contrapposizione, ha bisogno di "stampelle", di uno *studium* compositivo, avendo perso l'antico afflato nella scoperta di una rappresentazione possibile della coppia. Ma, in fondo, questa seconda versione è ancora una volta una palinodia della prima, l'aperta denuncia di uno scacco interno di una poetica che sa di consistere, di vivere come progetto, solo nella sua imperfezione, nel suo *dirigersi verso*.

3.5. Essere condizione di possibilità per l'immagine altrui (tav. 48-51)

Parallelamente Roche ha portato avanti un'altra strada verso l'elaborazione tentativa di una rappresentazione coniugata al noi. Possiamo individuare allora una nuova serie che vede come primo esemplare cronologicamente dato la foto scattata il 24 dicembre 1984 (*Les Sables-d'Olonne, Atlantic Hotel, camera 301*; vedi tav. 48).

Il fotografo sta di fronte al finestrone di una camera d'albergo; in parte il suo sguardo riesce a catturare ciò che sta al di là del vetro, ossia la sua compagna, in parte ciò che sta alle sue spalle e che si riflette sul vetro stesso. Tuttavia, è lo stesso corpo del fotografo che parzialmente si specchia sul finestrone. In questa foto, dunque, il fronteggiarsi dell'"io-di-scatto" e del "tu-di-posa" diviene una proiezione su una stessa superficie di iscrizione: si tratta di un vetro che divide, ma nel contempo connette, affianca, sovrappone persino. È una soluzione in parte già riscontrata nella sequenza di Gizeh, appartenente alla prima serie qui indagata. Tuttavia, ci sono alcuni fattori che rendono questa foto del tutto peculiare. Infatti, il vetro funziona come un attante di controllo, ora riflettente, ora trasparente. Il comportamento del vetro è in rapporto di mutua dipendenza rispetto a un altro attante di controllo che è la luce: la riflettenza e/o la trasparenza del vetro dipende infatti dall'incidenza dei raggi luminosi e dalla distribuzione delle fonti di luce all'esterno e all'interno della camera da letto, ma nello stesso tempo è il comportamento stesso del vetro a permettere una data circolazione della luce. Non basta ancora però a spiegare la complessa sintassi figurativa; il corpo del fotografo, interponendosi tra i raggi diretti del sole e il finestrone, e proiettando così la sua immagine in parte quale *riflesso* (per la quantità di luce diffusa comunque presente), in parte quale *ombra*, finisce per porsi come condizione di possibilità per l'emergere, di là dal vetro, dell'immagine della compagna. L'io-di-scatto è nel suo corpo stesso fatto del tu-di-posa, nel senso che la sua silhouette ombrosa è abitata dalla diafana immagine della compagna, la quale guarda in macchina, interpella la neutralizzazione stessa del dispositivo che le stava dinanzi.

Non ci sono più reduplicazioni di volti per essere condivisi da corpi comunque distinti. In questa foto, l'un corpo è condizione di possibilità dell'altro, e nel contempo il secondo è la "carne" e lo sguardo del primo.

Il mare alle spalle dell'io-di-scatto è divenuto tutta la stanza per il tu-di-posa; se il fotografo si consegna a tutta l'intimità della donna (alla sua camera da letto e al busto del profilo nudo), l'immagine di quest'ultima si bagna nel mare e si consegna a cielo aperto. Il tempo congiunturale di un'immagine condivisa perché

codipende da entrambi (corpi che si sono prestati l'un l'altro) si staglia, vulnerabile, nella scala metronomica della risacca del mare, in una pulsazione dell'intero paesaggio. Ecco allora che tutta la natura del *journal intime* fotografico si trova così espressa figuramente: l'*intimo* si presta a divenire *pubblico* quale genere di espressione che appaia spazi e tempi che trovano commensurabilità solo laceranti, e l'iscrizione diviene quasi eroica, propria di una foto che mira a neutralizzare tanto la propria artificialità (il dispositivo), quanto quelle pose stereotipiche che precluderebbero il suo sopravvenire come evento in grado di testimoniare davvero di entrambi i soggetti implicati: foto, infine, davvero coniugata al noi.

Nel labile sciogliersi dei fattori che consentono questa immagine epifanica di un noi, non si saprebbe dire verso dove l'immagine s'estingue (a favore dell'io, a favore del tu), non si saprebbero gerarchizzare sguardi e dipendenze nella coppia. La foto costruisce uno spazio interstiziale, un mondo figurale da abitare con un corpo che tuttavia di Noi non è ancora la sintesi. Resta l'asimmetria tra un tu-luce e un me-ombra, pur dentro un regime di solidarietà e di prestazione reciproca. La foto è il collaudo di un tempo comune d'apparizione che possa fissarsi per sempre, ma la silhouette del fotografo continua a offrire un'asimmetrizzazione residuale, l'identificazione di un soggetto lirico.

Eppure, la graffa spaziale che sigilla un arco di compresenza tra il lì-dentro e il là-fuori pare eludere una aspettualizzazione spaziale univoca, attestata su un punto di vista. Dove sorge lo sguardo enunciazionale in questa foto e dove trovarne il tramonto? Malgrado l'asimmetria residuale, la foto pare significare come, nel *journal intime*, la *presenza* enunciazionale rispetto al paesaggio valoriale cui si confronta non si possa dare che nell'apertura di un anello intersoggettivo di codipendenze. Per questo l'iniziativa del fotografo, ancora decrittabile in controluce, non è comunque più suscettibile di significare uno *stile*. Qualsiasi rilievo isotopico trans-testuale relativo al *modo* di Roche di fotografare la sua compagna/modella sarebbe dipendente da una esclusione surrettizia della tensione progettuale che attraversa il corpus e, rispetto a questa, esso suonerebbe come "scandaloso". Non è una questione di stile, anzi la direzione mirata è proprio contraria all'idea di forgiarsi uno stile. L'io fotografico è un sé-ipse che continua a progettarsi dentro le foto che scatta e per via di esse; soprattutto esso deve risolvere delle contraddizioni interne alla fotografia, alla sua asimmetria costitutiva. Come Roche ha adottato un approccio terapeutico nei confronti della letteratura, spingendola verso la sua stessa negazione, così egli ha affrontato la foto per risolvere dall'interno le sue contraddizioni che, tra l'altro, massimamente esplodono proprio dentro un *journal intime*.

Nella foto del 24 dicembre 1984 Roche raggiunge una sorta di *interposa* tra fotografo e soggetto fotografato, che proprio per la sua labilità non rischia di poter divenire un cliché. L'interposizione dei vetri, la diafanità del volto della donna paiono costruire un rallentamento del tempo; come l'alito sul vetro, l'immagine, sul piano dell'enunciato, appare effimera ma sufficiente a significare una "boccata di tempo", uno sprazzo di presente in cui gli sguardi (enunciazionale ed enunciato) mirano assieme un orizzonte fatto delle due facce del mondo (pubblico e privato).

Se già emerge un indubbio virtuosismo in questa foto del 1984, la sapiente taratura della polarizzazione, assieme a un fortunato gioco di specchi/riflessi, è alla base di *15 settembre 1986 (Vienna, vedi tav. 49)*.

Prima ancora di risolvere epistemicamente il rebus visivo, dobbiamo notare che la foto crea delle soluzioni concorrenti nella ricostruzione di una sintassi figurativa coerente. Se è chiara la frapposizione, nel lato sinistro della foto, di una porta a vetri, disposta trasversalmente rispetto al punto di vista, resta per un certo lasso di tempo indecidibile comprendere se è il paesaggio alle spalle del corpo che, apparentemente coeso, presenta in realtà una discontinuità, oppure se è la figura umana che, per quanto unitaria, è all'origine la somma di due corpi diversi. Nel primo caso sul vetro c'è un paesaggio riflesso che sta al di qua e a fianco del punto di vista enunciazionale, nel secondo caso il paesaggio è unitario ma vi è un secondo corpo, posto dallo stesso lato del punto di vista, che si specchia parzialmente, andando accidentalmente a ricomporre una figura unitaria con la parte di un secondo corpo visto direttamente, senza interposizione alcuna. In entrambi i casi una coesione sul piano dell'informatore (livello enunciato) pare comporsi malgrado la moltiplicazione dei punti di vista sul piano dell'enunciazione (visione diretta, visione mediata dalla trasparenza del vetro, visione permessa dal riflesso coglibile grazie allo stesso vetro). L'oscillazione di queste due letture possibili costruisce sia l'idea di una sparizione bilaterale della coppia in uno spazio comune, sia la suggestione di un corpo disindividualizzato, che vale per entrambi, dato che è "vestito" con un abito *mio/tuo* e ha rinunciato al volto, all'elemento che cioè impedisce una declinazione figurativa in forma di noi. Quella porta a vetri e la congiunturalità delle condizioni di riflessione costruiscono una sorta di piega nello spazio-tempo, come a testimoniare, nel *journal intime*, il reperimento di un punto di fuga rispetto all'inesorabilità del divenire e della risuddivisione destinale dei corpi.

L'immersione durativa nella fruizione della foto consente, faticosamente, una soluzione del rebus prospettico, anche se è evidente come essa non sia la posta di significazione preminente, ed anzi è nell'ambiguità dell'immagine che le reti di

relazioni significanti dimorano e restano in memoria anche dopo la ricostruzione di uno spazio integrato.

Anche in questo caso due attanti di controllo interrelati (luce e vetro) regolano l'attorializzazione della figura e più in generale la declinazione figurativa del paesaggio. La congiuntura delle loro rispettive variabili consente uno strano effetto, quello della sottrazione della visione della parte apicale del corpo della figura. La regione di spazio riflessa nella parte superiore dell'anta ha un gradiente di luminosità che impedisce al vetro di conservare la benché minima proprietà residuale di trasparenza. L'assenza del viso della figura in primo piano frange la razionalità interna al piano dell'enunciato, attivando sul piano enunciazione una posta epistemica specifica sul piano dell'assunzione, una diffrazione sul piano dell'asserzione (modi di esistenza), una perturbazione sul piano della declinazione figurativa.

Come detto, l'assentificazione della testa non permette più a quella figura di rappresentare unilateralmente uno dei due rappresentanti della coppia, ed anzi fa il paio con la fuorclusione dal quadro del volto del fotografo, malgrado la riflessione del vetro sia prossima a disasconderlo. Quella figura sulla soglia, tra pubblico e privato, tra casa e giardino, pare essere la somma di corpi diversi, o quanto meno (una volta ricostruita la vera sintassi figurativa) si pone come la riunificazione di un corpo in stati diversi, palpabile/impalpabile, direttamente accessibile/inaccessibile. La mano poggia sulla parte lignea della porta come cercasse di ancorarsi rispetto alla vertigine delle relazioni interdeittiche e alla difficoltà di discriminare il proprio dal non-proprio; ma questo afferrare, questa presenza intensiva del corpo contrasta con la regione sinistra del quadro dell'immagine, dove il corpo pare in uno stato di evanescenza. Basta che quella mano sposti ancora un po' l'anta a vetro, e il corpo del fotografo comincerà a specchiarsi, a realizzarsi nel quadro dell'immagine, malgrado sia già di per sé attualizzato. Fatto sta che si crea una sorta di circolazione dei modi di esistenza dei due corpi, senza che sia assegnabile una asimmetria fisionomica (il volto, come detto, è neutralizzato). Ecco allora una immagine duale dove resta indecidibile stabilire dove inizia uno dei corpi e dove finisce l'altro.

La congiuntura temporale (basta un nonnulla e tutto l'equilibrio va perduto) si correla con una estraniamento dal divenire che segna i visi, che segna i corpi. Sul piano spaziale, il corpo si attorializza assieme al paesaggio, e in particolare essi si scambiano degli elementi o si compenetrano reciprocamente, come nel caso del collo che diviene un tutt'uno con la stradina che attraversa l'isolato.

Come lo sguardo enunciazione trova un vuoto rappresentazionale di fronte a sé, così vi è una sorta di assentificazione presentificata dell'interpellazione di

sguardo di un osservatore enunciato. L'effetto è quello di uno sguardo che attraversa la propria e l'altrui inconsistenza, o meglio uno sguardo che si eclissa all'eclissarsi dell'altro. Se il dispositivo e l'atto fotografico restano presenze neutralizzate, eppure tematizzate dalla presenza degli specchi, la foto di Vienna traspone i corpi simulacrali della rappresentazione in fantasmi. I simulacri non sono mere rappresentazioni perché comportano un regime di circolazione identitaria (tra il simulacro e il soggetto vi è una delega che comporta una retroazione simbolizzatrice, una ridefinizione potenziale del sé) e un ancoraggio in un piano dell'espressione (radicamento di presenza nello spazio d'iscrizione). Per contro le presenze fantasmatiche paiono presentare una identità inescambiabile e una manifestazione fluttuante o addirittura assente; in ogni caso la loro iscrizione su un piano di manifestazione non è più una condizione necessaria, e per contro la loro determinabilità rimane ecologicamente ancorata al loro afferire ad un luogo. L'ancoraggio perduto dei corpi di un io-di-scatto e di un tu-di-posa, la loro presenza fantasmatica, finisce con il privatizzare la loro dialogica identitaria, e con il riservare la loro sussistenza alla piega spaziale in cui si sono nascosti.

La tensione tra livello plastico e livello figurativo si sposta sul piano della presenza isotopica di figure triangolari non chiuse, ma tutte demarcate da un angolo acuto, afferenti ad elementi antropici. Questa angolarità entra in tensione con le forme variate, molteplici e libere di un paesaggio che sembra presentare un'assiologia romantica (pittoresco). Ecco allora che la piega spaziale, la diagonalità ad angolo acuto della porta sono un elemento antropico che consente ai corpi di superare i confini stessi della determinazione geometrica dello spazio per respirare di una morfologia fluttuante e compenetrativa. Inoltre, lo spazio, dominato plasticamente da linee che si intersecano, di angoli acuti, nonché da figure prese d'infilata o che si pongono di traverso rispetto allo sguardo, finisce con il contrapporsi alla costruzione in parallelo dell'io/tu, con la loro saldatura nell'appaiamento degli sguardi assentificati.

Nella strada-collo, nelle case-faccia si cercano le eventuali tracce residuali del volto nascosto. I rami, nella parte superiore, la natura tutt'intorno costituiscono un avvolgimento. Se in Turner c'è il soggetto al centro dell'immagine che s'erge contro i flutti, contro un universo che sovrasta e coimplica, qui al centro c'è una voragine che dipana un cammino senza più l'ombra del soggetto. La mano sull'albero maestro di una nave identitaria non ha una natura sublime e terribile, ma i tratti di un pittoresco a cui ci si accorda dimenticandosi, tralasciandosi: l'evento non è il far fronte al mondo, ma il fronteggiarsi rinunciando all'individuazione: "chi sono io? chi sei tu?"

Vienna, 15 settembre 1986 diviene un mero riferimento-schedatura a un toponimo e a un tempo del calendario che sono stati teatro di una scomparsa bilaterale a favore di una compresenza fantasmatica, di una saldatura di sguardi assentificati. Per quanto questa foto risulti un climax nella ricerca di Roche e un punto d'arrivo della serie, quest'ultima non si arresta con essa. In particolare, troviamo nel corpus la foto scattata il 28 dicembre 1990 (Madras, Connemara Hotel, camera 306; vedi tav. 50), la quale sembra rimare con quella del 24 dicembre 1984 (Les Sables-d'Olonne, Atlantic Hotel, camera 301; vedi tav. 48), prima analizzata.

La foto di Vienna pare essere un ponte che ha due pilastri in quelle scattate a Les Sables-d'Olonne e a Madras. In queste ultime due i corpi tornano a essere suddivisi, anche se l'uno è la condizione di visibilità dell'altro. Tuttavia nella foto di Madras la donna all'interno della camera ha le spalle voltate rispetto allo sguardo fotografico. Come abitualmente abbiamo riscontrato, le serie di Roche paiono terminare con una palinodia interna, con la denuncia di uno scacco, quantomeno parziale, con il rilievo di un'imperfezione. A prima vista questa foto di Madras pare testimoniare effettivamente un commiato da un'immagine in forma-di-noi, ma dobbiamo guardare l'immagine più attentamente. Se l'eclissi congiunturale raggiunta precedentemente viene perduta, i volti restano occultati, e se c'è una neutralizzazione dell'atto fotografico che si realizza nell'ombra, vi è anche una sorta di dismissione del ruolo di modella da parte della compagna di Roche, al punto che sembra abbandonare la scena. In realtà, in fondo alla camera vi è uno specchio in cui si intravede la silhouette del fotografo stesso. Ecco allora che il riflesso in fondo alla stanza dell'io fotografico converte la parata di figure simulacrali che si danno apparentemente alle spalle in un vis-à-vis ideale. La donna stessa sembra andare verso il luogo mitico di un riflesso comune, cosicché si ricostruisce una sorta di anello figurale tra il primo vetro, che divide ma mette l'un corpo come condizione di visibilità per l'altro, e il secondo vetro che garantisce, nella tensione limite, una coabitazione dei rispettivi riflessi. Non basta ancora, perché la donna, la cui figura è contornata dalla silhouette in ombra del fotografo, pare coesistere con la sua carne: il corpo dell'io-di-scatto è fatto, è invischiato proiettivamente con il corpo del tu-di-posa: *"È nella carne che costituiamo le nostre immagini l'un l'altro"*.

Rispetto alla foto di Les Sables-d'Olonne, non vi è più una contrapposizione forte tra la dimensione pubblica (il paesaggio all'esterno) e il privato (la camera), così come in fondo alla camera la donna non avrà più un battagliaire di dispositivi (si pensi a *28 maggio 1980, Roma, «Pierluigi»*; vedi tav. 44), ma la compresenza di uno specchio e di un dispositivo fotografico occultato, o meglio

restituito in un'ombra condivisa con il volto del fotografo. Questa *mise en abyme* dei dispositivi è quindi una sorta di speranza che si possa percorrere lo spazio, lo iato mediazionale che ci separa da essi. Ecco allora che in questa foto di Madras, malgrado paia siglare un punto di arretramento, si profila la coesistenza possibile di un matrimonio d'immagini con la compagna e un matrimonio tra (e con i) dispositivi. Foto ad altissima connettività interna, rispetto al corpus indagato, essa recupera anche il camminamento delle figure all'interno dell'immagine, che avevamo riscontrato negli autoscatti. Ciò serve a complessificare ulteriormente lo snodo tra diverse temporalità che la foto esemplifica. Il camminamento misura la tempistica del corpo nel suo abitare lo spazio, misura una durata immersiva che si contrappone al taglio puntuale dello scatto fotografico. La relazione interna alle foto della serie, la riproposizione di uno stesso progetto poetico sotto prospettive diverse, costruisce una memoria esperienziale che temporalizza ogni singolo scatto. Nel contempo, la mira interna alla foto di Madras - raggiungere idealmente il riflesso dell'io fotografico - mette in campo la prospettazione utopica di una sottoscrizione comune del diario intimo da parte dell'io-di-scatto, del tu-di-posa e dei dispositivi stessi.

La serie, tuttavia, non si conclude nemmeno con la foto di Madras. Troviamo infatti tre foto, tutte scattate lo stesso giorno, nel medesimo luogo: 25 aprile 1992, Orta, Italia, Hotel San Rocco, camera 131.

Esse sono testualizzate in due pagine affiancate del catalogo e si segnalano per il procedimento particolare che ne è alla base (tre scatti a poca distanza di tempo). Se fanno parte della serie che stiamo qui indagando è perché le foto di Orta ne sono il compendio. Esse mostrano come le tappe cronologiche verso un discorso fotografico in forma di noi, siano in realtà fasi coesistenti, traguardi che si ottengono e che vengono poco dopo negati e ancora una volta, quindi, rilanciati. Le prime due foto di Orta paiono testimoniare di fasi intermedie rispetto a scatti quale quello di Les Sables-d'Olonne; il fotografo si riflette sul vetro esterno di un finestrone e solo in parte il suo riflesso "ombratile" fa emergere il corpo nudo della donna, con la testa tra le ginocchia, all'interno della camera d'albergo. Oppure, seconda foto, la donna sta camminando, all'interno della stanza, verso il finestrone, ma la si intravede appena perché nulla si frappone alla luce che, giungendo sul finestrone, finisce per riflettere il paesaggio che sta al di qua del punto di vista. Infine, il terzo scatto di Orta (vedi tav. 51), ci conduce a una nuova soluzione. Il fotografo è affiancato dalla compagna al di qua del finestrone della camera e dell'interno di quest'ultima si intravede una parte del letto e un grande specchio, in fondo alla stanza, dove la coppia è riflessa. La testa del fotografo è quella che si interpone alla luce esterna in modo da rendere

visibile l'interno della camera; ma il fatto significativo è che il suo riflesso ombratile s'accomuna con quello di un albero che è alle spalle del fotografo: ecco allora che i rami e i capelli si compenetrano, come a ribadire il portato della foto di Vienna, vale a dire il matrimonio con l'ambiente. Questa eclissi incrociata tra le diverse istanze, che la foto tenderebbe a lasciare separate, riesce a coniugare l'analiticità ferrea del dispositivo con la rinuncia a qualsiasi pittoricismo, a qualsiasi ricercato lirismo dell'immagine ottenibile a qualsiasi costo (per esempio, intervenendo in post-produzione), senza perdere di vista la sfida di una ricomposizione di ciò che è stato prelevato come laconicamente separato. La discorsività comune deve sorgere sulla base del riconoscimento dell'impermanenza, della difficile resa della pregnanza di tutto ciò che rappresentativamente essa ospita, degli stralci di temporalizzazione di cui la foto, come progetto, partecipa. Qualsiasi scatto riuscito può testimoniare del suo provvisorio arrivo solo a patto di avere in memoria il disastro scampato, l'irrelazione degli elementi o il loro soffocare dentro dei cliché.

4. Il corpus come una serie di progetti correlati

4.1. Metarappresentazione, fotolalia e memento mori (tav. 52-53)

Le serie che abbiamo enucleato rispondono di un progetto unitario, affrontato sotto prospettive diverse: pervenire ad un'immagine comune che testimoni di entrambi i soggetti (io/tu). Ma non è la ricerca di un dialogo, né lo potrebbe essere visto che l'obiettivo è un *diario intimo*. Se riapriamo una delle opere chiave del Roche letterato, ossia *Dépôts de savoir & de technique*³⁰¹, nella pagina bianca in cui campeggia il titolo «Notre antéfixe³⁰²», una sola parola in corsivo s'aggiunge, quasi *in exergo*, vivida, come racchiudesse un intero programma proclamato a voce: «Unisono». I giochi di specchi e le eclissi di volti non sono che la ricerca di un "unisono" visivo: "unimago", potremmo dire. In fondo, è una sorta di *composite photograph*, fatta di ritratti conciliati e tesa ad un'immagine al plurale, che ha assillato anche la teorizzazione di Peirce³⁰³.

Nel nostro vasto corpus, oltre a poter discernere la presenza di altre serie coerenti, è possibile reperire dei progetti correlati a quello da noi sviscerato. In parte, non solo lo abbiamo preannunciato, ma è direttamente emersa un'altra linea programmatica, che corre a fianco del reperimento di un'immagine in forma di noi: si tratta di ciò che abbiamo chiamato il matrimonio con il dispositivo. Esso non è affatto assunto aproblematicamente da Roche, e la relazione tra la macchina fotografica e l'io-di-scatto viene tematizzata lungo delle serie di opere specifiche. Rispetto a questi due perni progettuali, ve n'è un terzo che li accomuna, ossia la lotta contro la finitezza del vivente e l'erosione continua apportata dal passare del tempo. Praticare la foto e costruire un diario intimo vuol dire comunque confrontarsi con uno sfondo terzo e di impari portata che è la mortalità.

Ecco allora che la riproposizione ricorsiva di una seconda macchina fotografica in campo interroga il rapporto tra lo scatto e la vulnerabilità di un paesaggio o di un corpo di fronte ad esso; sottraendolo alla morte (o alla transizione di stato) attraverso il fissaggio di un'istantanea lo si certifica nel contempo come votato a morire. Si erige un ritratto di qualcosa che è in qualche modo in caduta libera nel tempo. La serie dedicata alla metarappresentazione della macchina fotografica si interseca allora con quella dei nudi, come per esempio in *17 luglio 1994, San Alessio* (vedi tav. 52).

Questa foto è ad altissima connettività nel corpus anche per la presenza del mosso che esemplifica qui una categoria fondamentale: la vibrazione, il palpitare. Alla morte come orizzonte destinale si contrappone un breve circuito

vitale, un fremito sensibile a cui la foto fornisce una sorta di perimetrazione, di percorso tracciato. Ecco spuntare allora un'altra serie che indaga "monograficamente" questa vibrazione che può essere propria di un circuito visibile offerto dalla pratica fotografica. Roche compone quelle che definisce delle *fotolalie*, ossia due immagini accostate, in orizzontale o in verticale, che finiscono per essere semantizzate solo facendo scivolare lo sguardo dall'una all'altra, trovando analogie, ribaltamenti formali, isotopie di primo acchito non individuabili.

A questo circuito dello sguardo che innesta un vitalismo osservativo combattivo di fronte a qualsiasi senso d'archiviazione del vissuto, cui la fotografia potrebbe prestarsi, si contrappongono delle serie di foto che sono ostentatamente un *memento mori*: immagini di scheletri, foto di ossari o di reliquie, e persino un cavalletto fotografico alla cui sommità vi è una specie di teschio al posto della macchina da presa (si veda il dittico *fotolalico* del 12 agosto 1995, *Paris, la Fabrique*; vedi tav. 53). Lo scheletro è visto come l'archeologia di un corpo. A questo proposito, va rilevato che nel corpus non sono propriamente presenti delle foto di paesaggio, sia esso naturale o urbano³⁰⁴, mentre esso dà cittadinanza agli scatti presi di fronte a siti archeologici o case disabitate sull'orlo del crollo (come quella scovata in *Portogallo 25 giugno 1990*). L'archeologia (o il disabitato) testimoniano in sé un interstizio di inumanità, un dominio assoluto del tempo patito dalla materia di cui sono costruiti. Gli edifici archeologici sono in qualche maniera un reliquiario di civiltà estinte, dei fossili corpi sociali che furono.

4.2. *Il nudo all'interno di un journal intime* (tav. 55)

Di fronte all'estinzione cui i corpi sono destinati, la foto di Roche apre due altre serie, quella dei nudi³⁰⁵ (protagonista sempre la sua compagna Françoise), e quella delle ombre. La serie dei nudi è la più numerosa dell'intero catalogo, e conta ben venti occorrenze. Tuttavia, non solo si farebbe un cattivo servizio a rubricarli sotto il genere *nudo*, ma anche a pensarli come una serie coesa. Nei limiti di spazio che ci siamo imposti, possiamo compiere solo alcuni rilievi. Il nudo non nasce come assunzione di un genere fotografico, ma come parte integrante di un *journal intime* che svela una dimensione dell'intimità. Ecco che il nudo compare nel catalogo (16 ottobre 1976, *Paris rue Barbusse*) timidamente, come apparizione furtiva dietro una lunga veste di cui ci si sta liberando o che è appesa sopra la testa. Esso trova cittadinanza per l'interposizione fortuita di uno specchio e come rubato da una pratica quotidiana qualunque (19 luglio 1978). Anche nel momento in cui il nudo viene inserito dentro uno studio formale, esso è sempre mediato da un'occasione, quale vedere la propria compagna immersa in una vasca da bagno (19 aprile 1979). Significativamente più nel corpus abbiamo trovato degli avanzamenti nella ricerca di una foto "in forma di noi", più il nudo diviene pariteticamente frequente e risignificato dentro un quadro progettuale non più limitato alla semplice documentazione dell'intimità. Dalla foto dell'11 aprile 1979 (Eguilles) il corpo nudo diviene anche un orizzonte intransitivo che si oppone alla contingenza (emblematico, in questo senso, il giornale che vola sopra il corpo nudo di Françoise nella foto del 2 novembre 1994). Se non mancano nudi ancora legati a un disascondimento dell'intimità (12 maggio 1984, 20 febbraio 1985, 20 luglio 1989), il corpo diviene sempre più tematizzato come un paesaggio prossimale (10 aprile 1989; 29 luglio 1990), un orizzonte a portata di mano (18 luglio 1985) o che può stare al di qua della finestra, bloccando qualsiasi sfondamento prospettivo (14 dicembre 1987). Il nudo non ha più bisogno di volto, non è qualcosa che è assegnato a una individualità perché è tutto il visibile necessario (14 dicembre 1987, *Paris*; 9 maggio 1988), o meglio nel suo riempire l'immagine, nel suo farsi paesaggio assoluto, è come se si irrelasse da qualsiasi altro elemento. È un corpo che emoziona perché per un attimo il suo orizzonte destinale è taciuto, è fuori quadro.

In un dittico fotolalico (4 aprile 1989, vedi tav. 55), il corpo nudo steso su un letto bianchissimo è accostato a una vista sul mare al crepuscolo; il formante del corpo è quasi equivalente, sul piano plastico, a quello del mare. Il mare del nudo è allora questo moto interno, questa vibrazione che ha comune risonanza tra un

qui-dentro e un là-fuori. Ciò ci permette di meglio risignificare anche la foto del 24 dicembre 1984 (Les Sables-d'Olonne, tav. 48), dove il corpo della donna viene sovraiscritto a un paesaggio marino.

Dopo il 1992, come nelle altre serie, la ricerca sul nudo costruisce una palinodia interna dei suoi stessi difficili equilibri; assistiamo tanto al riflusso verso un nudo più estetizzante e legato a una ricerca formale (*30 aprile 1992*), quanto a una sottrazione del volto che viene guidata da un movimento della mano della donna (*3 agosto 1993*), che pare indicare un volersi ritrarre da un pieno investimento di sé. Il corpo-paesaggio può occupare ancora l'intero quadro dell'immagine, ma invece di costituirsi ad orizzonte, si dispone attorno a un'articolazione sghemba dello spazio domestico, come preda di uno sguardo vertiginoso (*19 agosto 1993*). L'assolutizzazione del nudo lascia il campo a una costruzione in sovraimpressione che costruisce delle equivalenze tra il corpo e un otre (*18 giugno 1999*), ed infine il nudo diviene una sorta di riflessione proiettata come un a parte scenico della donna che per decenni ha prestato il suo corpo (*6 aprile 2000*). Significativamente è proprio questa foto di nudo autoriflessiva che chiude il catalogo.

4.3. *Un teatro d'ombre* (tav. 54 e 56)

Come abbiamo detto, la ricerca sul rapporto tra corpo e temporalità trova come *pendant* del nudo, l'esplorazione dell'ombra. Come preludio a questa ermeneutica incrociata tra nudo e ombra vi è un dittico fotolalico del 23 luglio 1978 (Tikal, Guatemala, vedi tav. 56). Le due foto sono disposte in verticale; in quella superiore vediamo, in un interno, Françoise affacciarsi sulla soglia di un edificio in legno, mentre un'ondata di luce proviene dall'esterno, un paesaggio immerso nel verde. La donna appare come una silhouette oscura ritagliata nella luce, quasi acquistasse una bidimensionalità. Nella foto sottostante vediamo invece Françoise di spalle, incamminarsi verso una grande apertura nel tronco di un albero, una sorta di invaginamento oscuro. Da una parte abbiamo un corpo ridotto ad ombra che pare tuttavia persistere, nella sua morfologia individualizzata, pur in sfida alla luce che domina all'esterno; dall'altra un corpo a tutto tondo che sembra volersi proteggere sotto la corteccia di un altro essere vivente, l'albero. Quest'ultimo è un sostituto del nudo nel suo profilarsi come un paesaggio intero, che mette fuori campo (di visione) tutto ciò che nel tempo può offrirsi come istanza minacciosa. Per la silhouette d'ombra si esibisce invece una condizione residuale, una persistenza in negativo del positivo corporale, ma testata di fronte alla violenza accecante di un "tutto-luce" verso il quale, purtuttavia, si esce.

Grazie a questo esempio comprendiamo meglio la semantica dell'ombra portata su un vetro da parte dell'io fotografico, la quale rende possibile l'emergenza plastica del corpo nudo della donna dentro una stanza d'albergo (si veda il § 3.5.). È la sfida alla luce di un corpo ridotto a riflesso ombratile che gli consente di eleggere il corpo altrui a paesaggio, ed è l'ombra stessa che può farsi "corteccia" di quest'ultimo come a sua preservazione.

L'autonomizzazione della serie delle ombre si affaccia piuttosto tardi nella cronologia del corpus; in *30 marzo 1986 (Lesneven)* e in *1° aprile (Brignogan, Castel Régis, chambre 9)*, le ombre sono quelle di osservatori di fronte a paesaggi volutamente quasi sovraesposti, intaccati dalla luce. L'ombra pare invece una presenza inamovibile, incisa per sempre. Una tale tematizzazione dell'ombra non poteva che infine confrontarsi con il dispositivo fotografico stesso e la sua capacità di fissare dei *postillons de la memoire* - per usare l'espressione cara a Roche³⁰⁶. Nel dittico *fotolalico 11 ottobre 1987* (Paris, la Fabrique) troviamo proprio l'ombra di un dispositivo fotografico su cui la mano dell'artista pare indugiare, mentre tiene una sigaretta (in alto); e poi (in basso) vediamo finalmente l'azione sul corpo-macchina per scattare una foto. In 21

luglio 1989, l'osservatore della finestra, completamente nell'ombra, non è più Françoise, ma appunto la macchina fotografica, la quale paradossalmente sembra coprire l'intero quadro paesistico su cui sta gettando il suo "sguardo". In *25 dicembre 1989* (vedi tav. 54), un doppio dittico fotolalico, risultato da un semplice ribaltamento delle prime due foto nella seconda coppia, ci mostra una lunga ombra umana il cui collo pare attraversato da una sorta di lama di falce (in realtà si tratta dell'ombra a sua volta proiettata da un tavolino). La ripetizione sottosopra di questo collo d'ombra, "secato" da una falce virtuale, finisce per dare alla doppia pagina (in cui è testualizzato il doppio dittico) un ritmo plastico curvilineo in propagazione vorticoso. La bidimensionalità dell'ombra proiettata pare rivelare le falcidie del tempo e la presenza costante della morte. L'unica teatralità rappresentazionale può essere consentita nel regno dell'ombra, dove la tragedia non si stempera nei cliché e nell'impermanenza della messa in scena. Il teatro d'ombre, con le sue foto in successione che descrivono il breve arco di un'azione, occupa la parte conclusiva del corpus indagato (*24 febbraio 1991* e *26 dicembre 1999*). In quest'ultima fase l'ombra non è più netta, ma tagliata su uno sfondo altamente materico, pieno di sconnessioni; in particolare, si tratta sovente di un prato, dove il disegno dell'ombra pare assumere un tratto arcaico. Il teatro d'ombre acquista così una connotazione quasi archeologica, disegno rupestre che ha nella sua stessa proiezione un'estinzione della vita propria dei corpi che lo animano. Il teatro d'ombre s'arrende alla materia del supporto d'iscrizione, e l'azione rituale che vi si disegna è già illeggibile, priva di codice effettivamente socializzato.

4.4. *L'esfoliazione del reale* (tav. 57)

L'archeologia del teatro d'ombre pare esser parte integrante di un'ultima serie rilevabile nel corpus, anche se essa è la meno unitaria e definita: essa afferisce a un procedimento che potremmo chiamare di "esfoliazione" del reale. Come nel caso di questo teatro d'ombre, pare che il dispositivo fotografico attesti l'esistenza di una stratificazione di "pelli" del reale³⁰⁷. Ogni foto presa "esfolia" uno strato di pelle, potenzialmente già morta ma ancora memore del contatto con la carne, con la memoria del corpo vissuto. Subito comprendiamo come la tematizzazione di questa serie confermi uno snodo di connettività con le altre serie; basti pensare come la mediazione dei vetri delle finestre (riflessivi e trasparenti) ci abbia presentato, attraverso profondità di campo inaspettate, una stratificazione di dimensioni (pubblica/privata, polemologica/irenica, distintiva/assimilativa, ecc).

La serie che tematizza questa esfoliazione della realtà mostra il riflesso di un occhio (*31 gennaio 1983*) o la veduta interna al mirino fotografico (*5 aprile 1981*), quasi fossero una pelle rappresentazionale che è stata estratta, avendo subito un procedimento di *decollage*. Quando non c'è direttamente un dispositivo a segnalare l'avvenuta messa in atto di tale procedimento, abbiamo un quadro d'immagine che sembra aver tagliato obliquamente uno scenario; la mediazione, quand'anche fortuita, è comunque sempre in qualche modo presente, come nel caso di un riflesso obliquo e bombato di una scena di fronte al mare restituita dal parabrezza di un'automobile (*20 febbraio 1984*); talvolta questo riflesso sui vetri di un'automobile pare proprio avere un lembo che può essere tirato per sollevare via uno strato di realtà. Il rapporto tra la pelle del corpo e gli strati "epidermici" del reale può essere ribattuto sul piano interno alla fotograficità stessa, e palesato come sovraimpressione di immagini ottenute direttamente nel corpo macchina (si pensi al nudo *7 luglio 1985*, vedi tav. 57).

Talora invece è solo una rete e un tessuto altamente trasparente, frapposti alla vista di un paesaggio, che esemplifica la presenza di queste pelli da esfoliare, senza che esse siano banalmente una patina che si è sovrapposta a una verità originaria dei corpi (*15 agosto 1989*). L'ombra stessa può essere vista come uno strato che può slittare nel quadro dell'immagine (*19 ottobre 1991*). Come lo specchio in alcune foto, prima analizzate, pare pronto a roteare fuori dal quadro dell'immagine (*20 aprile 1979*, vedi tav. 46), così un'intera immagine riflessa, caratterizzata da un piano di ripresa obliquo, sembra scivolata via dal suo spazio di radicamento (*6 ottobre 1995*). È anche l'ultima foto a ritrarre assieme Denis Roche e la sua compagna Françoise.

4.5. Omaggio a Wittgenstein (tav. 58)

A parte un dittico fotolalico dedicato a Teri e Hubert Damisch e un ritratto ombratile con una mise en abyme di specchi dedicato a Pierre Soulages, il corpus presenta solo tre opere con una titolazione aggiuntiva alla semplice indicazione di giorno e luogo dello scatto. La prima opera è un nudo, di cui abbiamo già parlato (*14 dicembre 1987*), che reca la dedica a uno dei più celebri scultori del Novecento (*Hommage a Henry Moore*); ciò non fa che esplicitare come il nudo abbia corrisposto progressivamente, lungo il corpus, anche a preoccupazioni squisitamente formali. Le altre due opere dotate di un titolo aggiuntivo sono strettamente legate tra di loro, anche se realizzate a distanza di 18 anni (1/6/1979 e 26/8/1997): si tratta dell'*Omaggio a Wittgenstein I e II*.

Questo riferimento a Wittgenstein³⁰⁸ è messo in relazione con la serie della metarappresentazione della macchina fotografica; in particolare, questi due omaggi a Wittgenstein sono stati scattati nel medesimo luogo (Le Skeul, Belle Île), un boschetto, probabilmente parte di un giardino o di un parco, vista la presenza di vecchi muretti di recinzione e di isolati vasi da fiori. La macchina da presa è poggiata sul prato mediante un piccolo treppiede. Nella foto del 1979 abbiamo una sorta di oggettivazione della regione di spazio verso cui la macchina da presa in campo sta puntando l'obiettivo: si tratta di una apertura del boschetto che lascia trapelare una luce quasi accecante, tant'è che non è possibile scorgere nessun elemento figurativo sullo sfondo. Nel secondo omaggio (vedi tav. 58), che è un dittico fotolalico, troviamo la stessa foto presentata in orizzontale, solo che la seconda testualizzazione la dispone rovesciata. Vi è sempre una macchina da presa poggiata sul prato, ma la regione di spazio che inquadra trova un'apertura nel boschetto decisamente più ridotta, e lo sfondo al di là di essa resta impercettibile, anche se il gradiente della luminosità è meno intenso che nel primo *Omaggio*. Soprattutto, il tratto caratterizzante di questa seconda opera dedicata a Wittgenstein è un semplice attrezzo agricolo, dotato di un lungo manico (come rastrello) che, conficcato nel terreno, si dispone obliquamente di fronte allo spazio inquadrato dalla macchina da presa in campo. È come se l'immagine che quel dispositivo potrebbe scattare fosse pregiudizialmente barrata. L'inclinazione dell'attrezzo agricolo rima con l'inclinazione enantiomorfa di un albero che occupa l'estremo lato destro della foto, finendo in larghissima parte fuori campo. Il rovesciamento della foto affiancata conduce a una paradossale continuità del tronco dell'albero, che parte dalle radici mostrate dalla prima foto e finisce nelle radici visualizzate dalla seconda. Inoltre, il ribaltamento prospettico costruisce percettivamente una

problematizzazione nella ricostruzione delle relazioni interdeittiche degli elementi figurativi, al punto che non è più del tutto chiaro se la macchina in campo sia posta davanti all'attrezzo agricolo. Quest'ultimo profila un formante plastico che questa volta sembra barrare l'intera immagine retta dal punto di vista enunciazionale. è come se l'immagine negata fosse qualcosa di cui l'enunciazione stessa dovesse farsi carico. *Omaggio a Wittgenstein II* è il termine ultimo dell'investigazione condotta attraverso la serie della metarappresentazione, ed esemplifica non solo l'impossibilità di esaurire, nella profondità di campo, lo spazio di presenza, le circostanze di enunciazione, le mire ultime dello sguardo, ma denuncia una sorta di denegazione stessa della possibilità di descrivere. Quest'ultimo era anche il punto di partenza della riflessione wittgensteiniana sulla descrizione; tale riflessione ha ampissima ed articolata tematizzazione nella sua opera, ma non dobbiamo dimenticare che questo *Omaggio a Wittgenstein* è inserito all'interno di un corpus che abbiamo riconnesso a un *journal intime* di una coppia. Per tale ragione, l'intertesto con l'opera di Wittgenstein deve essere selezionato e può essere significativamente circoscritto alla tematizzazione della questione descrittiva posta nell'ambito della comunicazione della propria esperienza percettiva e propriocettiva, cosa che ha evidentemente molto a che fare con la significazione dell'opera d'arte. Più che alle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, possiamo stringere la ricerca del nostro intertesto sul ciclo di lezioni che Wittgenstein dedicò alla descrizione³⁰⁹. In tali lezioni il problema della descrizione è ricondotto alla possibilità o meno di descrivere l'impressione prodotta da un certo testo estetico o, più in generale, l'esperienza interiore dovuta allo stare o al camminare all'interno di un dato spazio. Il problema che Wittgenstein si pone potrebbe essere tradotto in termini peirciani nel seguente modo: qual è l'interpretante che può restituirmi il pattern di relazioni che è stato alla base di una mia esperienza interiore? Questo interpretante per Wittgenstein non può essere stabilito secondo una ricostruzione scientifica dello stimolo o della reazione psicofisiologica del corpo percipiente, dato che il sentimento di un'equivalenza è ottenuto attraverso una familiarizzazione di una traducibilità tra gesti e tra espressioni che è interna alla sperimentazione del loro vissuto di significazione. Questa familiarizzazione di traducibilità è ciò che in passato abbiamo denominato come *trasferenza* (Basso 2000). Ora, il problema posto dalla fotografia è esattamente quello di chiarire se la descrizione di un paesaggio consentita dal mezzo sia semplicemente una trasduzione analitica di un diagramma di relazioni esemplificato dalla morfologia del territorio, o se invece essa possa assurgere a descrizione dell'impressione esperienziale che quest'ultimo media. Ecco allora che la proiezione sul piano dell'enunciato di una seconda macchina da presa

serve proprio a mettere in questione il rapporto tra la descrizione che il dispositivo fotografico di per sé consente e il portato enunciazionale dell'assunzione della traccia fotografica e della sua promessa di indicialità. Il dittico fotolalico sposta la "barratura" dell'immagine (la denegazione del suo portato descrittivo) dalla macchina da presa in campo allo sguardo enunciazionale (si veda la seconda immagine capovolta). Ecco allora che non solo troviamo in Roche la capacità di riprendere e argomentare attraverso ragionamenti figurati la teorizzazione sulla fotografia, ma di condurre a un punto di massima problematizzazione interna la possibilità stessa del corpus delle sue fotografie di fungere da diario intimo. In questa capacità di esplorare tutte le vie possibili per pervenire a un diario intimo (si vedano le diverse serie da noi tratteggiate), nel mentre se ne questiona la loro stessa legittimità di sussistenza, risiede la cifra più peculiare di Denis Roche: il suo "eroismo poetico" che accetta se stesso solo a patto di registrare tutte le impasse sui cui va a impattare.

Note

¹ Zannier (1982).

² Benjamin (1955).

³ Sorlin (1997) mette in luce come l'invenzione della fotografia (e del cinematografo) abbia trasformato i sistemi percettivi degli osservatori e come, ad esempio, la diffusione del ritratto fotografico abbia sviluppato il gusto per l'introspezione.

⁴ Sicuramente l'unico prezioso esempio in questa direzione è quello fatto da Bourdieu (1965).

⁵ A questo proposito cfr. Dubois (1983) e Krauss (1990).

⁶ In questo senso è necessario chiarirsi, di volta in volta, quali siano i confini della semantizzazione dei testi, ossia gli elementi che vengono convocati come pertinenti alla costituzione del senso testuale.

⁷ Il nostro ripercorrere qui e più avanti alcune teorie sull'immagine fotografica che ne hanno pregiudicato la storia critica e teorica, come quella di Benjamin e Barthes, è giustificato non da un obiettivo storico-filologico, ma da un tentativo di mostrare come alcune di queste teorie possano far riflettere la ricerca semiotica attuale sul suo "impensato".

⁸ «L'opera di Duchamp ridistribuisce le pratiche pittorica e scultorea secondo il modello dell'"indice", proponendo una nuova interpretazione di ciò che costituisce l'immagine estetica» (Krauss 1990, p. 2).

⁹ Dobbiamo certamente ricordare che il lavoro di Krauss è una risposta critica al dilagare del Modernismo greenberghiano che predica la specificità di ogni forma d'arte (bidimensionalità per la pittura, tridimensionalità per la scultura): ogni forma d'arte è quindi ricondotta a un'essenza dalla quale Krauss tenta di uscire attraverso lo studio della "natura dell'indice" non rendendosi conto che in questo modo viene ribadito il lavorare "per essenze" - anche se trasversale rispetto alle diverse arti.

¹⁰ Riferimento classico e scontato, ma d'obbligo, Bazin (1945, in particolare p. 14-16).

¹¹ Vedi a questo proposito Schaeffer (1987, p. 17 e nota 4). Schaeffer distingue tre modi diversi attraverso i quali l'oggetto impregnante può operare rispetto al dispositivo: 1) l'impronta per illuminazione diretta dove l'oggetto impregnante è anche la sorgente del flusso fotonico che produce l'immagine-impronta: ne sono un esempio le foto del sole e delle stelle, ma anche quelle prodotte da corpi radioattivi. Molto spesso è impossibile distinguere quelle a illuminazione diretta da quelle per riflessione; comunque sia, questo è un tipo di immagine difficile da incontrare nella produzione giornalistica ad esempio, mentre la si trova più facilmente nel dominio artistico. 2) Nell'impronta per riflessione l'oggetto che si imprime è distinto dalla sorgente luminosa che può essere sia naturale che artificiale e che sicuramente influisce sulla pragmatica fruitiva dell'immagine, dato che una luce naturale è letta come veridittiva perché incontrollabile dallo scenario produttivo, mentre quella artificiale, da studio (anche se fatta en plein air) viene letta come immagine che costruisce il mondo, e non che semplicemente lo "riceve". 3) L'impronta "per attraversamento" è caratterizzata dal fatto che il flusso di luce passa attraverso l'oggetto impregnante prima di raggiungere la superficie sensibile: questo succede in radiografia, ma anche nei fotogrammi realizzati con l'aiuto di oggetti traslucidi (Schaeffer ci porta l'esempio dei fotogrammi di foglie d'albero di Fox Talbot).

Qui l'informazione trasmessa non porta sull'involucro dell'oggetto, ma sulla densità della materia attraversata.

¹² Prieto definisce l'inquadratura fotografica come un'operazione di montaggio che rimanda a strategie di soppressione e raccordo di pezzi del "paesaggio fotografato".

¹³ Vedi a questo proposito, Picaudé e Arbaizar (eds) 2001, dove si afferma come il destino delle immagini e della loro classificazione è sempre in divenire.

¹⁴ «Nei confronti della Fotografia, ero colto da un desiderio "ontologico": volevo sapere ad ogni costo che cos'era "in sé", attraverso quale caratteristica essenziale essa si distingueva dalla comunità di immagini» (Barthes 1980, p. 5).

¹⁵ Molte teorie sulla fotografia, riscontrabili in teorici (Baudelaire), romanzieri (Bernhard, Bufalino, Calvino, Tournier), poeti (Cendrars), etc. descrivono la fotografia come un'arte misantropa a cui si deve la deformazione della natura e dell'uomo. Secondo questi studiosi la fotografia accorderebbe il suo interesse non alla magnificenza della totalità, come le altre arti, ma alla frammentarietà dell'oggetto isolato. Innanzitutto la fotografia viene riconosciuta come insana per l'uomo perché frammenta la totalità nella quale è immerso (quella interiore e quella del mondo e della natura). La sensazione di disgusto provata dal protagonista di Bernhardt nel romanzo Estinzione si può ricollegare all'ossessione di Antonino Paraggi, famoso fotografo uscito dalla penna di Calvino, che viene portato alla follia dall'impossibilità di scattare tutti i momenti della sua vita, di classificarli tutti e farne una totalità alla pari della sua esperienza sensibile. Diversamente dalla circolazione controllata delle immagini pittoriche artistiche, «creazioni autonome e originali», nella visione di Bernhard, la composizione spaziale delle fotografie che privilegia il taglio netto degli oggetti la farebbe funzionare come simulacri disordinati e incompleti dell'esperienza vissuta: si demanda cioè alla mancanza di ordine gerarchico all'interno della composizione spaziale dell'immagine la delimitazione del ritratto dell'uomo contemporaneo.

¹⁶ Anche la distinzione fra Realismo e Pitturalismo (che Barthes chiama estetica), viene rifiutata da Barthes perché «estranea all'oggetto» (p. 6), applicabile facilmente ad altre forme di rappresentazione e che quindi non risolve il mistero del disordine della fotografia.

¹⁷ Ricordiamo a questo proposito la distinzione di Floch (1986) tra fotografia referenziale, mitica, sostanziale e obliqua che niente ha a che fare con una distinzione attraverso l'oggetto fotografato, dato che, all'opposto, riguarda la strategia enunciativa e la lettura plastica dell'immagine.

¹⁸ In Barthes questa opacità viene spiegata con il ricorso al referente, come qualcosa, appunto, di non domabile dalle regole rappresentazionali. Sull'intrattabilità della fotografia e del soggetto, cfr. Damisch (1982).

¹⁹ Sul paradosso degli indiscernibili si rinvia a Danto (1986) e Basso (2002b).

²⁰ Sulla de-ontologizzazione dell'immagine fotografica "referenziale", ridotta cioè a una poetica fra le tante possibili, cfr. Floch (1986).

²¹ Cfr. le riflessioni di Baetens (1994) sullo statuto indicale dell'immagine fotografica che costituirebbe un metadiscorso indiretto (p. 101).

²² Cfr. a questo proposito l'analisi di Floch (1986) del Nudo n. 53 di Brandt; essa mette in

relazione l'"estetica del ritaglio" di Brandt con quella di pittori quali Matisse e Cranach.

²³ La sutura tra i due spazi, testuale e esperienziale, mediata dall'assetto enunciazionale dello sguardo in macchina, comporta il passaggio dalla prensione dello spazio istanziato del testo a un percorso esperienziale che accoppia soggetto e testo stesso. Questo percorso esperienziale è sotto il segno della compresenza del soggetto davanti a uno spazio testuale: di qui, secondo Fontanille, la messa in gioco di una apprensione cenestetica che letteralmente mette in comune, accorpa simultaneamente diverse attivazioni sensoriali (non solo visive, ma relate ad altri campi sensoriali) e una prensione cinestetica relata al coordinamento di fasci polisensoriali tra la sensomotricità del soggetto e la manifestazione temporalizzata del piano dell'espressione del testo.

²⁴ Sulla differenza tra le teorie di Floch e quelle di Dubois da un punto di vista peirciano, cfr. Loubier & Paquin (1990).

²⁵ La nozione di "realtà", nella teoria greimasiana, non coincide ovviamente con il mondo esterno, piuttosto rimanda al «mondo del senso comune», a un «insieme di qualità sensibili diversamente ritagliate e articolate secondo le culture» (Floch 1986, nota 4).

²⁶ Il senso è dato nel mondo e il linguaggio tenta di replicarlo - concezione dell'immagine come mimesi del mondo.

²⁷ Floch non è particolarmente felice nella spiegazione di questa estetica; dato che non si sovrappone alla foto referenziale, essa deve essere giustificata non per il ritorno al "reale", ma come una critica delle assunzioni discorsive tipiche della foto mitica. Non può aspirare a un grado zero dell'enunciazione, ma a una demitizzazione delle cornici valoriali che normalmente si applicano a scenari figurativi prototipici. Essa ha così una propensione metadiscorsiva (Basso 2006c).

²⁸ Dubois (1983, p. 67) afferma infatti «Con Peirce ci si accorge che non si può definire il segno fotografico al di là delle sue circostanze, non si può pensare la fotografia al di fuori della sua iscrizione referenziale e della sua efficacia pragmatica». Floch, di fronte a queste prese di posizione, mostra come la prospettiva che rimanda alle circostanze dell'atto e che considera la genesi e la tecnica come qualcosa che decide del regime di semantizzazione, sia solo una delle concezioni possibili della fotografia, per esempio della fotografia referenziale (estetica che rimanda alla concezione della foto come sostituzione del reale), o della fotografia sostanziale (estetica che nega la funzione costruttiva del linguaggio).

²⁹ Cfr. Lauzon (2000), anch'egli convinto che Dubois si sia occupato solo di una pragmatica della produzione e non di una pragmatica della ricezione (p. 74)

³⁰ Dubois afferma che «il pittore compone, mentre il fotografo taglia» senza aver possibilità alcuna di comporre, selezionare, gerarchizzare la realtà: il taglio è - testuali parole di Dubois - irrimediabile! Contro l'esaltazione dell'istante e dell'istantaneità, e la stabilità del polo temporale rispetto all'estrema oscillazione del polo spaziale nelle teorie fotografiche, si vedano le preziose riflessioni di Baetens (1998).

³¹ Cfr. Fabbri (1998).

³² I primi due tratti oppositivi della forma classica e di quella barocca sono lineare vs pittorico (linee vs masse): il modo di vedere classico si basa sui contorni e isola gli oggetti, per l'occhio barocco invece gli oggetti sono collegati fra loro. Uno produce una struttura stabile e

l'altro un'apparizione mobile, uno la presa sezionata del mondo e l'altro la compenetrazione delle forme, uno i valori tattili e l'altro quelli visivi. La seconda distinzione riguarda la categoria spaziale dei piani vs la profondità. La linea-contorno infatti dipende dal piano, mentre la profondità costruisce un movimento dello sguardo avanti e indietro per evitare figure fianco a fianco e parallelismo di piani. Se il classico preferisce i piani distinti e frontali, il barocco mira ad "assorbire profondità e spazio in un sol fiato" attraverso la diagonale e la brusca riduzione delle grandezze. La terza distinzione prende in considerazione la funzione della cornice: nella forma classica i bordi vengono pensati in quanto collegamento e in quella barocca in quanto ritaglio frammentario del mondo, mentre la distinzione tra unità multipla e unità indivisibile separa il "tutto articolato" in cui ogni parte rimane distinta ma si accorda all'insieme (classico) dall'unità assoluta in cui ogni singola parte ha perduto ogni diritto di vita particolare (barocco). L'ultima opposizione chiarezza assoluta vs chiarezza relativa riguarda da una parte il rivelarsi completo della forma e dall'altra la contraddizione tra forma e luce, dove cioè la luce costruisce delle forme che non coincidono con quelle degli oggetti.

³³ Cfr. Fontanille (1998) e (1999b), quest'ultimo, rivisto, in Fontanille (2004a).

³⁴ Per Rastier, che critica decisamente la teoria greimasiana del testo, è importante ricordare che: «le teorie semiotiche più note, come quella di Greimas, considerano il livello linguistico come una variabile di superficie; [...] diviene sempre più difficile difendere il principio di una semiotica discorsiva autonoma» (2001, p. 52).

³⁵ Come nota Valle (2003, p. 22) esistono nella teoria semiotica alcune contraddizioni fra la formalista bipartizione hjelmsleviana del linguaggio e la sostanzializzazione del contenuto come semantico e dell'espressione come sensibile: in questi casi «l'espressione diventa allora una sorta di residuo non semantizzato».

³⁶ Non esisterebbe quindi il linguaggio digitale, quello fotografico, etc., ma solo una loro messa in scena, solo gradi diversi di trasparenza e di auto-cancellazione del fare produttivo testualizzato.

³⁷ L'introduzione infatti ha come titolazione fotografie al plurale e con lettera minuscola barra Fotografia con lettera maiuscola al singolare.

³⁸ In Barthes, come in Dubois (1983), non vi è traccia di una attenzione "culturale" alla fotografia: se entrambi si fossero interessati agli utilizzi sociali della fotografia non l'avrebbero teorizzata come "intrattabile", ma avrebbero analizzato i percorsi di senso prodotti dalle configurazioni testuali, dai generi, dagli statuti sociali e dalle pratiche fruibili.

³⁹ La prospettiva fenomenologica porta infatti Barthes a «discutere, caso per caso, della singola foto di fronte al singolo soggetto» (Marrone 1994, p. 201): l'estrema "personalizzazione" dell'immagine fotografica, il suo essere e "rendere selvaggi" diventa nel corso del saggio barthesiano il noema dell'immagine. Quello di Barthes è in definitiva «un approccio paradossale che attraverso l'esperienza del singolo lascia apparire l'effettiva universalità della Fotografia» (Marrone 1994, p. 202) e che quindi rinuncia a una sistematica analisi delle configurazioni testuali.

⁴⁰ Cfr. a questo proposito Fontanille (2004a, p. 415) che afferma che la semiotica "classica" segmenta l'immagine attraverso una pertinenza visiva e non polisensoriale.

⁴¹ La scelta dell'oggetto planare come unità pertinente è in effetti più prudente di quella del

canale sensoriale.

⁴² Sottolineo attraversata perché fa capire come altri discorsi (pittorici, etc.) possano condividere con l'immagine fotografica le stesse estetiche e forme semiotiche.

⁴³ Come afferma Basso (2003a): «proprio l'analisi di testi pittorici in chiave greimasiana ha portato, ad esempio, a riconoscere l'autonoma capacità propria a tratti dell'espressione (livello plastico) di supportare dei contenuti. [...]. In quest'ottica, la cruciale rilevanza del livello plastico e le sue modalità specifiche di significazione, tra cui quella semisimbolica, sono state riascritte al modello generale della teoria, e resi pertinenti per ogni tipo di testo».

⁴⁴ Per Fiers già Floch nel lavoro incompiuto sulla Trinità di Rublev introduce un approccio sensoriale dei linguaggi visivi, infatti «la sua analisi permette di prendere in considerazione l'effetto di presenza corporale nella semiosi stessa» (Fiers 2003). Sulle funzioni legate alla corporeità che costituiscono la testualità, cfr. Marsciani (2001).

⁴⁵ Cfr. Floch (1985b).

⁴⁶ Ricordiamo però che Fontanille non parla di sintassi a impronta solo per ciò che riguarda la prassi produttiva della fotografia, ma anche della scrittura, pittura, scultura, etc.

⁴⁷ Sulla problematizzazione della non-coincidenza tra ordini sensoriali e "modi del sensibile", cfr. Fontanille (1999b), ora, rivisto, in Fontanille (2004a).

⁴⁸ Come afferma Fabbri (Corso all'Università di Bologna, a. a. 1998-1999) la sinestesia esiste, la monoestesia è un'astrazione. Infatti non possiamo postulare un corpo articolato in sensi fissi, non sappiamo quanti sensi abbiamo: per esempio, il gusto è autonomo o dentro il tatto? Capiamo quali sono i sensi significativi a partire dagli incontri del nostro corpo col mondo: i sensi separati sono quindi una costruzione data dalle diverse situazioni, non sono dati a priori.

⁴⁹ Per Fontanille (2001) la forma di un oggetto in immagine risulta quindi come il prodotto di un differenziale di resistenza tra una materia e il suo intorno, prodotta da una oggettivazione (per *débrayage*) dell'esperienza polisensoriale di resistenza dell'esplorazione di quell'oggetto. Identificando il modellato come effetto di un differenziale di resistenze, lo sguardo esperisce lo stesso schema sensomotorio procuratogli dall'esperienza dell'oggetto stesso, come del resto ha fatto, in precedenza, il gesto di iscrizione di quel modellato. Tutto questo per dire che la traducibilità tra visione e esperienza polisensoriale può avvenire attraverso lo studio della sensomotricità implicata nella produzione e nell'osservazione, dato che questa permette l'aggiustamento ipoiconico tra la sensomotricità propria all'esperienza corporale, l'attività visiva di lettura delle iscrizioni, il *modus operandi* dell'improntare i gesti e la tecnica di iscrizione. Si postula quindi che il dialogo tra attività visiva e gesto di iscrizione è assicurato dalla stabilità di una stessa esperienza sensomotoria, quella dell'esplorazione dell'oggetto.

⁵⁰ Sulla relazione tra attori umani e non umani, cfr. Latour (1991), e per la fotografia Tisseron (1996).

⁵¹ A questo proposito, nell'analisi di due fotografie iraniane, Shaîri e Fontanille (2001), rendono pertinente la sensomotricità: «Lo scambio degli sguardi, tra la foto e il suo spettatore, diventa un dialogo tra due corpi-involucro e due corpi-movimento: lo sguardo, sottomesso alle condizioni cenestesiche e cinestesiche, nel flusso enunciativo attiva nello spettatore tutti i modi del sensibile, tanto quelli del contatto, delle superfici e dei volumi, che quelli del movimento e

della sensomotricità» (si veda in questo volume p. 223).

⁵² Inoltre Fontanille (1999b) intrattiene un paragone tra, da una parte, la trasformazione del funzionamento di un ordine sensoriale e le perturbazioni sull'insieme dei modi sensibili all'opera all'unisono nella percezione e nella significazione e, dall'altra, la semplice commutazione di un tratto pertinente elementare e le sue ripercussioni a catena sulla significazione di un intero discorso. Sostiene quindi la dissociazione tra campo semiotico di un modo sensoriale e stimolazione di questo stesso canale, e che la sensazione sia un sistema di forze all'interno del quale la trasformazione di una di esse ne ridisegna tutta la configurazione sintattica.

⁵³ «I principi di organizzazione della sintassi sensoriale possono essere proiettati a partire da qualsiasi ordine sensoriale, ma sono indipendenti dalla sostanza sensoriale esaminata; a partire dal tatto, per esempio, abbiamo esaminato un principio di contatto fondamentale, che definisce un campo transitivo elementare (la "presenza pura" e la distinzione tra proprio e non-proprio), ma questo principio non appartiene esclusivamente a nessuna sostanza sensoriale» (Fontanille 1999b, p. 31-32).

⁵⁴ Queste tracce del resto possono anche mirare a mentire, cioè a rimandare a una genesi differente da quella materialmente accorsa.

⁵⁵ Infatti Fontanille afferma: «Si potrebbe caratterizzare in modo altrettanto preciso, seguendo lo stesso principio, la natura dell'impronta nella maschera, nel testo verbale, nella decorazione delle ceramiche o dei tessuti, nelle tracce lasciate dall'animale in fuga etc.» (Fontanille 2004a, p. 416).

⁵⁶ Semmai le configurazioni luministiche, invece che essere poste a priori come unità minimali della genesi della fotografia, possono occupare un posto privilegiato a livello di metalinguaggio: tematica preferita della fotografia artistica è proprio la luce stessa, e lo sguardo fotografico seleziona alcune configurazioni di essa, per rendere ad esempio gli effetti di diafano e di trasparenza; così come il gesto pittorico viene spesso tematizzato all'interno delle immagini pittoriche mediante la testura.

⁵⁷ Cfr. a questo proposito Fontanille (1995), in particolare l'analisi di Tanizaki.

⁵⁸ La condizione a priori dell'apparizione delle immagini è la luce e il suo inverso, cioè l'ombra prodotta dai suoi ostacoli. La luce è la condizione invisibile della possibilità del visibile: la fotografia ha scelto la luce come suo soggetto privilegiato. Fotografare la luce "ostacolata" vuole dire modularla. è come se l'immagine fotografica lavorasse per via di levare, perché costruisce immagini attraverso la sottrazione di luce.

⁵⁹ Cfr. a questo proposito Dondero (2007).

⁶⁰ «Il "mimetismo" corporale non procede quindi per "comparazione" (nel senso proprio alle figure retoriche), ma per "adattamento" e "ricoprimento" della sensazione di contatto da parte del movimento corporale» (Fontanille 2004a, p. 212): si capisce così come l'adattamento ipoiconico non rimandi a dei rapporti tra due qualità, ma tra due vissuti corporali.

⁶¹ Cfr. a questo proposito Dondero (2005d).

⁶² Cfr. a questo proposito Dondero (2006b).

⁶³ Un altro caso di autenticazione dell'immagine fotografica è quello dello sguardo in

macchina nella fotografia documentale che diventa così una foto testimoniale. Esiste una relazione tra lo sguardo produttivo che scatta la fotografia, e lo sguardo testualizzato all'interno dell'enunciato che produce una referenzializzazione enunciazionale: «questo sguardo [degli attori dell'enunciato] chiama direttamente in causa l'enunciatario nell'identico modo in cui questo stesso sguardo ha catturato l'immagine; noi siamo, in quanto attori dello sguardo, implicati» (Shaîri e Fontanille 2001, p. 88, tr. e sott. nostre). Lo sguardo che incontra il nostro sguardo in una fotografia è una enunciazione debraiata che rimanda all'enunciazione globale della presa della fotografia stessa, che funziona in modo ben diverso da uno sguardo debraiato in letteratura, per esempio: «nel caso della fotografia, infatti, la referenzializzazione porta all'autenticazione: quando l'enunciazione delegata è della stessa natura dell'enunciazione di referenza, il raddoppiamento della modalità semiotica (verbale/parola; visivo/sguardo) aggiunge a questa relazione di referenza un valore di autenticazione» (ivi, p. 91, tr. e sott. nostre).

⁶⁴ Cfr. a questo proposito la bella analisi di Beyaert (2006) sulla fotografia giornalistica.

⁶⁵ Al contrario, uno studio storico che si basi prettamente sugli usi sociali della fotografia, senza prendere in conto le forme testuali, non può far altro che relegare l'immagine a una funzione di supporto e di mera illustrazione della storia sociale del costume e del gusto.

⁶⁶ La produzione della foto è da prendere in conto nei termini di specifica memoria discorsiva, nei modi con cui essa viene localmente convocata e messa a significare.

⁶⁷ In altri casi Barthes distingue in modo euristico fra diversi statuti e generi fotografici. Sulla differenziazione tra fotografia di reportage e fotografia artistica, cfr. Barthes (1981, p. 345).

⁶⁸ Rastier la definisce come una: «serie non chiusa di riscritture che sono altrettante nuove letture: riscritture e letture le quali dipendono dalla pratica in cui si situano e ubbidiscono a finalità etiche, estetiche e cognitive» (Rastier 2001a, p. 408).

⁶⁹ Sulla difficoltà fenomenologica continua e imprescindibile della "tenuta delle pertinenze", Marsciani (2001) afferma: «Le linee di fuga che mi obbligheranno a convocare elementi eterogenei saranno infinite, e i miei sforzi per controllare la tenuta delle pertinenze dovranno necessariamente essere riportati all'evidenza a ogni istante, imponendomi di tornare di continuo su me stesso per verificare la coerenza e l'omogeneità delle mie scelte analitiche [...]. Ma, domanda fenomenologica: come posso fidarmi di questo me stesso in carne ed ossa? Quale posto mi trovo a occupare in questa tensione descrittiva che partecipa di un'istanza di conoscenza così calata, proprio come il testo che ho di fronte, nelle datità mondane?» (p. 83).

⁷⁰ Cfr. a questo proposito Fontanille (2004b).

⁷¹ Sulla conoscenza extratestuale, cfr. Bernhardt 2001, pp. 21-30. Più approfondito e euristico l'approccio di Schaeffer (1987) che distingue l'importanza del «sapere laterale» sull'immagine a partire non dall'idea di "prova", ma a partire dalla valenza dello "statuto di impronta" della fotografia all'interno di differenti pratiche ricettive, in particolare la testimonianza. Ci torneremo.

⁷² Cfr. a questo proposito Basso (2003a).

⁷³ Come afferma Rastier (2001a): «Il testo è prodotto nell'ambito di una pratica sociale determinata: si tratta stavolta di un principio "ecologico" e sebbene non sia sufficiente, la

conoscenza o la ricostituzione di questa pratica è necessaria, se non altro perché garantisce la delimitazione del testo» (p. 39, sott. nostre).

⁷⁴ Questa opposizione ne ricalca alcune formulate in ambito filosofico, come quella di Ricoeur (1967) tra spiegazione e comprensione, dove in un primo tempo l'analisi prenderebbe in considerazione una morfologia testuale oggettivata che domina e guida lo sguardo dell'interprete, mentre nel caso della comprensione è l'interprete, o meglio l'ermeneuta, a rapportare la testualità a se stesso. Ricoeur dichiara però che la tradizionale opposizione tra spiegazione (linguistica e semiotica) e comprensione alla luce di un'ermeneutica non può reggere: se si ritiene l'analisi strutturale una tappa necessaria tra un'interpretazione ingenua e un'interpretazione critica, allora apparirebbe possibile ricollocare spiegazione e interpretazione su un unico arco ermeneutico e integrare gli opposti atteggiamenti della spiegazione e della comprensione in una globale concezione della lettura come ripresa del senso (Ricoeur 1986, p. 151, sott. nostre). Il modello strutturale viene quindi ripreso da Ricoeur come mediatore tra l'approccio oggettivo (paradigma della spiegazione e dello studium) e la rettificazione dell'approccio soggettivo (comprensione e punctum). Se ogni manifestazione si dà sempre per un soggetto fenomenologico situato all'interno di pratiche, dovremo distinguere lo studium e il punctum come due regimi diversi di osservare l'oggetto e di praticare il senso da parte del fruitore. Ci pare a questo punto necessario porre il problema della differenza tra spiegazione, comprensione e appropriazione. Si tratta di distinguere tra 1) analisi del testo partendo da un punto di vista "astratto", 2) assunzione del testo a partire da un punto di vista incarnato, situato, come documento storico, o come opera d'arte, etc. e infine 3) appropriazione di esso confrontandolo con i valori del soggetto, alla maniera barthesiana - cioè ricondurre il senso dei testi al senso del vissuto.

⁷⁵ Distinguiamo il documento dalla testimonianza, uno rende conto dell'effetto-verità, l'altro dell'effetto-vividezza.

⁷⁶ Sullo sguardo dall'alto e lo sguardo situato, cfr. Marrone (2001), in particolare § 6, "L'agire spaziale".

⁷⁷ "Il punctum è dunque l'evento enunciazionale dal tempo più vivace, lo scoppio" (Shaïri e Fontanille 2001). La riformulazione dei concetti barthesiani nei termini della struttura tensiva formulata da Fontanille & Zilberberg (1998) non sarebbe di grande beneficio se non mettesse in luce una più grande varietà di eventi rispetto all'opposizione barthesiana di cui rende conto: le variazioni di tempo sono infinite. Proseguono Shaïri e Fontanille: «In La camera chiara, Barthes non esamina che uno solo dei modi di concatenazione tra i due tipi da lui stesso definiti: quello in cui il punctum perturba lo studium; eppure si sa bene che le modalità aspettuali dell'incontro tra i differenti tipi dell'avvenire sono innumerevoli: interruzione, parallelismo, collusione, biforcazione, esitazione, ecc.» (p. 95, tr. nostra).

⁷⁸ Barthes tenta in questo modo di costruire «una nuova scienza per ogni oggetto», una scienza che rilevi delle reazioni che queste immagini provocano in lui, arrivando alla fine non tanto a una nuova scienza per ogni oggetto, ma a una "ontologia affettiva" delle immagini fotografiche: «avrei tentato di formulare, a partire da alcuni umori personali, la caratteristica fondamentale, l'universale senza il quale la Fotografia non esisterebbe» (1980, p. 10, sott. nostre).

⁷⁹ Barthes arriva addirittura ad affermare, in una intervista del febbraio 1980, che: «Credo

che, contrariamente alla pittura, il divenire ideale della fotografia sia la fotografia privata, cioè una fotografia che si fa carico di un rapporto d'amore con qualcuno. Che non ha tutta la forza se non c'è un legame d'amore, anche virtuale, con la persona rappresentata. Una cosa che si gioca intorno all'amore e alla morte» (Barthes 1981, p. 349).

⁸⁰ Nel caso dell'immagine che gli "rivela" il noema della Fotografia, quella del Giardino d'Inverno, Barthes va oltre il semplice riconoscimento del volto della madre, piuttosto la ritrova. Nel caso dei ritratti, Barthes avvicina la mera somiglianza all'estensione di un'identità: «In fondo, una foto assomiglia a chiunque, fuorché a colui che essa ritrae. Infatti, la somiglianza rimanda all'identità del soggetto, cosa irrilevante, puramente anagrafica, addirittura penale; essa lo "ritrae in quanto se stesso", mentre invece io voglio un soggetto "come in se stesso"» (Barthes 1980, p. 103, sott. nostre). Diversamente dalla somiglianza, che è calcolabile, misurabile, «l'aria di un volto non è scomponibile», è qualcosa che non può essere scomposto e quindi quantificato. Non è un'analogia come lo è la somiglianza, piuttosto l'aria è «supplemento intrattabile dell'identità», traccia della non-separazione della persona da se stessa: la maschera della somiglianza scompare per lasciare spazio all'aria come riflesso di un valore di vita: l'aria è il regno del possibile. Cfr. a questo proposito Dondero (2006a).

⁸¹ Nonostante questo approccio "personalistico" all'immagine, Barthes in *La camera chiara* prende in considerazione l'immagine fotografica in quanto testualità. Se in Barthes è la presa di posizione del soggetto che determina il tipo di regime fruitivo dell'immagine, questa presa di posizione deve però trovare nel testo qualche "appiglio". Il punctum è descritto infatti anche a partire da una prospettiva testuale e si configura come un avvenimento puntuale prodotto a partire dai "punti sensibili" all'interno dell'immagine, punti aguzzi, "imprevedibili" e non-misurabili.

⁸² Floch prende in considerazione Bourdieu (1965) come un libro apripista sulla problematica delle pratiche fotografiche. In effetti Bourdieu denuncia in anticipo ogni scoperta di una natura indicale della fotografia che sarebbe da considerare come la semplice teorizzazione di una delle possibili concezioni della fotografia, come una mitologia fra le altre" (Floch 1986, p. 12). Ovviamente Floch critica anche Barthes che teorizza una mitologia individuale: «la sua concezione personale della fotografia è solo uno dei modi d'investimento della fotografia come oggetto di valore [...] Essa fa capire alcune pratiche fotografiche ma non può essere elevata a prospettiva scientifica e neanche teorica nel senso di un approccio capace di rendere conto delle diversità delle pratiche e delle ideologie sottese».

⁸³ Dobbiamo rimarcare anche una grande accortezza di Floch: nel descrivere le pratiche, o valorizzazioni, all'interno delle quali possono essere assunti i testi fotografici, Floch non le mette affatto in comunicazione univoca con le estetiche della fotografia, cioè con le estetiche referenzialista, mitica, obliqua, e sostanziale. Credo che, sebbene sia suggerito che le immagini artistiche da lui analizzate sono per lo più esempi di fotografia mitica (il Nudo di Boubat) o obliqua (l'Arena di Valencia di Cartier-Bresson), sia assolutamente corretto non affermare aprioristicamente che certe estetiche rimandano in tutti i casi a certi tipi di pratica, il che lo avrebbe portato ad affermare che sono le estetiche testuali che decidono di un certo tipo di pratica fruitiva; così facendo, la fotografia referenziale e sostanziale sarebbe appartenuta al dominio della documentazione storica o tecnologica e quella mitica e obliqua alle pratiche artistiche (utopiche e ludiche). Il che avrebbe portato a schiacciare la pratica fruitiva sulla

testualità, sulla strategia enunciazionale disincarnata e de-situata.

⁸⁴ Come afferma anche Rastier, tra testo e situazione deve instaurarsi un "circolo virtuoso" di reciproche selezioni pertinentenziale.

⁸⁵ Sulla fotografia spettrale delle stelle, cfr. Schaeffer (1987, pp. 75-76).

⁸⁶ Per una proposta di traduzione tra i diversi sistemi informazionali, che mira a ridurre l'informazione umana a quella fotonica, cfr. Moles 1981; sul suo concetto di comunicazione intenzionale, cfr. le osservazioni di Schaeffer 1987, p. 77.

⁸⁷ Cfr. Freund (1974, p. 155).

⁸⁸ In casi del genere vale come testimonianza quella del fotografo che, benché la sua fotografia esca dal raggio del suo dominio interpretativo - l'immagine essendo semanticamente autonoma dall'intenzione del suo produttore - può avere valore giuridico.

⁸⁹ Sullo statuto artistico del fotogramma e medico della radiografia, cfr. p. 59 e ss.

⁹⁰ Cfr. Schaeffer (1987, cap. "Image normée"). Per una rilettura delle regole comunicative di tipo costitutivo e normativo cfr. Eugeni (1999b, pp. 43-44): «A partire dai sistemi attivati e dalle modalità della loro combinazione si innestano le regole (costitutive e normative) di approccio al testo. Emerge in tal senso la natura sistematica del testo visivo: esso costituisce un sistema di configurazioni di sapere, che verso il suo interno convergono e al suo esterno allacciano relazioni specifiche e molteplici» (ivi, p. 44). Potremmo quindi avanzare l'ipotesi che uno stesso corpus di immagini viene in un certo senso "ricreato" quando passa dallo statuto documentario a quello artistico e viceversa. Ciò che lo ricrea sono le esigenze interpretative messe in campo dalle diverse pratiche all'interno delle quali il corpus si trova situato. In questo senso, dato che l'interpretazione è sempre situata, cioè si colloca all'interno di una pratica sociale, obbedisce agli obiettivi e alle norme definiti da questa pratica. Non può quindi esistere un'interpretazione definitiva di un testo, dato che gli obiettivi e le norme delle diverse pratiche definiscono gli elementi definiti pertinenti di volta in volta per la stessa testualità: «l'interpretazione di un testo, infatti, cambia assieme ai motivi e alle condizioni della sua descrizione» (Rastier 2001a, p. 192, nota 2).

⁹¹ Schaeffer dedica solo poche pagine (105-108) all'esperienza personale dell'osservatore, impossibile da dominare scientificamente. Al contrario, le norme comunicazionali sono legate a contesti istituzionali specifici e quindi facilmente oggettivabili.

⁹² Cfr. p. 106-107 a proposito del souvenir due tipi diversi di sapere laterale sulle proprie fotografie: quello che satura l'aspetto indicale e iconico, e quello che invece riguarda una saturazione indicale accompagnata da una indeterminazione parziale della materializzazione iconica: in questo secondo caso, l'immagine mostra l'osservatore rappresentato molto diverso da come si vede o da come si aspettava di essere "rimasto in fotografia".

⁹³ Ricordiamo che lo schema di p. 72 viene rivisitato e "tensivizzato" maggiormente nello schema di p. 139.

⁹⁴ Sulla descrizione verbale dell'immagine fotografica intesa come metadiscorso non innocente, cfr. Baetens (1994).

⁹⁵ Sulla metatestualità e lo statuto artistico cfr. anche Volli (1972).

⁹⁶ Per una trattazione semiotica delle teorie istituzionaliste dell'arte, cfr. Basso (2002b).

⁹⁷ Cfr. la riproduzione in Frizot (ed. 1994, p. 608) e l'analisi di Joly (1994).

⁹⁸ Cfr. Barthes (1957). Nell'analizzare una fotografia di un giovane ragazzo di colore in uniforme impegnato nel saluto francese, Barthes vede un'immagine la cui significazione conforta l'ideologia colonialista. La fotografia "mitica" produce una confusione tra l'idea di autenticità legata alla singolarità e una interpretazione generale e generalizzante, che ha quindi l'ambizione di imporre una visione del mondo come se fosse una visione naturale. Ma più che di immagine mitica è corretto parlare in questo caso di costruzione mitologica di un'immagine che mira a presentarla come l'unica capace di riassumere attraverso la sua configurazione una situazione e a darne spiegazione.

⁹⁹ Questa opera del 1878 è il primo volume della serie Professional Papers of Engineering Department U.S. Army, 7 vol. e atlanti, U.S Government Printing Office, Washington D.C. 1877-78.

¹⁰⁰ Chi tenta di articolare la problematica dello statuto artistico in modo completamente diverso da quelli qui considerati, è Bourdieu (1965) che pone la questione a livello di giochi di distinzione fra classi sociali. Le immagini fotografiche e le loro pratiche sono lette come indicatori sociali di classe o di casta: la pratica dell'Istamatic, per esempio, agisce come indice sociale delle classi operaie, di fronte al quale le altre classi reagiscono per distinguersi. Le classi più agiate devono astenersi dalle istantanee dozzinali della domenica, oppure identificarsi con un'altra pratica fotografica che si crede molto diversa, quella artistica: insomma, la fotografia artistica esiste in rapporto a una fotografia comune solo come prolungamento dell'espressione delle differenze sociali. In questo senso la fotografia artistica si rivelerebbe soltanto un effetto sociologico piuttosto che una realtà estetica e formale.

¹⁰¹ Pensiamo anche ai casi di automazione e motorizzazione della genesi dell'immagine dove la rapidità della successione degli scatti fa parlare di "immagine fortunata".

¹⁰² A proposito dei concetti di artista e opera in ambito fotografico, cfr. Krauss (1990, pp. 40 e ss).

¹⁰³ Rastier ricorda come in Kaiser, *Das sprachliche Kunstwerk* (1948), si distingueva tra l'io del genere lirico, il tu del genere drammatico e l'egli del genere epico. Cfr. Rastier (2001a, p. 353). Del resto chiediamoci, potremmo davvero esaurire l'analisi dei generi affermando che, per esempio, il paesaggio è un genere afferente all'egli, mentre il ritratto alla relazione io-tu?

¹⁰⁴ Sulla questione, cfr. Rastier (2001a, cap. "I generi e l'enunciazione", in part. nota n. 23, pp. 396-397).

¹⁰⁵ In particolare, Rastier (2001a) si riferisce alla scuola francese di Analisi del discorso, a Jean Dubois e a Guespin i cui studi mirano a risalire dal testo alle determinanti sociali e ideologiche che lo hanno prodotto.

¹⁰⁶ Sulla teoria dell'enunciazione come teoria che prende in considerazione solo un soggetto trascendentale, cfr. Violi (2005). Per combattere il concetto di soggetto trascendentale e di lingua generale Rastier mostra come ogni testo sia connesso alla lingua da un discorso e a un discorso grazie alla mediazione di un genere. Addirittura Rastier arriva ad affermare che è il genere a determinare la lingua, si pensi ad esempio al fatto che il genere e il discorso religioso hanno imposto il latino, quello dell'aeronautica l'inglese, etc. Inoltre, le lingue si apprendono all'interno di generi.

¹⁰⁷ In questo senso quindi il genere istituirebbe un sistema di norme immanenti e non trascendenti al testo.

¹⁰⁸ Molto spesso, come accade nel caso di Armstrong (2001) i teorici della fotografia non distinguono tra passaggio fra statuti diversi e passaggio fra generi - come se esistesse un genere artistico e un genere documentario.

¹⁰⁹ «A ogni tipo di pratica sociale corrisponde un dominio semantico e un discorso che lo sviluppa» (Rastier 2001a, p. 338).

¹¹⁰ Sul ritratto in pittura e in fotografia cfr. Beyaert (2003).

¹¹¹ Per questo motivo Schaeffer, nel saggio che accompagna il catalogo della mostra parigina *Portraits, singulier pluriel* (1997) afferma che organizzare un'esposizione d'arte fotografica attorno a un genere ha ancora un senso, dato che non è possibile parlare di "arte generalizzata" come fa Thierry de Duve, intendendo cioè un'arte senza generi, pura espressione di un'artisticità metafisica.

¹¹² Su questo punto, cfr. Schaeffer (1987, cap. "La question de l'art").

¹¹³ A questo proposito, cfr. Dondero (2005b).

¹¹⁴ Per una breve storia dell'aura, cfr. Grojnowski 2002. Le "aurae" nel mondo greco-latino, figlie di Eolo, sono incarnazioni dei soffi d'aria, esalazioni, incarnazioni impalpabili, invisibilmente presenti. Aura diventa sinonimo di effluvio vitale; nell'Ottocento e negli ambienti della medicina e delle scienze paranormali sinonimo di anima.

¹¹⁵ In questo senso è interessante ricordare che in Parigi capitale del XX secolo Benjamin distingue tra traccia e aura: la traccia è una prossimità per quanto possa essere lontano chi l'ha lasciata, l'aura è l'apparizione di un lontano per quanto possa essere vicino. La traccia rinvia alla lontananza di qualcosa che si presenta nel qui solo estensivamente, l'aura è il contrario, è la presenza intensa di una lontananza. L'aura può sparire e ricomparire dato che, diversamente dalla traccia, non rimane iscritta: quando se ne va l'aura, rimane la traccia, quando la traccia dell'origine si riattiva, riappare l'aura.

¹¹⁶ L'ipotesi che vede l'aura svanire a causa di un eccesso di somiglianza dell'immagine fotografica al reale non sembrerebbe reggere, come nota Freedberg (1989): "Nel caso di un'immagine somigliante, non si può completamente disperdere l'aura di una presenza viva: naturalmente può essere diminuita l'aura della sua autenticità [...]; ma dimostreremmo una vera negligenza nei confronti dei sintomi cognitivi se intendessimo l'immagine realistica come del tutto priva di aura" (p. 346).

¹¹⁷ Sull'oggetto-dagherrotipo cfr. Edwards & Hart (eds. 2004).

¹¹⁸ Sul "vintage-print", cfr. Willumson 2004. Le stampe vintage sono quelle sviluppate entro i 10 anni che seguono la produzione del negativo: in questo modo sia il negativo che le stampe sono legati storicamente alla produzione dell'immagine che è considerata investita del valore. Le foto stampate dopo i 10 anni dalla produzione del negativo, considerate non-vintage, sono valutate molto meno sul mercato e non accettate nei musei americani. A proposito della conservazione non solo del negativo, ma anche della stampa originale e della relazione dell'immagine a un luogo particolare, cfr. Baetens (1994).

¹¹⁹ Per la distinzione tra arte autografica e allografica cfr. Goodman (1968) dove si

distingue tra arti autografiche, la cui autenticazione è legata alla storia produttiva, e arti allografiche, autenticabili attraverso "l'identità di compitazione" (sameness of spelling).

¹²⁰ La notazione è una «corrispondenza esatta quanto a sequenza di lettere, spazi e segni di punteggiatura» (Goodman 1968, p. 104) - che non esiste né in pittura né in fotografia dove manca un alfabeto di caratteri-, che invece esiste per la letteratura e la musica.

¹²¹ Ogni riproduzione a stampa di una foto artistica può già essere una riproduzione della riproduzione vicina al falso, perché se cambia il formato può venire trasformata e non essere legittimata dall'artista.

¹²² Cfr. a questo proposito Dondero (2006b).

¹²³ Se per esempio a un testo fotografico vengono trasformati supporto materiale (da immagine giornalistica in A4 diventa cartonata e affissa sui muri della città, per esempio) e statuto di afferimento, cambiano anche le strategie di focalizzazione, magnificazione, virtualizzazione della sua morfologia testuale (supporto formale) (Fontanille 2004b).

¹²⁴ Sulla relazione tra fotografia, sua configurazione testuale, e libro che la contiene e la mostra, cfr. le osservazioni di Baetens (1998, p. 33-34)

¹²⁵ Edwards & Hart (2004a) parlano di «visione» e «contenuto dell'immagine» che si differenzia dal livello «presentativo» dell'immagine".

¹²⁶ Sul modo di inserire le foto e i testi negli spazi dell'album cfr. Willumson (2004, p. 63-65).

¹²⁷ I titoli del verso del cartone vengono spesso ignorati nella catalogazione, benché l'immagine e il suo supporto siano nati come inseparabili. All'inizio gli stereografi erano utilizzati esclusivamente dalla compagnia ferroviaria e non erano commercializzati: per questo motivo, quando queste immagini passano in mani diverse da quelle che le utilizzavano per mostrare il successo della compagnia - e quindi risvegliare gli investimenti -, non si rende più possibile l'impiego dello stereografo per visualizzare le immagini. Di conseguenza, anche i titoli del verso del cartone cambiano a seconda del loro lettore modello: un esempio ne sia che nel passaggio dalle mani private della compagnia alla loro pubblicizzazione e commercializzazione nel 1868 il logo posto dietro a una foto che recita queste parole "Photographed and Published for the Central Pacific Railroad" viene trasformato in "The World as Seen in California": il nuovo pubblico è diventato quello del mercato del turismo.

¹²⁸ A parte alcune rare stereografie che era in effetti possibile vedere attraverso lo stereografo, le altre o erano riprodotte digitalmente o erano poste sotto vetro per reggere il confronto con la grandezza monumentale degli altri paesaggi fotografici.

¹²⁹ Cfr. Sassoon (2004 in part. p. 198, figura 12.2).

¹³⁰ Il fatto che nel caso della fotografia non esista originale unico se non il negativo che però non viene identificato come artefatto autonomo, ci permette di affermare che le tante stampe che possiamo ottenere da un negativo assumono interesse a livello sociosemiotico perché dimostrano che il significato di un documento fotografico non sta solo nel suo "contenuto" ma anche nella cornice attraverso la quale esso era chiamato a funzionare.

¹³¹ Pensiamo ad esempio ai gesti che si compiono per osservare un dettaglio di una fotografia prodotta meccanicamente: usiamo una lente di ingrandimento e ci spostiamo su di

essa modulando ed equilibrando la nostra distanza dalla lente e dall'immagine. Se invece vogliamo ingrandire un dettaglio dell'immagine digitale, dobbiamo usare una tastiera e un mouse, ma manteniamo la stessa distanza dallo schermo del computer di quando osserviamo l'immagine nella sua globalità: nel caso dell'immagine digitale la "lente di ingrandimento", attivata da un semplice comando, diventa il delegato dei nostri movimenti sull'immagine.

¹³² La prima stesura di questo saggio risale all'estate del 2001 per essere poi presentato, nello stesso anno, come paper nell'ambito di una ricerca post-dottorale; una seconda versione è stata redatta all'inizio del 2004 al fine iscrivere, parzialmente, all'interno delle dispense preparate per il corso di Semiotica della fotografia. Qualche mese più tardi la preparazione di un intervento sulla semiotica del giardino (ora in Basso 2006b) ha avuto come controeffetto una terza stesura del presente saggio, rimasta inedita. Infine, per questo volume abbiamo operato un'ulteriore revisione di alcune sezioni, anche se il lavoro resta in fieri; di qui, la scelta di non rendere ancora del tutto operativo il portato metodologico nella seconda parte del libro dedicata all'analisi.

¹³³ «Perhaps it is not right to call these categories conceptions; they are so intangible that they are rather tones or tints upon conceptions».

¹³⁴ «Quel modo di essere che chiamo esistenza, la reazione di ogni cosa nell'universo contro ogni altra cosa, il riempire uno spazio per sé, agendo più sulle cose vicine, meno su quelle lontane, ma insistendo brutalmente su un luogo, è Secondo» (Peirce 1905b, p. 1267).

¹³⁵ D'ora in avanti non parleremo più del sensibile come datità che si contrappone all'intelligibile, ma come un dominio costituzionale dell'esperienza intercorporale mediata dalla semiosi percettiva. In questo senso, anche quando parleremo semplicemente di sensibile parleremo di una forma di diagrammaticità; a sua volta, dato che questa viene esemplificata lungo l'esperienza, essa è sempre compromessa con il sensibile (neppure l'intelligibile ha una autonomia).

¹³⁶ «Oltre alla presenza diretta, attribuiamo alle cose fuori di noi costituzioni loro proprie senza riguardo alle reazioni effettive. Del secondo elemento (la Secondità) si fa diretta esperienza nel nostro essere qui, nel nostro senso dell'accadimento presente, che è l'esperienza della reazione effettiva con un non-ego» (Peirce 1903f, p. 125).

¹³⁷ Il ruolo della corporeità, e in particolare della propriocezione, ha un grado di esplicitazione involuto nell'opera di Peirce, ma nient'affatto assente, anche per ciò che riguarda l'illustrazione delle categorie cenopitagoriche: si veda in particolare un frammento non datato (C.P. 1.350).

¹³⁸ Cfr. Fontanille & Zilberberg (1998).

¹³⁹ «"Direct" in philosophical language without anything intervening. Thus this house directly abuts upon the street. I am talking to you directly. "Immediate" involves the same idea carried further. It denies every kind of separation by a boundary, by a difference of place or time. What is immediately in consciousness is what consciousness is made of»: si tratta di una nota del § 7.539 dei Collected Papers: rinvia a una manoscritto senza titolo e senza data. L'oggetto immediato è ciò che si presenta immediatamente alla coscienza, ossia è un contenuto che è passato attraverso una prospettiva di significazione.

¹⁴⁰ Su questo complesso punto si veda C.P. 4.539.

¹⁴¹ Non possiamo entrare qui nel merito di una semiotica delle percezioni. Rinviamo perciò a Basso 2006b e 2006c.

¹⁴² Cfr. Basso (2002c).

¹⁴³ La mossa strategica del nostro saggio è quella di interpretare la Primità utilizzando la categoria goodmaniana di esemplificazione, il che la emancipa da qualsiasi caratterizzazione denotativa e da un'idea di somiglianza come corrispondenza.

¹⁴⁴ Ad esempio, sul piano percettivo, tra le tante costituzioni diagrammatiche possibili sulla base delle diverse sollecitazioni sensibili in entrata verrà ecologicamente trascinata quella (espressione) che risulterà maggiormente pregnante rispetto alla diagrammatica di relazioni narrative propria di una presa di iniziativa rispetto all'ambiente (contenuto).

¹⁴⁵ La foto richiede una profezia retrospettiva ossia una retroduzione che situa ipoteticamente un proprio passato (Fabbrichesi Leo 2003, p. 128).

¹⁴⁶ Usiamo tale termine in senso tecnico, ossia proprio di una teoria dei sistemi dinamici, e in particolare per il ruolo che esso ha assunto nella teoria di Luhmann. Ogni operazione porta qualcosa a determinazione senza per questo avere in sé determinazione di orientamento: l'effettualità ha sempre bisogno di una osservazione contingente per essere recuperata in una gestione del senso orientata.

¹⁴⁷ Rinviamo a Basso (2004a e 2005a).

¹⁴⁸ Non possiamo qui affrontare tecnicamente una ridefinizione di queste valenze mediazionali, che comprendono, ma non si risolvono in quelle convenzionali. Potremo parlare di valenze costituzionali (Basso 2002c), dato che esse fondano una "legalità" dei valori in corso; in Basso (2006b) le valenze mediazionali si precisano nella sistole/diastole di una semiotica dell'esperienza sempre ribattuta su quella del discorso (e viceversa) sotto l'egida di una semiotica delle pratiche (ciò dovrebbe garantire una piena operatività al modello epistemologico elaborato in Basso (2002b). Va comunque precisato che la terminologia qui utilizzata trova attestazione nell'opera peirciana, come vedremo meglio in § 3.4. Sostituire il termine convenzionale con mediazionale è fondamentale per non ricadere nell'annosa disputa sulla codificazione delle significazioni; è evidente in Peirce che la Terzità non si esaurisce con la stipulazione di significati, anche perché ciò andrebbe a negare la sua concezione della semiosi.

¹⁴⁹ A suffragio di questa interpretazione dell'icona in termini di esemplificazione di proprietà si veda il paragrafo 2.281: Peirce parla dei testi notazionali o generativi, quali bozzetti o disegni preparatori come esempi di iconicità, ma la "somiglianza" rispetto alle esecuzioni dell'opera allografica è allora qui "anticipata". I testi notazionali sono pertinenti dal punto di vista del regime allografico proprio e solo per le proprietà che esemplificano in ragione di una generatività esecutiva: ad esempio, il colore del tratto grafico di un pentagramma non è pertinente e non esemplifica alcunché dell'opera musicale.

¹⁵⁰ «Un rema è in un certo qual modo strettamente analogo a un atomo chimico o a un radicale con legami insaturi» (Peirce 1892a, p. 64).

¹⁵¹ Ricordiamo che i Grafi possono essere intesi come «l'iconizzazione di un processo di interpretazione» (Proni 1990, 285); per un verso i grafi sono dei "generali", per un altro verso

essi possono descrivere i processi interpretativi solo se si danno come istanziazioni, ossia se vengono effettivamente tracciati in un foglio.

¹⁵² *C.P.* 4.552, in nota.

¹⁵³ La forzatura diviene anche, rispetto a certi passaggi del corpus peirciani, apparente travisamento: di fatto le tre branche della semiotica hanno, in alcuni casi, come oggetto solo i simboli (8.343), ma ciò in realtà è una conferma della nostra considerazione dei tipi segnici come attraversati da tutte e tre le categorie: Primità, Secondità e Terzità.

¹⁵⁴ La Primità può essere esperita per Peirce solo in stati soggettali limite in cui non è costituito o stabilizzato un quadro inter-attanziale; ad esempio, un improvviso risveglio in una stanza sconosciuta (8.346).

¹⁵⁵ La rilettura del *type* come famiglia di trasformazioni trova come antesignano Nelson Goodman (1951) proprio criticando direttamente la concezione peirciana.

¹⁵⁶ «The act of assertion is not a pure act of signification. It is an exhibition of the fact that one subjects oneself to the penalties visited on a liar if the proposition asserted is not true. An act of judgment is the self-recognition of a belief; and a belief consists in the deliberate acceptance of a proposition as a basis of conduct.» (*C.P.* 8.337).

¹⁵⁷ «L'ideoscopia consiste nella descrizione e nella classificazione delle idee che appartengono all'esperienza comune e che sorgono naturalmente in rapporto alla vita quotidiana, senza considerare se tali idee siano valide o no e senza considerare la loro origine psicologica» (Peirce 1904, p. 185; *C.P.* 8-328). La cenoscopia è invece lo studio del carattere comune a tutti i segni.

¹⁵⁸ Usiamo la locuzione "attore sociale" in ragione del fatto che è sempre bene tenere il versante cognitivista e quello pragmaticista non disgiunti nel pensiero peirciano.

¹⁵⁹ Cfr. *CP* 5.117 (1903); *C.P.* 8.144; 8.153 (1901).

¹⁶⁰ Cfr. *CP* 2.435, 2.438, 3.621, 4.447, 6.233, ecc. Torneremo in seguito su tali passi dei *Collected Papers*.

¹⁶¹ Il nodo teorico sul riferimento è intricato, visto che anche per Peirce il riferimento riguarda enunciato e percepito, ma potendo supporre 1) che ciò che li connette è appunto un'indicalità (anche se si tratta qui di un indice degenerato; cfr. *C.P.* 2.283), 2) che grazie al radicamento percettivo il vettore indicale possa trasferire valore esistenziale all'enunciato 3) che il *type* sotto cui l'occorrenza è stata percepita e poi enunciata è il medesimo, visto che tale *type* è mistione di elaborazione dell'esperienza percettiva e di saperi che possono aiutare l'identificazione - ecco che la teoria peirciana solidifica, e non trova invece incrinato, il proprio realismo. Naturalmente sono possibili letture che vanno in senso inverso; dato che ne tentiamo una lungo questo scritto, non ci soffermiamo qui a darne conto; la nostra posizione potrà essere evinta lungo il saggio.

¹⁶² Parlare di "sintassi esperienziale" non è affatto una attribuzione surrettizia al pensiero peirciano, tutt'altro; si veda Peirce (1892a, p. 63) dove parla, a proposito dell'indicalità, di «concatenazione di esperienza».

¹⁶³ Per esigenze di esposizione, semplifichiamo qui la convocazione della pratica come gestrice di assi di semantizzazione specifici.

¹⁶⁴ La legge conosciuta può naturalmente essere relativa al mero darsi di una connessione causale, senza conoscenza esplicita dei processi di causazione; e nulla vieta che sia anche una mera supposizione statistica: a variare sarà il grado di assunzione epistemica.

¹⁶⁵ La teoria semiotica necessita di un termine che sussuma ogni tipo di costituzione di una configurazione, dalla testualizzazione all'apprensione percettiva. Su tale punto ci permettiamo di rinviare a due nostri contributi recenti (Basso 2004b e Basso 2006b).

¹⁶⁶ Tale osservazione è compiuta sul piano della Primità; per brevità, soggiungiamo semplicemente che questioni identitarie statutive pertengono alla Terzità.

¹⁶⁷ Si deve rammentare che le nostre argomentazioni dipartono dalla costituzione e semantizzazione di una traccia; se viene messa in gioco la pratica in corso e un'accessibilità diretta al processo di tracciatura, avremmo appunto la costituzione e la semantizzazione di tracciati e non di tracce.

¹⁶⁸ Visto il ritardo nella pubblicazione completa degli scritti di Peirce (Writings of Charles Sanders Peirce. A Chronological Edition, Bloomington, Indiana Press), ci siamo dovuti limitare a uno spoglio dei Collected Papers e dei singoli saggi già pubblicati in versione completa.

¹⁶⁹ "Entità" nello specifico significato peirciano che abbiamo già avuto modo di precisare (cfr. supra, §1.4.).

¹⁷⁰ Non appesantiamo l'esposizione con la precisazione, tuttavia necessaria, che la fotografia viene messa a significare per il suo essere ricondotta a una pratica di istanziazione e di comunicazione, attraverso lo "statuto" con cui è implementata nella cultura agita.

¹⁷¹ Storicamente ricordiamo che gli Stati Uniti sono stati i primi ad adottare le fotografie nei documenti di identità (cfr. Keim 1970, p. 43); l'impatto della fotografia sulla cultura del tempo non può non aver lasciato indifferente il filosofo americano. Le prime menzioni della fotografia negli scritti peirciani sono del 1893, pochi anni dopo la diffusione estensiva sul mercato di apparecchi portatili, a cominciare dalla Kodak (1888).

¹⁷² Per "stratificazione" intendiamo qui il fatto che ogni foto è costituita come configurazione, come prodotto e come membro di una memoria culturale.

¹⁷³ Usiamo la dizione scenari d'implementazione non solo per adeguazione alla terminologia goodmaniana che già da una quarantina d'anni aveva sollevato tale questione, ma anche perché non si tratta semplicemente di uno scenario che detiene una reggenza predicativa rispetto al testo fotografico, ma anche di uno spazio mediale che assume e declina figurativamente l'oggetto fotografico (si confronti tale osservazione con la preziosa impostazione di Fontanille 2004b, ma anche con l'esigenza di omogeneizzare terminologicamente una teoria delle pratiche con la teoria dell'enunciazione: cfr. Fontanille 1999a).

¹⁷⁴ Non problematizzeremo in questo saggio la relazione tra plastico e figurativo (rinviamo a Basso 2003a e Basso 2004b). La lettura plastica è sempre tendenzialmente instabile; infatti, la semantizzazione di una foto cerca costantemente di riguadagnare una determinazione figurativa, o propria delle relazioni interne al testo (protonarratività), o delle relazioni tra la foto e il processo produttivo (lettura figurativa dell'enunciazione plastica). Senza una qualche riammissione del figurativo, non vi è neppure la possibilità di accedere a una significazione

figurale.

¹⁷⁵ In realtà, la formulazione dovrebbe tener conto della distribuzione delle valenze sul piano dell'enunciato o sul piano dell'enunciazione, così come abbiamo fatto nella disamina della tipologia precedente sulle diverse messe in prospettiva del segno fotografico. Evitiamo qui di complessificare ulteriormente.

¹⁷⁶ Si veda il saggio monografico di M.G. Dondero contenuto nel presente libro.

¹⁷⁷ Da un'intervista a Mario De Biasi pubblicata su *Il Gazzettino*, edizione di Belluno, sabato 19 agosto 2006, p. XV.

¹⁷⁸ è un punto su cui abbiamo deciso di non entrare nel merito per non appesantire ulteriormente la disamina critica; ma è chiaro che la nostra reinterpretazione dei criteri alla base della tipologia finiscono per riverberarsi nei principî di esclusione delle classi per via della loro presunta insostenibilità. Del resto, ciò non fa che rendere più evidente che il nostro intento non è affatto quello di adibire per nostro conto una tipologia dei segni entro la quale inquadrare il caso della fotografia; si tratta invece di pensare che nelle presunte rovine della più sofisticata classificazione dei segni si nascondono mattoni ancora preziosi per la ricerca attuale.

¹⁷⁹ Non sorprenda questa idea dei "raggi proiettati" dall'oggetto e non paia del tutto fuori moda, per quanto abbia un sapore quasi animistico: lo stesso Barthes diceva che la «foto è letteralmente un'emanazione del referente» (1980, p. 126).

¹⁸⁰ Non problematizziamo qui ulteriormente tale punto che pure meriterebbe la dovuta attenzione.

¹⁸¹ Riprendiamo l'esempio dal passo peirciano immediatamente successivo a quello appena commentato.

¹⁸² Si comprende allora come non possa essere ascritta a Peirce l'idea dell'istantanea fotografica come un taglio sincronico, idea sostenuta da un semiologo della fotografia quale Philippe Dubois (1983, p. 149 e ss.)

¹⁸³ è alquanto difficile pensare che Peirce non conoscesse l'esistenza di tali esperimenti, visto il clamore suscitato e il loro sfruttamento anche pratico: negli anni Ottanta dell'XIX secolo si situano anche i primi tentativi di utilizzare una sorta di "fotofinish" in ambito sportivo, in particolare ippico.

¹⁸⁴ Cfr. Kleim (1970, p. 47).

¹⁸⁵ Si rinvia a quanto detto poco più sopra, a commento del § 2.320 dei *Collected Papers*.

¹⁸⁶ Kleim (1970, p. 28).

¹⁸⁷ Naturalmente, sul piano delle pratiche si può tenere in considerazione l'abito interpretativo, cosicché al di là della consapevolezza teoretica, bisognerebbe riconoscere che la foto viene interpretata come un "prelevamento" di realtà, rispetto al quale il montaggio sembra compromettere l'interoggettività tra dispositivo e spazio profotografico. Tutto ciò significherebbe tuttavia la fine dell'indagine critica delle pratiche sociali, e la smobilitazione del progetto semiotico, il quale riconosce - o dovrebbe farlo - la sua natura normativa, o se si vuole, regolativa. La classificazione dei segni ci insegna che non si deve risolvere il problema di una semiotica delle pratiche esplicitando quali sono gli abiti interpretativi in base ai quali usualmente interpretiamo le foto, ma mostrando analiticamente il modo con cui si pertinentizza

localmente la foto in quanto segno. Il riconoscimento della determinazione del globale sul locale ci porta poi a attribuire un ruolo agli statuti sotto i quali i testi circolano all'interno di una data cultura.

¹⁸⁸ è un caso che Eco (1990, p. 176) chiamerebbe "falso diplomatico".

¹⁸⁹ Quando la redazione di questo saggio era già pressoché chiusa abbiamo scovato il saggio di Hookway (2002). Oltre alle riflessioni teoretiche, il suo contributo fornisce qualche apporto filologico interessante. Al tempo di Peirce, la dizione *composite photograph* era ampiamente attestata e indicava una tecnica che era stata al centro degli interessi di Joseph Jastrow, un allievo di Peirce alla Johns Hopkins University; con questo allievo il filosofo americano scrisse anche un articolo e condusse una serie di esperimenti nello stesso anno (1885) in cui Jastrow pubblicò un saggio sulla *composite photograph* (si veda anche Peirce 1907, tr. it. 1009). Hookway (2002) riporta anche l'illuminante definizione fornita dal *The Century Dictionary* della *composite photograph*: «A single photographic portrait produced from more than one subject. The negatives from the individuals who are to enter faces are made as to show the faces as nearly as possible of the same size and lighting and in the same position. These negatives are then printed so as to register together upon the same piece of paper, each being exposed to the light for the same fraction of the full time required for printing. It is believed that by study and comparison of such photographs made from large series of subjects, types of countenance, local, general, etc can be obtained».

¹⁹⁰ Cfr. Peirce 1906c, p.163. Si rinvia inoltre a Paolucci (2005), dove tali problematiche sono profondamente sviscerate.

¹⁹¹ è il termine usato da Husserl (1926).

¹⁹² Dovremmo qui precisare: ciò che a un certo livello viene pertinentizzato come dell'ordine dell'espressione è funzione di ciò che può essere pertinentizzato come dell'ordine del contenuto.

¹⁹³ Régis Durand, contrario alla teoria della foto come *ready made*, ritiene che sia oramai assodato che l'immagine fotografica sia «ben lungi dall'essere puramente indicale. Il suo statuto semiotico è piuttosto tra icona e indice, ed è senza dubbio da tale indeterminazione che essa trae gran parte delle sue potenzialità» (Durand 1995, p. 130). L'uso della vulgata peirciana consente alla riflessione teorica di muoversi tutt'al più a tentoni; tra l'altro, l'asserzione di Durand viene poco righe dopo aver enunciato (almeno in nuce) che lo statuto dell'immagine fotografica evolve nel tempo, che l'idea di un'immagine senza codice è fallace, che il dispositivo dipende da una certa concezione culturale; ossia, dopo aver portato molte argomentazioni a favore del riconoscimento della foto come simbolo. Merito di Durand è invece quello di adombrare che la foto non è affatto condannata al presente dell'indicalità in atto o all'"esser stato" della traccia, ma possa aprire i più diversi assetti temporali della significazione (ivi, pp. 132-33). In conclusione, di fronte al lavoro fine di Durand si può affermare che il richiamo alla vulgata peirciana lo fa più incappare in deproblematizzazioni incaute di quanto non lo aiuti nella argomentazione (significativamente non pone nemmeno Peirce in bibliografia).

¹⁹⁴ Si veda il saggio di M.G. Dondero sulla foto di teatro contenuto in questo volume.

¹⁹⁵ Testo della "Prefazione" di Duchamp così citato da Krauss (1990, p. 73).

¹⁹⁶ Per esempio, si noti come l'ottima riflessione sulla fotografia aerea porti Rosalind Krauss (1990, p. 95) ad affermazioni del tutto contraddittorie rispetto a quelle prime indagate: «La fotografia aerea ci mette di fronte a una "realtà" trasformata in un testo, in qualche cosa che necessita di una lettura o di una decodifica. C'è cesura tra l'angolo visivo da cui la foto è stata presa e questo altro angolo visivo richiesto per comprenderla. La fotografia svela dunque uno strappo nel tessuto della realtà, uno strappo che nella maggior parte delle fotografie prese a terra cerca a fatica di dissimulare. Se tutta la fotografia promuove, approfondisce e incoraggia il nostro fantasma di un rapporto diretto con il reale, la fotografia aerea tende - con i mezzi propri della fotografia - a far saltare la membrana di questo sogno» (ivi).

¹⁹⁷ Pensiamo, per esempio, agli interventi illuminanti di Jean-Louis Comolli (1971-78) che Dubois stesso cita (1983, p. 31).

¹⁹⁸ Per quanto si possano ritrovare passi peirciani ove si afferma che processi induttivi possano sostenersi sulla fotografia (cfr. *C.P.* 2.642), esattamente come si sostengono sugli specchi, è certo che Peirce avrebbe riconosciuto come il sentir vero della «registrazione» fotografica trovata in un archivio dipende da una inferenza ipotetica (abduzione), in quanto si tratta di «supporre qualcosa di un genere differente rispetto a quello che abbiamo direttamente osservato e spesso qualcosa che ci sarebbe impossibile osservare direttamente» (*C.P.* 2640). Questo ragionamento è espressamente esteso da Peirce anche alle scienze delle tracce, quale la geologia. Nulla toglie allora che possiamo forgiarci un abito per induzione per il fatto che ogni foto da noi scattata esibisce delle connessioni indicali con la porzione di spazio ripreso, mentre ci dobbiamo affidare a un'abduzione e un sentir vero rispetto alle foto che troviamo implementate all'interno di un circuito mediale che ci permette di risalire solo indiziariamente alla produzione della foto.

¹⁹⁹ Tale visione della foto come reliquia è propria anche di Barthes e esplicitamente di Dubois.

²⁰⁰ La foto digitale non ha affatto costruito una soluzione di continuità rispetto alla foto analogica quanto a statuto indiziario; la possibilità di mentire è sempre stata propria del segno fotografico, senza che con ciò siano cessate le pratiche entro cui essa viene contrattata come "documento" (e ciò non accadrà neppure per le foto digitali). Nella sintassi produttiva della foto analogica e della foto digitale non vi sono fattori che le rendono statutivamente diverse in termini semiotici. In questo senso non si possono abbracciare tout court le tesi di Mitchell (1992), ma è invece vero che lo statuto dell'oggetto foto si modifica nel momento in cui lo concepiamo come un puro data set riconfigurabile prospetticamente a fini di esplorazione. Il problema è che non siamo più di fronte a un'immagine, ma a un ambiente virtuale in cui si processano immagini.

²⁰¹ La fotografia digitale, e soprattutto la post-fotografia, non hanno che ulteriormente problematizzato la percezione quale sintassi figurativa incorporata dipendente da una ecologia della significazione (cfr. Hansen 2004).

²⁰² è ciò che nota anche Dubois (1983, p. 94).

²⁰³ Cit. in Dubois (1983, p. 59).

²⁰⁴ Del resto, è la stessa Rosalind Krauss (1990, pp. 28-49) a mostrare come la fotografia possa entrare in spazi discorsivi diversi e possa essere praticata in modo tale da rifigurare

alcune categorie interpretative normalmente utilizzate dalla critica d'arte.

²⁰⁵ Cfr. Manovich (2001, p. 362).

²⁰⁶ Per una riconcettualizzazione della nozione di mostrazione si veda il saggio di Fontanille e Shaîri contenuto nel volume.

²⁰⁷ Almeno questa è l'impressione del "candido" straniero che scopre per la prima volta la società iraniana contemporanea. Altre società musulmane, come del resto alcuni strati socio-culturali in Iran, vanno ancora oltre nel dissimulare lo sguardo. Questo "residuo" di espressività corporea, considerata all'interno di una evidente tensione tra le differenti tendenze socio-culturali, assume allora tutta un'altra portata.

²⁰⁸ Queste foto sono state edite in Esraghi (1999).

²⁰⁹ Floch (1986) ha lavorato alla problematica dell'impronta fotografica. Bisognerebbe precisare che la modalità semiotica della fotografia è quella di una traccia su una superficie e che, in quanto traccia, adotta il regime dell'impronta.

²¹⁰ Si può rileggere Barthes (1980) a questo riguardo: "Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo " (tr. it. p. 82).

²¹¹ Questa terminologia (presa e ripresa) è presa a prestito da Jean-Claude Coquet, comunicazione orale.

²¹² Per la stessa ragione, nel romanzo epistolare, per esempio, l'enunciazione romanzesca (scritta) appare più autentica che nel romanzo dove l'enunciazione delegata è soltanto orale, sotto forma di dialoghi.

²¹³ Greimas & Courtés (1979), voce "Débrayage".

²¹⁴ è al solo potere dell'impronta, e del predicato ontologico che ne deriva (è stato) che Barthes attribuisce la forza di autenticazione della fotografia ("il potere di autenticazione supera il potere di rappresentazione", op. cit., tr. it. p. 90). Ci sembra quindi che la referenzializzazione da parte dello sguardo non ne sia estranea, sebbene di secondo grado e meno fondamentale.

²¹⁵ Queste nozioni sono presentate in tutte le loro implicazioni teoriche e pratiche in Fontanille (2004a).

²¹⁶ Op. cit. (tr. it. p. 21) Barthes esplicita più in là il "legame carnale": "benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato", op. cit. tr. it. p. 82.

²¹⁷ Fontanille & Zilberberg (1998, capitolo "Devenir", p. 118).

²¹⁸ Op. cit. tr. it. p. 21.

²¹⁹ Op. cit. tr. it. p. 42-44.

²²⁰ Op. cit. tr. it. p. 27.

²²¹ Op. cit. tr. it. p. 28.

²²² Op. cit. tr. it. p. 50.

²²³ Op. cit., pp. 78 e ss. Cfr. "Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: "è stato", o anche: l'Intrattabile", p. 78.

²²⁴ Barthes stesso segnala molto esplicitamente la relazione tra predicazione esistenziale e impronta: "... il noema "è stato" non è stato possibile che dal giorno in cui una circostanza scientifica (la scoperta della sensibilità alla luce degli alogenuri d'argento) ha permesso di captare e di fissare direttamente i raggi luminosi emessi da un oggetto variamente illuminato." Op. cit. tr. it. p. 81. Non siamo però tenuti ad aderire alla conclusione che ne tira immediatamente dopo: "La foto è letteralmente un'emanazione del referente"!

²²⁵ Fontanille & Zilberberg (1998, p. 116, tr. nostra).

²²⁶ "Parlerebbe forse" perché in La camera chiara niente permette di prevedere quale sarà l'elemento eletto: a ciascuno il suo punctum, a ciascuno la sua emozione singolare.

²²⁷ Parouty-David (2000, p. 91).

²²⁸ Sulla "messa in comune" degli spazi enunciato ed enunciazionale, si veda Fontanille (1989, pp. 54-58).

²²⁹ Op. cit.

²³⁰ Pierre Ouellet (1992, pp. 313-314).

²³¹ Eric Landowski (1997, p. 158). Si rimanda all'intero capitolo V, intitolato "Masculin, féminin, social", che propone, in altri termini e in relazione ad altri argomenti, un'analisi dello stesso tipo di fenomeni semiotici.

²³² Un esempio celebre in storia dell'arte: quando Wölfflin (1888) ci spiega che nella pittura classica lo sguardo è bloccato dalla costruzione in piani e strati paralleli, mentre nella pittura barocca esso è "attirato", fino alla vertigine o alla nausea, fino al fondo della profondità, senza potersi aggrappare a niente, lo sguardo del quale parla non può essere un "punto di vista" geometrico, formale e disincarnato: è necessario che questo sguardo, per essere frenato o "attirato" abbia un corpo, che sia associato a una sostanza tangibile e estesa, sulla quale si possano applicare delle "forze".

²³³ Se intendiamo per "discorso" l'intero insieme semiotico sottomesso a una enunciazione.

²³⁴ Cfr. Benveniste (1966). Ma anche, per ciò che riguarda la pittura, Paris (1965).

²³⁵ Vista sotto questa angolatura, la massa sarebbe omologabile a una condensazione che, secondo Parret è una delle "funzioni di elasticità" (Parret 1988, p. 165).

²³⁶ "Generico" e "genere" sono qui intesi come nell'espressione "gender studies".

²³⁷ Wölfflin (1915, tr. fr. p. 22; tr. it. nostra).

²³⁸ La definizione dei "soggetti estatici" e dei "soggetti compatti" riposa sulla tensione interiore di un attante che si suppone sfaldato in almeno due istanze: il Me, che gli serve di riferimento nel suo percorso attanziale, e il Sé, che si costruisce in questo percorso, dove esso è in ogni istante a confronto con l'alterità. Il soggetto "estatico" rinuncia insomma alla coalescenza del Me e del Sé, e si proietta nell'alterità, mentre il soggetto "compatto" mantiene con continuità questa coalescenza, e riduce l'alterità in identità; è questo il motivo per cui il trasporto (del Me verso il "Sé-altro") è la firma del soggetto "estatico", mentre il sorriso, attraverso il quale il Sé in costruzione riflette il Me di riferimento, è la firma del soggetto "compatto".

²³⁹ Landowki (1997, p. 206).

²⁴⁰ Fontanille & Zilberberg (1998, p. 158).

²⁴¹ Albers (1971, p. 8).

²⁴² Merleau-Ponty (1964, tr. it. p. 149).

²⁴³ Ivi

²⁴⁴ Ivi

²⁴⁵ Queste componenti spaziali e temporali hanno risalto per esempio in alcune magnifiche annotazioni del designer Ettore Sottsass (1993): «I colori si sfuggono, non si arrestano mai; è impossibile dire il colore numero 225, dato che non si sa mai se il numero 225 è a fianco o lontano dalla finestra, né se la luce che filtra dalla finestra è quella della nebbia, o quella, bianca dell'estate, o se è la luce degli alberi della Cambogia o del deserto del Thar» (p. 12 dell'originale francese, tr. nostra).

²⁴⁶ Aumont (1994, p. 22, tr. nostra).

²⁴⁷ Le due fotografie sono tratte dalla rivista *Paris Match* del 9 maggio 2002 e fanno parte di un dossier dal titolo "Douze photographes en colère", dedicato alle fotografie di Depardon, Levine, Klein, Reza, Cartier-Bresson, etc. La fotografia di Franck è dotata di una leggenda: «Bisogna manifestare contro le "idee" di Le Pen»; quella di Boulat: «2002, l'anno di tutti i pericoli». Le fotografie non hanno titolo, ma sono accompagnate da questi commenti dell'artista e dalla data del 27 aprile, quindi d'ora in poi le designeremo con il nome del loro autore.

²⁴⁸ Fontanille (1999, v. capitolo "Point de vue: perception et signification", p. 44-61). Altre strategie percettive verranno analizzate in seguito.

²⁴⁹ Descrivendo il ritratto come una relazione intersoggettiva, Schapiro (1973, pp. 120-191), e Paris (1965), associano il ritratto di faccia a un io e il ritratto di profilo, nel quale lo sguardo è nascosto, a un egli.

²⁵⁰ Su questa problematica, cfr. Fried (1980).

²⁵¹ Barthes (1980). Anche Aumont (op. cit., p. 188) descrive la fotografia come un'immagine-traccia, sottomessa alla doppia costrizione della fedeltà e dell'abilità. In quest'opera per lo più consacrata al cinema, dove le problematiche del cinema a colori vengono concepite alla stregua di quelle della fotografia, l'autore sottolinea la distinzione della pratica fotografica in «un settore amatoriale che dipende dal mezzo e che si consacra al colore, e un settore professionale che si avvicina all'arte e coltiva il grigio» (op. cit., p. 181, tr. nostra).

²⁵² Albers spiega: «Il più grande vantaggio che l'occhio ha sulla fotografia è che la sua visione scotopica si somma a quella fotopica. Il primo comporta l'aggiustamento della retina nel caso di cattive condizioni di luce» (op. cit. p. 15).

²⁵³ «Il blu e il rosso sono enfatizzati a un tale grado che la loro luminosità ne risulta esagerata. Anche se può piacere al pubblico, il risultato perde le sfumature più raffinate e le relazioni delicate», commenta Albers, op. cit., ivi.

²⁵⁴ Aumont, op. cit., p. 189.

²⁵⁵ Wölfflin (1915).

²⁵⁶ Le parti quarta e quinta della conclusione si intitolano: "Periodicità dell'evoluzione" e "Il

problema della ripresa".

²⁵⁷ Spiega Wölfflin: «è l'epoca di una rivalutazione dell'essere in tutti i campi. La nuova linea viene a mettersi al servizio di una nuova oggettività. Non si vuole più l'effetto generale, ma la forma singola, non il fascino di un'immagine approssimativa, ma la forma com'è» (op. cit., tr. it. p. 295-6).

²⁵⁸ Ricordiamo tuttavia che la fotografia doveva comunque far parte dell'universo visivo di Wölfflin, dato che I Concetti sono stati pubblicati la prima volta nel 1915.

²⁵⁹ Wölfflin osserva: «Ma non va dimenticato che le nostre categorie sono soltanto forme, forme di interpretazione di figurazione e che perciò, in un certo senso, devono essere inespressive» (op. cit., p. 289).

²⁶⁰ Lo studio di Floch è pubblicato in (1986, p. 52-67).

²⁶¹ Wölfflin (op. cit. p. 47-9).

²⁶² Ivi, p. 113.

²⁶³ Ivi, p. 201.

²⁶⁴ Ivi, p. 201.

²⁶⁵ Ivi, p. 203.

²⁶⁶ Ivi, p. 254.

²⁶⁷ La lettura di Lhote (1958), opera consacrata alla pittura, permette di affinare quest'opposizione chiarezza relativa/chiarezza assoluta situandola in relazione a una logica del passaggio o dello schermo: «I pittori, spiega Lhote, separano ogni oggetto in due parti: una che sarà sacrificata all'involucro atmosferico e che sparirà completamente, un'altra sulla quale saranno riportati tutti gli elementi plastici prelevati dalla prima» (p. 32, tr. nostra). Questa concentrazione di valore su una parte dell'oggetto che, rispondendo «alle sollecitazioni della luce o dell'ombra», permette un accesso dolce nella profondità, si oppone a una logica di schermo fondata sui contrasti piano scuro/piano chiaro. A una accentuazione locale dell'oggetto e a una logica d'éclat che procede per compensazione di valori, il sistema dello schermo preferisce quindi una accentuazione globale, che riunisce il contorno dell'oggetto e le sue componenti plastiche per una ripartizione equilibrata dei valori. Così, attraverso una successione di oscillazioni, un va e vieni incessante di valori, [questo sistema di schermi] dà all'opera non soltanto la sua struttura, ma il suo movimento» (op. cit., p. 29, tr. nostra).

²⁶⁸ A questo proposito, vedi Fontanille (1999c).

²⁶⁹ Aumont ricorda il «rifiuto di molti fotografi (e fino al 1960 anche dei cineasti) di lavorare a colori» (op. cit., p. 183, tr. nostra).

²⁷⁰ Ivi, p. 185, tr. nostra.

²⁷¹ Lhote, op. cit., p. 120.

²⁷² Un personaggio posto a destra, sul cornicione, indossa un vestito di un rosso più scuro di quello della bandiera francese.

²⁷³ Questi contrasti di qualità e di quantità della tradizione pittorica potrebbero essere espressi attraverso le nozioni di intensità ed estensione della semiotica tensiva. Il rapporto del rosso e del verde potrebbe tradursi quindi attraverso l'incontro di uno schema intensità forte +

estensione debole (il rosso) e di uno schema intensità debole + estensione forte (verde).

²⁷⁴ Questi principi fondatori della prospettiva atmosferica vengono verificati soprattutto da Thierry: «I molteplici piani sono divisi in tre gruppi colorati, il primo in un bruno rossastro o verdastro; il secondo in verde e l'ultimo in blu o in un grigio azzurrino». Secondo l'autore, questi piani sono il risultato dell'«articolazione percettiva». Cit. in Thürlemann (1978, p. 21).

²⁷⁵ Arasse (1992).

²⁷⁶ Mutatis mutandis, la simbolica di questa fotografia e lo slancio che descrive evocano il celebre quadro di Delacroix *La libertà che guida il popolo*.

²⁷⁷ Aumont ricorda la qualificazione "sheusslich" (brutto) di Arnheim (op. cit., p. 190).

²⁷⁸ «Il teatro [...] è soprattutto occhio. La platea oscura e rotonda è il luogo dove avviene la visione; dall'immagine luminosa la separa solamente una palpebra sottile e rossa, il sipario, che chiude un varco ricurvo come l'arco ciliare. [...] Anche la macchina fotografica è metafora dell'occhio, anzi è un suo modello costruito espressamente in modo da simularne il funzionamento: vi si possono trovare gli stessi elementi, una camera in cui si forma l'immagine, una superficie sensibile sul fondo, un diaframma e un otturatore che lo separano dal suo oggetto e così via» (Volli 1989, p. 68).

²⁷⁹ Si rinvia a Meyer-Plantureux & Besson (1995).

²⁸⁰ «Il teatro [...] è soprattutto occhio. La platea oscura e rotonda è il luogo dove avviene la visione; dall'immagine luminosa la separa solamente una palpebra sottile e rossa, il sipario, che chiude un varco ricurvo come l'arco ciliare. [...] Anche la macchina fotografica è metafora dell'occhio, anzi è un suo modello costruito espressamente in modo da simularne il funzionamento: vi si possono trovare gli stessi elementi, una camera in cui si forma l'immagine, una superficie sensibile sul fondo, un diaframma e un otturatore che lo separano dal suo oggetto e così via» (Volli 1989, p. 68).

²⁸¹ Corsivo nostro.

²⁸² Cfr. Barthes (1957), "L'attore d'Harcourt".

²⁸³ «Di fronte alle lenti implacabili della macchina [...] della scena resta allora solo quel che vi è davvero: l'uomo che recita, il costume che lo traveste, l'apparato scenografico che lo circonda, in certi casi più accurati il suo sudore, la sua emozione, il suo caratteristico stile di esecuzione: il fotografo può dunque solo ritrarre Gassman o Lavia mentre interpretano il loro personaggio, non quell'Edipo o Amleto che ci appariva illusoriamente ma realmente attraverso l'interpretazione. [...] Abbiamo un'immagine di chi fa teatro, più che del loro risultato» (Volli 1992, pp. 112-113).

²⁸⁴ Molte di queste polemiche sono pubblicate sulla rivista *Théâtre Populaire* e poi riprese nelle *Oeuvres Complètes* di Barthes.

²⁸⁵ Barthes, "Sept photo-modèles de Mère Courage", in *Théâtre populaire* n. 35, ora in *Oeuvres Complètes*, I. vol.

²⁸⁶ «Quello che la macchina fotografica scopre in questo modo non è altro che il lavoro teatrale, la costruzione dello spettacolo, l'effettiva fatica degli attori e dei registi, distinguendola in qualche modo dagli effetti che essa ha sugli spettatori [...] Per un attimo così destinato a restare immobilizzato sulla pellicola, il teatro sembra liberarsi dalla schiavitù dello spettacolo»

(Volli 1992).

²⁸⁷ Ringrazio Pierluigi Basso per aver discusso con me su questo punto.

²⁸⁸ Questo articolo riprende il mio intervento al convegno AISS del 2005 sulla rappresentazione della città nella fotografia turistica (Dondero 2005d).

²⁸⁹ Ben diverse e rare sono le fotografie della villeggiatura, molto più vicine all'intimismo delle fotografie di famiglia scattate tra le mura di casa.

²⁹⁰ Ringrazio di cuore Giorgio Montersino della Redazione di ETZ per la sua gentilezza e per avermi fornito alcune immagini ad alta risoluzione contenute in questo testo.

²⁹¹ è necessario però precisare che nella fotografia di monumento anche il corpo-involucro è implicato dato che, come abbiamo già detto sopra, sono in gioco iscrizioni, forme e involucri reciproci tra corpo e monumento.

²⁹² A proposito dell'identità della città in relazione ai suoi abitanti, cfr. Basso (2002a).

²⁹³ Tra gli autori che hanno meglio affinato l'indagine semiotica di un corpus vi è senza dubbio François Rastier.

²⁹⁴ In effetti, bisogna rilevare come la presentazione cronologica delle fotografie registri alcune eccezioni non sempre facilmente comprensibili, neppure per costrizioni o opportunità redazionali e tipografiche.

²⁹⁵ Il sedicesimo capitolo de *La disparition de lucioles* reca come sottotitolo «*La photographie est-elle un journal intime?*» (Roche 1982, p. 167).

²⁹⁶ Non paia solo una forzatura questa assunzione del diario in quanto giornale; della loro familiarità, non testimonia solo la quotidianità della pratica, o la lingua francese (il *journal intime*), ma anche la loro costitutiva "multimedialità"; nei diari si fanno schizzi, disegni, si tengono o persino incollano fotografie, e così via.

²⁹⁷ «Era come una sorta di gioco alquanto semplice: si trattava di scattare esattamente la stessa foto - stesso soggetto, stesso luogo, stessa inquadratura, stesso obiettivo, stesso momento della giornata - ma dopo un lasso di tempo di diversi anni» (Roche 1982, p. 161).

²⁹⁸ Barthes (1980, p. 156 ed. orig.).

²⁹⁹ L'accordo del divenire del mondo-ambiente rispetto ai programmi del soggetto non è più di per sé effabile, e nel contempo tale deficit di senso continua ad avere il marchio e l'urgenza di una compromissione destinale.

³⁰⁰ Rinviamo alle precise distinzioni elaborate in Zinna (2004). Se abbiamo aggiunto che questo è "al limite" il caso dell'analisi generale è perché la defocalizzazione della relazione dei testi con le pratiche d'affermamento ha un peso notevole sul modo di concepire la lingua stessa, la sua evoluzione e la sua stessa sistematicità interna, come perfettamente dimostra l'arrovellamento teorico pluridecennale sulla nozione di norma (istanza sistematica che si pone tra lingue e parole).

³⁰¹ Paris, Seuil, 1980.

³⁰² *Notre antéfixe* è anche apparso come opera autonoma (Paris, Flammarion, 1978). In *Dépôts de savoir & de technique* è ripreso senza le quaranta foto della prima pubblicazione.

³⁰³ Si veda il secondo capitolo della parte teorica, § 2.7.

³⁰⁴ è solo in parte un'eccezione il dittico fotolalico del 17 maggio 1975 (New York, South Broadway).

³⁰⁵ Cfr. "La répétition. Photo de nu et photo de sexe", in Roche (1982, pp. 137-46). La nostra disamina è del tutto autonoma rispetto alle dichiarazioni di poetica dell'artista.

³⁰⁶ Roche (1982, p. 164).

³⁰⁷ «A lui faire, au réel, sa peau» (Roche 1982, p. 49).

³⁰⁸ In *La disparition des lucioles*, l'Omaggio a Wittgenstein diviene un capitolo a sé stante (il secondo), l'unico a essere costituito di sole foto (tre, per la precisione: una non è infatti ripresa in *Les preuves du temps*).

³⁰⁹ Wittgenstein (1966, tr. it. 111-17).

Bibliografia

Albers, J.

1971 *Interaction of colors*, Yale, Yale University Press; tr. it. *Interazione del colore*, Parma, Pratiche, 1991.

Angremy, J.-P.

2001 "Préface" a V. Picaudé & P. Arbaîzar (2001).

Arasse, D.

1992 *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.

Armstrong, C.

2001 "La plus belle nature morte du monde", in V. Picaudé & P. Arbaîzar (2001).

Atkin, A.

2005 "Peirce on the Index and Indexical Reference", *Transactions of Charles S. Peirce Society*, vol. xli, n. 1, pp. 161-188.

Aumont, J.

1994 *Introduction à la couleur. Des discours aux images*, Paris, Armand Colin.

Badir, S.

2004 "Transformations graphiques", in *E/C*, rivista on line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, pubblicazione in rete il 30/07/2004.

Baetens, J.

1994 "Comment parler de la photographie?", in *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n. 15/16, numero monogr. "Texte, metatexte, metalangage".

1998 "Le retour du temps dans la photographie moderne", in *Language and Beyond*, ed. Paul Joret, Rodopi, pp. 20-36.

Barboza, P.

1996 *Du photographique au numérique: la paranthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan.

Barthes, R.

1957 *Mythologies*, Paris, Seuil; tr. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 19928.
1959 "Préface" a B. Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (con fotografie di Pic), ora in R. Barthes, *Oeuvres Complètes*, vol. I.
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil; tr. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.
1981 *Le grain de la voix*, Paris, Seuil; tr. it. *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986.
1982 *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil; tr. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985.

Basso (Fossali), P.

2000 "Fenomenologia della traduzione intersemiotica", *Versus*, 85-87, pp. 199-216.
2001a "Il trattamento della realtà", *Catalogo del Festival dei Popoli*, Firenze; poi in Pierluigi Basso (ed.), *Vedere giusto*, Rimini, Guaraldi, 2003.
2001b "Introduzione ai modi dell'immagine", in P. Basso (ed.), *I modi dell'immagine*, Bologna, Esculapio.
2002a "Identità della città storica, identità dei cittadini", *Equilibri*, n. 1, Bologna, Il Mulino (versione elettronica su E/C, pubblicazione in rete 8/6/2005).
2002b *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.
2002c "Sul percepito tracciato e sulle tracce di una coimplicazione. Estetica e semiotica dell'esperienza", *Rivista di estetica*, n.s. 21, 3/2002, pp. 3-23
2003a *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau.
2003b "Tempo del soggetto in semiotica", in *Semiotiche*, n. 1, Torino, Ananke.
2004a "La semiotica del testo a partire dal Lector: problemi, (in)successi, ripensamenti", *Seminario di Semiotica Interpretativa*, Scuola Superiore di Scienze Umane, Università di Bologna, mimeo.
2004b "Protonarratività e lettura figurativa dell'enunciazione plastica", *Versus*, Milano, Bompiani, n. 98-99.
2005 "Analisi, interpretazione, testualità: una rivisitazione epistemologica della gestione del senso", in A. Frigerio & S. Raynaud (eds.), *Significare e comprendere. La semantica del linguaggio verbale*, Roma, Aracne, pp. 421-35.
2006a "Eco in vista. Ripercussioni attuali di una semiotica interpretativa del cinema", in G.P. Caprettini e A. Valle (eds.), *Semiotiche al cinema*, Milano, Mondadori.
2006b "Semiotica dello spazio e semantica storica del giardino", *Visible*, 2,

Limoges, Pulim, pp. 167-211.

2006c "Dispense del corso di Semiotica della Percezione", mimeo, Università di Bologna.

2006d Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch, Pisa, ETS.

2006e "Testo, pratiche e teoria della società", *Semiotiche*, n. 5, pp. 209-39.

Basso, P. & Corrain, L. (eds)

1999 Eloquentia del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri, Genova, Costa & Nolan.

Bastide, F.

2001 Una notte con Saturno. Saggi semiotici sul discorso scientifico, a cura di B. Latour, Roma, Meltemi.

Batchen, G.

1997 *Burning with Desire: the Conception of Photography*, Cambridge (Mass.), MIT Press.

Baudelaire, C.

1962 "Salon de 1859", in Id. *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier; tr. it. "Salon del 1859", in Id. *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1980.

Bazin, A.

1945 "Ontologie de l'image photographique", in *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et Langage*, Paris, Les Ed. du Cerf, vol. I; tr. it. "Ontologia dell'immagine fotografica", in *Che cosa è il cinema?* Milano, Garzanti, 1973, pp. 3-10.

Benjamin, W.

1931 "Kleine Geschichte der Photographie", *Die Literarische Welt*, ora in *Gesammelte Schriften*, Band II-1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, S. 377; tr. it. "Piccola storia della fotografia" in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

1936 *Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

1982 *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; tr. it. in *Opere*

complete, Torino, Einaudi, 2000.

Benveniste, E.

1966 Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, tome I ; tr. it. Problemi di linguistica generale, Milano, Il Saggiatore.

Bernhardt, U.

2001 Le regard imparfait. Réalité et distance en photographie, Paris, L'Harmattan.

Bertetti, P & Manetti, G. (eds.)

2001 Forme della testualità. Teorie, modelli, storia e prospettive, Torino, Testo e Immagine.

Beyaert, A.

2003 "Si l'absent était ici", in Sémiotique et esthétique (Actes du congrès de l'Association française de sémiotique 2001), Parouty e Zilberberg (eds.), pp. 389-402.

2004 "Wölfflin, la couleur et la république", in Espaces perçus, territoires imagés (Caliandro edt.), L'Harmattan, pp. 170-189.

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

Beyaert A. & Henault, A.,

2004 Ateliers de sémiotique visuelle, Paris, Puf.

Bhabha, H.

1994 The location of culture, London and New York, Routledge, tr. it. I luoghi della cultura, Roma, Meltemi, 2001.

Bourdieu, P., et alii

1965 Un art moyen, essais sur les usage sociaux de la photographie, Minuit, Paris, tr. it. La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media, Rimini, Guaraldi, 2004 (2 ed.).

Calabrese, O.

1985 "La fotografia come testo e come discorso", "Figure", Kappa, n. 10-11, Roma; parz. ripubbl. in C. Marra (ed.), *Le idee della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

Caliandro, S. (ed.)

2004 *Espaces perçus, territoires imagés en art*, Paris, L'Harmattan.

Comolli, Jean-Louis

1971-78 "Technique et idéologie", in *Cahiers du cinéma*, n. 229, 230, 231, 233, 234, 241; trad. it. *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche, 1982.

Corrain, L. & Valenti, M. (eds.)

1991 *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Bologna, Esculapio.

Damisch, H.

2001 *La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil.

Danto, A. C.

1986 *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press; tr. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, Siracusa, Tema Celeste, 1992.

Dondero, M. G.

2004 "Marie Madeleine ou le goût de la sainteté", in *VOIR, Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives*, n. 28-29, pp. 98-107.

2005a "Le musée de la photographie et sa pertinence sémiotique", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 96- 97-98, Limoges, Pulim, pp. 158-164.

2005b "Malattia e introspezione", in Marrone (ed.) *Il discorso della salute. Verso una sociosemiotica medica*, Roma, Meltemi, pp. 477- 483.

2005c "L'iconographie de l'aura : du magique au sacré", in *E/C, rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line*.

2005d "Scenari del sé e monumenti in posa nella fotografia turistica", in *E/C, rivista on line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, pubblicato in rete 31/12/05.

2006a "Barthes, la photographie et le labyrinthe" in *Communication et Langage*, n. 147, pp. 103-118.

2006b "Quand l'écriture devient texture de l'image", *Visible*, n. 2, (Dondero &

Paglianti eds.), Limoges, Pulim, pp. 13-34.

2006c "Il congelamento dell'osservatore nell'opera fotografica di J.-P. Witkin", in *Locus Solus*, n. 4, Milano, Mondadori, pp. 35-51.

2006d "Photography as a Diagnostic of the Contemporary", in *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Baetens & Van Gelder (eds.).

2006e "Arts de la lumière: le corps diaphane dans la photographie sculptée", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 104-106, Limoges, Pulim, pp. 207-14.

2007 "Les temporalités véridictoires dans la photo de sport", in *Sémiotiké*, numero monografico, *La vérité des images* (Beyaert ed.), in stampa.

Dubois, P.

1983 *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor; nuova ed. aggiornata, Paris, Nathan, 1990; tr. it. *L'atto fotografico*, Urbino, Quattroventi, 1996.

Durand, R.

1995 *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence.

Eco, U.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.

Edwards, E.

2001 *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg.

Edwards E. & Hart, J.

2004a "Introduction. Photographs as objects", in Edwards & Hart (eds), 2004, pp. 1-15.

Edwards E. & Hart, J. (eds)

2004 *Photographs, Objects, Histories. On the materiality of images*, London and New York, Routledge.

Esrighi, I.

1999 *Avoir vingt ans à Téhéran*, Paris, Charles Leopold Mayer.

Eugeni, R.

1999 Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico, Milano, Vita e pensiero.

Fabbri, P.

1998 La svolta semiotica, Bari-Roma, Laterza.

2001 "Introduzione" a F. Bastide, 2001.

Fabbri, P. & Marrone, G. (eds.)

2000 Semiotica in nuce I, Roma, Meltemi.

2001 Semiotica in nuce II, Roma, Meltemi.

Fabbrichesi Leo, R.

2004 "L'abduzione come profezia restrospektiva", Semiotiche, n. 2, Torino, Ananke.

Fiers, W.

2003 "Polysensorialité et systèmes sensori-moteurs. A propos de quelques Sans Titre de Gérard Garouste", in Nouveaux Actes Sémiotiques,, n. 86-87.

Floch, J.-M.

1986 Les formes de l'empreinte, Perigueux, Pierre Fanlac; tr. it. Forme dell'impronta, Roma, Meltemi, 2003.

1990 Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies; tr. it. Semiotica, marketing e comunicazione. Sotto i segni, le strategie, Milano, Franco Angeli.

1995 Identités visuelles, Paris, PUF; tr. it. Identità visive, Milano, Franco Angeli, 1997.

2001 "The arms of the moon itself: Plastic Description of the Photograph Nude n. 53 by Bill Brandt", in Semiotics, n. 15-16, pp. 168-186.

Fontanille, J.

1989 Les espaces subjectifs, Paris, Hachette.

1995 Sémiotique du visible. Des mondes de la lumière, Paris, Puf.

1998 "Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité: à propos de la poterie berbère", Visio, 3, 2, 33-46.

- 1999a *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- 1999b "Modes du sensible et syntaxe figurative", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 61-63, Limoges, Pulim; tr. it. parz. in P. Basso e L. Corrain (eds), 1999; ora rivisto in Fontanille 2004a.
- 1999c *Sémiotique et littérature*, Paris, Puf.
- 2001 *La peau du visible: figures, corps et conversion éidétique*, mimeo, Università di Bologna.
- 2003 "Paesaggio, esperienza ed esistenza", in *Semiotiche*, Torino, Ananke, n. 1, p. 73-100.
- 2004a *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi; vers. francese *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- 2004b "Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures", in *E/C*, pubbl. in rete 28/05/04.
- 2004c "Affichages: de la sémiotique des objets à la sémiotique des situations", in *E/C*, pubbl. in rete il 30/11/04.

Fontanille, F. & Zilberberg, C.

1998 *Tension et signification*, Hayen, Mardaga.

Foucault, M.,

1969 *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard; tr. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.

Freund, G.

1974 *Photographie et société*, Paris, Minuit; tr. it. *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1976.

Fried, M.

1980 *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, University of Chicago Press.

Frizot, M. (edt.)

1994 *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas et Adam Biro.

Genette, G.

1994 L'oeuvre de l'art. I. Immanence et transcendance, Paris, Seuil; tr. it. L'opera dell'arte. I. Immanenza e trascendenza, Bologna, Clueb, 1997.

Goodman, N.

1968 Languages of Art, London, Bobbs Merrill; tr. it. I linguaggi dell'arte, Milano, Il Saggiatore, 1976.

Greimas, A. J.

1984 "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in Actes sémiotiques - Documents, n. 60; tr. it. in Corrain e Valenti 1991 (eds.).

Greimas, A. J. & Courtés, J.

1979 Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, vol. I, Paris, Hachette; tr. it. Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio, Firenze, La casa Usher, 1986.

Grojnowsky, D.

2002 Photographie et langage. Fictions Illustrations Informations Visions Théories, Paris, José Corti.

Halliday, M.A.K.

1978 Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning, London, Arnold; tr. it. Il linguaggio come semiotica sociale, Bologna, Zanichelli, 1983.

Hansen, M.B.N.

2004 New Philosophy for New Media, Cambridge (Mass.), The MIT Press.

Hookway, C.

2002 "...a sort of composite photograph: Pragmatism, Ideas, and Schematism", Transactions of Charles S. Peirce Society, vol. xxxviii, n. 1-2, pp. 29-45.

Husserl, Edmund

1918-26 Analysen zur passiven Synthesis, Dordrecht, Kluwer, 1966; trad. it. Lezioni sulla sintesi passiva, Milano, Guerini, 1993.

Joly, M.

1994 L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe, Paris, Nathan.

Keim, J.-A.

1970 Histoire de la photographie, Paris, PUF; tr. it. Breve storia della fotografia, Torino, Einaudi, 19763.

Klinkenberg, J.-M.

2004 "Le signe plastique contre l'idéologie de l'oeil. Deux expériences du corps", Visio, 9, 1-2, pp. 293-302.

Krauss, R.

1977 "Notes on the Index: Seventies Art in America", October, n. 3 ("Part I") e n. 4 ("Part II"), poi in R. Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge (Mass.), The MIT Press.

1990 Le photographique. Pour une théorie des écarts, Paris, Ed. Macula; tr. it. Teoria e storia della fotografia, Milano, Bruno Mondadori, 20002.

Landowski, E.

1997 Présence de l'autre, Paris, Puf.

Latour, B.

1991 Nous n'avons jamais été modernes, Editions La Découverte, Paris; tr. it. Non siamo mai stati moderni, Milano, Elèuthera, 1995.

Lauzon, J.

2000 "La photographie malgré l'image: pour une contexture du signe photographique", in Visio, anno 5, n. 2, pp. 73-93.

Legaré, S.

2004 "Du plastique à l'interactif: un déplacement sémiotique", Visio, 9, 1-2, pp. 193-214.

Leroi-Gourhan, A.

1964 Le geste et la parole, tom. 1, Paris, Albin Michel; tr. it. Il gesto e la parola,

vol. 1, Torino, Einaudi, 1977.

Lhote, A.

1958 *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset.

Lindekens, R.

1971 *Eléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris-Bruxelles, Didier/Aimav.

Loubier, P. & Paquin, C.

1990 "Lire la reproduction photographique comme image: de quelques parcours sémiotiques revue et commentés", in *Protée*, vol. 18, n. 3, pp. 49-57.

Machado, A.

2001 "Le anamorfosi cronotopiche", in P. Basso (ed.), *Modi dell'immagine*, Bologna, Esculapio.

Manovich, L.

2001 *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), The Mit Press; tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002.

Marra, C.

1990 *Scene da camera: l'identità concettuale della fotografia*, Ravenna, Essegi.

2000 "L'asse Rose/Duchamp", in C. Marra (ed.), *Il battito della fotografia*, Bologna, Clueb, 2000.

2002 "L'identità difficile della natura morta fotografica" in *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, Bologna, Clueb, pp. 117-123.

Marrone, G.

1994 *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani.

1999 "Una guida dietro di noi: Barthes e la svolta", in P. Basso & L. Corrain (eds), 1999, pp. 170-186.

2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.

Marsciani, F.

1999 "Del corpo-massa", in Basso e Corrain (eds.), 1999, pp. 299-307.

2001 "La testualità e il problema della sua costituzione fenomenologica", in Bertetti & Manetti, 2001 (eds.).

Méaux, D.

2002 "Dérive intérieure: à propos d'un recueil de photographies de voyage de Jean-Claude Bélégu, 1994", in *Seuils et Traverses* 2002, p. 79-88.

2005 "Dans l'intimité du photographe-voyageur", in *L'intimité, études rassemblées par L. Ibrahim-Lamrous & S. Muller*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

Merleau-Ponty, M.

1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1999; tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003 (n. ed.).

1964 *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard; tr. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.

Meyer Plantureux, C. & Besson, B.

1995 *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris. Photographies de Roger Pic*, Paris, Marval.

Mitchell, W.J.

1992 *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photography Era*, Cambridge (Mass.), The Mit Press.

Moholy-Nagy, L.

1967 *Malerei Fotografie Film*, Florian Kupferberg, Mainz; tr. it. *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino, 1987.

Moles, A.

1981 *Image, communication fonctionnelle*, Casterman, Paris.

Ouellet, P.

1992 *Voir et savoir. La perception des univers de discours*, Québec, Balzac.

Paolucci, C.

2005 *Antilogos. Logica delle relazioni e semiotica interpretativa*, Tesi di dottorato, Università di Bologna.

Paris, J.

1965 *L'espace et le regard*, Paris, Seuil.

Parret, H.

1988 *Le sublime au quotidien*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.

Parouty-David, F.

2000 "La rhétorique de la tension chez Leonardo Cremonini. Figure de l'attente et figure de l'aguet dans l'énoncé visuel", in *Langages*, n. 137, p. 91.

Peirce, C.S.

1867 "On a New List of Categories", *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 7, maggio 1867, pp. 287-298; *Collected Papers* 1.545 e ss.; tr. it. in C.S. Peirce, *Opere* (a cura di Massimo A. Bonfantini), Milano, Bompiani, 2003, pp. 61-71.

1878 "How to Make Our Ideas Clear", *Collected Papers* 5.388-5.410, *Writings*, vol. 3, pp. 257-75; tr. it. in *Opere*, pp. 377-393.

1880 "One, Two, Three", *Collected Papers* (frammento) 1.353.

1885 "On the Algebra of Logic: a contribution to a Philosophy of Notation", *Collected Papers* 3.359-403, *Writings*, vol. 5, pp. 107 e ss.; tr. it. in *Opere*, pp. 879-912.

1890 "A Guess at the Riddle", *Collected Papers*, (fram.) 1.354-68, 1.379-416, *Writings*, vol. VI, pp. 166 e ss.

1892a "The Critic of Arguments" (Saggio terzo e quarto), *Manoscritto* 590; tr. it. in C.S. Peirce, *Pragmatismo e grafi esistenziali* (a cura di Susanna Marietti), Milano, Jaca Book, 2003, pp.49-79.

1892b "Untitled", *Manoscritto* 915; tr. it. "Qualcosa, altro, terzo: una derivazione grafica", in *Pragmatismo e grafi esistenziali*, pp.107-26.

1893a "Short Logic", *Collected Papers*, (fram.) 2.282, 2.286-91, 2.295-96, 2.435-443, 2.444, 7.555-558; tr. it. parz. in *Opere*, pp. 167 e ss.

1893b "What is a sign?", *Collected Papers*, (fram.) 2.281, 2.285, 2.297-302; tr. it. integrale in C.S. Peirce, *La logica degli eventi* (a cura di R. Fabbrichesi Leo), Milano, Spirali, 1989.

1896 "On the Logic of Quantity", *Manoscritto* 16 e 17; tr. it. in *Pragmatismo e grafi esistenziali*, pp. 87-105.

1897a "La logica dei relativi", *Collected Papers*, (fram.) 3.456-552, in *Opere*, pp. 922-69.

1897b "Frammento", Collected Papers, 2.227-29; tr. it. in Opere, pp. 147-48.

1901a "Pearson's Grammar of Science", The Popular Science Monthly, 58, pp. 296-306, Collected Papers, (fram.) 8.132-152.

1901b "Laws of Thoughts", Collected Papers, 2.593-600.

1902 Minute Logic, "Chapter I", Collected Papers, (fram.) 2.1-2.118; tr. it. parz. in Opere, pp. 117-26

1903a "On Phenomenology", Manoscritto 305, Collected Papers, (fram.) 1.322-23, 5.41-56, 5.59-65; tr. it. integrale di MS 305 in La logica degli eventi, pp. 95-115.

1903b "Nomenclature and Divisions of Triadic Relations", Collected Papers, (fram.) 2.233-77; tr. it. in Opere, pp. 147-65.

1903c Syllabus ("A Syllabus of Certain Topics of Logic"), Collected Papers, (fram.) 2.274-7, 2.283-4, 2.292-4, 2.309-31; tr. it. in Opere, pp. 163 e ss.

1903d "Logic Tracts n. 2", Collected Papers, 4.418-509; tr. it. in Opere, pp. 609-657.

1903e "Exposition of the system of Diagrams Completed" (Lowell Lecture n. 4), Collected Papers, (fram.) 4.510-29.

1903f "Untitled" (Lowell Lecture n. 3), manoscritto 462; tr. it. in Pragmatismo e grafi esistenziali, pp.107-26.

1903g "The Seven Systems of Metaphysics", Collected Papers, (fram.) 5.77; 5.93-119, 5.57-58, 1.314-316; tr. in Opere, pp. 1209-18.

1904 "To Lady Welby" (Lettera del 12 ottobre 1904), Collected Papers, 8.327-41; tr. it. in Opere, pp. 185-204.

1905a "Pragmaticism, Prag[4]", Collected Papers, 5.502-537 .

1905b "To Signor Calderoni, On Pragmaticism" (Lettera mai spedita), in M. Fisch e c. Kloesel, "Peirce and the Florentine Pragmatism: His Letter to Calderoni and a New Edition of His Writings", Topoi, 1, 1982, pp. 68-73, anche in Collected Papers, (fram.) 8.205-8.213; tr. it. integ. in Opere, pp. 1261-1270.

1906a "Basis of Pragmaticism", Collected Papers, (fram.) 1.573-574, 5.549-554.

1906b "Prolegomena to an Apology for Pragmatism", Collected Papers, (fram.) 4.530-572; tr. it. in Opere, pp. 211-250.

1906c "An improvement on the Gamma Graphs", manoscritto 490; tr. it. "Grafici gamma e possibilità reali" in Pragmatismo e grafi esistenziali, pp. 145-164.

1907 "Guessing", pubb. postuma, The House and Horn, n. 2, 1929; tr. it. in Opere, pp. 1003-14.

1908a "To Lady Welby" (Lettera del dicembre 1908, mai spedita), Collected Papers 8.342-79; tr. it. in Opere, pp.194-204.

1908b "A Neglected Argument for the Reality of God", *Hibbert Journal*, 7, pp. 90-112, ottobre 1908, *Collected Papers* 5.452-85; tr. it. in *Opere*, pp. 1239-54.
1908c "The Bed-Rock Beneath Pragmatism", manoscritto 300; tr. it. parz. in *Pragmatismo e grafi esistenziali*, pp. 195-209.
1910 "Meaning", *Collected Papers*, (fram.) 2.230-32; tr. it. parz. in *Opere*, pp. 148-50
1931-58 *Collected Papers*, 8 voll., Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
1981-2000 *Writings of Charles Sanders Peirce: A Chronological Edition*, voll. I-VI, Bloomington, Indiana University Press.

Picaudé, V.

2001 "Classer la photographie, avec Perec, Aristote, Searle et quelques autres...", in V. Picaudé & P. Arbaizar (2001).

Picaudé, V & Arbaizar, P. (eds)

2001 *La Confusion des genres en photographie*, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Prieto, L. J.

1991 "Fra segnale e indizio: l'immagine fotografica e l'immagine cinematografica", in *Saggi di semiotica II. Sull'arte e sul soggetto*, Parma, Pratiche.

Rastier, F.

2001a *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf; tr. it. *Arti e scienze del testo*, Roma, Meltemi, 2003.

2001b "éléments de théorie des genres", pubblicato sul sito www.revue-texto.net.

Ricoeur, P.

1967 *De l'interprétation: essai sur Freud*, Paris, Seuil; tr. it. *Della interpretazione: saggio su Freud*, Milano, Il Saggiatore.

1986 *Du texte à l'action*, Paris, Seuil; tr. it. *Dal testo all'azione*, Milano, Jaca Book, 1986.

1990 *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil; tr. it. *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993.

Ricoeur, P. & Greimas, A. J.

2000 *Tra semiotica e ermeneutica*, a cura di F. Marsciani, Roma, Meltemi.

Roche, D.

1981 "Le regard d'Orphée", *Les cahiers de la Photographie*, n. 4, pp. 8-15.

1982 *La disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Ed. de l'Etoile.

Sassoon, J.

2004 "Photographic materiality in the age of digital reproduction", in Edwards & Hart, 2004 (eds), p. 186-202.

Scalabroni, L.

2003 "Postfazione" a Floch (1986), pp. 87-109.

Schapiro, M.

1973 *Words and Picture*, The Hague, Mouton; tr. it. *Parole e immagini*, Parma, Pratiche, 1995; ora in M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2003.

Schaeffer, J.-M.

1987 *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil.

1997 "Du portrait photographique", in *Aa.Vv*, 1997, pp. 9-25

2001 "La photographie entre vision et image", in V. Picaudé & P. Arbaizar (2001).

Shaîri, H.-R. & Fontanille, J.

2001 "Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Pulim, Limoges, n. 73-75, pp. 87-120.

Sonesson, G.

1989 *Semiotics of Photography. On Tracing the Index*, "Rapport 4 du Projet de sémiotique", Lund, Université de Lund, mimeo.

Sontag, S.

1973 *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux; tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1992.

Sorlin, P.

1999 *Les fils de Nadar. Le siècle de l'image analogique*, Paris, Nathan; tr. it. *I figli di Nadar, il secolo dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001.

Sottas, E.

1993 "Note sul colore", in Barbara Radice (ed), *Elementi*, Milano, Electa, 2003, p. 12.

Stewart, S.

1984 *On longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimora, John Hopkins U. P.

Stoichita, V.

1993 *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck; tr. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Saggiatore, 1998.

Thürlemann, F.

1978 "Les gammes chromatiques dans le paysage flamande au 17^e siècle", *Actes sémiotiques - Bulletin*, 4/5.

Tisseron, S.

1996 *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion/Les Belles Lettres.

Valle, A.

2003 "Le due facce del senso. Note su espressione e contenuto", in *Semiotiche*, n. 1, pp. 13-43.

2004 "Memoria dei modi e sulla tipologia che ne consegue (detta anche: 'Cortocircuiti')", *Seminario di semiotica interpretativa*, Scuola di Alti Studi in Scienze Umane, Università di Bologna.

Van Lier, H.

1983 *Philosophie de la Photographie*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles (2005)

Violi, P.

1999 "Una svolta e qualche possibile incrocio", in P. Basso & L. Corrain (eds), 1999, pp. 241-259.

2005 "Il soggetto è negli avverbi". Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco", in E/C, rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici, pubbl. in rete 12/01/05.

Volli, U.

1972b "è possibile una semiotica dell'arte?", in U. Volli (ed. 1972), pp. 87-111.

1989 La quercia del duca, Milano, Feltrinelli

1992 "Amleto in fototessera", in U. Volli, Per il politeismo. Esercizi di pluralità dei linguaggi, Milano, Feltrinelli.

Volli, U. (ed.)

1972a La scienza e l'arte. Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici, Milano, Mazzotta

Willumson, G.

2004 "Making meaning: displaced materiality in the library and art museum", in E. Edwards & J. Hart, 2004 (eds.), pp. 62-80.

Wittgenstein, L.

1966 Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief; tr. it. in L. Wittgenstein, Lezioni e conversazioni, Milano, Adelphi, 19958.

Wölfflin, H.,

1888 Renaissance und Barok. Eine Untersuchungen über Wesen und Entstehung des Barokstils in Italien, München; tr. it. Rinascimento e barocco, Firenze, Vallecchi, 1928.

1915 Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München; tr. it. Concetti fondamentali della storia dell'arte, Milano, Longanesi, 1984.

Zannier, I.

1982 Storia e tecnica della fotografia: con una antologia di testi, Roma-Bari,

Laterza.

Zilberberg, C.

1992 "Présence de Wölfflin", Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges, Pulim, 23-24.

Zinna, A.

2001 "Avant-propos", Nouveaux Actes Sémiotiques, numero monografico "Dynamiques visuelles", n. 73-74-75, Limoges, Pulim.

2004 Le interfacce degli oggetti di scrittura, Roma, Meltemi.

Tavole

1. Isabelle Esraghi, "Université de Bandar-Abbas", in I. Esraghi, Avoir vingt ans à Téhéran (Paris, C.L. Mayer, 1999), Isabelle Esraghi (Droits réservés).
2. Isabelle Esraghi, "Téhéran, Les coulisses du théâtre Shahr (Sarah, jeune comédienne, s'apprête à jouer ce soir, dans une pièce de Woody Allen", in I. Esraghi, Avoir vingt ans à Téhéran (Paris, C.L. Mayer, 1999), Isabelle Esraghi (Droits réservés).
3. Alexandra Boulat, "2002, l'anno di tutti i pericoli", in Paris Match, 9 maggio 2002, Dossier "Douze photographes en colère", Alexandra Boulat (Droits réservés).
4. Martine Franck, "Bisogna manifestare contro le 'idee' di Le Pen", in Paris Match, 9 maggio 2002, Dossier "Douze photographes en colère" Martin Franck (Droits réservés).
- 5.-24. Roger Pic, Mère courage et ses enfants (rappresentazione scenica omonima fotografata da Pic nel 1957, presso il teatro Sarah Bernhardt di Parigi); Roger Pic (Droits réservés).
- 25.-35. Foto di viaggio pubblicate come anonime in www.viaggi.etz.it, e qui pubblicate per gentile concessione della redazione del sito, previa nulla osta degli autori.
36. Denis Roche, Pont-de-Montvert, 12/07/1971, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".
37. Denis Roche, Pont-de-Montvert, 6/08/1984, 13/08/1995 (due scatti), "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".
38. Denis Roche, The Sphinx House, Gizeh (Egitto, 14 aprile 1997, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".
39. Denis Roche, Zwiefalten 8/5/1996, Lesneven 30/3/1996, Atene 25/05/1996, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".
40. Denis Roche, San Alessio, 11/07/1994, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".
41. Denis Roche, Sabbioneta, 7 agosto 1972, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".
42. Denis Roche, Propriano, Corsica, Hotel Marinca, camera 21, 30 luglio 1972, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".
43. Denis Roche, Taxco, Messico, Hotel Victoria, camera 80, 19 luglio 1978, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".
44. Denis Roche, Roma, «Pierluigi», 28 maggio 1980, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".
45. Denis Roche, Parigi, La Fabrique, 16 maggio 1982, , "per gentile

concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

46. Denis Roche, Paris, Rue Henri-Barbusse, 20 aprile 1979, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

47. Denis Roche, San Alessio, 26 luglio 1994, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

48. Denis Roche, Les Sables-d'Olonne, Atlantic Hotel, camera 301, 24 dicembre 1984, , "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

49. Denis Roche, Vienna, 15 settembre 1986, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

50. Denis Roche, Madras, Connemara Hotel, camera 306, 28 dicembre 1990, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

51. Denis Roche, Orta, Italia, Hotel San Rocco, camera 131, 25 aprile 1992, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

52. Denis Roche, San Alessio, 17 luglio 1994, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

53. Denis Roche, Paris, la Fabrique, 12 agosto 1995, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

54. Denis Roche, Nice, 25 dicembre 1989, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

55. Denis Roche, Trinidad, Farrell House, chambre 3202, 4 aprile 1989, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

56. Denis Roche, Tikal, Guatemala, 23 luglio 1978, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

57. Denis Roche, Paris, 7 luglio 1985, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

58. Denis Roche, Omaggio a Wittgenstein II, Le Skeul, Belle-Île, 24/8/1997, "per gentile concessione della Galleria Le Réverbère di Lione".

Finito di stampare nel mese di novembre 2006
per conto di Guaraldi Editore
presso il Centrostampo Digitalprint - Rimini

Digitalizzazione e conversione
in formato epub a cura di unoeunolab.
<http://www.unoeunolab.it>
info@unoeunolab.it

