



# De-Scritti di luce

## Il senso del visibile fra descrizioni e traduzioni

di Matilde Mammana

**Politecnico di Milano**  
Scuola del Design

Corso di Laurea Magistrale  
in Communication Design  
Anno accademico 2020/2021

Relatore: Prof. Salvatore Zingale  
Correlatore: Prof. Piero Francesco Pozzi

Composizione tipografica: Adobe Caslon Pro, Lato, Allright



**POLITECNICO**  
MILANO 1863



## ABSTRACT

No matter the era, it has always been questioned whether a dialogue between literature and figurative arts could be conceivable. In the Twentieth Century the debate mainly centered around the dynamics existing between two different semiotic systems: the verbal system and the visual system. Today we live in an era dominated by images, which, most of the time, can be easily executed, conveyed and reproduced thanks to the advent of digital technologies; therefore, it is not surprising that images have become objects of various studies, leading to the development of different theories and concepts in several disciplinary fields. My research project seeks to gain a deeper insight into the semiotic study of photography in the context of visual culture studies, by drawing particular attention to the relationship that photography has with art and reality. Given how extensive the current debate on this matter still is, my thesis will exclusively address the pre-digital era, since I believe that certain issues concerning the way today's society interacts with digital images have originated from that specific time. Starting with the old descriptive form of the *ékphrasis*, this thesis will not only explore how this form withholds a fundamental role in the pictorial turn, but also analyze the photographic image from the perspective of the observer who plays a major role in its process of translation and interpretation. In conclusion, the research results have contributed to establish photography as a signic and heuristic process, which can induce the observer to formulate assumptions on the possible sense of the photographic image.

## ABSTRACT

Ogni epoca si è interrogata sul possibile dialogo fra la letteratura e le arti figurative. Durante il Novecento il dibattito si è concentrato sulle dinamiche che intercorrono tra due diversi sistemi semiotici: quello verbale e quello visuale. Oggi viviamo in un'epoca dominata dalle immagini, per lo più di facile esecuzione, diffusione e moltiplicazione grazie all'avvento del digitale, infatti non c'è da stupirsi se l'immagine è stata oggetto di numerosi studi che hanno dato vita a teorie e considerazioni in diversi ambiti disciplinari. La mia ricerca vuole approfondire, nel campo dei *visual culture studies*, lo studio semiotico della fotografia con un'attenzione particolare al rapporto che questo linguaggio intrattiene con l'arte e la realtà. Considerata la vastità del dibattito ancora attuale, l'obiettivo della tesi è quello di concentrarsi sull'origine della questione, ritenendo che alcune problematiche riguardanti l'immagine digitale siano state determinate nella sua genesi. A partire dall'antica retorica dall'*ékphrasis*, la tesi analizzerà come la forma descrittiva assume un ruolo importante nella svolta visuale che vede l'osservatore come attore protagonista nel processo di traduzione e interpretazione dell'immagine fotografica di natura indicale. I risultati della ricerca hanno contribuito a meglio vedere nella fotografia un processo segnico ed euristico, capace di indurre lo spettatore a compiere inferenze sul possibile senso da attribuire alle diverse modalità rappresentative del visibile.

## INDICE DEI CONTENUTI

<b>Introduzione</b>	15
<i>PARTE UNO</i>	
<b>Capitolo 1: Il dibattito tra la letteratura e le arti figurative</b>	23
1.1. Il campo di studi dell'analisi	25
1.1.1. Genealogia e metodologia dei visual culture studies	25
1.1.2. Studi e analisi sul valore dell'iconologia letteraria	28
1.2. L'origine del dibattito	31
1.2.1. Ut pictura poesis: tra sostenitori e detrattori	31
1.2.2. L'arte temporale e l'arte spaziale secondo Lessing	34
<b>Capitolo 2: Testualità dell'immagine e pittoricità del testo</b>	41
2.1. Dall'imperialismo della parola al senso ottuso	43
2.1.1. Dalla pubblicità Panzani alla retorica dell'immagine	45
🔍 Blow up: Dai Miti d'oggi di Roland Barthes. L'esempio della copertina di Paris Match, n° 326, 1955	50
2.1.2. La deriva del senso	52
2.2. Il rapporto tra immagine e testo	54
2.2.1. Wittgenstein e l'iconologia di Mitchell	54
2.2.2. Le svolte significative per i visual culture studies: linguistic, iconic e pictorial turn	57
<i>Verso l'attuale svolta visuale</i>	60
2.3. Uno sguardo iconologico del presente	63
2.3.1. Rischi di un'erronea interpretazione del pictorial turn: verso un'iconologia del presente	63
2.3.2. Indagine sulla svolta digitale: il digital turn	67
🔍 Blow up: Mitchell (2011), Cloning terror	68
🔍 Blow up: Considerazioni semiotiche sul ruolo della fotografia nel digitale, Le avventure di un fotografo, Italo Calvino	71

Nelle pagine precedenti:

Fig. 1. Joe Rosenthal, *Flag Raisin on Iwo Jima*, 23 Febbraio 1945.

Fig. 2. Eugène Delacroix, *La libertà che guida il popolo*, olio su tela, 1830.

<b>Capitolo 3: Scrivere</b>	75
3.1. Con la luce: la possibilità della scrittura fotografica	77
3.1.1. Piccola retrospezione storica: tra realtà e soggettività	83
<i>Una nuova tecnica: invenzione o scoperta?</i>	83
🔍 Blow up: Ugo Mulas, Il Laboratorio	88
<i>Il ritratto di una società: la via della documentazione</i>	89
🔍 Blow up: Louis Daguerre, Boulevard du Temple, 1839	92
<i>La testimonianza del visibile</i>	103
🔍 Blow up: Ugo Mulas, Verifica n°2, L'operazione fotografica	104
<i>Effetti del digitale sulla fotografia familiare e sul reportage</i>	109
3.1.2. Come (ancora oggi, in parte) si pone la fotografia (luce-fatto)	
rispetto alla pittura (manu-fatto)	112
<i>Il pittorialismo: il reale tradotto in immagine</i>	115
<i>Contro il pittorialismo, dal ready-made a Paul Strand</i>	122
🔍 Blow up: Alfred Stieglitz, Camera Work	124
🔍 Blow up: Paul Strand, New York, Blind Woman, 1916	128
<b>Capitolo 4: Descrivere</b>	133
4.1 Analisi dell'ekphrasis per una tassonomia delle relazioni tra immagine e parola	135
4.1.1. Il linguaggio delle immagini: la pratica dell'ekphrasis	139
🔍 Blow up: Diego Velasquez, Las Meninas descritto da Foucault	145
4.1.2. L'eco dell'ekphrasis nella cultura visuale contemporanea	146
🔍 Blow up: Lines on a Young Lady's Photograph Album, Philippe Larkin (1955)	152
4.1.3. Una forma descrittiva a servizio di nuove pratiche semiotiche	155
🔍 Blow up: Da un'intervista di Denis Curti a Elliott Erwitt. Il caso Jumping Dog e una nuova corporate advertising	159

<b>Capitolo 5: Tradurre</b>	161
5.1. Studio semiotico dell'immagine fotografica	163
5.2 Itinerari verso la traduzione intersemiotica	167
5.2.1. Rappresentare visivamente attraverso l'ipotiposi	167
5.2.2. Tipi di traduzione	171
5.2.3. Tradurre nella trasposizione: una questione di forma	174
5.2.4 La traduzione intersemiotica	177
<i>Perdite, arricchimenti e compensazioni</i>	181
5.3. Fotografia come traduzione del reale	183
5.3.1. Le tre fasi della fotografia	183
<i>Fotografia come specchio del reale</i>	184
🔍 Blow up: Honoré Daumier, "Le Charivari", 1865	187
<i>Fotografia come trasformazione del reale</i>	188
<i>Fotografia come traccia del reale</i>	191
5.3.2. Lo statuto indiziale della fotografia: una questione irrisolta	193
5.3.3 Iconizzazione e recezione dell'immagine fotografica	196
5.4 La riflessione semiotica sulla fotografia di Roland Barthes	201
5.4.1. Il messaggio senza codice (1961)	202
5.4.2. Senso ottuso e significanza (1970)	205

<b>Capitolo 6: Interpretare</b>	215
6.1 Non è tradurre	217
6.1.1. Semiotici a confronto: il punto di vista di Peirce, Jakobson ed Eco	217
6.1.2. Il processo della semiosi: il triangolo semiotico	220
🔍 Blow up: Ugo Mulas, Verifica n°13, Fine delle verifiche	224

6.2 Verità e potenza dell'immagine fotografica	225
6.2.1. La duplice natura della fotografia	225
6.2.2 Distanza nell'immagine fotografica secondo Carlo Sini	231
<i>La semiosi illimitata</i>	233
🔍 Blow up: Interpretazione ideologica. Da uno scatto di Robert Doisneau (1958)	235
<b>Capitolo 7: Creare</b>	237
7.1. Le immagini come l' assente presente	239
7.1.1. Inconscio ottico: rendere visibile l'invisibile	240
7.1.2. Inconscio tecnologico: rendere cosciente l'invisibile	243
<i>Lasciare tracce</i>	245
7.1.3. Vedere un linguaggio attraverso le opere di Sophie Calle	246
🔍 Blow up: Michael Snow, Authorization, 1969	250
<b>Conclusioni:</b> Linee di sintesi e di sviluppo nella semiotica della fotografia	253
Bibliografia	261
Elenco iconografico	274

*A mamma e papà,  
che mi hanno conosciuta con una fotografia*

## INTRODUZIONE

**I**l vedere è antecedente al parlare, è la prima funzione che articoliamo per relazionarci con il mondo, prima ancora di acquisire una piena padronanza del linguaggio verbale. La nostra conoscenza del mondo si articola a partire da *come* e da *che cosa* vediamo: da qui nasce il nostro rapporto con la realtà che è sempre in continuo divenire. In questo scenario è possibile dare atto alle immagini di una qualità particolare che, oltre all'immediato riconoscimento del soggetto rappresentato, fa riferimento alle modalità con cui viene raffigurato, di conseguenza alle caratteristiche che il *medium* impone. Il fatto che spesso mostriamo una fotografia, invece di offrire una complessa spiegazione verbale di qualcosa che abbiamo visto o vissuto, dimostra concretamente la capacità dell'immagine di possedere più peculiarità di quelle già note, esclusivamente per il fatto stesso di essere una nuova realtà: nuova perché *rappresentata, iconizzata*. In questo senso la fotografia non è soltanto un modo di *vedere*, ormai insito in ciascuno di noi, ma anche un modo di *far vedere*, di mostrare. Sono dunque molteplici le direzioni che un'analisi accurata della fotografia può intraprendere, per questo l'argomento di mio interesse si concentrerà su uno studio semiotico dell'immagine fotografica. Per comprendere l'utilità della mia ricerca ritengo opportuno partire dalla definizione di due dei termini in questione, che possano portare con loro determinate problematiche che tenterò di affrontare: "immagine" e "semiotica".

Consultando il dizionario della lingua italiana, vengono fornite sei accezioni principali di *immagine* (cfr. Devoto e Oli 1990, *ad vocem*) ma nessuna di esse soddisfa pienamente quanto intenderò per immagine in questo lavoro. Concentrandoci sulle ultime quattro si nota che, in veste di «forma esteriore degli oggetti corporei in quanto percepibile attraverso il senso della vista» e come «figura e aspetto in quanto suscettibili di riproduzione o confronto», le definizioni insistono sulla forma e l'aspetto esteriore di oggetti del mondo reale, percepibili attraverso la vista e rappresentabili con particolari tecniche. Come «manifestazione visibile, anche se parziale e incompleta, di un'entità di per sé immateriale o astratta», la definizione sottolinea il rapporto tra visibilità dell'immagine e invisibilità di ciò a cui essa rinvia o simboleggia. L'ultima definizione di immagine come «configurazione attuata in ambito mnemonico, fantastico, affettivo» parla del risultato di una riproduzione a livello puramente mentale. A questo punto, l'immagine di mio interesse si innesta *nel mezzo* di queste definizioni, tentando di farle conciliare in un'unica risultante definibile come un insieme di elementi visivi fissati su un supporto mediante apposite tecniche e pertanto disponibile a un'attività di esplorazione visiva e interpretazione da parte di un soggetto.

La *semiotica* è la disciplina alla quale farò riferimento. In quanto “studio dei segni” (dal greco *semeiotikòs* “relativo al segno”) si occupa della loro natura, della loro funzione, produzione e interpretazione. La scelta dell'ambito semiotico deriva dal riconoscere che l'oggetto di tale disciplina consiste sia nell'individuazione di sistemi, composti di segni e di relazioni, sia nella spiegazione di tali processi nei quali i *segni* trovano le loro esplicazioni pratiche. Quindi, lo sfondo semiotico riconosce l'immagine come oggetto dell'analisi, che in quanto segno è strutturato per un progetto di interpretazione rivolto allo spettatore. L'immagine è quindi un dispositivo che costruisce relazioni tra il soggetto osservatore e gli oggetti visivi e simbolici che la caratterizzano.

L'intenzione di questo lavoro è quella di rispondere, almeno in parte, alla necessità teorica di trattare l'immagine fotografica approfondendola da un punto di vista espressivo, partendo dalle forme in cui essa

si presenta e valutando le conseguenze in senso progettuale all'interno della realtà e del contesto concreto e culturale in cui esse hanno luogo. Lo studio proposto non può essere “innocente”, ovvero privo di alcune ipotesi di partenza; dopo aver “scomposto” l'oggetto del mio studio, la nuova impostazione della fotografia e di alcune sue specifiche funzioni implica già una scelta di fondo che condiziona il taglio dell'analisi, che nel mio caso si attiene ad autori che prima di me hanno scomposto l'immagine fotografica analizzandola dal punto di vista semiotico, per fornire una definizione plausibile di quella fase finale che coinvolge l'osservatore nella visione di un'immagine: l'interpretazione.

L'indagine si sviluppa a partire dai *visual culture studies*, e per coglierne la complessità è necessario porre l'attenzione sul valore e sulle pratiche che le forme fotografiche sviluppano nel quotidiano, a partire dalla loro essenza, a partire dalla definizione originaria di fotografia. Questo ambito di ricerche, che si è delineato negli ultimi vent'anni, intende occuparsi di visualità e di conseguenza di immagini e dinamiche di visione. La fotografia si pone come nuova disciplina artistica fortemente condizionata dalla sua natura tecnica, volta quindi a riprodurre il visibile, o meglio a creare un determinato visibile che possiamo definire *fotografico*. Questa nuova definizione deriva dalla necessità di comprendere la natura ed evidenziarne le peculiarità attraverso nuovi strumenti teorici rispetto a quelli delle altre arti. Per questo la mia analisi si discosta dalle modalità tradizionali dello studio dell'arte, vuole piuttosto tentare un nuovo approccio che sappia analizzarne l'estetica quanto l'esistenza e l'incidenza in un preciso campo socio-culturale odierno che, caratterizzato da un elevato grado di incertezza culturale, vede vacillare certe convinzioni portando l'uomo ad affidarsi sempre di più a nuove “protesi” che lo rendano abile nel muoversi in un mondo fortemente sviluppato e tecnologico.

La *vexata questio* dell'immagine che segue l'avvento di internet ha radici profonde, pertanto l'obiettivo primario della tesi è approfondire alcuni aspetti risalenti all'immagine fotografica antecedente alla nascita del digitale, riconoscendo il periodo tra gli anni Settanta e Ottanta

un'epoca ricca di studi e di spunti semiotici, sotto alcuni punti di vista anche visionari e premonitori riguardo le problematiche che soffocano la nostra contemporaneità.

Dalle prime elaborazioni del concetto di *ékphrasis*, passando per la celebre locuzione oraziana dell'*ut pictura poesis*, fino a uno scenario iconologico più attuale con gli studi di W.J.T. Mitchell, la relazione tra arte verbale e visuale ha continuato a porsi diversi quesiti dal punto di vista storico ed estetico, centrati in special modo sulle varie modalità di interazione considerate di volta in volta tendenti all'armonia o al conflitto. Lo studio che proporrò si occupa inizialmente di delineare i caratteri specifici del dibattito tra due sistemi semiotici (quali quello linguistico e quello figurativo) analizzando come i *visual culture studies* sono stati capaci di approfondirlo in modo accurato a partire da alcuni concetti: sono state fondamentali le riflessioni inaugurate da Roland Barthes (1957; 1964; 1980) sull'essenza del segno fotografico, poiché viene descritta la relazione che la fotografia intrattiene con la realtà. Inoltre, grazie alla ripresa della nozione di *indice* elaborata da Charles Sanders Peirce, è possibile sviluppare un'idea di fotografia capace di andare oltre la rappresentazione. Tuttavia, al presupposto indicale che inaugura la ricezione, e al riconoscimento iconico, va aggiunto un terzo momento legato alle regole comunicazionali all'interno delle quali si inserisce l'immagine fotografica: gli studi sulla traduzione di Umberto Eco e Nicola Dusi, hanno permesso di approfondire l'aspetto dell'*interpretazione* che, come abbiamo già accennato, si rivela un passaggio estremamente delicato che implica scelte e ne determina delle altre da parte dell'osservatore.



Nella pagina successiva: Fig. 3.  
La pimpa, vignetta



parte uno



1.

Il dibattito tra la letteratura  
e le arti figurative

---

## 1.1. IL CAMPO DI STUDI DELL'ANALISI

### 1.1.1. Genealogia e metodologia dei *visual culture studies*

**P**er prima cosa, vorrei soffermarmi su un dubbio terminologico non del tutto risolto nella disciplina di mio interesse, i *visual culture studies*. Krešimir Purgar nel suo libro *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies* (2019) segue lo stesso processo identificando i termini in questione da chiarire: *visual studies*, *visual culture* e *visual culture studies*. L'analisi fa notare come tutti e tre vengano egualmente diffusi e utilizzati in modo erraneo, poiché secondo l'autore questo non vuol dire che siano identici e che si possano impiegare arbitrariamente. W. J. T. Mitchell è lo studioso che ha offerto una concisa distinzione tra *visual studies* e *visual culture*, indicando come i primi siano semplicemente la disciplina studiata dalla cultura visuale; la vera distinzione è tra il *metodo* di studio e *ciò* che viene studiato. Per quanto riguarda gli "studi sulla cultura visuale" il concetto impiegato da Marquard Smith cerca di conciliare entrambe le nozioni precedentemente citate. Purgar scrive che in realtà «egli [Smith] sostiene che tale nome così formulato sia in grado di mostrare che i visual studies, sin dal punto di vista terminologico, possiedono anche il senso della dimensione storica della cultura, e non solo quello della sua contemporaneità» (Purgar 2019: 86). A questo punto considererò consoni alla mia ricerca i principi teorici di Keith Moxey e la sua insistenza per cui i *visual studies* sono considerati una pratica con delle basi principalmente visuali in opposizione allo studio di cultura in senso lato

nelle pagine precedenti:

Fig. 4. Claude Monet, *Ninfee*, olio su tela 1915-1926.

Fig. 5. Matilde Mammana, *Trasparenze blu*, fotografia, particolare del mare di Riposto (CT).

(condizione invece preferita da Mitchell): «la cultura visuale presta meno attenzione alle strutture operative di particolari media al fine di concentrarsi sulla loro funzione sociale e politica». L'autore prosegue affermando che «la *cultura visuale* aggiunge una dimensione relativizzante al progetto identificando e specificando la posizione del soggetto sia del produttore che del destinatario delle immagini» (Moxey 2008 in Purgar 2019: 87). Per noi i *visual culture studies* saranno il binario a cui faremo riferimento, intendendoli come un qualificativo che indica principalmente l'uso di pratiche metodologiche e operative nello studio delle immagini. Ciò che distingue questo campo di studi dalla maggior parte delle scienze umane risiede nella loro capacità di creare nuovi oggetti di studio a partire da quelli di loro interesse. Andrea Pinotti e Antonio Somaini in un loro libro sui *visual culture studies*<sup>1</sup> ritengono che, se la nascita e l'affermazione della *Bildwissenschaft* tedesca si collocano intorno alla metà degli anni Novanta, le origini di tale concetto possono essere rintracciate, in realtà, molto prima, in particolare negli scritti di autori che intorno agli anni Venti iniziano a interrogarsi sull'impatto che la fotografia e il cinema stavano avendo sulla loro cultura contemporanea. Entrambi i campi di studio in questione sono nati in reazione a una serie di importanti trasformazioni che si sono verificate in quel periodo nell'ambito della *iconosfera*, «la sfera costituita dall'insieme delle immagini che circolano in un determinato contesto culturale, delle tecnologie con cui esse vengono prodotte, elaborate, trasmesse e archiviate e degli usi sociali di cui queste stesse immagini sono oggetto» (Pinotti e Somaini 2016: 18).

Non è da sottovalutare l'impatto che l'avvento di Internet ha avuto nella produzione, manipolazione, archiviazione, trasmissione e condivisione di immagini; il tutto è aumentato vertiginosamente producendo un flusso iconico incessante e rendendo un pubblico più vasto capace di accedere facilmente alle immagini. In realtà, anche prima dell'avvento di Internet si è assistito a quello che definiremo più avanti

<sup>1</sup> cfr. A. Pinotti e A. Somaini, (2016) *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.

come *pictorial turn*, una svolta visuale causata da una crescita nella diffusione di immagini che fino a quel momento erano conosciute solo per il loro impatto politico e sociale, e quindi capaci di iscriversi profondamente nell'immaginario collettivo. Questo scenario mostra una grande attenzione per il ruolo del visivo e della visione all'interno di discipline nuove che nascono come tentativo di ricondurre a un terreno comune l'interesse ormai ampiamente diffuso per le immagini, la visione e il loro significato culturale.

Gli studi sul rapporto tra la letteratura e le altre arti<sup>2</sup> si sono moltiplicati esponenzialmente nel corso degli anni, tant'è che non ritengo impossibile fornire in poche righe una mappatura esaustiva dei contributi apparsi nel corso della storia, o anche solo negli ultimi dieci anni. Quello su cui voglio focalizzare la mia attenzione è stato ben espresso da Gilles Deleuze in un suo famoso saggio *Che cos'è l'atto di creazione?* (2010), in cui l'autore ricorda che i veri incontri tra discipline avvengono perché entrambe si pongono lo stesso tipo di domande e problemi, ed è quello che cercherò di approfondire nella mia analisi: uno studio interdisciplinare tra la semiotica, la linguistica e l'arte fotografica. L'obiettivo è offrire un punto di vista inedito e trasversale avvalendosi delle diverse prospettive con cui numerose discipline hanno già osservato il *visuale* e il *visibile*: l'oggetto di studio non subisce delle limitazioni ma un'espansione verso tutto il campo di interesse. Il nuovo ambito di ricerche intende occuparsi di visualità. La materia non fa riferimento alle modalità tradizionali attribuite allo studio dell'arte ma, anzi, cerca di rappresentare un nuovo e diverso approccio che sappia sia valutare l'estetica sia analizzare l'esistenza e l'incidenza sociale e politica della visualità.

<sup>2</sup> Per approfondire come gli studi visuali si basano sì sul lavoro teorico di Mitchell, ma pure ne rappresentano una filiazione inattesa o addirittura fuori controllo cfr. Merlini, Anita (2019), *W.J.T. Mitchell e la nascita dei visual studies*, "Mimesis Journal".

### 1.1.2. Studi e analisi sul valore dell'iconologia letteraria

Per l'analisi che vorrei fare, cioè esaminare sia l'aspetto linguistico sia quello visuale di due sistemi semiotici differenti, oltre alla conoscenza degli studi visuali e alla *Bildwissenschaft*, ritengo importante individuare le peculiarità testuali di un'immagine. Per arrivare a tale importante verità bisogna rifarsi a dei cambiamenti importanti nella storia dell'uomo, le svolte visuali iconiche e linguistiche che andremo ad approfondire nei capitoli successivi, ma soprattutto alle osservazioni di Erwin Panofsky. Con questa scienza visuale, che lui definisce iconologia, conferisce alle immagini (*eikones*), in maniera istituzionale e non più scindibile, l'aspetto della parola (*logos*). La difficoltà di questa pratica si manifesta quando vogliamo riportare la bellezza di un qualsiasi oggetto dei media visuali o lo vogliamo semplicemente descrivere.

A quel punto il paradosso deve essere lasciare spazio alla radicale aniconicità della lingua. Tuttavia, la non iconicità della lingua intesa come sistema linguistico che non padroneggia immagini "vere", si ritrasforma, con la più o meno abile descrizione del narratore, nell'immagine che descriviamo. Le parole decostruiscono l'immagine solo per costruirle nuovamente in un assetto visuale di secondo ordine: l'immagine mentale. Con queste premesse anche l'iconologia letteraria si occuperà principalmente della problematica di quelle immagini che risiedono nella lingua o che attraverso essa ricevono una forma.

Purgar in Cometa  
e Mariscalco 2014: 192

W.J.T. Mitchell definirà la propria come un'*iconologia letteraria*, partendo da un principio di *reciprocità* secondo il quale nel momento in cui la componente verbale risulta essere una parte imprescindibile delle descrizioni, questo comporta che i testi siano in grado di evocare un particolare tipo di immagini mentali. Questa posizione non ci aiuta a stabilire quale tipo di immagine sia più importante: quella che già esiste, come potrebbe essere una fotografia, oppure quella codificata dalla lingua e dai sistemi di metafore, sineddoche e metonimie? Se per esempio volessimo riportare a una persona le sembianze di un'immagine che tale persona non ha mai visto, dovremo innanzitutto servirci



Fig. 6.  
Dal film *Images of the World and the Inscription of War* (1989) di Harun Farocki.

di una lingua comprensibile a entrambi. Il mio interlocutore dovrà di conseguenza possedere la conoscenza della mia stessa lingua ma anche un'esperienza semantica simile a quella che gli sto descrivendo: sarà necessario un apparato iconologico capace di ricondurlo a una conoscenza delle immagini comune alla mia. Per riportare le sembianze di un qualsiasi atto visuale, quest'ultimo deve già esistere nella lingua con la quale lo riportiamo, non è possibile quindi stabilire una gerarchia di questi tipi conoscitivi. Vedremo come un primo ostacolo, superabile per un corretto approccio a questa disciplina, sarà facilmente risolto estraniandosi dalla concezione di immagine come artefatto, e quindi come oggetto necessariamente fisico. Il discorso semiotico sull'immagine verte sulle *possibilità* e sulle *condizioni* che un singolo media ha di mostrare il mondo fisico. Fin dai primi dibattiti sull'arte figurale e verbale, gli studi di cultura visuale hanno tentato di demolire alcune convinzioni radicate nella cultura occidentale. Una svolta notevole è stata l'introduzione con Mitchell del concetto di *mixed media*: il principio secondo il quale tutte le forme di rappresentazione risultano essere composite poiché tentano di amalgamare codici, convenzioni, modali-

tà sensoriali e cognitive utilizzandoli all'interno di uno stesso sistema. In questo scenario, proprio Mitchell considera arte visiva e scrittura non come forme di rappresentazione pure, caratterizzate ognuna da un proprio linguaggio e codice, ma come pratiche che interagiscono tra di loro mescolando elementi sensoriali, percettivi e semiotici (Mitchell 2017: 125-137). Vedremo come nel momento in cui la supremazia della teoria testuale incontra il *pictorial turn* si giunge a un'ambivalenza sui confini interni delle discipline già consolidate, tale da rendere questo campo di studi non così indipendente, poiché non possiede oggetti esclusivi di analisi o metodologie che li differenzino da altre discipline. L'autore definisce quello della cultura visuale come lo studio «della costruzione visiva del sociale e contemporaneamente della costruzione sociale del visivo» (Mitchell in Pinotti Somaini 2016: 45), mettendo in entrambi i casi l'accento sull'idea che fenomeni, nozioni e pratiche sono delle vere e proprie *constructions* risultanti da un insieme di fattori sociali, tecnici e politici formati in un preciso contesto. A lui dobbiamo la distinzione – presente in inglese ma non in altre lingue – fra *images* e *pictures*: dove le prime sono entità immateriali che possono manifestarsi in un *medium* o in un altro senza perdere la loro identità, le seconde invece sono entità materiali determinate dall'esistenza concreta di supporti, media e dispositivi. In generale, studiare la cultura visuale di un determinato contesto significa porre l'accento sulla dimensione culturale delle immagini e della visione. Gli studi si fondano sulla possibilità di prendere come oggetto d'analisi qualsiasi tipo di immagine che possa essere considerato culturalmente rilevante, senza limitarsi allo studio di immagini esclusivamente artistiche. Per quanto riguarda la visione, evidenziare la dimensione culturale significa studiarne le diverse declinazioni e considerarla socialmente e storicamente situata. Tali fenomeni comunque non devono essere necessariamente delle immagini: i *visual culture studies* «non sono definiti dalla scelta dei loro oggetti, ma dall'attenzione rivolta alle pratiche del vedere. È la possibilità di essere oggetto di un atto di visione, e non la materialità dell'oggetto visto, che stabilisce se un artefatto possa essere considerato nella prospettiva degli studi sulla cultura visuale» (Bal in Pinotti Somaini 2016: 39-40).

## 1.2. L'ORIGINE DEL DIBATTITO

### 1.2.1. *Ut pictura poesis*: tra sostenitori e detrattori

L'attenzione moderna al dibattito tra letteratura e arti figurative trae origine da antiche tradizioni. I critici dell'arte e i teorici della pittura dal Rinascimento in poi cercano di rintracciare sia analogie sia differenze tra l'arte letteraria e quella pittorica. Questo fenomeno è identificabile con la nota dottrina dell'*ut pictura poesis*. Questa formula è in realtà l'interpretazione di un'espressione adoperata da Orazio nella sua *Ars Poetica* che recita così:

Ut pictura poesis: erit quae si propius stes  
te capiat magis, et quaedam si lungius abstes.  
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,  
iudicis argutum quae no formidat acumen,  
haec placuit semel, haec decies repetita placebit<sup>3</sup>.

Secondo Federica Mazzara, Mario Praz chiarifica le intenzioni dell'autore che per primo cita la pratica dell'*ut pictura poesis*. Orazio «altro non diceva se non che avveniva di certe poesie come di certi quadri,

<sup>3</sup> Quinto Orazio Flacco, *Ars Poetica*, vv. 361-365. “Come nella pittura così nella poesia”, ci muoviamo in un campo in cui è comunemente accettata l'equivalenza tra arti visive e letteratura come si evince dal detto di Simonide di Ceo: “la pittura è una poesia muta e la poesia, una pittura parlante”, riportato e commentato da Plutarco, *De Gloria Athenensium*, 3, pp. 346f-347a.

che alcune piacciono una volta sola, altre resistono a ripetute letture e indagini critiche» (Praz in Mazzara 2007: 5). In breve, seppur Orazio non volesse scovare nessuna analogia tra le due arti, riconosce come per godere della visione di un quadro bisogna avere lo stesso atteggiamento di quando si giudica una poesia. La formula dell'*ut pictura poesis* in realtà giustificò per secoli una corrispondenza tra pittura e poesia, interessando numerosi teorici, fino al Rinascimento, periodo in cui la pittura uscì vittoriosa dal continuo confronto con la poesia, grazie alla nascita di sofisticate tecniche di rappresentazione, come la prospettiva, e alla capacità del *medium* visivo di soddisfare il principio della *mimesis*. Mazzara, autrice di un illuminante saggio sulla teoria dell'*ekphrasis* del Novecento<sup>4</sup>, prosegue nell'analisi richiamando Leonardo Da Vinci che nel *Trattato della pittura* (1498) dichiara una superiorità del *medium* visivo su quello verbale attaccando la poesia:

La pittura serve a più degno senso che la poesia, e fa con più verità le figure delle opere di natura che il poeta, e sono molto più degne le opere di natura che le parole, che sono opere dell'uomo. E la tua lingua sarà impedita dalla sete, ed il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra.

Leonardo  
Da Vinci in  
Mazzara 2007: 5

Secondo la visione dell'autore, la pittura è più degna della poesia, perché si avvale del senso della vista, mezzo efficace per rappresentare in maniera più immediata e vera la natura e la realtà. La parola invece ha come unico strumento per "mostrare" le parole. Da queste riflessioni la poesia è vista come un'arte "ladra", in quanto sfrutta strumenti espressivi che non le appartengono. Fu soprattutto nel Settecento che, grazie agli studi di Joshua Reynolds, Diderot e Lessing si giunge a delineare uno scenario completo per l'*ut pictura poesis*, in cui si analizzano confini e sovrapposizioni delle due forme di espressione. Reynolds sostenitore

<sup>4</sup> Mazzara, Federica (2007), *Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'Ekphrasis* in "Intermedialità ed Ekphrasis nel Preraffaellitismo: il caso Rossetti", Napoli, pp. 1-70.



Fig. 7.  
Tavole da Hye-  
ronimus Rodler,  
*Eyn schön nützlich  
büchlin und  
underweisung der  
kunst des Messens,  
mit dem Zirckel,  
Richtscheidt oder  
Linial*, 1531.

del "motto" contribuì al superamento del concetto di *mimesis*, soffermandosi sul principio per cui l'obiettivo ultimo delle arti sorelle è unico, ossia colpire l'immaginazione superando l'imitazione della natura, andando oltre questa. Nel diciottesimo secolo le immagini della poesia neoclassica sono considerate dirette rappresentazioni del particolare visivo che risalta immediatamente. In questo modo il poeta non si rifà alle teorie della descrizione, duplicando verbalmente oggetti d'arte, ma piuttosto evoca i dipinti nella mente attraverso brevi cenni linguistici, affidandosi perciò all'immaginazione visiva e all'abilità del lettore di riconoscere le referenze iconiche.

### 1.2.2. L'arte temporale e l'arte spaziale secondo Lessing

In questo scenario carico di dubbi e diffidenze rinasce l'esigenza di riflettere sulle differenze e le somiglianze delle due arti, infatti nel 1766, non a caso, Gotthold Ephraim Lessing diede un contributo fondamentale a questi studi con il suo famoso saggio che prende il titolo dalla famosa statua del Laocoonte: il *Laokoon*<sup>5</sup>. Ma in cosa consiste la specificità del suo testo? La sua polemica si concentra sulle forme d'arte mista, come per esempio la poesia descrittiva: una pratica di scrittura letteraria che lavorava sui metodi dell'arte sorella della pittura da applicare all'arte verbale.

Tuttavia, proprio come se non esistesse alcuna differenza molti critici moderni hanno dedotto da questa armonia tra la pittura e la poesia le cose più triviali del mondo. Ora costringendo la poesia entro i limiti più angusti della pittura, ora lasciando che la pittura occupasse tutta l'ampia sfera della poesia. Tutto quel che va bene per l'una deve esser concesso anche all'altra; tutto quel che in uno piaceva o dispiaceva, deve necessariamente piacere o dispiacere nell'altra; e pieni di questa idea pronunciano con i toni più risoluti i giudizi più superficiali, attribuendo le divergenze rilevate tra le opere del poeta e quelle del pittore sugli stessi soggetti agli errori di questo o di quello, a seconda se hanno maggiore gusto per l'arte poetica o per la pittura.

Lessing [1766]  
1979: 22 tr. it.

In Lessing è evidente il desiderio di mettere ordine a questo grande caos concettuale, prediligendo la poesia e agendo sulle sue specifiche caratteristiche. Il suo scopo, come osserva Michele Cometa, era quello di riportare «l'attenzione della critica estetica sulle opere d'arte, aprendole a una sorta di "orizzonte dialogico" animato da uno slancio squisitamente umanistico, [...] che ebbe la funzione di rimettere in discussione tutte le componenti dell'esperienza estetica» (Cometa 2000: 11). Uno dei concetti dell'*ut pictura poesis* maggiormente criticati da Les-

<sup>5</sup> Lessing, G. E., *Laokoon*, in *Sämtliche Werke*, Berlin, New York, de Gruyter, 1979, vol. XIII; trad. it. Laocoonte, (a cura di) Michele Cometa, Palermo, Aesthetica, 2000.



Fig. 8.  
Laocoonte,  
Cortile dei Musei  
Vaticani, 1500 ca.

ing, fu proprio quello della *mimesis* cioè quello dell'imitazione della realtà; infatti, contesta come le due arti abbiano cercato di emularsi a vicenda, sulla base di un'esperienza estetica che si limita al mero concetto di bellezza. Lessing ritiene che la bellezza debba coinvolgere anche la conoscenza intellettuale, quindi tutti i sensi, dall'olfatto al gusto, dalla vista al tatto, portando avanti una teoria che vuole rintracciare un sistema estetico e una guida tecnica «basata sul riconoscimento della "pluralità" dell'esperienza estetica intesa come un processo cui fanno capo fattori eterogenei anche extrartistici o addirittura extralinguistici» (*ivi*: 10). Il saggio di Lessing prende il nome dall'opera di Winckelmann e a differenza di quest'ultimo, l'autore pone la sua attenzione sulle questioni letterarie e pittoriche che riguardano la statua, dando maggior peso al racconto di Virgilio piuttosto che agli aspetti statuari e archeologici del soggetto in questione. Il punto chiave dell'argo-

mentazione lessinghiana riguarda ciò che il teorico definisce “*einzigsten Augenblick*” cioè il famoso concetto del *momento pregnante*. Secondo Lessing non è altro che ciò di cui si servono le arti figurative per condensare passato, presente e futuro in una stessa immagine, riassumendo passaggi temporali di un'unica vicenda nell'immagine. Questo è uno degli evidenti limiti delle arti visuali, poiché è un momento che non potrà mai essere abbastanza “fecondo”:

Se l'artista non può cogliere mai della sempre mutevole natura che un unico momento, e il pittore in particolare, non può cogliere quest'unico momento che da un unico punto di vista, e se tuttavia le loro opere sono fatte non solo per essere guardate ma osservate, ed osservate a lungo e ripetutamente, allora è certo che quel singolo momento e quell'unico punto di vista d'un singolo momento non verrà scelto mai abbastanza fecondo. Ma fecondo è solo ciò che lascia libero gioco all'immaginazione. Quanto più vediamo, tanto più dobbiamo di conseguenza pensare.

Lessing [1766]  
1979: 29-32 tr. it.

L'arte figurativa, perciò, non può rappresentare un unico momento dell'azione, il più “pregnante”. Con questo aggettivo l'autore non intende significare solo un momento “denso di significato” ma fa riferimento al senso originario, riguardo l'atteggiamento di una donna in stato di gravidanza, un processo che giunge al suo compimento con la nascita. Allo stesso modo le arti visive, secondo Lessing, devono cogliere il momento che precede il compimento. Seguendo questo ragionamento il *Laocoonte* è ritratto nel momento che precede l'urlo di dolore.

Ecco come io ragiono: s'egli è vero che la pittura e la poesia adoperino per imitare mezzi o segni diversi, poiché l'una si vale di figure e di colori nello spazio, l'altra di voci articolate nel tempo; e se per tanto cosa incontrastabile che ogni segno deve avere una propria analogia coll'oggetto rappresentato, ne segue che i segni coesistenti nello spazio, siano essi espressi sulla tela, sul marmo o su qualsivoglia altra materia, non potranno mai rappresentare che oggetti coesistenti, e



Fig. 9.  
Henri Cartier-Bresson, *Gare Saint-Lazare*, Parigi, 1932.

che invece segni che si susseguono nel tempo, cioè le parole, non potranno rappresentare che oggetti succedentisi l'un l'altro nel tempo, e lo stesso si dica delle parti di tanto di questi oggetti come di quelli.

ivi : 63 tr. it.

Per intenderci sul linguaggio fotografico e comprendere la nozione di Lessing faremo riferimento a un concetto probabilmente più conosciuto e sentito, quello del *momento decisivo* di Henri Cartier Bresson. Il fotografo intendeva far nascere un nuovo approccio alla fotografia, più istintivo e libero. L'avvento di nuovi mezzi fotografici, come la sua amata Leica, sempre più compatti e veloci, favorì questo nuovo modo di fare fotografia, la macchina per lui era un taccuino per prendere appunti, un prolungamento dell'occhio. Per lui scattare voleva dire cogliere il momento decisivo, quello che raccoglieva tutta l'essenza dello scatto, che non si poteva prevedere, ma per cui bisognava esser pronti. Questo concetto lo approfondiremo nel capitolo 3.1.1, in quanto segnò una svolta nell'arte di "scrivere con la luce". È evidente che la tesi di Lessing è volta a definire i limiti, non tanto delle "due" arti, quanto in particolar modo di quella figurativa, soprattutto pittorica, mantenendo l'onnipotenza della poesia che viene associata alla potenza dell'immaginazione. Lessing determina così i confini delle due arti, definendo il loro campo d'azione e le loro funzioni ben distinte:

Oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'uno accanto all'altro si chiamano corpi. Di conseguenza sono i corpi, con le loro qualità visibili, i veri oggetti della pittura. Oggetti che si susseguono l'un l'altro, o le cui parti si susseguono, si chiamano in generale azioni. Di conseguenza le azioni sono i veri oggetti della poesia. Tuttavia, tutti i corpi non esistono solo nello spazio, ma anche nel tempo. Essi perdurano e possono apparire in ogni momento della loro durata, e in combinazioni differenti. Ognuna di queste apparizioni e combinazioni momentanee è il frutto di una precedente, e può essere la causa di una successiva, e perciò per così dire il centro di una azione. Di conseguenza la pittura può anche imitare le azioni, ma solo allusivamente, tramite i corpi. D'altra parte, le azioni non possono sussistere di per sé, ma dipendono da determinati agenti. In quanto questi agenti sono corpi, o vengono considerati corpi, la poesia rappresenta pure corpi, ma solo allusivamente, tramite azioni.

Lessing [1766]  
1979: 63 tr. it.

La più famosa distinzione di Lessing tra le due arti è definibile con la nozione di poesia come arte del tempo, mentre la pittura dello spazio. La poesia imita azioni, la pittura corpi. Per supportare la sua argomentazione Lessing si serve della descrizione omerica dello scudo di Achille, in modo particolare sulla parte che descrive l'articolata decorazione di uno scudo, quindi sulla parte *efrastica* per definizione:

Omero, infatti, non dipinge lo scudo come un qualcosa di perfettamente compiuto ma come qualcosa in divenire. Egli, dunque, si è valso qui del lodato artificio di trasformare gli elementi coesistenti del suo oggetto in elementi consecutivi, creando in tal modo dalla noiosa pittura di un corpo il vivido quadro di un'azione.

*ivi*: 66 tr. it.

Lessing non ammette che lo scudo di Achille sia una semplice descrizione di oggetti, di corpi presenti in una dimensione spaziale, ma preferisce dimostrare la superiorità dell'autore definendo il suo un "racconto di azioni" che avrebbero portato poi alla forgiatura dello scudo. Lessing inconsapevolmente evoca l'*ekphrasis* come rappresentazione di «un caso particolare di interartisticità e di incontro tra discorso poetico e discorso delle immagini» (Mazzara 2007: 12), soffermandosi sulla sua capacità di visualizzare un oggetto in uno spazio, tralasciando anche solo per un momento il *medium* del poeta, le sue parole. La più grande falla nel pensiero di Lessing evidenzia la capacità dell'arte verbale di descrivere azioni, quindi "dinamizzare" l'oggetto d'arte. Questa particolare forma descrittiva è quella che noi oggi conosciamo come *ekphrasis*, un caso particolare di incontro tra discorso poetico e immagini che sarà approfondito nella Parte 2 di questa ricerca.



## 2. Testualità dell'immagine e pittoricità del testo

---

## 2.1. DALL'IMPERIALISMO DELLA PAROLA AL SENSO OTTUSO

**R**oland Barthes fu uno dei maggiori teorici che a più riprese tornò sulla questione tra verbale e visuale, sviluppando pensieri contrastanti nel tempo. Le riflessioni sulla fotografia, argomento centrale della mia tesi insieme alla semiotica, fanno riferimento a gran parte dei suoi scritti. Quelli degli anni Sessanta (in cui è evidente la predominanza del linguaggio verbale su tutti gli altri sistemi semiotici) si discostano notevolmente dall'ultimo<sup>6</sup>, risalente a poco prima della sua morte nel 1980, in cui si può cogliere lo spostamento di prospettiva del teorico nei confronti dell'immagine fotografica. Approfondendo la mia ricerca e confrontandomi con persone appartenenti a svariate professioni, ho verificato come la figura di Roland Barthes è conosciuta da tutti, gli scaffali delle biblioteche sono pieni dei suoi scritti che passano dalla linguistica, alla fotografia, alla moda; in sostanza l'autore ha la capacità di "infilarsi" negli interstizi vuoti del nostro pensiero, dove è evidente un distacco sempre maggiore fra teoria e prassi. La posizione iniziale di Roland Barthes era principalmente "fonocentrica", di gerarchia e imperialismo linguistico. In *Elementi di semiologia* (1964) riconosce la centralità della lingua rispetto ad altri sistemi di significazione. Per Barthes la semiologia è una parte della linguistica,

Nella pagina precedente: Fig. 10.

Piero Antonio Martini, *Il salon del 1785*, acquaforte, 1785.

A nuove ragioni tecniche vengono associate nuove pratiche sociali. Se fino a quel momento la pittura era destinata a un'élite, diventa prêt-à-porter. (cfr. Falcinelli 2020: 66-67)

<sup>6</sup> R. Barthes (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, è un libro che tratterò più avanti nell'analisi.

e nonostante l'invasione delle immagini, per l'autore la nostra è una civiltà della scrittura, in quanto ogni "oggetto" *significa* solo grazie alla presenza di un messaggio linguistico, la sua *significazione* dipende perciò da una lingua capace di nominarne significato e significante. Da quando l'autore si è dimostrato interessato a questo campo linguistico, più e più volte gli è stata posta una domanda che darà poi il titolo all'omonimo articolo apparso nel 1969 e poi inserito ne *L'ovvio e l'ottuso*: «La pittura è un linguaggio?» (Barthes [1969]1985: 149).

Barthes approfondirà la questione in *Miti d'oggi* (1957) e in *Elementi di semiologia* (1964). Il primo, il cui titolo originale è *Mythologies*, è una raccolta di interventi pubblicati attorno alla seconda metà degli anni Cinquanta con lo scopo di delineare un profilo della società borghese del tempo attraverso una rilettura di quei testi. Famoso è il saggio conclusivo (*Il mito oggi*), che rilegge i materiali da un punto di vista semiotico. Nel secondo ribalta il pensiero di Saussure, considerando la centralità della lingua rispetto ad altri sistemi di significazione e affidando alla *sémiologie* un aspetto centrale nel campo della linguistica. Partendo da questo suo personale punto di vista, cerca di rispondere a questa domanda riconoscendo la difficoltà nell'affidare alla semiotica, in quanto scienza dei segni, una presa di potere sull'arte rafforzando l'antica idea secondo la quale «la creazione artistica non può esser "ridotta" a un sistema: un sistema, si sa, è considerato nemico dell'uomo e dell'arte» (Barthes [1969] 1985: 150). Dunque, si chiede quale sia «il rapporto tra il quadro e il linguaggio di cui ci si serve necessariamente per leggerlo – cioè (implicitamente) per scriverlo» (*ibidem*): per lui un quadro esiste solo attraverso il mezzo della descrizione da parte dell'osservatore.

Il quadro, da chiunque sia scritto, esiste solo nel *racconto* che ne offro; o meglio: nella somma e nell'organizzazione di letture che se ne possono dare: un quadro non è mai altro se non la propria descrizione plurale. Questa traversata del quadro da parte del testo con cui lo costituisco, è indubbiamente vicina e nello stesso tempo lontana da una pittura che si ritenga essere un linguaggio; [...] il quadro non è né un oggetto reale, né un oggetto immaginario.

Barthes 1985: 150

### 2.1.1. Dalla pubblicità Panzani alla retorica dell'immagine

È evidente come Barthes sostenga la necessità di usare strumenti della retorica per analizzare artefatti visivi. Laddove l'immagine è rivestita di un manto misterioso che ne nasconde la comprensione, poiché non riconducibile al linguaggio verbale, e laddove i segni iconici sono considerati dalla linguistica strutturale come segni poveri a livello semantico, Barthes trova nell'immagine pubblicitaria la possibilità di dimostrare come i *visual culture studies* superano entrambe le prospettive inaugurando una "semiologia della visualità". Ma perché proprio la pubblicità? Scrive:

Perché [...] in pubblicità il significato dell'immagine è sicuramente intenzionale: sono certi attributi del prodotto che formano *a priori* i significati del messaggio pubblicitario e bisogna trasmetterli il più chiaramente possibile. Se l'immagine contiene dei segni, si può esser certi che in pubblicità questi segni sono pieni, formati in vista della migliore lettura possibile: l'immagine pubblicitaria è franca, o quanto meno enfatica.

Barthes  
[1964] 1985: 23

Barthes per dimostrare questa sua tesi analizza attraverso gli strumenti della semiotica la pubblicità francese della nota marca di pasta Panzani. Quest'analisi è risultata utile nel tempo per comprendere il sistema comunicativo dell'immagine, cioè la capacità di leggerla a partire dai suoi elementi costitutivi. Che cosa si vede nell'immagine?

Dei pacchi di pasta, una scatola, un sacchetto, dei pomodori, delle cipolle, il tutto all'interno di una borsa a rete semiaperta. I colori sono il giallo e il verde su fondo rosso. Ciò che però emerge dall'analisi non è una sola semplice informazione, come quella di una fornitura completa per la pietanza del piatto di pasta (con salsa di pomodoro e parmigiano), piuttosto Barthes evidenzia una serie complessa e articolata di significati che si rifanno a tre diversi messaggi. Il primo, più evidente è quello verbale, richiamato dalla didascalia posta in basso (*Pâtes - Sauce - Parmesan à l'italienne de luxe*) ed è legato alle etichette presenti nei prodotti raffigurati, anch'esse costituite da un testo. Seppur apparentemente banale, questo messaggio svolge un ruolo fondamen-

Fig. 11.  
Pubblicità francese  
della marca di pasta  
Panzani, 1964.



tale che Barthes definisce di ancoraggio: ancorare, dunque, la lettura dell'immagine a determinati oggetti (quelli della didascalia o denominati nelle etichette).

Il testo dirige il lettore tra i significati dell'immagine, gliene fa evitare alcuni e recepire altri; attraverso un *dispatching* sovente sottile, lo teleguida verso un senso scelto in anticipo. [...] si tratta di un meta-linguaggio applicato non alla totalità del messaggio iconico, ma solo ad alcuni dei suoi segni.

Barthes  
[1964] 1985: 29

Una volta che lo sguardo del fruitore è ancora il verbale al visuale, l'immagine rimane pura nella sua essenza, senza quella polisemia determinata dalla presenza di un linguaggio non solo visuale. L'immagine diventa franca, schiettamente comunicativa «se si prescinde dalla natura linguistica, resta la pura immagine, che presenta subito una serie di segni discontinui» (ivi: 24). Tra questi Barthes ne individua quattro. L'idea di un ritorno al mercato è suggerita dalla borsa della spesa semiaperta, dalla freschezza dei prodotti e dalla pietanza risultante evidentemente cucinata in un ambiente casalingo. Dagli oggetti acquistati (pomodoro, peperone, cipolla, fungo) e dalla loro tinta che richiama il tricolore, grazie al più grande stereotipo turistico fa riferimento all'*italianità*. Emerge ulteriormente, una piacevole complementarità tra i prodotti naturali e quelli confezionati, comunque sempre offerti da Panzani, come a evidenziare la totalità del servizio culinario offerto e la stessa freschezza anche dei prodotti in scatola, come per esempio l'equivalenza tra il concentrato della scatola e i prodotti attorno. Ultimo segno evidente è il richiamo all'arte e alla rappresentazione della natura morta tramite la composizione visiva del manifesto. Questi quattro segni richiedono un sapere genericamente culturale per funzionare, un sapere più profondo necessario per la comprensione dell'annuncio. Anche questo tipo di immagine, come la parola, possiede dunque due livelli di lettura: uno connotativo, propriamente pubblicitario, legato all'alimentazione e agli stereotipi; e uno più visivo, denotativo appunto, legato all'immagine in quanto rappresentazione, in quanto *analogon* di qualcosa.

Nonostante quindi il manifesto Panzani sia pieno di "simboli", dal momento in cui il messaggio letterale lo si può considerare autosufficiente, la scena sembra nascere spontaneamente con una naturalità di rappresentazione che facilmente maschera il senso stesso, accurata-

mente costruito. Il rischio è quello di trovarsi di fronte a una situazione in cui attraverso le nuove tecniche, come può essere la fotografia applicata alla pubblicità, si cerca di trasmettere una quantità maggiore di informazioni mettendo a repentaglio il senso costruito, come vedremo “ottuso”, sotto l'apparenza del senso dato. È Roland Barthes a dichiarare che probabilmente, oltre ai quattro segni di connotazione ce ne sono degli altri, e ciò dipende dal fatto che ognuno è caratterizzato da diversi saperi investiti nell'immagine. «L'originalità di questo sistema sta nel fatto che il numero delle letture di una stessa lessia (di una stessa immagine) varia a seconda degli individui» (Barthes [1964] 1985: 36). Secondo l'autore esistono più modalità di letture all'interno di uno stesso individuo, più lessici<sup>7</sup> diversi che possono coesistere in uno stesso individuo, l'insieme di questi lessici forma l'*idioletto* di ciascun uomo. Presupponendo perciò che la lingua è formata da idioletti, le diverse interpretazioni non possono mettere in forse la “lingua” dell'immagine, piuttosto bisognerebbe riconoscere che «l'immagine è attraversata per intero dal sistema del senso esattamente come l'uomo si articola fino al fondo di esso il linguaggio distinti» (*ivi*: 37). Per “lingua dell'immagine” l'autore intende non solo l'insieme delle parole emesse ma anche di quelle ricevute allargando la prospettiva saussuriana, per cui se Saussure definiva la *langue* ciò da cui si attinge per la *parole* (ciò che viene emesso) ora la *langue* è l'«astrazione totalizzante dei messaggi emessi e ricevuti» (Barthes 1964). Emerge un'ulteriore difficoltà sull'analisi connotativa dell'immagine, ossia la possibilità di indicare dei significati di connotazione con un linguaggio non specifico, per esempio il termine *italianità* è stato un azzardo, ma tutti quelli per cui si è fatto affidamento al linguaggio corrente (*natura-morta*, *preparazione-culinaria*) derivano dalla *langue* barthesiana. Con questo Barthes vuole sottolineare la necessità di una retorica capace di “parlare” di certi aspetti dell'immagine che altrimenti non si potrebbero nemmeno no-

<sup>7</sup>L'autore per definire il termine *lessico* si rifà alla definizione di Greimas: «una porzione del piano simbolico (del linguaggio) che corrisponde a un corpus di pratiche e di tecniche» (Greimas [1966] 2000: 63).



Fig. 12. Pubblicità saponetta Camay, 1967. cfr. Gianfranco Marrone (2001), Panzani e Camay. Due testi esemplari nell'analisi della pubblicità.

minare. Questa retorica deve superare l'idea di “retorica classica” che dovrà esser ripensata secondo criteri strutturali capaci di renderla più generale e facilmente applicabile a suoni, immagini o gesti ecc. Questa visione lo condurrà l'anno successivo a riflettere sull'esistenza di un metalinguaggio, che possa permettere la lettura e la comprensione di un'opera d'arte, che sia una pittura o un fotogramma, che quindi vada oltre quel “sistema” esclusivamente verbale capace di descrivere.



**Dai Miti d'oggi di Roland Barthes**  
**L'esempio della copertina di *Paris Match*, n° 326, 1955**

Per Barthes il mito, come sistema di comunicazione e come modo di significare, è una parola, una *forma* che in quanto mitica dipende da una scienza più ampia della linguistica, la semiologia.

Il mito è un sistema semiologico secondo, cioè si edifica sulla catena preesistente della lingua, quello che è segno nel secondo sistema diventa significante. Dato che il mito è questa forma (messaggio) tutto può essere mito. Sulla copertina di *Paris Match* un giovane nero in uniforme francese fa il saluto militare con gli occhi alzati, fissi probabilmente sulla piega di una bandiera tricolore, questo per Barthes è il senso della pubblicità che seppur ingenuo mi chiarisce ciò che vuol significare. «Mi trovo quindi davanti a un sistema semiologico maggiorato: c'è un significante, esso stesso già formato da un sistema precedente (*un soldato nero fa il saluto militare francese*), c'è un significato (misto intenzionale tra *francità* e *militarietà*); c'è in fine una presenza del significato attraverso il significante» (Barthes 1957: 198 tr. it.). Il significante ha due facce: da un lato in quanto anche segno, è il *sensu* (la storia del negro francese) dall'altro è la *forma* (negro-soldato-francese-salutante-la-bandiera-tricolore). Spetta a questa duplicità del significante determinare i caratteri della significazione: il senso diventa forma per un nuovo senso, un segno diventa il significante per un nuovo significato, il *concetto*.

Il meccanismo attraverso cui il mito riesce a veicolare il proprio concetto consiste in una doppia struttura semiotica, che Barthes chiama metalinguaggio. Il mito presenta il proprio significato come naturale ed eterno quando invece è storico e limitato. Il significato mitico (il concetto dell'Impero) appare come naturalmente legato a quel significante (il soldato di colore che fa il saluto); esso presentifica il concetto attraverso la foto, e in questa presentificazione il contenuto appare come naturalmente provocato o rappresentato dall'espressione: il mito si impone cioè come un segno motivato. Il consumatore di miti non riesce a leggere il sistema semiologico che dà forma al mito, ma vi vede un semplice nesso causale: il soldato in uniforme è la dimostrazione della grandezza dell'impero francese, né è l'indice. Il mito in questo senso produce un'immagine del mondo. A questo proposito Barthes in un'intervista definisce la semiologia come un tentativo di descrizione oggettiva, precisa, dei sistemi di senso, del modo in cui gli uomini producono senso.



Fig. 13.  
 Copertina *Paris Match*, n° 326,  
 1955.

### 2.1.2. La deriva del senso

“La complessa macchina teorica”<sup>8</sup> dello studio sul senso ottuso, seppur concentrata in poche pagine, si realizza a partire da una serie di fotogrammi di alcuni film del celebre regista russo Sergej Ejzenštejn. Infatti l'autore, con una svolta teorica che ha visto un passaggio dall'interesse per la significazione a quello per la significanza, con un apparente rifiuto dell'approccio semiotico, si rese conto che non era possibile ricondurre totalmente l'analisi di un'immagine ai suoi contenuti figurativi e che esisteva un senso “ottuso”, celato, percepibile ed esprimibile unicamente attraverso un metalinguaggio non verbale. È interessante sapere perché l'autore si concentri proprio su dei fotogrammi. Per Barthes, infatti, è un modo diretto di andare contro due grandi miti legati al cinema: la narrazione e il montaggio. Egli non solo predilige l'immagine fissa, ma ritiene soprattutto che la narrazione sia una «costruzione artificiosa spacciata per naturale»: per lui è meglio interrompere il racconto per soffermarsi sull'essenziale, «su ciò che cattura l'attenzione, su ciò che è nascosto ma notevole e che a primo sguardo non emerge» (Barthes 1985:6). Barthes parla del «senso ottuso» anche come di «un accento», di «una piega», di una deriva, di un'increspatura, di una «specie di sfregio», come della «forma stessa di un'emergenza»: un tratto che «non procede nella direzione del senso» e che «non indica neppure un altrove» rispetto a esso, ma che lo elude, sovvertendo, così, «non il contenuto ma l'intera pratica del senso» (*ivi*: 56). Sebbene nella sua formulazione originaria si limita al linguaggio filmico e ai fotogrammi ejzenstejani, il senso ottuso è definibile come un senso che si aggiunge all'unione tra parola e immagine, un senso che non influisce sulla comunicazione e sul significato. L'evoluzione del pensiero di Barthes si è sviluppata arrivando a dichiarare l'impossibilità del visuale di ridursi al verbale, per l'autore non può esserci un'analogia totale tra i due linguaggi: se infatti da un lato l'immagine necessita della parola per essere comunicata, dall'altro il messaggio denotato (descrizione

<sup>8</sup> Come scrive Gianfranco Marrone in un articolo di *Ocula* intitolato *Verso un lessico barthesiano* (2016).



Fig. 14.  
William Kelin,  
1°Maggio a  
Mosca, 1961.

figurativa) e connotato (soggettivo e plurale rispetto a un unico individuo) non equivarranno al significato totale dell'immagine stessa. Il problema del metalinguaggio capace di descrivere il senso ottuso rimane un problema attuale, ma l'invito di Roland Barthes è chiaro: vuole spronare il lettore a una ricerca semiotica ulteriore, partendo da una lettura dell'immagine a partire da ciò che in essa non è linguistico ma figurativo e perciò ricco di significato. A lui interessa sottolineare il carattere non narrativo del senso ottuso, punto di partenza utile per una nuova lettura delle immagini.

## 2.2. IL RAPPORTO TRA IMMAGINE E TESTO

### 2.2.1. Wittgenstein e l'iconologia di Mitchell

Sulla scia di Barthes altri teorici hanno cercato di formulare un'analogia tra verbale e visuale e tra questi non si può non approfondire la figura di William John Thomas Mitchell, ideatore del concetto della *imagetext*, e il primo a usare l'espressione tanto nota di svolta visuale: *pictorial turn*. L'autore scrive che ormai è «evidente che si sta verificando nel dibattito filosofico un'altra trasformazione e che, in altre discipline delle scienze umane e nella sfera della cultura pubblica, sta avendo luogo ancora una volta un mutamento, strettamente connesso al fenomeno in questione. Chiamerò questa trasformazione *pictorial turn*» (Mitchell 1994: 79). «L'altro mutamento» a cui fa riferimento («ancora una volta») è quello che andremo ad approfondire tra poco, quello di Richard Rorty conosciuto come *linguistic turn*.

La collezione di saggi scritta da Mitchell nel 1994 intitolata *Picture Theory* ha come tema la natura e il ruolo della rappresentazione. Ed è proprio nel titolo del primo capitolo omonimo al concetto che per la prima volta si parla di *pictorial turn*. Mitchell stesso nell'introduzione al testo afferma che è un «sequel and companion» (Mitchell 1994: 4) di *Iconology*, orientato nel «continuing mediation on the relations of word and image» (Bohrer 1997: 559-561). Mitchell fa riferimento al filosofo Ludwig Wittgenstein e in particolare a due dei suoi testi, il *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) e le *Ricerche Filosofiche* (1953). Poiché secondo lui il filosofo viennese ha trattato il ruolo delle imma-

gini in modo interessante e utile alla propria analisi, vuole concentrarsi sulla pratica effettiva della visione del mondo, piuttosto che limitarsi a ragionare su *cosa* fanno le immagini e su *come* lo fanno. Nutrendo dei dubbi sulle differenze esistenti tra due tipi di “immagini invisibili”, quelle mentali e verbali, «la coscienza è essa stessa intesa come un'attività di produzione, riproduzione e rappresentazione di immagini, governata da meccanismi quali lenti, superfici riceventi e dispositivi per stampare, imprimere o lasciare tracce su queste superfici» (Mitchell 1986:16), il noto teorico si serve delle parole di Wittgenstein del *Tractatus* per “rettificare” certi concetti della metafisica occidentale, affermando che: «L'immagine è un modello della realtà», «“Uno stato di cose è pensabile” vuol dire: Noi possiamo farci un'immagine di esso» (Wittgenstein in Purgar 2019: 168 tr. it). Secondo il filosofo la prima cosa collegata con la nostra coscienza è l'immagine, e la nostra mente ha la capacità di creare immagini dei fatti, «l'immagine presenta la situazione nello spazio logico, il sussistere e non sussistere di stati di cose» (*ibidem*). In quest'ultima espressione è riassunto il modo in cui Wittgenstein concepisce le immagini: non si sta certamente riferendo a quelle intese come oggetti materiali, ma piuttosto alle immagini della mente, concedendoci di riconoscere come prerequisito del pensiero l'*immaginare* e non il *raffigurare*, attribuendo alle immagini un'importanza notevole nella costituzione della coscienza umana. Così «i critici letterari dovrebbero ammettere di usare la parola “immagine” in modi assai diversi: a volte stanno parlando di una pratica retorica, altre volte di un “oggetto” mentale, talvolta di un atto di rappresentazione, altre volte ancora di una relazione di isomorfismo o di somiglianza» (*ivi*: 169 tr. it.). Di recente, il famoso concetto di *pictorial turn* è stato associato a qualsiasi tipo di mutamento radicale nella storia in cui il proliferarsi delle immagini sovrasta i nostri rapporti sociali e caratterizza la comunicazione. Mitchell con l'espressione svolta visuale intendeva sottolineare quanto il concetto non fosse proprio di un'epoca, ma piuttosto che solo allora aveva avuto la possibilità di avere un nome e di essere analizzato teoricamente. Infatti, secondo lo studioso della *visual culture*, questo fenomeno era avvenuto già più volte, proprio

tutte quelle in cui si è verificato un cambio di rotta verso le immagini. Potremmo dire che il *pictorial turn* sia un valido modo di fare i conti con l'eccesso di immagini, e come scrive Omar Calabrese<sup>9</sup>, rischia non solo di provocare un «eccesso rappresentato» ma di arrivare anche a «un eccesso di rappresentazione, cioè una specie di “troppo” nell’ambito della forma» (Calabrese 1987: 67). La teoria di Mitchell non ebbe mai l'obiettivo di organizzare un *corpus* di conoscenze o di rappresentare il punto di vista di qualcosa, ma piuttosto, aveva lo scopo di esser considerata una “sintomatologia culturale”, cioè di «sottolineare una trasformazione nel comportamento delle persone e di cercarne sia i mutamenti tecnologici profondi, sia i sintomi culturali impercettibili» (Purgar 2019: 51).

Qualunque cosa sia il *pictorial turn*, [...] dovrebbe essere chiarito che esso non è un ritorno alle teorie ingenuie della rappresentazione basata sulla mimesi, sulla copia o sulla corrispondenza, o una rinnovata metafisica della presenza dell'immagine pittorica: esso è piuttosto una riscoperta post-linguistica e post-semiotica dell'immagine come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività.

Mitchell 1994: 84

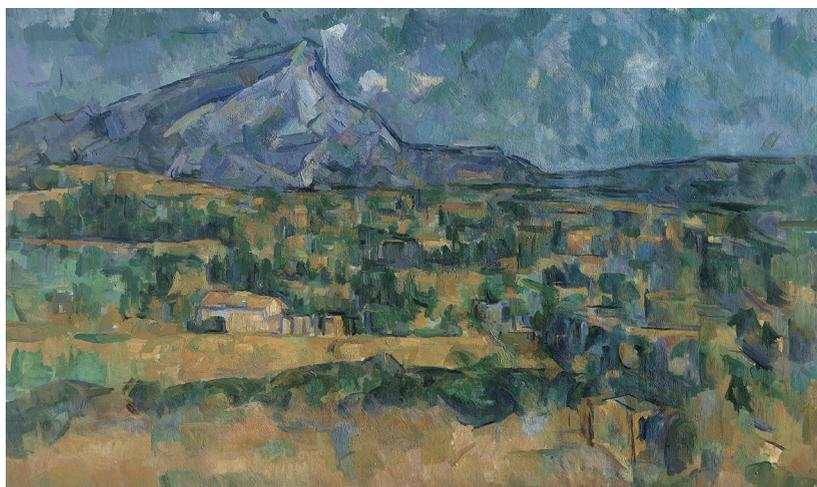


Fig. 15.  
Paul Cézanne,  
Mont Sainte-Victoire, olio su tela,  
1902-06.

<sup>9</sup> cfr. Calabrese Omar (1987), *L'età Neobarocca*, Roma, Laterza.

### 2.2.2. Le svolte significative per i *visual culture studies*: linguistic, iconic e pictorial turn

Nel famoso articolo pubblicato da Mitchell nella rivista *Artforum* nel 1992, la svolta visuale è per l'autore un modo di introdurre gli elementi di instabilità della cultura dominata dal linguaggio<sup>10</sup>, è il terreno fertile dal quale nasceranno gli studi di cultura visuale ai quali stiamo facendo riferimento. Abbiamo già accennato come la tesi del *pictorial turn* sia stata formulata in opposizione al *linguistic turn* di Richard Rorty, termine utilizzato per la prima volta nella raccolta di saggi omonima nel 1967. L'autore identifica nelle metafore visive la capacità delle immagini di imprigionare il discorso sul linguaggio, e se per Rorty era un «bisogno di difendere il *nostro parlare* dal *visivo*», per Mitchell risulta «un segno evidente dell'incipiente *pictorial turn*» (Mitchell 1994: 67). L'inadeguatezza che nasce dalle metafore visive difficilmente potrà essere colmata da una teoria del linguaggio o vedendo il problema dal punto di vista del *linguistic turn*. Mitchell sostiene allora che «alla *svolta linguistica* di Rorty, insomma, stava seguendo un altro mutamento, questa volta verso la raffigurazione [*pictures*], le immagini e i segni iconici attraverso i media. Alla mia idea sono state successivamente date altre elaborazioni – dalla svolta iconica di Gottfried Boehm alla *svolta visuale* della recentissima proto-disciplina chiamata *cultura visuale* (o *studi visuali*)» (Mitchell 2011: 85 tr. it.). Per Boehm gli Impressionisti, o più precisamente i Postimpressionisti, sono gli artefici dell'inizio della svolta da lui definita iconica. Con Cézanne si avvia una pratica, sino ad allora poco diffusa, quella dell'osservare, la quale sottolinea un'indipendenza dello sguardo a cui segue l'indipendenza dell'immagine e che quindi ha come risultato finale un'immagine che non riflette più la realtà ma che diventa un'entità autonoma dotata di una propria voce. I *turns* di Mitchell e Boehm vogliono consapevolizzare un'autonomia dell'immagine e dell'atto del guardare capace di liberare l'immagine

<sup>10</sup> Mitchell stesso riconosce tracce del *pictorial turn* nelle teorie di Charles Sanders Peirce, e nei *Linguaggi dell'arte* di Nelson Goodman (1967): entrambi sono d'accordo sul fatto che il paradigma linguistico non sia determinante per raggiungere il significato.

dal vincolo di rappresentazione della realtà, conferendole la capacità di esprimere ciò che più desidera. Per Boehm il linguaggio di cui ci serviamo per parlare è ricco di immagini, e anche Mitchell arriverà alla stessa conclusione, per altre vie: entrambi però concordano sull'idea che la lingua domina sull'immagine, che qualsiasi discorso sulle immagini sia vincolato al linguaggio e che quindi quest'ultimo non sia solo un modo per farsi comprendere ma funziona attraverso una serie di comparazioni figurative, un'associazione di figure mentali di cose che abbiamo già visto, vissuto o conosciuto. Il linguaggio riconosce una propria essenza figurativa attraverso la sua metaforicità. Ma quindi «che cosa rende la metafora adeguata a fornire un modello strutturale della componente figurativa?» (Boehm in Cometa e Mariscalco 2014: 186). Boehm ritiene che «l'impulso linguistico nella sua forma radicale sta a significare che tutti i problemi della filosofia diventano problemi del linguaggio» e insieme si pone una domanda: «il ritorno alle condizioni linguistiche non segue forse lo stesso interesse per i presupposti delle immagini? La domanda su *che cos'è un'immagine* possiede una sua forza distruttiva e trova una sua base reale in questo divenire storico-scientifico?» (*ivi*: 13). Boehm individua così il nucleo centrale della svolta iconica, proprio dove coloro che vedono l'immagine dominare solo nello spettacolo mediatico della contemporaneità non cercherebbero mai:

Il concetto di “gioco linguistico”, sviluppato da Wittgenstein nelle sue *Ricerche Filosofiche*, si basa sulle “somialtanze familiari” delle idee, ossia sulle metafore. Wittgenstein distingue il legame reciproco tra le idee dal linguaggio quotidiano in cui al particolare intreccio di significati sono incorporati forme determinate di vita. La nozione dei “giochi linguistici” particolarmente adatta a segnare l'intreccio tra il piano della regolarità obbligatoria e quello dello spazio libero. Le somialtanze stimolano un'osservazione parallela, richiamano l'occhio ancor prima della ragione astratta, creano risonanze e lasciano tracce che possono essere viste, ovvero lette, ancor prima che dedotte.

Boehm  
in Cometa e  
Mariscalco 2014: 13

Wittgenstein riveste un ruolo fondamentale sull'indagine relativa alla potenza figurativa del linguaggio, come abbiamo già detto. È pur vero che, non trovando negli ultimi scritti una diretta corrispondenza tra immagini, parole e mente, ritiene la prima capace di tenerci prigionieri «non potevamo venirne fuori, perché giaceva nel nostro linguaggio, e questo sembrava ripetercela inesorabilmente» (Wittgenstein 1953 in Purgar 2019: 169 tr. it.). Purgar scrive perciò che questa asserzione «conduce alla conclusione che, se ci sono immagini nel linguaggio, non è il linguaggio che le ha fatte entrare in quello spazio chiaramente limpido della mente e delle proposizioni verbali» (Purgar 2019: 170), affermando che il secondo Wittgenstein tematizza l'impurità sia delle immagini sia del linguaggio.

Per meglio comprendere il senso della “svolta” mitchelliana, si dovrebbe partire dalla sua famosa distinzione tra *picture* e *image*. La prima sta a significare un «assemblaggio di elementi virtuali, materiali e simbolici» (Meo in Bruzzone e Vignola 2013: 73), come potrebbe essere una fotografia, ma che possiamo trovare anche in altri tipi di media. Il concetto è strettamente legato a quello di supporto materiale e di collocazione. Di contro, l'*image* è qualcosa di più astratto, è «la presenza virtuale (o *in absentia*) del referente, che compare solo in un *medium*» (*ibidem*). L'*image* viene definita come la classe delle *pictures*, cioè di tutte le rappresentazioni che tengono conto dell'unicità del referente e sono legate tra loro da una «somialtanza di famiglia» (Mitchell 1994: 4-5).

Mitchell, proseguendo la sua indagine, dedica alla teoria della letteratura un suo libro particolarmente emblematico: *Iconology* (1986). Qui si concentra sia sulla teoria dell'immagine *sensu stricto*, sia sulla funzione dei paradigmi figurativi nei testi letterari. «This book is about the things people say about images» (Mitchell 1986: 1): inizia così l'introduzione al volume pubblicato nel 1986, dichiarando esplicitamente il suo intento, cioè quello di valutare le varie considerazioni riguardo l'immagine, la sua relazione con la pittura, con l'immaginazione e con la percezione, con il piacere e con l'imitazione. Il suo punto di partenza è certamente la concezione secondo cui tra poesia e pittura non vi sia alcuna differenza data dal *medium*, dall'oggetto rappresentato o dalle

leggi della mente umana. Il dibattito secondo Mitchell non è tra due gruppi di segni ma piuttosto su qualcosa di più grande, che va oltre, come l'anima e il corpo, la natura e la cultura. È da sottolineare che, come abbiamo già detto, il fondamento del *pictorial turn* si basa sull'idea di trovarsi di fronte a una predominanza del visivo sul verbale, ma non finisce qui la questione. La svolta visuale non è una soluzione al problema della rappresentazione, ma è essa stessa il problema, ciò che infatti nasce dalla sua natura dialettica ci riconduce a sentimenti di paura e speranza: da un lato il potenziale tecnologico, comunicativo e simulatorio dell'immagine ci fa credere nella sua capacità di rendere visibile la varietà del mondo; dall'altro siamo spaventati dalla potenza di queste immagini e dalla loro capacità di sottrarsi al controllo. L'ansia generata dalle immagini è direttamente proporzionale alla convinzione che il loro potere possa aumentare così tanto da prendere vita e prendere l'avvento su di noi. Le immagini per Nelson Goodman<sup>11</sup> sono «modi di fare il mondo» (*ways of worldmaking*) e non di rispecchiarlo passivamente. Per Goodman, proprio perché i sistemi verbali e visivi non sono sovrapponibili, non è possibile trasferire i mezzi di analisi linguistici in un'esperienza del visuale. La sfida sta proprio nel «reperire gli strumenti adatti alla loro traduzione reciproca affinché interagiscano in modo produttivo» (Meo in Bruzzone e Vignola 2013: 77). Da questi ideali a cui Mitchell si ispira, nascerà il suo interesse per un'antica forma letteraria: l'*èkphrasis*.

### Verso l'attuale svolta visuale

È vero che per Mitchell il concetto secondo cui il *pictorial turn* non è solo di questo tempo, e che la supremazia visuale sia stata preponderante anche in altri periodi, ma è importante evidenziare il fatto che questo turn si verifica ogni volta che un nuovo *medium* o una nuova invenzione dà luogo a entusiasmi e paure sul visuale, infatti egli scrive:

<sup>11</sup> Mitchell si rifà spesso a Nelson Goodman che ha avuto un ruolo fondamentale nelle varie teorizzazioni sulle immagini. cfr. N. Goodman (1967), *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore.

Le invenzioni della fotografia, della pittura d'olio, della prospettiva artificiale, del calco, di Internet, della scrittura, della mimesi stessa, si rivelano notevoli occasioni di un nuovo modo di fare immagini visive destinato a segnare una svolta storica in direzione del meglio o del peggio. L'errore consiste nel comporre un grandioso modello di storia a due valori incentrato su uno soltanto di questi punti di svolta rilevando un unico grande spartiacque tra l'epoca dell'alfabetizzazione letteraria (per esempio) e l'epoca della visualità.

Mitchell  
2002: 55 tr. it.

Inoltre, secondo Mitchell, Boehm si schiera in un atteggiamento radicalmente antisemiotico, la domanda di origine della sua analisi era proprio "Come le immagini producono senso? [*Wie erzeugen Bilder Sinn?*]" È chiaro che, ora, le immagini producano senso nell'ottica in cui sono intese come messaggi e quindi insieme di segni dotati di un significato, quindi è possibile una lettura semiotica che si rifà alle teorie della comunicazione. Ma in realtà il problema del significato delle immagini si è rivelato come una questione centrale soprattutto nel postmoderno con l'avvento di Internet e l'inizio dell'era virtuale, su come il nuovo modo di comunicare è diventato fortemente iconocentrico. Anche le guerre scrive Mitchell, sono diventate fenomeni mediatici, la prima guerra del Golfo è stata combattuta dalla CNN, come viene esplicitato nel titolo ironico *CNN's Operation Desertstorm* (Mitchell 1994: 397 e 405)

La CNN ci ha mostrato che una popolazione presumibilmente vigile e colta (per esempio l'elettorato americano) può assistere alla distruzione di massa di una nazione araba come se fosse niente di più che uno spettacolare melodramma televisivo, arricchito da una narrazione elementare che vede il bene trionfare sul male, e da una rapida perdita della memoria pubblica.

Mitchell 1994: 84

Quest'affermazione paradossale identifica un elemento tipico del *pictorial turn*: la spettatorialità. Il concetto di "esser spettatori" è importante nell'ottica di un'analisi del nostro rapporto con la visualità nello

stesso modo in cui lo è la comprensione di un'opera d'arte. Nascono diverse prospettive di comprensione e interpretazione per un "lettore" alfabetizzato o no, in quanto l'alfabetizzazione ormai non è più da considerarsi una questione solo testuale. Mitchell nelle sue dichiarazioni è «consapevole del fatto che i concetti di "osservatore" e di "storia della visione" sono pregni di profonde questioni teoriche: potrebbe, in effetti, non esserci alcun "osservatore del diciannovesimo secolo", ma solo l'"effetto prodotto da un sistema irriducibilmente eterogeneo di rapporti discorsivi, sociali, tecnologici e istituzionali". Il rapporto della fotografia con il referente fotografico sarà oggetto di analisi nel cap. 3.1.1. ma è utile soffermarci sul passaggio fondamentale che avviene tra il XVIII e il XIX secolo, segnato dalla nascita della *camera obscura*, che stravolgerà per sempre il concetto di realtà e spettatorialità: la storia della visione non è più storia della realtà ma storia di astrazione, e lo spettatore è protagonista soggettivo. Oggi le condizioni di visione sono fortemente influenzate dai nuovi media che cambiano e agiscono sulla nostra interpretazione del mondo, basti pensare alla definizione di "immagine virtuale" «sebbene il risultato finale sia molto simile alla vecchia immagine mimetica, essa è un prodotto artificiale fondato su algoritmi, e dunque irriducibile alle tradizionali teorie della rappresentazione artistica. [...] Non c'è, in queste nuove forme immaginali, nulla di illusorio, perché sono il prodotto di specifiche manipolazioni tecnologiche, e sia il nostro linguaggio sia il nostro approccio visivo devono ancora adattarsi» (Meo in Bruzzone e Vignola 2013: 84).

## 2.3. UNO SGUARDO ICONOLOGICO DEL PRESENTE

### 2.3.1. Rischi di un'erronea interpretazione del *pictorial turn*: verso un'iconologia del presente

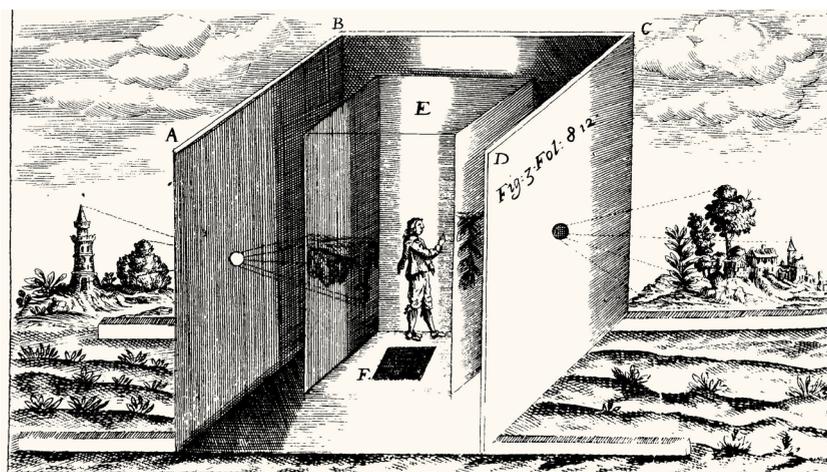
La "fallacia del pictorial turn" per Mitchell è la convinzione del nostro tempo secondo cui la *svolta visuale* sia un prodotto esclusivamente della civiltà industriale e dell'informazione. Abbiamo già dimostrato che in realtà non è così. Michele Cometa, nella postfazione del saggio *Pictorial turn* di Mitchell (2017), offre informazioni preziose circa la ricezione europea e italiana dei *Visual Studies*, esordendo così:

Il nostro è soltanto uno degli innumerevoli *pictorial turn* della storia, un momento di addensamento culturale e sociale che scaturisce da un nuovo rapporto tra l'uomo e l'immagine. [...] Si tratta dunque di interrogarsi sull'effetto che le immagini hanno sulla costituzione antropologica dell'uomo, un effetto che può essere molto antico, per esempio quello che Mitchell opportunamente definisce "il panico iconico" della modernità o l'ossessione feticistica che le immagini oggi sembrano di nuovo scatenare quasi si trattasse di società primitive e non del postmoderno. Questo significa che le immagini oggi producono reazioni sociali sempre più macroscopiche, spesso riattivando antiche paure o anche antiche estasi, e proprio ciò ci autorizza a parlare di un *pictorial turn*.

Cometa  
in Mitchell 2009: 203

Come abbiamo già visto i *Visual Studies* tendono a occuparsi in maniera trasversale della visualità non delimitando il proprio oggetto di studio

Fig. 16.  
Camera oscura,  
incisione di  
Atanasius Kircher,  
Amsterdam, 1671.



a un unico campo ma estendendo la riflessione a tutto l'ambito del visibile. Il "soggetto" della cultura visuale non può essere altro che la cultura visuale stessa e la sua declinazione nei vari secoli di storia; è per questa ragione che è difficile operare una "storicizzazione" del presente poiché ne siamo immersi, mentre è possibile ricostruire le culture di epoche passate tramite le testimonianze che sono arrivate fino a noi: pitture, sculture, architetture, testi letterari, sono tutti strumenti poco utili e non attendibili per decifrare una cultura visuale del nostro tempo. Il concetto di "immagine" si è evoluto nel corso dei secoli a causa di sviluppi repentini della tecnologia che ha mostrato all'umanità come poter passare da una produzione manuale di immagini a una meccanica, fino ad arrivare a quella digitale. Quest'ultima innovazione ha portato enormi conseguenze sui media e sulla vita quotidiana dell'intera umanità, rinnovando concetti come la riproducibilità, la diffusione e la produzione di informazioni. L'antico ideale della *mimesis*, per esempio, "prende vita" - nel vero senso della parola - grazie alle biotecnologie che hanno raggiunto l'apice del loro sviluppo con la possibilità di clonare l'uomo: un concetto rimasto per secoli metaforico diventa grazie alle nuove scoperte scientifiche tecnicamente e fisicamente realizzabile, crea quella che potremmo chiamare l'"immagine assoluta". Dopo l'epoca della riproducibilità tecnica di Walter Benjamin, Mitchell inaugura, con la rivoluzione portata dalla clonazione, una nuova

era, che lui stesso chiama "epoca della riproducibilità biocibernetica". Il *pictorial turn* che viviamo oggi pone le sue radici già nella cultura della riproducibilità meccanica, proseguendo nella sua crescita con lo sviluppo del web e delle tecnologie digitali e mostrando ripercussioni sulla vita quotidiana di ciascuno. Le immagini del nostro tempo devono avere a che fare con il problema del presente e dell'attualità, facendo sorgere delle difficoltà nella definizione dei limiti della contemporaneità; infatti, la critica tende a dare per scontate le distinzioni tra "moderno" e "contemporaneo" e quelle tra "moderno" e "post-moderno". Sul Grande Dizionario Italiano dell'Uso alla voce "moderno" corrisponde una nota etimologica che lo definisce «dal latino tardo *modernu(m)*, der. Di modo, in questo momento, ora». Da questo deduciamo che moderno è ciò «che si riferisce al tempo presente [...] ed è caratteristico del periodo attuale», e una persona moderna è chi «si comporta in modo confacente alla mentalità dei tempi a cui appartiene». Insomma, il termine al quale ci stiamo riferendo è un sinonimo di contemporaneo, ciò che è moderno è il "contemporaneo" mentre chi è moderno è colui che si conforma con pensieri, azioni e opere alle tendenze del tempo in cui vive e si comporta in maniera "tempestiva" rispetto all'attualità in cui è immerso.

A seguito di questa definizione noi sappiamo che la nostra epoca è stata definita "postmoderna". Dalle precedenti considerazioni possiamo notare un'anomalia paradossale intrinseca in quest'aggettivo: se dunque la modernità coincide con il "presente", col "tempo-ora", come è possibile concepire un'attualità postuma al suo attuale accadere? Un presente che è postumo al presente attuale ma che soprattutto è riconosciuto come l'ora che stiamo vivendo, come è possibile? Questa ricerca non vuole concentrarsi sulla questione del *tempo* o della storicità della nostra cultura, ma piuttosto porre dei quesiti utili a evidenziare un paradosso all'interno della concezione moderna di presente, utile per comprendere il continuo verificarsi di *pictorial turn* che caratterizzano la nostra era. Questo nostro tempo è un tempo in cui «tutto sta per accadere, o forse è già accaduto e noi non ce ne siamo accorti» (Mitchell 2005: 322), è quella che Mitchell definisce "epoca del Terrore" e da un

certo punto di vista non è finita con il ritiro delle armate americane dall'Afghanistan lo scorso settembre, a conferma che il “terrore” non è solo un “errore” storico ma rivela qualcosa di più profondo<sup>12</sup>. Se come ha mostrato Aby Warburg, le immagini hanno il compito di orientare il comportamento. Sarebbe necessario analizzare con occhio critico le immagini digitali che hanno attraversato i dispositivi e la mente di tutti negli ultimi vent'anni per comprendere il passaggio da un'iconologia critica a quella che Mitchell definisce un'*iconologia del terrore*. Se da un lato con il termine “iconologia” identifichiamo lo studio delle immagini attraverso i media, per quanto riguarda il “presente” abbiamo già approfondito la questione. L'autore, spostando il suo interesse verso i processi con cui vengono prodotte e diffuse le immagini (dalle *pictures* all'*image-making*), dimostra come la svolta che crediamo sia avvenuta soltanto dal linguaggio alle immagini, in realtà si è realizzata dalle immagini – per anni considerate come se equivalessero a modelli testuali e linguistici e analizzate secondo gli stessi principi – alle loro “condizioni di possibilità”, alla loro circolazione e agli oggetti di produzione, i cosiddetti dispositivi. A differenza di Warburg, Mitchell si pone in maniera radicale rispetto alla questione del “potere delle immagini” rovesciando la concezione di potere in una forma più metaforica, rivestendo il *Logos* dell'istanza maschile, mentre l'*Eikon* a quella femminile (cfr. Gori in Mitchell 2012). Come già ribadito, stiamo parlando di una metafora ma questa considerazione è utile ad aprire delle riflessioni sul rapporto tra immagini e linguaggio appartenenti alla nostra realtà sociale, culturale e politica. L'idea del potere delle immagini, tipica della visione novecentesca, non tiene conto della specificità del mondo iconico e della sua irriducibilità a quello linguistico: a questo punto possiamo dire che le immagini non esercitano sullo spettatore nessun potere coercitivo ma piuttosto una “seduzione”, proprio come può fare una donna con un uomo, questo meccanismo le svuota del loro dominio e le rende bisognose della partecipazione di chi le contempla. Lo

<sup>12</sup> Cfr. W.J.T. Mitchell (2012), *Cloning terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, La casa Usher.

spettatore riveste un ruolo fondamentale nell'immaginario attuale del dibattito, diventa un operatore attivo nella creazione di contenuti conferendo un nuovo significato al termine stesso di *potere*.

### 2.3.2. Indagine sulla svolta digitale: il *digital turn*

A tal proposito non c'è da stupirsi se Vilém Flusser ritiene necessaria un'antropologia rispetto al digitale. Per lui l'uomo è un artista che progetta mondi alternativi annullando la differenza tra arte e scienza: «Noi non siamo più soggetti di un mondo oggettivo dato, bensì progetti di mondi alternativi. Dalla servile posizione soggettiva ci siamo alzati all'andatura eretta del progettare. Stiamo diventando adulti. Noi sappiamo di sognare» (Flusser 2004: 236). Lui vede l'essere-umano dell'epoca del digitale come un essere-connesso telematicamente con altri, l'uomo è una creatura che esprime il desiderio di riconoscere l'altro e di conoscere sé nell'altro, e grazie al digitale riesce per incanto a far sparire la distanza spazio-temporale che altrimenti gli impedirebbe di conoscere il mondo come essere-connesso. La *distanza* è un elemento fondamentale nel rapporto con gli altri, soprattutto se si tratta di rispetto reciproco (Han 2015), il quale prevede tale distanza in quanto situazione preliminare necessaria. Il rispetto costituisce il fondamento della sfera pubblica e, quando viene meno, quest'ultima si corrompe. La riflessione iniziale di Byung-Chul Han<sup>13</sup> sul digitale e sulla questione della distanza ripercorre dei passaggi che potremmo associare sia al mondo della fotografia sia a quello della scrittura. Con l'avvento delle nuove tecnologie il limite tra la sfera del pubblico e del privato è diventato talmente sottile quasi da scomparire, rimanendo però una questione centrale nell'analisi dei linguaggi contemporanei. Questo fenomeno in realtà ha radici molto più antiche di quelle dei social network. Roland Barthes nel suo saggio sulla fotografia (*La camera chiara*, 1980) definiva la sfera privata come «quella zona di spazio, di tempo, in cui io non sono un'immagine, un oggetto» (Barthes 1980: 16 tr. it). Oggi, dunque, non esiste quasi più alcuna sfera privata, non

<sup>13</sup> Cfr. B.C. Han, *Nello sciame. Visioni del digitale*, Nottetempo, Roma, 2015.

**BLOW UP**


W. J. T. Mitchell (2011) *Cloning Terror*, dall'archivio fotografico delle torture americane nel carcere militare di Abu Grahib.

Le immagini digitali, a cui faccio riferimento, diffuse negli ultimi vent'anni e che hanno attraversato l'immaginario di chiunque sono principalmente le fotografie del carcere di Abu Grahib, in particolare la famosa fotografia che secondo Mitchell rappresenta l'iper-icona dell'"epoca del terrore": l'immagine dell'"Uomo Incappucciato". Queste foto hanno reso visibile ciò che altrimenti sarebbe restato invisibile. Più in generale, come ci ricorda Walter Benjamin col suo concetto di "inconscio ottico", lo scopo della fotografia è sempre stato proprio quello di rendere visibile l'invisibile, e la sua vocazione primigenia è quella di creare immagini di cose che altrimenti non potrebbero essere osservate ad occhio nudo. Per approfondimenti: F. Gori (2012), *Verso un'iconologia del presente*, postfazione a *Cloning terror*, La Casa Usher, Lucca



Fig. 17.  
Uomo incappucciato,  
Abu Grahib, 2003.

esiste nulla nel quale ciascuno di noi non sia un'immagine, dove non ci sia alcuna lente fotografica, lo stesso occhio produce immagini, per non parlare degli smartphone e il loro intento di farci vedere la realtà come la vedremmo con i nostri stessi occhi. Ci ritroviamo in un circolo vizioso che riveste anche la scrittura dei nuovi media, basti pensare a come il concetto stesso di linguaggio abbia assunto forme diverse in base alle nuove esigenze; le emoji sono una forma di linguaggio appartenente alle nuove tecnologie ma che in realtà si basa su ideali ideografici antichi per cui con un'immagine esprime interi concetti. Il *medium* digitale orienta la visione dalla necessità di presenza (la referenzialità fotografica per esempio) al principio di rappresentanza:

In passato l'immagine veniva percepita in modo più diretto e più visivo di oggi, ovvero come qualcosa che mi osserva, che persiste in una crescita, in un'autonomia o vita propria, qualcosa che mi rimane incontro o che grava incontro<sup>14</sup>. [...] Questa controparte visuale, che mi osserva, mi riguarda o mi colpisce, scompare oggi sempre più.

Han 2015: 38

Oggi il *medium* digitale completa la *svolta iconica* verso un'immagine sempre più perfetta di una realtà totalmente imperfetta. Con l'avvento del Web 2.0 nel 2004 si è intensificato l'atto di fotografare digitalmente creando grandissimi magazzini di documenti virtuali in rete, in sostanza è avvenuto un *pictorial turn* all'interno di ben più radicato *digital turn*. Tante memorie, che prima di approdare nella rete non possedevano alcuna rappresentazione iconografica, con la circolazione e la diffusione nel digitale di un certo tipo di immagini, vengono investite di nuovi significati. Tuttavia quello che viene chiamato *digital imaging* non ha rivoluzionato la definizione tradizionale di "fotografia" come modalità di scrittura con la luce di un istante, un metodo per fissare il tempo e lo spazio, ma semplicemente ha assunto una diversa

<sup>14</sup> L'autore si riferisce a due termini heideggeriani: *entgegenweilen* ("rimanere incontro") verbo usato per connotare il presente. *Entgegenlasten* ("gravare incontro") azione attribuita alla pietra.



**Considerazioni semiotiche sul ruolo della fotografia nel digitale**  
*Le avventure di un fotografo*, Italo Calvino (1970)

Il legame tra fotografia e realtà rimane valido in epoca digitale oppure no? Se un giorno i nostri album saranno pieni di immagini realizzate con le macchine digitali, potremo ancora testimoniare i progressi di crescita di nostro figlio? «Uno dei primi istinti dei genitori, dopo aver messo al mondo un figlio, è quello di fotografarlo; e data la rapidità della crescita si rende necessario fotografarlo spesso, perché nulla è più labile e irricordabile d'un infante di sei mesi, presto cancellato e sostituito da quello di otto mesi e poi d'un anno; e tutta la perfezione che agli occhi dei genitori può aver raggiunto un figlio di tre anni non basta ad impedire che subentri a distruggerla la nuova perfezione dei quattro, solo restando l'album fotografico come luogo dove tutte queste fugaci perfezioni si salvino e giustappongano, ciascuna aspirando a una propria incomparabile assoluta» I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in Id., *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970, p. 36.

fisicità – o forse una sua assenza. Per questo motivo nonostante la mia analisi possa essere approfondita oltre quella che è stata la mia ricerca, che si ferma proprio con l'avvento del digitale, non ritengo questa la sede adatta per tracciare un'introduzione a questa panoramica così ampia e specifica. Un simile lavoro, ancora in corso e "incompleto", dato il continuo sviluppo dell'area tecnologica, è già in parte disponibile per il pubblico italiano. Non solo. Questa mia ricerca cerca di verificare come la natura dei due linguaggi, quello visivo e quello verbale, risulta in crisi fin dalle origini e il passaggio al digitale non ha né migliorato né peggiorato la situazione.

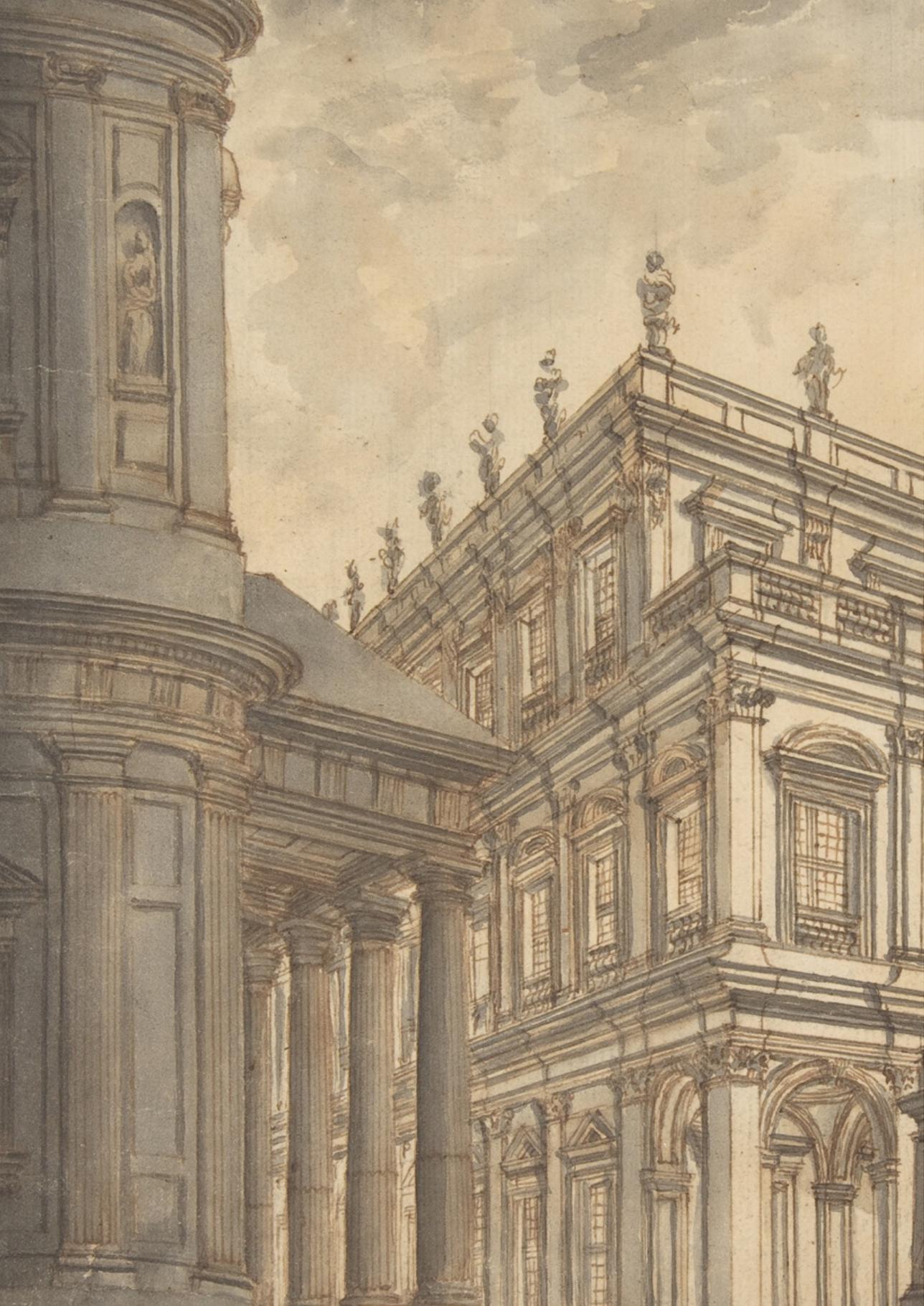
I *Visual Culture Studies* di recente "invenzione" dimostrano l'attualità del problema di cui l'uomo si è preoccupato fin dall'inizio ma che non ha trovato terreno fertile per mantenere vivo il dubbio a lungo, anzi ci si è sempre più affidati alle facoltà tecniche, e in un secondo momento digitali, azzerando il proprio pensiero a riguardo, lasciandosi trasportare dal nuovo flusso di informazioni e novità che hanno ridotto drasticamente le domande riguardo a concetti quali quelli della mia analisi. Siamo tutti diventati capaci di praticare sia la fotografia sia la scrittura in modo apparentemente professionale con l'avvento dei social network, che hanno "appiattito" le facoltà specifiche di ciascuno; oggi possiamo accedere a un mondo che in principio apparteneva a una piccola cerchia di persone, creando nuove élite rappresentate da un nuovo tipo di linguaggio. Abbiamo perso la capacità di riconoscere l'essenza di quell'arte, sia verbale sia visiva, che può essere ricercata solo nelle sue origini. Le questioni che tratterò rivelano la secolare natura etica ed estetica della fotografia e dell'arte verbale. La mia tesi non vuole essere

contro il digitale. Lungi dal rappresentare una catastrofe, infatti, l'abbandono del sistema analogico coincide per molti versi con un passaggio epocale, destinato a sconvolgere il nostro modo di concepire la fotografia, sia dal punto di vista tecnico che da quello teorico. Ma questo passaggio epocale coincide davvero con una rivoluzione?

Marra 2006



Fig. 18.  
 Frame tratti dal  
 film *One Hour  
 Photo*, 2002.



parte due



3.  
Scrivere

---

### 3.1. CON LA LUCE: LA POSSIBILITÀ DELLA SCRITTURA FOTOGRAFICA

L'etimologia della parola "fotografia" deriva dalla lingua greca: φως (phos) e γραφίς (graphis), da qui il significato di questa pratica ovvero quello di scrivere (*grafia*) con la luce (*fotos*). Nel 1936, poco prima del centenario dall'invenzione della fotografia, Walter Benjamin si interrogava sulle qualità artistiche sia dell'arte sia della fotografia, si chiedeva «cioè, se attraverso la scoperta della fotografia non si fosse modificato il carattere complessivo dell'arte» (Benjamin 1936: 29-30 tr. it.). L'immagine è formata dalla luce giocando sui contrasti tra bianco e nero, e porta con sé i connotati di una grande rivoluzione: cambia per sempre l'idea dell'intervento dell'artista, instaurando un nuovo rapporto con il mondo e con la realtà. Un'ulteriore novità ricopre anche l'apertura verso nuovi soggetti resi, attraverso la fotografia, soggetti d'arte. Nasce una nuova dicotomia: la tecnica in rapporto al fotografo, quindi la relazione tra ciò che la macchina registra automaticamente e ciò che è il punto di vista estremamente soggettivo. La fotografia è una disciplina fortemente condizionata dalla sua tecnica, volta a riprodurre tutto il visibile, o almeno, quel visibile che si può definire fotografico. «Divenne allora chiaro che non si trattava di un'attività semplice e unitaria chiamata "vedere" (registrata e aiutata dalle macchine fotografiche), ma di una "visione fotografica" che era insieme un nuovo modo di vedere e una nuova attività da svolgere» (Sontag 1973: 78 tr.

Nelle pagine precedenti:

Fig. 19. Ferdinando Galli Bibiena, *Scenografia di città con fontana*, penna e inchiostro su carta, 1657.

Fig. 20. Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Sainte-Genève*, stampa all'albumina, 1924.

it.). Questo nuovo tipo di visione intendeva rendere tutta la realtà un possibile oggetto della fotografia e creare quel legame diretto, intimo e imprescindibile della fotografia con il reale. Vedremo come l'invenzione della fotografia segue da un lato le tracce della scienza e dall'altro della magia: la gente era attratta da fenomeni apparentemente irrazionali della visione mostrando una contaminazione stregata nell'avvento di questa nuova *arte*.

Nei dispositivi come la camera oscura, la prospettiva si insedia non come “scienza della realtà” quanto piuttosto come uno strumento di *illusione*. L'idea che la fotografia potesse raddoppiare la realtà con quel tono veritiero che la sua natura le concedeva, potenziava l'eredità di magnificenza e magia che si portava dietro dalle invenzioni che l'avevano preceduta. A tal proposito nel 1980 Roland Barthes parlava della fotografia come «un *medium* bizzarro, una nuova forma di *allucinazione*: falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo» (Barthes 1980: 115). Il termine *allucinazione* viene associato al *medium* della fotografia. Per aiutarci nella comprensione di questa citazione ci rifaremo a un banale esempio: siamo in un deserto, assetati senza acqua, vedendo un'oasi in lontananza ci dirigiamo verso quella zona, ma una volta lì ci accorgiamo che non c'è nulla di quello che abbiamo visto. Se per *allucinazione* intendiamo la percezione di qualcosa che non c'è, allora vale la pena indagare cosa ci sia di percettivo nella fotografia, ma soprattutto cosa “non ci sia”. Quando guardo una fotografia vedo di fronte a me qualcosa che in realtà non è di fronte a me, che non c'è. Il contenuto della mia percezione è in quel momento reale per me, non ho motivo di dubitare della mia percezione (*allucinazione*) poiché finché il contenuto non è smentito da un'altra percezione per me è reale; in quest'ottica è come parlare di fotografia nei termini di *analogon* assoluto, come «presentificazione davanti allo spettatore del reale passato» (Bordini 2006: 46). Barthes parla di “verità a livello del tempo”, quindi oltre alla percezione, l'altro piano su cui dobbiamo concentrarci è la *temporalità*. Nella visione di una fotografia ho *in quel momento* davanti a me qualcosa che apparteneva al passato. Pensiamo alla famosa foto di Lewis Payne: lui *oggi* è morto ma *oggi* comunque

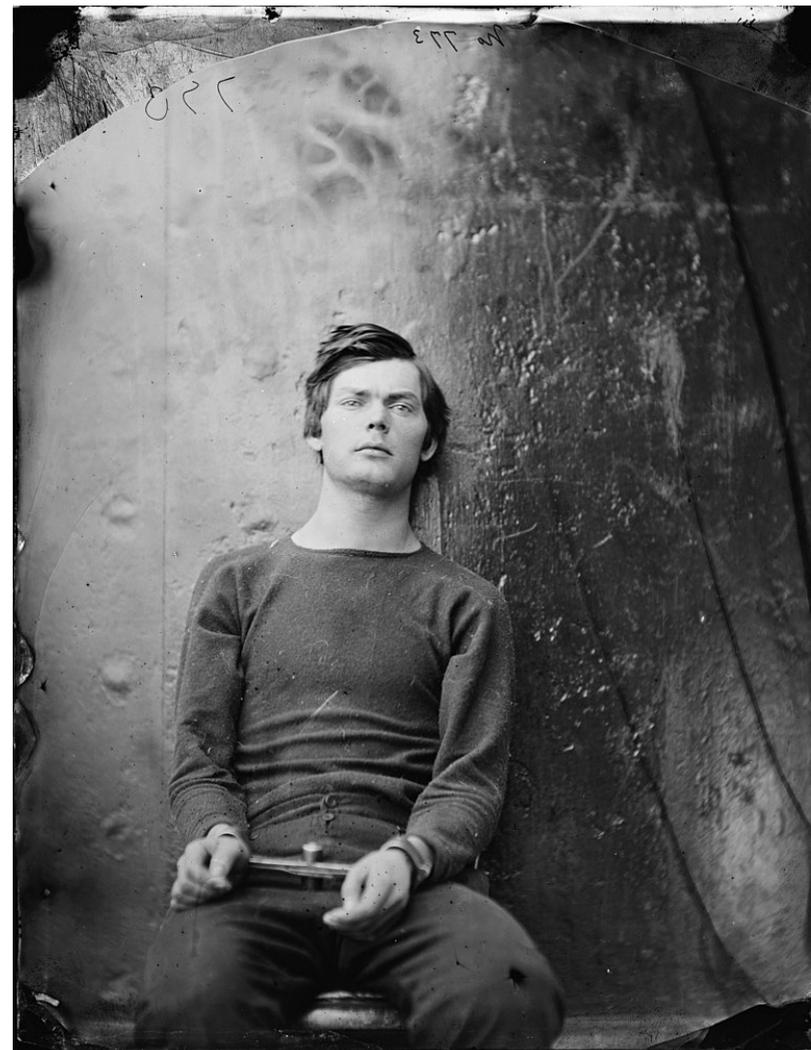


Fig. 21.  
Alexander Gardner,  
Lewis Payne  
prima di essere  
giustiziato a mor-  
te, 1865.

possiamo vedere una sua fotografia appena prima di esser giustiziato, non abbiamo il potere di non farlo morire né di resuscitarlo, rimaniamo colpiti da una storia il cui passato rimane tale, non possiamo modificarlo. Questo esempio ci è utile per definire la teoria dell'invisibilità di Barthes, cioè come secondo lui la fotografia scompaia per mostrare l'oggetto che raffigura il quale conquista la piena visibilità, per lasciare quindi spazio al suo referente. Per referente intendiamo «non già la cosa facoltativamente reale a cui rimanda un'immagine o un segno,

bensi la cosa necessariamente reale che è stata posta dinnanzi all'obiettivo, senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna» (Barthes 1980: 77-78). Le riflessioni di Barthes si riferiscono al suo concetto di *noema*, il «c'è stato» che lega automaticamente la fotografia a due questioni importanti: la documentatività e, come abbiamo visto, la temporalità. Sul noema l'autore scrive:

Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E siccome tale costrizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il noema della fotografia. Ciò che io intenzionalizzo in una foto (non parliamo ancora del cinema), non è l'Arte e neppure la Comunicazione, ma la Referenza che è l'ordine fondatore della Fotografia. Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: "È stato".

Barthes 1980: 77-79

Ma che cosa rende possibile questa affermazione?

Il fatto che la fotografia ponga di fronte allo spettatore il referente che essa mostra, la lega indissolubilmente a ciò che dà a vedere, «una fotografia [...] dice: questo, è proprio questo, è esattamente così!» (*ivi*: 6) porta sempre con sé il suo referente. È evidente che questa immagine non è definibile solo come immagine-di-qualcosa ma piuttosto come un *medium* che scompare per lasciare spazio all'oggetto. Risulta così paradossale la doppia natura della fotografia di immagine e referente allo stesso tempo, questione che viene approfondita da Kendall L. Walton nel suo saggio *Transparent pictures: on the nature of photographic realism* (1984) in cui sostiene che la fotografia sia un *medium trasparente*. Prima di capire l'espressione di Walton è importante chiarire cosa significhi "realismo fotografico": deve essere inteso in un senso diverso da quello figurativo, se fosse solo quello allora, trovandoci di fronte a un quadro che abbia affinato le proprie tecniche raggiungendo una precisione insindacabile, non diremmo "sembra quasi una fotografia!" ma lo considereremmo tale. Eppure non accade: il dipinto rimane un dipinto. Walton, infatti, ritiene che ci sia qualche connessione tra il nostro modo di percepire il mondo e la fotografia, una connessione che

non sussiste allo stesso modo tra un dipinto e il mondo; dunque, se non è l'aspetto figurativo quello centrale nella fotografia, molto probabilmente la questione risiede nel campo della percezione.

Le fotografie, infatti, non sono immagini ordinarie. Esse sono uno strumento; costituiscono un vero e proprio supporto alla vista: attraverso di esse vediamo il mondo. Questo è l'approccio fondamentale per cogliere la reale differenza di genere tra immagini fotografiche e immagini pittoriche: guardando una fotografia abbiamo di fronte l'oggetto stesso.

Bordini 2006: 52

André Bazin scriverà nella sua *Ontologia dell'immagine fotografica* (1984) che «the photographic image is the object itself».

Ma quindi che differenza c'è tra vedere e vedere-attraverso una fotografia? Per Walton la visione è il risultato di un processo causale in cui ciò che vediamo dipende dal mondo in cui viviamo, vale la stessa cosa per la fotografia in quanto riproduzione meccanica della realtà circostante. Su questo aspetto si basa anche la fondamentale differenza tra fotografia e pittura: la prima è una riproduzione meccanica dipendente dalla realtà, l'altra è un'immagine ideale realizzata dalla mano umana. Questo ci induce a considerare la fotografia come un linguaggio capace di non modificare la realtà e le somiglianze strutturali degli oggetti, proprio come l'esperienza visiva. Quindi dire che la fotografia sia un *medium trasparente*, significa affermare che vedere e vedere-attraverso-una-fotografia si pongono in modo analogo in contatto percettivo con l'oggetto: vediamo-attraverso-una-fotografia come vediamo la realtà. Quello della fotografia è stato il «secolo dell'immagine analogica»<sup>15</sup>, dell'immagine capace di cogliere la realtà senza modificarla mostrando comunque qualcosa di unico. Il carattere di *analogon* della fotografia fu una delle prime questioni che permise il distacco della fotografia dall'idea di arte pittorica. Del resto, che il concetto di analogia sia

<sup>15</sup>Cfr. P. Sorlin (2001), *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi.

associato a questa nuova tecnica è testimoniato anche dal costante uso (e abuso) metaforico del termine stesso che facciamo quando vogliamo indicare un fenomeno che ha replicato in modo fedele un evento. Quando Rosalind Krauss ha deciso di trattare dell'oggetto della fotografia si è confrontata con un metodo che secondo la sua visione non era riuscito a parlare della fotografia nei giusti termini: «La mia risposta è stata quella di interrogarlo come avrei fatto per qualsiasi altro supporto d'immagine, in modo da definire i criteri critici che gli sono propri. In che cosa modifica il senso di questa immagine il fatto che si tratti di una fotografia e non di un quadro? Che tipo di condizioni formali sono in vigore in un caso come nell'altro? In sostanza, quale è il "genio" specifico della fotografia?» (Krauss 1990: 4 tr. it.). Per la Krauss il *fotografico* è ciò che rende un'immagine una vera immagine fotografica. Il "fotografico" è l'aggettivo usato per indicare l'idea di duplicazione della realtà, l'insieme di categorie concettuali che rendono l'immagine una fotografia. L'obiettivo è lo stesso che Federica Muzzarelli delinea nel suo saggio *L'invenzione del fotografico. Storie e idee della fotografia dell'Ottocento* (2014), vale a dire di tracciare, almeno all'inizio, non tanto la storia della fotografia quanto quella del *fotografico*, un excursus sui punti in comune che caratterizzano e identificano le diverse storie legate alla fotografia che in quanto insieme di fenomeni sociologici, scientifici andrebbero analizzati singolarmente. Verificheremo quanto, in ragione di questa nozione, siano estese le radici di fenomeni che penseremmo esclusivi della contemporaneità.



Fig. 22.  
Albrecht Dürer,  
Il disegnatore e la  
modella, da *L'arte  
della misura*, xilo-  
grafia, 1525.

### 3.1.1. Piccola retrospezione storica: tra realtà e soggettività

#### *Una nuova tecnica: invenzione o scoperta?*

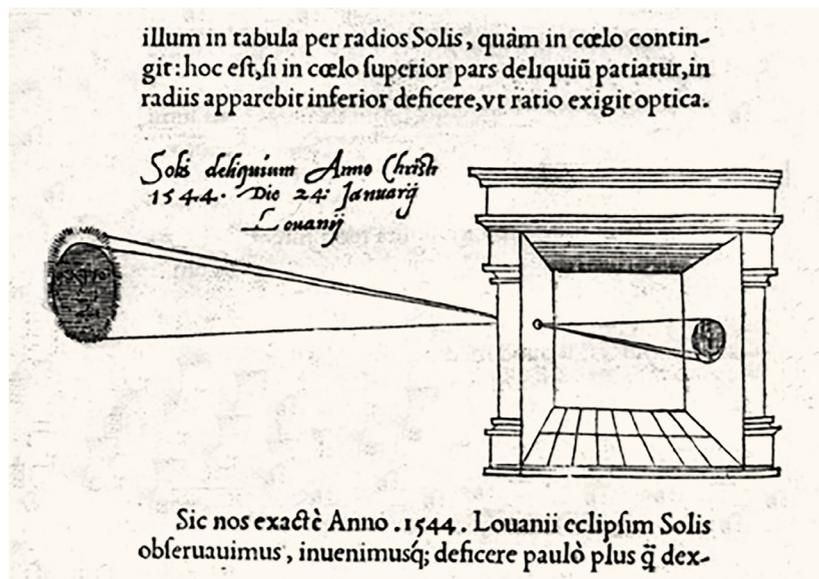
L'invenzione «è raramente dovuta al caso: essa risponde a un bisogno profondo e generale economico e intellettuale, al tempo stesso» (cfr. Lemagny Rouillé 1986 nota 1 cap.1). La fotografia, tra le numerose invenzioni dell'età della rivoluzione industriale, fu un passaggio necessario di fronte allo sviluppo incalzante della società e dell'industria, ma soprattutto l'instaurarsi di nuovi processi comunicativi: era urgente un nuovo linguaggio per l'informazione di massa. Infatti

la fotografia è stata inventata quando si maturò sociologicamente (fisiologicamente?) l'esigenza di ampliare l'informazione, offrendo dati più certi oltre che più doviziosi, come sembrava consentire la nuova tecnica di visualizzazione ottico-fotochimica, dalla inconfutabile "verosimiglianza"; allo stesso tempo si determinava la necessità, anche politica, di trasmettere quelle sorprendenti e persuasive immagini, in una sempre più ampia sfera sociale, nell'evolversi di una democrazia che era nata nell'Era industriale, e pretendeva un mass medium fatto proprio così: meccanico, automatico, rigoroso.

Zannier 1993: 5

Parlare di invenzione è corretto, perché è corretto riconoscere all'uomo l'intuito di aver *trovato* qualcosa che c'è sempre stato, che è sempre esistito sotto i suoi occhi e che solo con la nascita di nuove esigenze è stato trovato (cfr. Zingale 2012). L'evoluzione della fotografia, soprattutto nei suoi primi anni, vede coinvolti numerosi personaggi tutti con l'obiettivo di ridimensionare la visione dell'uomo, il suo rapporto con la realtà e con il mondo circostante, superando ogni volta criteri rigidi dell'arte che ormai non appartenevano più alla società. Per molto tempo, sin da quando l'uomo iniziò a contemplare il proprio volto nelle pozze d'acqua, lo specchio aveva stimolato la creatività di scrittori e poeti, senza attecchire nella pittura che, fino alla scoperta della prospettiva, non aspirava a una rappresentazione veritiera della realtà. La nascita della fotografia si manifesta come risultato di due fenomeni: uno *ottico*, quindi l'invenzione della camera oscura, e un altro sostan-

Fig. 23.  
Camera oscura,  
tratto da *De Radio  
Astronomica et  
Geometrico Liber*,  
Reiner Gemma  
Frisius, 1545.



zialmente *chimico*, cioè la scoperta della sensibilizzazione alla luce di certe sostanze ai sali d'argento. La camera oscura era un dispositivo che permetteva di disegnare o dipingere per trasposizione diretta dal referente sullo schermo-supporto (all'inizio il pittore non faceva altro che riprodurre, "ricalcare" l'immagine che si proiettava), nasce come strumento del desiderio dell'uomo di conoscere e comprendere il mondo. Fino all'alba del XX secolo in Occidente si ricerca nell'arte la somiglianza con la realtà, la quale però non ha come obiettivo la mera riproduzione e imitazione della natura quanto piuttosto la comprensione di verità e bellezza nella stessa immagine. Per questo motivo era necessaria la nascita di un nuovo tipo di immagine che rappresentasse la verità e l'imperfezione della realtà. L'ascesa della borghesia segnò un fattore decisivo per l'accelerazione della scoperta-invenzione<sup>16</sup> della fotografia, poiché la necessità di questa classe sociale di possedere un ritratto di famiglia fu l'occasione perché si combinassero fenomeni ottici con particolari processi chimici che consentissero la permanenza dell'immagine sul supporto su cui veniva impressa. Sarà la scoperta

<sup>16</sup> D'ora in poi userò questa espressione per parlare del processo di nascita della fotografia.

della sensibilità dei sali d'argento a favorire un discostamento dall'azione meccanica di ricalco dell'immagine, a vantaggio di una nuova modalità di registrazione. È importante sottolineare che la "formazione" di un'immagine è una cosa, ma la "conservazione" dell'impronta fu un ulteriore scoglio da superare. A Henri Fox Talbot e Joseph Nicéphore Niépce si attribuisce la vera scoperta-invenzione della fotografia. Entrambi scoprirono il processo di "incisione" attraverso la luce, volevano infatti fosse questa a disegnare l'immagine e non la mano dell'artista, e chiamarono questa operazione "eliografia". Niépce scrisse a proposito: «La scoperta che ho fatta, e che io indico con il nome di eliografia, consiste nel riprodurre spontaneamente, mediante l'azione della luce colle digradazioni di tinte dal nero al bianco, le immagini ricevute nella camera oscura»<sup>17</sup>, infatti fu proprio lui che nel 1826, dopo otto ore di posa, "registrò" la prima immagine scritta con la luce. Federica Muzzarelli, in un'interessante riflessione<sup>12</sup> a proposito dei termini usati da Niépce riguardo i suoi esperimenti, evidenzia come per parlare di diversi tentativi di ripresa l'autore utilizza l'espressione "points de vue", che per noi oggi non ha nulla di nuovo, la nostra visione è fortemente influenzata dalla fotografia e spesso usiamo termini a lei correlati per parlare della nostra quotidianità. Però è interessante riconoscere un qualcosa di profetico in quell'espressione, poiché ancora non si era mai parlato di fotografia *strictu sensu* come "scrittura di luce", eppure già emergevano i connotati teorici di questa nuova tecnica (cfr. Muzzarelli 2000). Dopo il successo di Niépce, Talbot si chiese quanto fosse necessario trovare un modo per permettere all'immagine di rimanere impressa, infatti «se era riuscito, con la sensibilizzazione di un supporto, a produrre una sorta di immagine o di disegno d'ombra che fosse somigliante in un certo modo all'oggetto da cui derivava, non di meno era ancora necessario conservare queste immagini in posa e vederle unicamente alla luce di una candela, perché la luce del giorno, lo stesso processo naturale che aveva formato l'immagine, la distruggeva annerendo tutta la carta» (Fox Talbot 1939 in Dubois 1983: 132 tr. it.).

<sup>17</sup> La *Notizia sull'eliografia* di J. Niépce è citata in Zinner 1982, pg. 60.

Ciò per cui l'immagine fotografica veniva creata era anche ciò che la distruggeva, bisognava perciò trovare il modo di interrompere questo processo. Dopo tanti tentativi, a partire dalla tecnica del dagherrotipo scoperta dal suo contemporaneo Louis Daguerre, Talbot riuscì a mettere a punto questa tecnica del fissaggio su un supporto cartaceo, realizzando per la prima volta nella storia il mito dell'immagine non generata da mano umana. L'innovazione che permise alla fotografia di rimanere impressa su carta sfociò in una diffusione di massa grazie alle nuove tecniche di stampa.

Dunque, chi ha inventato la fotografia?

Fig. 24.  
Joseph Nicéphone  
Niépce, Vista dalla  
finestra a Gras, elio-  
grafia, 1826-27.



Si dice sovente che a inventare la fotografia (trasmettendole l'inquadratura, la prospettiva albertiana e l'ottica della camera obscura) siano stati i pittori. Io invece dico: sono stati i chimici. Infatti 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. La foto è letteralmente un'emanazione del referente.

Barthes 1980: 81

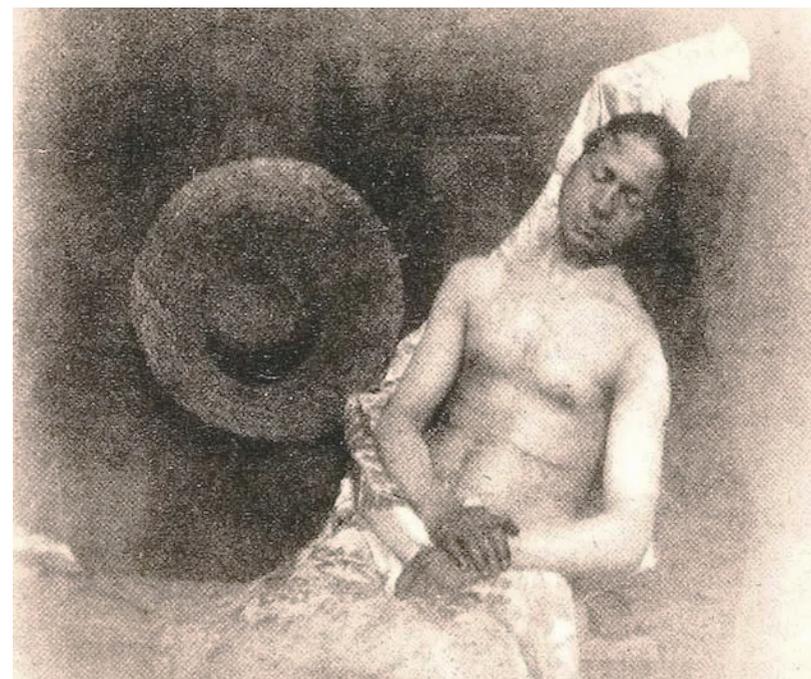


Fig. 25.  
Hippolyte Bayard,  
Autoportrait d'Hip-  
polyte Bayard "en  
mort", 1840.

La macchina e la luce sono tra le componenti fondamentali che realizzano lo scatto, la luce e non la mano, il fotografo è legato al momento che gli si presenta davanti, deve saper sfruttare l'occasione e avere con sé la macchina fotografica. Questa visione causalista rispecchia l'idea per cui la fotografia è letteralmente causata dall'impressione della luce che l'oggetto riflette e che va a imprimersi sulla pellicola fotosensibile, se un quadro può essere definito *manufatto*, la fotografia allora è un *luce-fatto*? È "fatta di luce", è una «imago lucis opera expressa» a quanto dice Barthes. Questo va a sostenere anche la tesi secondo cui il referente della foto è sempre qualcosa di reale che si trovava in un particolare momento nel tempo di fronte a una foto, il *noema* di Barthes appunto. Per Sontag «la capacità della macchina fotografica di trasformare la realtà in qualcosa di bello proviene dalla sua relativa debolezza come mezzo per trasmettere la verità. La ragione che ha fatto dell'umanesimo l'ideologia dominante degli ambiziosi fotografi professionisti è che esso maschera le confusioni sulla verità e la bellezza che sono alla base della disciplina fotografica» (Sontag 1973: 98 tr. it.).

**BLOW UP**

**Ugo Mulas, Verifica n°7 Il Laboratorio**  
**A Sir John Frederick William Herschel, scopritore del fissaggio.**

In verità fu Sir Herschel a risolvere il problema di fissare le immagini della camera oscura, dopo esser venuto a conoscenza delle ricerche in merito di Fox Talbot e Daguerre: usò l'iposolfito di sodio per sciogliere i sali d'argento e nel 1839 riuscì a fissare le immagini. Occupandosi del problema solo dal punto di vista chimico, e non realizzando mai delle fotografie effettive Mulas riprende il gesto di Herschel incentrando l'intera verifica sullo sviluppo e il fissaggio e sul luogo nel quale queste operazioni vengono realizzate, in cui si porta a termine quanto si è iniziato in fase di ripresa. «È la mia verifica del laboratorio, cioè un'operazione in cui la macchina fotografica è esclusa e vengono messi in rilievo lo sviluppo e il fissaggio: un'operazione che volevo priva di ogni emozione e di una estrema secchezza e chiarezza, quale si può cogliere nell'appunto scientifico lasciatoci da Herschel. Nel laboratorio tutto si compie con le mani: prendere i fogli, metterli sotto l'ingranditore, mettere a fuoco, alzare l'ingranditore, abbassarlo, prendere il foglio, immergerlo nello sviluppo, lavarlo, riprenderlo, immergerlo nel fissaggio. Le mani sono dunque le protagoniste e sono anche l'unico oggetto di questa coppia di fotografie: ne ho immersa una nello sviluppo, e una nel fissaggio. Dopo aver fatto prendere luce al foglio, sotto l'ingranditore, le ho appoggiate e schiacciate sul foglio stesso in modo da dividerlo in due. La mano immersa nello sviluppo è apparsa subito, l'altra solo quando la metà del foglio è stata sviluppata» (Mulas 1973)

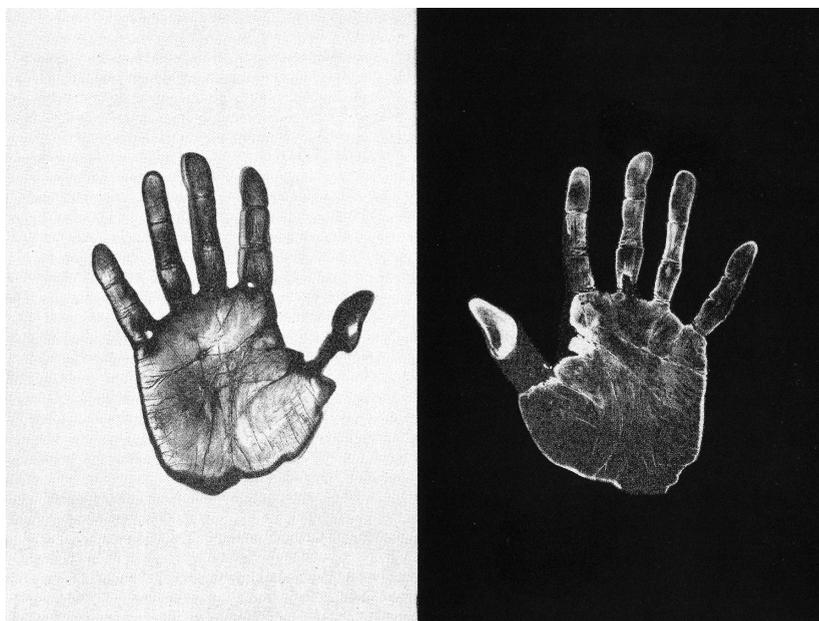


Fig. 26.  
Ugo Mulas,  
*Il Laboratorio*, 1973

***Il ritratto di una società: la via della documentazione***

La fotografia inizialmente nata come tecnica per i ritratti, si diffonde velocemente anche nell'archeologia, nell'architettura e nei reportage di viaggi. Tra il 1870 e il 1914 diventa il primo utensile per le scienze dell'osservazione, è il periodo di maggiore maturità della pratica fotografica: rivela, svela e fissa l'aspetto di strutture che noi non vediamo, ha la capacità di mostrare ciò che l'occhio non vede. L'idea di poter catturare un corpo in movimento divenne una delle priorità della fotografia, e se inizialmente il soggetto principale dei ritratti era il borghese austero, con lo sviluppo della fotografia nascono numerose possibilità che rappresentano l'emergere di una classe agiata e di lusso da un lato, e le classi di operai e ceti più poveri lavoratori dall'altro. La fotografia è la perfetta rappresentazione della società del tempo. Per superare i limiti della fotografia, si svilupparono tecniche di stampa che videro gli scatti protagonisti all'interno delle pagine dei quotidiani del XIX secolo. Nella seconda metà dell'Ottocento vengono fondate le più famose aziende di fotografia, nel 1888 George Eastman breveta la prima Kodak, promuovendo una fotografia sempre più quotidiana, capace di esser semplice come disegnare e accessibile a «tutte le tasche e a tutte le intelligenze»<sup>19</sup>. La moda fotografica investì la nuova borghesia ascendente, che puntava ad avere ritratti di gruppo o singoli per affermare la sua figura nella società, passando da essere un hobby riservato a pochi al «democratizzare tutte le esperienze traducendole in immagini» (Sontag 1973 :7). Questo interesse sfociò in quella che Pierre Bourdieu chiama arte media intendendo un insieme di pratiche di rilievo culturale, sociale e simbolico esercitate dalle classi medie tramite l'utilizzo dello strumento fotografico e in riferimento al rapporto che le altre classi avevano con esso. L'aggettivo medio non indica solo questo aspetto ma anche il giudizio estetico che avevano nei confronti della fotografia: ai loro occhi non era né bella né brutta, era mediocre;

<sup>19</sup> Costruire le fondamenta – *Gli esordi* [www.kodak.com]. Con lo slogan “Voi premete il bottone. Noi facciamo il resto.”, nel 1888 George Eastman presentò al mondo la prima fotocamera facile da usare per il mercato di grande consumo, rendendo semplice e accessibile a tutti un processo complesso e difficile.

Fig. 27.  
Karl Dauthendey,  
Autoritratto con  
la sua fidanzata,  
1857.



oggi possiamo dire che è una rappresentazione della realtà, o facendo riferimento a Barthes e alla sua teoria sull'invisibilità della fotografia, questa fotografia è la realtà stessa.

È evidente che nei primi decenni, l'impresa fotografica era quella di creare delle immagini idealizzate trasformando il concetto di bello in fotografia. Se perciò, «ogni oggetto o condizione o combinazione o processo esprime una sua bellezza» è inutile definire belle certe cose o brutte delle altre. «Fotografare significa attribuire importanza» (Whit-

man in Sontag 1973: 25 tr. it.). Non esiste qualcosa che non si possa rendere bello, soprattutto con la fotografia che ha una particolare capacità, quella cioè di attribuire valore ai suoi soggetti. Le immagini sono slegate dalla coercizione invece tipica delle parole, perché a differenza di queste che pretendono una rigida esattezza, le fotografie consentono di pensare con il cuore, di parlare la lingua delle cose mute. Ripensiamo alla famosa descrizione di Walter Benjamin della foto della donna suicida, nella *Piccola storia della fotografia* (1931):

La donna sta là, accanto a lui, e lui ha l'aria di sostenerla, ma lo sguardo di lei lo oltrepassa, risucchiato da una lontananza colma di sciagure. Se si indugia abbastanza a lungo su una simile fotografia, si capisce come anche qui gli estremi si tocchino: una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto non possiede più. Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo dell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di hic et nunc, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano, si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo.

Benjamin 1931: 62

Il reale che “ha folgorato” l'immagine si riferisce al valore indiziale della fotografia, un concetto vicino al *punctum* barthesiano<sup>20</sup>. In questa fotografia la “scintilla del caso” è accompagnata dal potere della fotografia di anticipare i tempi, e allo stesso tempo di farci tornare indietro. Questa è la bellezza della fotografia. Walt Whitman fu un poeta che si impegnò ad andare oltre le differenze di bello e brutto, di importante

<sup>19</sup> Per comprendere questo passaggio è sufficiente sapere che parlare di fotografia come indice è parlare di fotografia come traccia del reale, rifacendomi al concetto di Charles Peirce. Il *punctum* per Barthes è invece ciò che colpisce la nostra attenzione quando vediamo una fotografia, e si differenzia dallo *studium* che invece è un interesse senza particolare intensità. Per approfondire cfr. Barthes 1980.

**BLOW UP**

**Louis-Jacques-Mandé Daguerre e il dagherrotipo**
**Il caso di *Boulevard du Temple*, 1839**

L'osservatore del tempo rimaneva estasiato dalla nitidezza del dagherrotipo e dalla prospettiva rigorosamente geometrica rispettata dall'immagine di *Boulevard du Temple* (1838 o 1839). Ciò che però per noi è assurdo, all'epoca nessuno pensò di contestarlo, lo stretto rapporto con la realtà di una scena che a noi appare innaturale, al tempo invece confermò il legame profondo con la realtà. Dalle otto ore di posa della prima fotografia di Niepce il periodo di posa si ridusse a 20 minuti, e guardando le ombre dell'immagine possiamo intuire che fu scattata a metà mattinata, cioè nel momento di maggior affollamento di quelle strade; come può essere allora che credettero a quell'immagine vuota e silenziosa, accettando passivamente la violazione del canone realista di cui la fotografia si faceva promotrice? È tutta questione di mentalità, essi tenevano conto che il tempo di esposizione richiesta era tale da non poter cogliere in modo definito e preciso soggetti in movimento presenti davanti all'obiettivo per un breve periodo. Le uniche figure umane riconoscibili - un lustrascarpe e il suo cliente - si erano messe d'accordo con Daguerre per rimanere lì fermi a compiere micromovimenti che data la distanza dell'obiettivo non avrebbero intaccato il risultato. La rappresen-



Fig. 28.  
Luis Daguerre,  
*Boulevard du Temple*,  
1839

tazione fotografica ai tempi non era istantanea e l'eliminazione di una porzione importante di realtà non inficiava agli occhi dello spettatore l'oggettività a cui tutti facevano riferimento, si pensi alla resa totalmente realistica del paesaggio urbano parigino. Se fosse rimasta questa la fotografia, senza la possibilità di catturare il movimento, non sarebbe stata molto diversa da un'arte della natura morta, che quindi non avrebbe né aggiunto né tolto nulla alla natura morta rappresentata in pittura. L'obiettivo della fotografia era raggiungere la capacità di essere arte dell'attimo, arte dell'istante.

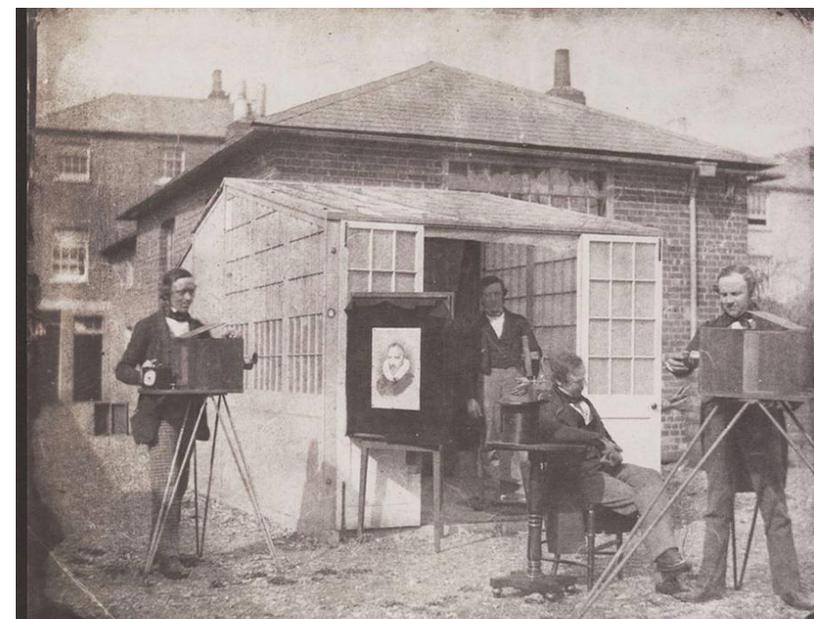


Fig. 29.  
William Henry Fox  
Talbot e Nicolaas  
Henneman, *Autori-  
tratto degli autori  
con i loro collabo-  
ratori*, 1846. Da  
stampa moderna  
dal negativo  
su carta originale.

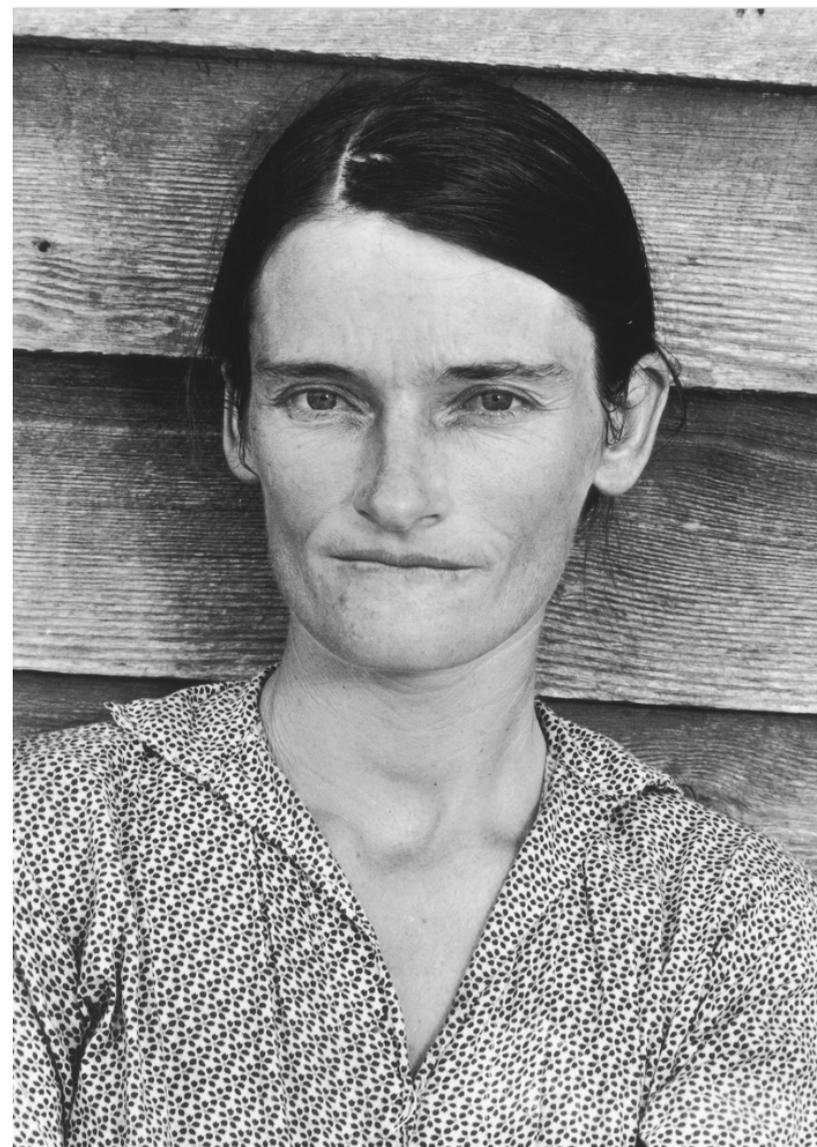
La fotografia è divenuta col tempo qualcosa di insito nel nostro modo di vivere e di vedere, è diventata «il mezzo di espressione tipico di una società, fondata sulla civiltà tecnica» (Freund 1974: 4), questo atteggiamento però rischiava di vedere «il fallimento in fotografia come un'alterazione del potere mimetico del medium» sottolineando come ai tempi «per una fotografia la negazione del suo valore mimetico sembra neutralizzare il suo carattere fotografico» (Chéroux 2003: 136 tr. it.).

Fig. 30  
Félix Tournachon  
Nadar, ritratto di Sarah  
Bernhardt, 1855.  
Stampa da negativo  
al collodio.



e banale, l'estratto di un suo scritto è l'epigrafe di un libro di Walker Evans. Questo passo affronta il tema della ricerca della fotografia americana: «Io non dubito che la maestà e la bellezza del mondo siano latenti in qualunque sua particella... Io non dubito che nelle banalità, negli insetti, nelle persone volgari, negli schiavi, nei nani, nelle erbacce, nei rifiuti, ci sia molto più di quanto ho immaginato...» (Whitman

Fig. 31.  
Walker Evans, Allie  
Mae Burroughs,  
Hale County Ala-  
bama, 1936.



in Sontag 1973: 26 tr. it.) L'obiettivo, perciò, non era quello di abolire la bellezza, ma piuttosto di generalizzarla. Il ruolo del fotografo in uno scenario come questo viene totalmente messo da parte dall'azione meccanica che definisce lo scatto, è l'unione tra fisica e chimica che genera la fotografia. Laddove luce e macchina sono "causa prima" l'abilità del fotografo è relegata a "causa seconda".

Ai tempi, l'essenza della fotografia non poteva essere racchiusa nella figura del fotografo poiché la creatività e la manipolazione erano caratteristiche tipiche della pittura mentre la fotografia aveva un altro ruolo.

Ciò che contava era il mezzo, ma davvero l'unica possibilità della fotografia era la via della documentazione?

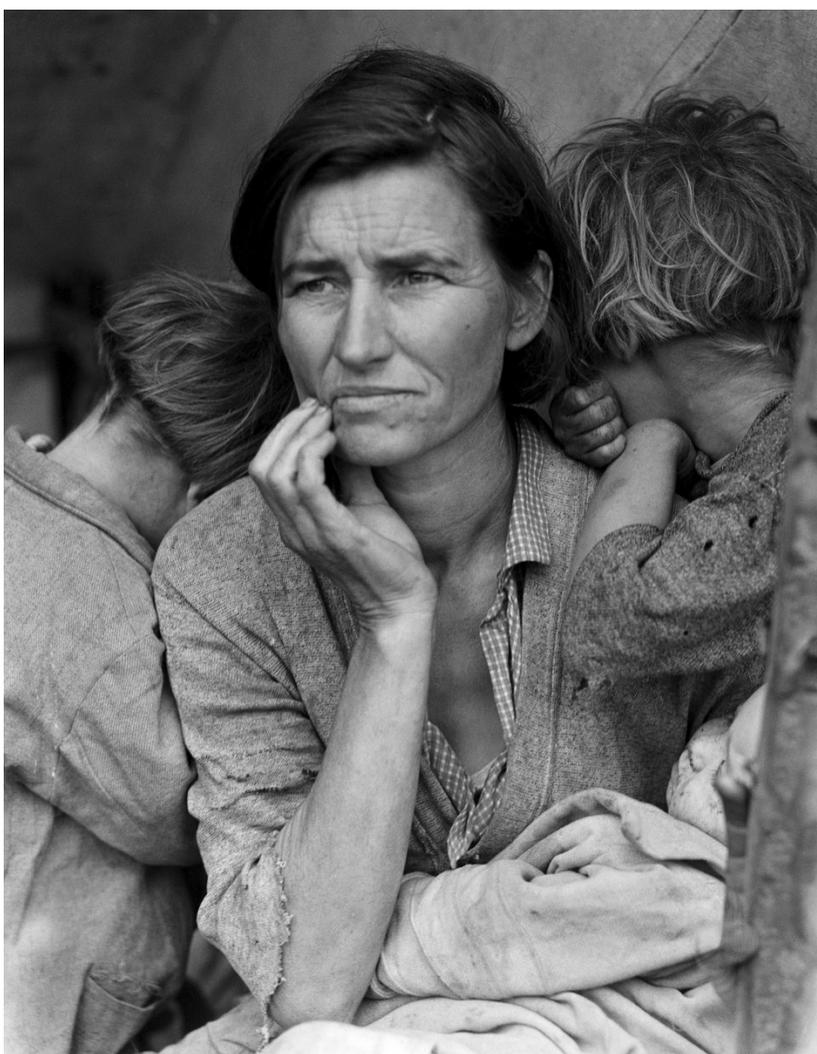


Fig. 32.  
Dorothea Lange,  
*Madre migrante*, 1935.

A questo punto diventa interessante aprire una piccola parentesi sulle riflessioni di Sigfried Kracauer riguardo al cinema – ponendo però l'attenzione solo sulle analisi relative all'argomento di nostro interesse –, poiché riconosce rapporti di discontinuità e nessi tra quest'arte e quella da cui deriva, la fotografia (cfr. Kracauer 1960 tr. it.). L'esposizione dei fatti condotta fino a ora ha evidenziato come la fotografia fin dalle sue origini abbia cercato di manifestare le sue caratteristiche per essere considerata una pratica autonoma con una propria oggettività, mettendo a fuoco una nuova relazione tra le immagini e la realtà dipendente dal nuovo mezzo. Kracauer nelle sue riflessioni sottolinea che «le opere realizzate entro i limiti d'un particolare mezzo d'espressione sono esteticamente tanto più soddisfacenti quanto più si fondano sulle qualità specifiche del mezzo» (ivi: 65). Tutto ciò che si realizza in quegli anni sono per Kracauer elementi validi che tentano di esaminare la qualità e il grado di creatività ottenibile con una fotografia, evidenziando la sua posizione nei confronti di un'arte che, ai suoi occhi, non segue canoni tradizionali né si rifà esclusivamente a un'imitazione o addirittura alla rappresentazione della realtà, piuttosto riconosce alla fotografia la capacità di aver aperto nuove frontiere di comprensione della realtà. Perciò il fotografo che vuole sfruttare a pieno il proprio mezzo espressivo deve assumere un *atteggiamento fotografico*, quindi, realizzare immagini in grado di rivelare tutte le capacità del *medium* e di mostrare la realtà in maniera immediata ma non oggettiva. Il fotografo deve riuscire a mantenere fede al reale e allo stesso tempo esprimere la propria libertà artistica che può essere determinata dal mezzo tecnico utilizzato: a partire dalla realtà lo scatto è al contempo frutto del suo modo soggettivo di vederla in una «giusta mescolanza della sua fedeltà al reale e dei suoi sforzi creativi: mescolanza, cioè, in cui questi ultimi, per quanto fortemente sviluppati, cedono il passo alle esigenze della prima» (ivi: 70). La continua tensione tra i due fronti non pone dei limiti a uno in favore dell'altro, bensì cerca di mediare la stretta connessione tra realtà e creatività del fotografo, un lavoro rigido e vincolante stimola le abilità dell'artista di reinterpretare ciò che vede in maniera nuova e significativa. È da riconoscere alla fotografia una sua particolare inclinazione a

Fig. 33.  
Edward Weston,  
*Nudo*, 1936.



esprimersi in maniera consona al mezzo prescelto e di assecondarne le caratteristiche specifiche. Le fotografie sono testimonianze di un momento del passato che riportano nel presente, attraverso le foto scientifiche vengono mostrate cose impossibili da vedere a occhio nudo, ma soprattutto «fondono [...] desiderio di conoscenza e senso della bellezza. Spesso le fotografie irradiano bellezza perché soddisfano questo desiderio» (ivi: 77), insomma mostrano lo sforzo creativo del fotografo per rappresentare aspetti significativi della realtà senza cercare di sopraffarla. Nonostante però gli obiettivi dichiarati della fotografia di rivelare la verità anziché la bellezza, finisce sempre e comunque per abbellire. È difficile scardinare dall'idea di *bello* le famose fotografie di Weston, è inevitabile riconoscere la bellezza come frutto di abilità e di gusto del fotografo. Agli inizi del Novecento l'obiettivo del fotografo era trascendere la meccanicità del mezzo in favore di valutazioni sulla fotografia tipici dell'arte; successivamente il fotografo sarà in grado di creare delle belle fotografie seppur creando un'istantanea funzionale alla comunicazione di massa.

Tra gli anni Venti e gli anni Trenta, l'America emerge per la vitalità della sua fotografia che ricoprì un ruolo fondamentale nella vita sociale americana. Divennero importanti due settori della produzione fotografica: la pubblicità e il documento sociale. Il ruolo che la fotografia pubblicitaria e documentaria svolsero in quegli anni fu quello di attenuare il divario fra la realtà e la sua rappresentazione fotografica, si impose il carattere obiettivo e veritiero della fotografia che ricopriva ogni suggestione pubblicitaria, anche elaborata, con un'apparenza di informazione neutrale. La fotografia portava con sé la presenza tangibile dell'oggetto stesso rappresentato, perciò era credibile, e induceva il pubblico americano a credere nella cosiddetta "realtà delle apparenze". La fotografia di Edward Steichen, per esempio, non voleva far conoscere gli effetti devastanti della crisi per la maggior parte dei cittadini dopo il crollo della borsa del 1929, ma rappresentare la classe operaia urbana e dar voce a quella parte di popolazione afflitta dalla disoccupazione e dalla miseria.



Fig. 34.  
Dorothea Lange,  
*Toward Los Angeles*,  
1937, California  
tratto da *An American Exodus*.

Fig. 35.  
Arthur Rothstein,  
*Sand Storm*, 1936,  
Oklahoma.



Walker Evans si dedica alla quotidianità povera della società americana, realizza un reportage che verrà poi pubblicato in un libro nel 1941 (*Let us now praise famous men*) un classico all'interno del quale egli riassume così il suo pensiero: «Esiste uno stile documentario, come quello di una fotografia della polizia. L'arte non serve a niente e il documento è utile. Quindi l'arte non è un documento, ma può adottare lo stile. È quello che faccio»<sup>21</sup>. Il suo obiettivo era quello di descrivere la vita, non rivoluzionarne la rappresentazione, questo è il fulcro del realismo americano che esalta la figura del fotografo-operatore che fa un uso franco (*straight*) della tecnica: la fotografia deve documentare la realtà, non deve né modificarla né costruirne una nuova. Alla base di questo pensiero sul referente fotografico, appartenente alla corrente della *straight photography*, c'è la fiducia tipica americana in una realtà capace di farsi conoscere e comprendere attraverso l'osservazione e in grado di essere rappresentata attraverso una macchina. Il realismo americano aiuta la nascita del fotogiornalismo, quella pratica che afferma nella mentalità collettiva un nesso immediato tra fotografia e credibilità dell'informazione. La fotografia non è solo una replica di un frammento di realtà

<sup>20</sup> Intervista di Leslie Katz, in *Art in America*, marzo-aprile 1971, in Lemagny Rouillé 1986: 162.

visibile, è piena di oggettività quanto di soggettività, è l'“immagine di colui che fotografa” e quindi il ruolo del fotografo risulta finalmente centrale, è evidente nel risultato stesso dell'immagine.

Si pensa sempre  
che ciò che viene strappato al tempo  
si trovi davanti alla macchina fotografica.  
Ma non è del tutto vero.  
Fotografare è un atto bidirezionale:  
in avanti e all'indietro.  
Certo, si procede anche “all'indietro”.  
[...] Una fotografia è sempre un'immagine duplice:  
mostra il suo oggetto  
e – più o meno visibile –  
“dietro”,  
il “controsatto”:  
l'immagine di colui che fotografa  
al momento della ripresa.<sup>22</sup>

Fotografare vuol dire anche scegliere un soggetto possibile, decidere da che punto di vista ritagliare una piccola porzione di realtà e soprattutto in che momento. Si pensi sempre al fotogiornalismo più puro. Non si può parlare di brutte fotografie se si pensa agli scatti di Eugene Smith. «Non è l'avvenimento che voglio rappresentare, ma tutte le emozioni che sono dietro questa notizia: è stata conquistata un'isola», ciò che lo distingue da altri reporter è il profondo disaccordo che sentiva proprio tra l'obiettività del fotogiornalista e la soggettività del fotografo in quanto creatore di immagini, in quanto artista potremmo dire. «Sono continuamente lacerato fra l'atteggiamento del giornalista coscienzioso, che riferisce i fatti, e quello dell'artista creatore, il quale sa che poesia e verità letterale stanno male insieme» (Smith in

<sup>21</sup> Il passo di Wim Wenders citato è tratto da Marra 2001: 316-317. Il testo è pubblicato in Wim Wenders, *Una volta*, Firenze, Edizioni Socrates, 1993.

Fig. 36.  
Eugene Smith,  
*Nurse midwife*, 1951.



Lemagny Rouillé 1986: 169). Con la sua intransigenza professionale Smith porta al culmine le riflessioni sull'etica fotografica, intesa come racconto veritiero di notizie per immagini, ponendoci di fronte a una questione che investe la fotografia: reportage sta per "riportare la realtà" in qualche modo, ma quindi le fotografie di Smith erano giornalismo o arte? È stato uno dei protagonisti dell'agenzia Magnum a fornire la definizione più esatta di fotoreporter, Henri Cartier-Bresson, che con la sua teoria del *momento decisivo* rimarrà uno dei personaggi più centrali nella storia dell'evoluzione della fotografia: «La fotografia è, nello stesso istante, il subitaneo riconoscimento del significato di un fatto e l'organizzazione rigorosa delle forme percepite visualmente che esprimono e significano quel fatto» (Henri Cartier-Bresson 1952)<sup>23</sup>. Solo pochi saranno in grado di rispettare sia la propria creatività sia la realtà che stavano catturando, coloro che non metteranno alcun freno

<sup>23</sup> Bresson ne parla in *Images à la sauvette*, Verve, Parigi 1952; ripubblicato in *Cahiers de la Photographie*, io l'ho tratto da Lemagny e Rouillé 1986: 172.

Fig. 37.  
Eugene Smith,  
*Country doctor*,  
1948.



alla propria sincerità espressiva.

#### *La testimonianza del visibile*

Il valore testimoniale della fotografia risale a una sostanziale differenza con la pittura: se il pittore poteva ritrarre persone e scene modificando la realtà e senza aver assistito a determinati eventi, la fotografia richiedeva un operatore che fosse *presente* di fronte al suo referente, *di fronte* al soggetto da rappresentare. «Le fotografie forniscono testimonianze. Una cosa di cui abbiamo sentito parlare, ma di cui dubitiamo» – scrive Susan Sontag – «ci sembra provata quando ce ne mostrano una fotografia» (Sontag 1973: 5 tr. it.). Il vero fotogiornalismo nasce alla fine del XIX secolo, con l'invenzione della lastra a mezzatinta che consentiva di stampare le fotografie con la stessa macchina usata dai tipografi. Il periodo più fiorente del fotogiornalismo risale all'epoca tra le due guerre. Questa pratica vede il suo sviluppo nel pieno della comparsa di nuove tecniche e idee, ma soprattutto dell'uscita della macchina fotografica in piccole dimensioni. La fotografia assume un ruolo di denuncia sociale, a sostegno dei totalitarismi emergenti e in funzione

**BLOW UP**

**Ugo Mulas, Verifica n°2 L'operazione fotografica  
Autoritratto per Lee Friedlander**

È interessante il parallelo sulla presenza del fotografo espressa nella Verifica numero 2 di Mulas, che a tal proposito scrive: «Qualche tempo dopo l'Omaggio a Niepce ho voluto verificare un altro aspetto della realtà della fotografia: la macchina. Contro la finestra c'è uno specchio, il sole batte sulla finestra, ne proietta l'ombra di un montante contro la parete e insieme proietta la mia ombra. Da quest'ombra si vede che sto fotografando, e la mia azione appare anche nello specchio. In ambedue i casi c'è un elemento comune: la macchina cancella il viso del fotografo, perché è all'altezza dell'occhio e nasconde i tratti del volto. La verifica è dedicata a quello che io credo sia il fotografo che più ha sentito questo problema, e ha tentato di superare la barriera che è costituita dalla macchina, cioè il mezzo stesso del suo lavoro e del suo modo di conoscere e di fare. Forse, qui come nel successivo autoritratto con Nini, c'è l'ossessione di essere presente, di vedermi mentre vedo, di partecipare, coinvolgendomi. O, meglio, è una consapevolezza che la macchina non mi appartiene, è un mezzo aggiunto di cui non si può sopravvalutare né sottovalutare la portata, ma proprio per questo un mezzo che mi esclude mentre più sono presente».



Fig. 38.  
Ugo Mulas,  
*L'operazione fotografica*, 1970.

di scopi prettamente politici; i nuovi apparecchi fotografici, portatili e istantanei conferiscono l'idea di casualità alla fotografia, la quale rimarrà fortemente connotata da questa caratteristica. Non sempre è facile comprendere come una foto non ragionata sia diventata emblema di certe situazioni, la composizione non è studiata ma istintiva, in questo modo fotografare diventa l'atto decisivo per fissare su carta la realtà, la quotidianità da dover tramandare alla storia.

Fotografare è essenzialmente un atto di non intervento. L'orrore di certi "colpi" memorabili del fotogiornalismo contemporaneo, [...] deriva in parte dalla plausibilità che ha assunto, nelle situazioni in cui il fotografo può scegliere tra una fotografia e una vita, la scelta della fotografia. Chi interviene non può registrare, chi registra non può intervenire.

Sontag 1973: 56

Ciò che il fotogiornalismo portò fu una ventata di novità per le scelte editoriali che ne derivarono. L'idea che l'immagine potesse parlare integrata con il testo e non dipendendo, divenne una vera e propria nuova forma di comunicazione, le fotografie non erano solo ornamento ma parte della narrazione con un'ampia valenza descrittiva. Se fino a quel momento la fotografia non poteva andare oltre la realtà se non



Fig. 39.  
Robert Frank,  
*Parade, Hoboken-New Jersey*, from *The Americans*, 1955.

attraverso manipolazioni aggiuntive, grazie a personalità come Minor White, questa si fa veicolo di un'espressione poetica, lui cerca nel mezzo fotografico la possibilità di spiegare il mistero della vita e il perché degli avvenimenti passati. Il fotografo è in uno stato di piena recettività, deve annullarsi per lasciare spazio alla sola presenza delle cose, rendendo la fotografia capace di trascendere dalla sua piatta registrazione meccanica. La fotografia assume un valore soggettivo, diventa parte dell'ordinario quotidiano visuale confessando ciò che c'è di più vero, non esistono più i momenti decisivi di Bresson in cui il tempo sembra totalmente fermo e il fotografo un cacciatore di istanti significativi, ma piuttosto momenti *in between*<sup>24</sup>. Robert Frank nel suo viaggio che si



Fig. 40  
William Klein, *Gun*,  
Broadway 103<sup>rd</sup> St.,  
New York, 1954.

<sup>23</sup> «Il breve istante prima e dopo il “momento buono” può essere altrettanto efficace nella sua testimonianza. Spesso, in realtà, lo è di più. Il prima e il dopo scaturiscono da un periodo dinamico. Consentendo all'immaginazione di considerare ciò che è potuto avvenire o è già avvenuto» (Heinrich Riebesehl in Lemagny e Rouillé 1986: 210).

concretizzò nella pubblicazione del libro *The Americans* (1958) fece suo questo concetto, non gli interessava il singolo momento impressionante e carico di significato, il suo obiettivo era piuttosto quello di creare attraverso la sequenza di fotografie l'emozione di un unicum narrativo capace di evocare sia l'inquietudine visiva sia le contraddizioni della società americana. Le fotografie sono aperte a più significati possibili che sorgono nell'intimità della mia coscienza indipendentemente dal momento decisivo scelto dall'artista. A differenza di antiche concezioni di bellezza, la fotografia dimostra che, quest'idea di bello si può trovare in qualunque cosa sta nell'abilità del fotografo saperla cogliere e trasmettere in un'immagine. Evolvendosi, porta quindi i fotografi a non trovare differenza tra la volontà di abbellire il mondo e quella di strappargli una maschera, di mostrarne la verità. Poiché però la fotografia è riconosciuta come il frammento di un istante, deve essere correttamente contestualizzata; una fotografia cambia a seconda del contesto in cui la vediamo. Chi scrisse di più sulla fotografia era affascinato da questo suo carattere capace di abbellire qualsiasi cosa, ciò che il fotografo riesce a fare è usare in modo corretto la macchina fotografica che «è riuscita a trasformare in un oggetto di godimento persino la miseria più abietta, trattandola in una maniera sofisticata e tecnicamente perfetta» (Benjamin in Sontag 1973: 94). Per Frank e William Klein la fotografia era un vissuto diretto intrecciato con l'esistenza di ogni autore, non un corpus di pratiche da giudicare dall'esterno. Klein esordisce così: «ci sono cose che solo un apparecchio fotografico può fare... L'apparecchio ha moltissime possibilità che non sono sfruttate. Ma questa è la fotografia. L'apparecchio può sorprenderci. Bisogna aiutarlo» (Klein in Lemagny Rouillé 1986: 194). Grazie alla macchina fotografica diventiamo tutti degli spettatori, dei turisti della realtà, che diventa così apprezzabile; per qualcuno questo atteggiamento risulta essere un atto aggressivo nei confronti del soggetto, ma Ansel Adams riconosce invece la macchina fotografica come uno «strumento d'amore e di rivelazione», non come una rivoltella carica pronta a deturpare di vitalità il suo referente, sottolineando il carattere benevolo della sua attività. Lui come altri fotografi si rifanno alla

contrapposizione radicale tra l'io e il mondo. La si vede come una manifestazione acuta dell'io individualizzato, dell'io privato e sbandato, smarrito in un mondo opprimente, che cerca di dominare la realtà facendone una rapida antologia visiva. Oppure come un mezzo per trovare un posto nel mondo riuscendo a stabilire con esso un rapporto distaccato, scavalcando cioè le pretese ingombranti e insolenti dell'io.

Sontag 1973: 102 tr.it.

A volte l'io deve annullarsi di fronte al mondo, altre volte invece autorizza un rapporto aggressivo con il mondo a favore della celebrazione dell'io. Entrambe queste posizioni vengono alternativamente esaltate, confermando quanto sia necessario ricorrere all'ambivalenza verso i mezzi della fotografia. Al centro del dibattito iniziale sulla fotografia c'è il dubbio che la fedeltà della fotografia alle apparenze e il suo dipendere dalla tecnica e non dalla mano di un artista le impedisse di essere un'arte appartenente alle belle arti, non solo quindi un'arte applicata. Dagli anni Quaranta in poi i fotografi snobbano completamente l'intenzione artistica, affermando che in genere loro trovano, registrano, osservano, testimoniano ma non fanno arte, tutto ma non quello, più avanti aggiungeranno che stanno facendo di meglio. Siamo nel periodo in cui la fotografia accoglie due branche di artisti: chi usa la fotografia come mezzo per interrogarsi sull'arte, ponendo in questione chi possa essere effettivamente definito fotografo, e chi usa la fotografia per indagare sulla sua stessa natura, conducendoci all'idea di fotografia concettuale.

### *Effetti del digitale sulla fotografia familiare e sul reportage*

Più o meno dagli anni Ottanta a oggi si parla di fotografia contemporanea, periodo in cui la fotografia si distacca dalle tecniche convenzionali diventando arte a pieno titolo. L'obiettivo della fotografia non è più quello di scattare per la stampa ma con un intento estetico, anche se continua a essere un modo per divulgare e analizzare ciò che ci circonda. «Dopo un secolo e mezzo di documentazione e memorizzazione della morte, la fotografia ha incontrato la propria morte, a un certo punto degli anni ottanta, a favore dell'immagine computerizzata» (Mirzoeff 2002: 142). Il dibattito tra analogico e digitale è attuale e vede i due sistemi in forte disputa, ma pur sempre partendo da fondamenti di fondo comuni. Walter Benjamin approfondirà la questione riconducendo la fotografia a una connessione forte e privilegiata con il reale da cui scaturiscono i connotati propri della fotografia, l'impronta fortissima e ineliminabile di analogia impedisce di vedere questa tecnica come un'arte. A questo punto possiamo riflettere sul fatto che se il principio di analogicità preclude una considerazione sull'arte e il digitale ha annullato tale condizione, allora il digitale ha restituito la fotografia all'arte? Alla risposta a questa domanda sull'arte sarà dedicato il capitolo successivo (cap. 3.1.2.); ora possiamo comunque focalizzarci su quel tipo di fotografia che si basa sul *noema* barthesiano il quale ha assicurato il corretto funzionamento della fotografia sociale: la fotografia familiare e quella dell'informazione giornalistica. Per quanto riguarda la prima tipologia Pierre Bourdieu notava come «la pratica non è altro che fotografia del fotografabile» (Bourdieu 1972: 79), rivolta perciò a tutto quello che secondo il fotografo è degno di essere ricordato e poi esibito come vanto: a dimostrazione della capacità di attestazione come prima e fondamentale funzione della fotografia. Se è vero che però il digitale ha liberato la fotografia dal rapporto di strettissima relazione con il reale che caratterizzava l'analogico, il principio teorico di Bourdieu vale anche per il digitale?

Le nostre cartelle del telefonino piene di fotografie del viaggio che abbiamo fatto dimostrano che ci siamo effettivamente stati? Ovviamente si tratta di domande provocatorie dal momento in cui possiamo

Fig. 41.  
Luigi Ghirri, *Marina  
di Ravenna*, 1986.



affermare che nel passaggio tra i due sistemi non cambia nulla, le foto di viaggio digitali continueranno a essere una testimonianza di quello che si è vissuto, dimostrando che il potere di certificazione esercitato dalla fotografia non dipende dalle differenti capacità tecniche dei due sistemi, ma piuttosto da qualcosa che è rimasto invariato nel passaggio da analogico a digitale. Per quanto riguarda il fotogiornalismo la questione è più delicata, poiché il legame con la realtà diventa doveroso e moralmente più alto rispetto al vanto di un padre che vuole vedere quanto sia cresciuto il figlio. Entrano in gioco il valore formale e concettuale della fotografia: riguardando le immagini delle torture ai prigionieri iracheni nel carcere di Abu Ghraib del 2004, nonostante siano foto sgranate e sbiadite, non hanno perso quel loro valore concettuale che ha sconvolto tutto il mondo. La questione sui valori della fotografia ripropone l'autonomia del valore concettuale rispetto a quello tecnico-formale, sottolineando come tra *vecchio* e *nuovo* sistema il potere di certificazione rimane intatto<sup>25</sup>:

Non penso che le tecniche e le tecnologie digitali avranno così tanto effetto sulle funzioni tradizionali del reportage come la gente pensa. Il reportage continuerà a essere valido e affidabile come è stato finora; la manipolazione sarà presa per ciò che vale e i due aspetti non saranno confusi tra loro come qualcuno teme.

Wall in Estep 2003

In sostanza, anche in epoca digitale la fotografia si comporta esattamente come prima. Non si vuole liquidare in modo superficiale la vicenda, ma si può rimandare tutto a problemi che da sempre sono al centro della questione fotografica: lo scontro uomo/macchina (l'automaticità di produzione e del mezzo, della macchina in relazione al fotografo), la discussione sulla perdita del potere dell'«è stato» e contemporaneamente l'insistere con il descriverle come opere casuali della natura la cui presenza non dipende da responsabilità dell'autore stesso. In fondo il nostro desiderio è che venga ribaltato il significato stesso di *foto-grafia*, di scrittura con la luce, poiché l'atto dello scrivere dovrebbe essere ricondotto alle capacità uniche dell'operatore, vorremmo perciò che l'uomo tornasse ad avere pieno potere sulla macchina.

Non si tratta di stabilire se funzionano meglio i sali d'argento o i pixel, il problema vero non è quello di una maggiore o minore definizione dell'immagine. Ponendo in crisi il nodo forte della fotografia analogica, l'è stato di Barthes, il digitale inesorabilmente apre due grossi fronti di discussione: il primo, come si è visto, riguarda il potere di testimonianza finora esercitato dalla fotografia in tutti quei territori che possiamo definire extra-artistici, [...] il secondo coinvolge invece proprio l'arte e le varie difficoltà incontrate dalla fotografia in tale prospettiva. Il tutto raccolto sotto il comune denominatore del rapporto uomo/macchina, questione da sempre centrale per l'estetica tecnologica.

Marra 2006: 40-41

<sup>24</sup> Cfr. M. Belpoliti (2006), *Senza vergogna*, postfazione a G. Ricuperati (a cura di), *Fucked Up*, Rizzoli, Milano

### 3.1.2. Come (ancora oggi, in parte) si pone la fotografia (*luce-fatto*) rispetto alla pittura (*manu-fatto*)

Uno dei dibattiti che nascono attorno al tema della fotografia è quello che riguarda da un lato la ricerca di libertà artistica e dall'altro la necessità di differenziarsi dalla pittura e da tutte quelle forme artistiche a cui la fotografia era stata affiancata nel momento della sua nascita. Dunque, quale è il giusto equilibrio tra mezzi tecnici e capacità artistiche? La fotografia è "arte esatta" o "scienza artistica"?

Diventa necessario per l'uomo sapere se un'immagine come quella fotografica "meccanico-chimica" possa essere considerata opera d'arte. Gli oppositori della fotografia fondavano gran parte del loro dibattito sull'idea che un'immagine ottenuta per contiguità con il suo soggetto celava la realtà del "lavoro fotografico" dell'autore, rivelando il suo non-essere un'opera mediata dalla mano dell'artista ma piuttosto che il risultato fosse merito esclusivamente della luce, della fisica e della chimica. L'obiettivo di questo *excursus* è quello di concentrarsi da un lato sul rapporto di questo tipo di immagini con l'arte, dall'altro sul procedimento di realizzazione che rende la fotografia un mezzo riproducibile ed esatto. Quando François Arago l'8 luglio del 1839 presenta la scoperta-invenzione di Daguerre alla Camera dei Deputati francese ne parla «sotto il quadruplice aspetto della novità, dell'utilità artistica, della rapidità dell'esecuzione nonché delle preziose risorse che la scienza ne ricaverà», considerandola capace di realizzare quel «sogno destinato a collocarsi tra le concezioni stravaganti» (Arago in Crescimanno 2010: 50) di fissare le immagini create dalla luce. È soprattutto nella sua fase primordiale che la fotografia è una questione di interesse sia delle istituzioni scientifiche sia delle Accademie di Belle Arti. Sappiamo infatti che questa tecnica è frutto di un processo chimico che lascia comunque emergere un suo lato più artistico e creativo. Dalla sua invenzione-scoperta fino alla fine del XIX secolo il dibattito sulla natura della fotografia coinvolse numerose questioni: si passa da argomentazioni che sostengono che la fotografia «si riduce a un procedimento puramente meccanico, nel quale egli [il fotografo] può dare prova di maggiore o minore abilità, senza poter essere assimilato a coloro che

praticano le belle arti, nelle quali operano l'ingegno, l'immaginazione e, a volte, il genio formato dai precetti dell'arte» (cfr. Edelman 2001 tr. it.), ad altre che sottolineano l'aspetto "industriale" o addirittura, in netta opposizione con le due precedenti, che rivestono il fotografo della capacità di aver "umanizzato" la macchina diventando "padrone" della luce, per lasciare alla propria umanità e artisticità di esprimersi pienamente. Se dovessimo pensare di differenziare la fotografia dalle altre arti, emergerebbero tutte motivazioni alquanto problematiche: che la fotografia copi la realtà è evidentemente un problema, come il fatto che essa dichiari l'esistenza dell'oggetto fotografato prolungandone l'esistenza. La tensione tra fedeltà e libertà creativa del fotografo può essere spiegata con una continua oscillazione da una verità svelata verso una bellezza che solo la fotografia può esprimere. André Bazin nel suo *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945) rilevava come il cinema e la fotografia abbiano soddisfatto il nostro desiderio di illusione attraverso una produzione meccanica che esclude l'uomo dalla realizzazione del prodotto finale:



Fig. 42.  
Alfred Stieglitz,  
*The terminal*, 1892.

la pittura si sforzava in fondo invano di illuderci e questa illusione era sufficiente all'arte, mentre la fotografia e il cinema sono scoperte che soddisfano definitivamente e nella sua stessa essenza l'ossessione del realismo. Per quanto sia abile il pittore, la sua opera sarà sempre ipotecata da una soggettività inevitabile. Sussiste un dubbio sull'immagine a causa della presenza dell'uomo. Di fatto, il fenomeno essenziale nel passaggio dalla pittura barocca alla fotografia non risiede nel semplice perfezionamento materiale (la fotografia resterà per molto tempo inferiore alla pittura nell'imitazione dei colori) ma in un fatto psicologico: la soddisfazione completa del nostro appetito d'illusione mediante una riproduzione meccanica da cui l'uomo è escluso. La soluzione non era nel risultato ma nella genesi.

Bazin 1945  
in Id. 1999: 6

Non può passare inosservato quanto la fotografia abbia costretto la pittura a ripensare le proprie modalità di essere e creare immagini della realtà, è il *potere irrazionale* della fotografia, come lo chiama Bazin, un potere che costringe l'osservatore a credere alla realtà dell'oggetto fotografato. La pretesa di obiettività della fotografia sottolinea in verità la sua profonda natura tecnica.

[...] gli artisti cercano di stupire il pubblico. Il desiderio di meravigliare e di essere stupiti è più che legittimo. *It is a happiness to wonder*, «è una gioia meravigliarsi»; ma anche *it is a happiness to dream*, «è una gioia sognare» come scrive Edgar Allan Poe. Tutto il problema, per chi mi chieda il titolo dell'artista o di amatore d'arte, è quindi di sapere con quali procedimenti egli vuole creare o sentire la meraviglia. Dal momento che il Bello è *sempre* stupefacente, sarebbe assurdo supporre che ciò che è stupefacente sia *sempre* Bello. Ora il nostro pubblico, che è stranamente incapace di sentire la felicità del fantasticare o dell'ammirare, vuole esser stupito con mezzi estranei all'arte, e i suoi artisti docili di conformano al suo gusto; vogliono colpirlo sorprenderlo, stupirlo con stratagemmi tutt'altro che nobili, in quanto lo conoscono che è incapace di sublimarsi dinanzi alla tattica naturale dell'arte vera.

Baudelaire  
[1859] 1981: 219

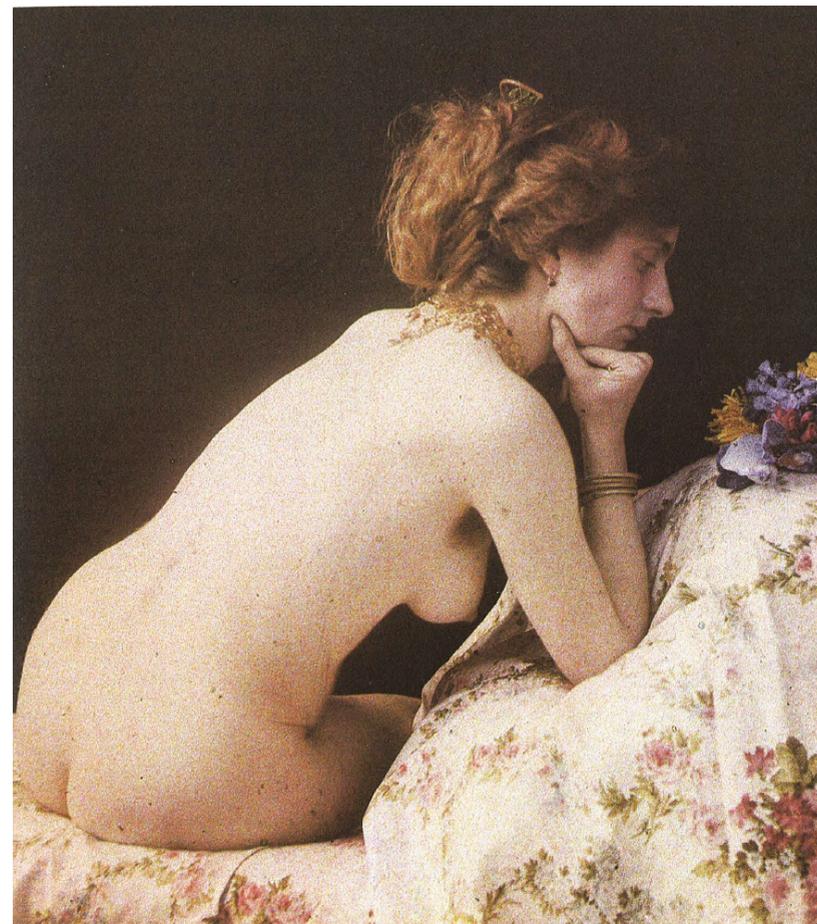


Fig. 43.  
Charles Adrien,  
*Nudo*, 1912 (Auto-  
chrome)  
I fotografi pitto-  
rialisti degli anni  
Dieci vedono nell'  
Autochrome una  
nuova occasione  
di accostarsi alla  
pittura del loro  
tempo, specie a  
quella della cor-  
rente *pointilliste*.

### *Il pittorialismo: il reale tradotto in immagine*

Dal 1875 circa e per una quindicina d'anni due congiunture, tecnica l'una e sociopolitica l'altra, evolvono di pari passo e sfociano, all'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento, in una radicale trasformazione dei modi di produzione dell'immagine fotografica in cui il grande pubblico non compra più fotografie – o le competenze di professionisti per farsele fare – ma gli strumenti per realizzarle; accanto ai fotografi industriali, ai reporter e ai ritrattisti si sviluppa una nuova categoria di praticanti amatoriali, per i quali la fotografia è uno svago, uno stru-

Fig. 44.  
Edgar Degas,  
*Ballerine*, 1884-85.



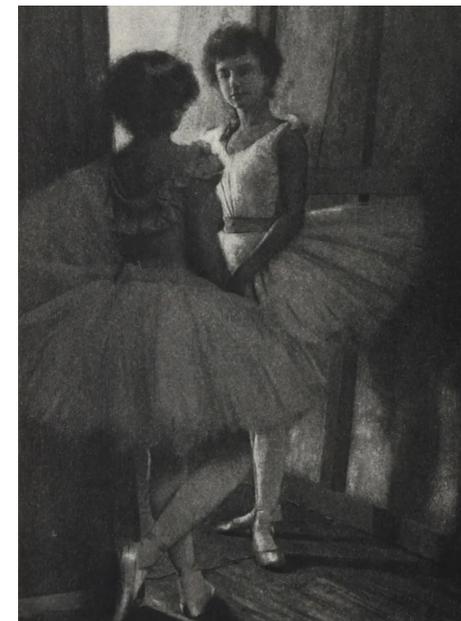
mento di piacere. Il rinnovarsi dell'estetica fotografica ufficializza la nascita di un nuovo movimento: il *pittorialismo*. Bisognava liberare la fotografia dall'idea di aver ucciso la pittura, "riformando" con acutezza l'eterno rapporto tra i due modi rappresentativi: la fotografia non imita la pittura ma si eleva al suo livello per rivendicarne lo stesso prestigio. Il pittorialismo considera la fotografia una delle belle arti.

Le origini del vocabolo pittorialismo, che traduce il termine inglese *pictorialism*, confermano la natura del suddetto disegno. La parola inglese deriva dall'espressione "pictorial photography", in cui "pictorial" è un aggettivo derivante dal nome "picture", che significa immagine o quadro e non pittura, che la lingua inglese rende con "painting". La presenza del concetto di "picture" nella denominazione inglese del movimento ricorda quale era il suo obiettivo iniziale: far conoscere la fotografia come immagine fra le altre immagini.

Lemagny  
e Rouillè 1985: 87

Per i pittorialisti la fotografia ha assolto quasi completamente il programma che Arago le aveva assegnato nel 1839: in quel periodo si

Fig. 45.  
Robert Demachy,  
*Ballet Dancers*,  
1904.



presta infatti a molti servizi dalle scienze fisiche, all'ottica, all'astronomia, alla fotometria; ha opera per conto degli storici, degli archeologi e degli artisti; assiste gli esploratori e svela i molteplici volti dell'universo; conquistando interamente il reale. Quest'idea spinge i fotografi a tradurre in immagini il reale attraverso un nuovo processo. «Se un vecchio professionista della camera oscura li segue e li osserva, si stupisce e si scandalizza ( ... ) si accorge con orrore che i suoi giovani colleghi violano tutte le regole della professione» (de La Sizeranne in Lemagny Rouillè 1985: 96). Questa battuta individua il cuore della rivoluzione pittorialista nella violazione delle regole dell'atto fotografico: fino ad allora i fotografi avevano identificato il reale senza spingersi oltre, ma nel momento in cui nell'atto veniva coinvolto l'*Operator* imponendo la sua presenza nel rapporto tra il reale e la sua immagine, questa si autonomizza rispetto all'oggetto per aprirsi alle impressioni personali che il fotografo ha provato alla vista di tale oggetto. L'atto fotografico diviene un atto di confronto fra l'individuo e il reale, e l'immagine un prodotto segnato da questo conflitto.

Per far però apparire le peculiarità qualitative dell'oggetto il fotogra-

fo dispone di una serie di tecniche di distanziamento che hanno la funzione di interporre una serie di schermi attraverso i quali il reale è filtrato e trasformato in immagine. Inoltre queste accompagnano la fotografia a soddisfare il desiderio dei pittorialisti: introdurla nella cerchia delle belle arti conferendole lo status di quadro.

A questo punto sono ambivalenti le tecniche di distanziamento: da un lato, tendono a esprimere il rapporto di forze, il conflitto che, attraverso l'immagine, oppone il fotografo al reale fotografato, dall'altro a legare fra loro le parti interne dell'immagine, a consolidarle, ad agglomerarle in modo da ottenere l'armonia di un quadro. Questo doppio gioco di conflitto esterno e di armonia interiore crea la struttura dell'immagine pittorialista del primo decennio.

Lemagny  
e Rouillé 1985: 98

Dal 1900 l'estetica pittorialista subisce una notevole evoluzione. I fotografi della seconda generazione si spingono più avanti nell'applicazione di quelle tecniche di distanziamento e nella liquidazione di gran parte del reale. Questo cambiamento coincide con la nascita della Photo-Secessione e l'apertura alle avanguardie. Il rapporto tra arte e fotografia assume una nuova definizione a partire dall'inizio del XX secolo, i pittori d'avanguardia vedono nella fotografia una liberazione dalla costrizione di rappresentare qualcosa con le loro immagini, sfociando così nel periodo che vede protagonisti i cubisti e i pittori di arte astratta. Se negli Stati Uniti, come vedremo, Alfred Stieglitz fa uscire la fotografia da sé stessa abbandonando il pittorialismo, in Europa il processo fu notevolmente diverso. I fotografi vengono stimolati dagli artisti d'avanguardia, poiché secondo la loro concezione il moderno comportava necessariamente l'impiego dei mezzi di comunicazione *moderni*. L'obiettivo era quello di dare origine a una nuova tecnica, ma anche a una nuova semplice amicizia tra i due generi: la fotografia fu coinvolta in diversi progetti e in diversi modi seguendo due costanti, compatte e contraddittorie a volte, della *fotografia d'avanguardia*. Da un lato i fotografi nutrono il desiderio di aderire a gruppi d'avanguardia per pubblicare le loro opere visive sfociando in uno sfor-

zo verso una modernizzazione della cultura, dall'altro questo processo verso la modernità porta gli artisti, sia pittori sia fotografi, a lavorare sulle forme offerte dalla scienza e dall'industria cercando di conferire loro un significato culturale, operano su immagini che in realtà sono documenti. In generale i movimenti d'avanguardia si interessano alle fotografie non perché queste riproducano forme della pittura moderna ma perché invece erano considerate semplici documenti che rispondevano ai bisogni dei media. I fotografi d'avanguardia elaborarono le loro fotografie partendo da un materiale formale ordinario (il documento) perché avevano bisogno di mantenere un legame con la loro concezione di modernità, per criticarlo e superarlo agli occhi di un pubblico condizionato dai media quali i giornali, le riviste e i manifesti.



Fig. 46.  
Man Ray,  
*Lacrime di vetro*,  
1932.

La fotografia *autentica* viene elogiata, in questo caso, dai critici perché priva delle manipolazioni tipiche dei pittorialisti:

E quella che io chiamo fotografia diretta (straight photography) – mi domanderanno – come può definirla? Beh, è abbastanza facile. Affidatevi al vostro apparecchio, al vostro occhio, al vostro buon gusto, alla vostra conoscenza della composizione, considerate ogni variazione di colori, di luce e d'ombra, studiate linee, valori, divisioni degli spazi, aspettate pazientemente che la scena o l'oggetto che vi siete proposti di raffigurare si riveli nel suo supremo momento di bellezza; in poche parole, componete l'immagine in modo tale che il negativo sia assolutamente perfetto e non abbia bisogno di alcuna o tutt'al più di una modestissima manipolazione. Io non mi oppongo al ritocco, alle eliminazioni o alle accentuazioni, fintanto che non interferiscono con le qualità naturali della tecnica fotografica. I segni e le linee del pennello, d'altro canto, non sono elementi naturali della fotografia, e io mi oppongo e sempre mi opporrò a fare uso del pennello, a imbrattare con le dita, a scarabocchiare, scalfire e sgorbiare sulla lastra, nonché al procedimento con la gomma bicromatata e con la glicerina, se tali mezzi sono usati soltanto per creare effetti confusi, indistinti. Non fraintendete le mie parole. Non voglio che l'operatore fotografico stia abbarbicato a metodi prescritti e a modelli accademici. Non voglio che sia meno artista di quanto sia oggi, anzi io voglio che sia artista, ma solo nei modi legittimi... Voglio che la fotografia pittorica sia riconosciuta come arte bella. È un ideale che amo... e per il quale combatto da anni, ma sono altrettanto convinto che lo si può raggiungere solo con la fotografia pura.

Hartmann  
in Newhall 1984:  
236-237 tr. it.

I ruoli erano chiari: se il pittore compie uno sforzo di immaginazione, il fotografo interpreta con spontaneità di giudizio, con l'occhio compone la scena, con la mano scatta non crea. L'aspetto tecnico della fotografia è stato un costante stimolo per sperimentare e allargare gli orizzonti di analisi di questa pratica, avvicinandosi sempre di più a una nuova artisticità nel lavoro industriale creando un nuovo rapporto tra

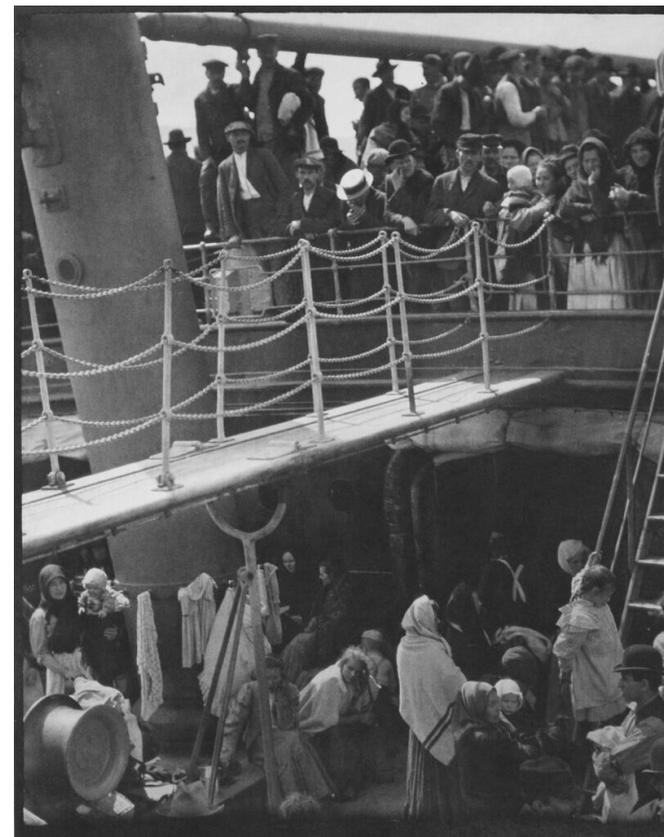


Fig. 47.  
Alfred Stieglitz,  
*Interponte*, 1907.

arte e tecnologia. Walter Benjamin si espone riguardo la  *vexata questio*  osservando come il problema vero, sollevato da questo nuovo mezzo di comunicazione, non sia quello di porre in discussione se esso sia o non sia arte, ma se attraverso la scoperta della fotografia non si sia modificato il carattere complessivo dell'arte. L'autore nella  *Piccola storia della fotografia*  (1931) sostiene che la svolta risiede nella caratteristica del  *medium*  che collega il momento produttivo con quello in cui il prodotto verrà fruito. La fotografia ha un carattere puramente strumentale. Secondo lui la capacità di riproduzione cambia l'aspetto comunicativo della fotografia diminuendone il valore collegato alla sua unicità. La fotografia, inoltre, si distingue da altre forme di rappresentazione per la sua capacità di presentarsi come  *inconsio ottico* , ossia la sua capacità di registrare fenomeni inaccessibili all'occhio umano e non legati alla sua soggettività.

### *Contro il pittorialismo, dal ready-made a Paul Strand*

La fondamentale associazione dell'arte e della tecnica in fotografia, a partire dalla fine del XIX secolo, è stravolta dalla cosiddetta visione modernista e da una nuova interpretazione del rapporto fra arte e industria. Non è questa la sede per tracciare la storia del modo in cui la teoria delle fotografia si è evoluta, cercheremo piuttosto di osservare alcuni dei motivi presenti nella critica ottocentesca che sono ritornati nella seconda metà del Novecento. Un'attenzione speciale la merita il *ready-made* di Duchamp, poiché completamente opposto al concetto di interpretazione in chiave referenziale e di *mimesis* a cui la fotografia è stata ricondotta nei suoi primi approcci teorici. Franco Vaccari nota che non si può basare la distinzione tra arte e non-arte in base all'abilità dell'autore, rischiando di far cadere il concetto stesso di arte. La fotografia in quanto compromessa con la realtà è una parente stretta di quelle forme d'arte che hanno come carattere peculiare l'esibizione diretta, l'obiettivo di Duchamp infatti era quello di stravolgere l'interpretazione dell'opera d'arte come oggetto "auratico" risematizzando in un contesto diverso l'oggetto di uso quotidiano conferendogli l'*aura* di opera d'arte<sup>27</sup>. Non si vuole accostare la fotografia in quanto *rappresentazione* al *ready-made* che invece è una *cosa*, ma piuttosto ripercorrere il processo automatico della fotografia che sfocia nella resa oggettiva della realtà. È lo stesso procedimento che fa Rosalind Krauss quando considerando la fotografia come segno indicale (argomento che verrà approfondito nel cap. 4.2.2.), non si riferisce alle qualità proprie del prodotto ma piuttosto al suo processo di produzione. Come si è già visto nel capitolo precedente (cfr. 3.1.), diversamente dall'arte dove l'autore crea l'opera in base alla sua immaginazione, il contatto con il referente in fotografia avviene attraverso un *medium* meccanico, in questo caso nemmeno il passaggio dall'analogico al digitale mutua la prospettiva: scompare la parte chimica per lasciare spazio a un *software*

<sup>27</sup> La nozione di aura è stata sviluppata da Walter Benjamin nei suoi scritti. Se nel 1931 il termine descrive il carattere di ciò che è "irripetibile" solo nel saggio del 1936 è associato all'unicità delle opere d'arte. Rimane problematico per l'autore il carattere autentico delle immagini fotografiche.

algoritmico, restando comunque radicata a un principio automatico e alla presenza fisica del referente di fronte a essa. Perciò se un quadro è qualcosa di preparato, ordinato e composto, la fotografia è più immediata, e questo suo carattere è determinato dall'effetto della luce che impressiona la superficie sensibile, la frazione di tempo in cui l'otturatore lascia passare la luce vincola il risultato in modo definitivo. L'obiettivo nel dimostrare l'artisticità della fotografia era spinto da un forte desiderio di formare immagini capaci di creare la *bellezza* anziché rappresentare semplicemente la *verità*. La fotografia realista tentava di riprodurre (con) un determinato *medium* la realtà con la presunzione di cogliere e rappresentare un aspetto oggettivo rischiando di idealizzare la propria rappresentazione rivestendola di significati inesistenti. Per i pittorialisti invece «la traccia inequivocabile della realtà, l'automaticità riproducibile, la replicabilità all'infinito dell'immagine, il ridotto o addirittura annullato ruolo esecutivo dell'artista erano aspetti di cui ancora ci si doveva vergognare» (Muzzarelli 2007: 34), il ritratto fedele del mondo è manomesso da interventi dell'artista che modifica artificialmente l'opera avvicinandola a un senso pittorico, quindi allo statuto di arte.



Fig. 48.  
Marcel Duchamp,  
*Fountain*, 1917.

**BLOW UP**

**Alfred Stieglitz, Camera Work**  
**L'esposizione e la rivista 291**

«Non capivo perché la fotografia non potesse essere un'opera d'arte e mi prodigavo per renderla tale» questa la missione dichiarata da Stieglitz. Estremamente curata dal punto di vista grafico e tipografico da Steichen, Camera Work pone particolare attenzione alla riproduzione specificando ogni volta il metodo di stampa adottato per ogni tavola in una sezione a parte (*Our Illustrations*).

Nel numero XII di Camera Work, Alfred Stieglitz annuncia un'esposizione dei migliori pittorialisti, ospitata alla "291 Fifth Avenue, New York City". Il 24 novembre 1905 viene aperta la *Little Galleries of the Photo Secession*, sarà ricordata con il nome di 291, per la rivista che verrà associata che prende il nome dall'indirizzo in cui era situata. L'impronta artistica di Steichen è pregevole di un carattere tipico della secessione viennese e dell'art nouveau. Insieme a *Camera Work* vengono pubblicati solo 12 numeri di 291, che però non attirando il pubblico e a causa degli elevati costi di produzione rimase invenduta insieme a centinaia di copie nel 1917 quando Stieglitz chiuse per sempre la rivista.

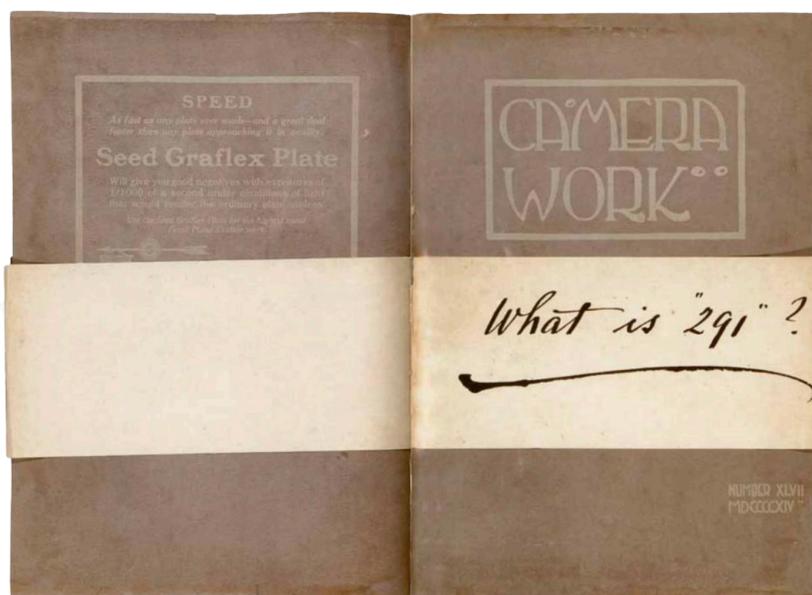


Fig. 49.  
Copertina  
del n° 47 di  
*Camera Work*, 1915.



Fig. 50.  
Little Gallery  
*Camera Work*  
n°14, 1906.

L'elemento di rottura nell'ambito della fotografia artistica furono i principi espressi dalla rivista fondata da Alfred Stieglitz tra il 1903 e il 1917: *Camera Work* pubblicò una serie di numeri che mostrarono una nuova consapevolezza e un nuovo modo di fare fotografia. L'obiettivo primario del fotografo era di rendere questa pratica un'arte autonoma senza insistere sul concetto della *mimesis* che da sempre assillava la questione. Iniziando con un'influenza tipicamente pittorialista attenta al dettaglio, Stieglitz successivamente ricerca vie più immediate più pure e semplici che lo portarono a definire la sua una *straight photography*: una fotografia diretta, pura, onesta, franca senza sotterfugi o trucchi. Stieglitz non vuole porsi in netta opposizione al pittorialismo, i cui fotografi già sostenevano che documentare la realtà non fosse l'obiettivo primario della fotografia, ma piuttosto cerca di evidenziarne i limiti: la svolta di *Camera Work* costituisce un cambiamento profondo per la fotografia grazie alla presa di coscienza delle sue proprie qualità espressive, grazie al confronto con le altre arti e al raggiungimento di una pari maturità del rapporto con la tradizione pittorica.

*Camera Work* può così porsi l'obiettivo di comporre l'immagine a partire da una visione rigorosa della realtà senza perdere però l'artisticità derivante dalla destrezza dell'artista di esprimere con questa nuova tecnica il proprio punto di vista e le sue intenzioni nel comporre l'immagine. Un uso corretto del mezzo permette in questo modo di distinguere tra una fotografia e una fotografia artistica, ciò che cambia è la funzione di mediazione che la rappresentazione fotografica riveste tra soggetto e oggetto. Se infatti la fotografia non è un'arte, può però diventare uno strumento di espressione artistica, il fotografo può creare immagini grazie alla piena padronanza tecnica del mezzo e all'abilità di usarla in modo specifico. I fotografi americani di *Camera Work* hanno maturato col tempo un differente rapporto con l'oggetto delle loro fotografie, derivante dalle nuove modalità di espressione del *medium*, «si insiste sulla immediatezza e obiettività e di conseguenza sulla necessità di una precisa composizione formale capace di mostrare un aspetto della realtà che altrimenti rimarrebbe inespreso e sfuggirebbe alla visione. [...] qualcosa che sta sempre innanzi ai

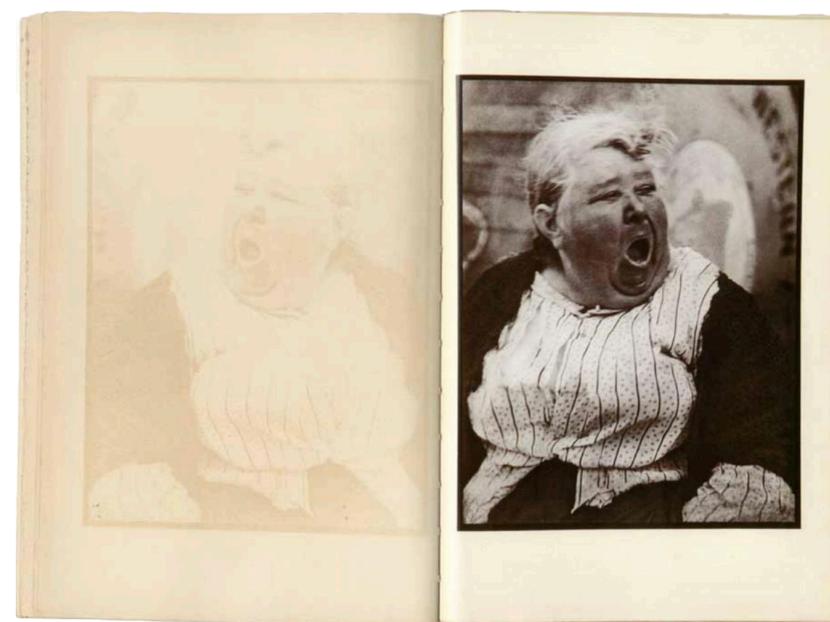


Fig. 51  
Camera Work  
n°48, Portrait,  
Yawning Woman  
(1915-16), Paul  
Strand.

nostri occhi è riprodotto sotto una nuova luce, alcuni suoi caratteri sono sottolineati senza alcun artificio ma con maggiore intensità» (Crescimanno 2010: 60)<sup>28</sup>. Paul Strand è il miglior “rappresentante” di questa consapevolezza, le sue fotografie semplici e sobrie indicano il definitivo superamento del pittorialismo per una più moderna e autonoma pratica fotografica, completando il percorso di consapevolezza della fotografia di essere un mezzo espressivo pienamente significativo, capace di mostrare oltre la realtà visibile. I fotografi di *Camera Work* hanno sviluppato un differente rapporto con l'oggetto che hanno davanti, per loro ogni *qualcosa-di-fotografabile* ha una sua dignità perché lo specifico di questa forma nuova di rappresentazione risiede nelle modalità insite nel *medium*: insistono sull'immediatezza e sull'obiettività fotografica, quindi sulla necessità di una precisa composizione formale capace di mostrare un aspetto della realtà che

<sup>25</sup> Per approfondimenti cfr. *Camera Work*, Einaudi, 1981, Alice Boughton pp. 74 e Paul Strand pp. 153-154.

**BLOW UP**

**Paul Strand, *Blind Woman*, New York, 1916**

Per comprendere il valore di ciò che Strand fece prendiamo come esempio il famoso scatto *Blind Woman* (1916), un'immagine diretta e brutale che forse oggi non è facile vedere con lo stesso occhio di allora. Sembra il semplice ritratto di una donna cieca con un cartello e una medaglia che evidenziano la sua condizione, chi la guarda la vede, ma lei non può ricambiare. Quindi in che posizione si ritrova chi guarda, la fotografia? Il fotografo rafforza la condizione di oggetto del nostro sguardo: il volto nitido riempie l'inquadratura, la donna è identificata dal cartello che fa di lei un documento.

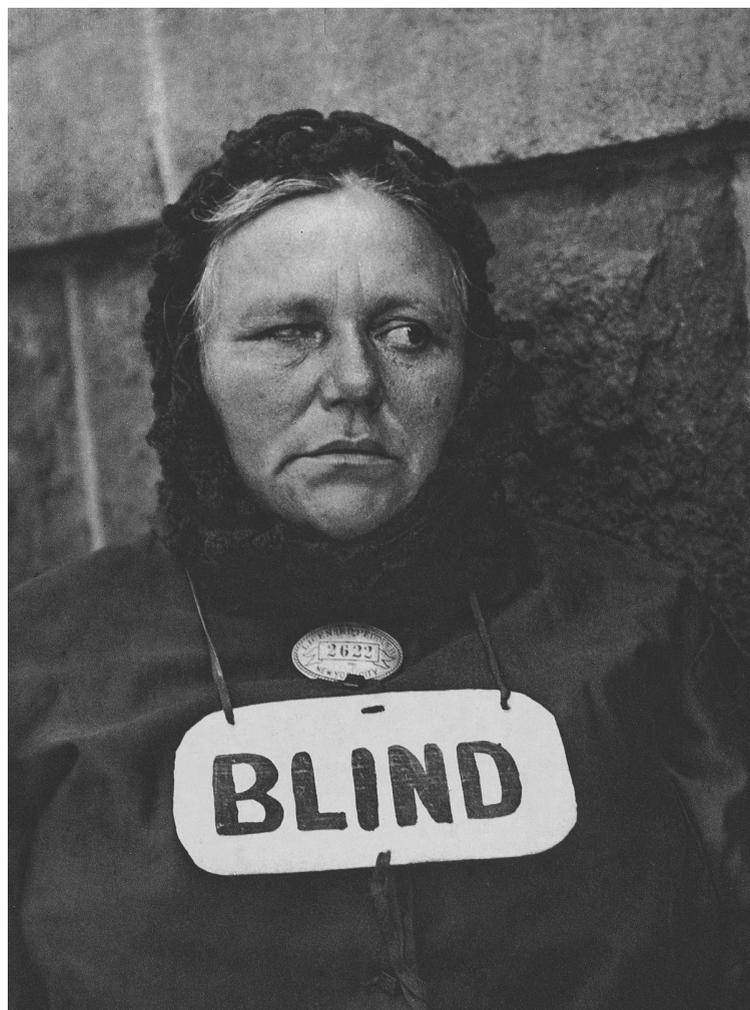


Fig. 52.  
Paul Strand,  
*Blind Woman*,  
New York, 1916.

altrimenti rimarrebbe inespresso.

In questo scenario le fotografie degli ultimi due numeri di *Camera Work* concentrano il nostro sguardo, catturando la nostra attenzione e indicando il definitivo superamento del pittorialismo a favore di una più moderna, completa e autonoma pratica fotografica basata sulla nitidezza del dettaglio e sugli effetti chiaroscuranti del bianco e nero. «Con lui [Strand], la fotografia riconquista a pieno la maneggevolezza dell'apparecchio, il senso del movimento corporeo e della "ripresa" intesa come una veloce strizzata d'occhio che individua l'immagine nella rapidità dello sguardo» (Delpire 2005:86). Con Strand si completa il percorso di presa di coscienza della fotografia di riconoscersi capace di essere un mezzo espressivo autonomo e pienamente significativo, di creare immagini che mostrano la realtà presentando comunque sempre qualcosa di nuovo: «la fotografia deve essere "suggestiva", per aumentare la distanza dalla realtà prosaica, essere concepita come un atto di fede verso la bellezza e l'assoluto, in radicale antitesi all'idea tradizionale dell'arte come riproduzione della realtà visibile» (Vanon 1981: 13). L'ultimo numero della rivista fu dedicato interamente alle opere di questo autore:

La sua opera ha le sue radici nelle migliori tradizioni della fotografia. La sua visione è assoluta potenza. Il suo lavoro è puro, diretto. Non si basa sui trucchi del processo. In tutto ciò che fa si nota un'intelligenza pratica... Le undici fotoincisioni pubblicate in questo numero rappresentano il vero Strand, l'uomo che realmente è riuscito a creare partendo dall'interno, il fotografo che ha saputo aggiungere qualcosa a ciò che c'era prima di lui. Le sue opere sono inesorabilmente dirette. Non presentano inganni né trucchi sul negativo, non sono caratterizzate da nessun -ismo; sono immuni da tentativi di confondere un pubblico ignorante, inclusi i fotografi stessi. Queste stampe sono l'espressione diretta dell'attualità e noi le abbiamo riprodotte in tutta la loro brutalità.

Stieglitz in Lemagny e Rouillé 1986: 107 tr. it.

Ciò che ha definitivamente emancipato la fotografia dalle arti visive è una nuova consapevolezza: si ricerca nei soggetti che si fotografa gli

elementi estetici delle immagini d'arte più innovative e interessanti, la fotografia così indaga la struttura degli oggetti sottolineandone le caratteristiche. L'emblema di questo passaggio può essere la foto del 1916 di Strand *La staccionata bianca* (Port Kent, NY) che richiude tutti gli elementi al centro della sua ricerca: per lui la fotografia è una forma interpretativa che attraverso le logiche del *medium* esalta i dettagli di un qualunque soggetto rappresentato, non vi è nulla di interessante nelle sue staccionate, eppure l'occhio del fotografo scorge elementi di interesse con cui crea l'immagine finale.

Fotografia e pittura non sono due sistemi potenzialmente competitivi per produrre e riprodurre immagini per la cui conciliazione bastava semplicemente arrivare a una corretta spartizione di territori. La fotografia è un'operazione di tipo diverso. [...] Non è tanto importante il problema se sia o no un'arte quanto il fatto che annuncia (e crea) nuove ambizioni per le arti. È il prototipo della tipica direzione imboccata nella nostra epoca sia dalle arti moderniste sia dalle arti commerciali: la trasformazione delle arti in metaarti o in media. Le arti tradizionali sono opere singole prodotti da un individuo i media invece sono democratici svalutano il ruolo del produttore e specializzato o autore e considerano come materiale il mondo intero.

Sontag 1973: 129 tr. it.

Fig. 53.  
Paul Strand,  
*White Fence*, Port Kent,  
New York, 1916.

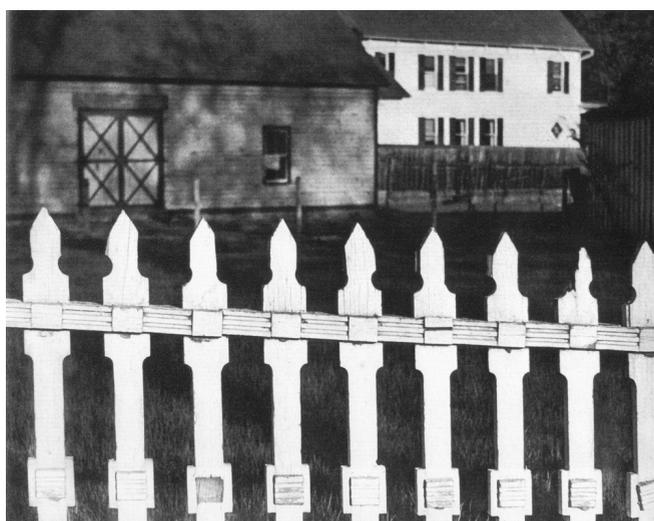


Fig. 54.  
Alfred Stieglitz,  
*The flat-iron building*, 1902-1903.  
Col rapporto che crea fra l'edificio e l'albero, suggerendo visualmente la pianta triangolare che dà nome al grattacielo, Stieglitz inventa un nuovo modo di inquadrare e di strutturare una fotografia.



4.

Descrivere

---

#### 4.1 ANALISI DELL'ÉKPHRASIS PER UNA TASSONOMIA DELLE RELAZIONI TRA IMMAGINE E PAROLA

L'analisi appena conclusa secondo le specifiche di *realtà* e in confronto alla pittura mi è stata necessaria per procedere con lo studio semiotico dell'immagine fotografica. Anche Jean-Marie Floch si interroga su certe componenti semiotiche della fotografia per descrivere cinque scatti famosi (cfr. Floch 1986).

Non si tratta di una riflessione teorica sulla Fotografia, e ancor meno di un tentativo di definizione della sua specificità. [...] Vogliamo rendere conto della particolarità di *una fotografia* e non convincere (e convincerci) della specificità *della Fotografia*. Testi, saggi, atti, convegni: c'è un gran numero di opere dedicate alla definizione della Fotografia come linguaggio, come mezzo o come segno [...]. Si vuole scoprire la "fotograficità".

Floch  
[1986] 2003: 7

Abbiamo visto che la fotografia gira attorno a diversi "attori", meccanici quali la camera, o più "dinamici" "attivi" come il lavoro del fotografo, fino al ruolo ricettivo dell'osservatore. La mia analisi vuole approfondire quest'ultima fase analizzando cosa la visione dell'immagine fotografica suscita nello spettatore, e delineando le pratiche del linguaggio che l'osservatore utilizza nell'identificare gli elementi che compongono lo scatto. Per procedere in questa direzione ho deciso di trattare, insieme all'immagine fotografica, la pratica descrittiva dell'*ékphrasis*.

Nella pagina precedente:  
Fig. 55. Hans Vredeman de Vries, *Architectural Capriccio with an Arcade and Fountain in Point Perspective*, 1594-96.

I principi metodologici ai quali faccio riferimento, parliamo dei *visual studies*, ci inducono verso il tentativo di individuare un aspetto visuale nel testo letterario constatando una sua capacità evocativa. Questa abilità non è propria del nostro tempo, né ha a che fare con il dominio delle immagini nella comunicazione mediatica, ma è una tendenza secolare insita nell'uomo: riportare a un qualsiasi altro interlocutore la propria esperienza visiva, l'immagine di un oggetto, le persone o l'esperienza stessa la cui importanza è contenuta proprio nell'effetto visivo. Definendo sia l'immagine fotografica sia la lingua come due sistemi semiotici differenti possiamo facilmente ricondurci alla nozione di *intermedialità*. Questa costituisce una modalità di relazione tra i linguaggi, un approccio dove due o più sistemi interagiscono tra di loro dando luogo a fenomeni intermediali. È un intreccio tra linguaggi delle arti e possibilità dei media, rappresenta un'estensione reciproca in una logica non necessariamente tecnologica. Il suo obiettivo è quello di far passare i linguaggi dall'intreccio alla fusione, un'unità sinestetica che vede la trasformazione di contenuti da un piano all'altro, come vedremo (cfr. Hjelmslev 1943 e 1953). Spesso la critica conferisce un carattere intertestuale (intersemiotico) all'intermedialità, considerata una categoria dell'intertestualità. Per Peter Wagner l'intermedialità rappresenta l'insieme delle «practical interpretations that take into account the intermedial nature of iconotexts» (Wagner 2012: 18). Seppur differenti da un punto di vista strutturale e della ricezione da parte del lettore/osservatore, la pratica ekphrastica e la ricezione di un'immagine sono accomunabili come processi di combinazione iconotestuale. Il rapporto tra media differenti si trasforma a questo punto in un campo nuovo da esplorare per il suo essere costruito bimediale, intermediale o intramediale. Secondo Irina O. Rajewsky, il crescente utilizzo di questa pratica deriva dal suo essere un *umbrella-term* che

point[s] less to new types of problems *per se* than (at least potentially) to new ways of solving problems, new possibilities for presenting and thinking about them, and to new, or at least to different views on medial border-crossings and hybridization.

Per la studiosa “intermedialità” in senso stretto è un termine generico usato per designare tutti quei fenomeni che avvengono *tra* media, “intermediale” invece «designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from intramedial phenomena as well as from transmedial phenomena» (*ibidem*). Il concetto di intermedialità deve fare i conti con i media a cui fa riferimento, nel nostro caso alla natura fotografica dell'immagine e a quella letteraria dei testi. Per questo motivo è possibile suddividerla in tre subcategorie, *medial transposition*, *media combination* e *intermedial references*, così definite:

1. *medial transposition* (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. [...]
2. *media combination*: [...] the intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. Thus, for this category, intermediality is a communicative-semiotic concept, based on the combination of at least two medial forms of articulation. [...]
3. *intermedial references*, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. [...] Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...] or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium qua system.

*ibidem*

Fig. 56.  
Robert Doisneau,  
*Un regard oblique*,  
Parigi, 1948.



Da queste definizioni possiamo dedurre che esse non risultano esclusive e perciò possono essere utilizzate contemporaneamente: per esempio nel nostro scenario in cui si utilizza la pratica dell'*ékphrasis* per descrivere una fotografia, a un'iniziale *intermedial reference*, in quanto "rappresentazione" letteraria di un linguaggio visuale, si combina necessariamente una *media transposition*, data dalla necessità di trasporre la fotografia nel testo. La trasposizione, intesa nei termini descritti nel paragrafo precedente, non avviene a tutti gli effetti ma dipende dalla presenza o meno della fotografia, riconducendoci alla distinzione tra la nozione di *ékphrasis mimetica* e *ékphrasis nozionale*. Parleremo in particolare di *intermedial reference*, consci del fatto che tale procedimento includerà necessariamente anche la trasposizione mediale.

Possiamo ora inoltrarci in un aspetto centrale dello scontro tra verbale e visuale, cioè l'abilità del testo letterario di realizzare evocazioni visuali. È intrinseca nell'uomo la capacità di riportare la propria esperienza visiva a un'altra persona, l'immagine di un oggetto, di persone o di una qualsiasi esperienza in cui l'effetto visivo ricopre un'importanza fondamentale. L'*ékphrasis* è la forma più conosciuta e tradizionale di rapporto tra letteratura e arti figurative.

#### 4.1.1. Il linguaggio delle immagini: la pratica dell'*ékphrasis*

Il termine (dal greco *ek*, "fuori" e *phrasin*, "parlare") originariamente si riferiva a una forma descrittiva più generica rispetto a quella a cui viene associata oggi. Le prime forme di *ékphrasis* possiamo farle risalire a delle "semplici" descrizioni, a partire da quella dello scudo di Achille di Omero, o a quelle di alcuni dipinti da parte di sofisti come Luciano o Filostrato. Infatti, inizialmente con questo termine si intendeva un esercizio della retorica utile agli allievi nella composizione di testi, e consisteva nel "descrivere" persone, luoghi, tempi, eventi, e altri "oggetti". Nei vari studi di critica retorica emerge che questo tipo di descrizione sia vista sia come una "finestra" sul fenomeno visuale - attraverso cui il pubblico accetta l'illusione di "guardare" il fenomeno scritto - sia come una trasformazione degli stessi fenomeni attraverso l'esperienza e il linguaggio di chi scrive. Per gli antichi, perciò, l'*ékphrasis* non era legata né alla parte letterale né a soggetti del mondo visuale, ma piuttosto all'effetto che il discorso provocava sul pubblico, l'abilità dello scrittore si misurava in chiarezza descrittiva e vividezza, cioè nella sua capacità di rappresentare visivamente un testo appellandosi all'"occhio mentale" dell'ascoltatore: questa caratteristica del discorso efrastico era chiamata *enargeia*. Il termine *enargeia* (dal greco *enarges*, "visibile, palpabile, manifesto") si riferisce all'abilità dell'oratore di rendere "visibili" agli ascoltatori gli eventi e gli oggetti raccontati come fossero "vivi", possiamo quindi considerarla come la "parte vitale" dell'*ékphrasis*: l'oggetto era visto attraverso gli "occhi della mente", veniva descritto per mantenere vivo il piacere estetico che era in grado di suscitare. Legata principalmente all'arte oratoria, l'*ékphrasis* non era limitata al

solo ambito letterario, e soprattutto non solo alla descrizione di oggetti d'arte; questa "restrizione" è in realtà, come dimostreremo, una svolta moderna. Un'ulteriore "novità" del modernismo a cui gli antichi non danno peso, è la distinzione tra narrazione e descrizione, dove la prima si dispiega nel tempo mentre la seconda dà luogo a una pausa narrativa. Il senso che oggi diamo all'*ékphrasis* in quanto testo facente riferimento a un fatto visivo, probabilmente si rifa alla pratica di comporre ecfraresi come esercizi isolati. Per recuperare esempi illustri di descrizioni dedicate a opere d'arte bisogna risalire al periodo della Seconda Sofistica, nello specifico alle descrizioni di Luciano di Samosata (II sec.d.C.) che offrono un valido esempio di pratiche ecfraistiche in senso moderno. Luciano, attraverso una serie di tecniche retoriche, riesce a "spiegare la bellezza" degli oggetti d'arte, il linguaggio preciso tecnico e nitido favorisce l'ascoltatore nel processo immaginativo che dà forma e sostanza all'oggetto evocato dalle parole. In questo caso non è certamente messa in discussione la superiorità della parola, la descrizione infatti svolge la funzione di mostrare, far vedere, restituendo alla parola la sua *enargeia*. Il dibattito tra parola e immagine si sviluppò interessando e affascinando teorici e studiosi di svariati ambiti.

Nel Medioevo la questione diviene centrale soprattutto perché il crollo dell'alfabetizzazione favorisce una svolta verso la supremazia dell'immagine. A questo punto la *figurazione* rivestiva un ruolo fondamentale all'interno di un fenomeno "osmotico tra figura e scrittura" (cfr. Lenzo 2012). Il millennio medievale si trova a dover gestire un ulteriore cambiamento: il rapporto con la natura. Quest a non è più semplicemente il mondo materico e oggettivo di cui tutti possiamo gustare la presenza ma un simbolo, una manifestazione che va oltre la comprensione limitata del senso della vista, fino a quel momento garante di verità e realtà. Ora questo ruolo spetta alle arti visive, che oltre a rappresentare il visibile devono dare una forma concreta (attraverso la pittura o la scultura) alla realtà sovrasensibile.

Quindi che ruolo ricopre l'*ékphrasis*?

Certamente non deve più perseguire quella vividezza e chiarezza tipica dei retori antichi, ma piuttosto ha il ruolo di rivelare l'esistenza di

un'altra realtà e di ispirare un senso di meraviglia di fronte a essa.

A questo proposito, scrive Jean H. Hagstrum:

Here the wonder is not the one Homer celebrated – the shaping of intractable stone and metal into the likeness of reality – but the introduction of the unseen, the supernatural, into the material. (...) Such a conception tends to reduce the distance between object and beholder. (...) The desire, fostered by Christian art, (is) to speak to the object, to implore him and to induce it to respond.

Hagstrum 1987: 49

Jean Hagstrum fu il pioniere di una lunga serie di studi critici contemporanei relativi alla descrizione letteraria, ma della sua riflessione colpisce il mancato uso del termine *ékphrasis*, a cui preferisce sostituire il termine più neutrale di "poesia iconica" riconoscendo invece al termine precedentemente citato ben altro valore: preferisce attribuirgli una mera funzione prosopopeica e d'integrazione sinestetica all'opera a cui fa riferimento. Quindi se da un lato estende l'utilizzo del termine non solo alla prosa ma anche alla poesia, dall'altro Hagstrum riduce il significato del termine all'abilità di «dare voce e linguaggio a un oggetto d'arte altrimenti muto» (cfr. Hagstrum 1987). La sua reticen-



Fig. 57.  
Lo scudo di Achille. Primo riferimento iconico dell'*ékphrasis* adottata da Omero.

Fig. 58.  
Raffaello,  
*Lo sposalizio della  
vergine*, 1504.



za nell'utilizzare il termine deriva molto probabilmente da una poca chiarezza semantica di cui era preguata la parola. L'analisi di Hagstrum sulle "arti sorelle" ci permetterà di entrare nel vivo del dibattito del Novecento. Durante il Rinascimento lo scopo dell'ekphrasi torna a essere l'evocazione verbale di un'arte visuale, forse a causa di un rinnovato interesse per i classici che portò all'invenzione di nuove tecniche come la prospettiva. Nel XVIII secolo si stabilisce una più intima relazione tra pittore e poeta che tornano entrambi a notare la bellezza e l'importanza della natura. John Dryden nel suo *A Parallel betwixt Painting and Poetry* (1695) trova che la maggior differenza tra arte e pittura ri-

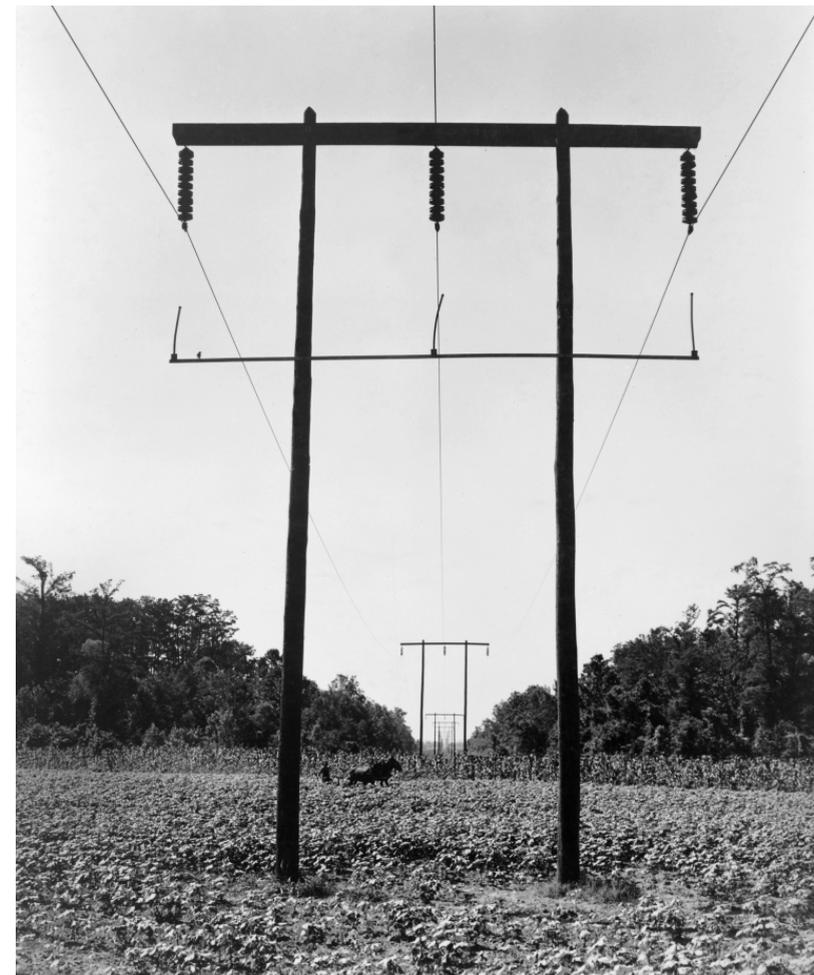


Fig. 59.  
Dorothea Lange,  
*Linee elettriche*,  
1938.

siede nel diverso modo di trattare il tempo: «the advantage of painting, even above tragedy, that what this last represents in the space of many hours, the former shows us in one moment» (Dryden [1695] 1989: 54 tr. it.). Analogamente, Jonathan Richardson scrive «painting pours ideas into our minds, words only drop them» (Richardson [1715] 2018: 6 tr. it.) e J. Reynolds nota che il pittore «cannot, like the poet or historian, expatiate, and impress the mind with great veneration for the character of the hero or saint he represents», egli non ha niente se non «one sentence to utter, one moment to exhibit» (Reynolds [1769] 2008: 66). Queste riflessioni portarono Lessing a sferrare il più duro



attacco contro la dottrina dell'*ut pictura poesis*, che abbiamo già ampiamente trattato. Infatti, l'obiettivo della poesia efrastica del XVIII secolo fu proprio quello di cercare di trasferire la qualità spaziale della pittura sulle varie espressioni verbali, suggerendo in modo rapido ed essenziale il particolare visivo, per promuovere una stasi verbale. A questo punto, invece di duplicati verbali di oggetti d'arte, il poeta evoca nella mente del lettore i dipinti in maniera essenziale con brevi cenni, affidandosi alla sua immaginazione visiva e all'abilità di riconoscere le sue referenze iconiche. Il rinnovato interesse critico novecentesco per il fenomeno dell'*ékphrasis* sta nella distanza che nuovamente separa le parole dalle immagini:

Il rapporto tra linguaggio e pittura è un rapporto infinito. Non che la parola sia imperfetta e, di fronte al visibile, in una carenza che si sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi.

Foucault [1966]  
2016: 23-24

Nel celebre brano *Le parole e le cose* (1966) di Michael Foucault, il filosofo mette in crisi il valore rappresentativo della parola, il concetto di rappresentazione *tout court* a partire dall'epoca moderna in cui non c'è più, come in epoca classica, rassomiglianza tra la scrittura e le cose. La descrizione diventa così per Foucault un espediente che permette al lettore di «passare furtivamente dallo spazio in cui si parla allo spazio in cui si guarda» (*ibidem*). Se la teoria dell'*ékphrasis* è diventata di recente una questione primaria nell'ambito della teoria letteraria, di sicuro è perché ha trovato nella crisi della rappresentazione annunciata da Foucault lo stimolo per continuare ad analizzare il rapporto tra parola e immagine. A partire da questa crisi della rappresentazione, annunciata da Foucault, la critica novecentesca ritrova la spinta per ritornare a indagare il rapporto tra la parola e l'immagine.

### Las Meninas di Velasquez descritto da Foucault Introduzione a *Le opere e le cose* (1966)

L'opera di Velasquez viene descritta con le parole di Foucault in apertura del suo famoso saggio *Le parole e le cose* (1966), riaprendo nel Novecento il rinnovato interesse critico per il fenomeno dell'*ékphrasis*, a partire dalla distanza che nuovamente separa le parole dalle immagini. Sarebbe proprio a partire da questa crisi della rappresentazione, annunciata da Foucault, che la critica novecentesca avrebbe ritrovato la spinta per ritornare ad indagare il rapporto tra la parola e l'immagine. Il quadro si fa immagine del concetto stesso di rappresentazione, come se il referente dell'opera fosse il gioco stesso della rappresentazione. Con l'opera di Foucault, nonostante l'*ékphrasis* venga utilizzata per descrivere un'opera visuale, il testo nel suo caso rimane altro rispetto all'immagine, pur incontrando il suo corrispettivo semiotico.



Fig. 60.  
Diego Velasquez,  
*Las Meninas*, 1656.

#### 4.1.2 . L'eco dell'ekphrasis nella cultura visuale contemporanea

In *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory* (1980) Mitchell considera fallace la distinzione tra dimensione temporale della letteratura e dimensione spaziale delle arti figurative (di Lessing). Secondo lui non è infatti possibile fare esperienza della dimensione temporale della letteratura senza fare riferimento al parametro spaziale dell'arte figurativa, e viceversa. L'autore suggerisce piuttosto di vedere lo spazio e il tempo come poli interdipendenti tra loro. È ben noto che Mitchell si ponga in netto contrasto con Lessing e preferisca: «[...] guardare alla letteratura e al linguaggio come al terreno di incontro di queste due modalità, l'arena in cui ritmo, forma e articolazione convergono balbettando canto e discorso e schizzando scrittura e disegno» (*ivi*: 566).

Qualche anno dopo James Heffernan riapre il dibattito nel suo famoso saggio *Ekphrasis and Representation* (1991). È lui ad aver coniato la definizione più condivisa e adattabile di ekphrasis ossia «a verbal representation of graphic representation». Heffernan definisce il termine a partire da ciò che lo nega, a partire da ciò che secondo lui non appartiene all'ekphrasis, partendo dal presupposto che essa rappresenti esplicitamente la rappresentazione stessa. Di seguito riporto un esempio per chiarire meglio la sua tesi:

The Brooklyn Bridge may be considered a work of art and construed as a symbol of many things, but since it was not created to represent anything, a poem such as Hart Crane's *The Bridge* is no more ekphrastic than William's *The Red Wheelbarrow*.

Heffernan 1991: 31

Questo tipo di ekphrasis, che utilizza un mezzo per rappresentarne un altro, si allontana dalle distinzioni ecfrastiche dei critici precedenti. Omero nella sua descrizione dello scudo di Achille distingue ciò che è rappresentato e il mezzo della rappresentazione, inoltre anima le figure "congelate" nell'immagine, trasformandola in una narrativa di azioni. In più il fatto che il linguaggio risponda in modo narrativo alla stasi pittorica è la caratteristica, secondo Heffernan, della letteratura ecfra-

stica *tout court*, mentre Omero cerca di riportare al significato etimologico del termine cioè quello di "dar voce" a qualcosa, concentrandosi sulla funzione autoreferenziale dell'ekphrasis su un piano letterario. Lo stesso anno di uscita del saggio di Heffernan, Murray Krieger pubblica *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign* (1991). Tenta infatti una sintesi sulla questione dell'ekphrasis, approfondisce le capacità della parola, in quanto "segno arbitrario", di creare immagini e quindi di operare in realtà come segno "naturale" (segni mimetici appartenenti alle arti visive). Per indagare le abilità pittoriche del mondo verbale è necessario un approccio più ampio e generalizzato; dunque, l'ekphrasis non esiste solo in relazione a oggetti d'arte ma in tutti quei casi in cui la dimensione spaziale e visuale vengono evocate attraverso le parole.

Infatti Krieger include nel suo studio quei momenti di "impulso spaziale", come li definisce lui, che corrispondono a tutti quei tentativi dell'arte verbale di creare illusioni, caratteristica solitamente associata al segno naturale. Il lavoro di Krieger ripercorre la prospettiva secondo cui l'ekphrasis occidentale è vista come la possibilità di "rappresentare l'irrappresentabile", quindi l'illusione di riproporre la realtà agli occhi dei lettori con l'ausilio di segni arbitrari. È evidente che la riflessione sull'ekphrasis – a seguito delle tesi di Heffernan e Krieger – viene spostata da un piano semiotico a quello della rappresentazione: si arriva così a teorizzare non più una differenza tra parola e immagine quanto più la ricerca di una comunicazione tra i due mondi. In *Picture Theory* (1994) Mitchell fa una considerazione importante a premessa dello studio del rapporto tra immagine e testo che andrà a trattare successivamente: «Comparison itself is not a necessary procedure in the study of image-text relations». In questo modo egli ribalta gli studi che l'hanno preceduto stabilendo un nuovo modo di continuare la sua ricerca, la cui sfida è quella di ri-descrivere

the whole image/text problematic that underwrites the comparative method and to identify critical practices that might facilitate a sense of connectedness while working against the homogenizing, anesthetic tendencies of comparative strategies and semiotic "science".

Mitchell 1994: 87-87

Fig. 61.  
Cuchi White, *Pie-  
tra Ligure, Italie*  
Dal progetto foto-  
testuale realizzato  
con George Perec:  
*Trompe l'œil*, 1981.



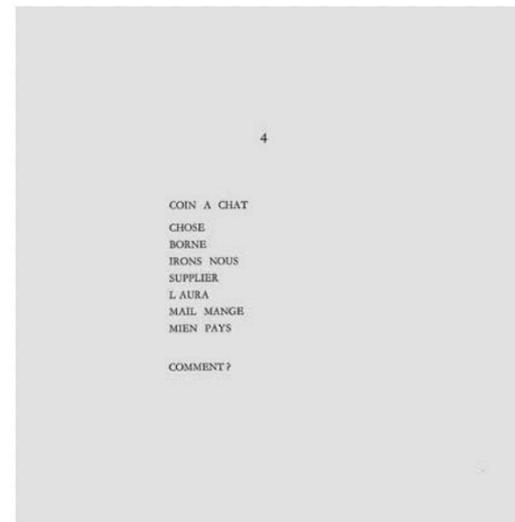
Dando per scontato che il rapporto tra i due *media* non deve essere di tipo comparativo, aggiunge:

in short, all arts are “composite” arts (both text and image), all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes.

Mitchell 1994: 95

Quindi se da un lato non è possibile parlare di un'immagine e conferirle del significato senza l'ausilio della parola, quest'ultima è rivestita di un “manto visuale” dal quale non può essere scissa. In questo modo vuole render conto dell'aumento della presenza e della circolazione di immagini nella cultura contemporanea, inaugurando un nuovo *pictorial turn*. Lo studioso tornerà sulla questione ecfraistica, proponendo vie interpretative in uno scritto *Ekphrasis and the Other* (1992) che confluirà qualche anno dopo nel famoso saggio *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (1994): l'autore riflette sul concetto di verbale e visuale, quindi sulle modalità del testo di accettare o rifiutare l'idea di rappresentare visivamente qualcosa. Nel suo saggio porta come esempio una commedia radiofonica del secolo precedente,

Fig. 62.  
George Perec,  
*Poesia n°4*.  
Dal progetto foto-  
testuale realizzato  
con Cuchi White:  
*Trompe l'œil*, 1981.



e precisamente a un momento in cui i due comici “Bob and Ray” commentavano fotografie di luoghi che avevano visitato durante le vacanze estive tentando di evocare negli ascoltatori quelle stesse scene.

Questo esempio rappresenta secondo Mitchell il fascino tipico dell'*ekphrasis*, cioè di rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale, facendo eco al suo predecessore.

Da queste riflessioni identifica tre fasi attraverso le quali si realizza questo tipo di fascinazioni: “indifferenza ecfraistica” (*ekphrastic indifference*), “speranza ecfraistica” (*ekphrastic hope*) e “paura ecfraistica” (*ekphrastic fear*). La prima fase deriva da una percezione comune secondo cui l'*ekphrasis* sia impossibile, per cui ogni *medium* possiede i propri mezzi e qualità che non possono essere utili ad altri *media*, il linguaggio risponde ai limiti della rappresentazione verbale che potrà parlare di un oggetto e farvi riferimento, ma non potrà mai rappresentarlo: «Words can cite, but never sight their objects» (Mitchell 1994: 152).

Così l'*ekphrasis* si riduce al semplice utilizzo di un termine per indicare un genere letterario minore e oscuro, ma queste caratteristiche non limitano la nascita di una letteratura attorno a questo genere che dallo scudo di Achille si semplifica nella più recente poesia postmoderna. Per Mitchell si ha “ekphrastic hope” quando attraverso un uso corret-

to delle metafore e dell'immaginazione il linguaggio raggiunge il suo principale obiettivo, quello di "far vedere", diventando un mezzo al servizio delle arti visive. L'*ekphrasis* diventa applicabile alla comunicazione linguistica in quanto lo scopo, secondo il principio dell'*ut pictura poësis*, è quello di rendere visibile di *che cosa* e di *chi* stiamo parlando. In questa seconda fase lo straniamento iniziale, provocato dalla divisione immagine/testo, viene superato e sostituito da una forma sintetica, che Mitchell definisce icona verbale, o *imagetext*.

La terza e ultima fase individuata da Mitchell è quella che lui definisce "ecphrastic fear". Un momento di resistenza e di paura, appunto, che il desiderio figurativo dell'*ekphrasis* si realizzi veramente, quel sentimento che in sostanza caratterizza tutto il *Lacoonte* di Lessing, la paura della completezza delle immagini che «non solo contengono già tutto ciò che è possibile descrivere con le parole, ma per di più lo *mostrano*» (Purgar 2019:199). Per Mitchell l'unico modo per uscire da questo ingarbugliato nodo di questioni è riconoscere una totale *equivalenza* tra le due semiotiche, sia dal punto di vista comunicativo che sociale:

Non vi è alcuna differenza essenziale tra testi e immagini e dunque nessun divario da colmare tra questi media in virtù di speciali strategie ecfrastriche. Il linguaggio può sostituire la raffigurazione (*depiction*) e la raffigurazione può sostituire il linguaggio perché gli atti comunicativi, espressivi, la narrazione, l'argomentazione, la descrizione, l'esposizione e gli altri cosiddetti "atti linguistici" non specifici di alcun *medium*, non sono "propri" di nessun *medium*.

Mitchell  
1994:160; trad. mia

A seguito di queste riflessioni Mitchell delinea la sua personale definizione di *ekphrasis*:

I don't think that ekphrasis is the key to the difference between ordinary and literary language, but merely one of many figures for distinguishing the literary institution (in this case by associating verbal with visual art). [...] My emphasis on canonical examples of ekphrasis in

ancient, modern and romantic poetry has not been aimed at reinforcing the status of this canon or of ekphrasis, but at showing how the "workings" of ekphrasis, even in its classic forms, tends to unravel the conventional saturating of the imagetext and to expose the social structure of representation as an activity and a relationship of power/knowledge/desire-representation of something done to something

ivi: 180

Mitchell non risolve il problema ecfrastrico, riconosce però l'impossibilità di trovare una definizione che ammetta tutte le possibili varianti e considera perciò questo un genere aperto, e la sua teoria dell'*imagetext* una delle tante applicabili. Se Lessing lancia una sfida partendo dalla convinzione di dinamicità narrativa, in quanto racconta azioni e spazialità di pittura e scultura, in quanto rappresentazioni di corpi, i vari studiosi hanno provato a dare una loro risposta alla questione dell'*ekphrasis*. Il limite teoretico, ma anche lo stimolo più grande, fu certamente la specificità dei due mezzi, che portò gli studiosi all'identificazione dell'*ekphrasis* come punto di incontro di poli opposti come spazio-tempo, descrizione-narrazione, segno naturale o arbitrario. L'*ekphrasis*, dunque, tiene viva la sua coscienza narrativa, evocando una dimensione spaziale pur rimanendo connessa alla caratteristica temporale del suo mezzo. Questo spiega perché il termine si presta a una svariata quantità di definizioni, anche contrastanti tra di loro. Nella moderna teorizzazione è necessario un referente che utilizzi un mezzo espressivo differente da quello verbale, per rappresentare o ri-presentare il soggetto in questione. Serve inoltre una voce narrativa che riproponga l'immagine dell'oggetto attraverso il suo mezzo artistico: come i suoi "occhi" lo vedono. Chiunque descriva la scena proietta sé stesso, la sua immaginazione e la sua esperienza culturale nell'espressione verbale per ritrarre.

In ogni caso è fondamentale il ruolo del ricevente, ascoltatore o lettore che sia, dal suo potenziale background culturale ed esperienziale, poiché a lui è richiesto di integrare con l'immaginazione il rituale ecfrastrico superando il nodo dell'impossibilità dell'*ekphrasis* – l'indifferenza ecfrastrica di Mitchell. Le caratteristiche tracciate dell'*ekphrasis* hanno

**BLOW UP**

**Lines on a Young Lady's Photograph Album  
di Philippe Larkin da *The Less Deceived* (1955)**

Entriamo nella pratica di ciò di cui abbiamo appena parlato, approfondendo una poesia del poeta Philip Larkin, appartenente a una comitiva di poeti raggruppati sotto il nome di *Movement* e conosciuti per la loro forma di reazione contro il Romanticismo diffuso in Gran Bretagna nella seconda metà del Novecento. Le opere del poeta hanno riferimenti a diversi media visivi, in questo caso alla fotografia.

Il conflitto delle arti sorelle all'interno poesia efrastica afferma la superiorità del *medium* visivo rispetto a tre aspetti: la sua capacità di arrestare il tempo, l'istantaneità è quindi l'universalità del suo linguaggio e la sua maggiore longevità in termini fisici. Questi aspetti li associamo anche alla fotografia capace di arrestare il tempo nell'istante dello scatto, e rendere lo spettatore in grado di comprendere un'immagine che anche lui è capace di visualizzare, o che forse ha vissuto. La differenza sta nel fatto che la fotografia rende quella realtà accessibile a tutti con un linguaggio universale. L'analisi della poesia costituisce in realtà un'eccezione del metodo efrastico poiché «photographic portraits pose special problems, as do photographic images generally, for poetic ekphrasis. So far, there have not been that many interesting examples of such poems by important modern poets» (Hollander 1995: 115), in questo modo Larkin produce la sua "ekphrasis radicale" che si pone in netta contrapposizione con l'ekphrasis per come l'abbiamo definita fino ad adesso.

Negli anni 80 era norma comune conoscere l'*aura* benjaminiana che riconosce all'opera pittorica la sua originalità e unicità ma le nuove forme d'arte riproducibili, tra cui la fotografia, facevano tutte a meno di questo elemento. Nella poesia di Larkin, l'attenzione per l'immagine fotografica è accompagnata da un timore tipico nei confronti dei presupposti principali dell'ekphrasis ossia l'esaltazione dell'unicità dell'opera d'arte e del genere artistico. Verso la metà del componimento si legge un'ulteriore contraddizione che l'autore sfrutta in modo brillante:

But o, photography! As no art is,  
Faithful and disappointing! That records  
Dull days as dull, and hold-it smiles as frauds,  
and will not censor blemishes.

vv. 16-19

La dichiarazione di superiorità della fotografia sulla pittura è evidente, ma ciò che in realtà quest'ultima non ha è «a certificate of presence» (Barthes 1980: 87). Questo fa della fotografia uno dei *media* visivi più fedeli alla realtà e quindi una questione da cui i poeti del *Movement* rimangono attratti, conferendole una superiorità anche sul verbale. Un'altra interpretazione possibile si riferisce all'aspetto artistico della fotografia che, analizzando i versi della poesia, risulta incapace di innalzarsi sopra il livello letterale e quindi di rimanere lontana dalla sua aspirazione ad essere considerata vera e propria *arte*. Rispetto alla capacità dell'arte visiva di trascendere il tempo Larkin a proposito dell'album scrive negli ultimi versi della poesia:

it holds you like a heaven, and you lie  
Unvariably lovely there,  
Smaller and clearer as the years go by.

vv.43-45

Questi ultimi tre versi costituiscono un'affermazione dell'abilità fotografica di congelare il tempo, in accordo con i principi efrastici:

L'unica vittoria è quella dell'Arte-fotografia che congela il reale e lo trasforma in ideale garantendo una sorta di immortalità, azzerando di fatto l'azione distruttrice del tempo che nulla può contro quelle immagini fissate sulla carta e nella memoria del poeta: la foto ha catturato il passato, [...], e lo ha trasfigurato in paradiso. In tal modo, la donna, figura statica contro la dinamicità degli anni che scorrono via, ha finito con l'assumere i contorni di una creatura mitica e celestiale. "Unvariably lovely there": l'idiosincrasia create dall'accostamento di un lessema con prefisso negativo ad un altro semanticamente euforico dà risalto al trionfo dell'arte sul tempo.

Soccio 2006: 156

Il componimento ci è utile per parlare di come fino agli anni del *Movement*, la fotografia rivestiva un ruolo di supremazia, in quanto *medium* visivo capace di fermare il tempo. A seguito delle mie analisi però questa considerazione riapre le questioni irrisolte che sono emerse riguardo la supremazia di un *medium* o dell'altro.

permesso a questa pratica di diventare un vero e proprio genere letterario. La questione moderna vuole che la descrizione ecfraistica si sviluppi rispetto a un oggetto d'arte e non più, come in origine, rispetto a qualsiasi tipo di fenomeno (persone, luoghi, oggetti, eventi, ...). Questa restrizione semantica vuole coinvolgere nella questione solo la relazione fra arte letteraria e arti figurative e mettere in discussione le capacità rappresentative dei due mezzi, ma è proprio a partire da questa prospettiva che la nostra analisi può continuare verso un nuovo campo di ricerca. Si vuole andare a indagare infatti la questione della rappresentazione e della descrizione: l'*ekphrasis* "rappresenta una rappresentazione" e in tal modo offre l'occasione di riflettere sulle capacità mimetiche dei due mezzi presi in considerazione, così come sulla loro abilità di trasporre una rappresentazione da un mezzo a un altro.

La parola è in grado di rappresentare, e dunque imitare, un oggetto artistico come la fotografia che a sua volta rappresenta un oggetto o un evento della realtà?

E quali modalità verbali impiega l'*ekphrasis* per raggiungere tale scopo?



Fig. 63.  
Vivian Maier,  
*Untitled*, 1979,  
Chicago

#### 4.1.3. Una forma descrittiva a servizio di nuove pratiche semiotiche

Abbiamo visto come la questione dell'*ekphrasis* sia al centro della teoria letteraria del Novecento; nella sua evoluzione è passata dall'essere una pratica sia di scontro, ma soprattutto di intersezione, tra verbale e visuale fino a rivestire un ruolo da protagonista della descrizione nella letteratura moderna e contemporanea. L'*ekphrasis* per come era "nata" era un'esperienza immaginativa, se perciò definiamo l'immaginazione come «an act of perceptual mimesis» (Scarry 2001:6), non sarà difficile cogliere il nesso che faremo con l'esperienza fotografica.

Il motivo per cui mi sono dedicata a questa antica pratica è perché voglio concentrarmi sulla questione dell'intersemioticità del contenuto figurativo dei testi, quindi esplorare il modo in cui questa operazione lavora sul rapporto tra verbale e visuale, tra due sistemi semiotici. La necessità di un livello figurativo all'interno di un discorso è sintomo di un bisogno più grande: della presenza di una rappresentazione – o meglio, *descrizione* – del mondo. Questo punto di vista non tiene conto delle differenze esistenti tra le realizzazioni figurative dei diversi sistemi semiotici, dobbiamo però ringraziare Algirdas J. Greimas<sup>26</sup> il quale ha mostrato come una serie di questioni apparentemente distanti tra loro potevano essere ricondotte a un'unica categoria: quella descrittiva. Secondo l'autore, all'interno di un qualsiasi tipo di testo esiste un livello comune a tutti i linguaggi, quello figurativo, corrispondente alla percezione che si ha degli oggetti del mondo – lui le chiama le "figure del mondo naturale". Questo concetto ridefinisce il problema del riferimento, non si tratta più di un referente *extra-semiotico* la cui relazione si instaura tra parole e cose, ma questa è piuttosto di natura *inter-semiotica* quindi tra due sistemi semiotici diversi. Questo è reso possibile dalla natura tipica della percezione, la quale definisce la nostra conoscenza del mondo in un processo segnico, per Greimas infatti la figuratività non è propria solo del visivo (quindi delle arti figurative)

<sup>26</sup> Cfr. A. J. Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974. Anche *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), "Semiotica in nuce", Roma, Meltemi, 2001.

ma è una caratteristica comune a tutti i sistemi semiotici. La capacità di tradurre qualcosa attraverso sistemi semiotici differenti sarà oggetto del prossimo capitolo, al quale però, per arrivarci, è fondamentale tornare alla definizione di *ékphrasis* come «the verbal representation of a graphic representation» (cfr. Heffernan 1991). Già a inizio anni Novanta con questa dichiarazione di Heffernan erano chiari i limiti della pratica in questione che a questo punto si era ampiamente emancipata dalle considerazioni sulla descrizione di Greimas. Con questa definizione si esclude dagli ambiti di interesse dell'*ékphrasis* sia il “pittorialismo” sia l’“iconismo”, essendo pratiche che non rendono verbale un manufatto artistico ma piuttosto tendono a sostituirsi alle opere d’arte visive:

Il pittorialismo genera nel linguaggio effetti simili a quelli creati dalle pitture [...] poiché rappresenta il mondo con l’ausilio di tecniche pittoriche [...] ma senza rappresentare le pitture stesse [...] Gli iconismi visivi [visual iconicity] sono una somiglianza visibile tra la disposizione delle parole o delle lettere su una pagina e ciò che esse significano. Come il pittorialismo gli iconismi visuali normalmente contengono un implicito riferimento alla rappresentazione grafica [...] Ma anche in questo caso la letteratura iconica [iconic literature] non ha il fine di rappresentare pitture; essa imita la forma delle pitture al fine di rappresentare oggetti naturali.

Heffernan  
in Cometa 2009: 63

E ancora:

I have tried to distinguish ekphrasis from pictorialism and iconicity, but I see no reason to close its borders against any kind of writing that is explicitly concerned with a work of art, and unless representation requires the absence of the thing represented, a picture title is a verbal representation of the picture.

Heffernan 1993: 303

Finora abbiamo parlato di letteratura e arti figurative, poiché è molto più difficile parlare di “testo” e “immagine”, di *Word and Image*, di

*Text und Bild* trascurando la problematicità teoretica dei due termini e anche la storia moderna della loro distinzione<sup>27</sup>. Quindi è necessario non perdere mai di vista la storicità dei fenomeni in questione, che siano “parole”, “immagini”, “letteratura” o “arte”. L’obiettivo sarebbe quello di allontanarsi da alcune convinzioni tipiche della cultura occidentale, come per esempio l’idea che il testo rappresenti e significhi qualcosa attraverso un’“illusione”, qualcosa fuori di sé, riconoscendo - come ci ha ben spiegato Mitchell - che ci troviamo di fronte a dei *mixed media*: «The image/text problem is not just something constructed “between” the arts, the media, or different forms of representation, but an unavoidable issue within the individual arts and media» (Mitchell 1994: 94-95).

La tassonomia che ho proposto è quella puramente linguistica, ma per procedere ritengo opportuno anche tenere conto di un aspetto centrale del nostro discorso: il punto di vista dell’osservatore. Vorrei quindi includere nello studio della pratica dell'*ékphrasis* anche l’orizzonte della ricezione nel quale si instaura un “patto” tra chi descrive e chi osserva, quello che Umberto Eco definisce *patto efrastico*: un patto tra lettore e scrittore basato sulla reciproca condivisione di esperienze culturali. Parliamo non solo delle forme retoriche dell'*ékphrasis* della finzione letteraria, ma soprattutto dei “livelli di realtà” in cui si muovono gli autori, i protagonisti delle storie e gli oggetti della descrizione. Si tratta di una semiotica complessa che mette in crisi alcune certezze, tra cui ciò che intendiamo con i termini di “arte” e “letteratura”. È nota a questo proposito la famosa distinzione di Cometa tra *ékphrasis* mimetica, che fa riferimento a un’opera d’arte realmente esistente, e *ékphrasis* nozionale, che crea il proprio oggetto per la prima volta<sup>28</sup>. Della stessa distinzione ne parlerà Umberto Eco chiamando *ékphrasis* esplicite (o *classiche*) le descrizioni in cui il testo visivo è palese, mentre per *ékphrasis* occulte intenderà quelle in cui il linguaggio deve esser capace

<sup>27</sup> Cfr. W. Harms (a cura di), *Text und Bild. Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart, Metzler, 1990.

<sup>28</sup> Per approfondimenti: Cometa, M. (2009). *Topografie dell'ékphrasis: romanzo e descrizione*, In L.A. Macor, & F. Vercellone (a cura di), "Teoria del romanzo", Milano, Mimesis, pp. 61-77

di evocare un'immagine il più dettagliata possibile per consentire al lettore di riconoscere qualcosa di inesistente (Eco 2003: 209). Quindi se per Cometa l'*ekphrasis* è «la descrizione dell'immagine» ritenendola una «questione centrale per la moderna teoria letteraria e per gli studi di cultura visuale» (cfr. Cometa 2012), abbiamo già visto come per Boehm sia la capacità figurale della lingua e quindi la sua facoltà di raccontare immagini, o almeno alcuni suoi aspetti semantici, e vedremo nel capitolo successivo come Umberto Eco, nel suo libro sulla traduzione *Dire quasi la stessa cosa* l'aveva interdefinita con un'altra figura descrittiva: l'ipotiposi. In generale lo studio di questa pratica semiotica porta alla nozione di descrizione, de-scrivere. Per noi il mondo esiste solo in quanto descritto, diceva Goodman.

Per Greimas, una volta separata da categorie tipo la narrazione, la descrizione è una parte della semiotica quindi un *modus operandi* che consiste in procedure metalinguistiche per un più grande processo verso la scoperta. L'obiettivo di analisi delle relazioni tra visibilità e verbalità è quello di giungere al mondo della significazione, in questo scenario:

le immagini e i linguaggi delle arti non hanno specificità ontologica; sono entrambi segni doppiamente articolati, la cui forma del contenuto - il significato - può essere espressa in differenti forme e sostanze espressive - il significante. Tra parola e immagine c'è quindi una tra(s)ducibilità di principio, il *modus transuptivus* d'un "visibile parlare" di cui vanno esplicitati i dispositivi e le procedure».

Cfr. Fabbri  
in Boccali 2019

### Da un'intervista di Denis Curti a Elliott Erwit Il caso di *Jumping dog* e una nuova corporate advertising



In *Capire la fotografia contemporanea* (2020) Denis Curti racconta di una collaborazione con Elliott Erwit avvenuta per una campagna per la casa di moda italiana Jacob Cohen. L'autore del libro insieme a Roberto Koch propongono "un concept creativo semplice ma di forte impatto" come scrive Curti, l'obiettivo era ricreare, a distanza di tempo, alcune delle fotografie più famose di Erwit da reinterpretare in digitale e a colori. Per lo shooting si erano attrezzati con attori, parrucchiere, truccatori e due cani con un addestratore per poter ricostruire la fotografia *Jumping Dog* (Parigi, 1989). Nel cercare di riprodurla si scontrarono con quella che era la realtà: i cani non ne volevano sapere di saltare, ma soprattutto l'addestratore svelò che nessun cane poteva esser capace di saltare come in figura. Così Erwit intervenne svelando che nemmeno il suo cane saltava dal basso verso l'alto: in realtà "cadeva dall'alto". D'altronde lo scatto si chiama "jumping dog" come potevano immaginare che fosse più un "falling dog"? «La didascalia non si limita a illustrare l'immagine, ma la rielabora, approfittando della sua voce debole e della sua ambiguità, [...] se le foto parlassero chiaro non avrebbero bisogno di alcuna didascalia» (Smargiassi 2009: 163-164)



Fig. 64.  
Elliott Erwit,  
*Jumping dog*,  
Parigi 1989.

54  
volta  
Seconda parte della piazza di S. Basso verso S. Geminiano che uà  
unita con il folio 53



5.  
Tradurre

---

## 5.1. STUDIO SEMIOTICO DELL'IMMAGINE FOTOGRAFICA

L'atto di traduzione dipende da diversi aspetti ed elementi che devono essere valutati per raggiungere l'obiettivo del tradurre: trasportare, trasferire un pensiero, nel nostro caso, da un sistema semiotico a un altro, in casi più semplici da una lingua a un'altra. L'oggetto di una traduzione non deve limitarsi solo all'aspetto linguistico, ma più alla "semiosfera" per dirla alla Lotman. Per una maggiore consapevolezza multisegnica come la mia analisi, diventa centrale il ruolo dell'attività della *traduzione*, essendo un processo continuo, insito nell'uomo.

La traduzione tra lingue (interlinguistica come vedremo) è solo una parte, un aspetto dei fenomeni interpretativi di *trasduzione*: questo specifico processo spiega, per esempio, la nostra capacità di interpretare attraverso la pressione della mano su una forchetta il grado di cottura della pasta, o di una patata che sta bollendo. È un'esperienza polisensoriale appartenente ad ogni essere umano, fondata su uno stesso principio di codificazione che arriva a parti diverse del cervello.

Per definire il termine *trasduzione*, infatti bisogna rifarsi alle teorie della percezione in cui si intende uno stimolo percettivo che viene tradotto in impulsi elettrici che arrivano al cervello in diversi intervalli temporanei. È definibile come una strategia interpretativa che codifica lo stimolo meccanico traducendolo in impulso elettrico (cfr. Pierantoni 1996). Questo meccanismo per Pierantoni spiega anche processi sinestetici in un testo, spesso affrontati con il termine di "traduzione

Nella pagina precedente: Fig. 65.

Canaletto, *Campo S. Basso. Il lato nord con la chiesa*, disegno a penna, 1740.

«Sembra un disegno come un altro, in realtà la meticolosa precisione del contorno è frutto di una logica che è già fotografica: l'artista sta trascrivendo sul foglio la traccia di una proiezione luminosa» (Falcinelli 2020: 27)

intersemiotica". Nell'intervista a Paolo Fabbri raccolta nel numero 86 di *Versus*, il noto semiologo si rifà agli studi su questo tipo di traduzione, per ricondurre ogni nostra esperienza al polisensoriale. Un'idea polisensoriale della traduzione (quindi anche polisemica), ci dà delle indicazioni sul fatto che ogni traduzione sia una traduzione inter-sensibile, un'azione appartenente a diversi sensi.

Lo stesso autore, ne *La svolta semiotica* (1998), considera la stratificazione di ogni sistema semiotico un punto di forza di una teoria più generale dell'intersemioticità, l'idea perciò che esistano più livelli all'interno di ciascun sistema alcuni traducibili e altri no. Afferma che

a un certo livello puoi tradurre ad altri livelli no. Il problema dell'intraducibile si pone come questione complementare al tipo di livello. È chiaro che c'è dell'intraducibilità, ma siccome la traducibilità è la scelta di livelli di transduzione tra diverse sostanze, si può immaginare che ci sia una serie di altri livelli in cui la transduzione non può essere compiuta.

Fabbri  
in Dusi 2000: 271

Se per Lotman anche l'intraducibile è una risorsa di informazioni, Fabbri lo dimostra analizzando una questione di tipo storico e temporale: si tratta di ricostruire, in un secondo tempo, nuovi livelli all'interno del sistema semiotico, che permettano nuove traducibilità. Questo è possibile solo in quanto il linguaggio è un sistema aperto che si trasforma nel tempo, e quindi può diventare traducibile. Fabbri vuole fare riflettere come la *trasduzione* tra un sistema semiotico e un altro per essere definita una "buona traduzione" deve prevedere dei cambiamenti sia nella lingua di partenza sia in quella di arrivo.

Definizione di buon uso della frontiera: sarà buona ogni frontiera il cui sconfinamento traduttivo consenta di modificare la lingua di ripartenza e la lingua d'arrivo, cioè che in qualche modo ci si rende conto che l'altra lingua di cui riconosceremo la natura è una lingua capace di modificarsi nell'atto della traduzione, giocando sulle frontiere fra le due lingue. [...] Ci si avvicina all'idea che è possibile

dunque una trasduzione tra sistemi semiotici, i quali non hanno in comune il fatto di essere tutti espressi attraverso una organizzazione formale di tipo fonetico eventualmente trascrivibile in termini o ideografici o alfabetici.<sup>29</sup>

Fabbri  
2007: trascrizione mia

I traduttori traducono una lingua, è un'attività che se la intendiamo da un punto di vista etimologico è riconducibile al termine *transducere*: trasportare al di là. Di cosa? Di una *frontiera*, di un limite che a volte sembra invalicabile nel processo di traduzione.

Così allora noi cambiamo atteggiamento rispetto alla frontiera rigorosa, rispetto alla differenza tra lingua non lingua, e cambiamo anche atteggiamento rispetto alle due possibilità. Come è possibile pensare che la trasduzione fra un sistema semiotico e l'altro provochi nella lingua d'arrivo, delle modifiche nella sua intelligibilità, ma anche nella lingua di partenza?

*ibidem*

Nelle traduzioni intersemiotiche c'è la possibilità di arricchire entrambi i diversi sistemi semiotici. Cosa succede se cerchiamo di tradurre una lingua in un sistema non verbale, come potrebbe essere un sistema visivo? Cosa arricchisce, cosa porta in più la lingua sull'immagine e viceversa? Esiste una retorica dell'immagine?

Il problema di queste domande è che si è tentati di trasferire la struttura di un sistema semiotico quale la lingua, in un altro sistema semiotico, cioè di «cercare dove c'è luce» (mi riferisco a un esempio citato dal professore Paolo Fabbri durante il convegno), dove si sa.

Il sistema semiotico della lingua, che è un sistema organizzato, viene in aiuto in questo scenario a un sistema semiotico non organizzato, perché dunque non attuare questo ragionamento? In realtà lo facciamo

<sup>29</sup> Per il ciclo di lezioni del programma *Margine, Soglia, Confine, Limite: Istituzioni, Pratiche, Teorie* il professor Paolo Fabbri tiene un incontro dal titolo *Tra scritto e immagine* (2007). Registrazione dell'evento su radiopapesse.org

tutti i giorni, per Fabbri infatti non è inconcepibile pensare un codice attraverso un altro codice, pur sapendo che non sono la stessa cosa. Data la reversibilità dei sistemi di traduzione, la lingua di partenza può confermare alcune cose riguardo la lingua d'arrivo, oppure sottolinearne aspetti sconosciuti. «Noi tutti sappiamo che non esistono equivalenti sintattici al concetto di grammatica, costruita esplicita, nel visivo» (Fabbri 2007: trascrizione mia) ma forse è il caso di andare più nel profondo nell'analisi dell'immagine di per se. «Quale concetto di sacralità accompagna il concetto di immagine per cui la sua intraducibilità traccia questa frontiera che non si può varcare? Cosa c'è che nella nostra cultura che conserva alle immagini pubblicitarie, ai santini, alle vignette, ai francobolli ai diagrammi ecc...quest' idea che sono solo immagine. Forse è il caso di specificare meglio i livelli dell'immagine, come si sono specificati livelli di linguaggio, e di vedere se esistono zone o livelli di equivalenza possibile» (*ibidem*). Paolo Fabbri ci accompagna in questa riflessione sui livelli di comparabilità, cioè di costruzione di equivalenze che permettano di dare una lettura - semioticamente definita - poetica di testi visivi.



Fig. 66.  
Giulio Lambert,  
*La gioconda*, 2017.

## 5.2 ITINERARI VERSO LA TRADUZIONE INTERSEMIOTICA

### 5.2.1. Rappresentare visivamente attraverso l'ipotiposi

Viviamo un momento storico in cui il visivo è predominante nei rapporti sociali e culturali. Per questo siamo chiamati ad analizzare un certo tipo di traduzione che “riconosca” le equivalenze tra livelli di sistemi semiotici. La comunicazione, è evidente ogni giorno di più, non può ridursi solo all'aspetto linguistico, alla parola o alla trasmissione unilaterale del linguaggio. Per Pierre Lévy l'immagine perde la sua exteriorità di spettacolo per aprirsi all'immersione, sostituendo al concetto di *simulazione* quello di *somiglianza*, in questo modo diventa necessaria una maggiore consapevolezza dello strumento dell'ipotiposi (cfr. Lévy 1999). La dialettica che permea questa figura retorica si divide tra l'effetto reale o il virtuale, propone il descrittivo o il nominativo, è parafrasi o *imitatio*? Il termine “ekphrasis”, vuol dire “descrive, rappresento” e, come abbiamo visto, oggi è utilizzato anche per le descrizioni di opere d'arte tramite la pratica dell'ekphrasis. Esistono altri modi di rappresentare esperienze visive attraverso procedimenti verbali, una di queste è quella definita da Umberto Eco come la forma dell'ipotiposi. Questa figura retorica è una forma di descrizione che cerca di attivare l'immaginazione del ricevente per evocare la scena descritta attraverso strategie imitative; al di là del nome stesso è identificata da Eco anche come *illustratio*, *demonstratio* e anche come ekphrasis stessa (Eco 2002: 191), l'autore la definisce come «quella figura mediante la quale si rappresentano o si evocano esperienze visive attraverso procedimen-

ti verbali» (*ibidem*). L'ipotiposi sollecita la *phantasia* che, data la sua natura illusoria, provoca forti emozioni; questa capacità è comune alla pratica dell'*ékphrasis*, che come l'ipotiposi, è carica di quella vividezza (*energheia*) che "rende viva" la descrizione amplificando il concetto di rappresentazione: a volte riesce a "far vedere" qualcosa utilizzando parole così efficaci da lasciare l'illusione che le cose o gli eventi descritti si stiano verificando davanti agli occhi. La figura dell'ipotiposi è anche stata ricondotta alla *descriptio*, la fase che sospende la *narratio* in cui l'autore descrive un luogo o un personaggio implementando la storia di informazioni utili. Eco riprenderà più volte il concetto di ipotiposi nel corso dei suoi studi semiotici (2002 e 2003), e riconoscendole una specificità tecnica nella rappresentazione verbale dello spazio, declina quattro modalità con cui può essere utilizzata. La prima, la *denotazione* si limita a fornire un dato oggettivo di rappresentazione, in questo modo il destinatario è libero di associare una qualsiasi immagine al concetto espresso a partire dalla propria esperienza personale, ma a livello testuale non si verificherà alcuna manifestazione che lo indurrà ad attivare la *phantasia*. La seconda coincide con la *descrizione minuta* ricca di elementi utili per rendere mentalmente l'immagine dell'oggetto descritto, in questa modalità vengono esplicitati solo gli aspetti significativi che verranno colmati dalla mente del lettore. La descrizione non deve essere didascalica, sfrutta la vaghezza dell'immagine come elemento essenziale per suscitare meraviglia e suggestione, creando effetti diversi a seconda del punto di vista. La terza modalità consiste nell'*elenco* e l'ultima è la produzione di ipotiposi per *accumulo di eventi o di personaggi*, i quali fanno nascere la visione dello spazio in cui accadono le cose (Eco 2003: 198). Queste tecniche però non presentano alcun problema al traduttore; ciò che bisogna invece affrontare è il caso in cui sollecitare un'immagine visiva rinvia a una esperienza che il lettore non ha vissuto, che quindi non ha *esperenziato*.

Prendiamo un esempio concreto che evidenzi il problema facendo riferimento allo scritto di Eco *Les sémaphores sous la pluie* (2002). I *sémaphores* non sono intesi nel senso italiano del termine come i nostri semafori urbani, bensì segnali lungo la via ferrata che conducono il



Fig. 67.  
Honoré Daumier,  
*La carrozza di prima  
classe*, carboncino  
e acquarello su  
carta, 1864.

treno in mezzo alla nebbia. Eco ribadirà che sono un tentativo poetico di rendere uno spazio urbano, ecco perchè non riduce il termine al meccanismo quotidiano che dirige i nostri passi, ma assume piuttosto una pregnanza simbolica a chi la sa cogliere. Questo riferimento infatti non è comprensibile da una generazione come la mia di chi è nato con i treni ad alta velocità e i finestrini chiusi. Come ci si comporta dunque di fronte a un'ipotiposi che sollecita il ricordo di qualcosa che non si è mai visto? L'autore risponde: facendo finta di aver visto qualcosa. Eco (2002) cita dei versi di Blaise Cendrars dalla *Prose du transsibérien*.

Toutes le femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons  
Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la  
pluie...<sup>30</sup>

Il contesto è quello di un treno che va per giorni e giorni, i *sémaphores* ci rinviano a sagome che emergono dal buio e anche chi come me non

<sup>30</sup> «Tutte le donne che ho incontrato si erigono agli orizzonti. Come i pietosi gesti e gli sguardi tristi dei semafori sotto la pioggia». Traduzione di Rino Cortina, in Eco 2003: 199.

è mai salito su quel tipo di treno ha visto dal finestrino delle luci che scomparivano: in questo caso l'ipotiposi è anche in grado di creare il ricordo di cui necessita per potersi verificare.

Si vedono molte cose nella Prose du Transsiberien, ma non è facile dire perché. La questione di come la letteratura, o in generale il linguaggio verbale, rappresenti il visibile, è delle più complesse, e le difficoltà nascono se ci rifacciamo alla distinzione posta da Lessing, nel Laocoonte, tra arti del tempo e arti dello spazio. È facile dire che la pittura può rappresentare lo spazio e non il tempo, mentre il linguaggio verbale può rappresentare il tempo e non lo spazio.

Cfr. Eco 2002

L'aspetto più sfruttato di questa figura è quello descrittivo ma in realtà l'ipotiposi funziona come stimolo non soltanto a vedere ma ad avere la disponibilità di farlo: «più che far vedere, deve far venire voglia di vedere» (Eco 2002: 202). In questo senso si risolve facilmente se l'oggetto non è presente, poiché può essere *rappresentato* attraverso la parola.



Fig. 68.  
Cornelis Norbertus  
Gysbrechts, Trompe  
l'oeil. Il rovescio di  
un quadro  
incorniciato, 1668.

### 5.2.2. Tipi di traduzione

Ma cosa vuol dire tradurre?

«La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un'altra lingua» (Eco 2003: 9), ma vedremo come diversi problemi rivelino l'inadeguatezza di questa risposta. Dato che tradurre non significa dire la stessa cosa in un'altra lingua, ci rifaremo alla definizione che ne dà Eugene A. Nida: «La traduzione consiste nel riprodurre nel linguaggio del ricevente *l'equivalente* naturale più vicino al messaggio nel linguaggio di partenza» (Nida in Dusi 2003: 39). Notiamo subito un elemento che diventa fondamentale per un passaggio dalla descrizione alla traduzione: la definizione di *equivalente*. Diremo perciò che il concetto di "equivalenza" può essere delineato con una gradualità che può variare in base all'elemento della traduzione sul quale ci si focalizza, dipende dal livello di pertinenza scelto e dal punto di vista dell'analisi. Già nel 1959 Roman Jakobson tratta il problema della traduzione dividendo il fenomeno secondo una nota tripartizione, divenuta un punto nodale della mia ricerca e che mi ha permesso di aprire spunti di riflessione interessanti riguardo questo argomento. Esistono perciò tre modi di interpretare<sup>31</sup> un segno linguistico in base a tre differenti scenari: se lo si traduce in altri segni della stessa lingua (*traduzione endolinguitica*), se la traduzione consiste nell'interpretazione dei segni per mezzo di un'altra lingua (*traduzione interlinguitica*), oppure se avviene tramite sistemi semiotici non linguistici (*traduzione intersemiotica o trasmutazione*) (cfr. Jakobson in Dusi 2000).

Intendo indagare il concetto di traduzione intersemiotica di Jakobson poiché il centro della mia tesi vuole essere il rapporto tra due sistemi semiotici differenti, quali la scrittura e la fotografia. Lo stesso autore svilupperà questo argomento analizzando alcuni testi poetici nei loro "co-testi" visivi trovando un parallelismo tra la struttura grammaticale e ritmica dei componimenti scritti, e quella spaziale del testo visivo

<sup>31</sup> L'utilizzo del termine *interpretazione* come *traduzione* sarà analizzato nel cap. 5.1, per ora saranno utilizzati come sinonimi, seguendo il punto di vista dell'autore.

(1970). Apriamo una piccola parentesi sul significato di testo in questo caso. Il concetto di testo «non è applicabile soltanto ai messaggi in lingua naturale, ma anche a qualsiasi veicolo di un significato globale (“testuale”) sia esso un rito, un’opera d’arte figurativa, oppure una composizione musicale» (Lotman 2006: 114). D’altra parte – nell’attribuire a un fruitore/ricettore un certo grado di competenza – è piuttosto comune affermare che egli sappia “leggere” un certo numero di suoni, di segni, di colori o di movimenti. A partire da queste considerazioni sono nate strategie che hanno messo in discussione il pensiero critico, portando a nuove forme di equivalenza tra linguaggi diversi per materia e sostanza dell’espressione come abbiamo visto. È importante riconoscere che quest’idea di traduzione si può estendere oltre la relazione tra testo verbale e testo non-verbale, non bisognerebbe fermarsi alla trasformazione «dall’arte del linguaggio alla musica, alla danza, al cinematografo, alla pittura» (Jakobson 1959: 64 tr. it.), quanto piuttosto vedere uno scenario più ampio e globale in cui la traduzione-trasformazione esiste in tutti i sistemi semiotici, per esempio tra il cinema e il teatro, o tra l’illustrazione, il fumetto e la danza. Tuttavia, non essendo queste forme di traduzione oggetto della mia tesi rimando a testi di Schapiro (1973), Barbieri (1995) e Righi (2000).

Per proseguire nell’analisi faremo riferimento alla relazione tra piano dell’Espressione e del Contenuto di Louis Hjelmslev in ambito *figurale*.

Per ragioni puramente logiche sembra ovvio che ogni linguaggio concepibile implichi due cose: un’espressione e qualcosa di espresso. Non può esserci semplicemente un’espressione senza qualcosa di espresso e viceversa. Queste due proprietà sono fondamentali a tutti i linguaggi. [...] Il contenuto è il complemento necessario dell’espressione. Il linguaggio resta doppio, è una struttura a due facce che implica contenuto ed espressione. Io li chiamerò i due piani del linguaggio.

Cfr. Hjelmslev 1953

Per poter comprendere un diverso cambiamento di *sostanza e/o forma* nella traduzione, nel caso della traduzione interlinguistica e intersemiotica la trasformazione avviene primariamente sul piano dell’espressio-

ne, in particolare sul piano della sostanza. Hjelmslev stabilisce un’arbitrarietà della funzione semiotica, per insistere sul fatto che una stessa forma del contenuto può avere più forme dell’espressione (Hjelmslev 1953: 52): in questo consiste la traduzione intersemiotica.

Forma dell’espressione e forma del contenuto sono atti simultanei. [...] C’è la materia, c’è la forma – che è uno dei livelli della materia –, la forma articola la materia, e chiamiamo sostanza quel tanto di materia, in quanto è articolata in forma. In altri termini: la lingua è quella che è, ritaglia indubbiamente il reale, e da questo punto di vista la lingua si dota di una sostanza, ed è quel luogo caotico di forze, di determinazioni, di impulsi, di pulsioni, che sono quelli su cui si tracciano le *linee di consistenza*.

Fabbri 1998: 212

Eco a riguardo chiama in causa una questione importante, cioè di come sia possibile considerare un qualsiasi elemento del discorso come un *testo* anche fuori da un sistema linguistico. «[...] ogni lingua, e in generale una qualsiasi semiotica, seleziona in un continuum materiale, in base alla quale si possono produrre sostanze, e cioè espressioni materiali come le righe che sto scrivendo, che veicolano una sostanza del contenuto – detto in parole povere, ciò di cui quell’espressione specifica “parla”» (Eco 2003: 48-49). In breve, la sostanza del contenuto è riconducibile al *senso attualizzato* che un dato elemento assume, ma il vero problema della traduzione si instaura sui piani dell’espressione, «il vero limite della traduzione starebbe nella diversità delle materie dell’espressione» (Fabbri 1998: 117), il passaggio obbligato è quindi una *trasmutazione* di materia.

[...] come la trasmutazione di materia *aggiunga* significati, o renda rilevanti connotazioni che non erano originalmente tali. Si può obiettare che ogni testo sollecita dal proprio Lettore Modello delle inferenze, e che non vi è nulla di male se, nel passaggio da materia a materia, queste inferenze vengono esplicitate. Ma occorre controbattere che, se il testo originale proponeva qualcosa come inferenza

Eco 2003: 324-325

implicita, nel renderla esplicita si è certamente *interpretato* il testo, portandolo a fare “allo scoperto” qualcosa che originamente esso intendeva mantenere implicito.

Tornando alla tipologia di traduzione di mio interesse, condivido la posizione di Nicola Dusi e Siri Nergaard i quali, nei numeri 85/86/87 della rivista *Versus*, dedicano una particolare attenzione agli studi sulla traduzione intersemiotica, riconoscendo a Jurij Lotman il primato di aver parlato di traducibilità intersemiotica nei termini utili alla mia analisi. Egli riparte da una delle funzioni primarie del testo estetico, cioè quella di produrre nuovi significati: ritiene che ogni testo, sia un “generatore di senso” e riesca a creare un suo spazio semiotico in cui i linguaggi interagiscono tra loro (cfr. Lotman 1981). In questo modo, la relazione dialogica di cui ogni testo ha bisogno per relazionarsi con altri testi la si può pensare come un processo traduttivo. Per esempio, la relazione tra un testo descrittivo e la fotografia di riferimento, o più semplicemente la didascalia di uno scatto, necessitano in principio di una considerazione: i lettori per Lotman sono anch'essi un “testo”, intesi come strategie intertestuali che si mettono in gioco, o si arrestano, reciprocamente; in questo modo avvalorata la sua teoria per cui i linguaggi sono *sistemi aperti* che consentono la traducibilità proprio perché i “confini” non limitano la loro specificità, ma funzionano come filtri per mantenere le differenze intratestuali.

### 5.2.3. Tradurre nella trasposizione: una questione di forma

Il problema delle diverse materie dei linguaggi nella traduzione è un problema di passaggio trasformativo tra *forme* solo nel caso in cui si stia analizzando un testo già enunciato, se si allarga l'attenzione ai *processi* della traduzione possiamo giungere a uno scenario più completo: la relazione tra *forme* del contenuto e dell'espressione permette la traduzione in termini di elementi costanti e invarianti tra i due testi, mentre il livello delle *sostanze* entra in gioco per sottolineare le differenze e il processo di trasformazione. Il problema della traduzione tra semiotiche con sostanze diverse per Hjelmslev è definibile con il termine di *transduzione* che

abbiamo già definito nel paragrafo 5.1. Per Hjelmslev «tradurre significa trasporre in una rete di funzioni. Si tratta di far attraversare la semiosi da questa rete per individuare la “forma” o struttura dei segni segnici che essa produce» (Caputo 2001: 39). Partendo dall'idea di traduzione di Fabbri per cui ogni esperienza è polisensoriale, Greimas si affiderà al termine *trasposizioni* per intendere le trasformazioni intertestuali orientate dalla lingua naturale verso altri ordini sensoriali.

Una lingua naturale, considerata in quanto insieme significante, può essere trasposta e realizzata in un ordine sensoriale diverso [...] ogni insieme significante di natura diversa da quella della lingua naturale può essere tradotto, con maggiore o minore esattezza, in una lingua naturale qualsiasi [...] la distanza che li separa può essere interpretata come creatrice di alienazioni e di valorizzazioni.

Greimas 1966: 14

Umberto Eco ritiene che parlare di traduzione intersemiotica sia un modo più che altro metaforico di trattare l'argomento in questione, preferisce parlare di *adattamento* poiché, se consideriamo un passaggio da verbale a visuale, il testo di partenza cambia decisamente sul piano espressivo ma bisogna tenere conto delle concessioni causate dalle varie trasformazioni che derivano da scelte testuali non previste dal testo di partenza. Se perciò nella traduzione interlinguistica l'atteggiamento critico del traduttore tende a non mostrarsi, nel caso dell'adattamento questo diverrebbe esplicito, viene automaticamente mostrato il non-detto, verificando la presenza del “punto di vista” in un linguaggio che in realtà non lo prevede. Confrontiamo le definizioni dei due termini in questione per capirne le differenze: il termine “adattamento” richiama una particolare «conformazione a esigenze particolari» (Devoto-Oli *ad vocem*) funzionale alla specificità del nuovo testo, ma ha una considerazione molto rigida del testo fonte, mentre quello di arrivo sembra l'esito di una costrizione. La “trasposizione” grazie al prefisso “tras” (analogo a “trans”) rende possibile un passaggio oltre, “oltrepassare” e “trasferire”, richiamando l'idea di andare oltre, al di là del testo di partenza: richiamando il concetto di frontiera (cfr.

Fig. 69.  
Caspar David Friedrich, *Due uomini  
contemplano la  
luna*, olio su tela,  
1825-30.



convegno di Fabbri 2007) il dizionario prosegue dicendo che è «una modificazione della posizione di determinati elementi all'interno di un ordine preciso, precedentemente costruito» (Devoto-Oli *ad vocem*). Se quindi – riprendendo i concetti di forma e sostanza di Hjelmslev – da un lato l'*adattamento* richiama una forma necessaria, la *trasposizione* porta con sé un'idea più flessibile di testo riprodotto. In entrambi i tipi di traduzione la fedeltà al testo è una questione importante, non solo a partire dallo scopo della traduzione ma anche dal livello di *pertinenza* scelto. Qualsiasi tipo di trasposizione risulta così essere uno dei possibili testi finali, nel processo di trasformazione c'è una costante scelta interpretativa che accompagna la relazione dialogica-traduttiva e che seleziona zone del testo da tradurre per sopprimerne altre. In questo senso si può accettare di parlare di *trasposizione* come di *adattamento*. Accanto alla *trasposizione*, come relazione traduttiva, si può comunque parlare di *interpretazione* – come vedremo nel prossimo capitolo: il problema delle diverse materie e sostanze dei testi e degli impliciti discorsivi si risolve in una efficace traduzione di forme.



Fig. 70.  
Fotogramma finale  
di *Via col vento*,  
Victor Fleming,  
1939.

#### 5.2.4 La traduzione intersemiotica

Nella traduzione intersemiotica si tratta quindi di identificare quali livelli considerare pertinenti per la trasposizione (cfr. Dusi 2003). Per Paolo Fabbri non esiste il contrario di traducibilità, ossia l'“intraducibilità”, esiste invece una possibile *trasformazione* della traducibilità. La traduzione intersemiotica va considerata come un processo in tensione tra un'esigenza di *fedeltà* al testo di partenza e la necessità di una *trasformazione* in un testo comprensibile e accettabile dal destinatario. Quando ci confrontiamo con la traduzione tra testi letterari e visivi, siamo di fronte a semiotiche (quasi) totalmente separate a livello dell'espressione; invece, sul piano del contenuto la sfida di una *traducibilità* possibile rimane aperta se accettiamo quest'ultima come una delle proprietà fondamentali di ogni sistema semiotico. Il problema della traducibilità quindi si può ricondurre a un problema di scelta di livello: alcuni sono traducibili altri no. L'interesse di Fabbri per la traducibilità non riguarda questa in quanto processo fedele, ma in quanto atto trasformativo. Se allora la traduzione è un processo trasformativo è

sottintesa una sua propria artisticità, è una *ars traducendi*. La traduzione rende conto dell'esistenza della molteplicità delle visioni del mondo fra le lingue e, anche, all'interno di una stessa lingua. Se non è possibile dire esattamente la stessa cosa, in una traduzione si cerca di rimanere il più possibile ancorati al nucleo semantico del testo di partenza.

Il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare [...] l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato.

Eco 2003: 16

La teoria psicologica dell'*enactment* ci può aiutare a comprendere il passaggio da un processo biologico polisensoriale come la trasduzione a quello di nostro interesse, quale la traduzione intersemiotica. Se la messa in scena parte dalla polisensorialità, e tutte le nostre esperienze sono polisensoriali e codificabili solo nel cervello, allora è scontato ribadire l'ovvietà delle *trasduzioni*, allineandoci perfettamente al punto di vista moderno che ammette la nostra esistenza all'insegna di queste. In questo modo la *traduzione linguistica* è una parte delle *trasduzioni* e non viceversa. Sebbene si riconosca una distinzione fondamentale, tra semiosi verbale e visiva, non è sufficiente valutare le operazioni discorsive specifiche, perché queste terranno sempre in considerazione sostanze e finalità retoriche differenti. I modi in cui si realizzano dei canali per un dialogo tra visivo e verbale chiama in causa una teoria mediale dei diversi sistemi, tematizzata in modo accurato nel saggio di Greimas *Sémiotique figurative et sémiotique plastique* (1984). Parlando di discorsi visivi, per esempio nella pittura, la semiosi avviene grazie all'incontro tra i formanti disposti sulla tavola e la griglia di lettura umana, questo incontro è definito come una lettura iconizzante che è ben diversa dalla significazione verbale, poiché diversa è la tipologia di lettura che si attua per un testo scritto che non si pone il problema della somiglianza dei suoi caratteri con le figure del mondo naturale.

Una tale lettura iconizzante è tuttavia una semiosi, vale a dire un'operazione che, congiungendo un significante e un significato, ha come effetto la produzione dei segni. La griglia di lettura, di natura semantica, sollecita dunque il significante planare e, assumendo dei fasci di tratti distintivi di densità variabile, che costituisce in formanti figurativi attribuisce loro dei significati.

Greimas  
[1984] 2002: 199 tr. it.

Riprendendo l'esempio precedente della pittura, la semiosi sarebbe quindi data dall'incontro dei tratti visivi disposti sulla superficie tabulare (significante) e della griglia di natura umana (significato) che permette il riconoscimento delle figure. La dimensione figurativa, presente anche nelle semiotiche verbali, non svolge lo stesso ruolo poiché nel visivo «le qualità del mondo naturale, selezionate, servono alla costruzione del significante degli oggetti planari» mentre «appaiono allo stesso tempo come dei tratti del significato delle lingue naturali» (*ivi*: 200). Quindi pur essendo presente nei discorsi verbali una dimensione figurativa, queste figure che la costituiscono sono figure del contenuto e non dell'espressione. La significazione delle semiotiche verbali e visive si sviluppa in modi diversi, soprattutto perché differente è l'emergere di figure all'interno del discorso. Anche Umberto Eco<sup>32</sup> riconosce ai segni visivi dei caratteri peculiari derivanti dalla semiosi percettiva: le qualità sensibili si caratterizzano per la loro singolarità, mentre quelle verbali sono più generali. L'osservatore di un dipinto riconosce *quel giallo* sulla tela, mentre nel testo verbale l'interpretazione della parola *giallo* si situa al livello di una conoscenza cognitiva più generale. In secondo luogo, i segni visivi non hanno equivalenti inter-semiotici esatti, non possono essere propriamente tradotti ma solo riconosciuti, descritti, inseriti all'interno dei diversi livelli di equivalenza. Infine, il carattere più importante è dato dall'assenza di un apparato, all'interno del sistema visivo, di unità logiche o linguistiche, quella sintassi che individua le coordinate spazio-temporali<sup>33</sup>: unendo

<sup>32</sup> Nel suo *Kant e l'ornitorinco* (1997), distingue tra modalità Alfa e modalità Beta per offrire una specificazione del principio già individuato da Greimas.

in un “montaggio” semiosi verbale e visiva si verificano processi che permettono di visualizzare in via percettive figure che il testo verbale deve indicare in via più indiretta; viceversa, anche il linguaggio verbale può offrire precisazioni circa ciò che è rappresentato dall’immagine. Nella traduzione intersemiotica il problema delle diverse materie e sostanze dell’espressione si risolve nel concetto di *sintassi figurativa* di Jaques Fontanille che ci aiuta a prolungare la riflessione di Greimas e di Eco. Con questa nozione l’autore intende indicare gli svariati modi con cui le figure semiotiche emergono dai discorsi: «in effetti, attraverso l’intermediazione della sensazione e della percezione, il corpo, una volta articolato come una configurazione semiotica, è in grado di dotarci di modelli della stabilizzazione, della trasformazione e della messa in sequenza delle figure» (Fontanille 2004: 127). Con questa prospettiva si può articolare una sorta di classificazione mediale, anche conosciute come le diverse tipologie generali di semiosi, mantenendo il punto di vista della significazione: «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» (*ivi*: 128). Per comprendere la semiosi fotografica, per esempio, occorre la presa in carico dell’impronta di luce su una superficie sensibile, così come la «sintassi figurativa che pertiene all’approvazione immaginaria di uno spazio prospettico da parte del corpo dell’osservatore in movimento, visto che questi lo attraversa virtualmente» (*ibidem*). Seppur la suddivisione di Fontanille fosse promettente non fu sufficiente per una definizione di semiotica dei media; l’obiettivo perciò è comprendere le ricadute dei meccanismi di produzione dei linguaggi, quali la fotografia, sui diversi processi di significazione per una più appropriata ridefinizione. Sebbene, come abbiamo visto nella citazione di Nida, ricerchiamo l’equivalente più vicino al messaggio di partenza, raggiungerlo in maniera assoluta è

<sup>33</sup> Queste differenze sono al centro di alcuni recenti contributi sulla significazione ed enunciazione visiva. In particolare, si vedano Bordron (2011), Badir e Dondero (a cura di, 2016), Dondero, Beyaert- Geslin e Moutat (a cura di, 2017).

una cosa impossibile soprattutto nella traduzione intersemiotica. Per questo motivo introduciamo i concetti di *adeguatezza* e *accettabilità* di Christian Nord: il primo fa riferimento al testo di partenza «concetto dinamico, legato al processo dell’intera azione traduttiva, e si riferisce alle istruzioni e ai compiti fissati preliminarmente dalla traduzione, grazie ai quali si opera una selezione delle caratteristiche del testo di partenza considerate appropriate allo scopo comunicativo» (Nord in Dusi 2003: 47). Si tratta di individuare i livelli di trasposizione pertinenti per la traduzione, per *adeguatezza* intendiamo quindi quel principio per cui la traduzione deve dimostrarsi *adeguata* alle esigenze del testo fonte. Con *accettabilità* invece ci riferiamo al testo o alla cultura di arrivo, per cui la traduzione dovrà essere *accettabile* per il destinatario del testo tradotto. Nel caso della traduzione intersemiotica l’accettabilità ha a che fare più che altro con la cultura di arrivo, con il confronto con una materia completamente diversa: i livelli selezionati come pertinenti del testo fonte secondo tali principi devono quindi scontrarsi con la materia del sistema semiotico di arrivo e prendere una nuova forma accettabile per il nuovo linguaggio.

### *Perdite, arricchimenti e compensazioni*

L’impossibilità di poter tradurre in modo assolutamente fedele un testo mette in campo il concetto di *negoziiazione* come principio integrante del processo traduttivo. Umberto Eco (2003) divide le perdite che si possono verificare in una traduzione in quelle parziali o assolute: se nelle prime il traduttore deve arrendersi all’impossibilità di tradurre nelle seconde si ricorre a tentativi di compensazione. Parallelamente alle perdite, il testo di arrivo può arricchirsi durante il processo di adattamento: le perdite sono compensate dagli arricchimenti, ciò può avvenire attraverso l’invenzione di alcune parti oppure sulla base delle scelte del traduttore, per cui certi passaggi sono inevitabili nell’operazione di trasposizione. Dove non si verificano perdite assolute o arricchimenti inevitabili siamo di fronte a compensazioni, quindi il caso di perdite parziali, ovvero quegli elementi del testo fonte, che non possono essere resi tali e quali nel sistema semiotico di arrivo, e che

quindi vengono sostituiti da scelte più funzionali al testo. In breve, alcune specifiche del linguaggio di partenza si perdono inevitabilmente durante l'interazione tra due sistemi semiotici differenti, ma allo stesso tempo il testo di arrivo risulterà arricchito dalle possibilità offerte dal proprio linguaggio. Lotman aveva già preso in evidenza questo aspetto dialogico:

Bisogna rimarcare che la crescita dell'ambivalenza interna corrisponde al momento della trasformazione del sistema in uno stato dinamico, nel corso del quale il «non definito» è strutturalmente ridisposto e acquisisce, all'interno del contesto di riferimento della nuova organizzazione, nuovo valore monosemico. In questo senso, un incremento dell'univalenza interna può venir considerata come una intensificazione delle tendenze omeostatiche, mentre una crescita di ambivalenza è un indice di un imminente balzo dinamico.

Lotman 1977: 204

Sempre secondo Lotman «una delle funzioni del testo artistico è quella di produrre nuovi significati» (Lotman 1981: 255), questo ci riporta alle teorie di Peirce, secondo il quale «c'è un concretere del senso grazie alla traduzione» (Peirce in Dusi 2003: 95). Durante la traduzione, avviene quindi tra i due testi uno scambio dialogico che trasforma in qualcosa di nuovo il testo di arrivo. Qualcosa di nuovo per i significati che assume e per le moltiplicazioni di senso che avvengono. Questo meccanismo viene definito da Lotman, come «il meccanismo stesso della cultura» (Lotman 1975: 31).

### 5.3. FOTOGRAFIA COME TRADUZIONE DEL REALE

Lo studio semiotico della fotografia prevede un approfondimento del dibattito sull'indicalità della fotografia. Dagli anni Settanta non ci si è più rivolti alla semiologia di de Saussure, ma piuttosto all'approccio di Charles S. Peirce, secondo il quale l'idea per cui non solo ciò che è linguistico è codificato ma tutto è un *segno*, è sembrato uno strumento adeguato a parlare di segni anche non linguistici come le immagini fotografiche.

#### 5.3.1 Le tre fasi della fotografia

Come è evoluto il pensiero e il rapporto dell'uomo con la fotografia? Per rispondere a questa domanda possiamo analizzare alcuni punti cardine che siano in grado di tenere in considerazione sia l'evoluzione del mezzo sia di come, nel tempo, il suo utilizzo sia cambiato. La relazione tra il referente esterno e il messaggio prodotto dal mezzo ci riconduce alla questione della rappresentazione del reale, o in altri termini, alla nozione di realismo. Quando Philippe Dubois scrive il suo famoso saggio *L'atto fotografico* (1983), al quale ci riferiremo per questa parte dell'analisi, esisteva un pensiero condiviso secondo cui il documento fotografico riproducesse fedelmente il mondo. Ci tengo a sottolineare che questo peso di realtà che si è attribuito alla fotografia deriva principalmente dal processo meccanico che in breve tempo riproduceva l'immagine.

### *Fotografia come specchio del reale*

Inizialmente il dibattito critico si focalizza sul discorso più ampio della *mimesis*, quindi sul considerare la fotografia come uno *specchio* del reale, trattando aspetti quali la *similarità*, la *realtà*, la *verità* e l'*autenticità*. «La fotografia, all'inizio, è percepita dall'occhio ingenuo come solo un "analogo" oggettivo del reale. Essa sembra, considerata la sua essenza, mimetica» (Dubois 1983: 26). Abbiamo già ampiamente approfondito lo scenario in cui ha origine la fotografia (cfr. cap. 3.1): la sua scoperta-invenzione è accompagnata da numerose discussioni le quali partivano tutte da una concezione comune secondo cui la fotografia fosse un'imitazione, per quanto possibile, della realtà. La sua natura mimetica è strettamente collegata al meccanismo di produzione dell'immagine che non prevede l'intervento diretto della mano dell'artista, opponendosi all'opera d'arte, al *manu-fatto*; il fotografo «si accontenta *d'assistere alla scena*, non è che l'assistente della macchina» (Dubois 1983: 29). L'enorme cambiamento che la fotografia porta dal punto di vista tecnico risveglia sia una grande paura sia una particolare attrazione verso questo fenomeno, tutto il XIX secolo è infatti tormentato dalle reazioni degli artisti contro l'ingerenza dello scenario industriale anche nell'arte.

Questa prima fase cerca di stabilire, in modo evidente, una chiara separazione tra l'utilizzo della fotografia come *memoria* documentaria del reale e tra la fotografia come arte capace di una *creazione immaginaria*. Deve conservare la traccia del passato, è un'aiutante della memoria, una testimonianza di ciò *che è stato*. Il fatto che secondo Baudelaire un'opera non possa essere sia artistica sia documentaria fa capo all'idea per cui l'arte è concepita come un modo per sfuggire al reale<sup>34</sup>.

In opposizione a questa visione esistono animi più entusiasti secondo i quali la fotografia è in realtà l'artefice che liberalizza l'arte: essendo una tecnica molto più adatta alla riproduzione mimetica allora potrà prendere in carica le funzioni sociali finora appartenenti alla pittura. Il pre-

<sup>34</sup> Faccio riferimento al pensiero espresso da Baudelaire in concomitanza del Salon del 1859. cfr. cap. 3.1.2.

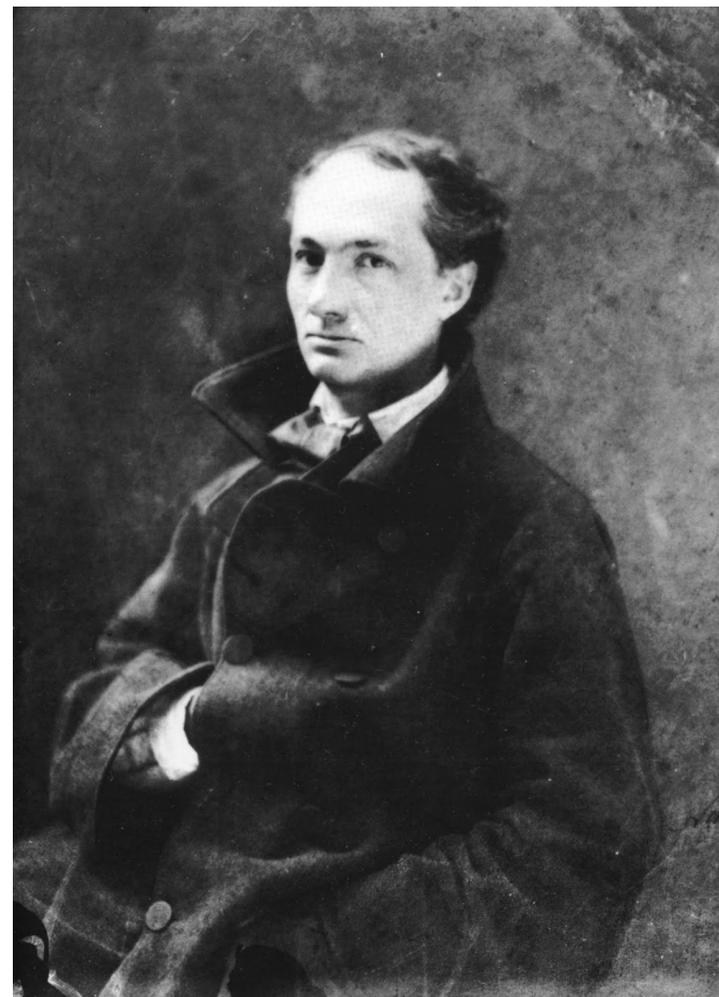


Fig. 71.  
Nadar, ritratto di  
Charles Baudelaire,  
1855.

supposto è sempre quello di una netta distinzione tra l'arte e la tecnica fotografica, cambiando però la connotazione dei valori: effettivamente i migliori miniaturisti col tempo diventarono veri e propri fotografi, dimostrando come inizialmente l'unica vittima della fotografia fu proprio l'arte ritrattistica. In questo scenario si sottintende un'opposizione tra la tecnica da una parte e l'attività della mano dall'altra, in cui la neutralità dell'apparecchio fotografico emerge sul prodotto soggettivo dettato dalla sensibilità dell'artista. La fotografia non interpreta, non seleziona, né gerarchizza, essa ripresenta lo spettacolo della natura.

Fig. 72.  
Edouard Manet,  
*Le Déjeuner sur  
l'herbe*, 1863.



Come abbiamo già visto (cap. 3.2.1) alcuni fotografi verso la fine del XIX secolo hanno voluto contraddire la tradizione appena descritta, cercando di fare della foto un'arte il cui risultato è stato definito come "pittorialismo": lo scatto è trattato come una pittura attraverso la manipolazione dell'immagine dimostrando, *al negativo*, l'onnipotenza della verosimiglianza nelle concezioni della fotografia nel XIX secolo protraendosi anche al XX secolo. André Bazin ritiene che l'originalità della fotografia rispetto alla pittura risieda nella sua oggettività essenziale, il fatto che l'occhio fotografico si sostituisca a quello umano è un caso emblematico di come per la prima volta l'immagine "gioisca" dell'assenza dell'uomo nel suo processo creativo. «Questa genesi automatica ha sconvolto radicalmente la psicologia dell'immagine. L'oggettività della fotografia le conferisce una fortissima credibilità assente da tutte le opere pittoriche. Qualunque siano le obiezioni del nostro spirito critico, noi siamo obbligati a credere all'esistenza dell'oggetto rappresentato, cioè reso presente nel tempo e nello spazio. La fotografia beneficia di un trasferimento di realtà della cosa sulla sua riproduzione» (Bazin 1945 in Dubois 1983: 37), nella concezione di Bazin c'è già quell'idea per cui la foto è dapprima *indice*, prima di essere *icona*.

### Honoré Daumier, vignetta pubblicata su *Le Charivari* 10 maggio 1865



Il Salon è un'invenzione cruciale per la storia delle immagini, poichè diventa presto il posto dove stabilire il valore di un'opera d'arte. La vignetta di Daumier rappresenta un atteggiamento tipico dell'epoca, di chi rimaneva scandalizzato dalla visione di nudi in un posto pubblico come il Salon. L'arte diventa per la prima volta un tipo di consumo culturale. In realtà nel 1863 per la prima volta vennero scartati quasi 3000 quadri per l'esposizione al Salon, così a seguito di numerose proteste da parte degli artisti l'imperatore è costretto a proporre un'altra mostra accanto all'esposizione ufficiale: è il Salon des Refusés, cioè dei rifiutati. Durante questo salon marginale Manet esporrà per la prima volta *Colazione sull'erba*, all'epoca deriso oggi è considerato il quadro di esordio di un nuovo modo di dipingere.



Fig. 73.  
Honoré Daumier,  
1865. «Ancora  
Veneri, sempre  
Veneri! Manco ce  
ne fossero di donne  
così» (tr. it. Falcinelli  
2020: 68).

### *Fotografia come trasformazione del reale*

Con l'avanzamento degli studi su questo fenomeno, si conferisce alla fotografia la capacità di *trasformare* il reale visibile, essa non può rappresentarlo in modo empirico ma può identificare solo una parte di esso dando seguito al punto di vista del fotografo. In realtà fu la fotografia stessa a "sforzarsi" di dimostrare che non era «uno specchio neutro ma uno strumento di trasposizione, di analisi, d'interpretazione, persino di trasformazione del reale, allo stesso modo del linguaggio, per esempio, e con le stesse codificazioni culturali» (Dubois 1983: 26). Si diffonde in questa fase un nuovo approccio rispetto la decostruzione dell'immagine: da un punto di vista psicologico della percezione, successivamente ideologico e infine antropologico sugli usi della fotografia, ponendosi in netto contrasto rispetto al discorso sulla *mimesis*. Queste riflessioni sottolineano come la fotografia sia codificata sotto tutti i punti di vista, spostando l'attenzione dal realismo empirico fino a concetti come la *verità interiore* della Arbus.

Di conseguenza, è evidente che qualunque sia il successo che la fotografia possa avere nella stretta imitazione dei giochi di ombre e di luci, essa non è meno inefficace nel rendere in modo esatto un chiaroscuro, o nella vera imitazione della luce e dell'oscurità. E anche se il mondo in cui ci troviamo anziché stendersi ai nostri occhi con tutte le varietà di una tavolozza colorata, non fosse costituito che da due colori – il nero e il bianco con tutti i loro gradi intermedi – [...], anche allora, la fotografia non potrebbe copiarle correttamente. La Natura, ce ne dobbiamo ricordare, non è solamente fatta di ombre e di luci vere, dirette; dietro queste masse molto elementari, essa possiede innumerevoli luci e sfumature riflesse, che giocano attorno a ciascun oggetto, arrotondando gli spigoli più taglienti, illuminano le zone più buie, danno luce i luoghi ombrati, ciò che il pittore esperto si delizia a rendere.

I pittorialisti non mancano di far notare alcune lacune nella fotografia di quel tempo, tra cui la riduzione cromatica a bianco e nero, la debolezza dello "specchio" fotografico per invalidare l'idea di fotografia

Eastlake in Dubois  
1985: 39-40 tr. it.



Fig. 74.  
Diane Arbus,  
Young patriotic men  
with flag, 1967.

come riproduzione meccanica e fedele della realtà. Rudolf Arnheim si farà portavoce nel XX secolo della *vexata quaestio* da un punto di vista esclusivamente tecnico e dei suoi effetti sulla percezione. Per cui l'immagine fotografica offre al mondo l'immagine parziale della realtà, dipendendo dall'inquadratura e dal punto di vista; secondo la visione dell'autore, la fotografia riduce la tridimensionalità reale alla bidimensionalità dello scatto, e di conseguenza annienta anche la maggior parte dell'aspetto sensoriale legato a sensazioni oltre il visivo. Da queste prime diatribe successivamente verrà contestata la pretesa neutralità della camera oscura come possiamo leggere nell'estratto da *Un'arte media* (1965) di Pierre Bourdieu:

Si è comunemente d'accordo nel vedere nella fotografia il modello della veracità e oggettività [...]. È troppo facile mostrare che questa rappresentazione sociale ha la falsa evidenza delle pre-nozioni; in realtà, la fotografia fissa un aspetto del reale che non è altro che il risultato di una selezione arbitraria, dunque, di una trascrizione: fra tutte le qualità dell'oggetto, sono trattenute solamente le qualità visive che appaiono in quell'istante e a partire da un punto di vista unico; queste vengono trascritte in bianco e nero, di solito ridotte e proiettate su un piano. In altre parole, *la fotografia è un sistema convenzionale* che esprime lo spazio secondo le leggi della prospettiva (bisognerebbe dire di una prospettiva) e i volumi e i colori per mezzo di gradazioni che vanno dal nero al bianco. Se la fotografia è considerata come una registrazione perfettamente realista e oggettiva del mondo visibile, è perché le si sono assegnati (sin dall'origine) degli impieghi sociali considerati "realisti" e "oggettivi". E se essa si è immediatamente proposta con le apparenze di una "lingua senza codice né sintassi", in breve di un "linguaggio naturale", è prima di tutto perché la selezione che essa opera nel mondo visibile è del tutto conforme nella sua logica alla rappresentazione del mondo che si è imposta in Europa nel Quattrocento.

Bourdieu  
in Dubois 1985: 43

Alla fotografia viene negata ogni possibilità di essere uno specchio trasparente del mondo: per il lavoro di codificazione che essa implica, diventerà rivelatrice di una realtà *interiore* la cui "madre" è Diane ArbusXX. La sua opera fotografica si pone in netto contrasto con la foto istantanea, improvvisa del fotogiornalismo, capovolgendo il rapporto dell'immagine con il reale: «Le foto hanno per me una realtà che le persone non hanno. È solo con la mediazione delle foto che io conosco le persone» (Arbus in Dubois 1983: 47).

<sup>35</sup> Per approfondire la figura di Diane Arbus e questo aspetto della sua opera fotografica cfr. Susan Sontag, *Note sulla fotografia* 1978 tr. it.

### *Fotografia come traccia del reale*

«Di fronte all'immagine fotografica, non si può evitare ciò che J. Derrida descrive in *La verità in pittura* come un "processo d'attribuzione" mediante il quale si rinvia inevitabilmente l'immagine al suo referente. [...] bisogna interrogare, con altri termini, l'ontologia dell'immagine fotografica» (Dubois 1983: 27). In questo scenario in netta contrapposizione con i precedenti assistiamo a un ritorno verso l'oggetto referenziale:

Ma con la fotografia si assiste a qualcosa di nuovo e singolare: in quella pescivendola di New Haven, i suoi occhi abbassati hanno un pudore così indolente e seducente, resta qualcosa che non si riduce a una testimonianza in favore dell'arte della fotografia (si tratta di David Octavius Hill), qualcosa che è impossibile ridurre al silenzio e che reclama con insistenza il nome di quella che è vissuta lì, che è ancora lì, reale, e che non passerà mai interamente nell'arte [...]. La tecnica più esatta può conferire ai suoi prodotti un valore magico che nessuna immagine dipinta potrebbe riservarci. Malgrado la bravura tecnica del fotografo, malgrado il carattere studiato dell'atteggiamento imposto al modello, lo spettatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine la piccola scintilla casuale di qui ed ora, grazie alla quale il reale ha, per così dire, folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il posto impercettibile dove, dopo tanto tempo nel modo singolare d'essere di quell'attimo, si nasconde ancor oggi l'avvenire, e in maniera così eloquente che, con uno sguardo retrospettivo, noi possiamo ritrovarlo.

Benjamin  
1931: 61-62 tr. it.

Dal punto di vista ideologico il ritorno della referenzialità porta critici come Eco e Metz a notare un "fastidio" che la visione di certe immagini, tipiche di quel tempo, provoca nello spettatore, si pensi per esempio a quelle giornalistiche. L'analisi di questo tipo di fotografie, inserite anche in pagine pubblicitarie che ne trascendono il significato, è fondata su reazioni immediate dello spettatore di fronte alla loro visione. È il periodo in cui Roland Barthes lungo tutto il suo saggio *La camera*

*chiara* (1980) insisterà sulla pregnanza e presenza del referente nella foto e per mezzo della foto (cfr. Barthes 1980: 16-19) arrivando ad avanzare la sua famosa definizione ontologica di *noema* della fotografia. Lui è il primo a considerare l'immagine fotografica come entità attraversata da ogni tipo di codice, ma proprio grazie a questo passaggio può insistere sul suo aspetto referenziale, arrivando alla definizione di fotografia come "messaggio senza codice". In realtà quasi cent'anni prima di Barthes, già Peirce tra le note che aveva lasciato per illustrare le classificazioni dei segni, aveva segnalato lo statuto di *indice* della fotografia:

Le fotografie, e in particolare le fotografie istantanee, sono molto istruttive perché sappiamo che, per certi aspetti, rassomigliano esattamente agli oggetti che rappresentano. Ma questa somiglianza è in realtà dovuta al fatto che quelle fotografie sono state prodotte in circostanze tali che dovevano fisicamente corrispondere punto per punto alla natura. Da questo punto di vista, dunque, esse appartengono alla nostra seconda classe di segni: i segni per connessione fisica [indice].

Peirce  
in Dubois 1983: 53

La sua attenzione non è tanto sul prodotto finito quanto piuttosto sul suo processo di produzione, preannunciando la "genesì automatica" di Bazin. Il punto di partenza è l'impronta luminosa, la *traccia* che rimane, che imparenta la fotografia a tutta quella tipologia di segni che hanno in comune il fatto «d'esser realmente impressionati dal loro oggetto» (Peirce 1895 in Dubois 1983: 54), quali il fumo, una cicatrice un'impronta di passi, ecc. In questo modo i segni mantengono con il loro oggetto referenziali sia una *connessione fisica*, sia il principio di *singolarità, designazione e attestazione*. Il senso della fotografia non è in sé stessa, è piuttosto esteriore, determinato dal rapporto con il loro oggetto e con la loro situazione di enunciazione. Forse è per questo che Barthes non ci fa vedere la foto di sua madre da bambina al Jardin d'Hiver. Nella logica dell'indice il *senso* è distinto dall'*esistenza* vera e propria: se la foto-indice afferma l'esistenza di ciò che rappresenta non dice niente però sul senso di questa.



Fig. 75.  
Eugene Smith, *La Battaglia di Saipan*, 1944.

### 5.3.2. Lo statuto indiziale della fotografia: una questione irrisolta

Perché Peirce chiama proprio *indice* questa peculiarità segnica?

L'indice è il dito della mano con il quale puntiamo qualcosa di nostro interesse, l'impulso spontaneo che sorge nella persona a cui indichiamo qualcosa è quello di portare il suo sguardo e la sua attenzione su quel qualcosa *indicato* dall'indice. Di quest'ambiguità Peirce ne farà la sua forza definendo indice «il segno che significa il suo oggetto solamente in virtù del fatto che è realmente in connessione con lui, l'*indice* della mano è il tipo di questa classe di segni» (Peirce in Dubois 1983: 75-76). Allo stesso modo per Barthes «l'organo del fotografo, non è l'occhio ma il dito: è ciò che è legato allo scatto dell'obiettivo, allo slittamento metallico di lastre... io amo questi rumori (quel gesto) in un modo quasi voluttuoso» (Barthes 1980: 32). Le riflessioni sul carattere di *indice* della fotografia, dagli anni Settanta in poi, si sono sviluppate

a partire con Rosalind Krauss con un articolo che determinerà una rottura nella concezione artistica del tempo. In *Note sull'indice* (1977) la critica sostiene che la maggior parte delle esperienze artistiche americane di quel periodo appaiono incentrate sul concetto di *rappresentazione* inteso come «registrazione di pura presenza fisica» (Krauss in Signorini 2009: 11) quindi secondo la logica dell'indice appena discussa. L'arte contemporanea diventa così "arte dell'indice", espressione che per Krauss è facilmente sostituibile con *fotografico*. In questo scenario la fotografia, prima di essere un'immagine che riproduce le apparenze di una qualsiasi cosa, appartiene all'ordine dell'*impronta*, della *traccia*, del *marchio* e del *deposito* (Dubois 1983: 61), e quindi a tutta quella categoria di "segni" che Peirce chiamava *indice*. La relazione che i segni indiziali mantengono con il loro oggetto, come è già stato accennato, si regge sul principio di *connessione fisica* tra l'indice e il suo referente. L'opposizione tra icona e indice però non risulta esclusiva, se la prima si basa su un principio di rassomiglianza a prescindere dalla presenza dell'oggetto, per l'indice l'importante è che l'oggetto esista realmente potendo anche assomigliare al segno che ne deriva. Il marchio indiziale di fotografia come impronta di un referente che *è stato là* è fondamentalmente unico, la traccia non può che essere singolare quanto il suo stesso referente. Questo principio di *singularità* è stato sottolineato dallo stesso Peirce poiché è uno dei tratti che differenziano i segni indiziali da tutti gli altri: «Gli indici rinviano a individui, a unità singolari, a collezioni singolari di unità, o a dei singolari continui» (Peirce in Dubois 1983: 72). La fotografia, a quei tempi, aveva la capacità di ripetere meccanicamente quello che non poteva ripetersi esistenzialmente, la riproducibilità di quella stessa immagine è una riproducibilità *tra segni*. Qualsiasi copiatura parte da una stessa immagine originaria, e quel "negativo" è sempre unico, se pensiamo per esempio allo sviluppo di un rullino le stampe "positive" non sono altro che foto di foto, nel suo principio la fotografia è *necessariamente singolare*. Il fatto che la fotografia sia un'*impronta* fisica di un referente unico, questo vuol dire che per forza quel qualcosa di cui lascio una *traccia* è propriamente esistito, la fotografia attesta l'esistenza di ciò che fa vedere, del *noema*



Fig. 76.  
Walker Evans,  
Floyd Mae Burroughs, Hale County  
Alabama, 1936.

barthesiano. La fotografia serve a questo: mostrare col dito qualcosa a qualcuno, attestando una potenza designatrice che caratterizza ogni specie di indice. La nuova visione che emerge da queste riflessioni è il "potere irrazionale" della fotografia che, come teme Bazin, conquista la nostra fiducia ma dal quale l'uomo non deve lasciarsi sopraffare. Questo limite della nozione di indice nel fotografico deve metterci in allerta rispetto a una cosiddetta "epifania" della *referenza*: il rischio è di considerare la fotografia bloccata nella sua iscrizione referenziale, come se non potesse che constatare questa evidenza. In realtà non bi-

sogna che la *referenza* divenga, come in un passato lo è stata la mimesi, il nuovo ostacolo della teoria fotografica. Per impedire questo genere di assolutismo teorico è necessario riconoscere che: bisogna distinguere il *senso* dall'*esistenza*, lo stretto legame del referente alla sua condizione di *esistenza* non deve essere spiegato come una condizione di *significato*, la foto non spiega nulla, è muta e fa semplicemente vedere dei segni semanticamente vuoti; il principio della “genesi automatica” va collocato al giusto livello, come un semplice momento all’interno del processo fotografico, prima e dopo di questo momento ci sono dei processi culturali che dipendono esclusivamente da scelte umane, individuali, il principio di *impronta* funziona nel mentre di questo “prima” e questo “dopo”, solo in quell’istante è un “messaggio senza codice”; infine, la nozione di indice impone una *distanza* sia nello spazio che nel tempo, nello spazio perché unendosi alle sue cose per genesi, non è in quanto segno meno sperata da ciò che rappresenta, nel tempo perché una fotografia ci mostra del passato, lontano o vicino che sia. Ciò che si guarda in una fotografia non è mai lì, è netta la distinzione tra il segno *qui* e il referente *là*, per Berger è un abisso, che si crea tra il momento raccolto sulla pellicola e il momento presente in cui si porta lo sguardo sulla fotografia (in Dubois 1983: 93).

### 5.3.3 Iconizzazione e recezione dell’immagine fotografica

Nell’atto di ripresa, la fotografia è quindi indicale, ripropone un’interconnessione con il suo referente, una prossimità fisica. Quando cerchiamo invece di “tradurre in immagine” ciò che abbiamo ripreso, attraverso tutti i processi che avvengono nella camera oscura o mentre visualizziamo le fotografie nelle nostre gallerie digitali o quando le prepariamo per pubblicarle su Instagram, vogliamo letteralmente rendere la nostra ripresa una *immagine*, attuiamo così il processo di *iconizzazione* ben definito da René Lindekens nel tentativo di costruire una semiotica della fotografia (in *Semiotica della fotografia* 1971). L’autore prevede che la fotografia vada letta in quanto luogo di incrocio tra *senso* e una o più *significazioni*: se queste ultime sono verbalizzabili, il senso non lo è; corrisponde a un “sentire” di base procurato dall’immagine:

«Il semiologo dell’immagine fotografica mira a quest’ultima come oggetto quale luogo di *senso*, che noi chiamiamo *iconico*. Esso si trova in un rapporto di implicazione, ancora da definire, con una significazione identificatrice (informativa) ed una significazione linguistica (concettuale)» (Lindekens 1971: 108 tr. it.). Se da un lato la significazione di un’immagine fotografica dipende dalla rappresentazione analogica di questi oggetti, il senso dipende dall’“iconizzazione” degli stessi.

Per *iconizzazione* Lindekens intende «il risultato dell’inevitabile mutamento dell’immagine aerea in immagine argenticata, nel quale intervengono delle “aberrazioni” derivati sia dalla stampa propriamente detta che dal trattamento (del positivo così come del negativo), ivi compresi i casi di fotoincisione» (*ivi*: 266). È importante notare come l’origine tecnica dell’immagine fotografica, quindi il modo in cui viene resa visibilmente sensibile, è il motivo che determina il suo senso iconico. Questa nozione di iconizzazione non deve niente alla soggettività dell’osservatore, che entrerà in gioco nella fase recettiva dello scatto; bisogna tenere conto della significazione analogica, informativa e di come l’iconizzazione dia luogo a una percezione del mondo il cui senso non dipende dall’analogon dell’immagine. Per l’autore il passaggio avviene da oggetti visuali collocati nella realtà visibile a oggetti iconizzati, fino al raggiungimento di oggetti iconici in cui la materia visiva diventa sostanza (a livello dell’espressione). Il lettore di un’immagine è cosciente di nascere con un universo iconizzato, in quanto questo è già un “trasformato dell’universo reale”: la conoscenza di una nuova sostanza della luce contribuisce all’iconizzazione del momento del fissaggio. Il reale a cui facciamo riferimento è quello *referenziale*, poiché in rapporto alla percezione la fotografia, nella sua propria sostanza e forma, costituisce un reale iconico, nel quale il reale referenziale è appunto iconizzato. «In questo primo approccio vorremmo riconsiderare l’*oggetto iconico* nella sua singolarità e nel suo rapporto con l’*oggetto iconizzato*, il quale è esso stesso in rapporto con l’*oggetto visuale* derivante dalla *realtà visibile*» (Lindekens 1970 in Marra 2001: 123). Nel momento in cui gli oggetti visibili di un avvenimento sono stati fotografati, noi prendiamo conoscenza attraverso questo tipo di rappresentazione, percepiamo una

realtà visualizzata. A partire da questi gli oggetti dapprima *iconizzati* si impongono alla percezione come *oggetti iconici* il cui senso dipenderà dal peso dell'analogia e dell'informazione concettualizzata nella fase pre concettuale della percezione.

A questo punto, cerchiamo di definire con la massima precisione possibile, cosa intendiamo per *oggetto iconizzato* e *iconico*. Il primo si riferisce a ciò che, nella materia fotografica diventerà la *sostanza iconica*, grazie a una strutturazione – la *forma* – con cui l'oggetto fotografato passa da un campo visuale diretto a uno indiretto; in questo processo trasformativo la materia fotografica, quindi anche la sostanza iconica, non hanno un peso preponderante. Con *oggetto iconico* invece si intende la stabilizzazione dell'*oggetto iconizzato*. Attraverso la strutturazione che condiziona lo sguardo la materia fotografica prende letteralmente *forma*. In questo modo il senso iconico, legato alla percezione di un'esistenza originaria, è il vero oggetto primo del sistema di significazione, quell'oggetto che il lettore vede quando guarda delle immagini nell'illusione di guardare il mondo visibile. In questo scenario Jean-Marie Schaeffer, di impostazione più pragmatica, scrive *L'image précaire* (1987) fornendo, a detta di Roberto Signorini, uno dei saggi più riusciti sulla semiotica della fotografia. L'autore cerca di integrare l'aspetto indicale con quello iconico, portando al centro dei suoi interessi non tanto l'immagine ma il *dispositivo* fotografico, inteso come apparato tecnico e meccanico di riproduzione dell'immagine. Piuttosto che interrogarsi sulla natura indicale o iconica del segno fotografico, il punto di partenza di Schaeffer è la definizione dell'*arché* della fotografia, ovvero il funzionamento indicale del dispositivo: sottolinea la natura automatica di questo tipo di produzione che, a differenza dell'immagine pittorica, non prevede alcun intervento umano. La "tesi di esistenza" è la presupposizione logica della sua analisi: l'immagine pittorica è slegata dall'esistenza effettiva dell'oggetto rappresentato, mentre la definizione di *arché* dell'immagine fotografica come impronta necessita presupposti di esistenza del referente. Schaeffer parla di icone a funzione indiziale, o meglio di *icone indicali*:

Peirce non manca di osservare che se la fotografia è un indice, non lo è perché l'icona, cioè la sua materializzazione, la riveli come indice [...], ma perché noi disponiamo d'altra parte di un sapere relativo al funzionamento del dispositivo fotografico, quello che io ho proposto di chiamare il sapere dell'*arché* (cioè del principio della fotografia come registrazione di tracce visibili): l'immagine diventa un indice nel momento in cui di quest'ultima si sappia che è l'effetto delle radiazioni provenienti dall'oggetto, e quindi grazie a una conoscenza indipendente relativa alle modalità della genesi dell'immagine.

Schaeffer  
in Signorini 2009: 17

L'ambiguità ineliminabile del segno fotografico ci conduce verso l'importante riflessione per cui con Peirce ci accorgiamo che il segno fotografico non può essere definito fuori dalle sue circostanze, fuori dalla sua iscrizione referenziale, riconducendoci all'idea di Bazin secondo il quale la caratteristica essenziale della fotografia è da ricercarsi non nel risultato ma nella genesi della sua produzione. Proprio insistendo su questa fase iniziale, sulla *genesì* appunto, risulta chiaro che bisogna analizzare il processo molto più del prodotto per capire cosa rende quest'immagine originale: dalle modalità tecniche fino al momento della recezione. In quel momento si incrociano saperi laterali e regole comunicazionali. I primi possono saturare l'immagine o lasciarla indeterminata, mentre le regole si distinguono in due tipologie: costitutive e normative. Le prime regolano la recezione dell'immagine in quanto tale, ovvero prescrivono le attitudini necessarie alla recezione dell'immagine in quanto fotografica (si basano evidentemente sull'*arché* fotografica); per le regole normative invece si instaurano specifiche dinamiche recettive, si mobilitano atteggiamenti differenti rispetto l'immagine che si visiona, variano a seconda dei contesti culturali. Nonostante la debolezza di alcuni passaggi, il saggio di Schaeffer presenta molti meriti tra i quali aver reintrodotta, nelle ultime considerazioni, gli elementi "simbolici" e convenzionali che reggono la produzione e la fruizione dell'immagine fotografica, inoltre questo spostamento di attenzione permette di rileggere l'origine dell'immagine non come semplice indicialità, ma piuttosto come sapere del recettore circa l'im-

magine, come un sapere che entra in sinergia con altri saperi attivati dall'immagine per determinarne le dinamiche interpretative. Questi tre poli – *archè* indicale del dispositivo, riconoscimento iconico e regole comunicazionali – hanno contribuito a rendere più complessa la riflessione sulla fotografia: ne risulta una sorta di percorso sintagmatico della significazione fotografica, che non può essere ridotta alla nozione di segno, ma piuttosto va inserita in “compromessi” socialmente riconosciuti.



Fig. 77.  
Ritratto di  
Marianne  
Faithfull, 1960s.

#### 5.4 LA RIFLESSIONE SEMIOTICA SULLA FOTOGRAFIA DI ROLAND BARTHES

La semiotica della fotografia può contare su una tradizione di riflessioni e interventi consistenti, a partire all'incirca dagli anni Sessanta, quando iniziano a emergere aspetti ricorrenti: l'attenzione verso l'origine tecnica dell'immagine fotografica, il rapporto di presenza fisica tra gli strumenti di produzione dell'immagine e gli oggetti, i soggetti e gli spazi rappresentati nel momento dello scatto. Il dibattito semiotico subisce una svolta consistente con l'avvento del digitale e le nuove modalità di manipolazione dell'immagine, ma porta con sé teorie che si rifanno a principi risalenti all'origine della questione.

Abbiamo visto come un passaggio determinante per la fotografia fu proprio il suo accesso alle masse. Nel momento in cui l'uomo non è più il soggetto primario, il valore espositivo si imporrà completamente sul valore culturale, manifestando così una certa difficoltà nel comprendere il significato della fotografia. Emblematico è l'inserimento della didascalia che accompagna le fotografie, dai giornali illustrati alle mostre, fino alle pubblicazioni online. In questo modo, secondo Benjamin, l'obiettivo sarebbe quello di mantenere il significato originario della fotografia utilizzando la didascalia così da «salvarla dai danni della moda e conferirle un valore d'uso rivoluzionario» (cfr. Benjamin 1931). Tuttavia, secondo Sontag, «non esiste didascalia che possa limitare o fissare permanentemente il significato dell'immagine» (cfr. Sontag 1973 tr. it.), poiché l'immagine è un'immagine muta, e se dovesse

parlare attraverso un testo quest'ultimo imporrebbe uno dei possibili punti di vista, una delle possibili interpretazioni. La fotografia quindi solo apparentemente favorisce la comprensione della realtà perché il suo messaggio è in verità trasparente e misterioso allo stesso tempo.

#### 5.4.1. Il messaggio senza codice (1961)

Il messaggio fotografico è per Barthes costituito da un paradosso: la fotografia è un “messaggio senza codice”, è perciò leggibile senza interventi di mediazione tra realtà e segno. Il paradosso non consiste nello statuto inevitabile di tutte le comunicazioni di massa, ossia nella collusione di un messaggio denotato e di uno connotato, ma piuttosto che il messaggio codificato (connotato) si sviluppi a partire da un messaggio senza codice.

Questo paradosso strutturale coincide con un paradosso etico: quando si vuole essere oggettivi neutri, ci si sforza di copiare minuziosamente il reale come se l'analogico fosse un fattore di resistenza all'investimento dei valori: come può dunque la fotografia essere contemporaneamente “oggettiva” e “investita”, naturale e culturale? [...] Bisogna ricordarsi che nella fotografia il messaggio denotato è assolutamente analogico cioè privo di ogni riferimento a un codice: in altri termini *continuo*. Al contrario il messaggio connotato implica un piano dell'espressione un piano del contenuto dei significanti e dei significati: obbliga dunque a un autentico deciframento.

Barthes 1961  
in Id. 1985: 10 tr. it.

Ma quale è il contenuto del messaggio fotografico? Cosa è che la fotografia trasmette? Per definizione la scena stessa, il reale.

Andando a indagare meglio gli studi di Barthes a riguardo, scopriamo come Pierre Bourdieu utilizzerà le sue nozioni per definire le norme redazionali di un giornale, poiché secondo l'autore il messaggio fotografico si compone di tre elementi: la fonte di emissione (chi lavora per la redazione), il canale di trasmissione (il giornale stesso, o meglio le sue componenti quali fotografia, testo, titolo, didascalia) e l'ambiente di ricezione (i lettori). Per indagare queste componenti sono necessari



Fig. 78. 79.  
Robert Capa,  
Lo sbarco in Nor-  
mandia, 6 giugno  
1944.



strumenti differenti; la struttura della fotografia risulta essere in comunicazione con le parti scritte da un canale che non può definirla, poiché linguistico. La capacità della fotografia di costituire un *analogon* della realtà le conferisce il particolare status di “messaggio senza codice”; essa dunque è l'unica a possedere il solo messaggio denotato che risulta così forte, così pienamente analogico, che descrivere una

Fig. 80.  
Lewis Hine,  
Una bambina che  
lavora in un cotone-  
ificio della Carolina,  
1908.



fotografia è impossibile. Attuando questa pratica, infatti, si aggiunge al messaggio denotato un secondo messaggio, collegato alla struttura del codice linguistico. Per Barthes è «significare qualcosa di diverso da ciò che viene mostrato» (Barthes 1985: 8). È importante chiarire un corollario rispetto alla nozione del messaggio fotografico, ossia che è un messaggio continuo. Infatti, esistono altri tipi di *messaggio senza codice*, cioè tutte le riproduzioni analogiche della realtà (quali per esempio disegni, pitture cinema e teatro) con la differenza che rispetto alla fotografia queste sono rivestite di un senso secondo, quello derivante dal trattamento dell'immagine sotto la mano del creatore. La fotografia, invece, intendendo quella giornalistica che non è mai artistica, presentandosi come analogon meccanico, empie pienamente la sua sostanza non lasciando spazio allo sviluppo del messaggio secondo. In realtà la fotografia di giornale è un oggetto lavorato, scelto, composto, costruito, trattato secondo fattori di connotazione; inoltre non è mai solamente percepita ma viene propriamente *letta* dal pubblico che la ricollega inevitabilmente a «una riserva tradizionale di segni» (*ibidem*) che presuppone l'impiego di un codice. Il paradosso fotografico quindi è definito dalla coesistenza di due messaggi: uno senza codice e uno codificato. Ma non è tanto la collusione dei due messaggi, quanto lo

sviluppo di un messaggio connotato a partire da un *messaggio senza codice*. È possibile risolvere questo paradosso? La questione può essere vista da un altro punto di vista. Il messaggio denotato è privo di ogni ricorso a un codice, è assolutamente *analogico*, quindi *continuo* e quindi a differenza del messaggio connotato non necessita di una vera e propria decifrazione. Nell'articolo successivo, *La retorica dell'immagine* (1964), Barthes riconoscerà come l'assenza del codice in realtà rafforzi il mito del "naturale" fotografico, l'immagine denotata naturalizza il messaggio simbolico, "ammorbidendo" anche l'artificio semantico della connotazione. Con queste riflessioni Barthes arriverà a considerare la denotazione come un elemento connotativo, innestandosi su un progetto persuasivo e su una complessiva regolazione con mezzi testuali dell'esperienza di fruizione del testo (in particolare circa l'aspetto epistemico di tale esperienza: il "credere" del destinatario e il "far credere" dell'emittente del messaggio).

#### 5.4.2. Senso ottuso e significanza (1970)

La formulazione del *sensu ovvio* e del *sensu ottuso* compare in un saggio intitolato *Il terzo senso* e pubblicato nel 1970 sui *Cahiers du cinéma*, e poi inserito nella raccolta de *L'ovvio e l'ottuso*<sup>36</sup>. Lo studioso parte questa volta da alcuni fotogrammi del film *Ivan il Terribile* e dalla loro osservazione nota come emergono tre livelli di senso. Il primo, quello della *comunicazione*, o più semplicemente dell'*informazione*: il racconto della storia attraverso gli elementi denotativi della scenografia dei costumi dei personaggi, questo è il livello del messaggio esplicito del film, ossia ciò di cui Barthes non tratterà nell'articolo: la semiologia del messaggio. Il secondo livello è quello della *significazione*, appartenente all'ordine dei simboli che vengono "verbalizzati" attraverso psicanalisi, pratiche sociali, studi di cultura visuale, ecc. Barthes definisce questo piano anche come quello del *sensu ovvio* (*obvius*). Un senso «intenzionale [...] che mi cerca, in quanto destinatario del messaggio, [...] che viene incontro a me: evidente, senza dubbio [...], ma di un'evidenza

<sup>36</sup> R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, 1985, pg. 42-61.

*chiusa*, presa in un sistema completo di destinazione» (Barthes 1970 in Id. 1985: 44). Questi due livelli individuati dalla linguistica e dalla semiotica per Barthes non sono sufficienti a esaurire il senso complessivo dei fotogrammi ejzensteiani<sup>37</sup>. Barthes, in una “svolta teorica”, prosegue nell’analisi di quelle immagini e arriva a definire la necessità di un terzo livello di senso, che vada oltre sia la semiotica del messaggio e sia del piano connotativo della *significazione*. Questo terzo senso è quello della “*significanza*” (*signifiance*) su cui egli scrive:

La significanza è un *processo*, nel corso del quale il “soggetto” del testo, sfuggendo alla logica dell’*ego-cogito* e impegnandosi in altre logiche (quella del significante e quella della contraddizione) si dibatte con il senso e si decostruisce (“si perde”); la significanza – ed è ciò che la distingue immediatamente dalla significazione – è dunque un lavoro, non il lavoro con cui il soggetto (intatto ed esterno) cercherebbe di padroneggiare la lingua (per esempio il lavoro stilistico), ma quel lavoro radicale (non lascia niente intatto) attraverso il quale il soggetto esplora come la lingua lo lavori e lo sciolga non appena vi entra (invece di sorvegliarla) [...]. La significanza, contrariamente alla significazione, non può dunque ridursi alla comunicazione, alla rappresentazione, all’espressione: essa pone il soggetto (dello scrittore, del lettore) nel testo, non come una proiezione, anche fantasmatica (non c’è “trasporto” di un soggetto costituito), ma come una “perdita” [...]; donde la sua identificazione con il godimento.

Barthes 1973  
in Id. 1998: 234

Al piano della significanza fa corrispondere, un “terzo senso” da lui definito *sensu ottuso* (*obtusus*). L’*ob* di *obvius* e di *obtusus*, che in latino è usato come “davanti, incontro”, conferma la scelta terminologica del pensiero di Barthes. Infatti, *obvius* vuol dire, appunto, “che va incontro” mentre per *obtusus* si intende qualcosa di smussato, privo di punta<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Marrone in *Ocula* 2016 presume che il senso complessivo si possa applicare a tutte le immagini e forse anche ai testi in generale.

<sup>38</sup> Da *obtundere*, battere a colpi raddoppiati: ciò che viene battuto forte, si smussa.



Fig. 81.  
William Klein, *Il quartiere italiano*,  
1954, New York.

Ciò che diversifica l’ovvio e l’ottuso sta nella reazione che ci provoca ciascuno, il senso ovvio ci *infilza* mentre l’ottuso semplicemente ci *colpisce*. L’assetto comunicativo è ciò che maggiormente differenzia il *sensu ovvio* da quello *ottuso*: se infatti il primo è intenzionale e a partire dall’immagine raggiunge lo spettatore, il suo osservatore, il secondo, dice Barthes, è «un supplemento che la mia intelligenza non riesce bene ad assorbire, ostinato e nello stesso tempo sfuggente, liscio e inafferrabile» (Barthes 1970 in Id. 1982: 56).

L’ottusità di questo terzo senso rende possibile la nascita di nuovi significati plausibili e futuri, poiché non si stabilizza nel tempo, non “attecchisce” e scivolando via senza rapprendersi a uno stereotipo sociale, lascia il posto ad *altro*.

Come già anticipato, lo studio di Barthes parte dall’osservazione di alcuni fotogrammi la cui analisi successivamente verrà adattata a pratiche iconotestuali più generali, riscoprendo così un senso celato, percepibile solo con un linguaggio...“extralinguistico” e che si aggiunge all’unione tra immagine e parola senza influire sul significato.

Il senso ottuso è un significante senza significato; donde la difficoltà di nominarlo: la mia lettura resta sospesa tra l'immagine e la sua descrizione tra la definizione e l'approssimazione. se non si può descrivere il senso ottuso, è perché, contrariamente al senso ampio virgola non copia nulla [...]. La conseguenza è che, se, davanti a queste immagini, si resta a livello del linguaggio articolato il senso ottuso non giungerà a esistere, a entrare nel metalinguaggio del critico. Questo significa che il senso ottuso sta al di fuori del linguaggio (articolato), e tuttavia nell'ambito dell'interlocuzione

Barthes 1964  
in Id. 1985: 55

Analizziamo questo estratto dall'articolo del 1964. Dire che il senso ottuso è un «significante senza significato» è ribadire l'idea che il significato, distaccandosi dal referente, rimane come «una sottile nuvola di significato» (Barthes 1998: 72). E quindi: come riconoscere la sua esistenza oggettiva?

Non riesco a esprimerlo, ma vedo con chiarezza i tratti, le accidentalità significanti di cui questo segno, fin dall'inizio, è composto [...]. Non so se la lettura di questo terzo senso è fondata – se si può generalizzarla –, ma mi sembra che il suo significante [...] possieda un'individualità teorica.

Barthes 1970  
in Id. 1985: 43

In altre parole, per quanto il *sensu ottuso* stia «al di fuori del linguaggio (articolato)» si riferisce all'«ambito dell'interlocuzione» (*ivi*: 55-56); possiamo affidarci all'immagine e fare a meno della parola, senza, per questo, cessare di comprenderci reciprocamente. Se il *sensu ovvio* si manifesta sul piano concettuale, quello *ottuso* appartiene più alla sfera soggettiva e intima, sul modello dei cinque sensi<sup>39</sup>.

Il *sensu ottuso* ha una natura prevalentemente visiva, non mimetica o figurativa, ma plastica: è una significazione che trascende la dimensione

<sup>39</sup> Cfr. Benvenuto 2008: 18-33, in questo saggio il senso ottuso è presentato anche come dotato di un profilo «femminile» e, in particolar modo, «materno» (p. 20).

linguistica consentendo il processo comunicativo, “l'interlocuzione”. Da qui la difficoltà nel descriverlo e nel nominarlo, «come descrivere ciò che non rappresenta nulla?» (*ivi*: 55), ma anche l'indubitabilità del riconoscerlo. L'estratto sopra citato ci accompagna verso la conclusione del pensiero barthesiano:

Credo che il senso ottuso esprima una certa emozione; presa nel travestimento quest'emozione non è mai appiccicosa; è un'emozione che designa semplicemente quello che si ama, che si vuole difendere; è un'emozione-valore, una valutazione. Infatti, se guardate le immagini da me indicate, vedrete questo senso: noi possiamo intenderci in proposito, 'alle spalle' del linguaggio articolato: grazie all'immagine [...], anzi: grazie a ciò che, nell'immagine, puramente immagine (e che, in verità, è ben poca cosa), facciamo a meno della parola, senza cessare di capirci.

Barthes 1970  
in Id. 1985: 50-51

Il *sensu ottuso* in realtà trova una sua precisazione nell'ultimo saggio di Barthes in cui definisce anche il concetto di *noema* di cui abbiamo già approfondito le peculiarità. È importante riconoscere come questo concetto si costituisca a partire dall'essenza di traccia chimica della fotografia. La riflessione barthesiana si pone al livello del recettore, o meglio nella tensione tra l'origine della fotografia e la sua osservazione. Cambia il modo di interpretare la pratica critica e teorica, riportandoci alla posizione di Schaeffer precedentemente descritta. La prima svolta consistente derivante da questi interventi sulla semiotica della fotografia fu il passaggio da un interesse per la fotografia in quanto *segno* a una considerazione di questa come *testo*. Questo, a differenza del primo, che è riconosciuto come un'unità non ulteriormente scomponibile, è un “tessuto”, un intreccio di elementi significanti che godono di un certo grado di autonomia, e che, riprendendo le nozioni di Fabbri, possono rendere la fotografia traducibile o no. Questo passaggio ne implica un altro non meno importante. Se all'inizio, in quanto segno, ci si chiedeva che tipo di segno potesse essere la fotografia, nel passaggio (non rigido e unilaterale) al testo si sposta anche l'attenzione verso quello che la fotografia *fa*, non su ciò che essa è. Si passa a studiare la

Fig. 82.  
Vivian Maier,  
Chicago, 1957.



fotografia in relazione con i contesti comunicativi in cui è calata e in cui opera; solo più recentemente si verifica una cornice teorica di tipo testuale pragmatico. L'analisi della fotografia può perciò avvenire tramite un'indagine testuale più che iconica. La testualità della fotografia è compatta, ogni elemento si offre in maniera simultanea all'impatto percettivo, ma parlare di testo postula una costituzione fondata su tassonomie e gerarchie, quindi differenze, quindi rapporti di interdipendenza e subordinazione di elementi e livelli: quelli dell'*espressione* e del *contenuto*. Nessun messaggio "attuale" può dirsi tale se non si offre alla percezione come forma, se non si offre alla mente come concetto; direi di più: nulla è pensabile, prima ancora che comunicabile, senza una relazione intima, e costitutiva del segno, tra significante e significato (Miccini in Marra 2001: 154).

Fig. 83.  
Vivian Maier,  
Chicago, 1958.







## 6. Interpretare

---

## 6.1 NON È TRADURRE

### 6.1.1. Semiotici a confronto: il punto di vista di Peirce, Jakobson ed Eco

**P**er Paolo Fabbri c'è sempre un'attività interpretativa nella traduzione, ma c'è anche una specificità dell'atto traduttivo successivo al processo interpretativo: l'interpretazione è una *condicio sine qua non*, ma non è ciò che identifica la traduzione propriamente detta, sennò il rischio è quello di dire che ogni pensiero traduce un altro pensiero e non esisterà mai un pensiero nuovo. Non è quello che sosteniamo.

La parola *interpretazione* è usata da Jakobson per ben tre volte, come definizione dei tre tipi di traduzione. Questa ambiguità ci induce a pensare che Jakobson tentava di definire la traduzione come una specie del genere interpretativo; in realtà la causa risale al fascino di Peirce per gli studi del linguista e semiologo russo. Sfruttando la definizione di segno che viene espresso interpretandolo attraverso un altro segno, definisce anche il significato di un'espressione come «una seconda asserzione tale che tutto ciò che segue dalla prima asserzione ne segue egualmente e viceversa» (Eco 2003: 227). Questo principio, definito da Umberto Eco come *interpretanza*, stabilisce che ogni equivalenza (più o meno completa) di significato tra due espressioni può essere data solo dall'identità di conseguenze che esse implicano, per Peirce infatti «il significato è una traduzione di un segno in un altro sistema di segni» (Peirce CP 4.127), utilizza a questo scopo il termine *translation* in senso figurato, come sineddoche di interpretazione. Peirce cerca di spiegare cosa significhi interpretare argomentando così:

Nella pagina precedente:  
 Fig. 84. Gustave Doré e Guillaume Trichonet, *I ladri*, tavola da Dante alighieri, *Inferno*. Canto XXIV, incisione, 1861.  
 Fig. 85. Sebastiao Salgado, *Gold miners of Serra Pelada*, Brazil, dal libro *Workers*, 1944.

Il significato è dato quando un'espressione viene sostituita da un'altra da cui seguono tutte le conseguenze illative che seguono dalla prima; se non capite cosa voglio dire pensate che cosa accade in un processo la cui laboriosità è evidente a chiunque e cioè la traduzione (ideale) di una frase da lingua lingua, in cui si presume ossia esige che dall'espressione della lingua di arrivo seguano tutte le conseguenze illative che seguono dall'espressione nella lingua d'origine; la traduzione da lingua lingua è l'esempio più evidente di come si cerchi di dire con sistemi di segni diversi la stessa cosa; questa capacità non è propria soltanto della traduzione da lingua lingua ma di ogni tentativo di chiarire il significato di un'espressione.

Peirce  
in Eco 2003: 228

Jakobson, basandosi su Peirce, riconosce che la nozione di traduzione da segno a segno permette di superare il dibattito su dove stia il *significato*, se nella mente o nel comportamento, ma non esplicita che tradurre e interpretare siano la stessa cosa. Non è questa la sede per approfondire le posizioni dei vari teorici a riguardo, è sufficiente sapere che l'universo delle interpretazioni è più vasto di quello della traduzione, e che non è solo una questione terminologica risolvibile mettendosi d'accordo riguardo l'utilizzo delle due parole come sinonimi. Per questo motivo mi rifarò alla classificazione di Umberto Eco sui tipi di interpretazione, per cui rimando al suo libro *Dire quasi la stessa cosa* al capitolo 10.

L'oggetto del nostro interesse verterà sull'interpretazione intersistemica (il caso di un'interpretazione *intrasemiotica*, in sistemi non verbali) con mutazione di materia (parasinonimia).

Questo caso specifico di interpretazione chiarisce il significato di una parola o di un enunciato facendo ricorso a un interpretante espresso in un differente modo semiotico, o viceversa, passare da un sistema visivo a uno verbale. Per esempio, Omar Calabrese parteciperà al numero di *Versus* nel 2000 fornendo un valido contributo rispetto alla pratica dell'*ekphrasis*, e ritenendo che l'isolamento del livello della narrazione per una migrazione di *sostanza* viene definito "riduzione", come quella cinematografica.

Un caso di parasinonimia è un dito puntato che chiarisce l'espressione *quello là*, le parole sono sostituite a gesti in un sistema linguistico non verbale ma gestuale. Spesso, volendo usare il termine *tradurre* in senso metaforico, molte interpretazioni sarebbero forme di traduzione che in altri casi sarebbe difficile definirle tali. Sappiamo che Paolo Fabbri riconosce che «il vero limite delle traduzioni sarebbe nella diversità delle materie dell'espressione» (Fabbri 1998: 117), per questo abbiamo precedentemente analizzato casi di adattamento o di trasmutazione (cfr. 5.1.3). Steiner, nell'analisi di una traduzione poetica di Gabriele Rossetti di un quadro di Ingres, riconosce che le variazioni di significato fanno sì che il quadro originale sia visto solo come un pretesto, conducendo Eco a formulare un'idea di traduzione che non deve dire più di quando non dica l'originale e che deve rispettare le reticenze del testo fonte. Invece ciò che accade è che nel passaggio da materia a materia l'interpretazione viene mediata dall'adattatore invece di essere lasciata alla libera comprensione del destinatario. Per quanto riguarda il modo in cui il significato di un segno possa essere concepito e descritto, Eco non ritiene il problema del referente<sup>40</sup> pertinente in una teoria semiotica. Se si pensa invece al significato come unità culturale ci si può rifare ai termini saussuriani e hjelmsleviani per cui il significato è un'unità semantica posta in uno spazio preciso entro un sistema semantico; questo si configura pertanto come un insieme di unità che si definiscono a partire dalle loro posizioni, dalle loro opposizioni e dalle loro differenze. Allo stesso modo, Eco fa notare come l'unico modo per definire in questi termini un significato sia quello di ricorrere a unità culturali più piccole, quindi ad altri segni, riconducendoci alla categoria-chiave dell'*Interpretante* così come è stata elaborata da Peirce<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Per referente l'autore intende gli stati del mondo che si suppongono corrispondere al contenuto della funzione segnica

<sup>41</sup> Cfr. Peirce [1931-35]. In italiano cfr. Peirce [1980; 1984]. Per una presentazione approfondita della vita e delle opere di Charles Sanders Peirce cfr. Proni [1990].

### 6.1.2. Il processo della semiosi: il triangolo semiotico

La semiosi è un aspetto importante della semiotica, è un processo attraverso cui si considera *qualcosa* in quanto *segno* di *qualcos'altro*. La semiosi avviene quando *per una mente* un qualsiasi *oggetto* o *evento* esterno determina un *segno* che a sua volta determina un *pensiero* e/o un *significato* in quanto prodotto dell'attività interpretativa. Il modello della semiosi viene rappresentato da un triangolo che, conosciuto come il triangolo semiotico di Peirce, in realtà è stato tracciato da Massimo A. Bonfantini nel 1980 nell'antologia degli scritti semiotici di Peirce<sup>42</sup>, a partire da questa citazione:

I define a *Sign* as anything which on the one hand is so determined by an *Object* and on the other hand so determines an idea in a person's mind, that this latter determination, which I term the *Interpretant* of the sign, is thereby mediately determined by that *Object*. A sign, therefore, has a triadic relation to its *Object* and to its *Interpretant*. But it is necessary to distinguish the *Immediate Object*, or the *Object* as the *Sign* represents it, from the *Dynamical Object*, or really efficient but not immediately present *Object*.

Peirce  
CP 8.343

Ogni azione dinamica o azione di forza bruta, fisica o psichica, ha luogo o fra due soggetti, sia che essi reagiscano in eguale misura l'uno all'altro, sia che uno dei due sia l'agente e l'altro il paziente, interamente o in parte – o è comunque una risultante di tali azioni fra coppie. Con “semiosi”, invece, intendo un'azione o influenza che è, o implica, una cooperazione di tre soggetti, il segno, il suo oggetto e il suo interpretante, tale che questa influenza tri-relativa non si possa in nessun modo risolvere in azioni fra coppie. *Semeiosis* nel greco del periodo romano ciceroniano, se ricordo bene, significava l'azione di quasi tutti i generi di segni; e anche la mia definizione si adatta a qualsiasi cosa che a giusto titolo sia detta “segno”. Un Segno, quindi ha una relazione triadica con il suo Oggetto e con il suo Interpretante. Ma è necessario distinguere l'Oggetto Immediato, o l'Oggetto con il Segno lo rappresenta, dall'Oggetto Dinamico, o Oggetto realmente efficiente, ma non immediatamente presente.

Peirce  
CP 5.484 tr. it.

Quindi, l'Oggetto dinamico (o *oggetto esistente*) viene definito così perché mette in moto la semiosi e produce l'Oggetto immediato (o *oggetto rappresentato*). L'Oggetto dinamico è l'oggetto *come esso è*, dinamico perché colto nella sua fisicità; l'Oggetto immediato è l'oggetto rappresentato nel Segno, quindi c'è bisogno di un *Representamen* che lo rappresenti.

Fig. 86.  
Il triangolo semiotico di M. Bonfantini 1980

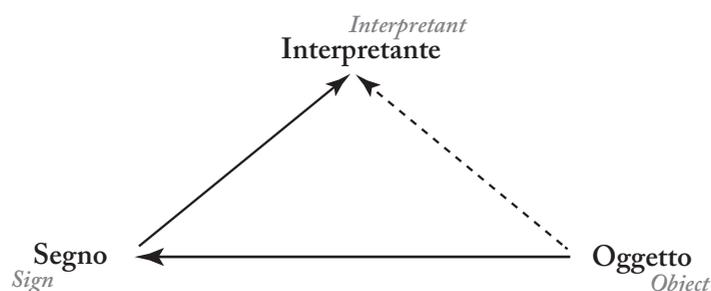


Fig. 87.  
Relazione diadica

L'azione successiva è la formazione di un Interpretante, che è il prodotto o risultato della semiosi. Il fatto che la semiosi venga rappresentata da un triangolo è per un'implicazione naturale del passaggio dall'Oggetto dinamico all'Interpretante: il primo porta al secondo attraverso la mediazione del Segno. Ciò vuol dire che possiamo cogliere un oggetto o evento solo attraverso la sua rappresentazione. Quello che

<sup>42</sup> Charles S. Peirce, *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980. Cfr. Massimo A. Bonfantini, *Introduzione: la semiotica cognitiva di Peirce*, ora in *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini (2003), Milano, Bompiani

il fotografo vede è quindi mediato, perché il concetto di mediazione è insito già nella percezione. Anche osservare una scena senza macchina fotografica, l'osservazione è mediata (dalla distanza, dalle capacità di vedere, dalle condizioni della luce, dal momento e dalle circostanze, ecc.). Ciò che viene percepito non è *mai* totalmente *ciò che è*: c'è sempre una differenza tra ciò che è e ciò che viene percepito. Non possiamo mai percepire ciò che è, non possiamo percepire le cose così come sono, però non possiamo non pensare che le cose siano così come sono, nonostante il fatto di non poterle percepire della loro totalità. Il triangolo completo risulta dunque essere così strutturato:

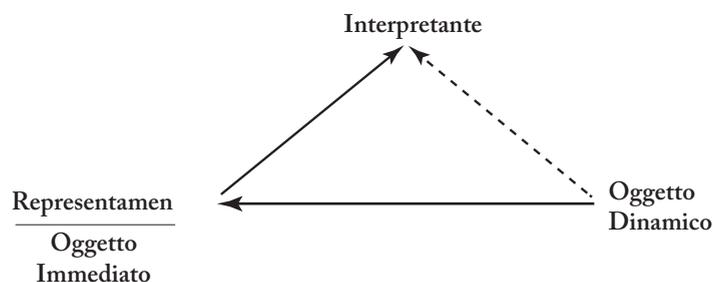


Fig. 88.  
Il triangolo semiotico di M. Bonfanini 1980.

Per molti versi, le fasi che vanno dall'Oggetto al Segno e dal Segno all'Interpretante sono assai simili alle fasi attraverso cui viene realizzata una fotografia intesa nella sua accezione primordiale di processo ottico e chimico attraverso cui una realtà del mondo esterno viene riprodotta su una superficie piana, essa perciò non può esistere senza un oggetto reale posto davanti a sé. Le tre fasi implicate dalla fotografia (ripresa, impressione e sviluppo) ci riconducono facilmente verso gli attori principali della scena costruita da Peirce.

La ripresa è l'attenzione verso un Oggetto; l'impressione sulla pellicola, stadio intermedio e transitorio, è il formarsi del Segno; lo sviluppo è l'elaborazione del giudizio e dell'Interpretante, che a sua volta può essere un ulteriore segno. La semiosi si completa dal momento in cui sviluppa il contenuto di un Oggetto e lo traduce in un Interpretante (attraverso la mediazione di un Segno).

Questa analogia è graficamente dimostrata nella figura sottostante:

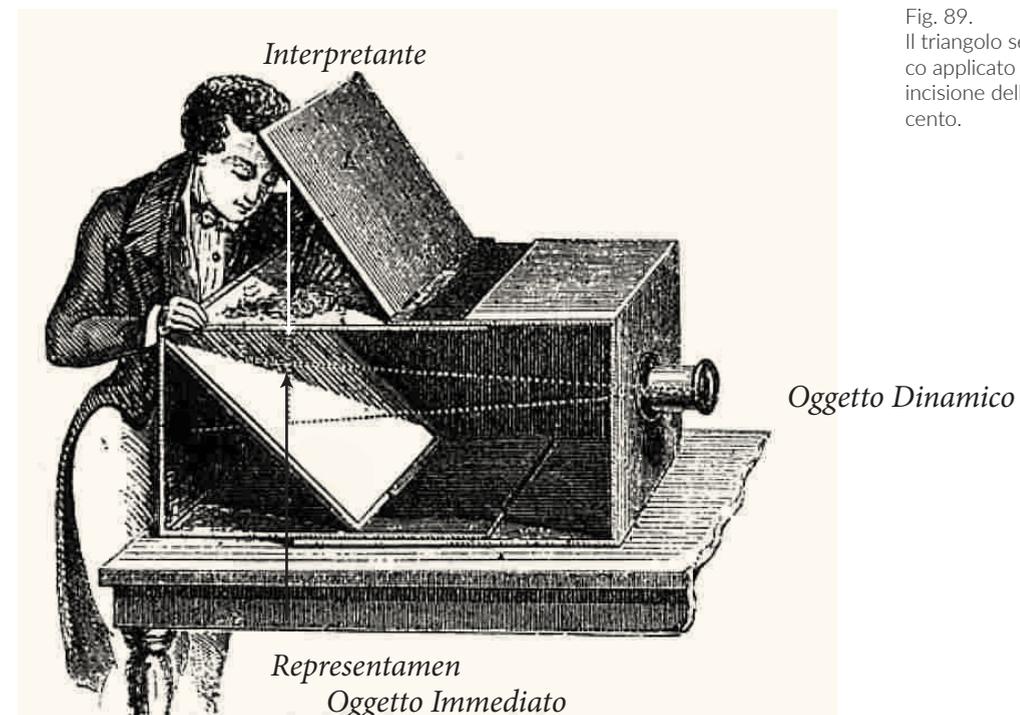


Fig. 89.  
Il triangolo semiotico applicato ad una incisione dell'Ottocento.

In questo modo la fotografia può essere definita come una moltitudine di processi per cui a un atto di percezione viene corrisposta una tecnica di registrazione. La vera domanda che dovremmo porci è che cosa effettivamente rappresentano le fotografie? Ugo Mulas con le sue verifiche ci ha dimostrato l'impossibilità nel dire ciò che esse rappresentano: l'oggetto è cieco, indefinibile, in questo caso l'Interpretante può anche essere "non capisco cosa rappresentano".

Ciò vuol dire "scomporre" il secondo elemento del triangolo, perché Segno e Representamen hanno due funzioni diverse: il Representamen designa l'Oggetto, il Segno determina un Interpretante. In questo consiste la doppia funzione del segno. Il quanto Representamen la mediazione ha quindi una funzione rappresentativa, ma in quanto Segno ha una funzione cognitiva, che produce conoscenza.

Ugo Mulas, *Verifica n°13 Fine delle verifiche*  
Per Marchel Duchamp

L'oggetto fotografico consiste nel negativo non impressionato e stampato della prima verifica e il vetro, che solitamente è usato per schiacciare le strisce del negativo su carta, è rotto. Mulas punta alla costruzione di una non-immagine a dimostrazione della sospensione della relazione delle immagini pittoriche con il mondo: il vetro, associandolo a uno specchio, essendo rotto ricorda che esso non ha la funzione di rappresentare mimeticamente il mondo, come una copia. «La serie delle verifiche, ad un certo momento, l'ho considerata finita, chiusa, e ho deciso di chiuderla là dove aveva avuto inizio. Ho fatto, in un certo senso, come un incisore che biffa la lastra a tiratura ultimata: il vetro, che ha una importanza decisiva per la mia composizione, dà infatti precise caratteristiche fisiche e visive al pezzo, e, una volta spezzato, è la stessa operazione a non poter essere ripetibile. Il risultato del mio gesto è stata un'immagine nuova, diversa rispetto a quella di partenza. E questa rottura radicale con ciò che precede mi ha portato a riflettere sul significato intrinseco dell'Omaggio a Niepce, mi ha portato a pensare a Duchamp; e non solo per la circostanza estrinseca che nella produzione di Duchamp c'è un'opera che è un grande vetro spezzato. Mi sono reso conto, cioè, dell'influenza, inconscia forse, di un atteggiamento di Duchamp, del suo non fare, che ha tanto significato nell'arte più recente, e senza del quale questa parte del mio lavoro non sarebbe nata. Perciò la fotografia è dedicata alla sua presenza» (Mulas 1973)

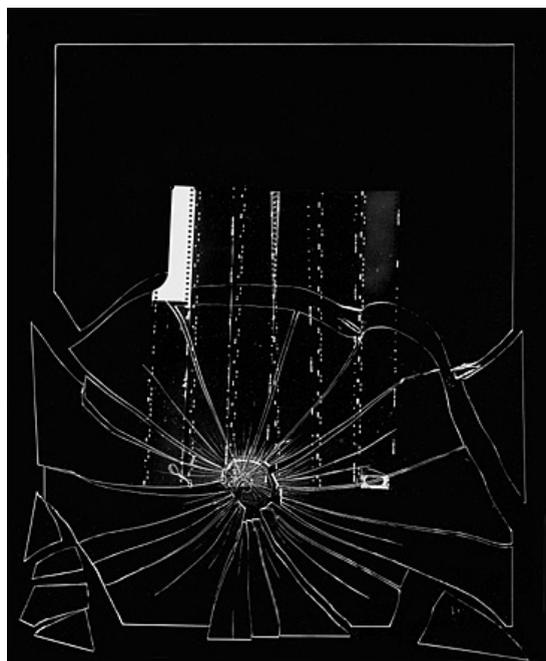


Fig. 90.  
Ugo Mulas,  
*Fine delle verifiche*,  
1962.

## 6.2 VERITÀ E POTENZA DELL'IMMAGINE FOTOGRAFICA

### 6.2.1. La duplice natura della fotografia

Con la nascita della fotografia è radicalmente cambiato il rapporto con la realtà e la rappresentazione, questi due concetti cardine del tipo di immagine fotografica sono, insieme alla natura e alla pittura, parte dell'evoluzione di questo nuovo mezzo artistico e di comunicazione che a fine Ottocento invase la società stravolgendola per sempre. Possiamo dire che la nostra visione del mondo è fortemente influenzata dal *modus operandi* fotografico: la realtà la vediamo attraverso una lente – o uno schermo, soprattutto oggi con l'avvento del digitale – rimaniamo ancorati ai limiti che il *medium* impone mettendo spesso in discussione l'aspetto artistico di questa tecnica.

È interessante indagare quali siano le caratteristiche possedute in natura dall'oggetto fotografico e quali invece proprie della rappresentazione artistica dell'oggetto. La nozione in gioco è quella della *fotogenia*, riconducibile a tre principali significati: “prodotto dalla luce” definizione che rimanda al significato etimologico di foto-grafia; la capacità di dare un'immagine netta e ben contrastata; abilità di produrre un effetto estetico superiore attraverso la sua rappresentazione. È una nozione utile come chiave di svolta per la comprensione del linguaggio fotografico, infatti fa da intermediario tra i due principi fondamentali della fotografia ossia l'aspetto tecnico e quello artistico. La differente declinazione dei rapporti tra questi due termini segna i diversi modi di *intendere* la fotografia. Come abbiamo esaminato precedentemente, con la svolta determinata dalla fotografia di Strand, questa pratica è capace

Fig. 91.  
Henri Cartier  
Bresson, *L'arena di  
Valencia*, Valencia,  
1933.



di mostrare dettagli che l'occhio nudo non percepisce consapevolmente, è fonte di un *surplus* di conoscenza che spesso è sfuggente. D'altro canto, mostrare in una fotografia ben fatta un oggetto conosciuto esalta la sua stessa natura, lo si rappresenta con qualcosa in più. Una buona rappresentazione è frutto del principio creativo dell'*Operator* che consente allo *Spectator* di ricevere un arricchimento: «l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine» (Benjamin 1931: 62), quell'istante decisivo che riveste di un senso l'immagine, quell'istante che può essere compreso e percepito o no. L'avvento della fotografia creò scompiglio nella società del tempo poiché «crollarono» tante sicurezze a cui l'uomo credeva per mezzo della pittura e delle principali forme artistiche fino ad allora praticate. Nasce un nuovo rapporto, che la fotografia crea, tra l'uomo e l'ambiente, essa diventa un nuovo mezzo per percepire la realtà, farla propria e guardare attraverso un occhio e una lente che ne diano una nuova interpretazione. A questo punto non sono solo in gioco il fotografo e l'immagine che egli crea, ma diventa importante approfondire e indagare i nessi tra la fotografia e il reale, le abilità del fotografo di catturare e rendere credibile qualcosa che fino ad allora non era mai

Fig. 92.  
Henri Cartier  
Bresson, *Hyères*,  
France, 1932.



stato colto. Anche l'oggetto fotografato cambia la sua natura, perdendo il suo significato originario a favore di uno nuovo dettato dal mezzo: c'è qualcosa di diverso che passa attraverso le intenzioni del fotografo e che viene colto dal fruitore, denotando la presenza di un *surplus* di specifico che configura la fotografia in un campo che va oltre la semplice rappresentazione. L'attività fotografica di Henri-Cartier Bresson è fedele a questi stessi principi:

La fotografia è per me l'impulso spontaneo di un'attenzione visiva perpetua che capta l'istante e la sua eternità. [...] Di tutti i mezzi di espressione la fotografia è la sola capace di rendere l'eternità dell'istante. [...] Una fotografia è per me riconoscere simultaneamente, in una frazione di secondo, da un lato il significato di un fatto e dall'altro l'organizzazione rigorosa delle forme percepite visualmente che questo fatto esprimono. [...] Per quel che concerne il contenuto dell'immagine, vorrei dire che per me il contenuto non può mai essere disgiunto dalla forma. Intendo per forma l'organizzazione plastica rigorosa che sola rende concreti e trasmissibili i concetti e le emozioni. In fotografia, l'organizzazione della percezione visiva non può essere che formale, in quanto è dominata dal sentimento spontaneo dei ritmi plastici.

Cartier-Bresson  
[1996] 2005: 15 tr. it.

Le riflessioni di Cartier-Bresson sulla propria pratica artistica sono dominate dalla scelta dell'*istante* come nucleo primordiale che da vita alla fotografia, il rapporto tra contenuto e forma determinato da questo stesso *istante*, il rapporto con il tempo e con la percezione di quell'attimo che come per il momento pregnante di Lessing, doveva essere ricco di significato (cfr. cap. 1.2.2). Bresson vuole esplicitamente sottolineare la logica espressiva del mezzo fotografico, la qualità propria della fotografia in grado di sottolinearne funzioni e limiti, che la differenzino dalle altre pratiche artistiche. Siamo nel 1839 quando si parla per la prima volta di fotografia, e la sua invenzione (o forse scoperta, cfr. cap. 3) risponde a una nuova necessità insita nell'uomo, di fare, cioè, un nuovo tipo di *immagine della realtà*, superando certi modelli pittorici a favore di un nuovo paradigma che renda il *reale* il più realistico possibile, che quindi riesca a cogliere i vari dettagli, le sfumature e la varietà del reale in maniera fedele. La fotografia subisce tutto il fascino del concetto del "punto di vista", l'immagine che il fotografo scatta è una delle possibili maniere di vedere quel reale colto in quell'istante: essa manifesta due tendenze, verso l'essere un mezzo di riproduzione da un lato, in contrasto invece con la sua natura più artistica dall'altro. Se nel primo caso comunica un'informazione in maniera impersonale, solo attraverso gli effetti della luce su una superficie fotosensibile, quando invece è privilegiata la libera espressione, e di conseguenza una prima interpretazione del fotografo, ci si allontana automaticamente da una presunta *fedeltà*. La fotografia risulta così un modo di vedere un determinato soggetto, per nulla asettico e fedele alla realtà, malgrado

la sua capacità di riprodurre esattamente la realtà esteriore – capacità inerente alla sua tecnica [...] ha un'obiettività soltanto fittizia. La lente, questo presunto occhio imparziale, permette tutte le possibili deformazioni della realtà, giacché il carattere dell'immagine è ogni volta determinato dal modo di vedere dell'operatore e dalle esigenze dei suoi committenti. L'importanza della fotografia non risiede soltanto nel fatto che una creazione, ma soprattutto nel fatto che è uno dei mezzi più efficaci per plasmare le nostre idee e influire sul nostro comportamento.

Freund 1974: 4-5 tr. it.

La fotografia deve perciò mirare a "rappresentare in maniera fotografica" il reale, rispettando le caratteristiche e i limiti del mezzo che utilizza. Viene automatico pensare che se ci si sottrae alle "regole grammaticali" del mezzo, lasciando piena libertà espressiva – o interpretando erroneamente quest'espressione di libertà – è come non accettare di scrivere seguendo le regole di ortografia e grammatica che qualsiasi lingua impone, la sfida è perciò quella di fare di queste regole un uso creativo rispettandole e non rimanendo sopraffatti dai limiti obbligati. In questo la fotografia si dimostra essere un modo di *vedere* specifico dell'uomo soprattutto dopo una sua larga diffusione alle masse:

il fatto che le immagini, al contrario della realtà, sono accessibili e a portata di mano in qualsiasi momento: queste sono caratteristiche esclusive della fotografia. Inoltre, taluni aspetti della natura, talune situazioni umane che altrimenti nel passato si perdevano completamente, continuano a esercitare il loro fascino eccezionale attraverso la fotografia.

Scharf 1979: 340 tr.it.

La natura della fotografia oscilla perciò tra due desideri che a prima vista potrebbero apparire incompatibili, la *fedeltà* della rappresentazione (aspirando a una *verità* di questa) e il desiderio di essere riconosciuta come pratica artistica. In pratica l'origine della fotografia può essere chiarita in questi termini: se da un lato è una sorta di mezzo per svelare la verità in maniera assoluta e certa dall'altro è spinta da una tensione verso la bellezza, l'artisticità e la libertà espressiva. Perciò il compito della fotografia diventa quello di creare un'immagine della realtà da un punto di vista personale, quello del fotografo, ciò significa che la fotografia dipende dall'immagine che il soggetto fotografante ha della realtà, da come la può creare, dall'idea che se ne fa e da ciò che vuole trasmettere. Questo comporta il riconoscere la capacità delle immagini di comunicare, di essere più convincenti e performanti in determinate occasioni rispetto al *linguaggio*, di essere fedeli testimoni del pensiero. Questa abilità espressiva e comunicativa però non esclude la presenza di alcuni pregiudizi di cui è bene sbarazzarsi poiché impediscono una corretta comprensione: l'elevata somiglianza tra l'originale e la sua

Fig. 93.  
Lewis Hine, *Icaro  
in cima all'Empire  
State Building*, New  
York, 1931



rappresentazione non determina per forza un linguaggio universale di immediata conoscenza; è importante non confondere la *percezione* con l'*interpretazione* poiché, come abbiamo visto nel declinare l'aspetto indicale della fotografia, riconoscere un determinato oggetto non vuol dire esaurirne il suo significato.

### 6.2.2. *Distanza nell'immagine fotografica secondo Carlo Sini*

Avviandoci verso la parte conclusiva della mia riflessione ritengo opportuno chiarire un concetto importante per una miglior comprensione della fotografia: la *distanza*. Carlo Sini nel suo saggio sull'immagine, *I segni dell'anima* (1989) ne parlerà chiarendo le sue peculiarità. Facciamo un passo indietro verso il concetto di *segno*, alla fine la fotografia in quanto traccia documentale è segno di qualcosa, e per il filosofo l'essere proprio del segno è una relazione che pone in gioco la triadicità semiotica del Representamen, del suo Oggetto e dell'Interpretante di tale relazione. Un segno è più propriamente una relazione segnica, che perciò (rispetto all'Oggetto) può diventare un'icona, un indice o un simbolo, quindi qualcosa che sta al posto di qualcos'altro: nasce il problema del *rimandare* proprio del segno. Per Sini un segno rimanda sempre a un altro segno, non all'oggetto stesso.

La distanza è la cifra di ogni esperienza interpretativa, che sta all'interno di una relazione segnica. Ma a partire da che cosa un'interpretazione accade e rimanda? Se intendiamo l'atto di porsi in relazione un segno, questa rimanda al significato nel quale l'accadere della relazione segnica si manifesta come *figura*, come significato. La struttura del linguaggio poggia sulla distanza tra ciò che accade e il suo significato, la sua interpretazione, la distanza originaria sta nell'accadere di qualcosa come *simbolo*: la funzione simbolica costituisce il carattere originario di ogni segno, ciò che fa di un segno, un segno. Sini si riferisce al termine greco *symbolon* che deriva dal verbo *symballein* tenere insieme, unire; in questo senso la funzione simbolica – derivante dalla relazione simbolica che prevede l'accadere di una distanza - tenta di unire un qualcosa che è separato, che sta nella distanza. Il simbolo è un frammento di una totalità che non esiste più, esso rinvia a uno stesso da sé che è diverso dal suo eguale, rappresentando l'unità integra dalla quale derivano, rimanda perciò a essa. La fessura che separa la totalità rende il simbolo tale, cioè distante nel suo significato, aperto alla differenza.

Peirce mostra che con l'accadere del segno si realizza un'istanza che chiede di essere corrisposta, evidenziando il ruolo dell'Interpretante all'interno della relazione. Questo mette in relazione il segno (Repre-

sentamen) con il suo stesso a cui rimanda, facendo sorgere l'Oggetto. Ogni segno, quindi ogni relazione segnica, esige l'intera partecipazione dello schema. Per cui «dire che una fotografia è un'icona o un indice equivale a dire qualcosa di molto astratto, superficiale e insufficiente. Dicendo in questo modo noi consideriamo il segno fotografico solo in relazione all'oggetto che rappresenta, fatta astrazione da ciò che esso è in sé stesso e in relazione all'interpretante» (Sini in Galbiati 1991:46). La fotografia in quanto segno è un qualcosa, un Representamen, che deve possedere la *possibilità* di avere una qualità segnica, essa di fatto esercita la sua funzione segnica solo in quanto venga interpretata da un Interpretante. Abbiamo già affrontato il problema ambiguo della somiglianza con il referente fotografico (cfr. cap precedente), ora il passo successivo è riconoscere che i segni della fotografia hanno bisogno di un codice, una convenzione che ci renda familiare il suo linguaggio, inoltre per una piena e profonda comprensione diventa necessario che l'interpretante conosca sia l'oggetto raffigurato sia le tecniche fotografiche. Noi riconosciamo questo contenuto in maniera molto spontanea, ma questo in realtà è il risultato di un lungo processo di esperienze pregresse, nel linguaggio di Peirce di *inferenze segniche*. Per comprendere tale processo dobbiamo però aver chiaro il concetto di immagine utilizzando la nozione peirceana di *relazione segnica*, ricordando anzitutto che essa non riguarda solo il funzionamento dei segni ma ancora di più la nozione di realtà, in quanto ogni cosa funziona come un segno. «Ogni nozione di realtà esige, per non essere assunta in modo ingenuo e dogmatico, e perciò infine inconsistente, il riferimento a un Interpretante, ovvero a un sistema di segni preventivamente costituito; cioè ha un orizzonte socio-culturale che costituisce il quadro di riferimento indispensabile entro il quale un qualsiasi evento possa essere colto e interpretato come tale» (Sini in Galbiati 1991: 49). Dobbiamo assumere un atteggiamento per cui riferendoci a una qualsiasi realtà dobbiamo considerarla come un segno (Representamen) che significa un Oggetto per un Interpretante. In questo modo la realtà diventa un processo di infinita interpretazione, che prevede la presenza di un interpretante preventivo e uno futuro. Ma allora la prima interpretazione

come è potuta avvenire? L'essenza della questione sta nel riconoscere che la realtà, in quanto segno, deve essere segno di qualcosa d'altro e perciò possedere con questo "altro" una relazione di somiglianza, essere un'icona del suo oggetto, o meglio un indice. Per fare questo c'è bisogno però di un terzo (l'Interpretante appunto) che renda la prima cosa un segno di un possibile oggetto, che lo renda capace di significare quell'Oggetto e che stabilisca la relazione necessaria tra i due, quella di somiglianza e dove si può ben capire che l'interpretante, a sua volta, rappresenta un uomo formatosi dentro una sua personale storia fatta di un progressivo intrecciarsi di relazione con il mondo-ambiente circostante.

### *La semiosi illimitata*

Prima di applicare questi ragionamenti all'immagine visiva liberiamoci di una concezione ingenua del vedere: è una condizione universale che sta attorno al mondo visibile e tutti i suoi oggetti in quanto visti. La visione è un'immagine primordiale del mondo, la sua capacità di farsi segno visibile, Representamen di altri oggetti o emozioni visibili. La visione è quindi un'interpretazione del mondo. Il mondo visibile come gli altri mondi sensoriali giocano tutti nella stessa distanza che traducono nella propria immagine, che risulta essere infinitamente traducibile. Sono immagini connesse dalla somiglianza che le accomuna all'origine. Nel nostro caso l'immagine fotografica, poiché connessa al vedere, è una traduzione del mondo in segni peculiari provenienti dal mondo stesso. «È una traduzione-interpretazione del mondo che mentre ci consegna il mondo, tutto il mondo, nei segni del visibile, insieme ce lo sottrae, lo mantiene a distanza, ripetendo infinitamente la distanza originaria in cui gioca e per la quale sussiste il vedere. L'immagine fotografica non è pertanto più vera dell'immagine comune dell'occhio, perché ci mostrerebbe la realtà al di là delle nostre percezioni» (Sini in Galbiati 1991: 53). Osservando un qualsiasi tipo di immagine relativamente semplice ci chiediamo che tipo di processo interpretativo essa innesca in noi spettatori. Come arriviamo ad attribuire un certo tipo di interpretazione è solo in base a una serie di operazioni piuttosto

complesse: innanzitutto scegliamo di riconoscere nell'immagine una certa scena, passando da un livello percettivo e interpretativo a un altro, riconoscendo al primo livello la responsabilità del passaggio al secondo. In questo passaggio vengono implicate determinate conoscenze competenze che inconsciamente erano in nostro possesso prima della visione dell'immagine. L'interpretazione dell'immagine così come la intendiamo non è né un tutto indifferenziato né un evento immediato, essa consiste in un processo dinamico che vede all'opera tre componenti: i quadri di conoscenze competenze visive concettuali precedenti alla visione dell'immagine; i materiali percettivi offerti dall'immagine; e le operazioni interpretative effettuate dall'osservatore.

Si può definire a questo punto con "semiosi illimitata" quel processo descritto da Peirce per il quale il testo di partenza e la sua traduzione entrano in una catena di interpretanti continua. Il testo originale diventa quindi la causa che determina la sua traduzione. Infatti come abbiamo visto Peirce definisce il significato di un segno come il segno in cui esso deve venir tradotto, secondo questo principio la traduzione di un segno (espressione) in un altro segno (quindi espressione) è riconoscibile come il processo di interpretazione.

Non c'è modo, nel processo di semiosi illimitata che Peirce descrive e fonda, di stabilire il significato di una espressione, e cioè di interpretare quella espressione, se non traducendola in altri segni (appartengano essi o no allo stesso sistema semiotico) e in modo che l'interpretante non solo renda ragione dell'interpretato sotto qualche aspetto, ma faccia conoscere qualcosa di più dell'interpretato stesso.

Eco 1984:107-108

Questa pratica è dinamica e aperta, perché unisce un Oggetto della realtà, un segno che lo rappresenta (il Representamen) e l'Interpretante in una relazione che interpreta il precedente e a sua volta diventa Representamen per un Interpretante successivo, in una catena infinita.

### Interpretazione ideologica Da uno scatto di Robert Doisneau



Robert Doisneau scatta una fotografia a una ragazza che nota bere al banco un bicchiere di vino. A fianco un signore di una certa età che la guarda con un sorriso fra il divertito e il "goloso". La fotografia, dopo che i due protagonisti accettano di essere fotografati, viene pubblicata nella rivista "Le Point" in un fascicolo dedicato ai bistrot, illustrato dalle fotografie di Doisneau che vengono cedute all'agenzia. I giornali la utilizzeranno per illustrare un articolo contro l'alcoolismo e sull'azione nociva delle bevande alcoliche, il signore un riconosciuto professore di disegno si risente e protesta contro il fotografo. Purtroppo la fotografia uscì in una rivista scandalistica senza il permesso né dell'agenzia né del fotografo. Era accompagnata da questa didascalia: "Prostituzione a Champs- Elysées".



Fig. 94.  
Robert Doisneau,  
*At the Café, Rue  
de la Seine, Parigi,*  
1958.



7.  
Creare

---

## 7.1. LE IMMAGINI COME L'ASSENTE PRESENTE

È il 1940 quando Sartre, in *Immagine e coscienza*, attraverso le sue analisi fissa dei punti importanti che si legano in vario modo alle indagini di altri studiosi che come lui si sono focalizzati sulla comprensione della natura ontologica dell'immagine. Con il termine "immagine" l'autore designa sempre il mezzo attraverso cui un oggetto si presenta alla coscienza di un osservatore. Debray, settant'anni dopo rimarca la prospettiva antropologica della definizione di Sartre, scrivendo che l'immagine colma una mancanza, non solo evoca ma anche rimpiazza delineando una capacità tipica della rappresentazione: quella di rendere presente l'assente (Debray 2010: 31). Già Krieger distingue tra le immagini quei segni definibili *naturali* e quelli *arbitrari*, dove i primi sono quelli mimetici offerti dalle arti visive, o meglio da quei linguaggi fruibili attraverso la visione, gli altri son quelli esclusivi del linguaggio verbale, ossia i segni esponenti delle idee. Se per i segni naturali si stabilisce un rapporto di somiglianza, nel secondo sistema domina il principio di sostituzione dell'oggetto che si manifesta in maniera evidente attraverso un rimando che è frutto di una convenzione. Abbiamo visto come Peirce classifica i segni che compongono un'immagine in icona, simbolo e indice, e che se la materia del segno delle parole, appartenente all'insieme del simbolo, risulta indifferente all'oggetto significato, è perché si inserisce in una convenzione che lega i due linguaggi. Situazione diversa nel caso della fotografia che stringe uno

Nella pagina precedente:  
Fig. 95. Théodore Géricault, *Schizzi di cavalieri orientali*, grafite su carta, 1813-14

stretto legame con il suo referente, basato su un principio di analogia. A tal proposito Vilém Flusser scrive che «la fotografia, come prima immagine tecnica, fu inventata nel XIX secolo per caricare nuovamente le immagini di magia» (Flusser 2006:16), intendendo con immagine tecnica un nuovo tipo di immagini quali fotografia, cinema, televisione, quelle dei new media, che cercano tutte di recuperare e riproporre aspetti insiti nelle immagini classiche quali pittura, disegno scultura. Ma in cosa si caratterizzano le immagini tecniche, definibili *immagini nuove*, diversamente da quelle classiche?

Innanzitutto un nuovo rapporto ontologico con il referente, la madre delle nuove immagini quali la fotografia «porta sempre il suo referente con sé» (Barthes 1980: 7), riproducendo il mondo esterno in termini meccanici, chimici, fisici, e successivamente elettronici e digitali. Questo tipo di immagini escludono la “ri-creazione” del reale soggettiva e dell'autore, abbiamo visto come possono godere dell'assenza dell'uomo (cfr. Bazin in Dubois 1985). Di questo fenomeno è significativo il ruolo della macchina nella realizzazione della rappresentazione, che registra e documenta la realtà in modo (apparentemente) oggettivo, eccedendo nella norma della verosimiglianza come scrivono Lotman e Tsvian.

La questione verte tutta attorno alla doppia anima di questo linguaggio che si ritrova partecipe in un continuo scontro tra la soggettività e l'oggettività dell'immagine in questione. Rappresenta la realtà, da un punto di vista soggettivo, in termini oggettivi e pratici, che non le conferiscono il fatto stesso di essere lei la realtà stessa. La fotografia si attua attraverso un riconoscimento di importanza: di tutti gli infiniti spazi e tempi scelgo quello che devo inquadrare, è un'operazione di attribuzione e variazione di senso.

### 7.1.1. Inconscio Ottico: rendere visibile l'invisibile

Walter Benjamin sia in *Piccola storia della fotografia* (1931) che in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) individua tra le capacità del dispositivo fotografico la facoltà di mostrare la natura e il mondo attraverso una prospettiva inedita, che sfugge allo sguardo naturale e ordinario. Ciò che appare è l'*inconscio ottico*, uno spa-

zio elaborato inconsciamente che rivela particolari ignoti e garantisce un margine di imprevisto e libertà. L'autore torna due volte su questo concetto, una volta a proposito del mezzo cinematografico e successivamente rispetto a quello fotografico – in realtà farà coincidere le due parole e i due concetti.

Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che, al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza, interviene uno spazio elaborato inconsciamente. Se di solito ci si rende conto, sia pure approssimativamente, dell'andatura della gente, certamente non si sa nulla del suo comportamento nel frammento di secondo in cui affretta il passo... qui interviene la cinepresa con i suoi mezzi ausiliari, con il suo scendere salire, con il suo interrompere e isolare, con il suo ampliare e contrarre il processo, col suo ingrandire e ridurre. Dell'inconscio ottico sappiamo qualcosa soltanto grazie ad essa, come dell'inconscio istintivo grazie alla psicanalisi.

Benjamin 1936: 41-42

È ciò che sfugge al soggetto a causa dei suoi limiti ma che si rivela al mezzo attraverso un'operazione di svelamento. Riportiamo in primo luogo un estratto da *Piccola storia della fotografia*:

una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più. Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso... La natura che parla alla macchina fotografica, infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui si allunga il passo. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il

rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo.

Benjamin 1931: 62-63

Fig. 96.  
David Octavius Hill e Robert Adamson, Mrs Hall, *La pescivendola di New Haven*, stampa su carta salata da calotipo negativo, 1843-47.



Benjamin si sofferma su alcune fotografie, i ritratti di David Octavius Hill per esempio, evidenziando gli elementi che il mezzo sembra in grado di captare all'insaputa dell'artista. Gli scritti di Benjamin tentano di rovesciare le considerazioni sul rapporto tra arte e tecnica, per lui il concetto di arte esce trasformato a causa dei nuovi mezzi e vuole descriverne così le conseguenze.

### 7.1.2. Inconscio tecnologico: rendere cosciente l'invisibile

Franco Vaccari riprenderà il concetto di inconscio di Benjamin fornendo un suo personale punto di vista al quale farò riferimento. Per lui l'inconscio è quel concetto che esprime tutte le attività che avvengono secondo leggi che si sottraggono al controllo della coscienza e dove il termine "attività" possiede delle valenze di significato che lo associano a quello di "produzione". L'inconscio è un centro di attività produttiva che dà forma agli elementi inarticolati che lo attraversano; facendo riferimento all'uomo, questo "dare forma" corrisponde alla "funzione simbolica" di cui abbiamo ampiamente parlato. Come è noto, Saussure assegna il nome di segno a un'entità a due facce rappresentabile così:

segno= significante/significato

Nel sistema della parola parliamo di immagine acustica come significante e di "concetto" come significato, nell'atto fotografico l'immagine acustica è sostituita all'immagine ottica mentre risulta più complesso definire il *significato* di una fotografia. Per questo motivo si preferisce riprendere il termine "concetto" che fa risaltare il momento precedente alla costituzione di ogni significato.

Per "concetto" deve intendersi l'insieme delle attività conoscitive, intenzionali o no, che condizionano l'esperienza e il risultato di questa. Come abbiamo visto quando abbiamo parlato dell'*inconscio tecnologico*, ogni macchina segue delle regole che strutturano la sua produzione e l'insieme di queste regole funziona come un vero e proprio inconscio anche se statico ed estremamente rudimentale.

Vaccari  
[1979] 2011: 10

Vaccari ribadisce il concetto di fotografia come segno in quanto la macchina opera secondo il proprio inconscio tecnologico, in questo modo essa possiede sempre un senso. Tutto ciò però non basta, quando ci si trova di fronte a un linguaggio l'importante è sapere chi parla, infatti nel momento dello scatto in realtà intervengono più fattori: l'inconscio tecnologico del mezzo, l'inconscio sociale, tutti i tipi di inconscio del

fotografo in quanto persona, tra cui la sua motivazione a scattare. Gillo Dorfles aveva precocemente proposto un'ipotesi sulla doppia strutturazione dell'immagine fotografica:

L'obiettivo fissa, così, un aspetto che soltanto in parte ritrae la situazione quale appare in "natura", E per questo per un'altra importante ragione: che ogni fotografia finisce per tradursi immediatamente da "icone" a "simbolo", ossia da mero segno referenziale dell'oggetto denotato, in un particolare segno; [...]. È per questo che – [...] – io ritengo, per contro, che una "doppia articolazione" si dia, proprio per la sola relativa identificabilità tra immagine fotografica e immagine reale, e per l'ampio margine d'incertezza che intercorre tra le due immagini. Non solo, ma a seconda del contesto in cui la fotografia venga usata, la stessa verrà a realizzare la duplice funzione di latrice d'un messaggi iconico, e altresì quella di latrice d'un messaggio simbolico che sarà costituito dalla particolare simbologia assunta da alcuni tratti caratteristici, spesso addirittura istituzionalizzati, e costituenti appunto una doppia articolazione del linguaggio fotografico rispetto alla prima articolazione iconica dello stesso.

Dorfles  
in Vaccari 2003:

Noi invece vediamo nella resa fotomeccanica della realtà già un processo simbolico, mentre nell'intervento umano che cerca di attribuire all'immagine un valore significativo ed espressivo non vediamo altro che un fraintendimento della fotografia. Come per Vaccari anche noi consideriamo il segno fotografico caratterizzato da un elevato grado di indeterminazione, per cui non è possibile correlarlo in modo univoco a un significato, ogni tentativo di ridurla risulta un "attentato" al carattere originale del mezzo. L'impossibilità della fotografia di aderire a un sistema convenzionale di riferimento la colloca nella concezione del signifiante lacaniano, secondo il quale l'immagine è strutturata all'insaputa del soggetto.

Ogni intervento soggettivo ottiene il risultato di sur-codificare l'immagine. Ma dato che l'azione soggettiva è sempre solo parzialmente

cosciente, l'immagine fotografica registra anche le determinazioni inconscie del soggetto. La strada per far emergere il significato del segno fotografico sono due e fra loro opposte. La prima è quella di intervenire sull'autonomia del mezzo fino a spegnerla, piegandola quanto più è possibile alla volontà del soggetto; [...] l'altra è quella di interpretare le foto come segno appartenente a un linguaggio solo in parte ridicibile all'uomo, un segno che è un sintomo, un segno che funziona da spia di un rimosso che invece di essere individuale è collettivo. Da qui il suo carattere insostituibile di documento. (Vaccari [1979] 2011: 14)

### *Lasciare tracce*

Franco Vaccari realizza un congegno definito "esposizione in tempo reale", in cui evidenzia il rapporto tra l'esperienza individuale e lo spazio collettivo tramite la partecipazione dello spettatore, che può modificare l'opera man mano che l'esposizione procede. Potremmo semplificare quello che accade con l'atto interpretativo, man mano che l'esposizione di una qualsiasi fotografia procede con questo avanzamento cambia ciò che lo spettatore può *evocare* dalla visione, ciò che interpreta, comprende. In *Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su questa parete una traccia fotografica del tuo passaggio* (1972) l'autore chiede ai visitatori di eseguire degli autoscatti per poi lasciarli appesi su un muro. Vaccari vuole riflettere intorno al tema del reale, sugli effetti della fotografia sull'identità e sulla consapevolezza dell'esserci.

Secondo la sua concezione di inconscio tecnologico l'artista, pur creativo, non fa altro che sottomettersi alla macchina che lo obbliga a un comportamento stereotipato. Essa agisce indipendentemente da ciò che l'autore pensa registrando la realtà, secondo le sue proprie modalità, e restituendola a un ulteriore livello simbolico. Alla macchina sono associate capacità che trascendono la visione umana, sfatando l'idea di fotografia creativa.

Fig. 97.  
Franco Vaccari,  
*Esposizione in  
tempo reale n°4*,  
Biennale di  
Venezia, 1972.



### 7.1.3. Vedere un linguaggio attraverso le opere di Sophie Calle

Forse non ci si è chiesti a sufficienza come sarebbe cambiata la storia della letteratura se Niépce e Daguerre non avessero scoperto la straordinaria capacità degli alogenuri d'argento di reagire alla luce. Questa domanda provocatoria, a cui non è possibile rispondere, ci può far riflettere però sull'utilizzo sistematico della fotografia in quanto materiale mimetico (cfr. Rouillé 2005); si tratta di una arte-fotografia, di un'alleanza strutturale di un'integrazione della fotografia al dominio dell'arte, ampiamente affermata negli anni Ottanta del Novecento. E se questa alleanza si instaurasse con il linguaggio? Cosa accadrebbe? Questa arte-fotografia diventerebbe uno dei luoghi in cui fotografia e scrittura si possono incontrare creando un nuovo territorio appartenente alla letteratura, o meglio insieme sia all'arte sia alla letteratura. Questo territorio prende forma nelle opere di Sophie Calle, un'"artista narrativa" – come si definisce lei stessa – che unisce sistematicamente discorso e immagine fotografica nello spazio istituzionale dell'arte: i musei. L'artista rivisita il modello classico dell'*ékphrasis* per farlo implodere, nel suo caso ha poco senso distinguere l'aspetto specifico di descrizione e narrazione di cui abbiamo discusso nei capitoli precedenti, a meno che non si riconosca a questa pratica la capacità di essere



Fig. 98.  
Sophie Calle,  
*Last Seen*, 1991  
(Rembrandt, *La  
tempesta sul mare  
di Galilea*).

anch'essa una forma di racconto. Il cofanetto intitolato *Absence* comprende tre lavori (*Souvenirs de Berlin- Est*, *Disparitions*, *Fantômes*) in cui uno si apre così:

Nell'ottobre del 1991 fui invitata a partecipare a una mostra al Museo d'arte Moderna di New York. Cinque quadri di Magritte, Modigliani, De Chirico, Seurat, Hopper erano stati dati temporaneamente in prestito o ritirati. Davanti al posto che occupavano, rimasto vuoto, ho domandato ai conservatori, ai custodi e agli altri impiegati del museo di descrivermeli e disegnarli. Ho rimpiazzato i quadri mancanti con questi ricordi.

Calle 2000b: 15

L'immagine è materialmente assente, il testo linguistico si sostituisce all'immagine in maniera radicale, conservando la memoria, la traccia di quei segni, peircenicamente parlando. Non solo, si descrive, si evoca e si ricrea con le parole un'immagine assente tolta dal suo spazio espositivo e sottratta allo sguardo; la parola prende letteralmente il posto dell'immagine, un segno rimanda a un altro tipo di segno, un linguaggio richiama un segno grafico. Il fatto che l'immagine sia descritta con le parole, sottintende che la parola sia trattata come un'immagine, quasi a stabilire

un processo di reversibilità tra i due sistemi, linguistico e iconico. Sempre nello stesso cofanetto Sophie Calle si metterà alla prova in un contesto diverso che chiama in causa il rapporto dell'immagine con la memoria. L'artista per una mostra in una galleria di Berlino, nel 1996, decide di indagare su alcuni monumenti caratterizzanti la ex Berlino Est che erano stati eliminati: «A Berlino, numerosi simboli dell'ex Germania dell'Est sono stati cancellati. Hanno lasciato alcune tracce. Ho fotografato questa assenza e interrogato i passanti. Ho rimpiazzato i monumenti mancanti con i ricordi che hanno lasciato» (Calle 2000:11). Ma come si può fotografare un'assenza, una mancanza, un vuoto? La fotografia, intesa come "messaggio senza codice", determinata dalla sua natura indicale, è utilizzata dall'artista come strumento per catturare l'immagine di un qualcosa che non c'è. Paul Klee direbbe che questa diventa una macchina per rendere visibile e non per riprodurre il visibile. L'immagine catturata da Sophie Calle rappresenta il segno visibile lasciato dalla cancellazione, attivando un meccanismo per cui: se l'immagine abbiamo detto è una traccia, lo è anche il suo contenuto, che diventa traccia della traccia. Lo scatto è l'associazione di queste immagini alle descrizioni attribuite a passanti casuali; la fotografia dell'assenza e le sue descrizioni di svariate voci, sono seguite da immagini di repertorio che mostrano quell'assente, in origine, com'era. La parola che dovrebbe colmare l'assenza è instabile, la memoria imprecisa e soggettiva, come scrive André Rouillé «tra il reale e l'immagine fotografica si interpone sempre una serie infinita di altre immagini, invisibili ma operanti, che si costituiscono in ordine visivo, in prescrizioni iconiche, in schemi estetici» (Rouillé 2005: 17). L'immagine di repertorio non coincide con le descrizioni di ciò che non c'è in quell'immagine, aprono una frattura, una distanza. Nello stesso tempo le fotografie dell'assenza ci mostrano un indizio, una sinnebbioche dell'oggetto che era lì e che le descrizioni cercano di evocare, non essendo l'oggetto delle descrizioni visibile, l'immagine non si chiude in un sistema referenziale fisso mettendo in discussione il suo aspetto indicale. Il linguaggio diventa garante poiché consente all'immagine di ancorarsi a una referenza tradita. L'ultima immagine

su cui si chiude il lavoro lo dimostra: un segmento di campagna spogliata, anonima vuota, in cui ogni denotazione appare sospesa, evacuato ogni aggancio referenziale; in basso a destra, la seguente indicazione: Il muro a Dreilinden.

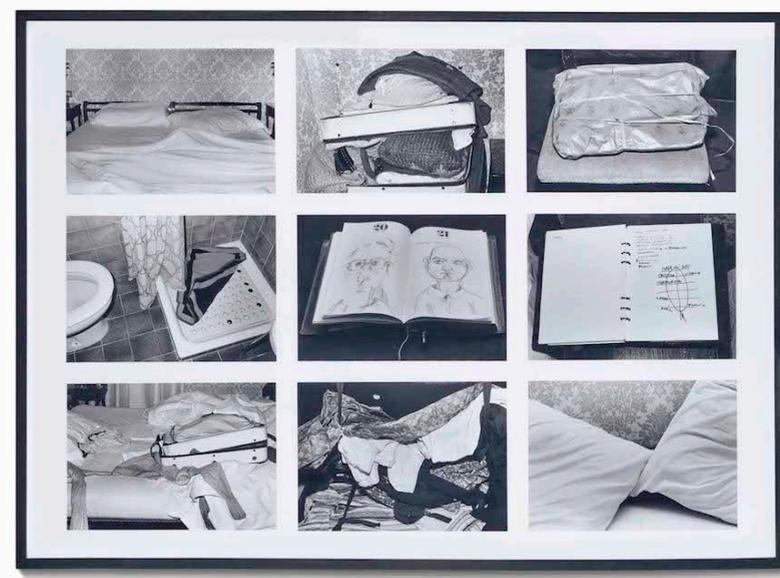


Fig. 99.  
Sophie Calle,  
*Chambre 43*, 1983.

**BLOW UP**

**Michael Snow, *Authorization* 1969**  
**Autore o spettatore?**

Vorrei porre infine l'attenzione su un'opera che più che una fotografia è una vera e propria installazione. Nella sala della Galleria nazionale del Canada a Ottawa, dove è esposta, troviamo uno specchio con incollate al centro quattro fotografie a sviluppo istantaneo incorniciate in modo molto rustico da un nastro adesivo. Si nota una quinta fotografia appesa all'angolo sinistro. Le quattro fotografie centrali raccontano la genesi stessa dell'opera: «Snow ha incollato al centro dello specchio un rettangolo di nastro adesivo, quindi ha posto la macchina fotografica di fronte a tale cornice e nella cornice ha scattato una prima fotografia. Ha incollato questa fotografia all'interno del rettangolo di nastro adesivo e ha scattato una seconda fotografia, così via fino a riempire la cornice interna. L'ultima foto (la cornice interna è ormai piena di fotografie) è posta in alto a sinistra». (Eugeni 2020: 196)

Possiamo notare che la messa a fuoco delle fotografie non è sulla superficie dello specchio ma su Snow, il fotografo che esegue gli scatti. L'analogia tra la superficie su cui l'immagine viene esibita ma anche eseguita porta lo spettatore ad assumere la stessa posizione dell'autore, del fotografo. È analoga anche la striscia di nastro adesivo che incornicia lo spettatore e l'autore, le fotografie nuove e quelle da scattare.

Quello che è rappresentato nelle immagini è realmente accaduto di fronte allo stesso specchio e alle stesse fotografie, in un altro tempo e in un altro spazio. La tensione che si viene a creare è molto forte tra la situazione dello spettatore e dell'autore: il primo ricopre le stesse posizioni del secondo in un tempo e in uno spazio diverso. «L'indicazione finzionale ("tu sei l'autore") è smentita dalla potenza autotestimoniale della fotografia che attesta in modo incontrovertibile l' "è stato" della propria produzione ("l'autore è stato qui di fronte nessuno potrà sostituirlo")» (ivi: 197-8). Ecco il significato del titolo: nessuno è realmente autorizzato a ricoprire il ruolo dell'autore.

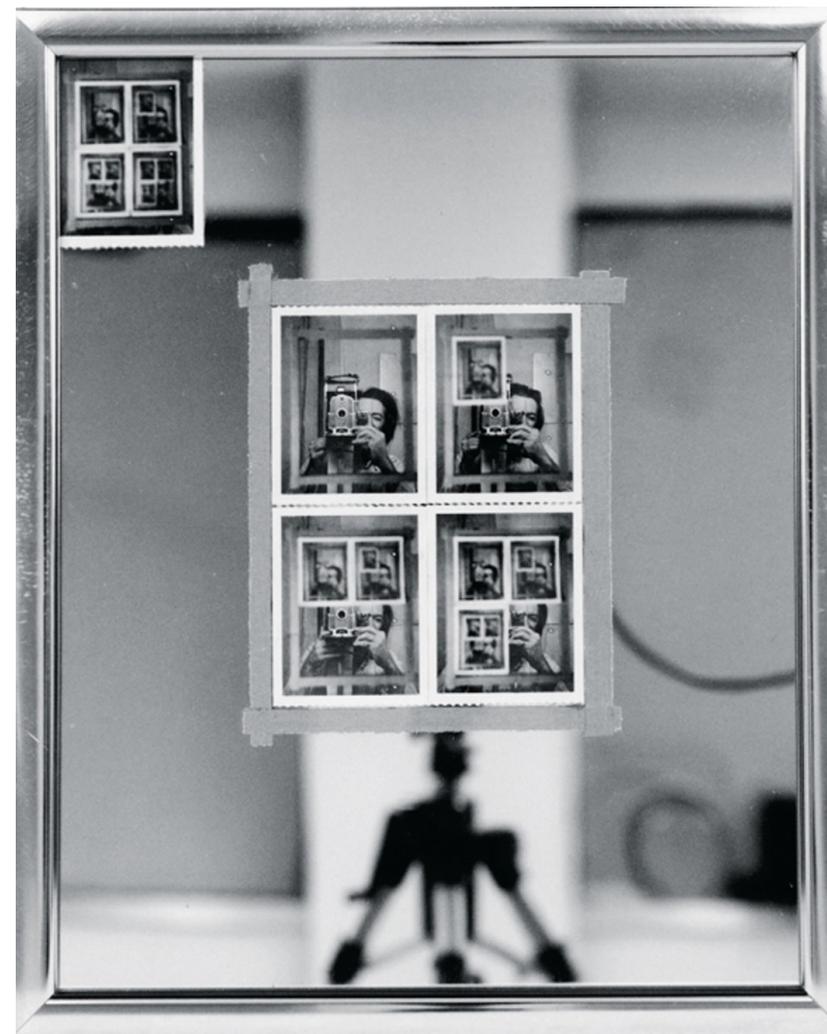


Fig. 100.  
Michael Snow,  
*Authorization*,  
1969

## CONCLUSIONI

### Linee di sintesi e di sviluppo nella semiotica della fotografia

I discorsi e le teorie che hanno accompagnato la fotografia, dalle sue origini fino ad oggi, sono innumerevoli. Abbiamo osservato come, dal punto di vista semiotico, la fotografia abbia attraversato diverse fasi mantenendo sempre viva la forte diafrasi con l'arte, intesa nella sua accezione di "creazione soggettiva dell'artista".

L'acceso dibattito che ha perseguitato la fotografia riguardava principalmente la specularità meccanica della realtà prodotta dalle immagini, la facilità con cui metteva in discussione le abilità degli artisti e l'apparente inconciliabilità tra il suo essere arte e una produzione "meccanica", si considerava la sua capacità mimetica come parte della sua natura tecnica. Nonostante la maggior parte degli studiosi fondasse le proprie critiche su queste posizioni, molti altri sostenevano comunque che la fotografia avrebbe potuto assumere su di sé tutte le funzioni sociali fino ad allora esercitate dalla pittura. Chi si è dedicato in modo professionale a un'analisi della fotografia, pur venendo da settori e studi diversi, ha cercato di sottolineare le differenti modalità con cui la fotografia si relaziona con il reale, non riducendosi a un fattore esclusivamente mimetico, ma piuttosto rilevando come essa possa essere codificata dal punto di vista culturale, sociologico, estetico, semiotico, ecc. La fotografia diventa un potente strumento di trasformazione, d'analisi e di interpretazione del reale allo stesso modo di ogni altro linguaggio, e di conseguenza viene sottoposta a medesime codifica-

zioni. I paradigmi semiotici che hanno affrontato il problema possono dividersi in due filoni: quello di Charles Peirce, in genere chiamato interpretativo, e quello strutturale-generativo di Algirdas Greimas. La concezione peirciana della semiosi ha interessato gli autori che hanno riconosciuto nella fotografia l'aspetto indicale come determinante per la sua dimensione pragmatista: «Le foto non hanno quasi significato in sé stesse, il loro senso è determinato dal loro rapporto con l'oggetto e, come nei deittici in linguistica, con la loro situazione di enunciazione. La logica dell'indice fotografico si avvale della distinzione tra senso ed esistenza» (Scalabrini 2003: 15). Nella concezione del filosofo americano, quindi, la fotografia è un indice che conferma nei nostri occhi l'esistenza di ciò che essa rappresenta. Ma come ogni altro segno indicale, poco dice su che cosa possa significare questa rappresentazione, perché il suo significato rimane oggetto di interpretazione da parte di un interprete. Il "Sign" di Peirce è quindi ciò che invita il pensiero a compiere inferenze sul possibile senso da attribuire ai diversi stati dell'esistenza. È merito dell'École de Paris, e in particolare degli studi di Greimas, la ridefinizione del paradigma semiotico che ha consentito un'analisi degli oggetti visivi senza la necessità di costruirne una lingua specifica. Greimas definisce con maggiore chiarezza il campo semiotico delle immagini, distinguendolo maggiormente da quello linguistico, spostando l'analisi dal piano del singolo segno e poi da quello della frase a quello del testo. L'analisi che ho voluto intraprendere cerca di analizzare la fotografia per approfondirne le modalità di ricezione e di interpretazione. Sarebbe interessante indagare le pratiche del linguaggio che l'osservatore realizza per attribuire identità all'oggetto della propria osservazione (come un'immagine fotografica). Una semplice "descrizione" di un testo visuale fatto di immagini in realtà porta con sé tutti i connotati di un testo linguistico. Posto che, in quanto testo, anche una fotografia può esser "letta", la domanda da porsi è: in base a quali criteri può esserlo? Se in un testo ho l'obbligo di una direzione di lettura, ad esempio da sinistra a destra, queste stesse costrizioni non le ho per la lettura di una fotografia. L'obiettivo della mia ricerca perciò è stato quello di analizzare il visibile non tanto in quanto tale, ma quale

si dà solo alla comunicazione, del visto tradotto in detto da chi, l'osservatore della fotografia, ricorre a quel sistema interpretante quale è la lingua, che soddisfa il bisogno di attribuire senso e significato alle cose. Quando descriviamo che cosa vediamo in un oggetto visuale come una fotografia, l'osservatore fa fronte a diverse fasi: identifica ciò che vede ed è certo che ci sia, ma anche ciò che gli sembra essere, ciò che intravede e ciò che infersce. Sono tutte azioni che potremmo riassumere non tanto nell'atto di una descrizione ma di un'identificazione di possibilità. L'elaborazione dei concetti di *studium* e *punctum* di Roland Barthes torna utile per comprendere il comportamento di uno spettatore di fronte a una fotografia. Lo *Spectator*, a differenza dell'*Operator* che scatta, avverte una forma di interesse che può essere costituita dai due elementi in questione: se lo *studium* è sempre codificato, il *punctum* viene a "trafiggerci" come una freccia (è appunto inferito), è quel dettaglio a causa del quale la foto non è più una foto qualunque, è una sorta di supplemento di senso allo *studium*. A volte, nel descrivere un'immagine, ci si ferma allo *studium* senza farsi "pungere", ferire da un *punctum* capace di distoglierci dalla codificazione più semplice. Avendo inoltre approfondito con gli scritti di Philippe Dubois (1985) le diverse fasi che la fotografia ha attraversato, possiamo mettere in relazione l'ultima fase, quella della simbolizzazione, con la sua pertinenza nei confronti dello *studium*.

Accanto alla fotografia l'analisi semiotica alla quale ho fatto spesso riferimento è quella sulla parola. Partiamo dalla definizione del termine: proviene dal verbo latino parabola, e come indica la sua origine greca parabolé essa si inserisce fra due termini con la stessa radice – il *symbolon* e il *diabolé*, dove il primo cerca di tenere insieme, l'altro tende a separare – che segnalano le due opposte direzioni che ogni parola, intesa come atto di stabilire una relazione, può prendere:

o ciò che conta nello scambio di parole è che gli interlocutori vi trovino materia sufficiente per riconoscere e far riconoscere che essi sono qualcuno l'uno per l'altro (la parola serve qui da mediazione), oppure la mediazione si inverte in un dire che si interpone: l'intermediario

Barthes  
e Flahault 1980:418

funziona da schermo, la traduzione della realtà, che la parola ha il compito di effettuare, si trasforma in tradimento. Si rivela qui la funzione maligna, diabolica della parola. «Diavolo» proviene da diabolos «colui che separa», il «calunniatore».

In questa prospettiva la pertinenza è la facoltà di ciascun osservatore di ottenere il dono della parola per accedere alla fase di simbolizzazione di qualsiasi linguaggio. Ogni essere umano, assoggettato all'impero del senso, cerca di risultare pertinente nel suo parlare, nel suo descrivere qualcosa. La verità è che non esiste nessun essere umano capace di riconoscere a sé stesso la pertinenza a cui mira. Parlare diventa non solo un atto di produrre segni, ma anche elementi destinati a indicare all'altro il mondo di conoscenze a cui facciamo riferimento, da cui proveniamo e che ci ha formato. Quella capacità di vedere, da appena nati, si instaura in una capacità di pertinenza del nostro linguaggio definita come «l'atto che trasforma elementi aleatori, o privi di legami in un tutto, in un sistema i cui elementi sono collegati grazie a rappresentazioni che formano a loro volta un sistema» (*ivi*: 425). Spesso ci siamo trovati di fronte a dei gesti che possiamo definire simbolici come per esempio l'atto di un innamorato che straccia la fotografia della donna che l'ha tradito o di un rivoluzionario che abbatte la statua del tiranno: in entrambi i casi assistiamo alla «magia dell'immagine» cioè alla credenza che questa non sia un equivalente, un segno, di quel che rappresenta ma sia la cosa stessa. La principale natura del segno fotografico le conferisce la capacità di presentarsi con uno stretto legame tra i due «livelli» – denotativo e connotativo – che nella parola sono invece separati e diversamente caratterizzati. L'immagine affonda le sue radici nel nostro inconscio, rendendo più complicato il passaggio della realtà a segno, la determinazione segnica dell'immagine. Il fotografo d'altra parte rinuncia a una regia capace di esercitare un totale controllo costringendo lo spettatore a perdere il controllo, a sua volta, delle proprie facoltà psichiche già «attaccate» dalla fotografia. Quando invece viene tutto esplicitato, il rischio è davvero quello di far coincidere il medium con il messaggio, rendendo l'immagine talmente «povera» che l'occhio

vorrà riempirla in qualche modo, e non potendo fare affidamento al grande archivio del «mondo interiore», la disporrà sul piano della realtà stessa. C'è uno stretto legame tra il modo in cui il fotografo guarda la realtà e il modo in cui lo spettatore guarda l'immagine che quella realtà raffigura. Pensando di vedere una serie di immagini tutte diverse tra loro per ciò che rappresentano e per lo stile ci accorgeremo ben presto che l'aspetto percettivo e cognitivo non sono in così stretta relazione come siamo portati a supporre. Sull'immagine svolgiamo una sorta di doppio lavoro su due opposti versanti: quello della forma e quello del contenuto. Le teorie di Umberto Eco

hanno attraversato grosso modo tre fasi. Prima fase: la fotografia è un occhio impassibile che rivela la realtà. [...] Seconda fase: «la fotografia come d'altra parte l'occhio umano, quando percepisce seleziona, costruisce. La fotografia costruisce tagliando l'inquadratura, scegliendo il fuoco, le luci, giocando di procedimenti di stampa e persino di impaginazione. Quindi la fotografia interpreta, produce una realtà che è ideologica. Terza fase: la fotografia fa certo tutte queste cose, ma le fa su una realtà già preparata, ovvero semiotizzata».

Miccini 1984 in  
Marra 2001: 154

Anche per la fotografia parliamo di linguaggio, e la cosa pone tanti interrogativi, perché a partire da questo si sbaglia a considerarla come esclusivamente espressione linguistica strutturata. In realtà, parafrasando una definizione di Ugo Volli, la fotografia ha un linguaggio che non si esercita su sé stesso come il linguaggio verbale. Se però non può parlare di sé nel senso metalinguistico, quindi critico, parla del mondo. Analizzare un linguaggio significa separare l'atto comunicativo nelle sue componenti espressive nelle modalità di formazione e codificazione dei suoi elementi, nella loro organizzazione interna e nella sua destinazione finale. Se l'oggetto di tali relazioni è la realtà, non si può sottovalutare il modo in cui questa viene rappresentata, manipolata e deformata in corrispondenza di atti di connotazione e di convenzione culturali. Ogni fotografia è una parte del tutto, si attua attraverso un'attribuzione di senso e importanza. Di infiniti spazi e tempi il fotografo

compie una scelta accurata di selezione e ricollocazione altrove che solo la fotografia è in grado di compiere. Il punto che ritengo centrale è che molti studiosi sono caduti nell'ingenuità di dare per scontata o naturale la genesi del linguaggio. Abbiamo verificato che esistono diversi studi riguardo varie modalità di produzione e interpretazione di immagini, riconducendo ciascuna a possibili significati e analisi sociologiche che, seppur logiche e coerenti, abbiano tralasciato l'origine della questione: quale è il sistema operativo a partire da quale costruisco le logiche di analisi del mondo?

L'essere umano insegue il senso, l'animale non possiede quell'applicazione nella vita del linguaggio che abita la distanza, che vive nell'astrazione e che porta con sé un'attribuzione di senso, di significato e d'interpretazione a catena infinita. Questa è l'origine di una idea di semiosi infinita tutta da comprendere, e la cui consapevolezza diventa a sua volta punto di partenza per la ri-contestualizzazione di ogni individuo nella storia. La sfida oggi sarebbe quella di capire come, in una cultura generata da un sistema digitale, i sistemi operativi stiano cambiando e con essi anche le modalità di produzione, fruizione e conservazione delle immagini. Il mondo social, dove individuo e collettività assumono valori nuovi, dove la relazione con l'altro è inevitabile, richiede un cambiamento anche nella riformulazione contemporanea del concetto di libertà. L'attribuzione di senso insita nell'uomo risulta parzialmente soddisfatta dalle arti, quali la musica, la pittura, la poesia, le quali, attraverso l'uso di diversi linguaggi cercano di arrivare a una spiegazione del mondo. Tutti i linguaggi sono un'espressione di qualcuno che dentro i paradigmi e le pratiche discorsive formula una propria lettura, e comunicandola la mette a confronto e la offre agli altri. Se "il vedere è antecedente al parlare" ancora prima di vedere, ancora prima di nascere in ciascuno di noi si attivano i vari sensi i quali sviluppandosi cominciano ad acquisire informazioni. Appena nata la bambina si ritrova in un mondo il quale "installa" dentro di lei un sistema che nel tempo le insegnerà a riconoscere colori, sapori, odori, e poi a parlare. Non potendo fare a meno del sistema operativo "intrinsic" in sé, non può far altro che continuare a svilupparlo, conscia che anch'esso è pregno di

tutto il contesto in cui la bambina vive. La questione può essere ricondotta al livello di coscienza del sistema operativo che sto utilizzando, a riconoscere che la vita mi ha portato a formarmi in un determinato modo, e che posso conoscere tutto questo solo nel confronto con un altro diverso da me.



## BIBLIOGRAFIA

**Agee, James; Walker, Evans**

1941 *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt.

**Albertazzi, Silvia; Amigoni, Ferdinando**

2008 *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi.

**Barbieri, Daniele**

2011 *Guardare e Leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci.

**Barthes, Roland**

1957 *Miti d'oggi*, tr. it. Lonzi Lidia (2016), Torino, Einaudi.

1964 *Elementi di semiologia*, (a cura di) Marrone G., Torino, Einaudi.

1980 *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.

1980 *Parola* [con F. Flahault], voce dell'Enciclopedia Einaudi, Torino.

1985 *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. Torino, Einaudi.

1998 *Teoria del testo*, in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, (a cura di) G. Marrone, Einaudi, Torino, pp. 227-43.

**Baudelaire, Charles**

1981 *Il pubblico moderno e la fotografia*, in "Scritti sull'arte", Torino, Einaudi.

**Baule, Giovanni; Caratti, Elena**

2016 *Design è traduzione: il paradigma traduttivo per la cultura del progetto*, Milano, FrancoAngeli.

**Bazin, André**

1945 *Ontologia dell'immagine fotografica*, in "Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica", tr. it. Adriano Aprà Garzanti, Milano, Garzanti.

**Belpoliti, Marco**

2006 *Senza vergogna*, in "Fucked Up", Milano, Rizzoli.

**Benjamin, Walter**

1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (a cura di) Valagussa F., Torino, Einaudi.

1931 *Piccola storia della fotografia*, Ed. Illustrata, (2015), Milano, Abscondita.

**Benvenuto, Sergio**

2008 *Estetica e feticismo. Barthes e l'immagine*, in "Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica".

**Boccali, Renato (a cura di)**

2019 *Intrecci mediali. Articolazioni dell'iconico nella cultura visuale contemporanea*, Milano, Mimesis.

**Bohrer, Friedrich N.**

1997 *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation (Review)*, in "The Art Bulletin" 79.3, pp. 559-561.

**Bonfantini, Massimo A.**

1980 *Introduzione: la semiotica cognitiva di Peirce*, in Peirce, Charles S., *Semiotica*, Torino, Einaudi, pp. 13-36.

**Bordini, Davide**

2006 *Immagine e oggetto. La camera chiara di Roland Barthes e il realismo fotografico*, [www.lettere.unimi.it](http://www.lettere.unimi.it).

**Bourdieu, Pierre**

1965 *Un'arte media, saggio sugli usi sociali della fotografia*, tr. it., (a cura di) Milly Buonanno (1972), in *La fotografia. Uso e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi.

**Bredenkamp, Horst**

2010 *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

**Calabrese, Omar**

1987 *L'età neobarocca*, Roma, Laterza.

**Calle, Sophie**

2000a *Souvenirs de Berlin-Est*, in Id. "L'absence, Arles, Actes Sud".

2000b *Fant mes*, in Id. "L'absence, Arles, Actes Sud".

2003 *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud.

**Calle, Sophie; Balducci, Fabio**

2005 *En finir*, Arles, Actes Sud.

**Caputo, Cosimo**

2001 *Hjelmslev e la semiotica*, Roma, Carocci.

**Cartier-Bresson, Henri**

1952 *Images à la sauvette*, Ed. illustrata, Parigi, Steidl.

**Chéroux, Clément**

2003 *L'errore fotografico. Una breve storia*, tr. it., Rinaldi Censi (2009) Torino, Einaudi.

**Cometa, Michele**

2012 *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

2000 (a cura di), *Laocoonte di Gotthold Ephraim Lessing*, Milano, Aesthetica.

2009 *Topografie dell'ekphrasis: romanzo e descrizione*, in L. A. Macor, F. Vercellone (a cura di), *Teoria del romanzo*, Mimesis, Milano, pp. 61-77.

**Cometa, Michele; Coglitore, Roberta**

2016 *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet Studio.

**Cometa, Michele; Mariscalco, Danilo (a cura di)**

2014 *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet Studio.

**Crescimanno, Emanuele**

2010 *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, Palermo Aesthetica Preprint.

**Curti, Denis**

2020 *Capire la fotografia contemporanea. Guida pratica all'arte del futuro*, Venezia, Marsilio Cartabianca.

**D'Acunto, Giuseppe**

2016 *Toccare la parola. Barthes sul "senso ottuso"*, in "Filosofi(e) Semiotiche", 3, 1.

**Debray Régis**

2010 *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano.

**Deleuze, Gilles**

1987 *Che cos'è l'atto di creazione?*, (a cura di) Moscati, Antonella (2010 Napoli, Cronopio).

**Dryden, John**

1989 *The Works of John Dryden, Prose 1691-1698, De Arte Graphica and Shorter Works*. Vol. XX. Berkeley/ Los Angeles, University of California Press.

**Dubois, Philippe**

1985 *L'atto fotografico*, (a cura di) Bernardo Valli (1996), Urbino, Quattroventi S.r.l.

**Dusi, Nicola**

2003 *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro, letteratura, cinema pittura*, Torino, UTET Libreria.

2000 *Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*, (a cura di) Id. e Siri Nergaard, "Versus" 85-86-87, pp. 3-54.

**Eco, Umberto**

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

2002 *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani.

2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

**Eugeni, Ruggero**

1999 *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*. Nuova ed. riv. e Aggiornata. (2020), Milano, I.S.U. Università cattolica.

**Fabbri, Paolo**

1998 *La svolta semiotica*, Roma, Laterza.

2000 *Due parole sul trasporre*, in "Versus" cit. , pp. 271-84.

2007 *Tra scritto e immagine*, <https://www.radiopapesse.org/>

**Falcinelli, Riccardo**

2020 *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*, Torino, Einaudi.

**Floch, Jean-Marie**

1986 *Forme dell'impronta. Cinque fotografie di Bill Brandt, Herni Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Alfred Stieglitz, Paul Strand*, a cura di Luisa Scalabroni (2003), Roma, Meltemi.

**Flusser, Vilém**

2004 *La cultura dei media*, (a cura di) Andrea Borsari, Milano, Mondadori.

2006 *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori.

**Fontanille, Jaques**

2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.

**Foucault, Michel**

1966 *Le parole e le cose, un'archeologia delle scienze umane*, tr. it. (2016), Parigi, Édition Gallimard.

**Freund, Gisele**

1974 *Fotografia e società*, tr. it. Laura Lovisetti Fuà (2007), Torino, Einaudi.

**Galbiati, Marisa, (a cura di)**

1991 *Lo sguardo discreto. Habitat e fotografia*, Milano, Tranchida.

**Goodman, Nelson**

1967 *I linguaggi dell'arte*, tr. it. Francesco Brioschi, Milano, Il Saggiatore.

**Gori, Francesco**

2012 *Verso un'iconologia del presente*, in Mitchell "Cloning terror. La guerra delle immagini dall' 11 settembre ad oggi", La casa Usher.

**Greimas, Algirdas Julien**

1984 *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in "Semiotica in nuce" (2002), pp.196-210, Roma, Meltemi

2000 *La semantica strutturale*, Roma, Meltemi.

2001 *Del senso*, Milano, Tascabili Bompiani.

**Hagstrum, Jean H.**

1987 *The sister arts, the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*. Chicago, University of Chicago Press.

**Han, Byung-Chul**

2015 *Nello sciame, visioni del digitale*. Roma, Nottetempo.

**Harms, Wolfgang (a cura di)**

1990), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988*. Germanistische Symposien, Berichtsbände. Stuttgart, J.B. Metzler.

**Heffernan, J.A.W.**

1991 *Ekphrasis and Representation*, in "New Literary History", Vol. 22, 2, pp. 297-316.

1993) *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago University Press.

**Hjelmslev, Louis**

1943 *Fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino, Einaudi.

1953 *Prolegomena to a Theory of Language*. Baltimore, Waverly Press.

**Jakobson, Roman**

1959) *On Linguistic Aspects of Translation*, in Brower, R. A., *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 232-239.

**Kracauer, Siegfried**

1960 *Teoria del film. Ritorno alla realtà fisica*, tr. it. (1995), Milano, Il Saggiatore,

**Krauss, Rosalind E**

1990 *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Histoire et théorie de la photographie. Paris, Macula. (a cura di) Elio Grazioli tr. it.(2000), *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori.

**Krieger, Murray**

1992 *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press.

**Lemagny, Jean-Claude; Rouillé, André**

1986 *Storia della fotografia*, Firenze, Sansoni Editore.

**Levy, Pierre**

1999 *C'è un'intelligenza collettiva nel futuro dell'evoluzione umana*, in "Telèma", pg. 18.

**Lindekens, René**

1971 *Elements pour une sémiotique de la photographie*, Parigi, Didier. Id. tr. it., *Semiotica della fotografia* (1980), Il laboratorio, Napoli

**Lotman, Jurij**

1975 *Tipologia della cultura*, (a c.di) Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani.

1977 The Dynamic Model of a Semiotic System, 21, n. 3-4, pp. 193-210.

1981 *Il testo nel testo*, Milano, Osimo Bruno.

**Marra, Claudio**

2001 *Le idee della fotografia. La riflessione teorica degli anni sessanta a oggi*, Milano, Mondadori.

2006 *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Mondadori.

**Marrone, Gianfranco**

2016 *Verso un lessico barthesiano, prime voci*, in "Ocula 17".

**Mazzara, Federica**

2008 *Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'ekphrasis*, in "Intermedialità ed Ekphrasis nel Preraffaelitismo. Il caso Rossetti", pp. 1-70, Napoli, Università di Napoli.

**Meo, Oscar**

2013 *Due sviluppi recenti della teoria dell'immagine. Il Pictorial Turn e L'ikonische Wende*, in "Margini della filosofia contemporanea", Napoli-Salerno, Orthotes, pp. 73-86.

2018 *La fotografia fra scienza, arte e pseudoscienza*, in "Curiositas cupida aeternitatis. Scritti in onore di Paolo Aldo Rossi", (a cura di) Ida Li Vigni, Aicurzio, Virtuosa-Mente, pp.261-82.

**Miccini, Eugenio**

1984 *Retorica della fotografia. Semiotica dell'architettura rappresentata*, Firenze, Alina Editore.

**Mirzoeff, Nicholas**

2002 *Introduzione alla cultura visuale*, (a cura di) Anna Camaiti Hostert, Roma, Meltemi.

**Mitchell, W. J. T.**

1980 *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory* in "Critical Inquiry", 6(3), pp. 539-567

1986 *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.

1994 *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.

2002 *Showing seeing. A critique of visual culture*, in "Journal of visual culture".

2002 *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, (a cura di) Michele Cometa e Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina Editore.

2005 *What do pictures want?*, Chicago, University of Chicago Press.

2011 *Cloning terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, Firenze, La casa Usher.

**Muzzarelli, Federica**

2014 *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi.

**Newhall, Beaumont**

1984 *Storia della fotografia*. Torino, Einaudi.

**Noiret, Serge**

2014 *Nulla sarà più come prima, considerazioni sul Digital Turn e le fonti fotografiche dal punto di vista della storiografia*, in "La fotografia come fonte di storia", atti del convegno, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp.248-268.

**Peirce, Charles S.**

1931- 1958 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, (a cura di) Charles Hartshorne, Paul Weiss, Cambridge, Harvard University Press.

**Pierantoni, Ruggero**

1996 *La trottola di Prometeo. Introduzione alla percezione acustica e visiva*, Roma, Laterza.

**Pinotti, Andrea; Antonio Somaini**

2016 *Cultura visuale, immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

**Purgar, Krešimir**

2014 Testualità dell'immagine e pittoricità del testo come problemi centrali della svolta visuale, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, (a cura di) Michele Cometa e Danilo Mariscalco, Quodlibet Studio.

2019 *Iconologia e cultura visuale. WJT Mitchell, storia e metodo dei visual studies*. Roma, Carocci.

**Rajewsky, Irina**

2005 *Intermediality, Intertextuality, and Remediation, A Literary Perspective on Intermediality*, in "Intermedialités, Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques", Literature and Technologies, n. 6, pp.43-64.

**Reynolds, Joshua**

2008 *Seven Discourses on Art*, Portland, The Floating Press.

**Richardson, Jhonatan**

2018 *The Works of Mr. Jonathan Richardson*, London, Forgotten Books.

**Rouillé, André**

2005 *La photographie, Entre document et art contemporain*, Parigi Gallimard.

**Scalabrioni, Luisa**

2003 *Per una semiotica della fotografia*, in "Arcojournal Cultura Visuale".

**Schaeffer, Jean-Marie**

1987 *L'image précaire, du dispositif photographique*, Parigi, Seuil

**Scharf, Aaron**

1979 *Arte e fotografia*. Torino, Einaudi.

**Signorini, Roberto**

2009 *Il dibattito sull'indicalità fotografica negli anni Settanta-Ottanta*, in "Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce", pp. 11-24.

**Sini, Carlo**

1989 *I segni dell'anima*, Roma, Laterza.

**Sontag, Susan**

1973) *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it. (1978) Torino, Einaudi.

**Sorlin, Pierre**

2001 *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi.

**Sormano, Andrea**

2006 Immagini e parole. Stereotipi e finzioni nelle descrizioni di una fotografia, in [www.journals.openedition.org](http://www.journals.openedition.org).

**Stieglitz, Alfred**

1997 *Camera Work. The complete photographs*, Köln, Taschen.

**Vaccari, Franco**

1979 *Fotografia e inconscio tecnologico*, ed. (2011), Torino, Einaudi.

**Vanon, Margherita**

1981 *Camera Work. Rivista di fotografia di A. Stieglitz 1903-1917*, Torino, Einaudi.

**Wagner, Peter**

2012 *Introduction, Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality*, in "Introduction, Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)", pp. 1–40.

**Walton, Kendall L.**

1984 *Transparent pictures, on the nature of photographic realism*, in "Critical inquiry".

**Wenders, Wim**

1993 *Una volta*, Roma, Socrates.

**Wittgenstein, Ludwig**

1921 *Tractatus logico-philosophicus*, tr. it. 1989, Torino, Einaudi.

1953 *Ricerche filosofiche*, tr. it. 1983, Torino, Einaudi.

**Zannier, Italo**

1993 *Fotogiornalismo in Italia oggi*, (a cura di) Federico Patellani, Venezia, Corbo e Fiore.

1982 *Storia e tecnica della fotografia*, nuova ed. (2009), Milano, Hoepli.

**Zingale, Salvatore**

2018 "Storie dentro fotografie", in Bonfantini, Massimo A. (a cura di) *Riprendiamoci la Storia*, Milano, ATi Editore, 86-104.

## ELENCO ICONOGRAFICO

1. Joe Rosenthal, *Flag Raisin on Iwo Jima*, 23 Febbraio 1945. <<https://www.nationalgeographic.com/history/article/iconic-world-war-ii-photo-staged-heroic-true-story>>
2. Eugène Delacroix, *La libertà che guida il popolo*, olio su tela, 1830. <<https://www.patinastyle.it/2018/09/20/delacroix>>
3. La Pimpa, vignetta.
4. Claude Monet, *Ninfee*, olio su tela 1915-1926. <<https://www.costasmeralda.it/monet-e-gli-impressionisti-dipingere-en-plein-air>>
5. Matilde Mammana, *Trasparenze blu*, particolare del mare di Riposto (CT), 2020.
6. Frame dal film *Images of the World and the Inscription of War* (1989) di Harun Farocki. <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/harun-farocki-images-world-and-inscription-war>>
7. Tavole da Hyeronimus Rodler, *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens, mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial*, xilografia, 1531. <<https://www.pba-auctions.com/en/lot/100125/10876647>>
8. Laocoonte, Cortile dei Musei Vaticani, 1500 circa. <<https://www.analisedellopera.it/laocoonte-e-i-suoi-figli/>>
9. Henri Cartier-Bresson, *Gare Saint-Lazare*, Parigi, 1932. <<https://www.tribune.com/arti-visive/fotografia/2015/08/fotogiornalismo-quotazioni-fotografia/attachment/france-paris-place-de-leurope-gare-saint-lazare-1932/>>
10. Piero Antonio Martini, *Il salon del 1785*, acquaforte, 1785. A nuove ragioni tecniche vengono associate nuove pratiche sociali. Se fino a quel momento la pittura era destinata a un'élite, diventa prêt-à-porter. (cfr. Falcinelli 2020: 66-67) <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390722>>
11. Pubblicità francese della marca di pasta Panzani, 1964 <<https://coccodrilloluminoso.blogspot.com/2020/10/11-fotogramma-guida-allanalisi.html>>
12. Pubblicità saponetta Camay, 1967. Gianfranco Marrone, *Panzani e Camay. Due testi esemplari nell'analisi della pubblicità*, in "Ocula", 2001
13. Copertina *Paris Match*, n° 326, 1955. <[https://www.researchgate.net/publication/344296782\\_What\\_is\\_Reality\\_Walter\\_Benjamin\\_Roland\\_Barthes\\_Jacques\\_Derrida\\_Judith\\_Butler\\_and\\_the\\_artist\\_Karin\\_Kneffel\\_on\\_the\\_deconstruction\\_of\\_the\\_familiar\\_as\\_liberation\\_from\\_determination](https://www.researchgate.net/publication/344296782_What_is_Reality_Walter_Benjamin_Roland_Barthes_Jacques_Derrida_Judith_Butler_and_the_artist_Karin_Kneffel_on_the_deconstruction_of_the_familiar_as_liberation_from_determination)>
14. Willam Kelin, *1° Maggio a Mosca*, 1961. Barthes, Roland (1980), *La camera chiara*, Torino, Einaudi, pg. 31.
15. Paul Cézanne, *Mont Sainte Victoire*, olio su tela, 1902-06. <<https://www.analisedellopera.it/la-montagna-sainte-victoire-di-paul-cezanne/>>
16. *Camera oscura*, incisione di Atanasius Kircher, Amsterdam, 1671. <<https://www.the-darkroom.it/inthedarkroom/2014/10/la-scoperta-della-camera-oscure-cap-2/>>
17. *Uomo incappucciato*, Abu Grahib, 2003 <[https://it.wikipedia.org/wiki/Satar\\_Jabar](https://it.wikipedia.org/wiki/Satar_Jabar)>
18. Frame tratti dal film *One Hour Photo* (2002)
19. Ferdinando Galli Bibiena, *Scenografia di città con fontana*, penna e inchiostro su carta, 1657. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341372>>
20. Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Sainte-Genève*, stampa all'albumina, 1924. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286693>>

21. Alexander Gardner, Lewis Payne prima di essere giustiziato a morte, 1865. <<https://www.artsy.net/artwork/alexander-gardner-lewis-payne-lincoln-assassination-consipator-1>>
22. Albrecht Dürer, *Il disegnatore e la modella*, da *L'arte della misura*, xilografia, 1525. <<https://it.artsdot.com/Albrecht-Durer-Disegnatore-Disegno-di-una-donna-Recumbent>>
23. *Camera oscura*, tratto da *De Radio Astronomica et Geometrico Liber*, Reiner Gemma Frisius, 1545. Muzzarelli, Federica (2014), *L'invenzione del fotografico*, Torino, Einaudi, pg. 4.
24. Joseph Nicéphone Niépce, *Vista dalla finestra a Gras*, eliografia, 1826-27. <<https://www.thedarkroom.it/inthedarkroom/2015/01/la-prima-fotografia-della-storia-da-parte-di-niepce-e-impossibile>>
25. Hippolyte Bayard, *Autoportrait d'Hippolyte Bayard "en mort"*, 1840. <<https://ilfotografo.it/news/bayard-a-cui-daguerre-rubo-il-dagherrotipo>>
26. Ugo Mulas, *Il Laboratorio*, 1973. <<http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1090234302&lang=ita>>
27. Karl Dauthendey, Autoritratto con la sua fidanzata, 1857. <<https://www.photo4u.it/viewnews.php?t=572666>>
28. Luis Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1839. <[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard\\_du\\_Temple\\_by\\_Daguerre.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg)>
29. William Henry Fox Talbot e Nicolaas Henneman, *Autoritratto degli autori con i loro collaboratori*, 1846. <
30. Félix Tournachon detto Nadar, *Ritratto di Sarah Bernhardt*, 1855. <[https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sarah\\_Bernhardt\\_by\\_F%C3%A9lix\\_Nadar\\_2.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sarah_Bernhardt_by_F%C3%A9lix_Nadar_2.jpg)>
31. Walker Evans, *Allie Mae Burroughs*, Hale County Alabama, 1936. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/275876>>
32. Dorothea Lange, *Madre migrante*, 1935. <<https://it.wikipedia.org/wiki/File:Lange-MigrantMother02.jpg>>
33. Edward Weston, *Nudo*, 1936. <<https://www.anothermag.com/art-photography/10115/the-edward-weston-nude-that-took-photography-to-new-heights>>
34. Dorothea Lange, *Toward Los Angeles*, 1937, California tratto da *An American Exodus*.
35. Arthur Rothstein, *Sand Storm*, 1936, Oklahoma. <<https://www.moma.org/collection/works/50949>>
36. Eugene Smith, *Nurse midwife*, 1951. <<https://artsandculture.google.com/story/eAWRxAEq5xGUKQ>>
37. Eugene Smith, *Country doctor*, 1948. <<https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/w-eugene-smith-country-doctor>>
38. Ugo Mulas, *L'operazione fotografica*, 1970 <<http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1090233017&lang=ita>>
39. Robert Frank, *Parade, Hoboken-New Jersey*, from *The Americans*, 1955. <<https://loeil-delaphotographie.com/en/the-addison-gallery-of-american-art-robert-frank-the-americans-dv>>
40. William Klein, *Gun*, Broadway 103<sup>rd</sup> St., New York, 1954. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265062>>
41. Luigi Ghirri, *Marina di Ravenna*, 1986. <<https://www.artribune.com/report/2013/05/luigi-ghirri-ogni-cosa-e-illuminata/attachment/sisgnorini-003/>>
42. Alfred Stieglitz, *The terminal*, 1892. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270032>>

43. Charles Adrien, *Nudo*, 1912 (Autochrome). Da Lemagny e Rouillè, *Storia della fotografia*, Firenze, Sansoni Editore, pg. 99.
44. Edgar Degas, *Ballerine*, 1884-85. <[https://it.wikipedia.org/wiki/File:Edgar\\_Degas\\_-\\_Dancers\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_\(484111\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Edgar_Degas_-_Dancers_-_Google_Art_Project_(484111).jpg)>
45. Robert Demachy, *Ballet Dancers*, 1904. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269329>>
46. Man Ray, *Lacrime di vetro*, 1932. <<http://www.arte.it/notizie/italia/tra-evasione-e-sogno-gli-universi-infiniti-di-man-ray-17813>>
47. Alfred Stieglitz, *Interponte*, 1907. <<http://www.neldeliriononeromaisola.it/2020/01/300956>>
48. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. <<https://www.sophron.it/2017/02/19/silenzio-arte-1/>>
49. Copertina del n° 47 di *Camera Work*, 1915. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285348>>
50. *Little Gallery*, Camera Work n°14, 1906. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285361>>
51. Paul Strand, Camera Work n°48, *Portrait, Yawning Woman* (1915-16) <[https://issuu.com/laurapaniccia/docs/monografia\\_definitiva\\_03](https://issuu.com/laurapaniccia/docs/monografia_definitiva_03)>
52. Paul Strand, *Blind Woman*, New York, 1916. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blind\\_Woman.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blind_Woman.jpg)>
53. Paul Strand, *White Fence*, Port Kent, New York, 1916. <<https://www.moma.org/collection/works/49269>>
54. Alfred Stieglitz, *The flat-iron building*, 1902-1903. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269284>>
55. Hans Vredeman de Vries, *Architectural Capriccio with an Arcade and Fountain in Point Perspective*, 1594-96. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/651744>>
56. Robert Doisneau, *Un regard oblique*, Parigi, 1948. Floch, Jean-Marie (1986), *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, pg. 27.
57. Lo scudo di Achille. Primo riferimento iconico dell'*ékphrasis* adottata da Omero. <<https://www.alamy.it/foto-immagine-lo-scudo-di-achille-105292335.html>>
58. Raffaello, *Lo sposalizio della vergine*, 1504. <[https://www.raffaelloinumbria.it/it/le-opere-di-citta-di-castello-e-perugia\\_4/opere/raffaello-sposalizio-della-vergine\\_6/](https://www.raffaelloinumbria.it/it/le-opere-di-citta-di-castello-e-perugia_4/opere/raffaello-sposalizio-della-vergine_6/)>
59. Dorothea Lange, *Linee elettriche*, 1938. <<https://www.loc.gov/item/2017770525>>
60. Diego Velasquez, *Las Meninas*, 1656. <<https://www.analisdellopera.it/diego-velasquez-las-meninas/>>
61. Cuchi White, *Pietra Ligure, Italie*. Dal progetto fototestuale realizzato con George Perc: *Trompe l'œil*, 1981. Cometa M. Coglitore R. (2016), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet studio, pg. 38.
62. George Perc, *Poesia n°4*. Dal progetto fototestuale realizzato con Cuchi White: *Trompe l'œil*, 1981. Cometa M. Coglitore R. (2016), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet studio, pg. 38.
63. Vivian Maier, *Untitled*, Chicago, 1979. <<http://magazine.photoluxfestival.it/vivian-maier-street-photographer-un-mistero-allo-specchio>>
64. Elliott Erwitt, *Jumping dog*, Parigi, 1989. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eliot\\_Ermit,\\_Pariz,\\_1989.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eliot_Ermit,_Pariz,_1989.jpg)>
65. Canaletto, *Campo S. Basso. Il lato nord con la chiesa*, disegno a penna, 1740. «Sembra un disegno come un altro, in realtà la meticolosa precisione del contorno è frutto di una logica che è già fotografica: l'artista sta trascrivendo sul foglio la traccia di una

- proiezione luminosa» (Falcinelli 2020: 27). <<https://search.getty.edu/gateway/search?q=North%20Italian%20drawings%20of%20the%20quattrocento%20/%20by%20K.T.%20Parker&srt=&rows=50&dir=s&dsp=0&img=0&pg=1>>
66. Giulio Lambert, *La gioconda*, 2017. <<http://www.giuliolambert.com/la-gioconda>>
  67. Honoré Daumier, *La carrozza di prima classe*, carboncino e acquarello su carta, 1864. <<https://www.meisterdrucke.it/artista/Honoré-Daumier.html>>
  68. Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Trompe l'oeil. Il rovescio di un quadro incorniciato*, 1668. <[https://it.wikipedia.org/wiki/File:Cornelis\\_Norbertus\\_Gysbrechts\\_003.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Cornelis_Norbertus_Gysbrechts_003.jpg)>
  69. Caspar David Friedrich, *Due uomini contemplano la luna*, olio su tela, 1825-30. <<https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/438417>>
  70. Fotogramma finale di *Via col vento*, Victor Fleming, 1939.
  71. Félix Tournachon detto Nadar, *Ritratto di Charles Baudelaire*, 1855. <[https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Félix\\_Nadar\\_1820-1910\\_portraits\\_Charles\\_Baudelaire\\_1.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Félix_Nadar_1820-1910_portraits_Charles_Baudelaire_1.jpg)>
  72. Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. <[https://it.wikipedia.org/wiki/Colazione\\_sull'erba\\_\(Manet\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Colazione_sull'erba_(Manet))>
  73. Honoré Daumier, 1865. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/754603>>
  74. Diane Arbus, *Young patriotic men with flag*, 1967. <<https://www.finarte.it/auction/photographs-milan-2021-10-07/diane-arbus-patriotic-young-man-with-a-flag-nyc-67521>>
  75. Eugene Smith, *La Battaglia di Saipan*, 1944. <<https://edition.cnn.com/2019/07/05/asia/battle-of-saipan-lessons-75-years-later-hnk-intl/index.html>>
  76. Walker Evans, *Floyd Mae Burroughs*, Hale County Alabama, 1936. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282778>>
  77. Ritratto di Marianne Faithfull, 1960s. The Hulton Getty Picture Collection, pg. 210.
  78. Robert Capa, *Lo sbarco in Normandia*, 6 giugno 1944. <<https://pochestorie.corriere.it/2016/06/21/capa-rullini-e-proiettili-in-normandia>>
  79. Robert Capa, *Lo sbarco in Normandia*, 6 giugno 1944. <<https://www.cittanuova.it/robert-capa-leggermente-fuoco/?ms=003&se=006>>
  80. Lewis Hine, *Una bambina che lavora in un cotonificio della Carolina*, 1908. <<https://www.wonews.it/immagine/fotografie-di-lewis-hine-una-bimba-che-lavora-in-un-cotonificio-della-carolina-1908>>
  81. William Klein, *Il quartiere italiano*, New York, 1954. Barthes, Roland (1980), *La camera chiara*, Torino, Einaudi, pg. 46.
  82. Vivian Maier, Chicago, 1957. <<https://artslife.com/2016/11/02/vivian-maier-fotografia-lucca-palazzo-ducale-mostra>>
  83. Vivian Maier, Chicago, 1958. <<http://www.neldeliriononeromaisola.it/2017/07/215841>>
  84. Gustave Doré e Guillaume Trichonet, *I ladri*, tavola da Dante alighieri, *Inferno. Cantata XXIV*, incisione, 1861. <[https://www.falsi-d-autore.it/illustrazione-c-5426\\_5430/ladri-p-46673.html](https://www.falsi-d-autore.it/illustrazione-c-5426_5430/ladri-p-46673.html)>
  85. Sebastiao Salgado, *Gold miners of Serra Pelada*, Brazil, dal libro *Workers*, 1944 <<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/classic-photographs/sebastiao-salgado-gold-miners-of-serra-pelada>>
  86. Il triangolo Semiotico di M. bonfantini (1980)

87. Relazione diadica. M. Bonfantini (1980)
88. Il triangolo Semiotico di M. Bonfantini (1980)
89. Il triangolo semiotico applicato ad una incisione dell'Ottocento.
90. Ugo Mulas, *Fine delle verifiche*, 1962. <<http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1090313091&lang=ita>>
91. Henri Cartier Bresson, *L'arena di Valencia*, Valencia, 1933.<<https://mauroprevidi.com/2016/10/12/cartier-bresson-arena-di-valencia-1933>>
92. Henri Cartier Bresson, Hyères, France, 1932.<<https://ilfotografo.it/primopiano/uno-sguardo-da-vicino-alliconica-foto-hyeres-di-henri-cartier-bresson>>
93. Lewis Hine, *Icaro in cima all'Empire State Building*, New York, 1931.<<https://www.tribune.com/attualita/2013/01/la-fotografia-che-visione/attachment/icarus-a-top-empire-state-building-1931/>>
94. Robert Doisneau, *At the Cafè*, Rue de la Seine, Parigi, 1958 < <https://www.moma.org/collection/works/57506>>
95. Théodore Géricault, *Schizzi di cavalieri orientali*, grafite su carta, 1813-14 <<https://www.artic.edu/artworks/113340/sketches-of-oriental-horsemen>>
96. David Octavius Hill e Robert Adamson, *Mrs Hall, La pescivendola di New Haven*, stampa su carta salata da calotipo negativo, 1843-47 circa <<https://www.marxists.org/italiano/benjamin/fotografia/fotografia.htm>>
97. Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n°4*, Biennale di Venezia, 1972. <<https://www.yatta.xyz/inconscio-tecnologico-rappresentazione-reale/franco-vaccari-tempo-reale/>>
98. Sophie Calle, *Last Seen*, 1991 (Rembrandt, *La tempesta sul mare di Galilea*). <<http://atpdiary.com/la-fotografia-di-sophie-calle>>
99. Sophie Calle, *Chambre 43*, 1983. <<http://atpdiary.com/la-fotografia-di-sophie-calle>>
100. Michael Snow, *Authorization*, 1969. <<https://www.artforum.com/print/previews/201401/michael-snow-photo-centric-44536>>
101. Calvin & Hobbes, vignetta

