

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PALERMO

Studi letterari, filologico-linguistici e storico-filosofici

Filosofia e Teoria dei linguaggi

M-FL/05

LA COSTRUZIONE DEL DOCUMENTO FOTOGRAFICO NELLA PRATICA
ETNOGRAFICA

II RITRATTO DI TIPI: VERSO UN' ANALISI SEMIOTICA

IL DOTTORE

Annalisa Cervone

IL COORDINATORE

Prof.ssa Marina Calogera Castiglione

IL TUTOR

Prof. Francesco La Mantia

CICLO XXXIII
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2020-2021

Sommario

ABSTRACT	5
CAPITOLO 1. UN APPROCCIO SEMIOTICO PER UN CAMPO INEDITO	
1.1 UN SENTIERO DA TRACCIARE: METODI E PROBLEMI A CONFRONTO.....	9
1.2 PREMessa SULLO SGUARDO D'INSIEME.....	22
1.3 L'ANTROPOLOGIA VISIVA: UN SAPERE CONTROVERSO	38
CAPITOLO 2. FOTOGRAFIA E SEMIOTICA: UNA QUESTIONE APERTA	
2.1 LA FOTOGRAFIA NELLA RIFLESSIONE SEMIOTICA.....	52
2.2 SCHAEFFER E LA LOGICA PRAGMATICA DELL'IMMAGINE FOTOGRAFICA.....	60
2.3 LA TEORIA DELL'ENUNCIAZIONE E IL RUOLO DEL CORPO NELLA SEMIOTICA VISIVA	65
2.4 <i>LE VERIFICHE</i> DI UGO MULAS: LA FOTOGRAFIA COME MEMORIA DEL CORPO	84
CAPITOLO 3. RIFLESSIONI TEORICHE SUL MEDIUM FOTOGRAFICO	
3.1 UNA VALUTAZIONE PRELIMINARE: LA SFIDA SEMIOTICA DELL'ETNOGRAFIA VISIVA	101
3.2 FRANCO VACCARI: IL PROBLEMA DELL'INCONSCIO OTTICO	110
3.3 VILÉM FLUSSER E L'IMMAGINE-APPARATO	117
3.4 LINDEKENS: FOTOGRAFIA E SOSTANZA DELL'ESPRESSIONE	127

CAPITOLO 4. IL PROBLEMA DELL'OGGETTIVAZIONE NELLE SCIENZE SOCIALI E LA QUESTIONE DEL DATO VISIVO

4.1 OSSERVAZIONI PRELIMINARI SULLO STATUTO EURISTICO DELLE SCIENZE SOCIALI	146
4.2 IL PROBLEMA DELLA FORMA: LA MESSA IN ICONA	159
4.3 LA FUNZIONE EURISTICA DELLA FOTO ETNOGRAFICA.....	168
4.4 IL PROBLEMA DELL'UNIVERSALIZZAZIONE DEL DATO VISIVO.....	174

CAPITOLO 5. PER UNA SEMIOTICA DEL RITRATTO DI TIPI: IL CORPUS ANTROPOMETRICO DI MANTEGAZZA & SOMMIER (1879)

5.1 FOCUS STORICO-PROBLEMATICO	189
5.2 LA TESTUALIZZAZIONE ETNOGRAFICA E IL PROBLEMA DEL DATO FOTO-ANTROPOMETRICO NEL CORPUS DI MANTEGAZZA E SOMMIER	210
5.3 UN MODELLO TEORICO PER RIPENSARE LA FOTO ETNOGRAFICA IN UN'OTTICA SOCIOSEMIOTICA: <i>PRATICHE SEMIOTICHE</i> DI JACQUES FONTANILLE	221
5.4 ANALISI DEL SUPPORTO: LE STAMPE ALL'ALBUMINA	235
5.5 IL RITRATTO ANTROPOMETRICO: VERSO UN'ANALISI DISCORSIVA E COMPOSIZIONALE DELLE IMMAGINI DEL CORPUS.....	254
5.6 IDENTITÀ ANTROPOMETRICA E SEMIOTICA DEL POTERE: IL COLONIALISMO RAPPRESENTAZIONALE.....	280
5.7 IL CORPO E LA MAPPA: PROPOSTE DI RICERCA.....	302

CONCLUSIONI	314
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	316
--------------------	-----

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il mio tutor, il prof. Francesco La Mantia, per la disponibilità e la gentilezza dimostrate durante la stesura di questo lavoro, e la prof.ssa Maria Giulia Dondero, senza il cui supporto umano e scientifico questa ricerca non avrebbe mai visto la luce.

Ringrazio inoltre la mia famiglia per il sostegno costante, discreto, silenzioso ricevuto ogni giorno.

A mia sorella un forte grazie per aver creduto in me, soprattutto quando ho smesso di farlo io.

Abstract

In questo studio ci si interroga principalmente sullo statuto euristico dell'immagine tecnica applicata alla prassi etnografica tenendo conto di tutte quelle cornici epistemologiche e metodologiche che hanno definito la fotografia come campo problematico per la semiotica e le scienze delle immagini (*Visual Studies*). Esso si inserisce anche in un percorso di deontologizzazione del "fotografico" che si basa sul rifiuto di ricondurre tutte le sue occorrenze sotto un unico modello (*type*) collegato al medium produttivo (Dondero 2005). Per questo un rilievo particolare viene dato alle pratiche e alla loro capacità di riconfigurazione discorsiva in un'ottica sociosemiotica. Da un punto di vista epistemologico la riflessione verte sulle procedure categoriali di costituzione degli oggetti scientifici e, più in particolare, sul modo in cui l'etnografia visiva ha costruito e continua a costruire, a mettere in forma, i suoi referenti. Questo è il problema dell'oggettivazione. Problema che diventa pensabile solo se ci si pone in una prospettiva di ispirazione critico-trascendentale, essendo oramai consolidata l'idea costruttivista di matrice kantiana per la quale nell'analisi della nostra conoscenza scientifica non dobbiamo interrogarci direttamente sugli oggetti come se fossero dei dati naturali, ma dobbiamo ricostruire i modi secondo cui li rendiamo visibili e conoscibili, in altri termini, secondo cui li costruiamo (Latour 2012). In questa prospettiva quindi la questione da porre non riguarda né i soli oggetti, né il solo metodo, ma i modi di inerenza tra "forma dell'espressione" e "forma del contenuto", le modalità simboliche, retoriche, mediali secondo le quali la

forma diventa costitutiva degli oggetti: si tratta di riflettere sulle condizioni di possibilità dei saperi, sulle loro procedure di oggettivazione che sono sempre procedure formali di vario livello. L'analisi semiotica della visione fotografica e la riflessione critica sul suo impatto all'interno dei discorsi istituiti dalle scienze demo-etno-antropologiche, può servire perciò a ripensare insieme il problema dell'oggetto e il problema della forma, dal momento che gli oggetti di questi saperi si istanziano sempre a partire da modi diversi di interazione tra forma e contenuto (testualizzazione); sono cioè costrutti formali prodotti dal concorso di dispositivi diversi e di diverso livello: sono oggetti non-naturali, dati che non si aprono alla neutralità di un metodo di osservazione e di rappresentazione (Borutti 1999). Al termine di questa investigazione si propone una pratica d'analisi che mira a far emergere dalla disamina semiotica del corpus fotografico contenuto nel volume di Mantegazza e Sommier, *Studi antropologici sui Lapponi* (Firenze 1880), le pratiche discorsive dell'antropometria visiva di fine Ottocento così come esse sono state recepite e formalizzate dalla Scuola fiorentina (1869). In quest'ambito il modello della foto segnaletica e lo schema del ritratto di tipi agiscono come dispositivi enunciativi che articolano il senso secondo le modalità cognitive del realismo strumentale, traducendosi nel colonialismo rappresentazionale del visualismo tassonomico della fotografia proto-etnografica. In questo genere di ritrattistica l'istanza descrittiva agisce al presente modalizzando *aleticamente* il dispositivo della posa: il soggetto antropometrico ha la pretesa di offrirsi allo sguardo nella semplice presenza (e coesistenza) delle sue parti, senza che venga mostrata nessun'istanza per descriverlo (Marin 2014). La mappatura foto-

somatica del modello antropometrico può essere dunque considerata come una delle più ardite utopie nutrite dal realismo strumentale ottocentesco nei confronti del corpo e del suo paradosso: nel ritratto biometrico di fine Ottocento la riduzione del corpo a concetto, all'immagine generica del tipo, si realizza per mezzo del debraiaggio prospettico. Sul piano delle forme dell'espressione, esso si offre come un enunciato visivo a regime iconico debraiato, alla stregua di una mappa dove l'altro si mostra mostrando tutto e dove agisce un tipo di sguardo che si illude di poterlo cogliere come superficie isotropica, compatta e coerente. Il futuro sfruttamento euristico delle potenzialità semiotiche della visione cartografica nell'ambito dello studio delle forme del ritratto di tipi (e dei suoi molteplici sottogeneri), inserito nel seno di un'etnosemiotica del volto più ampia e articolata, potrebbe costituire quindi uno degli esiti più auspicabili per questo lavoro di ricerca.

*A mia madre e mio padre,
alla delicatezza con cui stanno al mondo.*

CAPITOLO PRIMO

UN APPROCCIO SEMIOTICO PER UN CAMPO INEDITO

Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà [...].

Michelangelo Antonioni

1.1 *Un sentiero da tracciare: metodi e problemi a confronto*

Questa ricerca ha come oggetto i modi di produzione discorsiva dell'antropologia visiva. Ci si propone di indagare dentro una duplice prospettiva, epistemologica e sociosemiotica: 1. le modalità euristico-

operative mediante le quali l'antropologo costruisce i propri referenti scientifici attraverso l'uso del medium fotografico; 2. le principali modalità enunciative che mette in atto sul piano visivo; 3. la particolare carica documentale¹ del fototipo etnografico, anche in relazione alla prassi archivistica e catalografica². A tal proposito, il caso del ritratto antropometrico - che prenderemo in esame solo nell'ultimo capitolo di questo studio - risulta esemplare poiché esso, in quanto fotografia del corpo, sulla base dei contesti significativi di ricorrenza dell'immagine (le collezioni, gli enti, le serie, le cartelle, gli album, le mostre, la bibliografia), si presenta come un oggetto visuale che tende a subire, sul piano del contenuto, un facile spostamento di significato, laddove, per esempio, incluso in una cartolina, da documento scientifico si trasforma in souvenir, oggetto di scambio, di desiderio, in altre parole, in merce³.

Dalla fotografia antropometrica alla cartolina esotico-erotica - scrive Marano - il passo deve essere stato breve. Ingabbiate nelle griglie antropometriche, le donne diventano docili oggetti da esibire e desiderare. (Marano 2007, p. 31)

¹ Per documento fotografico si intende «La struttura di significato composta dalla immagine fototipica e dalle etichette che ne operano una classificazione. I diversi gradi di generalità posti dalle etichette spostano l'orientamento del riferimento verso il campionamento (ad esempio: "Ritratto di donna") o verso la denotazione (ad esempio: "La madre di Nadar")». Cfr. SILVESTRI, D. (2003), *La fotografia tra estetica e documentazione: analogico e digitale nella scheda F*, in **AIDA**informazioni • Anno 21 • ottobre-dicembre • Numero 4/2003, p. 10. A questo proposito, cfr. anche GOODMAN (2008).

² Silvestri ricorda come: «La complessità di rappresentare convenzionalmente le informazioni fotografiche, nonostante il riferimento offerto dagli standard ISBD [International Standard Bibliographic Description] e le facilitazioni di recupero sempre più sofisticate offerte dai motori di ricerca, richiama direttamente lo statuto epistemologico della fotografia colta nel suo essere tecnologia di riproduzione e documento insieme». SILVESTRI (2003, p. 5).

³ A questo proposito, cfr. MARANO (2007).

Questo processo di risemantizzazione è reso possibile dal fatto che ogni fotografia si presenta sempre dotata di un duplice statuto oggettuale: uno documentale - ovvero l'immagine come evento materiale unico (concetto che si comprenderà meglio quando, nell'ultimo capitolo, affronteremo la questione del supporto) - e uno visuale (nozione riguardante la messa in valore del piano delle forme dell'espressione), vale a dire «la visione virtuale e indipendente dal supporto che, realizzata da un fotografo/operatore con un apparecchio fotografico, verrà impressa e formerà il fototipo»⁴.

Ogni oggetto visuale - scrive Taraborrelli - è unico ma può manifestarsi in varie realizzazioni fisiche, l'indipendenza dal supporto rende il modello funzionale anche per la fotografia digitale e i fotomontaggi. (Taraborrelli 2011/2012)

Cercheremo perciò di riflettere sullo statuto scientifico dell'immagine fotografica nella prassi etnografica mettendola in dialogo con altre sue possibilità di semantizzazione legate di volta in volta ai differenti contesti produttivi, interpretativi e fruitivi; e lo faremo integrando nel nostro discorso quelle cornici epistemologiche e metodologiche che hanno definito finora la fotografia come campo problematico per gli studi

⁴ TARABORRELLI (a.a. 2011/2012, p. 85). I problemi metodologici relativi alle procedure di catalogazione delle immagini fotografiche sono affrontati in modo unitario dalla *Scheda F*, prodotta dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) in collaborazione con le pubbliche istituzioni. La *Scheda F* eredita sia l'esperienza e gli standard catalografici dell'ICCD, sia l'impianto metodologico del *Manuale di catalogazione* diretto da Benassati. «La scheda - ricorda Silvestri - è composta nella sua forma completa da 217 campi organizzati in paragrafi, campi strutturati, sotto-campi e campi semplici. Nella scheda confluiscono tutti gli elementi costitutivi del documento, i suoi caratteri estrinseci e i suoi caratteri intrinseci» SILVESTRI (2003, p. 10).

semiotici e per le scienze dell'immagine (Mitchell 2018). Così da una parte, si affronterà lo studio della fotografia a partire dal suo livello testuale, intendendola come configurazione discorsiva e compositiva; e dall'altra, verrà posta la questione delle pratiche sociali e delle risemantizzazioni da esse operate. L'interesse rivolto alle pratiche d'interpretazione - ovvero alla questione degli statuti sociali dell'immagine e non solo ai suoi differenti stili compositivi - si colloca anche in un percorso di de-ontologizzazione del "fotografico", che nasce, d'accordo con Dondero, dal rifiuto di ridurre tutte le sue manifestazioni sotto un unico modello determinato esclusivamente dalla tipologia dell'atto produttivo⁵. Nel caso specifico della foto etnografica questa necessità si rivela peraltro ancora più urgente, poiché in quest'ambito, come si è detto, capita spesso che lo stesso oggetto esposto in una galleria d'arte sia classificato come oggetto *estetico*, mentre collocato nella collezione scientifica di un museo e conservato nelle sue teche divenga *antropologico* (si tratta, in sostanza, del problema posto dal passaggio fra statuti dell'immagine). Il rifiuto dell'ontologizzazione dell'atto produttivo e l'inclusione dell'evento comunicazionale foto-etnografico nel vasto processo della semiosi, ci consente dunque di sostenere, d'accordo con Festi, che sono sempre le pratiche a costituire la testualità (anche quella antropovisiva) e ad orientarne tutti i percorsi di senso possibili. Va sottolineato però che queste pratiche, pur trovandosi nel sociale, non possono essere intese come dei processi già dati.

Si potrebbe argomentare [...] che l'interazione tra viventi, il dominio della pratica, è stato un terreno scomodo per il semiotico e quindi poco battuto,

⁵ A questo proposito, cfr. DONDERO (2005) e (2006).

proprio perché l'influenzamento è apparso fin da subito ineliminabile e pervasivo, e si è avvertita l'instabilità di un senso mai depositato definitivamente e che attraversa di continuo l'esperienza dei soggetti implicati in un qualsiasi corso di azione.⁶

Ogni configurazione di senso necessita infatti di un'operazione di ricostruzione da parte di un osservatore, per cui la pratica va considerata come un oggetto dinamico, costruito dallo sguardo di qualcuno. Ma che differenza c'è tra l'operazione di ricostruzione di una pratica e quella di un testo? Come spiega Marrone, si può dire che nel testo la delimitazione è già data e che quindi l'operazione di ricostruzione si concentra principalmente sull'attribuzione di senso da parte dell'osservatore⁷. Le pratiche invece sono processi che necessitano prima ancora che della ricostruzione del senso, di un'operazione di "messa a fuoco", di ritaglio da parte di chi guarda (Marrone 2005b). Tuttavia, uno dei modi cui maggiormente si fa ricorso per definirle deriva proprio dal confronto con i testi. Questo genere di confronto si può fare seguendo due strade: o adottando una logica differenziale, ossia definendo le pratiche in opposizione ai testi⁸ (mentre il testo viene considerato come una configurazione stabile, alla pratica, al contrario, si attribuisce una natura sostanzialmente aperta, eterogenea e processuale), oppure considerandole

⁶ FESTI (2006, p. 78).

⁷ MARRONE (2005b).

⁸ A questo proposito, Boero afferma che: «Il rischio di questa definizione oppositiva è di vedere le pratiche come una categoria residuale e di cadere, di conseguenza, nell'automatismo per cui tutto ciò che non è testo è pratica, cosa che rende molto difficile delimitare e precisare i confini dell'oggetto di studio». Tratto dal "Corso di Semiotica della comunicazione d'impresa" (2009/2010, p. 81), URL: http://www.webcdm.it/uploads/9/2/9/2/9292963/sociosemiotica_del_consumo_esperienze_e_luoghi_pratiche.pdf

come loro condizione di produzione e fruizione (come loro condizione di possibilità).

Data la complessità dell'oggetto-pratica, non è ancora stato raggiunto un accordo sugli strumenti e sui metodi da utilizzare per il suo studio [...]. Ci si chiede allora se per affrontare fenomeni di carattere diverso, non chiusi a priori, come appunto le pratiche, sia necessario o meno superare il concetto di "testo" a favore magari di formulazioni più idonee a descrivere il nuovo oggetto di indagine. La differenza di posizioni relativamente a questo argomento ha originato un dibattito che ha caratterizzato (e caratterizza tuttora) la ricerca semiotica [...]. (Boero 2009/2010, p. 81)

A questo proposito, le questioni più urgenti riguardano: 1. la possibilità di considerare le pratiche come dei testi e 2. il problema sollevato dallo stesso concetto di testo (soprattutto in relazione all'idea dell'irriducibilità delle pratiche in virtù della loro marcata poliedricità). Secondo Boero, esistono al riguardo almeno due posizioni differenti.

La prima vede pratiche e testi come articolazioni corrispondenti e quindi indistinguibili. È la posizione, ad esempio, di Fabbri che in diverse occasioni ha parlato di corrispondenza tra pratiche e testi, in quanto entrambi sono luoghi di articolazione del senso, costruiti dall'atto di selezione effettuato da chi osserva. (*Ivi*, p. 82)

La seconda posizione rimanda invece, più specificamente, a quel gruppo di studiosi che «non ritiene possibile equiparare testi e pratiche a causa della specificità e della poliedricità di queste ultime» (*ivi*, p. 85). Ma - si chiede Boero - una volta stabilito che le pratiche sono o non sono testi, quale strada bisogna percorrere per studiarle? Stando a Marrone, testi, esperienze e pratiche non sarebbero oggetti semiotici di principio distinguibili, per cui studiare i testi consente al semiotico di studiare indirettamente anche le pratiche (Marrone 2005b). Marrone, in sostanza,

non nega che le pratiche abbiano una loro specificità ma sostiene che il semiotico per studiarle possa solo andare a vedere i testi che le raccontano. Ad esempio, è possibile studiare le pratiche come fa Fabbri quando prende in considerazione le pratiche “istruite” - cioè quelle che derivano da un corpus di istruzioni - ovvero rifacendosi a quei testi che le regolano o prevedono⁹.

Le istruzioni [...] sono la manifestazione di una competenza attualizzata e dunque mantengono un legame forte con l'atto convocando tutte le problematiche di una relazione che può essere definita “corporale”. Le istruzioni pongono sempre “problemi di applicazione” e proprio per questo sono un ottimo modo per connettersi alla pragmatica senza che questa sia semplicemente “quello che resta quando uno ha deciso di non studiare i testi”. (Boero 2009/2010, p. 88)

Ma questa è solo una delle tante possibilità offerte da questa prospettiva d'analisi. Ciò che è evidente è che in questo modo si opti comunque per un approccio semiotico tradizionale, «delegando al testo il compito di descrivere pratiche, azioni, comportamenti privati e sociali» (*ivi*, p. 89). In linea di principio, andando in questa direzione, si sceglie di non distinguere tra testi e pratiche: infatti in quest'ottica «lo studio delle pratiche deriva dallo studio dei testi, è un effetto di senso che si coglie indirettamente» (*ibidem*). Si può anche optare però - osserva Boero - per strumenti diversi che siano in grado di rendere conto del senso delle pratiche secondo una loro *differente traduzione testuale*, poiché rimane aperto un problema ulteriore, quello di come studiare una pratica “dal vivo”, cioè di come avvicinarla criticamente nel momento stesso della sua produzione ed evoluzione spazio-temporale (*ivi*, p. 92).

⁹ Cfr. FABBRI (2005).

Per fare questo una possibilità è data dalle registrazioni audiovisive, ossia dalla ripresa, con delle telecamere o altri apparecchi di registrazione, dei comportamenti dei soggetti che operano in un determinato contesto. Si ricorrerebbe, in altri termini, a un'operazione di testualizzazione di una pratica, ma attraverso un metodo che continua a dare l'effetto di movimento e interattività che si osserva sul campo. (*Ibidem*)

Ad ogni modo - malgrado le innumerevoli criticità presenti nel dibattito e che qui non sarà possibile ripercorrere in maniera esaustiva - si può affermare che ogni pratica va considerata come la risultante di uno sguardo a due fasi: a) di un osservatore che la seleziona, la raccoglie e la ritaglia analiticamente dal sociale - osservazione empirico-selettiva; b) di un osservatore che la interpreta - osservazione ermeneutica. Una pratica infatti, in quanto interazione in atto, incarnata, si trova sempre immersa in un'inesauribile corrente d'altre pratiche: «da qui [allora anche] la domanda [...] di un'istanza di controllo che permetta di gestire e di organizzare la forma del dato» (*ibidem*). Secondo Marsciani, ad esempio, quel che si osserva: 1. ha sempre una forma testuale, ossia è discorso che si manifesta; 2. contiene i valori che ne determinano la significatività (tutto ciò che viene osservato è in qualche modo già interpretato nella e dalla immanenza dei suoi elementi costitutivi: agenti, profondità spaziali, tensioni temporali); 3. dipende dalla relazione tra osservato e osservatore¹⁰. La semiotica con le sue categorie e i suoi concetti, d'accordo con Marsciani, si mostra quindi come il sapere più adatto ad assumere la funzione euristica di strutturazione e comprensione del materiale osservato, e a svolgere così una fondamentale operazione di controllo rispetto alla pratica e ai suoi prodotti (Lancioni e Marsciani 2007, p. 13). L'interessamento «al modo in cui la semiotica può

¹⁰ Cfr. LANCIONI, MARSCIANI (2007, pp. 10-11).

descrivere il senso delle pratiche, il valore culturale e simbolico che esse assumono per gli attori coinvolti e le comunità interessate» (*ibidem*) si può peraltro rintracciare anche negli studi antropologici di Geertz¹¹.

Nei suoi scritti si rileva, implicitamente, una domanda di controllo, di rigorosa articolazione dei dati raccolti con l'etnografia. Influenzato dalla filosofia ermeneutica di Ricoeur, Geertz insiste sulla metafora testuale per cui l'osservazione etnografica non può che prodursi come "interpretazione di interpretazioni": di fronte alla testualità che definisce le pratiche come dato antropologico [...] c'è un'operazione da compiere che consiste nell'interpretare per poter costruire un nuovo testo sul testo di partenza. L'idea di interpretare interpretazioni richiama l'idea dei rimandi intertestuali, di una situazione in cui si stabilisce una costante parafrasi tra i testi: il dato etnografico come addensamento di livelli interpretativi è quindi l'immagine di un testo, o meglio della dimensione testuale che si attribuisce alla pratica osservata. (*Ivi*, p. 94)

Quest'esigenza di controllo, declinata secondo i criteri di un'indagine sociosemiotica, è anche il principale movente teorico della nostra ricerca, dal momento che in essa, per dirla con Geertz (1988), si intende considerare il documento etnovisivo: a) come *addensamento* di livelli interpretativi; b) come *dimensione testuale che si attribuisce alla pratica osservata*; c) come sedimentazione sincronica dell'incastro performativo tra pratica (etnografica) e dispositivo (fotografico). La fotografia articola infatti questa pratica mettendosi al centro di essa e funzionando come luogo di trasformazione dei suoi diversi regimi di senso. Al contempo, la pratica, con la singolarità procedurale delle sue metodologie (si pensi al *fieldwork*), influenza il dispositivo in atto che in quest'ambito, nella maggior parte dei casi, viene sfruttato in quanto immagine tecnica, ovvero per la sua capacità di registrazione (l'immagine che fissa il movimento)

¹¹ Cfr. GEERTZ C. (1988).

dei fenomeni osservati e per la sua serialità. In quest'ottica ci interessa dunque provare a comprendere il processo attraverso il quale, in questo specifico dominio operativo, si produce il senso, nonché le diverse modalità che lo mettono in circolazione. Valorizzare la pratica etnografica significa superare (ma non rifiutare) l'immanentismo semiotico del testo-immagine e includere nell'analisi i processi di costituzione dell'oggetto scientifico, delle prove empiriche e naturalmente dei *corpora* foto-etnografici, intesi sostanzialmente come micro-pratiche mediante le quali va a costruirsi il macrocosmo metodologico dell'etnografia visiva¹². Proveremo perciò a dialogare con due ambiti teorici contigui. Da una parte, la teoria semiotica generativa di ascendenza greimasiana¹³ (in questo caso, i riferimenti principali saranno offerti dalle teorie semiotiche classiche, in particolare modo da quelle afferenti all'ambito più circoscritto della semiotica visiva, sviluppatasi a partire degli anni '80, che comunque presentano un approccio notevolmente diverso da quello da noi intrapreso¹⁴). E dall'altra, la teoria delle pratiche sociali¹⁵ che ci consentirà di comprendere meglio il funzionamento del testo foto-etnografico, poiché appunto non verrà considerato più a partire dalla sua sola immanenza, ma rendendo pertinente il dominio euristico, istituzionale e comunicazionale per mezzo del quale esso si costruisce. Bisogna aggiungere inoltre che il campo dell'etnografia visiva è molto cambiato negli ultimi vent'anni (cfr. RICCI, A. [dir., 2015], *Etnografie*

¹² A proposito della fotografia interrogata all'interno di una pratica (tatuaggi e scultura), cfr. MANGANO (2018, pp. 137-160) e POLACCI (2020).

¹³ Cfr. GREIMAS (1966), GREIMAS & COURTÉS (1979).

¹⁴ Cfr. FLOCH (1986), SCHAEFFER (1987), FONTANILLE (1989).

¹⁵ Su questo tema, tra gli altri, cfr. GEERTZ (1973) e (1988), LOTMAN (1985), MARRONE (2001) e (2005), FONTANILLE (2009).

visive nella ricerca antropologica contemporanea: cinema, video, fotografia, realtà virtuale, in “Voci. Annuale di scienze umane”, a. XII), e che la semiotica visiva non ha mai provato ad estendere le proprie categorie concettuali e i propri strumenti analitici all’esplorazione organica di un oggetto così vasto e complesso, ma, ciononostante, ancora ampiamente sottostimato, soprattutto in Italia.

Tra le teorie semiotiche (ma anche massmediologiche) più recenti, la parte più rilevante è riservata a tutti quegli studi sul dispositivo fotografico (Flusser 1983, Schaeffer 1987, Fontanille 2009, Dondero 2016c; 2020) che mostrano di andare in una direzione de-ontologizzante dell’atto produttivo. Per quanto concerne la pratica antropologica, ci interessa invece tutto ciò che affronta il discorso dell’etnografia visiva declinato secondo una prospettiva metodologica e di testualizzazione del campo (Mazzacane 1985, Faeta 2003, Marano 2007, Mattioli 2015). Ci si trova così a dover confrontare oggetti di studio aperti e problematici: ciò rende stimolante, ma anche molto impegnativo, il tentativo di incrociare (sul piano euristico) le interessanti suggestioni che provengono dalla semiotica della fotografia contemporanea (a questo proposito, cfr. Dondero 2020) con le riflessioni più recenti sulla pratica dell’etnografia visiva (Ricci 2015). Quest’indagine si colloca perciò su un terreno teorico scivoloso giacché ancora instabile e poco definito. Oggi infatti sono davvero scarse, e comunque abbastanza disgregate e discontinue, le ricerche semiotiche applicate all’analisi delle procedure operative interne a dimensioni culturali così ampie ed eterogenee. Anche se la semiotica da un punto di vista disciplinare sembra aver trovato un certo equilibrio, optando per un sincretismo di scuole nel nome di una maggiore efficacia

euristica, in essa, d'accordo con Lorusso (2013), permane ancora una certa inquietudine di legittimazione, come se gli stessi semiotici fossero indeboliti dal dubbio che i propri strumenti metodologici non siano poi tanto diversi da quelli di discipline epistemologicamente più definite¹⁶. Se poi l'oggetto di studio, come in questo caso, non è dato più dal singolo testo ma dall'intera pratica all'interno della quale esso si costruisce, allora, come è ovvio, diventa ancora più arduo riuscire a trovare un solido baricentro teorico e di conseguenza concrete pratiche d'analisi relative a questa specifica questione. Ci si è rivolti per questo anche ad altri ambiti teorici con i quali in qualche modo abbiamo provato a compensare queste mancanze. Ad esempio, si farà riferimento all'ipotesi dell'immagine-apparato di Flusser (1983), all'esplorazione critica degli esperimenti fototecnici di Vaccari (1972), alle "verifiche" fotografiche di Ugo Mulas (1973) e alle riflessioni sull'etnofotografia - e sulle modellizzazioni visive che portano alla costruzione del *field* - di Francesco Faeta (2003; 2006; 2018). Da questi autori extrasemiotici vengono riprese alcune delle concettualizzazioni che serviranno come spunto per l'analisi che qui si prova a realizzare. Un altro riferimento importante è rappresentato dall'antropologia visiva di Lello Mazzacane (1985) che, sotto molti aspetti, costituisce la teoria più vicina agli interessi che animano questo studio (ci si rivolgerà ai principali modelli euristici sviluppati dalla sua scuola per provare a ripensarli in un'ottica sociosemiotica). La riflessione

¹⁶ Il problema non è nuovo: già Eco nel *Trattato di semiotica generale* (1975), poneva la questione dei confini del campo semiotico, e in *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984) distingueva una semiotica generale, considerata come filosofia del senso e del linguaggio, dalle semiotiche specifiche e dalle semiotiche applicate intese invece come pratiche dallo statuto epistemologico più ibrido e legate in qualche modo a esercizi di analisi contingenti. A questo proposito, cfr. LORUSSO (2013).

che viene presentata si scontra però, come si è detto, con la difficoltà di definire un oggetto e un campo di indagine non ancora sistematizzato. Questa è anche la ragione per la quale, nel corso della ricerca, si sono riscontrati svariati problemi di tipo terminologico, metodologico ed epistemologico. Ma piuttosto che risolverli si è cercato innanzitutto di renderli espliciti e di problematizzarli. Non viene avanzata quindi la pretesa di risultare conclusivi o risolutivi, ma si prova ad esplorare i diversi problemi, le possibilità e le direzioni di ricerca che questo oggetto può offrire all'attuale teoria semiotica e all'epistemologia delle scienze sociali che lavorano con il visivo. Questa proposta di ricerca va vista infatti come un tentativo preliminare di applicazione di alcuni strumenti propri dell'indagine semiotica a un campo di studi fino ad ora poco esplorato, e ha come suo principale obiettivo quello di determinare un incontro produttivo tra due sistemi del sapere all'apparenza molto eterogenei tra loro. Senza voler riformulare l'approccio semiotico per renderlo "funzionale" al nostro oggetto di indagine, si spera allora di riuscire almeno a mostrare che lo studio dello statuto dell'immagine tecnica nella pratica etnografica può aiutare le teorie semiotiche a trovare spunti utili per la descrizione e l'analisi di nuovi domini culturali. Così, alla luce dello stato preliminare delle riflessioni sull'etnografia visiva e della mancanza di analisi precedenti che abbiano affrontato in un'ottica semiotica gli aspetti di cui ci interessiamo in questa sede, preferiamo concentrarci innanzitutto sulla discussione teorica. Riteniamo infatti che prima di intraprendere la sfida di studiare un corpus, sia necessario delimitare il campo di studio, investigare una possibile caratterizzazione semiotica e problematizzare le categorie più adatte a descrivere l'oggetto

d'indagine. Prima di vedere come funziona una pratica etnografica in particolare, ci sembra più urgente provare a capire cos'è una pratica etnografica di tipo visivo, quali sono i suoi tratti distintivi rispetto ad altri tipi di pratiche e attraverso quali strategie semiotiche mezzo fotografico e pratica scientifica entrano in relazione in questo specifico ambito euristico. E' evidente che questo potrebbe essere un problema perché la semiotica applicata, come si è detto, raffina i suoi strumenti a partire dal confronto con i testi - cosa che noi naturalmente proveremo a fare, ma nella parte finale di questo studio, isolando un corpus di immagini prodotte alla fine dell'800 con chiare finalità antropometriche (MANTEGAZZA, P. & SOMMIER, S. [1880], *Studii antropologici sui Lapponi*, Arte della Stampa, Firenze). Sullo sfondo di questo approccio esplorativo si colloca comunque in filigrana una convinzione portante secondo la quale ad essere davvero rilevanti, ai fini di un'indagine come la nostra, non sono mai le singole forme o i singoli testi irrelati, ma le complesse reti di configurazioni in cui si stabilizza, di volta in volta, la processualità della vita degli oggetti culturali.

1.2 *Premessa sullo sguardo d'insieme*

Le innumerevoli questioni legate allo statuto e all'utilizzo produttivo, interpretativo e fruitivo dell'immagine fotografica sono state poste e analizzate, come osserva Maria Giulia Dondero,

Soprattutto dalla sociologia, dall'antropologia e da approcci di tipo storico-artistico. In tutti questi settori di studio si può riscontrare una certa tendenza a studiare la fotografia a partire da una riflessione generale sul medium, o a

partire da una storia delle tecniche, lasciando da parte sia l'analisi dei testi fotografici che la problematizzazione delle pratiche fruibili e degli statuti dell'immagine.¹⁷

Non solo si fa ancora infatti molta fatica a reperire una storia delle forme fotografiche completamente affrancata da un'inclusione nell'ambito della storia delle arti visive, ma risulta altrettanto impegnativo, per un qualsiasi ricercatore che si occupi di questi temi, risalire ad una vera e propria tradizione di studi sugli statuti, le pratiche e i generi fotografici¹⁸, nonostante quello di Bourdieu¹⁹, come ricorda giustamente Dondero, costituisca un esempio prezioso in questa direzione. La stessa semiotica, soprattutto quella di matrice filo-peirciana²⁰, nell'affrontare la questione

¹⁷ BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 21).

¹⁸ Giovanni Fiorentino, a questo proposito, ricorda che «La fotografia, medium e tecnologia fondante per i dispositivi di rappresentazione e riproduzione analogica - poi digitale - del reale, si presenta come oggetto scomodo, o quanto meno marginale, sia per la ricerca storica che per la ricerca sociomediale, almeno lungo tutto il corso del Novecento». FIORENTINO G. (2017), *La fotografia. L'immagine rimossa, tra mediologia e storia*, Mediascapes journal, 8, p. 69.

¹⁹ Nel 1965 Bourdieu pubblicò *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*. Grazie alle indagini sociologiche condotte assieme ai suoi collaboratori, egli presentò un nuovo modo di concepire la pratica fotografica. In particolare, cercò di superare i tre pregiudizi che sin dall'inizio hanno caratterizzato la storia della fotografia: quello oggettivista, che individua la specificità della fotografia nella pura e semplice restituzione della realtà; quello afferente alla polemica estetica, che rifiuta la legittimazione della fotografia all'interno del mondo dell'arte "in nome di un concetto feticcio di arte incontaminata dalla tecnica"; e infine l'equivoco individualista, tipico del discorso psicologista sull'immagine, che considera la pratica fotografica come inesorabilmente legata alla sfera intima e individuale del suo produttore e del successivo fruitore. In generale, si può affermare, allora, che Bourdieu ha contribuito, con la sua indagine funzionalista intorno agli usi sociali della fotografia, a ridimensionare le sterili discussioni incentrate esclusivamente sulla tecnica, sull'estetica, o sulla psicologia dell'immagine. Cfr. BOURDIEU (1965).

²⁰ Negli anni Settanta-Novanta, a partire dal saggio di Rosalind Krauss, *Note sull'indice* (1977), si è sviluppata una vasta riflessione in area statunitense e franco-belga (Dubois, Schaeffer, Lemagny, Soulages) - ma anche con alcuni interventi italiani (Mulas, Eco, Vaccari, Marra, Signorini) - sul "fotografico", cioè sul carattere di indice della fotografia, ossia sulla sua connessione esistenziale/presenziale, ancor più che rappresentativa - con l'oggetto registrato, secondo la fondamentale tripartizione dei segni

dell'immagine fotografica, in una prima fase, ha ricondotto il processo di significazione al solo atto produttivo «senza dedicare attenzione né alle forme testuali, né ai regimi discorsivi e alle prassi enunciazionali» (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 22). A partire dagli '60, la semiotica si è accostata infatti a questa problematica inserendola in una prospettiva generalizzante e classificatoria, basandosi cioè su una considerazione essenzialistica del medium e andando alla ricerca di un noema, di un'essenza della fotografia, nella vana convinzione che fosse possibile trattare il “fotografico”²¹ al di là delle sue occorrenze all'interno di ben precise pratiche sociali. A proposito delle diverse fasi del dibattito semiotico sulla fotografia, Enzo D'Armenio, mettendone in evidenza tre grandi snodi fondativi, prova a diluirne la complessità partendo dalla riflessione inaugurata da Roland Barthes (1961) che appunto «mirava a indagare l'essenza del segno fotografico [...]» (D'Armenio 2016a, pp. 33).

La seconda concezione - scrive D'Armenio - si caratterizza [invece] per la scelta di considerare le fotografie come dei testi: questa prospettiva sceglie di privilegiare le configurazioni di ogni singola occorrenza, cercando di valorizzarne le particolarità attraverso le procedure di analisi. (*Ibidem*)

Mentre la terza, che in sostanza è quella in cui tenta di inserirsi anche la nostra indagine, implica un passaggio ulteriore in base al quale l'analisi della singola occorrenza fotografica o della serie viene integrata ed estesa

in icone, indici e simboli formulata dal filosofo statunitense Charles S. Peirce (1839-1914). A questo proposito, cfr. SIGNORINI, R., *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, pp. 11-18, URL : <https://www.sisf.eu/2016/05/26/roberto-signorini-appunti-sulla-fotografia-nel-pensiero-di-charles-s-peirce-2009/>

²¹ Per un approfondimento della nozione, cfr. SIGNORINI (2001).

da «un rinnovato interesse per il contesto comunicazionale che ne regola la significazione sociale» (*ibidem*). In quest'ultimo caso, ci troviamo quindi in una dimensione completamente opposta a quella rappresentata da tutti gli approcci generalistici sul medium - che da Barthes in poi hanno focalizzato il loro discorso sulla genesi fotografica e sul suo carattere indicale²² - poiché la scelta della testualità come un'unità pertinente d'analisi ha il merito di de-ontologizzare

Il discorso sull'immagine fotografica distaccandosi da una classificazione per medium produttivo e di aprire alla problematica delle diverse pratiche di interpretazione e fruizione della fotografia. Prendere in considerazione attraverso quale pratica fruitiva un'immagine è tradizionalmente semantizzata, o sotto quale statuto sociale essa circola, permette all'analista di renderne pertinenti certi tratti piuttosto che altri. (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 30)

Su questa base va rimarcato però che uno dei miti più tenaci e difficili da sfatare quando si decide di affrontare l'analisi dell'immagine fotografica in una dimensione pragmatica e testualista, è sicuramente quello legato al suo atto produttivo, ovvero alla tecnica di captazione fotonica su cui si basa l'atto fotografico. A tal proposito, Dondero ricorda come sia stato

²² In *La camera chiara*, Barthes esplicita la tematica del rapporto tra l'immagine fotografica e il suo referente sottolineando come quest'ultimo sia del tutto differente rispetto al referente degli altri sistemi di rappresentazione. Barthes definisce referente fotografico: «non già la cosa facoltativamente reale a cui rimanda un'immagine o un segno, bensì la cosa necessariamente reale che è stata posta d'innanzi all'obbiettivo, senza cui non sarebbe fotografia alcuna» (Barthes 2003, p. 50). Il referente quindi è necessario affinché possa esistere la fotografia. La fotografia non è un'imitazione, la cosa è veramente esistita e veramente si trovava di fronte all'obbiettivo, pertanto essa è vincolata dal rapporto con l'oggetto; può riprodurre qualcosa solamente se questo è stato davanti all'obbiettivo. L'ordine fondatore della Fotografia è quindi la Referenza e il suo noema, che ne costituisce l'essenza universale. Vi è pertanto un vincolo molto stretto, di tipo causale, tra l'oggetto e la fotografia: l'oggetto causa la fotografia. Cfr. BARTHES (2003).

Floch uno dei primi ad affermare che sono stati «[...] storici e sociologi come Roullé e Bourdieu a far *esplodere* l'idea di una concezione unica della fotografia e di un suo *specifico* mediante la sottolineatura delle diverse estetiche e delle diverse pratiche»²³. L'automazione dello scatto e il suo rapporto indicale (di connessione fisica) con l'oggetto inquadrato, come si sa, ha generato sin da subito una fiducia culturalmente condizionata nei confronti del potere veridittivo del mezzo, considerato capace di riprodurre il reale in trasparenza, senza alcuna interferenza autoriale. Volli, a questo proposito, ricorda che

Si può leggere quest'assenza di autorialità (percepita) come un sintomo di un aspetto fondamentale della produzione tecnica di immagini [...] del "carattere naturale" che viene insensibilmente ma infallibilmente attribuito a tutte le raffigurazioni ma in particolare a quelle prodotte da tecnologie "automatiche", in cui [...] l'intervento umano avviene prevalentemente per via di controllo di scelta e di regolazione, non di diretta azione costruttiva, come nella fotografia rispetto alla pittura.²⁴

Collocandosi in una dimensione operativa di tipo pragmatico e testualista, e valorizzando, con una disamina di natura sociosemiotica, l'esplorazione compositiva di un ben preciso corpus di immagini (Mantegazza e Sommier 1880) - la nostra indagine mira a smascherare l'apparato categoriale - la volontà, i progetti, le tecniche - nascosto all'interno di ogni occorrenza fotografica (Volli 2014, pp. 32-33). Per queste ragioni, al culmine di questa investigazione si trova una pratica d'analisi che punta a far emergere, dalla lettura semiotica del corpus sui Lapponi (1879), le configurazioni testuali selezionate dalle pratiche produttive, interpretative e fruibili dell'antropometria visiva ottocentesca. Come si vedrà, in questo

²³ DONDERO (2005, p. 7).

²⁴ VOLLI (2014, p. 21).

specifico spazio di ricerca, il richiamo al modello del ritratto di tipi di matrice giudiziaria²⁵ (*bertillonage*) funge da elemento portante, poiché attorno ad esso ruota il principale obiettivo della nostra indagine, ovvero quello di provare ad individuare gli effetti di senso generati da quelle marcature testuali che, all'interno di una pratica sociale scientificamente connotata, hanno contribuito alla costruzione del colonialismo foto-etnografico. Questo può essere infatti inteso come un dispositivo semantico iconicamente organizzato, all'interno del quale la complessità del senso si articola secondo le modalità discorsive di un realismo strumentale che si trova all'origine del "colonialismo rappresentazionale" (Grechi 2016) della fotografia censimentaria. Marina Miraglia, a tal proposito, ricorda che

Nell'ambito del Novecento, Benjamin è stato fra i primi a sottolineare gli aspetti realistici di icona e di simbolo legati al dispositivo ottico, tanto da riconoscere la fotografia quale formidabile strumento di autoaffermazione del capitalismo e dei monopoli. [...]. Sono infatti proprio questi attributi che fin dalle origini del mezzo, avevano consentito alla borghesia di adottare la fotografia come una delle tante strategie linguistiche, anzi come la strategia linguistica e visiva per antonomasia vincente, più di altre idonea alla propria affermazione e al mantenimento del proprio potere.²⁶

Il fine della nostra ricerca quindi è quello di riuscire a mostrare in che modo, da un punto di vista semiotico, il sapere dell'antropologo circola e si organizza in questi testi, dal momento che il ricercatore darwiniano, con il suo gesto apparentemente asettico, ha riversato, suo malgrado, nell'atto

²⁵ Con il termine *bertillonage* si fa riferimento al funzionamento del dispositivo d'identificazione antropometrico promosso da Alphonse Bertillon, che si servì ampiamente della fotografia per produrre un sistema di catalogazione iconica dei fuorilegge seguendo la logica archivistica dello schedario. Cfr. SANCHEZ (2011).

²⁶ MIRAGLIA (2010, pp. 159-160).

didascalico dello scatto antropometrico un intero sistema di valori, caricando questi testi di molteplici aspetti ideologici, pragmatici e passionali.

Coloro che si rivolgono al nuovo mezzo riproduttivo accogliendolo nella strumentazione euristica sono affascinati dall'idea di disporre di un mezzo asettico, privo di un suo codice interno e dunque analogo pedissequo dei soggetti ritratti. Essi ignorano, all'opposto, che le loro foto sono fortemente connotate. La fotografia antropologica si carica, infatti, delle intenzioni scientifiche del ricercatore, del suo idioletto disciplinare e stilistico [...]. Dati i tempi, non poteva essere diversamente. A ben riflettere non si tratta però di una inconsapevolezza tout court perché chi scatta dimostra nei fatti e talora pure dichiara esplicitamente la propria adesione ad un paradigma evolucionistico e razziale che la foto ha il compito di oggettivare. In tal senso, anzi, alla fotografia si chiede di "connotare" le razze umane in modo esplicito ed incontrovertibile. Sui diversi modi in cui si definisce ed articola codesto processo connotativo, sulle ricadute in merito alle dinamiche che lo scatto innesca nella relazione tra osservatore ed osservato modificando di volta in volta l'assunto "epistemologico" di partenza permangono nei fatti differenze notevoli e non ratificate, non metabolizzate e sufficientemente problematizzate dai ricercatori attivi nella seconda metà dell'Ottocento.²⁷

Sul piano stilistico, per esempio, questo tipo di fotografia è presentato sotto la categoria dell'auto-evidenza: in essa predomina la pretesa dell'assoluta "oggettività" della rappresentazione; pretesa che, come si vedrà, si realizza nell'ambito del controllo tecnico dell'immagine, della sua presunta produzione non-autoriale, mediante una modalizzazione platonica, idealistica, tipizzante del dispositivo della posa. Questo passaggio individua un primo, importante nucleo problematico, che ha a che fare con quella concezione veridittiva e probatoria dell'analogia che ne ha determinato un uso strumentale «in contesti iperconnotati e ipercodificati, in cui ideologia e parola dominano in modo

²⁷ BALDI (2017a, p. 2).

incontrastato»²⁸. In queste fotografie qualsiasi segno di autorialità tende infatti ad essere negato da un utilizzo classificatorio e repertoriale dell'immagine; mentre l'identità particolare del soggetto viene prosciugata e domata mediante l'applicazione standardizzata dei criteri del *kit* segnaletico e del *bertillonage*. Alberto Baldi ricorda, ad esempio, come, per Bourdieu, «saremmo al cospetto di «motivazioni universali» [...] che si traducono in forme e procedure di acquisizione di una porzione della realtà definendosi più specificamente [...] quale inesorabile “atto predatorio” che si scinde in “acquisizione come possesso” ed “acquisizione come conoscenza”» (Baldi 2017, p. 3). Anche Faeta sostiene che questo tipo di fotografia materializzi il nesso intercorrente tra visione e conoscenza, ribadendo il primato della visione (per la scienza occidentale del XIX secolo) e sottraendola, nello stesso tempo, «all'ambito soggettivo in cui viene elaborata, trasformandola in documento inoppugnabile, dotato di significatività - e operatività - sociale» (Faeta 2003, p. 32).

La società borghese in espansione e in crisi aveva bisogno, infatti, di cancellare il dubbio - luogo di imperfetta conoscenza, che pone in scacco la coesione e l'operatività sociali, la tensione e il progetto egemonici - o, comunque, di ridurne le valenze destabilizzanti e apocalittiche stringendolo nelle maglie di una rete di referenze certe. Al contempo essa necessitava di consenso e le immagini fotografiche, prodotti manipolabili presupposti come veritieri, infinitamente riproducibili ed efficacemente gestibili attraverso la stampa e i mezzi di comunicazione, si ponevano come strumento essenziale per il loro conseguimento. La fotografia, infine, assumeva su di sé parte dell'intrinseca violenza del rapporto sociale, divenendo realtà costrittiva e, insieme, metafora delle più cruente e concrete vessazioni che mostrava e rappresentava; essa si affermava, così, nel momento in cui l'Occidente

²⁸ FAETA (2003, p. 38).

borghese si poneva, e subiva, in termini nuovi il rapporto con l'Altro [...].
(*Ibidem*)

L'analisi pragmatico-testuale di queste immagini mira dunque ad individuare e a disambiguare il funzionamento delle principali modalità enunciative che afferiscono allo sguardo etnografico di marca positivista, e che concorrono a strutturarne il regime visivo (si pensi appunto all'applicazione della frontalità/profilo di stampo segnaletico nel ritratto antropometrico ottocentesco, alla sua risemantizzazione in ambito etnografico). Sulla base delle considerazioni fatte finora ci si muoverà perciò nella direzione di una valutazione *appropriativa*²⁹ dello sguardo etnografico di tipo antropometrico. Secondo Giulia Grechi, infatti, tra il XIX e il XX secolo, si sono date tre modalità di rappresentazione fotografica *appropriativa*, tutte relative alla ritrattistica: a) medico-criminale; b) antropologica; c) borghese³⁰. Il ritratto di tipi rappresenta però, a nostro avviso, un caso emblematico giacché mette in crisi l'idea tradizionale (derivante dal modello pittorico) di ritratto, ribaltandone alcuni aspetti essenziali. Nell'ambito della ritrattistica antropometrica di fine Ottocento - per fare solo un esempio - la frontalità del modello non interviene a simulare l'interpellazione diretta dell'osservatore (come in pittura e successivamente al cinema), ma è funzione della massima esposizione del soggetto, favorendo la traduzione fotografica del

²⁹ Tra XIX e XX secolo, la rappresentazione istituzionale dell'*alterità* agisce attraverso la logica dell'archivio isolando l'oggetto (o il soggetto), separandolo dal suo contesto specifico e inserendolo in un diverso ordine semantico, all'interno del quale esso starà a significare una totalità astratta, generalizzabile e commensurabile. La conseguenza di questo processo è quella di oscurare le circostanze specifiche di produzione e appropriazione dell'oggetto, e le relazioni di potere fra il soggetto rappresentato e colui che lo rappresenta. A questo proposito cfr. anche MIRZOEFF (2003).

³⁰ Cfr. GRECHI (2016).

volto/corpo nei segni/indici di una superficie somatica compatta, coerente e intelligibile. Questa operazione enunciativa risulta decisiva in questo tipo di fotografia (ritratto tipologico) poiché si trova alla base dell'invenzione dell'iconografia fotografica delle razze. La centralità immobile e compatta del soggetto messo in posa serve a valorizzare la sola identità etnica, affinché essa rientri in una sequenza idealtipica di casi universalizzabili e commensurabili. Emerge, in questo modo, anche l'azione sotterranea di quella pulsione scopica che articola e plasma i meccanismi repressivi e seduttivi di ogni sistema di controllo. Lo scopo di questi ritratti - si può ancora parlare di ritratti? e se sì perché? - non si trova quindi nella esplorazione psicologica di un'identità particolare ma, come si è detto, nella produzione di dati visivi misurabili ed archiviabili, ricavabili per mezzo di un sistematico processo di in/visibilizzazione (mediante la piena esposizione del corpo) della soggettività dell'altro.

La scientificità di questa fotografia è data dal fatto che ogni corpo e/o ogni volto viene catturato dallo scatto secondo gli stessi parametri di misura, secondo la stessa prospettiva, secondo la stessa distanza focale, e secondo la stessa posizione rispetto a una griglia numerica di sfondo [...]. Questo problema di commensurabilità e di generalizzazione non si pone ovviamente in altri domini sociali, negli altri statuti del ritratto fotografico.³¹

Vorremmo provare perciò a dimostrare che nel ritratto antropometrico di fine Ottocento, il dispositivo prospettico, in assenza di un suo controllo linguistico sul piano euristico (si può anche parlare di regime visivo a

³¹ Tratto da DONDERO, M.G. (in press), *Dalla compattezza alla decomposizione: il ritratto contemporaneo*, in "Semiotica del volto", Incontri sul senso 2017-2018 a cura di Massimo Leone, Centro interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione - CIRCe, Torino, Palazzo Nuovo, 10 mag. 2018. Il video dell'intervento è disponibile su YouTube. Sullo schema del ritratto e sulle sue varianti pratiche, estetiche e compositazionali, cfr. anche DONDERO (2020, pp. 83-95).

bassa densità critica), opera come potente catalizzatore dell'ideologia sottostante; e lo vorremmo fare assumendo innanzitutto il fenomeno dell'inquadratura come quel "luogo del sapere" a partire dal quale l'"informatore" propone all'osservatore la propria visione del mondo³².

L'esempio della prospettiva mostra come si verifichino processi di progressivo incorporamento e naturalizzazione delle tecnologie, che portano a rimuovere o dimenticare il carattere culturale e storico delle forme e dei codici che utilizziamo tanto per percepire quanto per comunicare, rappresentare, descrivere, visivamente e non. (Marano 2007, p. 10)

Questa consapevolezza, applicata allo scandaglio semiotico del ritratto di tipi, mette in risalto un problema cruciale: il problema della presenza³³. Il ritratto, in special modo quello artistico, secondo Dondero (2020), è *il luogo della messa in presenza della presenza al tempo presente*; ma allo stesso tempo esso funziona anche come spazio visivo di sottrazione identitaria, implicando l'iscrizione nel testo delle marche enunciative, delle impronte simulacrali di questa ritrazione (dell'individuo vivente), delle tracce della sua irrapresentabilità. Il ritratto fotografico costruisce, inoltre, un campo di forze che genera sempre, nel soggetto che si fa fotografare, un atteggiamento di "posa", una *disposizione a fabbricarsi un altro corpo*, a trasformarsi anticipatamente in immagine (Grechi 2016). In questo senso il soggetto che si autorappresenta davanti all'obiettivo fotografico non è né un oggetto né un soggetto, ma un soggetto che si sente diventare oggetto (Grechi 2016). Nel regime visivo attivato dal ritratto di tipi la sottrazione di presenza avviene però per iperbole,

³² Cfr. FONTANILLE (1989).

³³ A questo proposito, cfr. DONDERO (2020).

mediante un eccesso di presenza, un “visto troppo” (si pensi alla nudità dei modelli antropometrici a figura intera) generato da uno sguardo tassonomico che riduce l’identità nascosta del singolo alla trasparenza normativa del discorso del potere (in termini di capacità di nominare, categorizzare, classificare) ricorrendo, sul piano del linguaggio fotografico, alla piena esposizione del soggetto, al suo totale smascheramento iconico. L’identità - fatta scivolare sulla pelle e ricondotta in superficie (fino al suo vertice semantico: il volto) - diventa così mera identificazione fisiognomica: del corpo dell’altro e dell’altro in quanto corpo. Come ha sottolineato Noiriel, nel suo contributo al volume *Du papier à la biométrie. Identifier les individus* (2006), il paradigma dell’identità inteso come “stato”, a partire dagli anni ‘80 del XIX secolo, ha lasciato progressivamente spazio all’implementazione di procedure d’identificazione intese come relazioni di potere tra individui che dispongono dei mezzi necessari a definire l’identità degli altri e coloro che invece sono solo oggetto di tali iniziative (Noiriel 2006). Questo cambiamento di prospettiva ha permesso a storici, sociologi e antropologi d’insistere sul ruolo cruciale esercitato dalle istanze statuali nei processi d’identificazione finalizzati alla costruzione delle identità sia individuali che collettive (vedi § 4.6 - capitolo 4).

Sul piano testuale, nell’ambito di un’analisi compositiva dello spazio (planare) dell’immagine, la prospettiva - iperrazionalizzata dalla rigida messa in posa del modello (frontalità/profilo) - costituisce il luogo privilegiato del discorso del potere.

La prospettiva, ovvero il punto di vista dal quale si prende una foto o dal quale si disegna qualcosa, è sempre un luogo del sapere, il luogo dal quale si

ha la visione delle cose; è anche il luogo a partire dal quale si propone la propria visione del mondo allo spettatore. È nell'ambito della costruzione della prospettiva, nel rapporto tra enunciatore e enunciatario, che si gioca il sapere; nelle selezioni, focalizzazioni e distorsioni della visione sono in gioco i valori delle cose, così come il posto offerto allo spettatore per aderirvi. (Dondero 2016b, p. 249, traduzione nostra)

Mediante il dispositivo prospettico, l'*occhio identitario*, per dirla con Stoichita (2019), «mostra il centro», mentre «l'alterità si pone alla periferia. Tra centro e periferia, esistono sia un rapporto di potere che tensioni strutturali»³⁴. Prospettiva ed ottica, viste nella loro accezione di norme procedurali di raffigurazione, si configurano infatti sempre «come modalità percettive di misurazione dello spazio e della sua conoscenza» (Miraglia 2010, p. 156)

E possono di conseguenza essere assunte come modalità di narrazione e di testimonianza che pittura e fotografia hanno adottato per affrontare le proprie problematiche e dire l'enorme varietà di forme, di simboli, di raffigurazioni, di concetti e di icone attraverso i propri linguaggi così differenti fra loro, ma spesso, grazie alla *liaison* prospettiva/ottica, inizialmente coincidenti, conformi alle ideologie dominanti e idonei a fomentare la pretesa di una loro congenita naturalità mimetica. (*Ibidem*)

Alla base della fotografia cosiddetta “realista” si trovano dunque operazioni enunciative ben precise, tutte messe in moto dai meccanismi cognitivi (ma anche valoriali e passionali) prodotti dall'apparato prospettico. Nel fotoritratto etnografico, è proprio un certo utilizzo di questo dispositivo a garantire la coesione dell'insieme e a generare l'illusione della datità (antropometria). Di fronte a simili costruzioni, come direbbe Bertrand, «il problema [...] non è il “ve-ro” in se stesso,

³⁴ STOICHITA (2019, p. 36).

nella sua realtà ipotetica, ma piuttosto l'incerto equilibrio tra il "far-credere" da un lato e il "creder-vero" dall'altro. È proprio qui che si colloca la problematica della veridizione: il discorso è il luogo fragile in cui si inscrivono e leggono la verità e la falsità, la menzogna e il segreto, [...] sotto forma di un equilibrio più o meno stabile che proviene da un accordo implicito fra i due attanti della struttura della comunicazione. È questa tacita intesa che viene designata con il nome di contratto di veridizione»³⁵. Il contratto di veridizione, che determina la struttura comunicazionale di queste foto, è legittimato dunque dalla coincidenza logica di prospettiva, conoscenza e potere ai danni del soggetto effigiato, che tra l'altro appare sempre: sradicato, denudato, isolato su uno sfondo neutro, ridotto a stereotipo, appiattito a cliché. Va fatto notare a questo punto però che l'estensione del metodo della semiotica visiva all'analisi sincronica della ritrattistica antropometrica non può limitarsi alla sola interpretazione semantica di ciò che essa rappresenta. Si tratta piuttosto di comprendere il modo in cui (il come) essa presenta ciò che rappresenta. Tale metodo implica infatti la capacità di portare in superficie l'apparato nascosto, di renderlo visibile da un punto di vista compositivo, disambiguando le modalità enunciative della significazione del testo antropometrico. Si tratta inoltre di mettere alla prova, anche in quest'ambito, la tenuta euristica del codice semisimbolico³⁶, e di sottoporre a verifica il modo in cui esso è stato sfruttato da una pratica

³⁵ BERTRAND (2000, p. 66).

³⁶ Un sistema semisimbolico è un collegamento fra una categoria del piano dell'espressione e una categoria del piano del contenuto. In un sistema semisimbolico intervengono due termini opposti che costituiscono una categoria dell'espressione (ad es. alto/basso nel linguaggio plastico) che diventano i significanti di due termini opposti del piano del contenuto (bene/male; vita/morte, etc.). Cfr. POLIDORO (2008).

fortemente connotata dal punto di vista ideologico, che avendo deciso di affidare alla fotografia il gesto coloniale della classificazione delle razze, ha reso trasparente il discorso del potere. Miraglia ricorda infatti come proprio la causalità del meccanismo foto-chimico

Garantiva la verità oggettuale del raffigurato, la parte ottica, con i suoi meccanismi, ne consentiva un'aperta manipolazione e una forte interpretazione ideologica, decisamente subdole perché destinate a rimanere a lungo celate per la scarsa cultura delle classi subalterne e per la convinzione - anche a livello medio alto della scala sociale - della presunta fedeltà complessiva del mezzo che si struttura, invece, in un complesso linguaggio simbolico, basato, in prima battuta, sulla rassomiglianza, la descrizione e le relative definizioni spaziali, poi - ma in maniera tutt'altro che subordinata - sul rapporto dialettico fra fotografo e realtà e, ancora e soprattutto, sul valore culturale del codice utilizzato, fondando e ribadendo, attraverso queste prerogative, lo statuto della fotografia e la sua stessa ragion d'essere, ossia la sua natura di veicolo della comunicazione e dell'espressione borghese nel mondo moderno, industriale e postmoderno. (Miraglia 2010, p. 160)

Dalle parole di Miraglia emerge anche un'altra questione, relativa alla natura del mezzo e alle sue presunte (per ragioni culturali) capacità veridittive. A questo proposito dunque, nei prossimi capitoli, vedremo come l'impiego di un complesso sistema tecnologico da parte del fotografo in un determinato spazio/tempo non rappresenti già il progetto di un documento, ma costituisca piuttosto una vasta e ancora ambigua *realtà documentale* «a cui si dovrà/potrà dare una materialità propria autonoma che, a sua volta, è al centro della problematica relativa all'uso dell'immagine»³⁷.

³⁷ MIGNEMI (2013, p. 2).

È indispensabile ragionare intorno a queste peculiarità del procedimento fotografico perché lì è la chiave interpretativa della formazione del documento: produzione ed uso dell'immagine fotografica. L'uso dell'immagine può avvenire in tempi assai diversi dal momento della sua produzione e con modalità differenti di volta in volta. Il ricorso a mezzi e tecnologie, inoltre, può essere illimitato e determinante in tutte queste fasi. (Mignemi 2013, p. 2)

Tutto questo, nel nostro caso, andrà messo in relazione con il problema della registrazione foto-etnografica del terreno e quindi con l'uso della macchina fotografica nel lavoro di campo, dove appunto la fotocamera per il ricercatore diventa un fondamentale strumento di mediazione (fungendo anche da innesco epistemologico sul piano teorico). La valorizzazione di questo aspetto svolge infatti un ruolo fondamentale nell'analisi complessiva del processo di trasformazione dell'immagine tecnica in documento visivo, soprattutto se lo si considera, più in generale, in relazione allo sforzo di costruire un corretto rapporto tra le singole occorrenze fotografiche e le svariate esigenze scientifiche di tutti coloro che ritengono indispensabile far rientrare la fotografia, a pieno titolo, nell'universo delle fonti documentali (Mignemi 2013). A tal proposito, Kilani ci ricorda che

Gli antropologi hanno sempre costruito i loro oggetti esotici a partire da una suddivisione che procede da una visione del reale storicamente e culturalmente condizionata. A partire dalla fine del XIX secolo - da buoni seguaci dell'impostazione scientifica dell'epoca, di stampo positivistico, ed essi stessi promotori di una concezione strumentale del mondo e delle culture - gli antropologi costruirono i loro oggetti di conoscenza in modo tale che potessero essere trasportati, riferiti e mostrati a lunga distanza. Nella sua essenza, l'impresa antropologica consiste nell'azione, compiuta dal ricercatore, di distanziamento fra le «le cose» di cui egli ha pratica sul campo [...] e gli «oggetti» di sapere che egli costruisce e fa circolare. In ultima istanza, ciò che interessa l'antropologo non è tanto l'unità della conoscenza-

azione a livello locale, quanto piuttosto l'ambito della conoscenza a distanza, il sapere universale che egli formalizza a partire da questi primi oggetti.³⁸

Il problema della costruzione del dato visivo sarà affrontato ampiamente nel quarto capitolo di questo studio, e verrà posto al centro di una riflessione epistemologica sulle procedure categoriali di produzione degli oggetti scientifici da parte delle scienze sociali - in particolar modo della *Visual Anthropology* - al fine di ricostruire i modi secondo cui (le procedure di oggettivazione, che sono procedure formali di vario livello), in quest'ambito della conoscenza, la ricerca scientifica rende visibili, conoscibili, commensurabili e generalizzabili i suoi referenti.

1.3 *L'antropologia visiva: un sapere controverso*

L'antropologia visiva³⁹ è una particolare prospettiva di studio che si inserisce nel quadro delle discipline demo-etno-antropologiche ed è considerata una subdisciplina appartenente all'ampio ambito di questi studi. Come ci fa notare Francesco Marano, si può agevolmente sostenere che le sue origini coincidono con le stesse origini dell'antropologia in quanto, fin dalle prime sperimentazioni sulle tecniche fotografiche, tentativi di applicazione anche al campo dei coevi studi etnografici si sono sempre avuti (Marano 2007, p. 6). Ad ogni modo, la storiografia

³⁸ KILANI (2011, p. 337).

³⁹ Oggi la distinzione tra antropologia visiva e antropologia visuale è molto più marcata ed è di tipo teorico-metodologico. Essa riguarda infatti l'impiego esplicito e programmatico dei mezzi audiovisivi nel caso della prima, escluso invece nel caso della seconda che si occupa quindi di prodotti culturali di tipo visivo senza ricorrere necessariamente a forme di testualizzazione non verbale del *fieldwork*. Cfr. FRANGAPANE (2006, p. 113).

dell'antropologia visiva pone in evidenza due date fondamentali: il 1973, anno in cui ha avuto luogo la *International Conference of Visual Anthropology* (University of Illinois), centrata sull'uso del film come strumento di documentazione etnografica, i cui lavori furono dati alle stampe nel 1975 nel volume *Principles of Visual Anthropology*; e il 1997 - quando fu pubblicato *Rethinking Visual Anthropology* (Banks, Morphy, 1997), testo che estendeva gli interessi dell'antropologia visiva «all'analisi delle fotografie, alla televisione, alle rappresentazioni elettroniche, all'arte, al rito e alla cultura materiale» (Marano 2007, p. 7). Ma ci sono anche altri riferimenti cronologici da considerare per inquadrare meglio l'evoluzione scientifica di questa disciplina. Ad esempio, secondo Mattioli (2015), il primo lavoro di ricerca sul campo che segna l'effettivo superamento di certe restrizioni e di certe miopie è quello di Margaret Mead e di Gregory Bateson a Bali (*The balinese character* [1942]). Anche il 1952 rappresenta un anno importante, in questa data infatti a Vienna viene istituita l'*International Committee on Ethnographic Film* (CIFE), di cui nel 1955 diventerà segretario Jean Rouch, primo filmmaker antropologo (cfr. Mattioli 2015). Alla fine degli anni Sessanta, inoltre, negli Stati Uniti, la ricchezza e l'effervescenza dell'ambiente scientifico e culturale americano (Mattioli 2015), consentono a John Collier di scrivere un testo fondamentale, *Visual anthropology. Photography as a research method* (1967), che costituisce ancora oggi un punto di riferimento metodologicamente ineludibile per questa disciplina. In Italia, una sensibilità rinnovata in questo senso - ovvero più ben disposta nei confronti delle suggestioni euristiche provenienti dallo specifico della ricerca visiva - la si può già riscontrare

nell'istituzione a Firenze del *Festival dei Popoli* nel 1959, evento concepito essenzialmente come Rassegna del Film Etnografico e Sociologico. Altri punti di riferimento importanti (per quanto riguarda la fondazione disciplinare), per citarne solo alcuni, sono: l'*Associazione di Cinematografia Scientifica* (AICS), nata a Roma nel 1963, la scuola di Diego Carpitella (Roma) e quella di Tullio Seppilli (Perugia). Da un punto di vista più strettamente epistemologico va detto invece che, malgrado si configurino per l'antropologia visiva due grandi modalità di applicazione: a) l'etnografia delle immagini e delle culture visuali (impegnata nell'analisi delle produzioni visive considerate come specifiche produzioni culturali incorporanti relazioni sociali); b) l'etnografia visiva (intesa come uso degli strumenti visivi nell'osservazione del terreno), essa ad oggi non dispone ancora di una sua definizione univoca. Il suo statuto disciplinare si trova infatti in una situazione pre-paradigmatica, per dirla con Khun, poiché la comunità scientifica non ha ancora maturato un parere unanime riguardo ai suoi obiettivi conoscitivi, al suo oggetto di studio, al suo quadro teorico di riferimento e alla sua metodologia di ricerca. Da questo punto di vista l'antropologia visiva appare perciò come una dimensione: onnicomprensiva - perché vi possono trovare asilo vari filoni teorici, senza privilegiare un aspetto rispetto ad altri; e provvisoria - perché disposta a continui ripensamenti e riformulazioni, sia dei propri obiettivi conoscitivi che del proprio apparato teorico-metodologico. Non sono mancate tuttavia importanti riflessioni sul fronte metodologico ed epistemologico, legate innanzitutto alla verifica della validità e delle potenzialità euristiche degli strumenti di registrazione, comunicazione ed

espressione per immagini. Su questo tema hanno avuto una particolare rilevanza gli studi dell'antropologo napoletano Lello Mazzacane⁴⁰ - che ha cercato di delineare secondo quali coordinate teoriche e dunque a quale scopo è possibile impiegare gli strumenti di registrazione visiva - e quelli di Francesco Faeta (2003), che invece si è occupato di tematiche riguardanti la definizione teorico-metodologica (ma non strettamente semiotica) dell'uso della visione fotografica nella ricerca demo-etno-antropologica. Dalle loro indagini emerge un'idea comune secondo cui l'applicazione dei linguaggi visivi (cinema, video, fotografia) all'ambito della ricerca etnografica dovrebbe servire innanzitutto a generare referenti scientifici capaci di modellizzare la realtà attraverso regole derivanti dalla teoria scientifica della visione e operanti in base a logiche bidimensionali

⁴⁰ Lello Mazzacane, a partire dagli anni '70, si è soffermato sul rapporto tra fotografia e ricerca demo-antropologica. Partendo dal presupposto che alcuni aspetti della realtà si manifestano visivamente, e visivamente sono documentabili, Mazzacane ha individuato tre diverse macro-tipologie di immagini e con altrettante funzioni associate alla registrazione fotografica. In particolare, l'antropologo distingue tra: 1. fotografia analitica - che è quella che isola e riproduce un dato della realtà che è dato cogliere visivamente. Per esempio, una fotografia di un *ex voto* donato da un pellegrino alla divinità, laddove in essa compare soltanto l'*ex voto*, è una fotografia analitica, in quanto consente di vedere in modo particolareggiato il tipo di oggetto donato. 2. Fotografia sintetica, che riproduce relazioni tra più aspetti che è ancora possibile cogliere visivamente. Per esempio, una fotografia di un gruppo di fedeli presenti in un pellegrinaggio, è una fotografia sintetica in quanto restituisce le relazioni sussistenti tra quelle persone. 3. Fotografia analogica, che attraverso la riproduzione di una quota del visibile, rimanda a qualcosa che però non ha alcun referente visivo diretto. Per esempio, una fotografia che riproduce una persona che piange nell'ambito di un pellegrinaggio richiamerà un determinato rapporto tra quella persona e la divinità, per cui si tratterà di una fotografia analogica. Nei suoi lavori, Mazzacane si sofferma anche su un impiego ulteriore dei dati visivi, quello basato sui fotoschemi, definibili come: "sistema integrato di immagini" in cui le fotografie entrano in relazione le une con le altre. Secondo questa modalità di impiego delle fotografie, ogni immagine dice qualcosa di per sé, salvo che poi tutte insieme dicano qualcosa in più. Mentre nel primo caso la riflessione teorica di Mazzacane è protesa a capire cosa di una ritualità festiva sia restituibile visivamente, in quest'ultimo caso l'obiettivo principale è di fissare alcune linee teoriche che servano per impiegare più fotografie in modo integrato. Cfr. MAZZACANE (1985).

ed idealtipiche. Il testo fotografico infatti se, da una parte, determina uno scarto informativo molto elevato in quanto portatore di una descrizione densa, di una *thick description* (Geertz 1973) - che di certo non permette al ricercatore di ottenere una copia fedele o per lo meno univoca della realtà - dall'altra, nello stesso tempo, offre la possibilità di ridurre i fenomeni indagati a sistemi di struttura (foto-schemi, foto-racconti, film etnografici, etc.), che consentono al reale informe di manifestarsi secondo una fenomenologia visiva euristicamente connotabile. Non va sottovalutato inoltre un altro importante aspetto, e cioè che

Le tecniche, gli strumenti, i linguaggi dell'immagine sono anche tecniche, strumenti e linguaggi dell'immaginario e in quanto tali capaci di costruire ponti e comunanze con i soggetti che strutturano e abitano un determinato campo sociale. Quando facciamo ricerca utilizzando la ripresa filmica di un soggetto e di un contesto [...], stiamo innestando nella relazione un insieme di ingredienti tecnici e simbolici che producono conseguenze di rilievo.⁴¹

La trascrizione fotografica della realtà del campo - vale a dire la sua testualizzazione - necessita perciò di una continua "verifica" delle potenzialità descrittive del dispositivo fotografico applicato al *fieldwork*. Tecniche come quelle del *fotoschema* - che, ad esempio, Mazzacane propose già a partire dagli anni '70 presentando «dati incrociati sui comportamenti devozionali afferenti alle feste religiose italiane meridionali» (Marano 2007, p. 10) - o della *Multivision* (un sistema di proiezione multipla di diapositive in cui si intravedono, come fa notare Marano, i "segni anticipatori" dell'*hypermedia turn*), costituiscono ancora

⁴¹ STAGI, L. & QUEIROLO PALMAS, L. (dir., 2015), *Fare sociologia visuale immagini, movimenti e suoni nell'etnografia*, published under Creative Commons licence 3.0, p. 18.

oggi il fulcro operativo di un modello di ricerca visiva che continua ad influenzare (nonostante la sua appartenenza ad un contesto metodologico superato, di tipo strutturalista) anche le più recenti “etnografie visive”⁴², in quanto offre l’esempio di una riflessione consapevole sulle modalità di produzione del documento fotografico dentro una prospettiva antropologica. Il lavoro di Mazzacane peraltro dimostra come in ambito etnografico, il saper guardare non implichi mai l’applicazione di un ‘metodo’ esterno precostituito, in quanto

Per l’antropologo il metodo non precede (o, almeno, non dovrebbe precedere) la raccolta dei dati, ma si viene delineando post factum [...] - cioè attraverso l’organizzazione e l’interpretazione di quei dati e, soprattutto, nella creazione del testo (scritto e/o visuale), nel quale è lo stesso antropologo che conferisce un ordine ed un senso a quei dati.⁴³

A Mazzacane va innanzitutto il merito di aver compreso che le immagini fotografiche, anche in antropologia, possono essere utilizzate come indicatori, come strumenti di misurazione, come items di una scala e che quindi possono essere elaborate in termini quantitativi; e che quando si attribuisce al dato visivo unicamente una dimensione qualitativa, si dimostra chiaramente di avere un’idea dell’immagine fotografica fortemente connotata in senso estetico e soggettivo (cfr. Mattioli 2015). Questo è il motivo per il quale l’antropologo napoletano, nel corso del suo lavoro di ricerca, ha prima di tutto reso esplicite la maggior parte delle variabili che intervengono sia nella produzione che nella lettura

⁴² Questa espressione è stata utilizzata da Antonello Ricci (RICCI [dir., 2015]) per sottolineare uno spostamento da un’accezione disciplinare più ristretta a una più allargata e capace di far dialogare una molteplicità di casi di studio e di approcci analitici.

⁴³ CHIOZZI (2016, p. 273).

dell'immagine fotografica. Questo discorso infatti si fa anche più complesso quando da un'immagine unica si passa a più immagini, cioè all'organizzazione iconica della serie, in quanto la comparazione o la semplice giustapposizione di due fotografie genera inevitabilmente quello che viene definito *terzo effetto*. Si tratta dell'ulteriore significato veicolato dalla interconnessione di due o più immagini e che si produce solo se e fino a quando quelle stesse immagini vengono percepite simultaneamente dall'osservatore⁴⁴: proprio sulla "semiotica" del *terzo effetto* e sul suo controllo euristico si basa la testualizzazione fotografica del campo operata dall'antropologo napoletano mediante la tecnica del *fotoschema* (1985). Al centro della riflessione etnovisiva di Lello Mazzacane si trova, inoltre, anche un altro importante concetto applicato alla costruzione del documento fotografico⁴⁵: quello di validità. Ogni fenomeno per essere

⁴⁴ Ancora oggi, ad esempio, la storia della fotografia - osserva Frangapane - «[...] è fruita più come una storia di immagini che come una storia di serie visive; e perlopiù, anche in ambiti specialistici e all'interno di interpretazioni tutt'altro che 'ingenui', le serie fotografiche non sono considerate nella loro dimensione complessiva, nella loro struttura interna, ma come insieme di oggetti singolari e discreti, ognuno idealmente identificato da un proprio apparato testuale». Cfr. FRANGAPANE (2006, p 106).

⁴⁵ La domanda centrale attorno a cui ruota il lavoro di ricerca di Lello Mazzacane è la seguente: dentro un'ottica antropologica, che cosa è specificamente fotografabile? Questa domanda è tutt'altro che scontata poiché ciò che bisogna ricordare - in vista di una corretta disamina della pratica etnofotografica (così come di tutte quelle pratiche che sentono l'esigenza di ancorarsi alle risorse analitiche offerte dal mezzo fotografico) - è che non tutto ciò che si vede acquista senso se lo si fotografa. Dal tentativo di rispondere in modo complesso, oltre che pionieristico, a questa domanda - cioè tenendo conto non tanto dello specifico linguistico del medium, quanto delle dinamiche discorsive interne alla pratica, tutto questo peraltro in un momento storico in cui la ricerca di un noema sembrava essere ancora un'ossessione ingombrante per la maggior parte di coloro che si occupavano di questi temi - dipende, a parer nostro, l'esemplarità del lavoro etnografico che Mazzacane condusse a partire dagli anni '70, quando, armato di fotocamera, cominciò ad esplorare visivamente la cultura popolare dell'Italia meridionale. Al centro del suo lavoro di ricerca c'è un'interessante riflessione riguardante la modellizzazione fotografica del discorso etnografico dove la costruzione

analizzato infatti ha sempre bisogno di uno strumento che sia in grado di dar conto esattamente dell'entità del fenomeno stesso (Mattioli 2015). Il caso dati visivi rivela però diversi aspetti problematici, perché essi di per sé non “misurano” l'esperienza in termini numerici ma “riproducono” la realtà, o meglio una sezione di essa, significata attraverso l'attivazione di ben precise procedure formali e discorsive. Nell'ambito delle scienze sociali, ad esempio, il controllo della validità delle tecniche che conducono alla produzione di dati visivi (come la fotografia) deve consistere innanzitutto nell'accertare il grado di corrispondenza tra un'immagine-indicatore e una definizione concettuale. Si tratta, insomma, come osserva Mattioli, di verificare la varietà dei codici comunicativi dell'immagine fotografica e di pertinentizzare quelli maggiormente adatti a restituire, di volta in volta, gli aspetti del contesto sociale più rilevanti ai fini della ricerca (Mattioli 2015). Nel lavoro etnografico di Lello Mazzacane infatti si può notare come la successione di immagini - disposte nel sistema del *fotoschema* secondo le due rette ortogonali del

del documento viene valutata innanzitutto sulla base delle proprietà semiotiche del mezzo. In questo modo di procedere infatti non è più la fotografia ad essere posta al servizio del referente ma, al contrario, è il referente ad essere considerato e “concepito” preventivamente in termini fotografici: in vista della restituzione iconica dei dati. La visione tecnologica, nell'etnografia di Mazzacane, non è né negata (trasparenza del mezzo), né temuta (interferenza del mezzo), bensì valorizzata in base alla sua funzione di formalizzazione del reale secondo la logica planare dello spazio bidimensionale e dei suoi valori eidetici, topologici e cromatici. In sostanza, ad un uso ancillare e veicolare del mezzo che lo considera trasparente e, come tale, capace di registrare, senza interferenze, l'azione su di esso di un'ipotetica realtà esterna, Mazzacane vi contrappone una visione completamente opposta, in base alla quale la fotografia è pensata come “segno” opaco in quanto dotata di un suo proprio modo di presentare la rappresentazione, e quindi di costruire referenti. Da un punto di vista formale, inoltre, la logica etnofotografica che governa le ricerche di Mazzacane si rifà a quella di una macrotestualità di tipo seriale e interattivo dove l'immagine singola viene superata in vista di una testualità visiva fondata sulla funzione diegetica della serie. Cfr. CRESCI e MAZZACANE (1983), MAZZACANE (1985).

piano cartesiano - è considerata più valida delle fotografie singole, proprio perché l'oggetto delle scienze sociali, così come la complessa dimensione etnografica del campo, è sempre costituito da azioni e comportamenti, cioè da *una sequenza ordinata di atti significativi, intenzionali e di valore interattivo* (Mattioli 2015). Nella pratica etnovisiva di Mazzacane sono allora i codici socioculturali (teorie, ipotesi di ricerca) a determinare la scelta e la selezione dei codici iconici, di trasmissione; quindi è la validità logica a rendere più o meno pertinente l'utilizzo scientifico di un certo tipo di immagine/indicatore. L'esigenza che spinge l'antropologo napoletano, già nel corso degli anni '70, verso questo specifico uso della fotografia e che, in nome di questi criteri, lo porta a chiedersi cosa abbia senso fotografare in un'ottica del genere, non ha niente a che vedere pertanto con i discorsi teorici sull'ontologia del mezzo (del suo atto produttivo) diffusi in quegli anni, né dipende da una qualche preoccupazione di tipo estetico, riguardante cioè la sola dimensione sincronica del testo fotografico. La fotografia viene interrogata piuttosto all'interno di una pratica, e di conseguenza modalizzata sulla base della sua spendibilità scientifica (validità logica) in vista della costruzione di uno specifico dominio discorsivo: quello dell'etnografia visiva. Per queste importantissime ragioni quindi, fa notare Marano, «tanto le esperienze produttive quanto l'elaborazione teorica italiana si dovrebbe collocare, in una considerazione a tutto campo dell'antropologia visuale internazionale, in primo luogo a fianco degli autori più noti e menzionati negli studi» (Marano 2007, p. 11). Quest'osservazione di Marano ci serve per chiarire il motivo di un evidente sbilanciamento, nel quadro del panorama internazionale, nell'attribuzione dei meriti nei confronti delle ricerche e

degli studi scientifici prodotti dall'antropologia visiva nostrana (già a partire dalla Scuola fiorentina [1869], con Mantegazza, Loria, Giglioli, etc.).

Il dominio dei paesi anglofoni e della loro letteratura scientifica ha generalmente oscurato le tradizioni nazionali lasciando emergere solo alcune personalità [...]. Tuttavia, considerando la produzione teorica e la concreta attività di produzione etnofotografica ed etnocinematografica, l'Italia, insieme ad altre nazioni come la Francia e la Germania, non merita un posto secondario. (*Ivi*, p. 9)

Le suddette sperimentazioni etno-fotografiche di Lello Mazzacane, che furono realizzate negli anni in cui, in questo campo, operavano anche altre importanti personalità - come, per esempio, quella di Annabella Rossi (i cui lavori si inseriscono nel clima culturale influenzato dalla figura di Ernesto de Martino), o di Diego Carpitella (che «va ricordato per l'ampia produzione teorica nel campo del rapporto fra etnografia, etnomusicologia e immagini, e per essere stato il fondatore dell'antropologia visuale - anzi, *visiva*, come preferiva dire - italiana» [*ivi*, p. 11]) - anticipano in realtà una tendenza riflessiva che, sul finire degli anni '80, avrebbe investito tutti gli ambiti della ricerca antropologica internazionale, non solo quello visivo. In Italia in questi ultimi anni inoltre «alcuni [...] sviluppi dell'etnografia visiva [...] indicano uno spostamento progressivo di un'accezione disciplinare più stretta a una prospettiva allargata, capace di accogliere e far dialogare una molteplicità di casi studio e di approcci analitici» (*ivi*, p. 100). Questo cambiamento di direzione è però solo il riflesso, su scala locale e sub-disciplinare, di un movimento più ampio, che, come si è detto, ha a che vedere con il fatto che ormai oggi gli

antropologi di tutto il mondo diano per assodato che la loro disciplina non possa che essere riflessiva e che perciò una revisione epistemologica radicale - anche in senso interdisciplinare - debba interessare ogni ambito del loro sapere, compresi gli strumenti tecnologici di cui essi si servono:

In area francofona, le opere dedicate alla questione sono sempre più numerose. Fino a non molto tempo fa, tuttavia, l'antropologia «normale» praticata in Francia [...] era poco interessata a tale orientamento. In quel momento, l'ispirazione per simili problematiche veniva essenzialmente da oltre-Atlantico, dalla cosiddetta corrente «postmoderna». Una corrente che si ispirava, a sua volta, a ciò che gli americani hanno ribattezzato French Theory [...] che alcuni accademici statunitensi hanno mobilitato per criticare il paradigma positivista allora dominante nelle scienze umane e sociali. (Kilani 2011, p. 397)

In effetti, questo impulso si è concretizzato nell'ambito dell'antropologia nord-americana in una corrente specifica denominata *interpretativa* o *testuali sta*, i cui sostenitori - a partire da Clifford Geertz (1973) - hanno provato a ripensare i molteplici livelli strategici della ricerca sociale, analizzandone le principali fasi compositive: 1. l'autorità scientifica dell'antropologo; 2. le relazioni con gli informatori; 3. lo statuto del campo; 4. la natura della cultura e della sua iscrizione nel testo antropologico.

I relativi scritti, che hanno dato luogo ad appassionanti riflessioni sulla natura del «fatto» etnografico, sui tipi di «retorica» utilizzati nel discorso antropologico, sulla dimensione esplicativa o interpretativa della disciplina, [...] sono stati accompagnati da nuove forme di scrittura, che hanno contribuito a liberare parzialmente il testo antropologico dal suo fardello monologico, per aprirlo ad una dimensione più polifonica. (*Ivi*, p. 398)

Il movimento della riflessività in antropologia non si limita quindi solo a considerazioni legate alla «situazione etnografica», alle condizioni di esercizio del campo e ai rapporti tra antropologi ed informatori, «ma si appropria anche delle condizioni di produzione del campo stesso e, andando oltre, del sapere antropologico» (*ivi*, p. 400).

E' nell'opera collettiva curata, nel 1969, da Dell'Hymes [...] che il termine «riflessività» viene utilizzato per la prima volta. Bob Scholte [...] vi ha fatto ricorso per mettere in evidenza il fatto che, se l'attività antropologica è culturalmente determinata, essa deve poter essere a sua volta sottoposta a una descrizione etnografica e a un'analisi etnologica. Occorre dunque impegnarsi in un'antropologia dell'antropologia, se non si vuole che l'esigenza di riflessività si riduca a una semplice invocazione. (*Ibidem*)

Per fare solo qualche esempio, potremmo ricordare l'opera collettiva citata da Kilani, *Le discours anthropologique* (Adam, Borel, Calame, Kilani, 1990), che si presenta come una riflessione sui fondamenti epistemologici della disciplina a partire, in particolar modo, da quei termini che la costituiscono come scienza sociale: *descrizione, narrazione e sapere*. Le modalità riflessive presenti in quest'opera richiamano alla mente il suggerimento di Fontanille, secondo il quale è indispensabile «appoggiarsi [...] ai modi del sensibile, all'apparenza fenomenica e alla sua schematizzazione in forme semiotiche»⁴⁶ per arrivare a descrivere ogni livello di una pratica secondo un'appropriata esperienza semiotica di prensione - sapendo cioè che ogni livello dell'esperienza sensibile offre sempre un peculiare modo di mettere in relazione e di “selezionare” un piano dell'espressione e un piano del contenuto da cui emergeranno poi le cosiddette *istanze formali pertinenti* (per la trattazione più approfondita

⁴⁶ Cfr. FONTANILLE (2009, p. 23).

delle “pratiche semiotiche” si rimanda al § 5.3 del cap. V di questo studio). *Le discours anthropologique* si interroga infatti proprio sulla maniera in cui «si compie l’osservazione del campo, si elabora la descrizione e l’interpretazione dei dati e si schematizza il reale attraverso i modelli e le metafore, la retorica e l’argomentazione che l’antropologo chiama in causa» (Kilani 2011, p. 401); dunque sulle diverse *istanza formali pertinenti* all’interno della pratica antropologica. In quest’opera, il problema della *descrizione* costituisce il centro propulsore di un impulso epistemologico più profondo che coinvolge l’intera pratica a tutti i suoi livelli. Quel che emerge, in effetti, è la necessità semiotica di collegare innanzitutto la diversità dei linguaggi descrittivi nelle scienze sociali (si pensi alla fotografia, ad esempio, nel caso dell’etnografia visiva) alle modalità della «scrittura scientifica», per poi soffermarsi, in un secondo tempo, anche sugli impensati di questa scrittura «in quanto rivelatori delle funzioni essenziali della ricerca nelle scienze sociali» (*ibidem*). In questo nuovo contesto riflessivo, l’antropologia più recente scopre addirittura la cosiddetta *verità della finzione* - questione a cui si è interessata, nel 2005, la rivista *L’Homme*. A proposito di questa rivista, che si è occupata di questa nozione in relazione ai discorsi costruiti dalle scienze sociali, va ricordato, con Kilani, che

L’intenzione dei curatori era quella di riflettere intorno a una corretta comprensione della nozione di finzione, cercando di premunirsi, da una parte nei confronti del decostruzionismo sfrenato, che tende a dissolvere il reale dietro rappresentazioni fittizie, dall’altra rispetto allo scientismo positivista, che propugna un approccio naturalista al reale, per giungere a pensare le funzioni pragmatiche della finzione all’interno del discorso delle scienze sociali. (*Ibidem*)

Alla trattazione teorica di questa nozione - riproposta anche nell'opera collettiva *Les figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*⁴⁷, e intesa come costruzione (*fingere*) di modelli, di costrutti formali prodotti dal concorso di dispositivi diversi e di diverso livello (procedure di oggettivazione) - è dedicato il quarto capitolo di questo studio.

⁴⁷ Cfr. AFFERGAN, BORUTTI, CALAME, FABIETTI, KILANI, REMOTTI (2003).

CAPITOLO SECONDO

FOTOGRAFIA E SEMIOTICA: UNA QUESTIONE APERTA

L'immagine non è questo o quel significato [...], bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua, in una goccia d'acqua soltanto!

Andrej Tarkovskij

2.1 La fotografia nella riflessione semiotica

«La semiotica fotografica - scrive Eugeni - può contare, allo stato attuale, su una tradizione di studi e riflessioni piuttosto consistente, distribuita lungo un arco temporale»⁴⁸ che a partire dagli anni '70 arriva fino ad oggi. Una rapida esplorazione della letteratura semiotica dedicata all'immagine tecnica fa emergere, inoltre, sempre secondo Ruggero Eugeni, un aspetto importante che, nel corso di tutti questi anni, ha attirato in modo ricorrente l'attenzione degli studiosi, e cioè: «[...] il rapporto di presenza fisica diretta ed effettiva tra apparati di produzione

⁴⁸ EUGENI (2000, p. 113).

dell'immagine da un lato e oggetti, soggetti e spazi rappresentati al suo interno dall'altro, che ha avuto luogo nell'attimo dello scatto» (Eugeni 2000, p. 113). Anche Luisa Scalabroni (2003) - in un articolo apparso sull'e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo e dedicato alla riflessione sull'evoluzione storico-critica di questa disciplina - afferma che i discorsi e le teorie che hanno accompagnato lo sviluppo della fotografia sono innumerevoli e che essi, nel corso degli anni, si sono affrancati sempre più chiaramente da quell'originario pregiudizio realistico⁴⁹ che, per lungo tempo, ha inficiato il dibattito intorno al cosiddetto "specifico" del mezzo fotografico:

All'inizio il dibattito sulla fotografia, incentrato sulla sua capacità di riproduzione meccanica, portava inevitabilmente con sé quello dei suoi rapporti con l'arte, tradizionalmente intesa come creazione soggettiva dell'artista. Le critiche, le accuse che animavano il dibattito teorico sulla fotografia riguardavano la specularità meccanica della realtà prodotta dalle immagini, la facilità di esecuzione che metteva in discussione l'abilità dell'artista e la presupposta inconciliabilità tra arte e industria. Si considerava la foto solo come specchio del reale e si attribuiva l'"effetto di realtà" legato all'immagine alla somiglianza tra la foto e il referente. La sua capacità mimetica era insita nella natura tecnica, nel procedimento meccanico che permetteva di far apparire un'immagine in modo oggettivo, secondo le leggi dell'ottica e della chimica, senza l'intervento diretto della mano dell'artista. Che si fosse favorevoli o contrari, la fotografia era considerata solo un perfetto analogon del reale.⁵⁰

⁴⁹ Italo Zannier scrive che «La più antica fotografia della storia [...] è paradossalmente la meno 'documentaria' di tutte le altre immagini prima di allora prodotte calligraficamente, sia pure senza averne l'intenzione, [...] Niépce ha fissato per primo un concetto visivo dello spazio-tempo, altrimenti inimmaginabile. La fotografia, creata con pretese documentarie, quelle che poi ne hanno consacrato il successo, proponeva in tal modo della realtà una nuova, sconosciuta *idea*, che passò a lungo inavvertita, distraendo e ammaliando con il fascino della sua apparente, ma ben presto convincente, proverbiale *obiettività*». Cfr. ZANNIER (2007, p. 111).

⁵⁰ Cfr. SCALABRONI (2003, p. 1).

All'interno di un simile dibattito - caratterizzato da voci assai autorevoli - Baudelaire, ad esempio, recensendo il Salon del 1859, non esitò a scagliarsi contro l'uso mimetico e paralizzante per le arti della tecnica fotografica⁵¹ - non sono mancate posizioni meno estreme, come quelle di chi, partendo dalla separazione tra arte e tecnica, ha ritenuto, ad esempio, che la fotografia, proprio perché più adatta alla riproduzione mimetica del reale, avrebbe dovuto «assumere su di sé tutte le funzioni sociali e utilitarie fino allora esercitate dalla pittura, liberandola da ogni contingenza empirica» (Scalabroni 2003, p. 2). Tesi del genere, comunque, lungi dal provare ad attribuire all'immagine fotografica una propria autonomia semiotica, non hanno fatto altro che contribuire a radicalizzare la distinzione, per lo più gerarchica e tutta idealistica, tra la fotografia, con funzioni documentarie e referenziali e la pittura, dedita invece alla sola ricerca formale. La fotografia delle origini peraltro fu fortemente segnata dal desiderio, dichiarato apertamente da Niépce e da Talbot, di affrancare l'uomo «dall'arduo compito della raffigurazione manuale, di meccanizzare la produzione e la riproduzione dell'immagine, di accedere infine a quella mimesi naturalistica che da sempre aveva costituito la più accesa tensione della pittura e che, per tutto l'Ottocento, rimane l'unico e costante anelito della teoria e della pratica fotografica, precludendo e addirittura inibendo, nella maggior parte dei casi, l'idea del carattere simbolico del mezzo, la sua capacità di trasformare il reale dando luogo all'autonomia dell'immagine» (Miraglia 2010, p. 157). Solo a partire dagli anni '50 del secolo scorso, al fine di contrastare aneliti e giudizi come questi, ovvero fin troppo polarizzanti tra funzione

⁵¹ A questo proposito, cfr. SCHARF (1979).

dell'immagine dipinta e uso dell'immagine ottica, i difensori più acuti della pratica fotografica (seppur senza affrontare ancora apertamente la questione del linguaggio) cominciarono a mettere in evidenza le differenti possibilità manipolative di cui l'operatore poteva servirsi per invalidare l'idea, imbrigliante e pernicioso, secondo la quale la fotografia altro non fosse che una fedele riproduttrice meccanica della realtà⁵².

Molti studiosi di vari settori del sapere, (Arnheim, Kraukauer, Metz, Eco, Barthes, Lindekens, Groupe, Damisch, Bourdieu, ecc.) - scrive Miraglia - rifiutando la concezione mimetica della fotografia sottolineavano in vari modi e da varie prospettive le differenze che l'immagine fotografica presenta in rapporto al reale, rilevavano come essa fosse invece codificata dal punto di vista culturale, sociologico, estetico, ecc., mettevano in discussione la presunta innocenza della camera oscura - che implica una concezione dello spazio basata sui principi della prospettiva rinascimentale - o la stessa oggettività della foto. (Miraglia 2010, p 157)

Damisch, in un interessante articolo del 1963, sostiene infatti che:

Si dimentica che l'immagine di cui i primi fotografi si sono appropriati è la stessa immagine latente che essi sono stati in grado di rivelare e sviluppare, queste immagini non presentano nessun elemento naturale, in quanto i principi che presiedono alla costruzione di un apparecchio fotografico [...] sono legati ad un'idea convenzionale di spazio e di oggettività, che è stata

⁵² Scrive Silvestri: «La riflessione intorno alla natura artistica della fotografia può essere compresa tra due poli tematici: il primo polo è il luogo dell'esaltazione della capacità fotografica di fissare l'immagine in una camera oscura meglio della mano, e quindi è il luogo dell'immediatezza referenziale che si vuole oggettiva e scientifica, documentaria; il secondo polo tematico, che nel suo apparire storico è contemporaneo al primo, è il luogo della scoperta delle possibilità artistiche del nuovo mezzo, possibilità espressive o astratte, che hanno visto impegnati artisti-fotografi a sperimentare in prima istanza l'uso della didascalia e del fotomontaggio, come strumenti linguistici che rimandano alla metafora più che a processi di definizione referenziale, per passare a sperimentare le ottiche, i tempi di esposizione, le distorsioni prospettiche, fino a bruciare, nelle esperienze dada di Ubach, l'emulsione della carta sensibile». SILVESTRI (2003, p. 6).

elaborata prima dell'invenzione della fotografia e alla quale la maggior parte dei fotografi non ha fatto altro che conformarsi.⁵³

Grazie a riflessioni pionieristiche come questa e alle fondamentali osservazioni di Bourdieu (1965) - che, come si è già detto, più o meno negli stessi anni affermava che la fotografia è un *sistema convenzionale che esprime lo spazio secondo le leggi della prospettiva*⁵⁴ - ad una concezione mimetica della fotografia a poco a poco si è sostituita l'idea, articolata sempre più coerentemente, secondo la quale il principio di realtà su cui essa sembra reggersi non è che un effetto di senso (uno dei tanti possibili), «e che l'immagine fotografica è invece un potente strumento di trasformazione, d'analisi, d'interpretazione del reale, allo stesso modo del linguaggio, e pertanto sottoposta alle stesse condizioni culturali» (Scalabroni 2003, p. 3). Questa concezione ha raggiunto però il suo culmine con lo strutturalismo e da lì in poi ha ampiamente influenzato il dibattito sulla linguisticità della fotografia. Dibattito che è stato sviluppato in seguito nel seno di una problematica ancora più vasta: quella semiotica, che a partire dalla fine degli anni Sessanta, ha investito prepotentemente il campo del visivo, determinando effetti a dir poco sorprendenti, che ancora oggi necessitano di un approfondimento costante e dinamico, soprattutto in relazione ai diversi campi applicativi dell'immagine fotografica divenuta peraltro icona digitale⁵⁵.

⁵³ DAMISCH (1963, p. 34, traduzione nostra).

⁵⁴ Secondo Bourdieu, alla fotografia vengono attribuite le caratteristiche di veridicità e di oggettività dato che non interpreta il suo soggetto, come nel caso di un'opera pittorica, ma lo registra. Ciò che però in concreto registra è solo la parte di realtà che è stata selezionata dall'inquadratura, quindi essa è in sostanza una trascrizione arbitraria di quella parte della realtà scelta da colui che fotografa. Cfr. BOURDIEU (1965).

⁵⁵ A questo proposito, cfr. RITCHIN (2012).

Nel caso specifico della fotografia, due sono stati i paradigmi semiotici a partire dai quali è stato affrontato il problema: quello *interpretativo*, che trova il suo maggiore riferimento metodologico in Charles Sanders Peirce, e quello *strutturale-generativo*, che ha il suo autorevole punto di riferimento in A. J. Greimas. Peirce, ad esempio, ha costruito una teoria generale sull'interpretazione dei segni messi in moto secondo il modello dell'inferenza logica⁵⁶, che è stata poi estesa anche alla lettura e alla fruizione dei testi visivi.

Il paradigma strutturale-generativo invece - scrive Scalabroni - sposta il piano dell'analisi dal segno al testo, intendendo per testo un qualsiasi costruito culturale (una foto, un film, una serie di gesti, ecc.) e, mettendo tra parentesi l'idea di una specificità dei singoli linguaggi, ne presuppone una base semantica comune, proponendo una riflessione sui modi di significazione dei diversi tipi di testi. (Scalabroni 2003, p. 4)

A Peirce si deve una complessa classificazione dei segni e delle loro tipologie, al cui interno le fotografie vengono definite come segni speciali che intrattengono col proprio oggetto una relazione di connessione fisica⁵⁷. Ciò le differenzia dunque dalle *icone*, che si definiscono attraverso una relazione di somiglianza, e dai *simboli*, che definiscono il loro oggetto per convenzione. Ma nell'ambito di una semiotica del segno, che a partire dalla seconda metà degli anni '70 verrà progressivamente superata da una riflessione sempre più attenta alla pragmatica del testo visivo (a partire da Christian Metz si proverà ad applicare - lo vedremo meglio in seguito - all'analisi filmologica gli aspetti chiave della teoria dell'enunciazione elaborata da Benveniste [1966]), il problema del

⁵⁶ Cfr. PEIRCE C.S. (1931), *Collected papers*, Cambridge, Harvard University, vol. II, par. 281. A questo proposito, cfr. anche BASSO FOSSALI (2006).

⁵⁷ A questo proposito, cfr. PEIRCE (1980).

rapporto con il reale individuato da Peirce ha costituito motivo di scontro tra chi, come McLuhan (1964; 1967) e Barthes (1966), ritrovava

Nella produzione semantica e nell'effettiva presenza dell'oggetto ritratto il noema della fotografia e chi, come Metz o Lindekens (1971), pur rilevando nella sua origine meccanica l'origine della visibilità del senso all'interno dell'immagine fotografica, riportava la fotografia completamente nell'ambito della convenzione. (*Ibidem*)

Appartiene a Metz (1968), comunque, l'affermazione secondo la quale l'analogia non è il contrario della codificazione ma è anch'essa codificata, benché i suoi codici abbiano la caratteristica di essere sentiti come naturali dall'utente sociale⁵⁸. A questo punto appare dunque piuttosto chiaro che quando si affronta la questione dell'immagine fotografica e del suo statuto linguistico, diventa quasi obbligatoria la necessità di ripensare, in via preliminare, il problema della somiglianza natura-artefatto⁵⁹ da essa suscitato.

Spesso una fotografia ci sembra “naturale” proprio perché ci viene presentata attraverso strategie enunciazionali a cui siamo culturalmente abituati. Quindi la somiglianza e la capacità di “illudere” non sono criteri costanti e indipendenti dalla pratica rappresentativa e interpretativa, piuttosto ne sono i prodotti. (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 24)

Richiamando ancora Bourdieu, a questo proposito, si deve far notare come alla fotografia siano state attribuite, per lungo tempo, le caratteristiche della veridicità e dell'oggettività, in quanto essa, in virtù della sua natura indicale, ha sempre veicolato l'impressione di non interpretare il suo soggetto, come fa ad esempio un'opera pittorica, ma di

⁵⁸ Cfr. METZ (1968).

⁵⁹ Su questo argomento, cfr. anche KRAUSS (1996).

limitarsi a registrarlo. Questa fiducia, tuttavia, si è sedimentata mediante l'occultamento di un passaggio fondamentale, di un *a priori* dal sapore kantiano relativo al fatto che una foto, per sua stessa natura, è in grado di registrare solo una piccola porzione di realtà - vale a dire quella che si sceglie di includere nell'inquadratura - e che dunque per ciò stesso essa è sempre costretta a fare i conti con l'esclusione di tutto ciò che non entra nel rettangolo aureo (l'atto fotografico rimanda, in sostanza, ad un gesto unico, denso, compatto di inclusione/esclusione). Ci troviamo così di fronte ad una trascrizione intenzionale di una parte di realtà, praticata mediante una complessa prassi enunciativa messa in atto da colui che fotografa e senza la quale, in quest'ambito, non ci sarebbe spazio per nessun tipo di immagine (documentaria, artistica, scientifica, etc.). È stato Bourdieu, quindi, a cogliere per primo la necessità di una decostruzione critica dell'universalità "ingenua" (ma tutt'altro che innocente sul piano ideologico) afferente allo spazio visivo delle tecniche e a porre, in tal modo, il problema della somiglianza come fenomeno interculturale e strategico. Anche Goodman, nel 1968, in *Languages of Art*, testo che colpisce innanzitutto per il suo alto livello di rigore e di dettaglio - affrontando il tema più ampio del realismo segnico nel campo dell'arte - ritorna sul concetto di addottrinamento, e lo fa per rimarcare ancora una volta il valore convenzionale e interculturale dell'iconico:

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

di scelta e la correttezza un fatto di informazione, il realismo è un fatto di abitudine.⁶⁰

Ma il caso dell'iconismo fotografico aggiunge un elemento ulteriore che Goodman, occupandosi di realismo visivo nel campo dell'arte, non è tenuto a cogliere, e che emerge invece con tutta la sua cogenza teorica dalle pagine che Schaeffer dedica all'analisi del dispositivo fotografico⁶¹ in un testo imprescindibile, *L'image précaire: du dispositif photographique*, tradotto in italiano da Marco Andreani e Roberto Signorini circa vent'anni dopo la sua originaria pubblicazione in Francia nel 1987.

2.2 Schaeffer e la logica pragmatica dell'immagine fotografica

La fotografia è «un segno selvaggio». Così Jean-Marie Schaeffer la definisce in questo testo, dove il carattere «selvaggio» dell'immagine fotografica ha a che fare con le connotazioni particolari di un segno che l'autore considera *intermittente*. Egli, procedendo contro l'ontologizzazione della fotografia (Dubois 1983), si preoccupa di analizzarne infatti in primo luogo il livello di circolazione sociale “virtuale” (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 65). Qui l'idea di fondo è che la fotografia sia sostanzialmente un *segno di ricezione*, e non di emissione, «visto che considerare l'immagine come messaggio intenzionale non ha alcun senso, né del resto studiarla in se stessa, slegata dalle pratiche e dalle condotte all'interno delle quali è implicata»

⁶⁰ GOODMAN (2008, p. 40).

⁶¹ SCHAEFFER (2006).

(*ibidem*). In effetti, nei differenti contesti di ricezione in cui giunge essa si manifesta sempre come un segno molto incerto, che veicola una «sostanza semiotica» che può condurre, a seconda dei casi, a letture anche diametralmente opposte tra loro. Con la proposta di uno statuto molteplice ed instabile (indeterminatezza) dell'immagine fotografica, il filosofo francese prende così le distanze dalle teorie sul "fotografico", cioè da una teoria generale sulla fotografia, valorizzandone invece la sua fenomenologia sociale, ovvero quella «flessibilità pragmatica» (Schaeffer 2006, p. 10) che le permette di essere posta al servizio delle più svariate strategie comunicative⁶². In questo testo, la fotografia assume la fondamentale connotazione di strumento di interazione simbolica: in termini sociologici, secondo le valutazioni teoriche proposte dall'autore, si può affermare che essa è sempre in grado di agire come un potente medium di ridefinizione delle relazioni sociali. Va evidenziato però che anche in Schaeffer esiste un forte interesse per le caratteristiche del medium che, nel suo caso, come si è detto, viene indagato soprattutto in relazione agli aspetti inerenti alle figure dell'emittente e del ricevente, ovvero in termini informativi. Questo avviene perché sostanzialmente a Schaeffer non interessa più la questione generale relativa alla genesi dell'impronta: «l'impronta è pertinente solo in relazione alle pratiche, ossia va rinviata a ciò che [egli] chiama la costruzione pragmatica dell'immagine» (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 66).

⁶² Per pragmatico qui si deve intendere un orientamento all'agire che, dal punto di vista dell'analisi semiotica, è posto sempre in relazione con chi usa i segni come forme d'azione. A questo proposito, cfr. SIGNORINI (2001, p. 45).

La materialità dell'immagine - scrive Dondero - non interviene [...] nell'interpretazione fino a quando questa non diventa significativa a livello del suo statuto semiotico (l'immagine può funzionare come impronta in alcuni casi). La fotografia è sempre una traccia, ma non sempre funziona come un'impronta: l'impronta non è una condizione a priori di ogni immagine fotografica, ma un effetto di essa. (*Ibidem*)

Bisogna ricordare, a questo punto, che anche Schaeffer per esplorare la semiosi generata dal mezzo fotografico e per provare a superarne l'ontologizzazione, nel suo libro, si rivolge a Peirce e alla celebre tripartizione: simbolo, icona, indice. Secondo l'autore, il principio di provenienza, il vero e proprio *arché* dell'immagine fotografica va rintracciato al centro della relazione indicale. Da questa relazione dovranno essere inferite pertanto tutte le considerazioni riguardanti la fotografia. La dialettica innescata dalla fotografia in quanto "icona indicale" - con l'ineliminabile portato di ambiguità dei suoi segni e la conseguente varietà di interpretazioni possibili - trasforma questo dispositivo in un'"entità dinamica" che si colloca, in relazione alle diverse situazioni di fruizione, lungo un *continuum* complesso e frastagliato, teso appunto fra l'indice e l'icona. Su quest'asse ideale, l'automaticità dell'immagine fotografica risente delle forme culturali della rappresentazione che costantemente ne regolamentano la relativa ricezione. Analizzando una fotografia, per quanto questa possa sembrare un oggetto semplice all'apparenza, lo studioso dovrà tenere sempre conto del fatto che questa è caratterizzata da uno statuto semiotico fittamente articolato e non sempre agevole da disambiguare. Essa può essere anche riconosciuta come "un segno non convenzionale", ma non per questo risulterà perfettamente "trasparente". Analogamente ai segni verbalmente

codificati, anche la valutazione di quelli fotografici, che finiscono col essere ingenuamente considerati “naturali”, è possibile quindi soltanto nell’ambito di una determinata sfera di sapere. E’ questa la ragione per la quale la questione della genesi legata alle informazioni che possediamo sul funzionamento del dispositivo fotografico non esaurisce affatto, secondo Schaeffer, la significazione delle immagini, dal momento che «il sapere sul dispositivo e la regola comunicazionale presa di volta in volta in considerazione sono distinti» (*ibidem*). «Ma perché questo avvenga - scrive Dondero - è necessario che durante l’atto interpretativo si disponga di un sapere che riguarda il funzionamento del dispositivo fotografico [...]. Un sapere extratestuale è necessario per poter decidere almeno di quale tipo di semantizzazione un certo testo è passibile» (*ibidem*). Al fine di prendere ancora più chiaramente le distanze da una mera ontologia del “fotografico”, Schaeffer distingue poi nell’immagine tecnica due livelli di pertinenza analitica: quello della “materialità fotonica” (ovvero l’immagine fisica che è materialmente discontinua) e quello della “ricezione”. Per affrontare la questione della materialità, egli valorizza il momento della genesi, cioè a dire l’atto produttivo; mentre, «quando parla di immagine fotografica in quanto testualità costruita, pertinentizza le norme della sua ricezione» (*ibid.*, p. 67) Per Schaeffer, all’interno di tale situazione di ricezione si incrociano inoltre, da un lato, costellazioni di saperi laterali e, dall’altro, una serie di regole comunicazionali (Eugeni 2000). I primi hanno il potere di saturare l’immagine o di renderla ambigua e indeterminata:

Può esserci una saturazione assoluta, indicale e iconica (se io riconosco una fotografia fatta da me); una saturazione indicale completa più una parziale

saturazione iconica (sono in grado di riconoscere le circostanze di scatto ma non chi o cosa figura nella foto); una relativa indeterminazione sia indicale che autonoma (le foto della sfera pubblica); una radicale indeterminazione (oggetti e circostanze di scatto sconosciute, per esempio fotografia micro o macro che non permettono una identificazione del proprio oggetto). (Eugeni 2000, p. 128)

Le seconde invece possono essere di due tipi: costitutive e normative. Le regole costitutive sono quelle che governano la recezione dell'immagine in quanto tale, prescrivendone le attitudini necessarie alla fruizione in quanto immagine fotografica; mentre, quelle di natura normativa vanno ad influenzare specifiche dinamiche recettive:

Affrontare la fotografia segnaletica di un criminale - scrive Eugeni - comporta la messa in atto di atteggiamenti differenti dallo sfogliare l'album delle foto di famiglia; ma anche una foto pubblicitaria mobilita atteggiamenti differenti rispetto a una foto scandalistica [...]. (*Ibidem*)

La rete di queste regole è sempre fissata socialmente e culturalmente, per cui le singole occorrenze fotografiche e i differenti contesti nei quali di volta in volta esse si danno hanno il compito di segnalare allo spettatore «quali schemi interpretativi adottare mediante appropriate strategie» (*ibidem*); strategie che, in sostanza, consistono sia nel determinare gli equilibri tra iconicità e indicialità, sia nel mettere ciò che è enunciato fotograficamente in relazione con la condizione spazio-temporale della sua fruizione (*ivi*, p. 129). A questo proposito, Eugeni fa notare come Schaeffer abbia anche identificato una lista di otto configurazioni strategiche presenti nella nostra società: la traccia (pertinentizzazione dell'immagine come segno indicale di esistenza); il protocollo di esperienza (l'oggetto rappresentato diventa uno stato di fatto); la descrizione (l'immagine sollecita un'articolazione esegetica all'interno

del proprio oggetto); il ricordo (l'immagine richiede al destinatario un'autoriflessione), la rammemorazione (suscita un collegamento tra sfera pubblica e privata); la presentazione (l'immagine presenta oggetti di insieme), e infine la mostrazione, che è quella situazione in cui l'immagine presenta stati di cose (cfr. Eugeni 2000, p. 130, in nota a piè di pagina). A Schaeffer va dunque il merito di aver sottolineato la natura automatica della produzione fotografica (il suo carattere di impronta) senza dimenticare, però, che il suo funzionamento comunicazionale fa sì che essa venga anche sempre percepita come segno iconico. Per questo, nell'ottica di una semiotica della fotografia etnografica, occorrerà necessariamente incrociare i due aspetti, poiché solo un simile approccio ci consentirà di sfuggire alla tentazione di considerare l'immagine tecnica in termini ontologizzanti e/o dicotomici: come segno completamente codificato (convenzionalismo), oppure come *messaggio senza codice* (realismo). Schaeffer, non a caso, preferisce definirla *icona a funzionamento indiziale*, in quanto «al funzionamento della fotografia quale immagine iconica, funzionante in base al riconoscimento per similitudine, si sovrappone un funzionamento che si fonda sul sapere relativo all'arché, e dunque al senso di distanza spaziale e temporale tra qui/ora e lì/allora; questo modo di porre le cose porta già in gioco, di fronte al segno, il soggetto interpretante» (*ivi*, p. 127).

2.3 La teoria dell'enunciazione e il ruolo del corpo nella semiotica visiva

Come ricorda ancora Eugeni (2000), quello di Schaeffer è stato l'ultimo intervento di un certo respiro sulla fotografia all'interno del dibattito

semiotico. In seguito le linee di forza di questo dibattito hanno determinato un sostanziale spostamento delle “cornici teoriche” e degli “apparati concettuali” della ricerca (p. 126). E tale spostamento ha coinvolto essenzialmente due grandi aspetti, il primo dei quali consiste «nel *passaggio da un interesse per la fotografia in quanto segno a una considerazione della fotografia in quanto testo*» (ivi, p. 129).

Il segno è un’entità teorica minimale, non ulteriormente scomponibile. Il testo al contrario è [...] un “tessuto”, un intreccio di elementi significanti che godono di un relativo grado di autonomia e che nel testo si trovano combinati secondo un progetto specifico. (*Ibidem*)

L’altro spostamento riguarda invece il piano teorico e metodologico degli studi semiotici sulla fotografia e consiste «nel *passaggio da un interesse per quello che la fotografia è a quello che la fotografia fa*» (*ibidem*).

Anche in questo caso un’ottica testuale pragmatica [...] permette di riformulare il problema in termini nuovi. L’origine tecnica dell’immagine fotografica viene letta [...] sul versante della fruizione: essa rappresenta non un fatto ma un sapere sociale previo del recettore; sapere che, in relazione al testo fotografico, possiamo qualificare come un sapere tecnico metatestuale. Tale sapere, che sussiste a livello sociale, viene attivato grazie al fatto che l’origine dell’immagine fotografica viene resa visibile all’interno della fotografia stessa. (*Ivi*, pp. 132-133.)

Nell’ottica inaugurata dalla semiotica pragmatico-testuale l’attivazione del *sapere tecnico metatestuale*, a cui fa riferimento Eugeni, entra in combinazione con altri saperi convocati contestualmente dall’immagine, contribuendo così a determinare «particolari e differenziati effetti interpretativi» (ivi, p. 133). Ciò vuol dire che, per questo, non si può più porre un problema di relazione diretta tra fotografia e realtà:

Quanto piuttosto un problema di verità che a sua volta rinvia all'attività comunicativa: al dire-il-vero e al far-credere-il-vero di cui la fotografia è veicolo. Non è dunque in causa direttamente una relazione tra testo e realtà, ma l'impegno intersoggettivo all'interno del quale avviene la comunicazione della fotografia. (*Ibidem*)

Da qui deriva anche una sempre più marcata responsabilizzazione degli attori della comunicazione, ovvero di colui che produce l'immagine fotografica - e, più complessivamente, l'intero discorso da cui essa proviene (locutore/produttore) - e di colui che questo discorso è chiamato a recepire (locutario/spettatore). È in questo modo che, anche nell'ambito della riflessione teorica sulla fotografia, entra in gioco a pieno titolo il concetto di "enunciazione", nozione con la quale, come è noto, nella disciplina semiotica si fa riferimento a un concetto dai confini molto ampi e sfumati. Come ricorda Maria Giulia Dondero, nel suo ultimo libro (2020), «la prima concezione di enunciazione concerne la mediazione tra il sistema e il processo, la *langue* e la *parole*»⁶³; e in vari contesti, diversi autori ne hanno parlato per rendere conto di processi anche molto distanti tra loro⁶⁴. La riflessione sull'enunciazione coinvolge infatti svariati livelli di questa teoria: dai suoi aspetti sintattici, semantici e pragmatici, alle sue implicazioni socioculturali; così come intorno ad essa ruotano domande semiotiche fondamentali: 1. attraverso quali dispositivi il sistema virtuale della cultura si attualizza in forma di discorso enunciato? 2. Tramite quali operazioni semiotiche il soggetto si installa nel discorso? 3. È possibile concepire una lingua visiva con un suo sistema stabile e universale di regole?

⁶³ DONDERO (2020, p. 35).

⁶⁴ A questo proposito, cfr. MAGLI (2005) e MANETTI (2008).

Per analizzare un enunciato visivo e comprendere la maniera in cui significa rispetto ad altri enunciati visivi, - scrive Dondero - è necessario prendere in considerazione il repertorio collettivo di forme stabilizzate nell'uso, vale a dire la totalità delle combinazioni di elementi e di forme che si sono offerte come possibili al produttore al momento della fabbricazione dell'immagine. Ma esiste una grammatica concreta che permetta di combinare tratti e forme, che funzioni cioè come un sistema di regole? È immaginabile una grammatica unica e universale di combinazione di colori, di linee, di forme [...]? (Dondero 2020, p. 35)

Già la risposta che Dondero fornisce all'ultimo interrogativo (3) - la cui portata teorica è estremamente complessa e problematica - risulta decisiva, in quanto in quest'ambito, secondo Maria Giulia Dondero, si possono reperire dei codici (un sistema generale di regole morfo-sintattiche) soltanto se ci si rivolge «a livelli d'immanenza di grandezze superiori a quella dell'immagine (intesa come enunciato)» (*ivi*, p. 36). Solo se ci si affranca, in sostanza, dai livelli inferiori, come quello del segno (inteso come unità minimale), e se quindi si decide di lavorare su un piano più ampio, cioè a livello di generi e di statuti (di grandezze superiori, appunto). Anche ai fini della nostra indagine, questo allargamento di prospettiva appare risolutivo poiché, come si vedrà meglio in seguito, la pertinentizzazione dei *livelli d'immanenza* afferenti a *grandezze superiori* come il genere (nel nostro caso, la ritrattistica antropometrica) e lo statuto (sempre nel nostro caso, la scienza antropologica ottocentesca) sarà determinante per svolgere una concreta investigazione semiotica del corpus fotografico di Mantegazza e Sommier (1879). D'accordo con Dondero, l'impossibilità di reperire un sistema visivo stabile e universale (dunque una dimensione paradigmatica forte, fatta di regole combinatorie simili a quelle che governano le lingue naturali con le loro unità minimali) infatti non inficerebbe affatto la

possibilità «di ricostruirlo *a posteriori* attraverso l'analisi delle relazioni di parentela tra le differenti immagini» (*ivi*, p 39).

La relazione *langue-parole* - scrive Dondero - può quindi essere rivista alla luce degli statuti delle immagini: ciascuno di loro, ciascuna valorizzazione che l'immagine assume in un *dato dominio sociale*, artistico, scientifico, religioso, pubblicitario, politico, etc.), può essere determinato tramite un tipo di enunciazione particolare che dipende dalle istituzioni che accolgono queste immagini (musei, laboratori, cattedrali, stampa, ecc) e che le rendono intelligibili. (*Ivi*, p. 40)

L'assunzione di questo punto vista ci consente inoltre di giustificare in modo coerente - ovvero secondo un *continuum* metodologico che si presenta più organico al suo interno⁶⁵ - anche il ricorso, da parte nostra, all'utilizzo di un modello interpretativo di tipo sociosemiotico; intendendo con il termine "sociosemiotica" quel che Marrone afferma in *Corpi sociali* (2001), quando ricorda che esso rimanda alla relazione tra una scienza dei sistemi di significazione e le scienze di analisi dei fenomeni sociali (Marrone 2001, p. 313). Nell'introduzione al testo, Marrone afferma che il suo intento è proprio quello di «mostrare come alcuni temi di tradizionale interesse sociologico [...] possano essere efficacemente studiati a partire da comprovati modelli che, lavorando su oggetti d'analisi, la semiotica ha costruito» (*ibidem*). Approfondiremo meglio questo passaggio nella parte conclusiva di questo studio (vedi cap.

⁶⁵ Il collegamento tra scienze sociali e semiotica non è solo metodologico e basato sull'euristicità delle analisi. Esso si basa - secondo Marrone - anche su una continuità teorica. Se si prendono in considerazione la semiotica di Peirce e il paradigma strutturale *che emerge con Saussure e cresce con Greimas alla ricerca delle strutture generali e collettive dei sistemi di significazione*, ci si rende conto infatti che i due modelli fondano la possibilità della significazione su un piano più ampio, cioè su un livello sociale e condiviso di significato. Cfr. MARRONE (2001).

V § 5.3). Per ora ci sembra opportuno provare a fornire un breve resoconto delle teorie classiche dell'enunciazione (Benveniste 1966, Greimas e Courtés 1979), portando però la nostra attenzione soprattutto sul problema della soggettività, in quanto esso ci permette di ricollegarci anche alla seconda accezione di enunciazione individuata da Dondero (2020), e intesa come «l'atto di appropriazione della *langue* via una *selezione individuale* che confluisce in un prodotto linguistico chiuso e compiuto (la *parole*) chiamato enunciato» (*ivi*, p. 41). Per cominciare, va fatto subito notare che ciò che accomuna tutte queste teorie, discendenti dalla linguistica, è una visione del *soggetto dell'enunciazione* come soggetto disincarnato. Lo studio della pratica foto-etnografica (e dunque della *sotto-lingua* [cfr. Dondero 2020, p. 39] relativa allo statuto delle sue immagini) esige, al contrario, a nostro avviso, una teoria dell'enunciazione che possa tenere conto del soggetto anche in quanto istanza dotata di un corpo attrezzato (si pensi, ad esempio, all'incorporazione dell'atto fotografico⁶⁶: impugnare/trasportare - inquadrare - regolare - scattare). Negli ultimi anni, ad esempio, scrive Faeta: «si è andata affermando in più tradizioni di studio l'idea dell'etnografia quale risultato di un'attività di ricerca multisensoriale, non soltanto fondata sulla vista, non legata esclusivamente allo sguardo, fortemente corporalizzata, oltre che ben radicata nella soggettività del ricercatore, nei suoi personali processi di costruzione e mantenimento del self, nel suo statuto emotivo» (Faeta 2011, p. 31). Il soggetto in quanto corpo - ricorda Marrone - può ricoprire peraltro un ruolo cruciale in un modello interpretativo di tipo socosemiotico, giacché esso è sempre

⁶⁶ Cfr. MANGANO (2018).

immediatamente sociale: i suoi stessi confini, la sua area “personale”, la sua relazione con il mondo sono sempre mediati dalla cultura a cui appartiene, e quindi «percepire è sempre percepire a partire da un qualche programma d’azione all’interno di un mondo che è già fortemente intriso di valore per chi lo abita» (*ibidem*). Le teorie classiche dell’enunciazione però quando nascono emergono, come si è detto, dal seno degli studi linguistici. E questa impronta ha influenzato pesantemente la maggior parte di quei modelli semiotici che sono stati utilizzati in seguito anche in altri tipi di sistemi teorici, come quello istanziato per l’esplorazione categoriale dell’ambito visivo. Per questa ragione, Paolo Fabbri osserva giustamente che il primo passo da compiere verso una teoria dell’enunciazione incarnata è quello di «accettare l’idea che i sistemi di enunciazione, le strategie complesse di shifting, o come si dice oggi, di *débrayage* e di *embrayage*, i movimenti e i giochi di enunciazione possono essere presenti in dimensioni semiotiche non necessariamente linguistiche»⁶⁷. Questo spostamento richiede un ripensamento della teoria in modo tale da poter affrontare gli oggetti semiotici non linguistici con strumenti specifici e pertinenti. E uno degli aspetti che richiedono maggiore attenzione è proprio la concezione del *soggetto dell’enunciazione* che, nelle teorie più “classiche”, compare sempre come un’istanza formale sprovvista di qualsiasi vincolo empirico. In linguistica, infatti, l’enunciazione è intesa come la produzione di un enunciato: è cioè l’atto con il quale, prendendo le mosse da un sistema astratto e collettivo (la lingua), produciamo un segmento reale di discorso, unico e irripetibile. Per Benveniste (1966) essa è l’atto individuale attraverso il quale il

⁶⁷ FABBRI (1998, p. 74).

parlante si “appropria” della lingua, mettendola in funzione nel discorso ed enunciando se stesso come soggetto. Tramite elementi linguistici quali i pronomi personali, i dimostrativi e le forme avverbiali la soggettività si installa nel discorso, e il discorso si vincola all’“io” che lo pronuncia.

La “soggettività” di cui ci occupiamo in questa sede è la capacità del parlante di porsi come “soggetto”. Essa non è definita dalla coscienza che ciascuno prova ad essere se stesso [...], ma come l’unità psichica che trascende la totalità dell’esperienze vissute che essa riunisce, e che assicura il permanere della coscienza. Noi riteniamo che questa “soggettività”, che la si consideri da un punto di vista fenomenologico o psicologico, non importa, non è altro che l’emergere nell’essere di una proprietà fondamentale del linguaggio. É “ego” chi dice “ego”. In ciò troviamo il fondamento della “soggettività”, che si determina attraverso lo status linguistico della “persona”.⁶⁸

Tuttavia, è abbastanza evidente che questa soggettività è una soggettività fortemente vincolata al linguaggio. Come fa notare Violi (2005), il soggetto dell’enunciazione delineato da Benveniste è un *soggetto trascendentale*.

Solo in quanto trascendentale l’io può rendere possibile la messa in discorso della lingua, operando il passaggio dal sistema inteso come inventario classificatorio all’enunciazione; la sua trascendenza, garantendo l’apparire di una soggettività astratta e universale, fonda lo spazio in cui l’essere può emergere nella lingua. E’ in questo senso che la realtà dell’io è, come osserva Benveniste, la “realtà dell’essere”.⁶⁹

Questo soggetto si configura essenzialmente come una *posizione formale* che quindi non corrisponde al soggetto empirico individuale.

Se è il soggetto che nasce con l’io linguistico, è perché secondo Benveniste non esiste nessuna autocoscienza senza linguaggio, o meglio, nessuna identità del soggetto al di fuori della situazione di enunciazione, e cioè al di

⁶⁸ BENVENISTE (1966, p. 312).

⁶⁹ VIOLI (2005, p. 4).

fuori della situazione di discorso in cui un'istanza si enuncia dicendo "io". È in questo modo che il linguaggio è capace di fondare nella sua realtà il concetto di "ego" e la "realtà del linguaggio" di cui parla Benveniste, "che è la realtà dell'essere", è proprio l'enunciazione linguistica che pertiene al linguaggio verbale ed è connessa alla situazione di discorso.⁷⁰

Si tratta, in altri termini, di un soggetto squisitamente linguistico, prodotto dagli stessi effetti del linguaggio. Ma le recenti esigenze metodologiche scaturite dalla applicazione della teoria semiotica a oggetti diversi dai testi verbali, hanno richiesto riformulazioni significative di questo modo di intendere l'enunciazione. Prima di procedere in questa direzione, bisogna però ricordare che anche la semiotica generativa classica ha affrontato il problema dell'enunciazione in modo simile alla teoria di Benveniste. Nel *Dizionario*, Courtés e Greimas (1979) distinguono due definizioni di enunciazione che si differenziano in base alle epistemologie di riferimento. La prima considera l'enunciazione come contesto pragmatico, ovvero come «la struttura non linguistica [...] sottesa alla comunicazione linguistica»⁷¹. La seconda la vede invece come «un'istanza linguistica, logicamente presupposta dall'esistenza stessa dell'enunciato» (1979, voce: Enunciazione). Greimas adotta la seconda concezione dell'enunciazione e in questo modo circoscrive lo studio generativo dell'enunciazione all'ambito della testualità. Da questo punto di vista l'istanza dell'enunciazione non è, e non può essere, accessibile e rimane un presupposto logico: le condizioni generative del testo non sono presenti che nel testo stesso e in forma simulacrale. Bertrand, a questo proposito, fa notare che nel contesto della semiotica greimasiana, il soggetto dell'enunciazione è una mera istanza teorica di cui all'inizio non

⁷⁰ PAOLUCCI (2013, p. 80).

⁷¹ Cfr. GREIMAS & COURTÉS (1979-2007).

si sa nulla ma che costituisce, lungo il discorso, il proprio spessore semantico⁷². Vediamo quindi come il soggetto dell'enunciazione anche in questa teoria si manifesti quale istanza virtuale che rende conto della trasformazione della forma paradigmatica del linguaggio nella forma sintagmatica. Non corrisponde perciò al soggetto *tout court*, ma si concepisce come facente parte della struttura logico-grammaticale dell'enunciazione (*enunciazione enunciata*). Il soggetto dell'enunciazione "reale" che occupa la scena intersoggettiva della comunicazione viene anche in questo caso escluso dall'ambito di attinenza semiotica. A questo proposito, anche Dondero afferma che

L'enunciazione come istanza semiotica logicamente presupposta dall'enunciato è da distinguere dall'enunciazione come atto non linguistico, di tipo referenziale, legato alla situazione di comunicazione in praesentia. La semiotica classica non cerca di analizzare l'*atto di enunciazione* in se stesso, ossia gli atti di parlare, dipingere, fotografare - intesi come processi in atto all'interno delle pratiche -, ma di studiare l'enunciazione enunciata, cioè *le marche enunciative della soggettività e dell'intersoggettività depositate nel discorso*. (Dondero 2020, p. 43)

Da qui l'esigenza di una declinazione pragmatica, di un ancoraggio concreto alle pratiche extratestuali: l'esigenza di nuove pratiche semiotiche, di una semiotica incarnata⁷³ capace di occuparsi non solo di testi verbali ma anche di testi con diverse sostanze dell'espressione. Questo forte interesse che la semiotica post-greimasiana ha manifestato nei confronti delle pratiche, ha reso però necessaria una riformulazione -

⁷² Cfr. BERTRAND (2000).

⁷³ La parola *embodiment* viene utilizzata per indicare una semiotica "incarnata", ancorata alla struttura senso-motoria e alla densità percettiva (estetica) del corpo proprio. A questo proposito, cfr. FONTANILLE (2004).

per certi versi anche epistemologica - dei suoi metodi classici, proprio per poter rendere conto di questo genere di articolazioni del senso. Le pratiche infatti, come si è già visto in parte nell'introduzione a questo studio, a differenza dei testi verbali, sono configurazioni di senso in atto che si costruiscono in divenire e che spesso rispondono male ai criteri delle teorie classiche dell'enunciazione. «Il semiotico - spiega Fontanille - non si interessa alle pratiche in generale, ma alle pratiche in quanto produttrici di senso, e ciò soprattutto in rapporto al modo specifico con cui istituiscono un loro senso proprio» (Fontanille 2009, p. 9).

Una tale questione può essere abordata secondo due prospettive: (i) da un lato, le pratiche possono essere dette "semiotiche" nella misura in cui esse sono costituite da un piano dell'espressione e da un piano del contenuto; (ii) dall'altro, esse producono del senso nella misura stessa in cui il corso della pratica si dispiega come un concatenamento di azioni capace di istituire, nell'impulso offerto, la *significazione* di una situazione e della sua trasformazione. (*Ibidem*)

Questi nuovi oggetti di studio, di cui Fontanille mette giustamente in evidenza «la relazione del tutto particolare che [essi] intrattengono con il senso dell'azione in corso» (*ibidem*), hanno favorito quindi una nuova concezione di enunciazione che ha provato a mettere il corpo (quello "reale" obliterato dalla semiotica classica) al centro della riflessione. L'integrazione del corpo nella teoria dell'enunciazione, tuttavia, non è certo esente da problemi teorici e metodologici. Come abbiamo visto, l'enunciazione sorge nel campo degli studi linguistici e, in questo ambito, trova le sue prime applicazioni. Lo spostamento verso altri campi della significazione pertanto non è affatto semplice. In alcuni contesti, ad esempio, l'applicazione delle teorie classiche inizialmente è stata

effettuata senza prendere in considerazione la specificità dei nuovi oggetti d'analisi, per cui non si è riusciti a proporre metodologie di studio pertinenti. Un caso potrebbe essere quello rappresentato dalla teoria dell'enunciazione filmica proposta da Francesco Casetti. In *Dentro lo sguardo* (1986), l'autore riconosce la particolarità del testo filmico rispetto al testo verbale ma, nonostante ciò, continua a categorizzarlo in termini linguistici, adattando i concetti e le operazioni individuate dalla teoria dell'enunciazione classica all'enunciazione filmica⁷⁴. Casetti, quindi, rimane per lo più ancorato a una concezione dell'enunciazione vincolata alla deissi linguistica. Nello stesso ambito degli studi sull'enunciazione filmica risalenti alla fine degli anni '80, troviamo, però, anche un esempio diverso che prova, in qualche modo, a discostarsi con maggiore consapevolezza teorica dal paradigma linguistico, riuscendo a pensare l'enunciazione filmica da un punto di vista "specifico". Si tratta dello studio di Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film* (1991), dove per la prima volta si prendono chiaramente le distanze dalle concezioni che tendono a ricondurre il problema dell'enunciazione visiva al paradigma del linguaggio verbale. L'enunciazione filmica - spiega Metz - è impersonale, perché di fatto crea l'impressione che il film si faccia da solo. Egli abbandona così l'idea di un soggetto dell'enunciazione (nozione fin troppo vincolata alla teoria di Benveniste) e prova ad incrociare, in modo assai originale, ma con non pochi problemi, gli aspetti chiave di questa teoria con la visione psicanalitica dell'inconscio e del desiderio. Metz descrive l'enunciazione filmica nel quadro del *voyeurismo* e della *scopofilia*:

⁷⁴ Cfr. CASETTI (1986).

La situazione dello spettatore [...] è analoga a quella dell'esperienza infantile della scena primaria freudiana, di cui riproduce la logica dello sguardo: osservare protetti dal buio, senza essere visti e immobili, proprio come quando il bambino assiste, non visto, al coito dei genitori. (Marano 2007, p. 29)

Ma secondo Marano, il vero limite di questa teoria dello spettatore riguarda la sua applicabilità alla sola enunciazione senza soggetto, vale a dire a quel tipo di enunciazione concepita «in modo tale da cancellare le marche del soggetto dell'enunciazione, per costruire uno spettatore *voyeur* che osserva “direttamente”, senza la mediazione dell'autore [...]» (*ibidem*). Metz tuttavia concentrandosi sull'analisi specifica della testualità filmica e sull'organizzazione delle sue unità di senso, a differenza di Casetti, riconosce un aspetto decisivo, e cioè che in quest'ambito possono entrare in gioco solo alcuni elementi dell'enunciazione linguistica, come il fenomeno del *débrayage*. Bisogna ricordare che in ambito semiotico, *débrayge* enunciativo e enunciazionale⁷⁵ non sono altro che strategie discorsive che tendono a costruire un effetto di maggiore distanza fra i soggetti empirici dell'enunciazione e quelli dell'enunciato, o un effetto di illusoria e parziale identificazione. Nel discorso verbale, le marche enunciative della soggettività e dell'intersoggettività riguardano sempre il piano sintattico dei pronomi personali (io, tu, egli) e dei tempi verbali (del presente e del

⁷⁵ Il *débrayge* enunciativo nel linguaggio verbale si realizza quando nell'enunciato vi sono riferimenti a luoghi, tempi e persone diversi da quelle coinvolte nella situazione di enunciazione. Il *débrayge* enunciazionale, invece, è spesso riconoscibile grazie ad alcune marche: i cosiddetti deittici spazio-temporali (qui, là, ora, domani, ieri, etc.), tempi come il presente e l'imperfetto e soprattutto l'uso della prima e della seconda persona (singolare o plurale). Cfr. DONDERO (2016b) e (2020).

passato), considerati in relazione alla descrizione e all'appropriazione dei luoghi (qui e là), e ciascun atto d'enunciazione rimanda sempre ad un triplice *débrayage*: attanziale, temporale e spaziale (per una trattazione più ampia e approfondita di questo argomento, cfr. Dondero 2016b; 2020). In ambito visivo invece il fenomeno del *débrayage* è legato al sistema degli sguardi. Profilo e sguardo frontale⁷⁶ sono, ad esempio, le trasposizioni (o marche) iconiche di quello che, in Benveniste (1970), si chiama rispettivamente *enunciazione storica* (regime impersonale) ed *enunciazione discorso* (regime personale). È stato però Louis Marin (1989) il primo a mostrare come, nella dimensione visiva, in particolar modo dentro la pittura, «si trovi tutto un complesso sistema di iscrizione di diverse istanze enunciative» (Fabbri 1998, p. 54). In *Opacità della pittura* - opera che riunisce sei studi consacrati all'arte del Quattrocento italiano articolati tutti intorno a questo concetto - Marin si focalizza su quella che è la dicotomia centrale in ogni rappresentazione: trasparenza/opacità. La prima è quel meccanismo enunciativo che ci permette di riconoscere il soggetto riprodotto per imitazione, la seconda invece ci pone dinanzi all'atto "presentativo" di tale rappresentazione. In altre parole, sulla base di questa distinzione, secondo Marin, un'immagine non si limita a rappresentare qualcosa ma "dice" anche di essere un'immagine, sottolinea cioè la sua natura segnica, artificiale, culturale. In Marin peraltro, oltre a una sintassi e a una semantica della rappresentazione, troviamo anche una densa riflessione sulla dimensione

⁷⁶ I soggetti dipinti o fotografati di profilo, in generale, condividono un'attitudine di impersonalità, da "terza persona"; mentre lo "sguardo in camera" punta quasi sempre a stabilire con chi osserva una relazione di dialogismo (del tipo *io-tu*). Cfr. a questo proposito, DONDERO (2016b).

pragmatica dell'immagine. Egli fa riferimento infatti ad una struttura dello "spettatore-lettore-interprete" inscritta all'interno della stessa rappresentazione pittorica, e considera le marche della struttura e della ricezione come alcuni dei tratti di quell'opacità attraverso cui ogni segno si presenta rappresentando qualcosa⁷⁷. L'enunciazione di cui si occupa Marin dunque è quel fenomeno che si incontra effettuando uno studio pragmatico del testo visivo in quanto esso si propone alla fruizione. Secondo Fabbri, il movimento decisivo operato da Marin va rintracciato proprio nell'estrapolazione e nella ri-figurazione del concetto e del meccanismo di enunciazione.

A partire dall'analisi di Benveniste [...] sui tempi verbali, e tenendo sempre in debita considerazione le ricerche linguistiche e stilistiche che ne conseguono, Marin non estende al visivo le nozioni proprie della lingua, bensì ripensa il paradigma dell'enunciazione nell'ambito di una semantica della rappresentazione intesa come meccanismo di senso soggiacente alle differenti realizzazioni espressive. Alla radice del termine /Enunciazione/ c'è *nun*, un visibile gesto d'assenso che si ritrova, ad esempio, in verbi come /an-nuire/. Marin, dunque, integra la visione semiotica degli anni settanta, troppo legata alla teoria "oggettale" dell'informazione, con una componente essenziale come quella dell'iscrizione della soggettività e dell'intersoggettività nel testo stesso della rappresentazione. Inoltre, estende la svolta "soggettale" di Benveniste e ne verifica con analisi puntuali [...] la pertinenza e la relativa traducibilità in testi appartenenti ad altri sistemi semiotici.⁷⁸

Una svolta ulteriore sul piano di una riconfigurazione del concetto e del meccanismo di enunciazione⁷⁹, ma soprattutto in relazione

⁷⁷ Su questo tema, cfr. MARIN (1989) e (1994).

⁷⁸ CORRAIN, L., FABBRI, P. (2014), *Lo statuto della rappresentazione*. Introduzione alla seconda edizione di L. Marin, *Della rappresentazione*, Milano, Mimesis, pp. 11-12.

⁷⁹ A proposito dell'adattamento del modello semiotico di Hjelmslev da parte di Greimas alle lingue non verbali, D'Armenio ricorda che: «per quanto riguarda i testi

all'*embodiment* nell'ambito degli studi semiotici, si è realizzata con *Figure del corpo* (2004) di Jacques Fontanille⁸⁰. In questo testo, in accordo con il pensiero fenomenologico di Merleau-Ponty, l'autore - a proposito dell'immagine fotografica - afferma che essa è sempre "enunciata" da un *soggetto polisensoriale*, da *un corpo che ha preso posizione nel mondo*. Per la prima volta, qui, Fontanille (2004), mette a tema l'importanza del corpo proprio nel processo semiotico (inteso 1. come *substrato della semiosi* e 2. come *figura del discorso*) portando alla ribalta l'aspetto cruciale delle percezioni nell'attribuzione di significato. Pur sostenendo che l'unità teorica di una semiotica della fotografia non possa trovarsi nel medium produttivo (collocandosi, da questo punto di vista, nella scia delle analisi di Floch [1986], che aveva disconosciuto al canale sensoriale ogni tipo di pertinenza semiotica⁸¹) - egli, valorizzando la fotografia come atto, sostiene la necessità di

Interrogarsi sull'insieme formato dalla macchina fotografica e dal fotografo, legati l'uno all'altra durante tutte le operazioni che portano alla realizzazione

visivi, non è possibile costruire un sistema univoco come per le lingue, per cui la significazione sarebbe il risultato della proiezione di questa griglia di natura semantica (contenuto), che sollecitando il significante planare (espressione), ci permetterebbe il riconoscimento delle figure del mondo "naturale" impresse sul supporto di rappresentazione. La semiosi, per ciò che concerne un oggetto visivo, sarebbe quindi data dalla "percezione simultanea che trasforma il fascio di tratti eterogenei in un formante, cioè in un'unità del significante, riconoscibile, nel momento in cui viene inquadrata nella griglia del significato [...]"» Cfr. D'ARMENIO (2017, p. 61).

⁸⁰ Cfr. FONTANILLE (2004).

⁸¹ Secondo Dondero, a Jean-Marie Floch va anche riconosciuto il merito di aver posto la questione delle pratiche nel campo del visivo, contribuendo così ad affrancare la semiotica dalla sua originaria subordinazione all'ambito onniavvolgente del segno (alla ricerca dell'unità minimale) e della testualità linguistica. Floch, aprendo alla questione delle pratiche, ha contribuito non poco ad estendere la disciplina in senso sociosemiotico, ma - puntualizza Dondero - lo ha fatto senza valutarne fino in fondo «il modo in cui ogni differente pratica fruitiva mette in prospettiva il testo». Cfr. DONDERO (2005, p. 8).

di una fotografia. Non ci interessa prendere in considerazione la macchina fotografica in quanto mero strumento, o la psicologia del fotografo, quanto piuttosto il modo in cui le due diverse testualità mettono in scena la sensomotricità del fotografo nell'atto macchinino della presa fotografica. (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 50)

Fontanille, in questo modo, reintroduce gli aspetti prettamente corporei nella generazione del senso. L'operazione cruciale che consente di generare la significazione è data infatti, secondo l'autore, dal riflesso, ovvero dalla forza esercitata dall'*esterocettivo* sull'*interocettivo* tramite il *corpo proprio*. In questo modo piano dell'espressione e piano del contenuto possono entrare in relazione.

Ogni enunciazione produce una semiosi nella misura in cui essa dipende da una presa di posizione del corpo nel mondo, la quale determina ipso facto un dominio interno e un dominio esterno: il proprio e il non proprio (Fontanille 2004, p. 32).

È interessante notare come Fontanille faccia dipendere l'assunzione di un'identità da parte dell'attante in un mondo visivo, dalla sua obbedienza alle regole generali della *sintassi figurativa* intesa come il prodotto dell'interazione primaria tra *materia* e *energia* (da cui si sprigionano *forme* e *forze* risultanti da equilibri e disequilibri tipici di questa interazione [materia/energia - supporto/apporto]). L'emergenza di una *forma attanziale* a partire da un corpo si configura, pertanto, come un caso particolare di un'ipotesi semiotica più vasta che fonda la sintassi visiva su *forze di eccitazione* e di *inibizione* che danno luogo a un gesto significativo - vale a dire a un *atto* che si iscrive nell'ordine del mondo (quello fotografico, ad esempio) - solo nella misura in cui queste forze

diventano capaci di generare *forme significanti in movimento*⁸². A questo proposito, Dondero chiarisce la questione in un passaggio illuminante, che sintetizza in modo magistrale l'innovazione apportata da Fontanille nell'ambito del visivo, con la concezione di *soggetto polisensoriale*.

Per Fontanille non è possibile studiare le immagini fotografiche e pittoriche considerandole indifferentemente appartenenti al dominio del visivo dato che in questo modo si affermerebbe che è il canale sensoriale, la vista, a governare la presa percettiva dei testi, mentre in ogni nostro incontro con il mondo entra sempre in gioco la sinestesia percettiva, cioè l'unità profonda dei nostri sensi e l'impossibilità di distinguere e ripartire il sentire globale tra differenti canali sensoriali. (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 45)

La soluzione proposta da Fontanille è, a nostro avviso, tra le più promettenti in quanto apre ad una *semiotica del visibile* (Fontanille 1995) in cui il contributo della sensorialità (intesa anche come sensomotricità) alla *sintassi figurativa* dell'immagine, consente di valutare il modo in cui «i caratteri del visivo *emergono* dal visibile, [...] da una percezione [plurale e] sinestesica» (*ivi*, p. 47). Tra l'altro, la sensomotricità di cui parla Fontanille non è solo l'atto di enunciazione di quel corpo reale che prende posizione nel mondo ma va considerata anche come ciò che è *messo in memoria nel testo*, come quello che di essa rimane (impigliata, incarnata) nell'immagine sotto forma di tracce diffuse. Questo genere di sensomotricità è *convocata rispetto a una spazialità debraiata* (*ivi*, pp. 51-52), ed è - scrive Dondero - una «sensomotricità *ipotetica e non effettiva* - che è altro rispetto allo spazio di presenza realizzato» (*ivi*, p. 51). Essa si determina però in uno spazio testuale (*spazialità debraita*) che si manifesta anche come supporto e non più soltanto come forma

⁸² Cfr. FONTANILLE (2004, pp. 15-20).

(immateriale) dell'espressione. Si apre il campo in tal modo alla fondamentale questione dei supporti delle immagini che, come osserva giustamente Dondero, non è stata mai realmente affrontata in semiotica visiva (2020, p. 196). La significazione di un'immagine, infatti, «non dipende esclusivamente dalla relazione tra forma dell'espressione e forma del contenuto» (*ivi*, p. 202), ma va considerata anche in relazione al rapporto che ciascun enunciato, in quanto prodotto di un atto di scrittura (apporto), intrattiene con il proprio supporto.

Questo approccio permette di concepire l'enunciato visivo non come qualcosa di già stabilizzato ma come un insieme di tratti che si sono stabilizzati su un supporto di iscrizione e sedimentazione. Questa prospettiva rende quindi pertinente il gesto della produzione, che si tratti di un gesto manuale, senso-motorio o che dipenda da algoritmi. (*Ivi*, p. 203)

Nel prossimo paragrafo proveremo dunque a testare quest'ipotesi di ricerca - emersa appunto dalla lezione semiotica di Fontanille - a partire dalle *Verifiche* di Mulas (1971-72), un complesso progetto metalinguistico in cui l'immagine e la sua *gestualità instaurativa* coincidono al punto tale da manifestarsi in un'unica operazione visiva. La questione più specifica del supporto⁸³ (materiale e formale) verrà affrontata invece, con uno sguardo più attento, nel corso della pratica d'analisi proposta nell'ultimo capitolo di questo studio.

⁸³ A questo proposito, cfr. DONDERO (2016c).

2.4 *Le verifiche di Ugo Mulas: la fotografia come memoria del corpo*

L'intera ricerca artistica e concettuale di Mulas è circoscritta in un arco temporale di poco meno di un ventennio, conclusosi con le *Verifiche*, progetto inedito con cui l'autore tenta una definizione puntuale e un ripensamento critico (di tipo metalinguistico) del proprio strumento d'espressione: la fotografia. Gli inizi della sua carriera sembrano però non lasciare presagire i successivi sviluppi. Ciononostante, anche il primo Mulas - alle prese (a partire dal 1954) con il reportage fotogiornalistico degli eventi artistici della Biennale di Venezia - sa già riconoscere quanto la sua posizione di fotografo sia delicata, avendo a disposizione un linguaggio non verbale per cercare di trasmettere l'essenza di un altro linguaggio anch'esso puramente visuale: quello dell'arte. Ma è solo nell'ultima fase della propria esistenza che Mulas abbandona completamente la strada del realismo per dedicarsi, con l'idea delle *Verifiche*, alla trasformazione dei propri interrogativi teorici sulla natura del mezzo in esperimenti foto-materici - dove l'evento di una fotografia che si ripiega su stessa (in un atto di autoriflessione sulla propria specificità mediatica) viene concepito innanzitutto *in riferimento alla relazione tra supporto e apporto* (Dondero 2020). Nella serie di foto che Mulas chiama *Verifiche* confluisce un progetto che l'autore porta avanti dal 1968 al 1972, con lo scopo «[...] di [...] toccare con mano il senso delle operazioni che per anni ho ripetuto cento volte al giorno, senza mai fermarmi una volta a considerarle in se stesse, sganciate dal loro aspetto utilitaristico»⁸⁴.

⁸⁴ MULAS (1973, p. 145).

Nel 1970 ho cominciato a fare delle foto che hanno per tema la fotografia stessa, una specie di analisi dell'operazione fotografica per individuarne gli elementi costitutivi e il loro valore in sé. Per esempio, che cosa è la superficie sensibile? Che cosa significa usare il teleobiettivo o un grandangolo? Perché un certo formato? Perché ingrandire? Che legame corre tra una foto e la sua didascalia? ecc. Sono temi, in fondo, di ogni manuale di fotografia, ma visti dalla parte opposta, cioè da vent'anni di pratica, mentre i manuali sono fatti, e letti, di solito, per il debutto. Può darsi che alla base di queste mie divagazioni ci sia quel bisogno di chiarire il proprio gioco, così tipico degli autodidatti, che essendo partiti al buio, vogliono mettere tutto in chiaro [...]. (Mulas 1973, p.145)

L'idea di svelare il processo che governa i gesti quotidiani del fotografo, il desiderio di *mettere tutto in chiaro*, la necessità di comprendere *il proprio gioco*, confluisce dunque nella realizzazione di quattordici operazioni visive, ciascuna delle quali s'interroga su quelle che sono le principali componenti della pratica fotografica. Queste stampe, in genere tutte di formato 50x60, sono montate su lastre di alluminio e ricoperte da un vetro in plexiglass, «a testimonianza del fatto che la foto è un oggetto costituito all'interno di una pratica complessa, un'unità indivisibile tra le operazioni del soggetto e le figure del mondo»⁸⁵. Paolo Fabbri - in un interessante articolo inserito nel catalogo della mostra dedicata al fotografo, tenutasi al MAXXI di Roma (dal 4 dicembre 2007 al 2 marzo 2008) - a questo proposito, scrive che

La foto non rappresenta eventi: è un evento. Non è scrittura automatica della luce, ma il punto originale di convergenza tra soggetto e oggetto, dove si costruisce un gioco d'illusione e trompe l'oeil (Baudrillard). Il reale è messo in posa e a distanza per poi costruire il senso di un'altra scena: quella di una realtà più sottile che avvolge la prima con il segno della sua sparizione.

⁸⁵ Cfr. AMORE, C. (2003), *Le "Verifiche" di Ugo Mulas (1970-72). Discorsi fotografici sulla fotografia*, articolo online, numerazione di pagina assente, URL: <http://www.parol.it/articles/verifiche.htm>

L'effetto-impronta è il risultato di un trattamento particolare dell'energia luministica (l'apporto) sulla materia fotosensibile (il supporto).⁸⁶

La serie delle *Verifiche* mostra l'oggetto fotografico secondo l'ordine di manifestazione delle sue diverse componenti. Mulas attua, in sostanza, una "verifica" delle possibilità significative della fotografia, delle sue caratteristiche tecniche e «dei momenti della sua storia in cui si può rinvenire la specificità del suo potenziale espressivo»⁸⁷. Carmelo Amore, in un testo pubblicato in rete e intitolato *Le "Verifiche" di Ugo Mulas. (1970-72) Discorsi fotografici sulla fotografia*, fa notare come lo sfondo dell'intero progetto sia rintracciabile (a detta dello stesso Mulas) nella fenomenologia di Merleau-Ponty (1965), «con la quale esse hanno in comune la radicalità di una domanda che nasce dall'orizzonte stesso delle cose, delle operazioni in cui siamo quotidianamente immersi. Approfondendo i principi tecnici della fotografia, se ne porta alla luce la capacità di costituire un ambiente, una nuova espressione del mondo» (Amore 2003). Secondo Carmelo Amore, ciò che Mulas pone in essere lavorando a queste quattordici operazioni fotografiche è la convinzione che la struttura esistenziale che l'uomo forma con la realtà che lo circonda - la cui percezione si riversa nel mondo per riproporsi nelle figure fenomeniche dei suoi innumerevoli modi di essere (e di darsi) - non sia mai statica, ma si distenda lungo un piano polisensoriale percorso da un movimento di continua proposta e risposta di senso⁸⁸. In questa dimensione, il corpo del fotografo "si fa cosa del mondo" (Amore 2003). L'ultimo Mulas sembra quindi procedere nella stessa direzione del

⁸⁶ FABBRI (2007).

⁸⁷ AMORE (2003).

⁸⁸ Cfr. MERLEAU-PONTY (1965).

Fontanille di *Figure del corpo*, ovvero di quel Fontanille per il quale l'elaborazione di una sintassi sensomotrice è precondizione necessaria alla costruzione di una *sintassi figurativa* in cui prende forma l'identità corporale dell'attante. Le diverse forme attanziali messe in scena dalle operazioni fotografiche sottese alle 14 *Verifiche* emergono tutte, infatti, dalla valorizzazione di specifiche interazioni *inerziali* tra un particolare sistema materiale (supporto) e un insieme di forze e pressioni che si esercitano su (in) esso (Fontanille 2004). Gli esperimenti visivi proposti da Mulas

Si profilano secondo il ritmo con cui il mondo preme su di noi, secondo le modalità dell'inquadrare, dello scattare, del partecipare attraverso l'obbiettivo a quanto ci si offre. Di rimando, certe operazioni fotografiche vengono avvertite dal soggetto come proprie, anzi lo divengono nell'atto stesso di rilanciare una risposta. (Amore 2003)

La questione della sintassi sensomotoria dell'immagine fotografica, nonché l'idea di un corpo/enunciatore inteso come *soggetto polisensoriale*, viene affrontata, in particolar modo, nella verifica 7 - *Il laboratorio. Una mano sviluppa l'altra fissa* - dedicata a Sir John Frederik William Herschel. Qui si vuole dimostrare come certe operazioni del corpo siano parti integranti della tecnica fotografica e dell'immagine finale che da essa discende (l'enunciato visivo). Mulas, rievocando il merito di Herschel, ovvero la scoperta di quel reagente chimico che permise all'immagine rivelata di fissarsi (di prendere corpo), incentra la verifica 7 su due passaggi fondamentali: sviluppo e fissaggio; ma di rimando anche sul luogo nel quale queste operazioni vengono realizzate - la camera oscura - spazio amniotico in cui giunge a compimento un lungo

processo di incarnazione del pensiero, che ha inizio con lo scatto (con un'enunciazione senso-motoria) in fase di ripresa (presa dell'immagine).



Fig. 1

Verifica 7 - Il laboratorio - Una mano sviluppa l'altra fissa

Già Man Ray aveva lavorato solo con il laboratorio, senza pellicole già impressionate ed obiettivi, ma solo con le carte, i film, la luce, lo sviluppo ed il fissaggio. Ma l'intento di Mulas non è tanto produrre delle immagini con il laboratorio fotografico, quanto far apparire le operazioni che lo abitano, l'apporto delle quali andrà a contribuire al significato finale della foto. Dopo aver posto tanta attenzione all'ambiente degli artisti fotografati, in cui si svolge la loro attività, Mulas rivolge lo sguardo al proprio ambiente. L'oggetto fotografico che ne risulta è un foglio per metà bianco e per metà nero con le impronte di una mano su toni scuri e contorno di un bianco netto ed una dai toni chiari contornata di nero. (*Ibidem*)

Questa verifica dunque prova a tematizzare l'atto d'enunciazione e in tal modo a valorizzare la funzione *instaurativa* ricoperta dalla sintassi sensomotoria nella realizzazione dell'oggetto fotografico. Qui, Mulas si

sofferma sull'azione semiotica della gestualità: ovvero su quegli atti corporali che, avendolo prodotto, riemergono nel testo/enunciato come tracce di eventi sensibili bloccati in superficie (*gestualità instaurativa*).

Mulas prende un foglio di carta e lo sensibilizza alla luce, appoggiandovi sopra le mani, dopo averne immersa una nello sviluppo ed una nel fissaggio. Immersa la metà del foglio con l'impronta già fissata nello sviluppo, la parte ad essa circostante diventò nera, poiché aveva precedentemente preso luce; immerso poi il foglio nel fissaggio, l'impronta della mano a contatto con lo sviluppo, già apparsa per la sensibilizzazione della carta, rimase su toni neri. La mano bianca e quella nera cadono al centro della metà del foglio e rimangono rigidamente separate, raffigurando così la logica delle operazioni tipiche alle quali esse rimandano. (*Ibidem*)

L'attenzione posta da Mulas sul flusso di lavoro e sul ruolo decisivo ricoperto dalle scelte e dai gesti del fotografo (in termini di tempo di sviluppo, di fissaggio e di materiali e supporti), ci consente di ribaltare le posizioni della semiotica classica - che «ha considerato lo spazio visivo come esistente 'indipendentemente' dalle operazioni che lo costituiscono, come se questo spazio fosse immediatamente e naturalmente visibile e intelligibile»⁸⁹ - per cominciare a «[...] riflettere sulla questione delicata dei supporti delle immagini, che non è mai stata realmente affrontata in semiotica visiva» (Dondero 2020, p. 196).

In effetti, ciò di cui la semiotica dell'immagine ha saputo rendere conto è stata la relazione tra la forma dell'espressione e la forma del contenuto, attraverso la messa a punto della codifica semi-simbolica concernente la relazione tra le opposizioni categoriali sul piano dell'espressione (categorie cromatiche, categorie eidetiche e categorie topologiche) e le opposizioni categoriali sul piano del contenuto. Questa codifica ha lasciato da parte i supporti delle immagini, e ciò che ne accompagna l'iscrizione, vale a dire *l'atto di iscrizione delle forme su questi supporti*. (*Ivi*, p. 199)

⁸⁹ BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 46).

Questa verifica pone peraltro anche la fondamentale questione delle forme e delle forze (*attanziali*) che governano l'immagine. Mostrando l'evento della lateralità (congelato nell'anisotropia dello spazio visivo), la settima verifica ritorna all'origine di un atto radicalmente estetico (*aisthesis*) che si incarna nel nostro stesso corpo, nelle sue «radici profonde, radici che scavano nella più intima natura della nostra sensibilità»⁹⁰. Questi complessi rapporti di lateralizzazione e controlateralizzazione sono stati affrontati, da Wölfflin in un piccolo saggio del 1928. In sostanza, il nucleo dell'argomentazione wölffliniana sostiene che un'immagine, una volta invertita specularmente tramite il suo ribaltamento (l'autore nello specifico si riferisce alla diapositiva), non è più la stessa immagine.

Non essendo lo spazio proprio dell'arte isotropo, qualsivoglia alterazione degli assi fondamentali dell'orientamento spaziale - alto/basso, davanti/dietro e, per l'appunto, destra/sinistra - comporta decisive modificazioni nell'estetica, sintattica, semantica, simbolica e pragmatica dell'immagine stessa, della quale si afferma la «assoluta irreversibilità». In poche pagine, con notevole potenza di sintesi, Wölfflin mette problematicamente sul tappeto una serie di questioni che sarebbero poi state approfondite (anche spesso unilateralmente, privilegiando come fattore esclusivo ora questo ora quell'elemento della trattazione pionieristica wölffliniana) nella ricerca dei decenni a venire intorno al ruolo giocato dalla lateralizzazione nella storia dell'arte e più in generale dell'immagine.⁹¹

La settima verifica, in quanto sedimentazione visiva di forze e forme, è un vero e proprio postulato foto-materico. In questo spazio iconico, dove l'immagine sembra andare alla ricerca di una sofferta coincidenza con la sua stessa *dynamis*⁹², fluttua una soggettività *polisensoriale* (Fontanille

⁹⁰ WÖLFFLIN (2010, p. 185).

⁹¹ PINOTTI (2010b, p. 166).

⁹² «A un aspetto circostanziato della *dynamis* ha fatto riferimento Ursula Coope in *Techne as Productive Power and as a Kind of Episteme* (University of Oxford, Corpus

2004) che prova a realizzarsi come processo spirituale per mezzo di una faticosa risalita fotografica (e concettuale) all'origine del sensorio.

L'occhio e la mano - scrive Mazzacut-Mis - aprono una dimensione che coinvolge la visibilità e la tattilità, cioè un ambito legato alla sensibilità. Da un lato la mano è, come vuole Fiedler, il luogo deputato a prolungare la vista; la mano è il mezzo attraverso il quale si realizza e viene portato a compimento il processo spirituale della creazione artistica. Dall'altro, come sostiene Focillon, la mano è l'organo dell'artista per eccellenza, che è infatti prima di tutto mano che tocca e che plasma, mano che conosce e che crea.⁹³

La sfida che l'ultimo Mulas offre alla semiotica è dunque «quella di modellizzare il soggetto affetto dall'esperienza delle forme sensibili» (Basso Fossali e Dondeo 2006, p. 45), per assumere finalmente le figure testuali «in quanto corpi e non [...] come semplici entità logiche e formali» (*ibidem*). Lo spazio visivo proposto dalle *Verifiche* non è un *topos* astratto e disincarnato, così come le singole occorrenze testuali che lo costituiscono non sono caratterizzate da un presente acronico. Esso, piuttosto, si offre allo spettatore - articolandosi secondo una forma di testualizzazione che ci permette di reperire, nel testo stesso, “il contatto

Christi College, 2014). La studiosa, dopo aver ricordato che, secondo Aristotele, *techne* indica sia un potere produttivo sia un tipo di *episteme*, si è domandata in che senso essa possa essere un tipo di scienza, avente in quanto tale a che fare con gli universali, ed essere al contempo il potere di produrre qualche cosa. Coope ha sostenuto che il successo di una produzione sia determinato dalla possibilità di compiere modifiche, cioè dal fatto che sia in grado di reagire ‘dinamicamente’ al mutare delle circostanze e dinanzi alle variabili che i diversi contesti ispirano. Questa «essential flexibility» della *techne*, secondo la studiosa, è l'elemento che differenzia il significato produttivo della *episteme* da quello teoretico: la «productive *episteme*» o *techne* si basa su una potenzialità attuata in modo incompleto e pertanto sempre migliorabile, a differenza dell'*episteme* teoretica, che è vista come completa, poiché le spiegazioni di cui si avvale sono finite». SIDDHARTHA BRUMANA S. I. (2017), *Energeya e dynamis in Aristotele. Prospettive contemporanee del dibattito*, in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 3, pp. 737-744. A questo proposito, cfr. anche CRUBBELLIER, M. (dir., 2008), *Dunamis. Autour de la puissance chez Aristotele*, Louvain-la-Neuve, Peeters.

⁹³ MAZZACUT-MIS (dir., 1997, p. 4).

con l'atto creatore" (*ibidem*) - come un dispositivo culturale fortemente stratificato⁹⁴, segnato da una meccanizzazione incorporata, in virtù della quale si generano forme (informazioni), plurali, eterogenee, ma tutte indistintamente «ancora 'impregnate' dall'arte del fare e da una attività corporale» (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 46). Qui, il gesto d'enunciazione e il suo prodotto (enunciato) si mostrano contemporaneamente, come un modello che mostra la sua legge (di formazione). Ma è con la prima verifica, l'*Omaggio a Niépce* - dedicata al negativo e alla sua manifestazione di superficie - che Mulas arriva a pensare la fotografia come vero e proprio "atto semiologico" (Metz 1991), ovvero come un meccanismo *attraverso il quale alcune parti di un testo ci parlano di quel testo come atto*⁹⁵.

Con la *Verifica 1, Omaggio a Niépce*, Mulas mette in evidenza uno dei principi costitutivi della fotografia ovvero la superficie sensibile. Il negativo

⁹⁴ Mulas con il suo lavoro di verifica, anticipa, negli esiti della sua indagine, anche le posizioni di Jeff Wall, che, nel suo saggio *Fotografia e intelligenza liquida*, propone un'interessante distinzione tra *intelligenza liquida* della natura e carattere *secco* dell'istituzione della fotografia. Il carattere "liquido" della fotografia è rintracciabile nella fase di gestazione dell'immagine analogica, cioè in quel processo di sviluppo che per Mulas costituisce il luogo primario dell'iscrizione fotografica, poiché «incorpora traccia memoriale di processi di produzione molto antica - di lavaggio, fissaggio, soluzione e così via, pratiche connesse all'origine della *téchne* - quali, per esempio, la separazione dei minerali nelle estrazioni primitive» (Wall 2013, p. 12). All'*intelligenza liquida* si contrappone, però, il carattere *secco* del medium, rappresentato dalla meccanica dei corpi fotografici e dagli ingranditori che non possono in alcun modo interagire con l'acqua, pena la loro distruzione. Nell'avvento del display - elemento "secco" che Mulas non avrebbe potuto ancora considerare data l'epoca in cui visse - Wall, ad esempio, rintraccia la linea di confine tra la dimensione liquida e quella secca, tra il tempo biologico e quello elettronico, tra un mondo materico all'interno del quale gli oggetti si possono trovare e un altro, virtuale, nel quale questi vanno evocati, se non addirittura rimpianti. Cfr. WALL (2013).

⁹⁵ Giovanni Manetti, riprendendo l'idea di Ducrot (1978) secondo la quale non si può parlare senza parlare della propria parola, ricorda che Metz (1991), a proposito dell'enunciazione sostiene che essa è «l'atto semiologico attraverso il quale alcune parti di un testo ci parlano di quel testo come atto». MANETTI (2008, p.189).

sviluppato a contatto senza essere stato impressionato si ritrova esposto come un oggetto decontestualizzato dal suo normale uso e riesce a stimolare la nascita di un nuovo punto di vista sull'invenzione di Niépce, il cui significato è stato dimenticato nell'epoca in cui l'accesso alla fotografia si fa sempre più generalizzato, quando l'offerta di nuovi mezzi tecnici e l'automatismo delle azioni prendono il sopravvento. Ma sospendendo il contesto d'uso, non si ottiene solo un *objet volée*, non assistiamo solo alla sottrazione da un contesto, perché ci troviamo invece di fronte al supporto sensibile sul quale si stringe il nesso con il mondo. L'esposizione del negativo non può essere infatti scissa dalla presenza della linguetta bianca che ha preso luce automaticamente, all'apertura del rullino. E' una sorta di inversione di rapporti: i sali d'argento dei negativi sono stati ripuliti dallo sviluppo senza esser stati utilizzati, quindi non si è creata nessuna operazione di fissaggio, mentre la parte di rullino che normalmente si butta via ha registrato l'interazione con la luce. I rapporti tra il negativo e la linguetta, tra la presenza della luce nei numeri che ordinano progressivamente i singoli fotogrammi e l'assenza di impressione del negativo, tra l'apparente inutilità della linguetta e il suo prender luce, assumono la configurazione del chiasma. (Amore 2003)

L'operazione concettuale sottesa alla costruzione fotografica della prima verifica coincide con un'esigenza di riflessione teorica sulla disponibilità materica del negativo, sul suo essere una superficie (corporea) fatta per prender luce.

Il negativo non impressionato non è un nulla, nonostante in esso non si manifesti alcunché, perché a mostrarsi è l'attesa della luce, la modificazione di una superficie che è già predisposta ad accoglierla. I numeri dei fotogrammi, la sigla della casa produttrice testimoniano che il negativo è già un progetto di immagini e che l'automatismo con cui alle origini si qualificava la tecnica fotografica è in realtà una trascrizione. La fotografia diviene così una forma di scrittura, un mezzo che esprime il mondo perché ne fa parte, a partire dalla quale si delinea anche l'identità del soggetto che con essa opera. (*Ibidem*)

E' interessante far notare a questo punto, d'accordo con Marsciani, come «in semiotica si danno due contrarie passioni: una passione della superficie e una passione della profondità» (Lancioni e Marsciani 2007, p.

105). E come, sempre secondo Marsciani, sia importante imparare «ad articularle tra loro se non si vuole che si contraddicano ad ogni momento durante il lavoro di costruzione della teoria. Superficie e profondità sono nello stesso tempo due realtà e due illusioni» (*ibidem*). Il lavoro di verifica proposto da Mulas ci mostra proprio questo, cioè quanto l'una sia reale per l'altra «solo se questa è in grado di comprendere quella come un simulacro che essa stessa produce. La profondità *produrrà* una superficie come simulacro di realizzazione e la superficie *produrrà* una profondità come simulacro delle condizioni della propria esistenza» (*ibidem*). Nello sterminato nero su nero di questa verifica - consistente nell'esposizione di un rullino fotografico non impressionato, ma solo sviluppato, fissato, ritagliato in sei spezzoni (secondo lo schema del provino) e messo sotto vetro a significare la chiusura fisica e simbolica del processo⁹⁶ - balzano agli occhi due frammenti bianchi: «uno è il gancetto per fissare il rullino al cilindro di ricarica e l'altro è l'inizio della pellicola, quello che necessariamente resta esposto alla luce e si brucia» (Grazioli 2010, p. 168). Su questi due frammenti, del tutto ignorati nell'ordinarietà della prassi fotografica, Mulas argomenta a lungo, affidando a questo passaggio «il simbolo materiale, letterale, della sua concezione della fotografia [...]» (*ibidem*). Questi pezzetti di fotogrammi non utilizzati hanno, per Mulas, il potere di svelarci il senso globale dell'operazione fotografica, e con esso anche tutta la sua portata semiotica: «Questo pezzettino lo si butta sempre, no? In questo pezzetto di film è invece condensata l'invenzione di Niépce»⁹⁷. Proprio quel piccolo frammento, completamente bruciato

⁹⁶ GRAZIOLI (2010, p. 165).

⁹⁷ QUINTAVALLE (1973, p. 78).

(che perciò una volta sviluppato e fissato dà il bianco puro) e che quindi si butta - dice Mulas ad Arturo Quintavalle - è «quello che ci salva, capisci?, quello che ci salva perché ci riconduce al pensiero di Niépce e quindi a una riconsiderazione globale di tutto il nostro lavoro [...]» (Quintavalle 1973, p. 78). Il rullo vergine della prima verifica è quindi il luogo della reversibilità simulacrale delle forme, il perno del loro rapporto osmotico, il punto focale d'intersezione fra profondità e superficie. E la pellicola altro non è che una minuscola estensione sensibile di un pezzo di mondo che al buio *prende corpo* (impregnandosi di immagini latenti) e alla luce *prende forma*⁹⁸. Nell'*Omaggio a Niépce*, inoltre, la visione dello spettatore si traduce in un rapporto aptico con l'oggetto (fotografico), giacché - in questo spazio poroso come la pelle (Bruno 2016, p. 131) - ciò che rende possibile la realizzazione di un'esperienza di superficie, di texture, è proprio la manifestazione pura (fine a se stessa) del nero intenso e del bianco assoluto.

Una pellicola è, soprattutto, un deposito materiale. Ciò che resta sulla superficie, e ciò che avanza come superficie. In questo senso, la pellicola è un vero e proprio sedimento, un residuo, una rimanenza. Il suo tessuto fotosensibile è una membrana sottile [...]. Su questa membrana traslucida, si vedono le rughe del tempo. Nella pellicola si deposita l'«usura» stessa del tempo, i cui resti sono fisicamente esposti nel passaggio della luce. (*Ibidem*)

Mulas, con questa verifica, ci fa percepire la qualità epidermica della fotografia - la sua *pellicula* appunto - ricordandoci che essa non è altro che un oggetto fisico (celluloide) composto da «un sottile strato di sostanza non troppo dissimile dalla fibra del pigmento o dalla vernice di una pennellata» (*ivi*, p. 130). Osservando il bianco e il nero di questo

⁹⁸ BRUNO (2016, p. 130).

negativo - sviluppato, provinato ed esposto come un normale rullino impressionato - sembra che il tempo vi si sia iscritto ad intervalli, secondo il ritmo dell'esistenza interna della pellicola (della sua immanenza percettiva). Ma c'è di più: in quest'operazione fotografica dal carattere decisamente concettuale, oggi si può anche sperimentare il declino della vita storica del mezzo filmico (*ivi*, p. 132); obsolescenza in virtù della quale la temporalità fotografica esposta in superficie si trasforma in traccia.

Si converte in un luogo di passaggio, che segnala che qualcosa è “passato”, cioè transitato, non solo trascorso. Fatta di particelle luminose, questa pellicola traslucida trattiene nella propria trama una materia archivistica, e tuttavia non è uno strumento estinto. E' piuttosto una sostanza, un oggetto in transizione, un medium transitorio il cui tempo è, in vari modi, “passato” nella proiezione. (*Ivi*, p. 133)

La riflessione condotta da Ugo Mulas sulla materialità di superficie ci consente dunque di rafforzare, a partire da uno sguardo locale (legato cioè allo scandaglio sperimentale dei luoghi [*tòpoi*] materici del medium analogico), l'ipotesi teorica della costruzione di un'autonomia non ontologica della semiotica fotografica⁹⁹. Di un semiotica cioè che non dovrebbe più basarsi sulla distinzione *aprioristica* tra media produttivi, ma dovrebbe tener conto della «[...] costituzione e iscrizione delle forme mediante differenti tensioni tra supporto e apporto» (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 40).

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

⁹⁹ Questa questione è stata trattata recentemente, in modo organico ed illuminante, da DONDERO (2020).

pittura, con il disegno, con la fotografia o con il cinema. Per esempio, la grafica e la pittura implicano innanzi tutto una sintassi manuale, gestuale, senso motoria e in questo senso si avvicinano alla scrittura. Per contro, [...] la sintassi figurativa della fotografia è innanzi tutto quella dell'impronta della luce su una superficie sensibile [...].¹⁰⁰

Si tratta perciò di comprendere come le immagini, pur appartenendo ad una forma semiotica unica (Floch 1986), siano comunque prodotte da *gestualità instaurative* differenti, quelle stesse che nell'immanenza del testo ne determinano la sintassi. Cosa che Mulas ci permette di fare operando una testualizzazione dell'atto produttivo e inglobandolo nella sincronia del testo iconico (si pensi alle *Verifiche* n. 5 e n. 6: qui la tecnica dell'ingrandimento, portata all'eccesso, conduce all'aniconismo della grana, ovvero alla rivelazione in immagine dell'apparato nascosto). Tematizzando il processo, mostrando caratteristiche, possibilità e limiti dell'apparato, Mulas ci costringe a considerare la fotografia con occhio clinico, ponendoci di fronte ad un mezzo che parla di sé a partire da sé, ad un organo (anche nel senso di *organon*) che sfoggia i suoi sintomi (che ne parla). Le *Verifiche*, in fondo, hanno un ritmo tautologico, sono immagini senza mondo, meta-immagini, icone introflesse che si appoggiano al mondo (agli oggetti del mondo) per guardare in se stesse. Per chiarire meglio quest'ultimo aspetto, si potrebbe anche ricorrere al concetto di *metapictures*, che Mitchell (2018) utilizza per rappresentare quel tipo di immagini «che ci mostrano cosa siano le immagini, come funzionino, dove siano collocate»; e più in generale per suggerire la fondazione di una *scienza delle immagini* capace di accettare «l'ineluttabilità della *metapicture* e affrontare l'abisso vertiginoso dell'infinito regresso che

¹⁰⁰ FONTANILLE (2004, pp. 128-129).

sembra dischiudersi quando usiamo le immagini per comprendere le immagini»¹⁰¹. Il problema posto dall'utilizzo del suffisso *meta-* è stato però trattato, dentro un'ottica semiotica, da Maria Giulia Dondero che, prendendo le distanze dalla storia dell'arte tradizionale e dagli stessi *Visual Studies*, e ispirandosi alle ricerche di Fontanille (1989), Marin (1994) e Stoichita (1993), ha intrapreso un ripensamento della nozione di metalinguaggio alla luce della teoria dell'enunciazione per «testare la trasposizione [di questa teoria], elaborata in linguistica, nel campo del discorso visivo» (Dondero 2020, p. 15). Nell'affrontare il problema del *metavisivo* «senza farsi ingabbiare dalla questione delle unità *a priori*» (ivi, p. 24), Dondero compara la nozione di *riflessività* (diffusa presso la maggior parte delle scienze dell'immagine) con quella di *metalinguaggio* (ostacolata per via del suo implicito rimando ad una gerarchia tra linguaggi), e mediante il concetto di *tematizzazione dell'enunciazione*, valorizza in termini semiotici tutte quelle tipologie di immagine che ci forniscono le istruzioni per comprendere e descrivere non soltanto il modo in cui esse sono state prodotte ma anche il modo con cui riflettono sul come devono essere prodotte: le loro norme, le loro regole, il loro obiettivo (cfr. Dondero 2020, p. 160 e ss.). Le *Verifiche* di Mulas appartengono dunque, a nostro avviso, a questo vasto dominio, al dominio del *meta-*; ma sbaglieremmo se le considerassimo solo come dei *meta-enunciati*. Esse non rimandano infatti alla semplice riflessione di un testo su stesso ma svolgono le funzioni metalinguistiche individuate da Dondero poiché, nel campo d'azione aperto e mobilitato da queste 14 operazioni fotografiche, la riflessione dell'immagine sulla propria

¹⁰¹ MITCHELL (2018, p. 37).

specificità mediatica avviene sempre in riferimento alla fondamentale relazione tra *supporto* e *apporto* (Dondero 2020, p. 160). Nella ricerca di Maria Giulia Dondero (2020), la valorizzazione del medium come *sostanza del piano dell'espressione* - ovvero come supporto, apporto e gesto d'iscrizione - ha lo scopo di riempire un vuoto, di «[...] chiarire un punto cieco della disciplina semiotica: la materia e i gesti di cui sono fatte le immagini» (Dondero 2020, p. 124). Dondero, memore della lezione di Fontanille, è profondamente consapevole - tanto quanto l'ultimo Mulas - del fatto che «la 'formazione' della materia genera un dialogo/confitto tra ciò che organizza e ciò che è organizzato, tra le regole di formazione e le materie che le subiscono o le accompagnano» (Dondero 2020, pp. 201-202); e che da queste interazioni inerziali tra un particolare sistema materiale (supporto) e un insieme di forze e pressioni che si esercitano su di esso (apporto) dipende l'intero processo di significazione dell'immagine.



Fig. 2

Verifica 5 – L'ingrandimento - Il cielo per Nini

CAPITOLO TERZO

RIFLESSIONI TEORICHE SUL MEDIUM FOTOGRAFICO

Qualunque sia la cosa, il mezzo che [...] «si frappone», sarà sempre un'ortopedia apposta e che servendo sottolinea una separazione.

Remo Guidieri

3.1 Una valutazione preliminare: la sfida semiotica dell'etnografia visiva

Jerome Bruner, ne *La cultura dell'educazione* (1996), fa notare che «è una curiosa abitudine del pensiero occidentale fin dai tempi degli antichi Greci presupporre che il mondo sia razionale e che la vera conoscenza di quel mondo sia destinata ad assumere la forma di proposizioni logiche o scientifiche riconducibili a una spiegazione»¹⁰². Secondo Bruner, in sostanza, il paradigma classico della conoscenza avrebbe istituito un

¹⁰² BRUNER (1996, p. 137).

mondo razionale, governato dalla logica dell'ordine e della continuità. In base a questo paradigma «la conoscenza scientifica è tale dal momento che assume forme di proposizioni logiche, elaborate dal soggetto, capaci cioè di spiegare il mondo: conoscenza oggettiva perché riproduce la realtà del mondo»¹⁰³. Il problema della conoscenza scientifica, peraltro, si è posto, sin dall'antichità, nei termini di una sostanziale prevalenza dell'oggetto, sostituita, solo nel cuore della modernità, da un soggettività a tutto tondo, posta in piena luce, auto-evidente, e concepita come centro produttore di conoscenza certa (necessaria e universale). A tal proposito, Statera ricorda che «lo schema logico adottato nella storia del pensiero occidentale ha costantemente esibito una polarità, assunta la quale il problema di fondo è stato quello di escogitare una qualche forma di rapporto che consenta di superare la dicotomia fra soggetto e oggetto»¹⁰⁴.

Storicamente, almeno fino al ventesimo secolo, ha in generale prevalso l'oggettivismo, il cui padre legittimo può individuarsi in Platone, sulla cui scia si muove una legione di pensatori. La verità, in questa prospettiva, è raccolta in un oggetto dato, di natura ideale, che deve essere in qualche modo penetrato. (Statera 1997, p. 13)

In realtà, nel corso della ricerca filosofica e scientifica moderna, il “mito” dell'oggetto è tornato ad imporsi con la cosiddetta questione del metodo, nella misura in cui si è fatta dipendere la sua formulazione dall'elezione della soggettività e del pensiero a elementi prioritari «[...] dai quali derivare il metodo attraverso cui verificare ed analizzare la realtà esterna» (Ammaturo 2004, p. 57). In questo modo, la conoscenza diventa il

¹⁰³ AMMATURO (2004, p. 53).

¹⁰⁴ STATERA (1997, p. 13).

risultato di un'osservazione che procede nell'analisi della realtà mediante una soggettività finalisticamente orientata alla produzione dell'evidenza. Questa visione strumentale del soggetto nella definizione della conoscenza troverà, nonostante il tentativo fatto da Kant di proporre una soluzione integratrice contro la concezione metodologica di marca monista, il suo maggior esito nel positivismo ottocentesco. Nella seconda metà del XIX secolo, infatti, «l'idea di soggetto non entra in distinzione nel processo conoscitivo: egli risulta osservatore e riproduttore di ciò che è già al di fuori della sua attività; la sua è una posizione passiva, poiché nella descrizione di ciò che osserva deve solo spiegare i processi causali dei fenomeni» (*ivi*, p. 58). Il paradigma positivista rappresenta quindi il processo ultimativo di una visione veicolare del soggetto. Il positivismo ha concepito la conoscenza scientifica come un oggetto di osservazione non alterato da colui che osserva: «l'osservatore deve limitarsi a scoprire gli elementi che costituiscono la realtà, mettendo da parte qualsiasi tipo di intervento soggettivo che potrebbe in qualche modo inquinarla» (*ivi*, p. 59). Le stesse scienze sociali del XIX secolo, a cominciare dall'antropologia - per la quale l'interesse antropometrico, come vedremo nell'ultima parte di questo studio, ha costituito per un lungo periodo di tempo il principale centro ispiratore - si sono affermate sotto l'egida di questo oggettivismo radicale in virtù del quale l'evento "perturbante" dell'incontro etnologico - attorno a cui tra l'altro ruota, come si sa, l'intero dispositivo epistemico del loro discorso scientifico - è stato negato da un approccio sostanzialmente tassonomico e censimentario verso il corpo dell'altro. Ma l'ultimo baluardo del "mondo dell'oggetto" - e quindi di tutte quelle idee e modelli che attorno ad esso e alla sua

solidità epistemica si sono costituiti - è stato rappresentato dall'indivisibilità dell'atomo. A cominciare dai primi anni del XX secolo, con la scoperta dei fondamenti microfisici dell'ordine materiale, prende forma però anche un nuovo paradigma capace di riconoscere finalmente la "complessità policentrica del sapere"¹⁰⁵, soprattutto in relazione al principio dell'*observer-dependent* (per cui ogni verità scientifica è "locale" e frutto della relazione che si instaura tra il ricercatore e l'oggetto indagato; la verità quindi è *observer dependent*). Maturana, a questo proposito, ricorda come dentro questa nuova ottica, «[...] le spiegazioni scientifiche non richiedono [più] un'assunzione di oggettività, in quanto non spiegano una realtà oggettiva indipendente. Le spiegazioni scientifiche spiegano la prassi in cui vive l'osservatore, e lo fanno attraverso le coerenze operative che l'osservatore costruisce nella sua prassi. E' questo fatto che dà alla scienza i suoi fondamenti biologici e fa della scienza un dominio cognitivo legato alla biologia dell'osservatore e caratterizzato dall'ontologia dell'osservare»¹⁰⁶. Una delle conseguenze più interessanti della svolta prassica a cui fa riferimento Maturana, è riscontrabile, a nostro avviso, proprio nell'ambito delle scienze demotno-antropologiche¹⁰⁷. L'impiego sempre più massiccio dei mezzi

¹⁰⁵ Cfr. ARDIGO' (1989, p. 57).

¹⁰⁶ Maturana (1993, p. 15).

¹⁰⁷ L'utilizzo del medium fotografico ha introdotto nei percorsi di referenzializzazione di queste scienze, anche la questione (cruciale) dell'inconscio tecnologico. «Il problema dell'inconscio si pone dunque come un crinale tra le due facce di un medesimo dilemma, rispetto al quale, in modo obliquo, erratico, la fotografia sembra indicare una possibile soluzione: nel senso che il peculiare genere di inconscio che essa comprende nelle sue determinazioni costitutive - un inconscio, appunto, meramente «ottico», e dunque impersonale, "esterno" alla coscienza immaginativa - consente la formalizzazione, o la traduzione su un piano cosciente, di quei "traumi percettivi", di quegli abissi mnestici su cui è edificato il nostro rapporto col reale. Di essi

audiovisivi¹⁰⁸ come strumenti di ricerca con proprie finalità euristiche e non come semplici tecniche annotative e ancillari da affiancare estrinsecamente al canonico armamentario di queste discipline, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, ha favorito il consolidarsi di nuove ipotesi operative, di nuove modalità d'indagine sociale, come la *Visual Anthropology*¹⁰⁹. Nello stesso tempo però esso ha anche determinato un certo imbarazzo metodologico, dovuto innanzitutto alla difficoltà di riuscire a conciliare coerentemente le loro più che legittime rivendicazioni di scientificità con una concezione del mezzo a bassa densità critica. Riflettere sul ruolo delle ipo-icone¹¹⁰, nonché sugli effetti del loro impatto sulle prassi discorsive di queste scienze a partire dai nuovi paradigmi dell'epistemologia costruttivistica postmoderna (per i quali non essendoci più un soggetto e un oggetto dati una volta per tutte come entità autonome

la fotografia, a modo suo, riesce ad appropriarsi, restituendoli poi come impronte o macchie di Rorschach capaci di indicare un "al di là del senso" che è ciò su cui il senso, esistenzialmente, si fonda». FRANGAPANE (2010, p. 184).

¹⁰⁸ La fotografia, intesa come "descrizione densa", segnala il punto di contatto tra la coscienza del mondo reale e le sue "voragini traumatiche" «[...] ed è in virtù di questo paradosso che può operare al tempo stesso come un'allucinazione [...] e come un disvelamento della realtà. Essa non si caratterizza [...] come un mero "accumulo" di passato, ma come una sua riconfigurazione (nel senso ricoeuriano), una sua proiezione sul presente». GEERTZ (1998, p. 42). Per quanto riguarda il metodo della fotografia etnografica, questa nozione è ripresa da FAETA (2003).

¹⁰⁹ Si rimanda al § 1.3 del presente studio.

¹¹⁰ Umberto Eco, sulla scorta della riflessione semiologica di Peirce, definisce le immagini fotografiche "ipoicone" per distinguerle da tutte le altre immagini create direttamente dalla fantasia e dalla creatività dell'uomo. La fotografia è, infatti, per Eco un segno di connessione fisica, vale a dire un indizio, una traccia, un'impronta del reale scaturita da un oggetto impressore che contribuisce attivamente con il suo "essere lì" (soggetto) alla produzione fotografica dell'oggetto iconico. A questo proposito, cfr. ECO (1988). Anche la Sontag, nel distinguere la fotografia dalla pittura, osserva: «il pittore costruisce, il fotografo rivela. In altri termini, l'identificazione del suo soggetto è sempre alla base della nostra percezione della fotografia, cosa che non avviene necessariamente per un quadro [...]. Di conseguenza le qualità formali dello stile - che sono fondamentali in pittura - in fotografia hanno al massimo un'importanza secondaria, mentre ha sempre importanza primaria il soggetto». SONTAG (2004, p. 80).

ed astratte viene meno anche l'idea tradizionale di metodo scientifico), significa perciò provare a superare il limite costituito da una valutazione puramente astratta delle metodologie, per «istituire un confronto fra esse e la pratica scientifica, assumendo quest'ultima come parametro per le riflessioni metodologiche» (Lentini 2005, p. 299). In quest'ambito, ad esempio, l'impiego del medium fotografico (così come di ogni altro dispositivo tecnico di intermediazione) fa emergere continuamente l'impossibilità di determinare una netta separazione tra fatti e teorie, dimostrando, d'accordo con Feyerabend, che «l'esperienza ha origine *assieme* ad assunti teorici, *non* prima di essi e che un'esperienza senza teoria è altrettanto incomprensibile come (si presume sia) una teoria senza esperienza»¹¹¹. La difficoltà nasce invece quando queste scienze (in tensione verso il dato) combinano inconsapevolmente taluni ideali (teorici) con una insufficiente conoscenza del mezzo.

Gli ideali - scrive Lentini - sono cose altisonanti come 'chiarezza', 'intelligibilità', 'precisione', 'razionalità', 'adeguatezza logica'. Il pensiero dovrebbe muoversi secondo traiettorie prestabilite; i suoi risultati dovrebbero possedere precisi tratti caratteristici e il mondo dovrebbe venire rappresentato in questa forma e in nessun'altra. (*Ivi*, p. 298)

L'errore non sta allora in un certo tipo di metodologia ma nel metodologismo: cioè nell'idea secondo cui possa darsi un metodo scientifico prestabilito ed indipendente dal processo di ricerca e dalla sintassi dei suoi strumenti (*media*). Si tratta di una trappola teorica da disinnescare giacché la scienza in generale e le scienze socio-antropologiche in particolare, come è stato ampiamente dimostrato anche

¹¹¹ FEYERABEND (1979, p. 137).

da Latour¹¹², sono dimensioni operative complesse, dove il ruolo preponderante della mediazione tecnica (della *traduzione tecnica* delle loro prassi) determina un continuo incrocio tra attori umani e non umani (attori ibridi) dando luogo a «sovrapposizioni di competenze e a processi di delega di cui è difficile rendere conto isolandone gli elementi» (D'Armenio 2017, p. 70).

Quel che Latour mette bene in evidenza - scrive Fabbri - è che non si tratta affatto di semplici protesi della soggettività che esisterebbero di per sé. Si tratta invece [...] della costituzione di unità complesse, di relazioni inestricabili tra persone umane e cose-strumenti che producono degli attanti collettivi. Situazioni come quelle, per esempio, di un uomo che guida un'automobile andrebbero studiate comunicativamente come attanti collettivi composti di parti umane e parti artificiali ma con un'unica istanza attoriale che dà luogo a comportamenti sociali altrimenti incomprensibili. (Fabbri 1998, p. 71)

L'enunciazione scientifica non si dà quindi come un gioco combinatorio guidato da regole preconfezionate, e i suoi prodotti (i suoi enunciati) non sono discorsi rigidi sul mondo controllati da un metodo fisso. Essa, al contrario, si offre come un campo aperto di ricerca dove le regole sono interne allo stesso processo d'indagine, «inventate con piena libertà benché non senza ragione, e utilizzate e messe alla prova nella loro efficacia di volta in volta» (Lentini 2005, p. 303). In questo modo, nell'ambito della ricerca scientifica, viene a delinearsi un tipo di enunciazione che pone lo strumento come *snodo fondamentale della produzione semiotica* (D'Armenio 2017).

¹¹² A questo proposito, cfr. LATOUR (1991) e (1999a).

È noto che la scienza si serve delle immagini, sia verbali sia visive, come uno strumento essenziale nella sua ricerca di spiegazioni sempre più accurate della realtà materiale. Modelli, diagrammi, fotografie, grafici, schizzi, metafore, analogie ed equazioni (l'intera famiglia peirciana delle icone o segni per somiglianza) sono cruciali per la vita della scienza. (Mitchell 2018, p. 33)

Bisogna insistere allora sul ruolo giocato dai dispositivi dell'enunciazione (ad es. l'apparecchio fotografico nella ricerca etnografica) e sulle competenze tecniche a loro legate. «Gli attori ibridi composti da umani e oggetti tecnici producono [infatti] - scrive D'Armenio - delle competenze dovute alla loro sovrapposizione e al loro aggiustamento reciproco. Tali competenze [...] sono il risultato del normale processo di blackboxing che coinvolge la tecnica: quando un oggetto o una competenza s'installano e diventano efficienti, esse sembrano sparire per agire inavvertitamente» (D'Armenio 2017, p. 79). Per quanto riguarda i linguaggi non verbali, bisogna poi anche ricordare che i metodi per produrre segni fotografici, audiovisivi e verbali sono differenti tra loro almeno secondo tre aspetti principali: 1. per ciò che concerne il loro rispettivo sistema; 2. per ciò che concerne le operazioni di produzione, e 3. per le occorrenze prodotte. Essi, inoltre, sono strettamente implicati nella costruzione di relazioni semiotiche peculiari: non si tratta di valutare solo il modo in cui, ad esempio, un segno o testo fotografico genera senso rispetto a uno verbale, ma anche il tipo di ambiente che contribuisce a costruire. Si tratta dunque, d'accordo con Eugeni (2000), di non dismettere l'idea di una specificità dei singoli media, ma di ritenere che tale specificità e i criteri di individuazione che sono ad essa legati, sono vincolati alle forme dell'esperienza concreta che di volta in volta le diverse manifestazioni

mediali producono. In questo capitolo vorremmo provare quindi ad indagare la relazione tra fotografia e pratica a partire dall'idea secondo la quale l'esperienza fotografica è prima di tutto, inevitabilmente, un'esperienza tecnica. Considereremo questo tipo d'esperienza come la manifestazione mediale di uno strumento di visione che, in quanto dispositivo, attraverso le sue forme proprie, esprime «[...] un paradigma filosofico della visione stessa e quindi [il] rapporto fra il soggetto conoscente e un certo modo di pensare il reale e il visibile»¹¹³. Il medium così inteso, ovvero come *dispositivo semiotico*, e non ridotto a mera tecnologia, si configura dunque come un deposito (fisico e simbolico) «di strategie e di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono a loro volta condizionati»¹¹⁴. In altri termini, per dirla con Deleuze (1989), come un *groviglio* «[...] dove si mettono in tensione e si intrecciano molteplici dimensioni: regimi di visibilità, regimi di enunciazione, le linee di forza della dimensione del potere e di quella della soggettivazione» (Crary 2013, X). Assumere la fotografia in questo modo, cioè come un campo di forze capace di attivare un insieme di strategie che istanziano differenti regimi di visibilità, di enunciazione e di soggettivazione, conferisce infine all'osservazione il carattere di una vasta *dimensione epistemologica* «in cui la visione si materializza nella storia e diventa essa stessa visibile» (*ivi*, p. 8).

La visione e i suoi effetti sono sempre inseparabili dalle possibilità di un soggetto osservatore che è allo stesso tempo sia il prodotto storico sia il luogo dove si verificano le pratiche, le tecniche, le istituzioni e le procedure di soggettivazione. (*Ibidem*)

¹¹³ CRARY (2013, X).

¹¹⁴ Cfr. FOUCAULT (2001).

3.2 Franco Vaccari: il problema dell'inconscio ottico

Il concetto di “inconscio ottico”¹¹⁵ - apparso per la prima volta nel 1931 in uno scritto di Walter Benjamin¹¹⁶: *Piccola storia della fotografia* - ha continuato a svilupparsi nel tempo, e agli inizi degli anni '70 del secolo scorso è arrivato ad incarnarsi plasticamente in un particolare congegno artistico chiamato dal suo inventore: *Esposizione in tempo reale n. 4*¹¹⁷.

La portata teorica della nozione di inconscio si estende notevolmente se messa in relazione con i problemi della teoria fotografica. L'idea di un «inconscio ottico», formulata da Walter Benjamin nel 1931 e nel 1936, in due saggi fondamentali per ogni successivo studio sulla fotografia, rappresenta in tal senso una pietra angolare. In realtà, malgrado il generico riferimento alla Psicopatologia della vita quotidiana di Freud presente nel

¹¹⁵ Frangapane fa notare che se si sposta «Il piano del discorso dall'ambito della rappresentazione fotografica a quello delle forme di coscienza storicamente originatesi a partire dalla fenomenologia della visione fotografica, è subito chiaro come la nozione di inconscio si estenda a una geografia assai più complessa di ambiti, che travalica di molto l'accezione più ortodossa del termine e investe una serie di esperienze (dagli «usi sociali» alle avanguardie al concettuale al polimorfismo delle pratiche odierne) attraverso cui la fotografia si è imposta come una forma simbolica primaria della modernità occidentale e del suo modo di percepire e organizzare il mondo». FRANGAPANE (2010, p. 178).

¹¹⁶ Rosalind Krauss ne *L'inconscio ottico* afferma che è stato Walter Benjamin a utilizzare per la prima volta questa espressione nel 1931, in *Piccola storia della fotografia*, e che sicuramente l'autore doveva avere ben presente le fotografie di Marey e Muybridge quando spiegava l'impossibilità dell'occhio umano di poter cogliere tutti i movimenti. Krauss prende in prestito il termine da Benjamin ma lo investe di un significato completamente diverso. Benjamin distingue tra ciò che è visibile e ciò che è invisibile, sostenendo che la grande capacità della tecnica sia proprio quella di rilevare la parte inconscia delle cose. Rosalind Krauss, al contrario, afferma che è lo stesso campo della visione ad essere caratterizzato da una molteplicità di punti differenti e dal complesso fenomeno della frammentazione, esattamente come accade al soggetto della psicoanalisi che è frammentato al suo interno. Cfr. KRAUSS (2008).

¹¹⁷ VACCARI, F. (1972), *Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, tecnica: fototessera, ubicazione: XXXVI Biennale di Venezia, Venezia. A questo proposito, si veda anche MIGLIORE (2011, pp. 146-156), un'analisi semiotica di *Esposizione in tempo reale n. 4* (1972) di Franco Vaccari.

secondo scritto, la categoria benjaminiana sostanzialmente si limitava a canonizzare un'idea serpeggiante fin dalle origini del mezzo, conferendole una precisa accezione, particolarmente densa di implicazioni gestaltiche. [...].¹¹⁸

Franco Vaccari presenta la sua “macchina foto-estetica” nel 1972, alla XXXVI Biennale di Venezia, prendendo le distanze - già con questo interessante sottotitolo: *Fotografia come azione e non come contemplazione* - dalla precedente categoria benjaminiana.

Con questo intendevo dire che non ero interessato tanto agli aspetti formali delle immagini quanto allo svolgimento autonomo del processo della loro produzione [...]. Nell'eclissarmi come «autore» avevo eliminato uno dei componenti della sacra triade composta da: fotografo, macchina, soggetto. Così, mentre facevo venire in primo piano i meccanismi di produzione, cercavo di mettere in crisi la dimensione auratica dell'artista, di provocare un mutamento nel rituale delle esposizioni e di suscitare nel visitatore un impulso nella coscienza dell'esserci. A chi era venuto per contemplare era offerta una possibilità d'azione, un'occasione per «lasciare una traccia del proprio passaggio».¹¹⁹

Vaccari sottolinea dunque l'enorme potenzialità della macchina-apparato «quando essa [però] non venga utilizzata e guidata in modo forzatamente 'artistico', deliberatamente 'creativo' [...] ma [...] lasciata agire come strumento in grado di produrre registrazioni e memorie autonome rispetto alle intenzioni e alle capacità dell'operatore, dunque assai potente nel mettere in scacco [...] regole, abitudini visive e comportamentali, sia private sia collettive, sia derivate da storie individuali sia da condizionamenti indotti dai media e dai poteri».¹²⁰ L'idea di un “inconscio bloccato” differente da quello *plastico*, attivo nell'uomo - che

¹¹⁸ FRANGAPANE (2010, p. 177).

¹¹⁹ VACCARI (2011, p. 83).

¹²⁰ *Ivi*, XII.

sorge, secondo Vaccari, quanto l'attività umana viene completamente delegata agli strumenti e ai loro automatismi - si trova al centro di uno dei suoi scritti più significativi, pubblicato per la prima volta alla fine degli anni Settanta a Modena (sua città natale), dalla piccola casa editrice Punto e Virgola, fondata dal fotografo Luigi Ghirri:

Rispetto all'inconscio plastico, attivo dell'uomo, è possibile vedere in azione, là dove l'uomo è passato e ha delegato agli strumenti la propria attività, un inconscio bloccato, un inconscio duro... [esso] non deve essere interpretato come pura estensione e potenziamento delle facoltà umane, ma bisogna vedere nello strumento una capacità d'azione autonoma; tutto avviene come se la macchina fosse un frammento di inconscio in attività. (Vaccari 2011, pp. 3-8)

Secondo Vaccari, la struttura della macchina è analoga alla struttura dell'inconscio, cioè è priva di profondità ed è estranea ai flussi che l'attraversano.

Parafrasando Lévi-Strauss si può dire che ogni macchina è un organo di una funzione specifica che si limita a imporre leggi strumentali, che esauriscono la sua realtà, a elementi di altra provenienza. (*Ivi*, p. 5)

Ogni macchina quindi innestata su un flusso (di materia, di energia, di informazioni) interviene su di esso operando una serie di azioni predeterminate e inscrivendole in una specie di codice bloccato, fino a rimanere "inesorabilmente fedele" a questo stesso codice che la possiede. Questo automatismo, cieco e simbolicamente organizzato (codificato), raggiunge un'evidenza *spettacolare* nelle macchine di distruzione, anche se «in fondo - scrive Vaccari - tutte le macchine possono essere viste come macchine di distruzione in quanto tutte tendono potenzialmente a produrre uniformità; le macchine di distruzione rivelano immediatamente

la tendenza psicotica di ogni macchina a marchiare tutto il reale secondo il proprio codice, a uniformarlo secondo la cattiva molteplicità della serie» (*ivi*, p. 6). Vaccari intercetta così nel concetto di inconscio tecnologico (a differenza di Benjamin) la capacità di organizzazione autonoma dello strumento (questa intuizione, peraltro, anticipa anche il concetto di *traduzione tecnica* proposto da Latour che, a partire dalla sua terza accezione [Latour 1994, p. 36], viene descritta come un processo di *blackboxing*). Se Benjamin aveva continuato a considerare l'inconscio ottico come una sorta di estensione/potenziamento della presa conoscitiva dell'io sul mondo, riconoscendogli la capacità di svelare cose che sfuggono alla consapevolezza del soggetto, Vaccari, al contrario, spostando tutta l'attenzione dall'uomo alla macchina¹²¹, lo concepisce come «un'autonoma capacità di organizzazione dell'immagine in forme che sono già strutturate simbolicamente, indipendentemente dall'intervento del soggetto» (Vaccari 2011, pp. 18-19). Riecheggiando Cassirer, Vaccari, inoltre, pensa che l'inconscio tecnologico, *come ogni inconscio che si rispetti*, vada considerato come un organo della funzione simbolica che è essenzialmente «una mediazione per cui un sensibile si riveste di senso» (*ivi*, p. 83). Ma una simile mediazione simbolica nel

¹²¹ Vilém Flusser, a questo proposito, osserva che la tradizionale critica della cultura, proveniente dal contesto industriale, non è più adeguata al fenomeno degli apparecchi. Essa, infatti, «[...] non tiene conto dell'essenza degli apparecchi, ovvero della loro automaticità. E precisamente questo deve essere criticato. Gli apparecchi sono stati inventati per funzionare automaticamente, ovvero in modo autonomo rispetto a futuri interventi umani. Questa è l'intenzione che li ha creati: disinserire l'uomo da essi. E questo intento ha avuto indubbiamente successo. Mentre l'uomo è sempre più spesso disinserito, i programmi degli apparecchi, questi testardi giochi di combinazione, si arricchiscono sempre più di elementi; sono sempre più veloci nelle loro combinazioni e superano la capacità dell'uomo di comprenderne le intenzioni e di controllarli. Chiunque abbia a che fare con apparecchi, ha a che fare con *black box* che non può comprendere». FLUSSER (2006, p. 99).

rappresentare il reale secondo le sue leggi non può non operare, come nel caso del mezzo fotografico, che in qualità di significante autonomo¹²². Essa, infatti, attivando un codice meccanico capace di strutturare il reale in forme simboliche indipendenti dall'intervento del soggetto intenzionale, mette in immagine il mondo secondo l'inclinazione (rappresentazionale) del medium e della sua sintassi (eccedenza intransitiva): in base alla quale il codice iconico «ha affatto bisogno di essere istituito da una convenzione preliminare in quanto obbedisce già alle convenzioni più profonde e diffuse della cultura in cui è sorto» (*ivi*, p. 11); e rispetto alla quale si pone, per ciò stesso, come un “prodotto” autonomamente e inconsciamente significante, che opera innanzitutto al di qua delle intenzioni e degli interventi direttivi e correttivi del soggetto¹²³. Per Vaccari, la fotografia dunque è un segno, ma nel senso che anche in assenza di ogni determinazione conscia o inconscia del soggetto la macchina fotografica opera sempre, in virtù del suo inconscio tecnologico, una strutturazione dell'immagine secondo una serie di concetti che sono caratteristici dell'uomo occidentale nei confronti dello spazio, del tempo, della rappresentazione, della memoria, etc. (Vaccari

¹²² Secondo Flusser, l'universo fotografico, così come ci circonda oggi, non è altro che una realizzazione casuale di alcune possibilità inserite nei programmi degli apparecchi, realizzazione che corrisponde punto per punto a una situazione specifica nel gioco delle combinazioni. FLUSSER (2006, p. 93).

¹²³ Anche Susan Sontag sostiene che «[...] a differenza degli oggetti artistici delle ere predemocratiche, le fotografie non sembrano profondamente determinate dalle intenzioni dell'artista. Devono piuttosto la loro esistenza a una libera cooperazione (quasi magica, quasi accidentale) tra fotografo e soggetto, mediata da una macchina sempre più semplice e automatizzata che, anche quando fa i capricci, può produrre risultati interessanti, e comunque mai del tutto sbagliati (lo slogan pubblicitario della prima Kodak, nel 1888, era “Voi premete il pulsante, noi facciamo il resto”. E si garantiva all'acquirente che la fotografia sarebbe stata «senza sbagli»). Nella favola della fotografia, la scatola magica assicura veracità ed esclude l'errore, compensa l'inesperienza e premia l'innocenza». (2004, p. 47).

2011). Quello che si ottiene, in questo modo, con un'immagine fotografica è qualcosa di già codificato che non ha bisogno dell'intervento dell'uomo per essere trasformato in segno. La fotografia, in sostanza, è un sintomo, un segno strutturato dall'inconscio della macchina-apparato (apparecchio). In questo senso essa è un vero e proprio codice o, come avrebbe detto McLuhan¹²⁴, una "scrittura automatica". In quest'ottica, la "sostanza fotografica", in quanto sostanza dell'espressione (questo concetto lo chiariremo meglio nel paragrafo § 3.4), non rimanda quindi a quel sistema di regole che Chomsky (1975) ha chiamato - riferendosi però alla sintassi della lingua - *sistema trasformazionale* (le strutture superficiali del linguaggio fotografico, modificabili dall'intervento intenzionale), ma emerge ed opera sul piano delle cosiddette *strutture profonde* dell'apparato, dove al fotografo-funzionario (Flusser 1983) non è dato, in alcun modo, intervenire per modificarne le regole (i concetti di funzionario e di sostanza fotografica verranno problematizzati nei prossimi paragrafi). Per questa ragione, Vaccari non esita ad equiparare la natura del segno fotografico addirittura a quella del significante lacaniano.

Dato che l'immagine fotografica viene strutturata all'insaputa del soggetto, essa può agire separatamente dalla sua significazione; è questa appunto la caratteristica del significante nell'ottica lacaniana. L'inconscio fotografico agisce là dove non si può dire: «Io sono». (Vaccari 2011, p. 14)

L'assenza strutturale della figura dell'"Io sono" dalla logica della sintassi foto-iconica e l'organizzazione preverbale dell'immagine fa sì che ogni forma di connotazione estetica o di strumentalizzazione logico-scientifica dell'iconicità fotografica finisca con l'ottenere sempre lo stesso identico

¹²⁴ McLuhan, ad esempio, considera la fotografia come "una scrittura automatica" senza sintassi. Cfr. MCLUHAN (2008).

risultato, quello cioè di “surcodificare” la foto, occultandone la materialità della mediazione tecnica (si pensi alla persistenza di una certa concezione della fotografia come “messaggio senza codice”¹²⁵). Vaccari pertanto - considerando la fotografia «come segno che funziona da spia di un rimosso che invece di essere individuale è collettivo» (*ibidem*) - è stato in grado di valorizzarla, contemporaneamente, come sintomo, come *macchina* e come *dispositivo semiotico* (produttore e vettore di semiosi). In questo senso, le sue teorizzazioni a carattere sperimentale per certi

¹²⁵ Nel 1982 venne pubblicata la raccolta di saggi critici di Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. Il primo saggio è *Il messaggio fotografico*, utilizzato anche da Pierre Bourdieu per analizzare le norme che presiedono l'organizzazione della redazione di un giornale. Secondo Barthes, la fotografia presente nei giornali è un messaggio che si compone di tre elementi: la fonte di emissione, il canale di trasmissione e l'ambiente di ricezione. La fonte di emissione è costituita da chi lavora per il giornale, quindi la redazione e vari tecnici; il canale di trasmissione è il giornale stesso o, meglio, le sue componenti che sono la fotografia, il testo, il titolo, la didascalia, ma anche l'impaginazione e il nome del giornale; infine, l'ambiente di ricezione è costituito dai lettori del giornale. Per poter indagare questi tre elementi sono necessari strumenti differenti: per l'emissione e la ricezione bisogna basarsi sulle analisi sociologiche; per il messaggio in sé il metodo è invece completamente diverso perché la fotografia è un oggetto dotato di una struttura sua propria. Tale struttura è messa in comunicazione con le parti scritte del canale, che a loro volta costituiscono un altro tipo di struttura, ovvero quella linguistica. Il canale di trasmissione quindi permette il passaggio di informazioni che per essere complete dipendono dalle comunicazioni di due strutture distinte che, essendo eterogenee, non si possono mescolare. Rimane da capire quale sia la struttura del messaggio fotografico. Sicuramente la fotografia è una scena di un fatto avvenuto nella realtà in cui è possibile riconoscere l'oggetto rappresentato senza bisogno di un collegamento tra esso e la sua immagine fotografica; ovvero non è necessario un codice perché, anche se l'immagine non è il reale, comunque costituisce l'analogon della realtà. Questa perfezione analogica definisce la fotografia e le conferisce anche il particolare status di essere un messaggio senza codice e, di conseguenza, il messaggio fotografico sarà continuo. Riflettendo sulla possibilità se vi siano o meno altri messaggi senza codice potremmo dire che anche altre arti imitative come il disegno, la pittura, il cinema e il teatro lo siano. In realtà esse portano con sé, oltre al contenuto analogico, anche un altro messaggio, ovvero lo stile che caratterizza la riproduzione e permette di riconoscerne il creatore. Queste arti imitative sono quindi caratterizzate da due tipi di messaggio: uno denotato, che è l'analogon; e l'altro connotato, ovvero il modo in cui viene letto il messaggio dalla società in base ad un codice di stereotipi. Cfr. BARTHES, R. (1962), *Le Message Photographique*, in “Communications” n° 1.

versi hanno addirittura anticipato uno degli aspetti fondanti della teoria dei nuovi media di Lev Manovich¹²⁶. Per Manovich infatti, alla base dell'automazione che governa gran parte delle operazioni di creazione, manipolazione e accesso ai media, vi sono fenomeni diversi tra loro (*codifica numerica, modularità, variabilità e transcodifica*) ma tutti indistintamente caratterizzati da un'operazione di rimozione quasi completa dell'intenzionalità umana dal processo¹²⁷. Nel prossimo paragrafo continueremo dunque a riflettere sulla fotografia come apparato (automazione e semiosi), ma lo faremo a partire dalle ipotesi, decisamente pionieristiche, di Vilém Flusser (1983) sulla struttura combinatoria dell'immagine tecnica e sulla sua natura di "superficie significante di terzo grado".

¹²⁶ Enzo D'Armenio, a questo proposito, propone un breve inventario delle nuove dinamiche medialità individuate da Manovich: «[...] in conseguenza del diffondersi della digitalizzazione: a) si è aperta la possibilità di conservare, trasmettere e manipolare l'immenso archivio di documenti prodotto nei due secoli precedenti; b) le forme discorsive e le tecniche di produzione sono sempre più trasponibili, modificabili, riprogrammabili. Tale insieme di possibilità è riassumibile con la nozione di modularità; c) i contenuti circolano più liberamente, tanto da sfumare la precedente simbiosi che vedeva una forma discorsiva essere fortemente legata a uno specifico dispositivo; d) gli stessi dispositivi diventano plurifunzionali, così che uno smartphone può registrare ed erogare video, connettersi alla rete, manipolare contenuti e condividerli in tempo reale; e) il processamento dei dati si è parzialmente automatizzato grazie alla disponibilità di software sempre più raffinati (Manovich 2013); tra questi, spiccano quelli per l'elaborazione della computer grafica; f) le differenze tra consumatori e produttori sono via via sfumate, tanto che si è coniata la nozione di prosumer; g) nascono nuove forme di rappresentazione e di esperienza, come il videogioco e la realtà virtuale». (2017, p. 53).

¹²⁷ Cfr. MANOVICH (2016, p. 52).

3.3 Vilém Flusser e l'immagine-apparato

Secondo Flusser, nella storia della cultura umana, dalle origini fino ad oggi, sono osservabili due cesure fondamentali.

La prima, verificatasi verso la metà del secondo millennio a.C., si può riassumerla sotto la voce 'invenzione della scrittura lineare'; la seconda, cui stiamo assistendo, sotto la voce 'invenzione delle immagini tecniche'. (Flusser 2006, p. 1)

Con questa ipotesi si apre il saggio dell'83, *Per una filosofia della fotografia*, nel quale il problema dell'immagine fotografica è inserito dall'autore in uno spazio teorico definito dai concetti portanti di apparecchio, programma, informazione.¹²⁸ L'invenzione della fotografia comporta, nella visione del filosofo tedesco, la definitiva caduta della causalità lineare (del mondo cartesiano) a vantaggio di spiegazioni funzionali (della realtà), dove la necessità combinatoria (circolare) dell'apparecchio-programma sottostà ad una logica completamente nuova, quella dell'informazione.

Se osserviamo i concetti fondamentali di immagine, apparecchio, programma e informazione, possiamo individuare un nesso interno che li collega: tutti si trovano sul terreno dell'eterno ritorno dell'uguale. Le immagini sono superfici sulle quali circola l'occhio, per ritornare poi sempre al punto di partenza. Gli apparecchi sono giocattoli che ripetono sempre gli

¹²⁸ Ricorda Flusser come «In una serie di ambiti, del resto, stiamo già pensando spontaneamente in modo poststorico. Ne è esempio la cosmologia. Nel cosmo vediamo un sistema tendente a stati sempre più probabili; certo, continuano a verificarsi casualmente stati improbabili, ma questi si reimmergono - necessariamente - nella tendenza a divenire più probabili. In altre parole: nel cosmo vediamo un apparecchio che contiene nel suo *input* (*Big Bang*) un'informazione originaria e che è programmato per realizzare ed esaurire necessariamente questa informazione grazie al caso (morte termica)». FLUSSER (2006, p. 105).

stessi movimenti. I programmi sono giochi che combinano sempre gli stessi elementi. Le informazioni sono stati improbabili che rifuggono sempre dalla tendenza a divenire più probabili, per tornare sempre a immergersi. Insomma: con questi quattro concetti fondamentali non ci troviamo più nel contesto storico della linea retta, lungo la quale nulla si ripete e dove tutto ha cause perché maturino conseguenze; l'ambito nel quale ci troviamo non può più essere chiarito con spiegazioni causali, ma unicamente funzionali.¹²⁹

L'ipotesi di Flusser si basa sull'inversione dei tradizionali vettori semantici: il medium (con la sua sintassi) ha la meglio sul messaggio (che in quanto tale non può esistere indipendentemente dal medium che lo mette in forma). Il mezzo fotografico «non è un semplice utensile come la macchina ma un giocattolo come una carta da gioco o un pezzo degli scacchi»¹³⁰ Le immagini tecniche¹³¹, a differenza delle immagini tradizionali o dei testi verbalmente organizzati, sono *superfici significanti di terzo grado*, che non indicano semplicemente qualcosa nello spaziotempo “là fuori” - «qualcosa che, in quanto astrazioni (in quanto riduzioni delle quattro dimensioni spaziotemporali alle due della

¹²⁹ *Ivi*, pp. 104-105.

¹³⁰ *Ivi*, p. 107.

¹³¹ Anche Susan Sontag definisce lo “specifico” delle immagini fotografiche a partire dalla loro qualità di immagini tecniche e sostiene che, in effetti, la loro importanza nasce anche dalla «loro efficacia nel fornire conoscenze scisse dall'esperienza e da essa indipendenti». Infatti, «[...] una volta fotografata, una cosa diventa parte integrante di un sistema d'informazione e si inserisce in schemi di classificazione e di conservazione che vanno dall'ordine rozzamente cronologico delle istantanee incollate sugli album di famiglia alla sistematica accumulazione e alla meticolosa schedatura necessarie per l'uso delle fotografie in meteorologia, in astronomia, in micrologia, in geologia, nel lavoro della polizia, nell'insegnamento medico, nella diagnostica, nella ricognizione militare e nella storia dell'arte. Le fotografie non si limitano però a ridefinire i materiali dell'esperienza ordinaria [...] e ad aggiungere vaste quantità di materiali che non vediamo mai. Ridefiniscono anche la realtà in quanto tale, come pezzo da esporre, come documento da esaminare, come oggetto da sorvegliare. L'esplorazione fotografica e la duplicazione del mondo frantumano le continuità e ne versano i frammenti in un interminabile fascicolo, offrendo così possibilità di controllo assolutamente impensabili con il precedente sistema di registrazione delle informazioni, cioè con la scrittura». (2004, p. 134).

superficie), devono rendere a noi rappresentabile» (Flusser 2006, p. 108) - ma significano dei concetti, quegli stessi concetti che l'invenzione della scrittura ha creato *strappando dalla superficie gli elementi dell'immagine e disponendoli in righe*¹³². Le immagini tecniche, prodotte dagli apparecchi, sono immagini "poststoriche" poiché rappresentano complessi di simboli molto più astratti delle immagini tradizionali: esse sono concepite da Flusser come *metacodici di testi* che non significano il mondo "là fuori" (la Realtà), ma altri testi, di cui la macchina fotografica altro non è che una sintesi calcolatoria "fusa in *hardware*". Studiando i nuovi media, anche Manovich dirà che:

Tutti i nuovi media, creati ex novo sul computer o convertiti da fonti analogiche, sono composti da un codice digitale, sono quindi rappresentazioni numeriche. Ciò comporta due conseguenze principali: un nuovo mezzo di comunicazione si può descrivere in termini formali (matematici). Per esempio, un'immagine, o una forma, si può descrivere attraverso una funzione matematica. Un nuovo mezzo di comunicazione è soggetto a manipolazione algoritmica. Per esempio, con l'applicazione di appropriati algoritmi possiamo rimuovere automaticamente il "disturbo" da una fotografia, migliorarne il contrasto, sfumare i contorni o modificare le proposizioni. In sostanza, i media diventano programmabili. (Manovich 2016, p. 46)

In altri termini, secondo Flusser, l'immaginazione che produce questo tipo di immagini - che sono alla base di quella che in Manovich si chiama "cultura dell'informazione" - è la facoltà di codificare iconicamente (di mettere in icona) concetti provenienti da testi; per cui quando le osserviamo, vediamo concetti del mondo "là fuori" cifrati secondo un

¹³² I testi, secondo Flusser, hanno codificato il tempo circolare della magia (immagine) in quello lineare della storia (scrittura).

nuovo codice¹³³. In questo modo, vengono ribaltati i termini della somiglianza natura-artefatto fotografico: «spesso una fotografia ci sembra ‘naturale’ proprio perché ci viene presentata attraverso strategie enunciazionali a cui siamo culturalmente abituati» (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 24); sicché la somiglianza e la capacità di “illudere” non sono criteri costanti e indipendenti dalla pratica rappresentativa e interpretativa, ma ne sono gli stessi prodotti.

Così alcune forme dell’esperienza visiva che si fanno passare acriticamente sotto la categoria del «realismo», sono in realtà strettamente legate a delle teorie della visione *non-veridiche* che effettivamente negano l’esistenza di un mondo reale.¹³⁴

Lo stesso Floch, a questo proposito, afferma che «è possibile comprendere l’iconicità [solo] all’interno di una cultura, nel quadro di un’economia degli atteggiamenti davanti ai differenti sistemi d’espressione e di significazione» (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 24). In altri termini, l’apparato fotografico rende culturali i suoi referenti, cioè li traduce in “informazioni”, giacché l’intento di un apparecchio fotografico non è quello di trasformare il mondo, come nel caso delle macchine semplici, ma quello di “trasformare il significato del mondo”. La sua intenzione, insomma, è simbolica. Il mezzo fotografico è prima di tutto un utensile, e come tutti gli utensili, anche la fotocamera imprime agli oggetti che strappa alla natura una forma nuova: culturale, intenzionale. Ma la fotografia, secondo Flusser, è sostanzialmente un “apparato-giocattolo” che - in virtù della sua logica combinatoria -

¹³³ Cfr. FLUSSER (2006, p. 13).

¹³⁴ CRARY (2013, p. 18).

trasforma l'uomo in mero "funzionario" intendo ad esplorare e a sollecitare le indefinite potenzialità del mezzo (inversione dei vettori semantici). A questo proposito, Flusser sostiene che il fotografo

Maneggia l'apparecchio, lo gira e lo rigira, vi guarda dentro e attraverso. Se osserva il mondo attraverso l'apparecchio, non lo fa perché esso gli interessa, ma perché è alla ricerca di nuove possibilità di produrre informazioni e sfruttare il programma fotografico. Il suo interesse è concentrato sull'apparecchio, e il mondo è per lui soltanto un pretesto per realizzare le possibilità dell'apparecchio. Insomma: egli non lavora, non vuole trasformare il mondo, ma è alla ricerca di informazioni. (Flusser 2006, p. 30)

L'apparecchio fotografico è un *black box* che il fotografo può "dominare" solo grazie al controllo che esercita sui suoi lati esterni (input e output), ma da cui, allo stesso tempo, mediante *l'opacità del suo interno*, è anche dominato: «in altri termini: i funzionari controllano un gioco sul quale non possono avere competenza [...]» (*ibidem*). Ugo Mulas, riferendosi alla logica spettrale che articola la sua relazione con la fotocamera, osserva: «la macchina non mi appartiene, è un mezzo aggiuntivo di cui non si può sopravvalutare né sottovalutare la portata, ma proprio per questo un mezzo che mi esclude mentre più sono presente»¹³⁵. Nella figura ibrida dell'autore/funzionario, ratificata anche da Mulas, la fotografia appare come un dispositivo semiotico capace di operare come una protesi visiva che produce contemporaneamente un'estensione e una necrosi della competenza somatica e semantica (dell'autore). Si tratta di una relazione conflittuale dove il medium agisce sia come organo fotoattivo, sia come ostacolo alla visione naturale (dalla quale, peraltro, lo sguardo fotografico si distacca radicalmente poiché i programmi degli

¹³⁵ MULAS (1973, p. 180).

apparecchi consistono in simboli, e farli funzionare significa giocare con essi e combinarli all'infinito per esibire "la presenza di una sparizione"¹³⁶). Secondo Flusser, nell'"apparecchio fotografico" infatti si manifesta, per la prima volta nella storia (dando così inizio ad un'epoca post-storica), un pensiero calcolatorio "fuso in *hardware*". La fotocamera è un giocattolo complesso - scrive Flusser - «tanto complesso che chi gioca non è in grado di comprenderlo»¹³⁷. Essa è un artefatto culturale dove il pensiero numerico prende il sopravvento su quello storico-lineare, e la *ratio* sequenziale lascia il posto alla logica circolare, figurale e computazionale di un *black box*. In questo senso, dunque, nessuna fotografia, secondo il ragionamento di Flusser, può dirsi ingenua, non concettuale: «la fotografia è un'immagine di concetti. In questo senso, tutti i criteri del fotografo sono contenuti nel programma dell'apparecchio sotto forma di concetti»¹³⁸. Le categorie dell'apparecchio fotografico sono iscritte sui suoi lati esterni e lì possono essere manipolate, «almeno fintanto che l'apparecchio non è interamente automatizzato»¹³⁹. Esse sono le categorie dello "spaziotempo" dell'immagine che

Non sono né newtoniane né einsteiniane, ma suddividono lo spaziotempo in regioni separate l'una dall'altra in modo abbastanza chiaro. Tutte queste

¹³⁶ «Quello che si paga acquistando un apparecchio fotografico non sono tanto il metallo e la plastica, quanto il programma che abilita l'apparecchio a produrre immagini - così come in generale la parte solida degli apparecchi, l'*hardware*, diventa sempre meno cara, mentre la parte morbida, il *software*, sempre più costosa. Sugli apparecchi più morbidi, per esempio sugli apparati politici, si legge la caratteristica di tutta la società postindustriale: non dispone di un valore chi possiede l'oggetto solido, ma chi controlla il programma morbido. Il simbolo morbido, e non l'oggetto solido, è dotato di valore: trasvalutazione di tutti i valori». FLUSSER (2006, p. 35).

¹³⁷ *Ivi*, p. 37.

¹³⁸ *Ivi*, p. 44.

¹³⁹ *Ibidem*.

regioni spaziotemporali sono distanze dalla preda da acchiappare, mirano all'“oggetto fotografico” che si trova al centro dello spaziotempo. Abbiamo, per esempio: una regione spaziale per la vista da molto vicino, una per la vista intermedia, una per quella da molto lontano; una regione spaziale per la prospettiva a volo d'uccello, una per quella rasoterra, una ad altezza di bambino; una per lo sguardo fisso e diretto con gli occhi arcaicamente aperti, una per sbirciare con la coda dell'occhio. Oppure: una regione temporale (il tempo di otturazione) per la vista fulminea, una per lo sguardo furtivo, una per una visione calma, una per la contemplazione assorta. In questo spaziotempo si muove il gesto fotografico.¹⁴⁰

Nella fotografia (nell'immagine-enunciato) le categorie dell'apparecchio (medium) si mostrano avvolgendo come una rete tutti gli oggetti culturali colpiti dallo sguardo del fotografo, che può vedere solo attraverso le maglie di questa rete *trascendentale* che è impressa nell'atto (del fotografare) e nel prodotto di quest'atto. Compito del fotografo è quindi innanzitutto quello di selezionare, di volta in volta, a seconda della preda da abbattere, una determinata combinazione di categorie. E in questo, secondo Flusser, sembra ancora che egli possa scegliere liberamente «come se la macchina fotografica ne seguisse le intenzioni»¹⁴¹. Tuttavia, a ben guardare, la scelta, per quanto indefinita, è pur sempre limitata, poiché essa è strutturalmente condizionata dall'apparato: «mentre l'apparecchio funziona in funzione dell'intenzione del fotografo, questa stessa intenzione funziona in funzione del programma dell'apparecchio»¹⁴². Naturalmente, ricorda Flusser, il fotografo può anche inventare nuove categorie

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 41.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 42.

¹⁴² *Ibidem*.

Ma in questo egli salta dal gesto fotografico al metaprogramma dell'industria fotografica o della casa produttrice dove vengono programmati gli apparecchi fotografici. In altri termini: nel gesto fotografico, l'apparecchio fa ciò che vuole il fotografo, e il fotografo deve volere ciò che l'apparecchio è in grado di fare.¹⁴³

Nella scelta della scena da fotografare si svela l'apparato, il suo stesso ingranaggio: la preponderante semiotica del mezzo (la sua sintassi) si manifesta nelle falle della *mimesis*, dell'effetto-rappresentazione, laddove (nell'immagine) la trasparenza cede il passo all'opacità. Il fotografo, scrive Flusser, può decidere di registrare ogni cosa: un volto, una galassia, «la particella atomica nella camera di Wilson» o, addirittura, «il proprio gesto fotografico allo specchio»¹⁴⁴. Ma, in quanto funzionario del suo apparecchio, egli, in realtà, può registrare solo ciò che è fotografabile, ovvero: tutto ciò che è stato inserito nel programma.

E soltanto gli stati di cose sono fotografabili. Tutto ciò che il fotografo vuole fotografare dev'essere prima tradotto in stato di cose. Di conseguenza, nonostante la scelta dell'«oggetto» da registrare sia libera, essa è comunque una funzione del programma dell'apparecchio.¹⁴⁵

Sarà dunque l'apparecchio con il suo programma a guidare il gioco: al funzionario-fotografo non resta altro che scoprire e catturare nuovi punti di vista, individuare «campi organizzabili indiretti» da tradurre in oggetti iconici; produrre stati di cose mai visti prima, che però egli non cerca là fuori nel mondo («poiché per lui il mondo è soltanto un pretesto per gli

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 43.

¹⁴⁵ *Ibidem.*

stati di cose da produrre»¹⁴⁶), ma fra le possibilità combinatorie nascoste nel mezzo.

Siamo qui di fronte a un'inversione del vettore semantico: non è reale il significato, ma lo sono il significante, l'informazione, il simbolo, e questa inversione del vettore semantico è caratteristico di tutto ciò che è apparecchio e della postindustria in generale.¹⁴⁷

L'esempio delle foto in bianco e nero può aiutarci a chiarire meglio questo passaggio decisivo. Questo genere di foto, secondo Flusser, codificando concetti teorici come quello di "bianco" e "nero" sotto forma di stati di cose, non sono semplicemente meno "fedeli" alla realtà (rispetto alle immagini a colori) ma sono "magiche" in quanto trasformano il discorso teorico lineare (la teoria dell'ottica) in quello di superfici significanti di terzo grado, che "mostrano" concetti. Da qui la loro iconicità: che non coincide più con la denotazione, ma che rimanda piuttosto alla capacità che queste immagini hanno di dissimulare la propria origine teorica, la propria materialità mediatica fingendo «di essersi [riprodotte] automaticamente sulla superficie a partire dal mondo»¹⁴⁸. In questo modo, Flusser pone le basi di un nuovo pensiero del "fotografico", e lo fa alla luce della fondamentale idea di *rimediazione*¹⁴⁹, considerando cioè l'immagine tecnica come un medium che è il medium di un altro medium, che è contenuto contenente e contenente contenuto. La fotografia, per Flusser, è infatti una *superficie significativa di terzo grado*, vale a dire un medium che ha incorporato altri media (le immagini

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 45.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 56.

¹⁴⁹ A questo proposito, cfr. BOLTER, GRUSIN (2002).

tradizionali e i testi scritti), elevandone il potere simbolico verso un grado di astrazione più alto. Flusser comprende anche molto bene che questo processo: 1. è inarrestabile, 2. che esso è il prodotto di un nuovo pensiero, quello combinatorio, su cui appunto si basa la stessa natura dell'immagine tecnica, e 3. che quindi in essa è già inscritta l'essenza numerica e descrittiva dei media digitali, che permettono di "campionare" e rappresentare (potenzialmente) qualsiasi manifestazione del reale. La dimensione digitale è costituita, infatti, da una fitta stratificazione tecnica, ma in particolar modo linguistica. In buona parte questa stratificazione può essere identificata, in qualche modo, con i "livelli" (alto o basso) della programmazione, e proprio a partire da questi è possibile risalire alla capacità che tutti i media digitali hanno di modulazione, di ibridazione e di rimediazione¹⁵⁰. Questi processi, in sostanza, sono l'esito delle inarrestabili stratificazioni e sofisticazioni della tecnica. Essi sono la manifestazione del crescere di una distanza (la stratificazione tecno-mediale è un processo che porta inesorabilmente ad un aumento della complessità e della distanza) che ci spinge in una dimensione sempre più astratta: nella dimensione della forma. Flusser ravvisa quindi al fondo dell'immagine tecnica la sua forma digitale essenziale, ovvero il suo impulso alla trascrizione algoritmica del mondo. I media digitali - gestendo e manipolando solamente dati e flussi informativi - sono infatti gli strumenti della produzione immateriale, semiotica e logica per eccellenza, dunque di quel tipo di pensiero che Flusser definisce "post-storico".

¹⁵⁰ Cfr. MANOVICH (2002), (2011) e (2013).K

3.4 Lindekens: fotografia e sostanza dell'espressione

In *Semiotica della fotografia* (1980), assumendo come modello di riferimento la teoria glossematica di Louis Hjelmslev¹⁵¹, René Lindekens individua per la prima volta l'esistenza di un universo iconizzato - un *trasformato dell'universo reale* - e distingue nettamente la "sostanza iconica" dalla "sostanza del reale", «il cui significato dipende dall'iconizzazione degli oggetti che vi sono rappresentati e di cui è la 'somma figurale'»¹⁵². Ma per comprendere a fondo il senso del discorso

¹⁵¹ Come ricorda Roland Barthes nei suoi *Elementi di semiologia* (2002), nella terminologia saussuriana il significato e il significante sono le componenti costitutive del segno. Prima che però Saussure trovasse i termini *significante* e *significato*, il concetto di segno è rimasto ambiguo per lungo tempo, in quanto tendeva a confondersi con il solo significante, cosa «[...] che Saussure voleva evitare a ogni costo» (p. 29): «dopo aver esitato fra soma e sèma, forma e idea, immagine e concetto, Saussure si è attenuto a significante e significato, la cui unione forma il segno: proposizione capitale e alla quale esso deve sempre ritornare, in quanto c'è una certa tendenza a prendere segno per significante, mentre si tratta di una realtà a due facce» (*ibidem*). Il segno, così definito dalla linguistica saussuriana, è quindi composto in maniera inscindibile da due piani. Il primo, cioè il piano dei significanti, costituisce il suo "piano d'espressione", mentre il secondo che riguarda l'altra faccia del segno, ovvero i suoi significati, è detto anche "piano di contenuto". Prendendo le mosse da questi due piani del segno Hjelmslev, a sua volta, ha introdotto una distinzione ancora più sottile del segno semiologico (e non più solamente linguistico). «Per Hjelmslev - scrive Barthes - ogni piano comporta, infatti, due *strata*: la forma e la sostanza. Si deve insistere sulla nuova definizione di questi due termini, giacché ciascuno di essi ha un pesante passato lessicale. La forma è ciò che può venire descritto esaustivamente, semplicemente e coerentemente (criteri epistemologici), dalla linguistica, senza ricorrere a nessuna premessa extralinguistica; la sostanza è l'insieme degli aspetti dei fenomeni linguistici che non possono essere descritti senza ricorrere a premesse extralinguistiche. Poiché questi due *strata* si ritrovano nel piano dell'espressione e nel piano del contenuto, si avrà quindi: 1) una sostanza dell'espressione: per esempio la sostanza fonica, articolatoria, non funzionale, di cui si occupa la fonetica e non la fonologia; 2) una forma dell'espressione, costituita dalle regole paradigmatiche e sintattiche [...]; 3) una sostanza del contenuto: sono, per esempio, gli aspetti emotivi, ideologici o semplicemente nozionali del significato, il suo senso «positivo»; 4) una forma del contenuto: è l'organizzazione formale dei significati, per assenza o presenza di una marca semantica» (p. 30).

¹⁵² GUGLIERLIMI (2007, p. 15).

di Lindekens, occorre innanzitutto tener conto dell'influsso sulla sua ricerca della fenomenologia husserliana nella formulazione datane da Merleau-Ponty. Fa bene Ruggero Eugeni a mettere dunque in risalto l'elemento estetico (sensibile, percettivo) che si affaccia nella sua riflessione, e a far notare che

Un primo punto della teoria di Lindekens è che la fotografia vada letta come luogo di incrocio di un senso e di una (o più) significazioni. Le significazioni sono verbalizzabili (si può dire cosa la foto rappresenta, quali contenuti ideologici sono impliciti, ecc.: non si è lontani dai livelli denotativo e connotativo di Barthes), mentre il senso non lo è, ma corrisponde a un "sentire" di base procurato dall'immagine [...].¹⁵³

L'ipotesi avanzata da Lindekens è che «il senso di un'immagine fotografica dipende dall' 'iconizzazione' degli oggetti di cui è la somma figurale»¹⁵⁴; mentre la significazione dipenderebbe dalla rappresentazione analogica (dalla riconoscibilità figurativa e come tale verbalizzabile) di questi stessi oggetti. Il termine iconizzazione, utilizzato per intendere la mutazione dell'*analogon* dall'immagine attiva all'immagine argantica del negativo e la sua ulteriore trasformazione in positivo, costituisce il cardine epistemico di tutta la sua indagine.

Con il termine iconizzazione Lindekens intende "il risultato dell'inevitabile mutamento dell'immagine aerea in immagine argantica, nella quale intervengono delle 'aberrazioni' derivanti sia dalla stampa propriamente detta che dal trattamento (del positivo così come del negativo, ivi compresi i casi di fotoincisione). Dunque è l'origine tecnica dell'immagine fotografica, così come viene resa visibilmente sensibile all'interno dell'immagine stessa, al suo livello espressivo, a determinare il senso iconico [...]. (Eugeni 2000, p. 121)

¹⁵³ EUGENI (2000, p. 121).

¹⁵⁴ LINDEKENS (1980, p. 18).

«Di conseguenza si può dire che ciò che postuliamo come diverso tra il senso iconico e la significazione - scrive Lindkens - riposa essenzialmente sul fatto di un'iconicità legata alla percezione di un c'è originario, iconico, oggetto primo di questo sistema di significazione» (Lindekens 1980, p. 267). L'attenzione agli aspetti sensibili dell'universo fotografico collega la semiotica di Lindekens alle riflessioni nate all'interno della Scuola di Parigi, riconducibile a Greimas, che tra l'altro ha avuto il grande merito di formulare la ridefinizione del paradigma semiotico per lo studio dei testi visivi spostando il piano dell'analisi dal segno al testo (valorizzando tutto il lavoro proveniente dal *percorso generativo del senso*). Jean-Marie Floch, ad esempio, esponente di spicco della semiotica greimasiana, nei suoi saggi sulla fotografia (come *Petites myhologies de l'œil e de l'esprit* [1985] e *Les formes de l'empreinte* [1986]), partendo dall'idea per la quale «compito del semiologo non è più costruire codici ma definire procedure operative universalmente applicabili capaci di garantire la confrontabilità dei risultati»¹⁵⁵, riflette sull'organizzazione discorsiva di questi testi e

Lavora sull'individuazione di contrasti di ordine puramente visivo, sia di tipo semplice (chiaro/scuro), sia di ordine composto (sfumato/contrastato); e osserva che altri contrasti possono essere individuati fuoriuscendo dal solo piano dell'espressione e osservando l'interazione tra questo e il piano del contenuto figurativo [...]. (Eugeni 2000, p. 122)

In *Petites myhologies de l'œil e de l'esprit* (1985), in particolare, si avanza l'ipotesi di una semiotica plastica «basata sulla definizione di una procedura d'analisi plastica del testo visivo in luogo di un'idea di

¹⁵⁵ SCALABRONI (2003, p. 18).

semiotica visiva individuata sulla base del canale percettivo coinvolto» (Scalabroni 2003, p. 19) Floch, in sostanza, si interessa solo alla dimensione sintagmatica dell'immagine fotografica, cioè «ai modi di presenza e di articolazione degli elementi pittorici sulla superficie» (*ibidem*), arrivando ad evidenziare così il concetto di *contrasto plastico* definito solo in base alla «considerazione del particolare modo di presenza delle unità plastiche sulla superficie (relazione sintagmatica e...e), presenza contrastiva simultanea di termini opposti di una stessa categoria» (*ibidem*).

Occorre ricordare - scrive Scalabroni - che la semiotica del visivo, costruita su un progetto di tipo linguistico e impegnata nella ricerca di leggi paragonabili a quelle delle lingue verbali e nella definizione di codici di rappresentazione, era rimasta a lungo bloccata tra il tentativo di definizione di una lingua visiva che avrebbe dovuto consentire l'interpretazione di un qualunque messaggio visivo, e la prospettiva che l'interpretabilità del visivo dovesse preliminarmente passare attraverso la sua verbalizzazione. (*Ivi*, p. 17)

L'analisi di Floch, non rientrando più in un progetto semiotico di tipo linguistico, si differenzia dunque da quella di Lindekens per due ordini di motivi: a) nel suo discorso il visibile non rinvia più a un "senso" indefinibile e incodificabile, ma piuttosto a un ben calcolato gioco di opposizioni tra elementi plastici; b) in esso scompare definitivamente l'attenzione per le dimensioni specificamente fotografiche del livello espressivo (a differenza di Lindekens che, invece, nelle sue indagini prefigura il problema del *supporto*, dell'*apporto* e della loro pertinenza semiotica). In base a queste prime osservazioni, va subito fatto notare però che l'impianto teorico di tutta la ricerca di Lindekens è ancora pesantemente condizionato dal reperimento di leggi paragonabili a quelle

verbali e quindi dal tentativo di definizione di un codice di rappresentazione composto di unità minime *a priori*. In particolar modo, il suo progetto, nello sforzo di giungere all'evidenza di "una combinatoria di tratti iconici, distintivi e significativi" - per dimostrare «[...] che i tratti distintivi dell'immagine contribuiscono a produrre significati iconici impliciti, ed impliciti riguardo ad un'informazione più globale della fotografia, di per sé, questa, esplicita e socialmente utilizzabile» (Lindekens 1980, p. 15) - esibisce chiaramente le due maggiori criticità della semiotica del segno: 1. l'estensione all'esplorazione compositiva dell'immagine fotografica (e dei suoi modi di significazione) degli strumenti d'analisi provenienti dalla linguistica; 2. la verifica sperimentale dell'esistenza di "morfemi" iconici (unità minime) sottoponendo a test il senso iconico, perché esso possa emergere indirettamente, mediante i suoi soli effetti di senso. Eppure, malgrado la presenza ingombrante di simili "aporie", dal lavoro di Lindekens emergono comunque questioni di indiscutibile valore scientifico caratterizzate: 1. dal radicale rifiuto dell'ontologizzazione dell'atto produttivo e 2. dall'assunzione di un punto di vista plastico-compositivo che considera operazione necessaria l'analisi delle regole di formazione dell'immagine. Quest'ultimo aspetto, in particolar modo, porta però Lindekens a riconoscere, a differenza di Floch, la pertinenza semiotica dell'ambiente mediale (quello fotografico appunto) «che rimanda alla costituzione e iscrizione delle forme mediante differenti tensioni tra supporto e apporto» (*ivi*, p. 40). Dalle sue indagini - in un'epoca in cui prima il dibattito sul segno e poi quello sulla dimensione plastico-generativa del testo visivo avevano fatto dimenticare del tutto il

fatto che le immagini, pur appartenendo a una *forma semiotica unica* (a questo proposito, cfr. Basso Fossali e Dondero 2006), sono comunque sempre prodotte da differenti gestualità instaurative - emerge, quindi, per la prima volta, l'ipotesi di una sostanza prettamente fotografica dell'espressione¹⁵⁶. Lindekens coglie a pieno la necessità (sviluppata più tardi dalla semiotica postgreimasiana) di «identificare e fissare un piano dell'espressione, vale a dire disimplicare la maniera in cui le figure dell'espressione prendono forma a partire da un substrato materiale delle iscrizioni e del gesto che ve le ha iscritte» (Fontanille 2004, p. 415). La sua indagine, per dirla con le parole di Dondero, rappresenta dunque il primo tentativo di costruire una semiotica della fotografia completamente autonoma e del tutto ancorata nell'evento sensibile (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 43). La convinzione da cui Lindekens infatti prende le mosse è quella secondo la quale la realtà visibile, attraverso il gesto instanziativo dell'iconizzazione, diviene "sostanza formata" da cui procede la forma dell'espressione fotografica come tale, che si differenzia da tutte le altre espressioni visive.

Il passaggio da materia (realtà visibile) a sostanza e a forma fotografica coinvolge tanto i meccanismi della percezione quanto i procedimenti della tecnica con i quali si costruisce l'oggetto iconico. Il messaggio solo denotato di Barthes, è per Lindekens sempre un reale trasformato, investito di un codice iconico sia sul piano della denotazione che su quello della connotazione. In altri termini tra la cosa e la sua fotografia sussiste sempre un inevitabile scarto che ci fa capire di trovarci di fronte ad un atto comunicativo e non ad un fenomeno naturale. E' lo scarto iconico rispetto al reale che istituisce il linguaggio fotografico ed è proprio in base allo scarto che riconosciamo all'immagine fotografica lo statuto semiotico. (Guglielmini 2007, p. 16)

¹⁵⁶ Spunti interessanti sul dibattito attuale relativo alla questione della sostanza dell'espressione fotografica si trovano in ELKINS (2011).

Si tratta di un primo, importante scarto rispetto al reale referenziale, giacché la fotografia è a sua volta un oggetto reale dotato di una sua specifica autonomia strutturale: “un reale iconico” nel quale il reale referenziale è appunto iconizzato, trasformato cioè in sostanza iconica pura. Su questa base, quindi, Lindekens, riprendendo in parte la terminologia di Hjelmslev, distingue: «a) la realtà visibile (o materia dell’espressione), nella quale il fotografo può prelevare gli oggetti isolati o a gruppi; b) l’oggetto iconizzato (o sostanza dell’espressione), che è una pre-formalizzazione dell’oggetto iconico come tale; è l’organizzabile iconicamente; c) l’oggetto iconico (o forma dell’espressione), che è la stabilizzazione nell’iconicità dell’oggetto iconizzato [...]» (*ibidem*). Come si vede, il referente (occorrenza empirica), in questo discorso, per la prima volta, viene individuato solo come “pretesto” (anche nel senso di pre-testo), come innesco (indicale) di un processo di trasformazione che lo sottopone ad una complessa operazione di “marginalizzazione semantica”. Al centro di quest’ipotesi si trova quel *processo di fotosintesi che si realizza sulla lastra sensibile alla luce*, e che Lindekens considera come l’*incipit* di una testualizzazione primaria tutta interna alla logica sensibile del “reale iconizzato” (e quindi non più come semplice estensione foto-chimica dell’atto produttivo). Questa posizione ha suscitato, naturalmente, non poche riserve. Da Barthes in poi, ad esempio, il pregiudizio realista, resosi clandestino, si è nascosto, nelle pieghe teoriche del concetto di connotazione, riproponendo così l’idea di un’immagine meccanica semplicemente denotata - cioè priva di codici retorici - di contro ad un’immagine connotata da processi retorici di produzione e ricezione, ovvero da operazioni semantiche intenzionali

capaci di attribuirle, per così dire, un “senso secondo” rispetto a quel primo livello analogico che, stando a Barthes (1961), rende ogni fotografia in un certo senso *co-naturale al suo referente*. Sempre nel saggio del 1961 (*Le message photographique*), Barthes parla però anche di una connotazione che si realizzerebbe mediante *procedimenti che non fanno propriamente parte della struttura fotografica*, quali trucco, posa, regia, fotogenia, estetismo, sintassi (quest’ultima connotazione è per così dire più sottile perché nascosta nell’effetto analogico). A questo proposito, l’autore ipotizza, per la prima volta, anche una diversa distinzione, raggruppando le suddette figure retoriche in due categorie, a seconda che comportino o no «una modificazione del reale stesso» (Barthes 1961). Lindekens riparte da questa intuizione di Barthes per andare oltre Barthes, individuando nella sostanza dell’espressione fotografica, “una retorica strutturale prettamente iconica”, cioè un processo di trasformazione del reale determinato automaticamente dalla natura, già “retorica” per così dire, dell’immagine meccanica.

Quando si definisce la fotografia un messaggio senza codice si trascura il fatto che, allo stesso livello retorico, “le figure che riguardano la struttura propriamente iconica (fotogenia, estetismo, sintassi)” non modificano profondamente l’analogon, ma “rispettando la rassomiglianza con il Reale, sotto l’apparenza stessa di questa “mimesis” istituiscono l’effetto del senso retorico come scarto significativo..., con il favore di un primo codice... i cui tratti, al loro livello, hanno sovvertito preventivamente alcune relazioni figurali, d’altronde solo parzialmente analogiche”. Insomma, per l’autore, riconoscere l’esistenza di una retorica dell’iconico (e, cioè, di una modificazione della struttura dell’immagine) “significa postulare la trasformazione e quindi l’esistenza di tratti propriamente iconici.” (Guglielmini 2007, pp. 32-33)

Pertanto, stando a Lindekens, il limite maggiore di tutte quelle ipotesi, compresa quella di Barthes, che hanno messo in dubbio la presenza di questo primo codice «consiste nell'aver situato il denotativo nel referente» (*ibidem*).

Infatti, è atteggiamento comune quello di credere di aver tutto esaurito nei confronti di un'immagine (di fronte alla sua «significazione») [...] quando se ne è estratta l'informazione [...]. In realtà noi consideriamo così l'informazione di cui l'oggetto fotografato è portatore e di cui l'immagine è un veicolo, come la sola significazione possibile dell'immagine. E questo veicolo identificatore passa per innocente, trasparente al punto da farcelo considerare un mezzo comodo cui affidare la resa del reale; a meno che non si riconosca che a livello di propaganda, di pubblicità (in sistemi quindi di persuasione più o meno dichiarata) l'immagine è stata proprio 'composta': ma allora è la sua retorica ad essere messa in evidenza.¹⁵⁷

In altre parole, siamo talmente abituati a vedere delle immagini e a estrarne, secondo l'uso sociale, l'informazione immediata, cioè il ritratto di una porzione di reale, da dimenticare che se c'è effettivamente identificazione del reale questa avviene attraverso una singolarità sostanziale, un materiale che, per definizione, non è il reale, la cui organizzazione e le cui relazioni strutturali sono senza dubbio particolari e che contribuiscono a fare, di quello che noi chiamiamo ancora abusivamente il reale denotato, un reale investito di un codice, quindi un reale designato come tale certamente ma anche un reale "interpretato"¹⁵⁸. Sicché, quello che Lindekens, in definitiva, si propone di dimostrare è che anche l'immagine fotografica "banale" (meccanica, non retorica), per quanto possa essere analogica, «interpone tra l'oggetto che rappresenta ed il lettore, un codice le cui unità distintive, minimali, denotative sarebbero

¹⁵⁷ LINDEKENS (1980, p. 200).

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 227-228.

discernibili non nella struttura dell'oggetto, ma nella struttura propriamente iconica»¹⁵⁹. Per questa ragione, secondo Lindekens, l'immagine in quanto tale va analizzata a partire dalla sua "materia prima", dalla sua specificità fenomenale, in quanto ogni immagine fotografica, con riferimento a realtà di fisica ottica, si pone sempre come "trasmissione" finale di una serie di trasformazioni nelle quali intervengono inevitabilmente forti "aberrazioni".

In particolare, relativamente a elementi «strutturali» dell'immagine fotografica quali il disegno (dato dai particolari e dal contorno) ed il contrasto, si può notare come la migliore riproduzione del «disegno» vada a discapito della conservazione fedele dei contrasti, nel senso che essa è ottenuta mediante un contrasto che non corrisponde a quello dell'oggetto, sacrificando, cioè, in qualche modo, una parte del Reale. Già in un tentativo di pura denotazione, quindi, si determina, sotto l'aspetto di una «trasformazione» ed il particolare di una scelta tra disegno e contrasto, uno scarto iconico in rapporto al Reale. (Guglielmini 2007, p. 35)

A questo proposito, anche Ansel Adams ricorda che «la fotografia coinvolge una serie di processi meccanici, ottici e chimici correlati tra loro, che si trovano tra il soggetto e la sua riproduzione fotografica» (Adams 1989, p. 1).

Ciascuna fase del processo ci porta un passo più distante dal soggetto e uno più vicino alla stampa fotografica. Perfino la più realistica delle fotografie non è il «soggetto», è separata da questo da una serie di interferenze dovute al sistema fotografico. Il fotografo può scegliere di accentuare o minimizzare questi «allontanamenti dalla realtà», ma non può eliminarli. (*Ibidem*)

Conseguentemente, per denotazione Lindekens non intende più la mera capacità referenziale delle immagini - vale a dire il loro potere di fornire

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 200.

delle informazioni verbalizzabili che ne esaurirebbe la significazione - ma la forza che esse hanno di «proporci, al di qua di ogni verbalizzazione, un senso sui generis»¹⁶⁰: un senso iconico che, pur trovandosi certamente in un rapporto di implicazione con una significazione identificatrice (informativa, antropologica) e con una significazione linguistica implicitamente od esplicitamente verbalizzata, «ha la sua realtà (preverbale) nella sola sostanza iconica che lo sguardo struttura»¹⁶¹.

Tra i «codici eterogenei che costituiscono l'immagine nella sua totalità» bisogna così annoverare anche un codice iconico, che, indipendentemente dall'analogia, anzi imponendole le sue «costrizioni», condiziona la lettura di un'immagine. I relativi elementi pertinenti, dalla cui combinatoria deriverebbe il suddetto senso iconico, vengono ricondotti, da Lindekens, a tratti distintivi formali iconici, «una specie d'equivalente dei tratti fonemati nella lingua articolata», ognuno dei quali implica una scelta tra i due termini di un'opposizione sfumato/contrastato la cui pertinenza è rivelata dalla variazione di significazione, indotta [...] dalle variazioni del contrasto: tramite una «prova di commutazione», risulta, cioè, possibile registrare una modifica [...] del «senso» dell'immagine, il che prova, ancora una volta, che il lettore è sottoposto agli imperativi della struttura iconica.¹⁶²

Ipotizzando dunque alcuni tratti del codice iconico relativi a valori per così dire ottici, spaziali, di superficie o tattili, Lindekens fa notare che, nella *produzione segnica*, con la scelta dell'uno o dell'altro termine delle opposizioni distintive, si verifica non solo una modifica sul piano del contenuto, «ma anche un aumento dello scarto iconico rispetto al reale, al punto da mettere addirittura in crisi l'analogia».¹⁶³ Per cui la ripresa fotografica non si limita ad una mera estrazione dal flusso esistenziale, ma si esplicita in una serie di scelte - relative non solo all'individuazione del

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 248.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² GUGLIELMI (2007, p. 37).

¹⁶³ *Ibidem*.

soggetto, ma anche all'inquadratura, all'ottica, all'esposizione, oltre che alla sensibilità della pellicola - «che contribuiscono all'organizzazione del materiale visuale sul piano del Significante»¹⁶⁴.

Ad essa fa poi seguito una seconda fase (corrispondente allo sviluppo e alla stampa) che si concreta in un complesso di scelte che regolano l'ulteriore selezione ed elaborazione dei dati di partenza, riportabili al referente. Ripresa da una parte, e sviluppo e stampa dall'altra, si pongono così come le due fasi, successive e necessarie, di un medesimo processo di trasformazione di un referente già ridotto alla sua visualità; processo che, per la «produzione» fotografica, si svolge [...] rispettivamente *in praesentia* e *in absentia*.¹⁶⁵

Mediante un'interessante (nonché pioneristica) operazione comparativa, Lindekens accosta peraltro l'oggetto iconico all'immagine mentale, così come essa è stata concepita da Inhelder e Piaget in un fondamentale lavoro di psicologia evolutiva¹⁶⁶ risalente alla fine degli anni Sessanta. In questo testo, per la prima volta, le tradizionali ipotesi della conoscenza-copia e della conoscenza-assimilazione vengono superate efficacemente mediante un nuovo concetto di assimilazione, in base al quale la conoscenza, pur essendo un'assimilazione, non lo è più nel senso di *un'integrazione deformante dagli oggetti al soggetto*. L'assimilare l'oggetto consiste nel partecipare ai sistemi di trasformazione di cui esso è il prodotto e nell'entrare in interazione con il mondo agendo su di lui (Piaget e Inhelder 1966). Così, alla luce del nuovo statuto psico-fisico dell'immagine mentale, cambia anche il modo di interpretare, da parte dei due autori, la natura e il ruolo dell'immaginazione in generale, la quale non è più vista come un semplice prolungamento della percezione, ma è

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 40.

¹⁶⁶ Cfr. PIAGET e INHELDER (1966).

piuttosto considerata come una riproduzione attiva che si distingue qualitativamente dalla percezione, giacché rimanda al meccanismo dell'imitazione differita ed interiorizzata che, comparso nel bambino all'apparire della funzione simbolica, tende già verso il concetto. Il rapporto finzionale, che intercorre tra l'immagine fotografica e il suo referente reale, somiglierebbe, dunque, secondo Lindekens, alla relazione che esiste tra l'immagine mentale e la percezione. Infatti, le analogie che si registrano, in entrambi i casi, tra i due termini del rapporto (immagine fotografica/reale; immagine mentale/percezione) «non implicano affatto delle filiazioni ma isomorfismi parziali e parentele indirette, che partono da fonti sensorio-motorie comuni»¹⁶⁷. Pertanto, così come lo schematismo e il simbolismo dell'immagine mentale non sono direttamente riducibili a strutture della percezione (tra queste e quelle devono intervenire dei meccanismi nuovi, come quelli che ci offre l'imitazione), allo stesso modo non è possibile concepire l'immagine fotografica come una semplice "impronta" fotosensibile del reale, poiché essa è sempre il prodotto di uno scarto determinato dalle stesse regole di formazione dell'evento fotografico (in virtù del quale si delinea una *struttura trascendentale dello spazio di immagine*), che instaura tra l'immagine meccanica e il suo referente un complesso rapporto di isomorfismi parziali.

Intraprendendo [...] la critica di una conoscenza-copia, Piaget trae dapprima un postulato che sembra comune sia all'ipotesi della conoscenza-copia che a quella della conoscenza assimilazione, in quanto conoscere l'oggetto, nella seconda prospettiva, significa «...agire su di esso per trasformarlo e scoprire le sue proprietà attraverso queste trasformazioni. Secondo i risultati

¹⁶⁷ LINDEKENS (1980, p. 451).

dell'azione, ne conseguono due specie di acquisizioni»: le une, relative alle proprietà dell'oggetto, che devono essere collegate tra loro; le altre, relative alle coordinazioni dell'azione, ma che devono essere strutturate «...perché non sono performati come lo vorrebbe l'apriorismo». Ora, queste due specie di organizzazione sono, per ipotesi, solidali e complementari: «...le azioni si coordinano secondo strutture operative che non si costituiscono che in funzione della manifestazione degli oggetti: e le leggi dell'oggetto non sono scoperte e stabilite che attraverso queste strutture operative le quali, sole, permettono la messa in relazione o in corrispondenza... L'oggettività è dunque il risultato di una conquista progressiva dovuta alla collaborazione dell'esperienza e delle operazioni logico-matematiche indispensabili alla sua lettura e alla sua rappresentazione in generale, e che non si riducono ad un semplice linguaggio, ma costituiscono gli strumenti stessi della strutturazione».¹⁶⁸

Una scoperta del genere quindi esime Lindekens dal cercare di comprendere «come si organizzerebbe il sistema della significazione iconica partendo unicamente dalle forme specifiche degli oggetti o dagli esseri rappresentati»¹⁶⁹, proiettandolo speditamente verso l'idea di una sintagmatica del linguaggio iconico. In altri termini, si può sostenere che è stata proprio l'eterogeneità (attenuata soltanto da isomorfismi parziali e parentele indirette) tra immagine mentale e percezione indagata da Piaget a dare a Lindekens la possibilità di postulare, con maggiore sicurezza teorica, l'idea di una strutturazione trascendentale dello spazio iconico, fino a spingere però la sua indagine verso un (inevitabile) punto di catastrofe, cioè verso la concezione dell'immagine «come una 'lingua', dotata di una sua combinatoria di elementi distintivi, organizzanti essi stessi i segni iconici minimali»¹⁷⁰.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 77.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 60.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

Dal momento che si delinea una struttura trascendentale dello spazio di immagine, possiamo affermare che, almeno per una parte [...], l'immagine è uno spazio autonomo e come tale delimitante, nel quale i segni iconici (e prima di essi, i tratti pertinenti non significativi) si organizzano in un certo modo, formando la «lingua» dell'immagine fotografica.¹⁷¹

Di questo *spazio trascendentale d'immagine* le unità distintive, minimali, non verbalizzabili, sarebbero discernibili non nella struttura dell'oggetto rappresentato (piano figurativo) e neppure nella struttura semantica del concetto di questo oggetto (significato), ma per l'appunto nella sua struttura propriamente iconica. Tuttavia, secondo Lindekens, non è possibile dimostrare la pertinenza di un tratto distintivo iconico se non nel suo effetto, il quale non è discernibile come significato visivo (effetto di senso) se non a livello dei significati verbali proposti. Solo grazie alla manifestazione sperimentale (indagine statistica su campioni sociologicamente distribuiti per età, sesso, istruzione, appartenenza sociale, ecc.) di un effetto di senso causato da un tratto distintivo iconico, è possibile confermare l'ipotesi della preponderanza di un livello denotativo già codificato e quindi non prettamente analogico. Esso, per Lindekens, è dato dall'insieme dei tratti che devono tutto alla struttura propriamente iconica (alla sostanza dell'espressione fotografica) e di cui si può dire che sono il livello attraverso il quale, per quanto "oggettiva" sia la fotografia, il lettore passa senza saperlo (è questo, secondo Lindekens, quel senso introvissuto e pre-semiotico che fa dell'immagine, *in primis*, un evento estetico puro). In questo senso, i tratti distintivi minimali, testimoniando di un significante iconico, denoterebbero il reale iconizzato in quanto opposto al reale informativo (piano del

¹⁷¹ *Ivi*, p. 61.

contenuto/significato), e intercetterebbero la pertinenza semiotica di una schematizzazione percettuale (pre-verbale) che deriva appunto dalla sola organizzazione primaria della sostanza fotografica, vale a dire da una “messa in codice” del reale, da un gesto d’iscrizione specifico le cui regole di formazione potrebbero essere esemplificate, a nostro parere e solo in parte, anche mediante il concetto di *aggregato* proposto da Emilio Garroni in *Immagine Linguaggio Figura*¹⁷². Il termine *aggregato*, in Garroni, si riferisce infatti alla specificità pre-verbale dell’organizzazione dell’evento percettuale in quanto esso - pur condividendo qualche somiglianza con i concetti di “classe” e di “famiglia” - non è mai collocabile in un dominio linguistico e concettuale. Ad esempio, a differenza di una classe di oggetti che è sempre definita da un esplicito criterio di appartenenza tale che i suoi membri, possibili e non solo reali, sono di solito di numero indefinito e addirittura infinito, un *aggregato*, avendo una costituzione ontogenetica percettiva, costituisce un insieme di casi effettivamente sperimentati, «quindi di numero finito, anche se via via crescente»¹⁷³. L’*aggregato* a cui Garroni paragona il percelto, così come il senso iconico di Lindekens, è ancora ben lontano dalla formazione di una tassonomia intellettuale (paragonabile, nel discorso di Lindekens, al risultato informazionale finale in cui si struttura un’immagine fotografica compiuta), «e tuttavia - come lui stesso suggerisce - una tassonomia non potrebbe più tardi formarsi se non fosse preceduta da quello»¹⁷⁴. Alla luce delle diverse criticità emerse da questa

¹⁷² Cfr. GARRONI (2005).

¹⁷³ *Ivi.*, p. 11.

¹⁷⁴ Secondo Garroni «è parimenti plausibile [...] che ciò sia accaduto anche nei tempi dell’origine dell’umanità, quando cioè non è pensabile che esistessero, nella forma

breve disamina, a questo punto, sarebbe però più che legittimo chiedersi per quale motivo oggi ci si dovrebbe rivolgere ancora al lavoro di Lindkens. Qual è il vantaggio che insomma se ne ricava sul piano euristico. Ebbene, nel nostro caso, riabilitare le sue ricerche significa innanzitutto riconoscere con forza la pertinenza semiotica di una sostanza dell'espressione tipicamente fotografica, per provare a correggere «l'apparente difetto di un'astrazione "costruttiva" [sul piano del *denotatum*] nella formazione del segno iconico»¹⁷⁵, che ha fatto in modo che «i linguaggi strutturati attorno a forme in qualche modo "simili" alla realtà fossero ritenuti come rivelatori di una presenza, anziché come significanti attraverso rinvii costruiti a livelli diversi»¹⁷⁶.

C'è un dualismo che da sempre serpeggia in ogni dibattito sui problemi della rappresentazione scientifica; si tratta dell'opposizione fra realismo e idealismo: a una conoscenza proveniente dalle qualità essenziali dell'oggetto [...] si contrappone una conoscenza fondata sull'attività conoscitiva, interpretativa diremmo oggi, del soggetto. Resta il fatto che il primo tipo di conoscenza [...] sia sempre mediata da una forma di comunicazione, da un discorso [...] e alla fine la rappresentazione risulta essere una costruzione dell'oggetto, non una sua duplicazione.¹⁷⁷

Tuttavia, un concreto superamento di questo dualismo in ambito scientifico si può realizzare seriamente soltanto attraverso la valorizzazione della questione del medium (dunque, in termini semiotici, della *sostanza del piano dell'espressione*). Cosa che Lindkens, a nostro

attuale, linguaggi storico-naturali del tipo ormai diffuso universalmente. Qui possiamo dire, a titolo di ipotesi, che la funzione dell'immaginazione, pur legata a un qualche linguaggio, deve aver avuto una portata assai più ampia e significativa nella costruzione di una cultura osservativa, interpretativa degli eventi, comportamentale, tecnica, magica e almeno embrionalmente mitologica [...]. (2005, pp. 12-13).

¹⁷⁵ BETTETINI (1975, p. 114).

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

avviso, prova a fare - malgrado i tanti limiti presenti nella sua indagine - proprio spingendosi nella direzione di una de-naturalizzazione dell'immagine analogica, cioè mettendo a tema la delicata questione del medium, ovvero della mediazione tecnica, materiale, realizzata dalla fotografia in quanto supporto/apporto e gesto d'iscrizione. Lindekens, infatti, considera la mediazione realizzata dalla sostanza dell'espressione fotografica, prima di tutto, come la realizzazione di un rapporto tra elementi, come quell'"azione" che si svolge nel "mezzo" (medium), nello spazio relazionale che intercorre tra essi. Egli mette ben in evidenza il fatto che la mediazione fotografica permette un rapporto (mette in relazione) ma lo fa sempre determinando una distanza. La fotografia, dunque, per queste ragioni, secondo Lindekens, non può essere intesa come un *continuum* (analogia), ma deve essere considerata come un *medium*, ovvero come ciò che si frappone tra due realtà, due elementi, due soggetti mediati (messi in relazione nella distanza) al fine di determinare fenomeni relazionali, come gli enunciati iconici.

CAPITOLO QUARTO

IL PROBLEMA DELL'OGGETTIVAZIONE NELLE SCIENZE SOCIALI

L'immagine rappresenta una possibile situazione nello spazio logico.

Ludwig Wittgenstein

4.1 Osservazioni preliminari sullo statuto euristico delle scienze sociali

Fino all'Ottocento il discorso sull'uomo (antropologia) e sulla società (sociologia), per una serie di ragioni storiche e culturali, non ha costituito un vero e proprio sapere, vale a dire un campo scientifico forte per il quale si ponesse una questione epistemologica autonoma. La ragione principale di questa debolezza è da ricondurre, secondo Silvana Borutti, alla struttura genetica della scienza moderna, la quale nasce essenzialmente come scienza naturale.

L'immagine moderna della scienza che si afferma nel Seicento è di fatto ricavata dall'universo dei saperi empirico-razionali, in particolare dall'astronomia e dalla fisica: coincide, quest'immagine, con l'ideale scientifico di Galileo, e con il suo progetto di una scienza della natura che unisca il metodo sperimentale e la matematizzazione, le "sensate esperienze" e le "necessarie dimostrazioni".¹⁷⁸

Ma esiste un secondo elemento, altrettanto determinante, che accompagna la nascita della scienza moderna come modello universale del sapere (*mathesis universalis*): esso è costituito da quella specie di "rimozione cosciente" che ha posto a garanzia del sapere scientifico un metodo della ragione fondato sul rifiuto delle radici sociali del pensiero. Questa cesura narcisistica, che non ha avuto solo esiti teorici ma anche conseguenze di tipo etico-morale, a partire da Bacone e Descartes¹⁷⁹, è stata infatti praticata come un rigido ideale metodico che, nel corso del tempo, ha influenzato e trasformato in maniera radicale la tessitura concettuale di tutta la cultura occidentale: non a caso, nel XIX secolo¹⁸⁰, proprio sulla base di un'idea di metodo universale, astratto e atemporale, verrà costruita un'immagine della scienza «come gioco a due, come una partita giocata

¹⁷⁸ BORUTTI (1999, p. 3).

¹⁷⁹ Borutti, a questo proposito, osserva che «Bacone con la sua critica che decostruisce gli idoli individuali e sociali, e Descartes con l'esercizio del dubbio metodico», hanno insegnato «[...] di fatto a separare il pensiero dalle sue condizioni, a emendarlo dallo sfondo psicologico, culturale e sociale, e a farne un confronto intellettuale astratto e atemporale, senza mediazioni storico-sociali, del soggetto di esperienza con la natura». (1999, pp. 3-11).

¹⁸⁰ Per quel positivismo di matrice comtiana, che rappresenterà l'ideologia scientifica dominante del XIX secolo, la ragione nomotetica, che si è affermata come metodo unitario delle scienze empirico-naturali, costituisce l'ideale epistemologico normativo: «Normativo sia perché separa le scienze dalle non scienze, sia perché nello stesso tempo interpreta l'evoluzione storica dei saperi, tutti orientati al raggiungimento dello stadio positivo». Lo stadio positivo coincide con il livello delle conoscenze conseguite induttivamente (e sperimentalmente), e organizzate sistematicamente in leggi generali. La dimensione sociale appare, in questa prospettiva, come un territorio da aggiungere cumulativamente al dominio della razionalità scientifica. BORUTTI (1999, p. 5).

tra mente umana e natura»¹⁸¹. Il problema delle scienze umane e sociali emerge, invece, solo più tardi, seguendo, all'inizio, percorsi euristici piuttosto ambigui e insoddisfacenti:

La questione epistemologica di questi saperi [...] viene posta solo due secoli dopo la formazione del paradigma delle scienze fisico-naturali; e per di più, [...] l'epistemologia delle scienze dell'uomo e della società non riesce inizialmente a sottrarsi a un rapporto che rimane sostanzialmente mimetico (se pure in forme diverse, che sono ora di dipendenza, ora di opposizione) con l'epistemologia delle scienze naturali. Potremmo riassumere la vicenda dell'origine delle scienze umane come passaggio da un posto vuoto a un posto speculare in rapporto alle scienze fisico-naturali. (Borutti 1999, p. 4)

Ma è solo nell'Ottocento che si ha la codificazione di veri e propri paradigmi per le scienze dell'uomo e della società, accompagnata da un tentativo di una specifica riflessione epistemologica. Il modo in cui viene impostato il problema - secondo Borutti - porta all'affermazione di due prospettive diverse ma speculari: da una parte, la prospettiva positivista, per cui le scienze della società vanno ricondotte alla questione metodologica generale, e nello stesso tempo ideologica, della scientificità della ragione; dall'altra, la prospettiva storicista, per cui le scienze della cultura vanno ricondotte alla questione conoscitiva specifica, e nello stesso tempo ontologica, della storicità della ragione (*ibidem*). Il XIX secolo, però, pone la questione dell'epistemologia delle scienze umane e sociali in termini fortemente ambigui: da un lato, seguendo ancora un modello di fondazione unitaria delle scienze, esso istituisce un'ideologia scienziata, chiaramente riduzionista, che, come tale, si rivela totalmente incapace di cogliere la natura spiccatamente storica di questi saperi; dall'altro invece, nel tentativo di mettere in discussione il rigido

¹⁸¹ *Ivi*, p. 4.

oggettivismo del primo modello di riferimento, in Germania, lo storico Droysen¹⁸² introduce una netta distinzione tra le scienze naturali fisico-matematiche, caratterizzate dal procedimento della spiegazione, e le scienze storiche, caratterizzate dal procedimento della comprensione, inaugurando, in questo modo, una famosa disputa metodologica (*Methodenstreit*), che porterà alla formulazione di una dicotomia, altrettanto rigida, tra *Naturwissenschaften* e *Geisteswissenschaften*, e lasciando aperto il dilemma della relazione/opposizione tra queste due diverse tipologie di saperi. Dilemma che, seppur in forme diverse, si ripeterà ancora nel Novecento, quando si confronteranno da una parte il neopositivismo, con il suo paradigma metalinguistico di analisi delle scienze, e dall'altra l'ermeneutica, con il tema della comprensione del senso.

Entrambe le prospettive si fondano sulla centralità della questione del linguaggio, ma ne offrono concezioni assolutamente eterogenee, logica l'una, ontologica l'altra: il neopositivismo considera il linguaggio nel suo scheletro logico-formale, come strumento metalinguistico che permette di elaborare un metodo di controllo della scientificità dei linguaggi scientifici; l'ermeneutica considera il linguaggio come luogo ontologico, luogo a cui è consegnato, e in cui diventa comprensibile, il senso dei soggetti individuali e sociali. (*Ivi*, p. 8)

Di fatto però né lo spiegare neopositivistico, né il comprendere ermeneutico arrivano a porre il problema centrale dell'oggettivazione, cioè della costituzione d'oggetto nelle scienze umane e sociali:

¹⁸² Cfr. DROYSEN, J.G. (1994), *Istorica (Lezioni di Enciclopedia e Metodologia della storia, 1857-58)*, a cura di S. Caianello, presentazione di Fulvio Tessitore, Napoli, Guida.

Da una parte perché lo statuto dell'oggetto è dissolto per decreto metodologico nello statuto della legge; dall'altra parte, perché l'ontologia fondamentale, impegnata a decostruire la metafisica che reifica l'essere riducendolo a una cosa, resta al di qua delle pratiche discorsive che costituiscono oggetti scientifici. (*Ivi*, p. 13)

Questa indagine vorrebbe quindi ripartire proprio dalla questione dell'oggettivazione lasciata aperta dall'epistemologia contemporanea¹⁸³ il cui maggior limite, a nostro avviso, risiede nel non aver saputo affiancare finora, in modo adeguato e soddisfacente, al modello euristico-normativo del linguaggio della scrittura (modello testuale in senso stretto) - chiaramente preponderante anche nei più recenti discorsi scientifici sull'uomo (si pensi al testualismo di Geertz¹⁸⁴) - quello, altrettanto decisivo, dell'immagine tecnica e della sua sintassi iconica. A tal proposito, Fabbri scrive che «noi abbiamo l'abitudine di pensare che il linguaggio scientifico sia trasparente, che si limiti a riportare una serie di informazioni circa il mondo naturale del quale si vuole scoprire il funzionamento profondo. Ma le cose non stanno per nulla così. Come qualsiasi altro tipo di discorso, anche il discorso scientifico [...] è legato a regole di genere: una cosa è scrivere un dialogo, come faceva Galileo,

¹⁸³ «Da una parte il neopositivismo rimane prigioniero della concezione dell'*oggettività scientifica* come cattura, da parte di una sintassi teorica rigorosa e metodologicamente controllata [...]. Dall'altra parte, le prospettive ermeneutiche riformulano la questione della verità al di fuori del modello dell'oggettività del dato: fondando la conoscenza sulla categoria non metodologica del *comprendere*, che porta alla luce il nesso ontologico tra essere linguistico-temporale del soggetto e comprensione degli eventi, l'ermeneutica trova il problema del senso come luogo di costituzione e di riconoscimento dei soggetti. Ma la prospettiva di un'*ontologia fondamentale* esclude l'interesse per le ontologie regionali: una prospettiva ermeneutica conseguente trascura programmaticamente saperi come antropologia, sociologia, storiografia, poiché li assegna al livello 'ontico' della descrizione di enti in presenza, e li pensa quindi come ripetizioni della metafisica del dato oggettivo». BORUTTI (1999, p. 13).

¹⁸⁴ Cfr. GEERTZ (1988).

un'altra è scrivere un saggio o un trattato. Si tratta di forme testuali che hanno un'influenza decisiva sul modo di elaborare l'informazione scientifica, e dunque sulla costruzione degli oggetti scientifici stessi»¹⁸⁵.

La stessa riformulazione critica dell'epistemologia sociale fatta da Silvana Borutti, per quanto illuminante al fine di una corretta impostazione del problema della costituzione dell'oggetto nelle scienze sociali, mostra ancora di trascurare la questione dell'iconico tecnologico e del suo impatto trasformativo sulle pratiche discorsive di questi saperi¹⁸⁶. Per cui è nostra intenzione provare ad integrare un'indagine come quella di Borutti - già giustamente orientata verso l'idea dell'inerenza della forma al contenuto e dell'efficacia della forma nella produzione del contenuto - con l'introduzione di una prospettiva euristica ulteriore. In che modo? Ponendo al centro di questa riformulazione critica l'evento fotografico, ma considerandolo in relazione alle pratiche produttive, interpretative e fruttive dell'immagine (in un'ottica sociosemiotica). In questo senso, nell'ultimo capitolo, lo studio della ritrattistica antropometrica ottocentesca ci aiuterà a mostrare il funzionamento di un particolare processo di testualizzazione foto-etnografica e a vedere come, nel caso specifico di questa pratica, la costituzione d'oggetto, attivandosi all'interno di un dominio operativo a bassa densità critica (rispetto al

¹⁸⁵ FABRI (1998, p. 72).

¹⁸⁶ Sul tema dell'oggettivazione nelle scienze sociali può essere di grande aiuto l'ultimo libro di EUGENI (2021). Qui l'autore, mediante l'analisi di cinque dispositivi (più uno): gli smart glasses, le camere a campo di luce, i visori notturni, la realtà aumentata, le reti neurali e la fotomicrografia elettronico-digitale, cerca una risposta proprio alla domanda sull'oggettivazione iconica nell'era digitale. Le immagini computazionali, secondo l'autore, sono infatti, nello stesso tempo, oggetti e strumenti della produzione, estrazione e distribuzione delle risorse comuni; in altre parole, sono il "capitale algoritmico" della società post-mediale.

medium), finisca inconsapevolmente con il legittimare l'impianto culturale e valoriale del *colonialismo rappresentazionale*. Per ora però vorremmo interrogarci, più in generale, sulle procedure categoriali essenziali di costituzione degli oggetti scientifici, e da qui provare a capire in che modo gli scienziati umani e sociali hanno costruito e continuano a costruire, a mettere in forma, i loro oggetti d'indagine. Ciò che ci interessa dunque, in questa fase, è in sostanza il problema dell'oggettivazione. Problema che diventa pensabile, secondo Borutti, «solo se ci si pone in una prospettiva epistemologica di ispirazione critico-trascendentale [...]»¹⁸⁷, giacché è oramai consolidata la convinzione per la quale, nell'analisi della nostra conoscenza scientifica, non dobbiamo interrogarci direttamente sugli oggetti come se fossero dei dati naturali (realismo), ma dobbiamo ricostruire i modi secondo cui li rendiamo visibili e conoscibili, in altri termini, secondo cui li costruiamo (costruttivismo). In questa prospettiva quindi la questione da porre non riguarda né i soli oggetti (oggettivismo scientifico) né il solo metodo (metodologismo), ma i modi di inerenza tra forma e contenuto, le modalità *poietiche* secondo le quali la forma diventa costitutiva degli oggetti: in altre parole, si tratta di riflettere sulle condizioni di possibilità dei saperi, sulle loro procedure di oggettivazione, «che sono procedure formali di vario livello»¹⁸⁸. L'analisi semiotica della visione fotografica (l'immagine come testo prodotto/interpretato/fruito nell'ambito di una pratica), e la riflessione critica sul suo impatto all'interno dei discorsi

¹⁸⁷ BORUTTI (1999, p. 15).

¹⁸⁸ *Ibidem*.

teorici intessuti dalle scienze sociali¹⁸⁹, può rivelarsi perciò decisiva per ripensare insieme, anche in quest'ambito, il problema dell'oggetto e il problema della forma, dal momento che gli oggetti dei vari saperi si costituiscono sempre a partire da modi diversi di interazione tra forma e contenuto, sono cioè costrutti formali prodotti dal concorso di dispositivi diversi e di diverso livello:

I dispositivi tecnici, come scrittura simbolica, dimostrazione, formalizzazione, riguardano tutti i saperi, ma prevalgono nelle scienze esatte; i dispositivi analogici di schematizzazione e di modellizzazione (come il modello delle micro particelle in fisica, il modello dei "giochi" in economia, il modello del "testo" in antropologia, il modello del "documento" nell'etnografia tradizionale o in quella visiva) investono tutti i discorsi scientifici; i dispositivi retorici e argomentativi della messa in discorso e della comunicazione riguardano tutti i saperi, ma in particolar modo le scienze umane.¹⁹⁰

È evidente allora che i diversi livelli di costituzione dell'oggettivo suggeriscano, in primo luogo, che gli oggetti scientifici in generale sono non-naturali, non sono cioè dei dati che si aprono alla neutralità di un metodo di osservazione e di rappresentazione, ma sono delle "realizzazioni ben condotte"¹⁹¹, dei costrutti *finzionali*, risultato di complesse procedure di messa in forma; e, in secondo luogo, che essi sono delle realtà non sostanziali che, inerendo indissolubilmente alla forma che le rende visibili, diventano "oggettive" solo attraverso

¹⁸⁹ Come osserva Faeta, «La testualità fotografica è, del resto, acquisizione consolidata nella critica contemporanea. Ma questo testo [...] non è stato creato soltanto da un autore, è stato creato con un determinante concorso dei soggetti ritratti (ovvero, secondo alcuni approcci, pariteticamente da più autori); ed è esito anche di un procedimento tecnico peculiare e di una dialettica d'interazione complessa tra attori sociali [...] e tra costoro, il mezzo, lo spazio-tempo in cui la loro relazione si colloca, il *set*». FAETA (2015, p. 36).

¹⁹⁰ BORUTTI (1999, p. 15).

¹⁹¹ Cfr. BACHELARD (1998, p. 15).

apparecchi simbolici, concettuali e strumentali. Si pensi, ad esempio, all'esperienza che rappresenta, nel caso delle scienze empiriche, una forma di messa in scena ideale e vincolata, «in cui si raccolgono più livelli di produzione di oggettività»¹⁹²; oppure a quelle procedure di oggettivazione poste in atto in altre zone del sapere, dove l'esperienza non è ripetibile nell'esperienza: è il caso, per fare ancora un esempio, degli oggetti della psicoanalisi (l'inconscio) o, anche, dei dati scientifici codificati dal discorso antropologico (i significati culturali), cioè di due registri di costruzione formale dell'oggetto che si mostrano in un orizzonte procedurale altrettanto vincolato ed artificiale, malgrado l'assenza della ripetibilità dell'esperienza: il *setting* analitico, per l'una, e il “campo” etnografico, per l'altra (Borutti, 1999, p. 20). Se, allora, nei diversi saperi si danno diversi modi di oggettivazione, cioè diversi modi di inerenza tra forma e contenuto, tra mezzo procedurale e suo referente reale, ciò significa che la forma non è riducibile a un paradigma univoco, che nelle scienze si danno “diversi regimi formali” e che, superato il vecchio dilemma spiegazione/comprendimento, l'oggettività non può essere più fatta dipendere «da differenze sostanziali tra diversi oggetti dell'enciclopedia dei saperi, né da differenze formali fra i metodi» (*ibidem*), ma esclusivamente dalle procedure di oggettivazione e di modellizzazione in atto nei singoli saperi:

Si tratta allora non tanto di confrontare le scienze umane con le scienze naturali come due tipi paradigmatici di scientificità, secondo l'antinomia tra la comprensione del particolare e la spiegazione attraverso leggi, quanto di pensare più in generale le procedure secondo cui gli oggetti dei vari domini scientifici diventano pensabili e trattabili. (*Ivi*, p. 19)

¹⁹² BORUTTI (1999, p. 16).

Non a caso, infatti, la prospettiva della messa in forma dell'oggetto implica la sospensione di due presupposti, che sono veri e propri pregiudizi epistemologici: la fiducia in un punto di vista epistemologico autonomo, che stabilisca paradigmi di oggettività e di scientificità, da una parte, e l'idea della naturalità degli oggetti dei saperi, dall'altra. Nella prospettiva post-moderna dell'oggettivazione scientifica (che riguarda le scienze in generale) e dell'analisi semiotica dei testi verbali e non verbali (che può riguardare invece i discorsi teorici delle scienze sociali), l'oggettività non è più da ricondurre a decreti esterni, ma alle procedure (*media*) interne ai saperi. Questa prospettiva estende quindi in una direzione post-storica (Flusser, 1983), sostanzialmente contro-metodologista e anti-idealista, il tema epistemologico dell'analisi dei criteri interni del conoscere, e sospende, in maniera conseguente, la separazione dicotomica tra metodo ed oggetto. Essa non pone astrattamente e formalmente questioni generali di metodo, né concretamente e direttamente questioni di oggetti e referenti reali, ma «semmai [...] pone la questione delle *pratiche specifiche e contestuali di produzione dell'oggettivo*»¹⁹³; il che significa una radicale ri-semantizzazione del rapporto forma-contenuto. Inoltre, l'epistemologia dell'oggettivazione rimette al centro indirettamente anche la questione della presenza del soggetto misurante (oltre che della natura, della validità e dei limiti dello strumento di misurazione) nelle condizioni di costituzione dell'oggetto, richiamando appunto l'attenzione sulla problematica principale dell'interpretazione nelle scienze umane e sociali, questione che, però, investe, secondo forme specifiche, le stesse scienze

¹⁹³ BORUTTI (1999, p. 88).

fisico-naturali: si pensi, infatti, al principio indeterministico della meccanica quantistica, per cui non è possibile misurare contemporaneamente la posizione e la velocità di una particella¹⁹⁴. Esso è immediatamente connesso alle condizioni specifiche dell'osservabilità sperimentale, al fatto cioè che in ogni misurazione c'è un'interazione finita tra oggetto da misurare e strumento, interazione il cui valore resta indeterminato. Si tratta dunque di una situazione circolare il cui significato epistemologico è altamente generalizzabile. Nelle scienze umane, ad esempio, ciò significa «non solo che si danno più livelli di costituzione dell'oggetto, ma anche che occorre 'oggettivare l'oggettivazione» (Borutti, 1999, p. 19): tenere conto cioè delle condizioni soggettive, storiche e procedurali dell'oggettivazione scientifica. Se è vero, dunque, da questo punto di vista, che ogni sapere mette in campo un insieme di forme, funzioni e procedure di oggettivazione, allora ci si dovrà chiedere a partire da quali apparati teorici e strumentali l'oggetto scientifico può essere tematizzato ed esibito nell'osservazione, nella descrizione e nella concettualizzazione¹⁹⁵.

¹⁹⁴ La riflessione epistemologica che Heisenberg produce in *Fisica e Filosofia* rileva tutta l'inelutabilità dell'interazione tra l'oggetto osservato e lo strumento dell'osservazione: «[...] quella parte di materia o di radiazione che prende parte al fenomeno è l'oggetto naturale della investigazione teorica e dovrebbe perciò essere separato dagli strumenti usati per studiare il fenomeno. Ciò offre nuovamente rilievo all'elemento soggettivo nella descrizione degli eventi atomici, poiché il dispositivo di misura è stato costruito dall'osservatore, e noi dobbiamo ricordare che ciò che noi osserviamo non è la natura in sé stessa, ma la natura esposta ai nostri metodi d'indagine. [...] La teoria dei quanta ci ricorda, come ha detta Bohr, la vecchia saggezza per cui, nella ricerca nell'armonia nella vita, non dobbiamo dimenticarci che dramma dell'esistenza siamo insieme attori e spettatori». HEISENBERG (2000, pp. 71-73).

¹⁹⁵ Su questi temi, cfr. anche NERESINI, F. (1997), *Interpretazione e ricerca sociologica. La costruzione dei fatti sociali nel processo di ricerca*, Urbino, QuattroVenti.

Oggetti newtoniani, oggetti statistici, oggetti indeterministici, oggetti psicanalitici, oggetti antropologici, oggetti sociologici: sono tutti “sovra-oggetti” (sur-objets), risultato cioè di un meta-processo di oggettivazione e di visualizzazione, che critica l’idea quotidiana di presenza della cosa concreta - secondo quella funzione riflessiva e critica di presa di distanza e di negazione del “semplicemente presente”, che costituisce l’atteggiamento filosofico conoscitivo. (*Ibidem*)

L’oggetto scientifico non è infatti una “cosa”, una “semplice presenza”. Nell’ambito della ricerca scientifica, l’idea dell’“oggetto” presuppone sempre, da un lato, la *differenza epistemologica* tra cosa presente e oggetto pensato (e quindi sciolto in dato scientifico) e, dall’altro, il tema della costitutività della forma in relazione agli oggetti. Non va dimenticata, in questa sede, la fondamentale lezione di Bruno Latour il quale chiama *fatticci*¹⁹⁶ quei fatti su cui una comunità scientifica prova a mettersi d’accordo e che esistono solo in funzione di una grande quantità di cose: «questo fatticcio diverrà poi un fatto, nel momento in cui, raccontato in una relazione scientifica ufficiale, viene accettato dalla comunità»¹⁹⁷. Paolo Fabbri, a proposito del concetto di *fatticcio* di Latour, osserva che esso deve essere considerato il più seriamente possibile, poiché è evidente che

Incoraggia una riflessione sulla necessità dello studio dei fenomeni scientifici con strumentazioni semiotiche. Ma queste strumentazioni semiotiche non possono essere certamente quelle che ancora continuano a ragionare in termini di segni, ossia di relazioni tra un significante e un significato che rinviano a un referente. La storia della stella a neutroni [esempio a cui Fabbri ricorre per illustrare il concetto di fatticcio] può essere invece analizzata a partire dall’idea di una costruttività discorsiva, conversazionale e strumentale insieme. Parole e strumenti sono

¹⁹⁶ Cfr. LATOUR (1994).

¹⁹⁷ FABBRI (1998, p. 73).

reciprocamente montati in una sequenza significativa che è capace, nello stesso tempo, di essere costruttiva (a partire da una soggettività che pone l'oggetto) e perfettamente obiettiva (dal punto di vista del riconoscimento di un funzionamento impersonale del mondo). La vieta relazione tra i segni e la realtà, tra le parole e le cose ha poco a che vedere con tutto questo.¹⁹⁸

Quando in quest'ambito si maneggia il concetto di forma si deve fare, dunque, molta attenzione, poiché essa rimanda a quell'idea di procedura che è appunto "formale" ma solo in senso lato: l'oggetto non è la cosa trascendente a cui la conoscenza deve passivamente adeguarsi ma è, piuttosto, l'oggettività prodotta strumentalmente e sperimentalmente, resa cioè visibile e dicibile mediante una forma che può essere ora immagine nella schematizzazione e nella modellizzazione (si pensi all'esempio delle stesse scienze sociali che utilizzano i mezzi audiovisivi per produrre dati scientifici declinati secondo una logica prettamente iconica), ora linguaggio matematico nell'assiomatizzazione e nella formalizzazione, ora retorica come nella scrittura e nell'argomentazione persuasiva (Borutti 1999). Questi oggetti scientifici, prodotti secondo procedure simbolico-finzionali (l'"esperimento", il "campo", il *setting*, l'"intervista", etc.) sono, allora, tutti costrutti non-naturali, costruzioni che dipendono da dispositivi tecnici, come la scrittura simbolica e la formalizzazione nelle scienze esatte, e da dispositivi di schematizzazione e di modellizzazione retorico-linguistica e/o iconica, come nel caso di quelle zone del sapere che, invece, si occupano dei significati culturali e delle loro implicazioni storico-sociali (scienze umane): «anche nelle scienze umane una messa in scena artificiale e controllata [...] è il processo temporale e strategico che porta "qualche cosa" in presenza (non solo significati espliciti, ma anche

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 74.

eventi del senso che sono spie e segnali di “inosservabili”), e ne permette la modellizzazione e la concettualizzazione»¹⁹⁹.

4.2 *Il problema della forma: la messa in icona*

Per comprendere meglio questa concezione “costruttiva” del sapere scientifico, per la quale, come si è visto, tra forma e contenuto esisterebbe un legame di inerenza, occorre, in primo luogo, riformulare sinteticamente il problema della conoscenza attraverso la concezione del carattere costitutivo della forma: da questo punto di vista, la conoscenza non è ritenuta mero rispecchiamento mimetico del reale al di fuori di noi, dato alla percezione come una collezione di enti semplicemente presenti, ma è considerata come reinvenzione poetica del mondo attraverso la forma, come “forma simbolica”, “simbolo intellettuale liberamente creato”²⁰⁰. I tratti della simbolicità, quelli che Cassirer chiama anche *libertà*, intendendo con essa la liberazione dalla presenza sensibile della cosa, e della *creatività*, ossia della funzione attiva e costruttiva, “o della forma come configurazione”, costituiscono gli aspetti essenziali di una conoscenza scientifica considerata innanzitutto come costruzione di campi di oggetti possibili e come spazio *finzionale*, istituito dal lavoro formale della *descriptio in absentia* (di un oggetto che in quanto tale non esiste prima della sua produzione simbolica resa possibile solo da una particolare modellizzazione del reale). Una simile conoscenza, vista come

¹⁹⁹ BORUTTI (1999, p. 92).

²⁰⁰ Cfr. CASSIRER (1961, p. 5).

ridescrizione poetica del mondo, è caratterizzata da forme simboliche che non sono altro che funzioni simboliche di un'assenza: il loro compito è quello di presentare le cose nella distanza, mediate e costruite da quella funzione schematica, di configurazione e di "messa in scena" concettuale, di articolazione e di sintesi del contenuto, che Cassirer indica appunto con la parola "forma", e che ha consentito ad un'epistemologia ancora appesantita da vecchie ipoteche metafisiche, di scoprire una nuova idea di conoscenza, fatta di simboli che generano contenuti e non più, come nel caso del modello cartesiano, di segni surrettiziamente univoci che cercano di "assomigliare" il più possibile ai propri referenti empirici. Lo stesso Peirce, nel definire le icone come segni per somiglianza, mette in discussione concetti come quelli di concretezza e immediatezza percettiva (in sostanza, il realismo ingenuo tradizionalmente attribuito al segno iconico), per valorizzarne invece uno molto più importante, che ha a che fare con la capacità dell'icona di modellizzare in termini logico-formali (e non necessariamente analogici) il proprio referente.

Una delle osservazioni più acute di Peirce, spesso dimenticata, è che un'equazione algebrica è un'icona tanto quanto la sua resa diagrammatica nello spazio bidimensionale.²⁰¹

Ora, proprio questa preliminare de-naturalizzazione dell'idea di conoscenza che, non volendo più produrre copie fedeli del reale, si trasforma in supplenza metaforica, in lavoro simbolico, può contribuire a mettere in atto un nuovo percorso epistemologico da cui dovrebbe

²⁰¹ MITCHELL (2018, p. 39).

prendere corpo a poco a poco anche la struttura portante del nostro progetto teorico: il nostro obiettivo principale è infatti quello di provare a rifondare lo statuto scientifico delle scienze sociali che si ancorano al visivo su una teoria semiotica della messa in forma iconica (nel senso peirciano della procedura simbolica della *messa in icona*), e sull'idea che la reale spendibilità scientifica del mezzo fotografico nelle indagini socio-antropologiche debba essere connessa proprio alla sua funzione modellizzante (e non più mimetico/rappresentativa). Funzione che emerge, come vedremo meglio in seguito, solo quando l'immagine tecnica viene utilizzata consapevolmente come parametro attivo di interpretazione del reale.

Nozione complessa, la *mimēsis* («imitazione» o, più propriamente, «rappresentazione») può riferirsi non solo ai procedimenti [...] della poesia, delle arti figurative e della musica, ma anche alla mimica vocale e orchestrale, alla recitazione teatrale, all'assunzione di comportamenti ritenuti esemplari e ancora alla rispondenza dei nomi alle cose, al rapporto tra l'essere e il divenire o addirittura alla contemplazione filosofica delle Forme ideali. Se però si eccettua il rapimento mistico del filosofo neoplatonico, tutto affisato nel sempiterno irradiarsi dell'Uno, tra la realtà e le sue rappresentazioni s'allarga sempre una diafe che, rendendo l'oggetto imitante *alius et idem* rispetto all'oggetto imitato, promuove una dialettica tra due possibilità di concepire l'immagine: quella che ne definisce il legame "esterno" con la realtà; e quella che ne definisce l'organizzazione "interna" e il carattere di finzione inerente all'atto stesso della *mimēsis*.²⁰²

Sviluppare una concezione non idealistica della forma, intendendo cioè la forma non come semplice sostituto mimetico dell'oggetto, ma come vero e proprio «supplemento immaginativo connesso all'assenza di un oggetto in sé» (Borutti 1999, p. 97), ci dovrebbe permettere di problematizzare in termini semiotici gli effetti concreti che il passaggio dalla visione naturale

²⁰² LOMBARDO (2010, p. 145).

alla visione tecnologica ha prodotto, sia consapevolmente che inconsapevolmente, all'interno delle innumerevoli pratiche d'analisi poste in essere dalle scienze sociali. In questa prospettiva, l'opposizione aristotelica *episteme/techne* può offrire, senza dubbio, uno spunto illuminante nell'economia generale del nostro discorso: essa ci consente, da un lato, di inquadrare criticamente la genesi, la natura e gli esiti dell'inveterato pregiudizio metafisico del realismo gnoseologico (si pensi al positivismo scientifico); e, dall'altro, ci aiuta a rintracciare e a radicare proprio nell'idea di conoscenza poietica - che è conoscenza del possibile, di ciò che potrebbe essere diversamente da com'è (avendo essa sempre a che fare con il fabbricare, il costruire, il creare nello spazio e nel tempo) - la struttura semiotica degli oggetti scientifici, che sono sempre "presentati" attraverso una forma, ovvero oggetti semiotici che nascono insieme alla forma (oggettivazione). Per la nostra indagine, è proprio questo tema della dimensione poietica in quanto produzione del possibile (*techne*), «arte del *presentare un oggetto possibile*»²⁰³, e non del rappresentare ciò che è necessariamente là (*episteme*), che appare rilevante. Esso, ci permette di individuare un diverso paradigma conoscitivo a partire dall'opposizione tra due differenti registri conoscitivi: "presentare" (*Darstellung*) e "rappresentare" (*Vorstellung*).

Un paradigma rappresentativo della conoscenza comporta una concezione della verità come corrispondenza ai dati, adeguazione; una concezione della conoscenza come progressiva approssimazione alle articolazioni date dal mondo; e una concezione "ontica" (entificata) della realtà come collezione di oggetti dati con proprietà: In ultima analisi, il paradigma rappresentativo

²⁰³ BORUTTI (1999, p. 100).

pensa la verità con certezza, e la conoscenza come accesso a oggetti dati nel modo empiristico della semplice presenza.²⁰⁴

Il punto di vista poetico invece contrappone al tema del “dato”, sempre attuale e necessario, il tema, non più concepibile dalla prospettiva empiristica e positivista, del “modo di donazione” degli oggetti (prospettiva fenomenologica), e quindi della dimensione possibile che caratterizza il “reale” di cui parla la conoscenza.

Non è il mondo necessario dato e riprodotto, ma è un mondo possibile che diventa visibile in quanto è “presentato” dalla conoscenza. Siamo dunque all’interno di un’ontologia che cerca di sottrarsi all’opposizione rappresentativa tra soggetto e oggetto, e oppone all’immagine empirista della conoscenza come sperimentazione attuale dell’oggetto esistente nella sua datità osservabile, un’immagine della conoscenza come proiezione della possibilità formale dell’oggetto.²⁰⁵

In virtù di una conoscenza intesa come un *Bauen* (costruire) caratterizzato dalla supplenza formale del *Bilden* (configurare), si attivano le principali questioni relative al problema dell’ontologia degli oggetti scientifici. Quale “realtà” compete ad essi? Secondo quanto sostenuto sin’ora, di sicuro una realtà non sostanziale, vale a dire una realtà mediata dalla forma.

La realtà del mondo della conoscenza non è l’attuale, il semplicemente esistente, ma appartiene a un ordine che possiamo comprendere come ordine del possibile-virtuale. Ma attenzione: con la dimensione possibile-virtuale dell’oggetto designiamo non la pura virtualità intellettuale da saturare con delle esistenze, né la contingenza contrapposta alla necessità, ma piuttosto la necessità formale dell’oggetto.²⁰⁶

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Ivi*, p. 104.

²⁰⁶ *Ibidem.*

E' questo l'elemento decisivo anche nel ragionamento di Borutti: la necessità formale dell'oggetto scientifico non deve essere intesa nel senso leibniziano di pura variazione intellettuale contrapposta alla dimensione attuale e da saturare con l'esistenza concreta, ma va piuttosto pensata nel senso kantiano di legge di costituzione, che determina possibili oggetti di esperienza garantendone le condizioni di possibilità. Il che, d'altra parte, significa anche considerare la necessità formale dell'oggetto di conoscenza senza commettere l'errore di ricondurlo, ingenuamente, a un oggetto contingente. E in che senso la modalità del possibile, attraverso cui pensiamo l'oggetto scientifico, sia connessa alla necessità e non alla contingenza ce lo suggerisce Aristotele²⁰⁷, il quale, nella *Retorica*, parlando della *techne* afferma che essa non ha per oggetto il particolare, l'individuale, che è di per sé *apeiron*, cioè senza confini, senza forma, senza figura, in altre parole, irrepresentabile; ma il tipico, ciò che è delimitato da una forma, una realtà resa possibile dalla forma. La *poiesis* aristotelica è, dunque, conoscenza pratico-figurale, scienza tipizzante e contro-epistemica: ad essa gli oggetti non sono donati dall'esterno come realtà necessarie da rappresentare univocamente, ma si danno come modelli simbolici, schemi figurali che "creano" il mondo rendendolo visibile (presentazione) e riempiendolo semanticamente sulla base di un'assenza referenziale, di uno scarto ontologico. Appare chiaro allora che in una prospettiva del genere - caratterizzata, cioè, non dalla rappresentazione di ciò che è tematicamente dato ma dalla modellizzazione poetica del referente a partire dall'interiorizzazione di un'assenza - l'idea formalistica di forma debba essere sostituita da

²⁰⁷ Cfr. ARISTOTELE (2015).

un'idea configurativa di forma: nel primo caso la forma infatti è sempre un enunciato universale che descrive le proprietà degli oggetti che costituiscono l'universo referenziale; per cui, in un simile contesto, la conoscenza non è altro che un accesso rappresentativo, attraverso una legge, a un insieme di oggetti dati che ne costituiscono la denotazione. Nel secondo caso invece, ovvero nella prospettiva della conoscenza come produzione di oggetti possibili (*poiein*) attraverso la mediazione di un'attività configurante, la forma non dipende più dalla legge, «e quindi dalla rappresentazione tematica degli oggetti come 'cose'»²⁰⁸, ma assume le caratteristiche di un *medium rappresentazionale*, grazie al quale l'assenza dell'oggetto viene interiorizzata e colmata dalla finzione figurale che, nella presentazione esibitiva del non rappresentabile, di ciò che è irrevocabilmente assente (*Dartstellung*), porta la realtà a visibilità, modellizzandola attraverso un'attività di configurazione formale. Modellizzazione finzionale e irrepresentabilità dell'oggetto ontologico sono, dunque, i due aspetti fondamentali di questo paradigma conoscitivo, che oppone la “presentazione” alla rappresentazione e che sostituisce al campo semantico del “fingere” come “simulare” il campo semantico del “fingere” come “modellare, formare, costruire”, «e quindi della proiezione, della costruzione simbolica e formale di una realtà»²⁰⁹. Con “finzione” designiamo in primo luogo il carattere indiretto e supplementare della conoscenza. Una concezione poetica, non rappresentativa della conoscenza - per cui l'oggetto non è là nomoteticamente, è assente in quanto dato - suggerisce che la conoscenza

²⁰⁸ BORUTTI (1999, p. 107).

²⁰⁹ *Ibidem*.

è lavoro formale, che è *finzionale* in quanto supplisce a una sottrazione di presenza²¹⁰. La nozione di forma acquista così una struttura completamente nuova: essa, considerata come finzione figurale, assume una carica immaginativa inedita che l'affranca dall'idea che vede in essa una legge univoca ed universale da imporre *ab extra* agli oggetti del mondo (considerati, a loro volta, degli oggetti-classe, degli oggetti cioè caratterizzati da criteri di appartenenza a una classe di proprietà rigidamente date). La forma-immagine (la messa in icona), a differenza della forma-legge, è uno schema. E uno schema è sostanzialmente non un'immagine figurativa, ma la sua possibilità logico-strutturale: il principio secondo cui le immagini sono costruite. Una forma concepita schematicamente, cioè come modellizzazione figurale del mondo, è dunque il centro di un nuovo paradigma conoscitivo: antimimetico e finzionale - quello che, secondo noi, deve essere posto alla base dell'epistemologia poststorica delle scienze socio-visive - giacché non somiglia iconicamente al mondo "lì fuori" (Flusser 2006), ma contiene in sé il metodo, la funzione, «la regola di costruzione di un oggetto possibile» (Borutti 1999, p. 111). Ecco di seguito alcuni aspetti della nozione immaginativa di forma:

L'immagine non è figurativa (nel senso di illustrazione e imitazione), ma è possibilità di figura: non è semplice irrealizzazione, sospensione del mondo attuale e sostituzione attraverso un'icona; non ha lo statuto di illusione e inganno, non-essere, simulacro [...]; non è avvicinamento improprio al nome proprio dell'ente, sostituto metaforico in tensione con la lettera. L'immagine non è parafrasabile, è essa la stessa lettera del mondo: è l'apertura di una figuralità che offre un orizzonte di obiettivazione, e ha perciò potere semantico e ontologico di trascendenza [...]. (*Ivi*, p. 112)

²¹⁰ *Ibidem*.

L'immagine tecnologica allora, in quanto funzione modellizzante, soprattutto nell'ambito più specifico di un discorso socio-visivo, dovrebbe essere di fatto pertinentizzata innanzitutto a partire dal suo valore di modello formale e materiale: laddove per forma si intenda la sua capacità di configurazione poetica del mondo, e con materia si concepisca non il suo essere un analogo "materiale" ma esclusivamente la sua capacità di suggerire nuove ipotesi sulla struttura interna degli oggetti della teoria e di organizzare direttamente il dominio sperimentale, fino ad orientare la stessa definizione delle leggi della teoria. Dovrebbe essere fatta risiedere in questo, dunque, la forza euristica dell'immagine fotografica applicata alla ricerca sociale. Si tratta, insomma, di accettare, una volta per tutte, il fatto che i dati visivi etnografici tecnologicamente prodotti non sono degli effettivi analoghi materiali, ma vanno concepiti come degli agenti di organizzazione del dominio sperimentale e di costruzione della teoria, traducibili in funzioni modellizzanti, in strutture formanti; in dispositivi *metaforici* capaci di configurare campi sempre nuovi di oggetti possibili, proprio in virtù della loro carica semiotica, proveniente dalla loro stratificazione mediale, così come l'abbiamo intesa con Flusser (1983). A questo punto però ci si potrebbe chiedere cosa comporti, più specificatamente, per i metodi d'indagine delle scienze socio-antropologiche, la marginalizzazione dell'esistenza referenziale del loro oggetto di conoscenza (modelli culturali, fenomeni sociali, strutture simboliche, atti semici, ecc.), e a quali conseguenze possa condurre l'assunzione dell'idea della *costruttività* del dato visivo socio-etnografico, concepito come modellizzazione iconica del reale. Per rispondere a questi interrogativi, partiamo dalle parole di Black, il quale scrive che «il

‘mondo’ è necessariamente un mondo che *cade sotto una certa descrizione* - o un mondo visto da una certa prospettiva. Alcune metafore possono creare tale prospettiva». ²¹¹ Stando a quanto afferma Black, metafore e modelli costruiscono la veduta di un mondo inedito di referenti: per cui, dal canto nostro, possiamo affermare che i dati visivi, in quanto ridescrizioni metaforiche, funzioni modellizzanti, “creano” referenti, «non nel senso che li portino a esistenza materiale, ma a esistenza simbolica, resa possibile entro un orizzonte discorsivo e scientifico» (Borutti 1999, p. 11). E’ quanto ci fa capire la domanda formulata da Black:

Esistevano i geni, prima delle teorie biologiche contemporanee? L’esistenza dei geni, potremmo rispondere, è una costruzione teorica e tecnica resa possibile dalle modellizzazioni della biologia. I referenti scientifici non hanno l’esistenza come loro proprietà [...]. (*Ibidem*)

L’interrogativo di Black ha, dunque, un valore epistemologico imprescindibile: esso, pensando la forma come modellizzazione e il fare modelli scientifici come un processo assimilabile al fare metafore, ci conduce verso una concezione squisitamente semiotica del dato visivo, e ci permette di indagarlo secondo quei paradigmi pragmatico-testuali che afferiscono alla carica *finzionale* dell’enunciazione scientifica (Latour 1994).

²¹¹ BLACK (1983, p. 74).

4.3 *La funzione euristica della foto etnografica*

Avendo delineato fin qui una concezione della conoscenza come modellizzazione, cerchiamo ora di analizzare gli aspetti e gli esiti di questa visione di un pensiero configurante nel campo, più specifico e circoscritto, delle scienze dell'uomo, i cui oggetti (vissuti individuali, rappresentazioni collettive, azioni, significati, miti), com'è noto, si costituiscono sempre in orizzonti di senso e di tempo. Infatti, in questo ambito, le funzioni di oggettivazione sono connesse a una dimensione interpretativo-comprendente.

Gli oggetti delle scienze umane sono costrutti interpretativi e comprendenti, in primo luogo perché l'oggettivazione è esposta immediatamente al problema autoriflessivo dei limiti e dei modi di costituzione del campo di osservazione e di ispezionabilità dell'oggetto: l'oggetto non è dato naturalmente, ma diventa accessibile attraverso processi di organizzazione e di 'incorniciamento', che selezionano e rendono pertinenti le informazioni a più livelli. (Borutti 1999, p. 129)

Ciò avviene, in sociologia e in antropologia, secondo procedure che, a livello della raccolta e pertinentizzazione dei dati, vanno da quelle più canoniche, come l'osservazione partecipante, l'incontro dialogico "sul campo", le interviste, che raccolgono "storie di vita", i questionari chiusi, a quelle più pionieristiche e sofisticate come l'applicazione intensiva (e non semplicemente annotativa o ausiliaria) della sintassi dei mezzi audiovisivi alla ricerca socio-etnografica. Tutte queste procedure d'indagine che sembrano guardare indistintamente allo stesso obiettivo, sono però, in realtà, molto diverse tra loro, poiché, sul piano dell'analisi configurante dei dati (della testualizzazione), cioè della costruzione

formale dei referenti, esse vanno dalla messa in forma descrittiva e discorsiva, che inserisce a ciò che si prende in esame «in un quadro interpretativo di strutture di senso» [*ibidem*] (il testo monografico, ad esempio), alla messa in forma statistica, che inserisce il referente empirico in un quadro quantitativizzante di strutture di dati (lo schema sociografico); fino ad arrivare all'ultimo modello di configurazione in questione: la messa in forma iconica che - inserendo i fenomeni in un campo indiretto, visivamente organizzabile - li traduce in vere e proprie strutture di senso iconico (documenti visivi, statici e cinetici). E' interessante notare, a questo proposito, come Borutti, nella sua riflessione teorica sulle categorie della sociologia e dell'antropologia, parli della verità argomentativa dei fatti nelle scienze dell'uomo «considerando il nesso ontologico del vero con il tempo e con il senso degli individui» (*Ivi*, p. 136). Ora, parlare di regime argomentativo informale in riferimento ai dati prodotti da queste scienze, non significa assegnare al loro dominio una "verità" depotenziata, «un quasi-vero ottenuto attraverso un calcolo imperfetto» (*ibidem*), ma vuol dire far emergere una "verità" che è un costruito contestuale specifico, «vincolato alle sue condizioni di enunciazione e alle regole di una comunità del sapere e del volere» (*ibidem*). In altri termini, significa individuare un regime di verità che non è approssimazione ai fatti ma costruzione della possibilità dei fatti. Al centro di questa specifica epistemologia della conoscenza si trova la fondamentale nozione del "vedere come", o meglio del "vedere come un altro" (*sehen als etwas*). E questa prospettiva, che comporta il vedere le cose in un insieme di relazioni, per stabilire nessi tra oggetti e contesti eterogenei, è quella dalla quale muove lo stesso Wittgenstein per

designare il *pensiero metaforico*, cioè il nucleo metaforico del carattere poetico dei linguaggi e della loro capacità di proiettare dei mondi di oggetti possibili. “Vedere come” significa infatti far emergere la forma su uno sfondo di somiglianze e di differenze.

Osservo un volto - scrive Wittgenstein - e improvvisamente noto la sua somiglianza con un altro. Vedo che non è cambiato; e tuttavia lo vedo in modo diverso. Chiamo quest’esperienza il “notare un aspetto.”²¹² [...] Ma quello che percepisco nell’improvviso balenare dell’aspetto non è una proprietà dell’oggetto, ma una relazione interna tra l’oggetto e altri oggetti.²¹³

Il “vedere come” è dunque la capacità di vedere ciò che Wittgenstein chiama “aspetto” di un oggetto, cioè la sua relazione interna, schematica, con altri oggetti; è il lavoro dinamico dell’immagine che fa vedere in modo differenziale la “forma” degli oggetti.

E’ per esempio ciò che nella lingua scientifica permette di pensare e di descrivere la propagazione del suono attraverso la metafora dell’‘onda sonora’; e nella lingua poetica permette di ferire nell’immagine il candore originario del latte attraverso la metafora del ‘nero latte dell’alba’, che suggerisce qualcosa come il doppio e la scissione tragica dell’origine.²¹⁴

Così, ancora una volta, anche le nozioni wittgensteiniane del “vedere come” e di “aspetto” ci portano verso una concezione configurativa della forma²¹⁵: per cui se conoscere non è ricondurre un’entità data a una classe

²¹² WITTGENSTEIN (1995, p. 255).

²¹³ *Ivi*, p. 278.

²¹⁴ BORUTTI (1999, p. 138).

²¹⁵ Per Wittgenstein, l’analisi dei significati linguistici e culturali non è tanto un procedimento metalinguistico e di rappresentazione formale (poiché i significati non sono oggetti dati, né mentali né fisici), quanto retorico, non è tanto dimostrare, quanto mostrare: ciò che egli chiama *übersichtliche Darstellung*, presentazione chiara della forma di un oggetto, che è allora un oggetto-esempio, un campione, un oggetto che mostra la forma e la regola di costruzione scientifica del reale.

formale, ma piuttosto mostrare configurazioni possibili attraverso analogie, “come se”, trasferimenti di linguaggi, ri-descrizioni, che conducano infine ad un’ipotesi di configurazione, allora i linguaggi audiovisivi, di cui si servono le scienze sociali per costruire i loro referenti, non andranno considerati come meri strumenti illustrativi, ausiliari o peggio ancora annotativi²¹⁶, ma dovranno essere concepiti come una procedura originaria, cioè come un metodo di messa in forma del reale mediante il quale si costruiscono dati visivi che fungono da oggetto-esempio, da prototipo, da campione: in altre parole, da oggetto che mostra la forma. Ciò che infatti viene esibito in un oggetto scientifico così concepito ha a che fare con delle connessioni: in altri termini, non si mostra semplicemente l’oggetto, ma lo si considera negli aspetti che lo legano ad altri.

Un oggetto-campione (il campione di una foglia, per esempio) non è una copia somigliante, né tanto meno è l’essenza astratta di tutte le foglie, ma è piuttosto un oggetto capace di presentare ciò che lega gli oggetti chiamati

²¹⁶ Ricorda Faeta che, nonostante la macchina fotografica, la cinepresa e la telecamera siano diventate via via parte integrante dell’armamentario socio-etnografico, i risultati fino ad oggi, a parte alcune notevoli eccezioni, non sono stati eccellenti. Infatti, secondo Francesco Faeta, la fotografia svolge ancora un ruolo complementare, «[...] pleonastico, marginale nelle ricerche ed è piattamente adoperata come appendice illustrativa quando queste divengono relazione, saggio, libro. Ciò dipende da molti motivi, che originano in tempi diversi, ma che spesso si manifestano congiuntamente: il pregiudizio, innanzitutto, per cui si considera la fotografia come un mero strumento didascalico, inadatto per una disciplina che doveva dar conto del perché, oltre che del come delle cose; dagli schemi positivisti, poi, che a lungo hanno frenato una speculazione riflessivamente orientata intorno ai mezzi di riproduzione visiva della realtà; dal carattere letterario, infine, umanisticamente connotato, della cultura degli antropologi, soprattutto dei demologi del nostro Paese. Oggi certi limiti sembrano parzialmente superati, eppure molte incertezze e ritardi ancora si manifestano: il ricercatore non sa bene cosa fare della macchina da presa e, soprattutto, non sa bene come utilizzare i dati che con essa raccoglie, non distingue nettamente il valore del dato che proviene dalla fotocamera, rispetto a quello direttamente osservato». FAETA (2011, p. 102).

“foglie”: il campione non è tanto una segmentazione data del mondo, un elemento del mondo, quanto piuttosto un elemento della rappresentazione, un metodo - l'emergere dell'organizzazione e della forma nel continuo percettivo. (Borutti 1999, p. 138)

Seguendo ancora il ragionamento della Borutti, dunque, si può sostenere che l'oggetto-esempio è lo *schema*, il principio di costruzione dell'immagine; ciò che fin'ora abbiamo chiamato modello. In quanto modello, l'oggetto-campione non ha proprietà, ma possiede piuttosto una *forma*: «così il metro-campione di Parigi non ha lunghezza, ma è ciò che permette di costruire degli enunciati sulla lunghezza degli oggetti» (*ivi*, p. 139). In questa prospettiva, il concettuale non è il risultato di generalizzazioni astrattive, né di classi formali di oggetti, ma si mostra emergendo per contrasto da un sfondo percettivo di differenze: l'immagine fotografica - in quanto prodotta da uno scarto (rispetto al *continuum* percettivo) e dotata di un'intrinseca funzione modellizzante - può essere, perciò, considerata come una messa in forma iconica che fa apparire una rete di rapporti, un contesto, una fisionomia, una *Gestalt*. Tutto questo secondo un'idea di forma concepita come organizzazione e configurazione, e non più come legge e classe: «*la forma e il concetto appartengono al registro dell'invenzione del possibile*. Comprendere non è dare la cosa, ma la fisionomia della cosa, dare alla cosa una possibilità formale, inscrivendola in un 'come'» (*ivi*, p. 140). L'immagine fotografica, dal punto di vista del processo inferenziale, è capace di produrre - proprio mediante un movimento di sintesi formale derivante dall'atto della visualizzazione iconica (l'inquadratura e tutto ciò che da essa discende) - un'inferenza immaginativa e indiretta; una specie di

abduzione per cui dei fenomeni informi divengono comprensibili a partire da un'icona, da un "come se", da un'ipotesi di configurazione.

Questo tipo di inferenza descrive bene il pensiero non associativo e generalizzante ma configurante, che agisce nei contesti argomentativi [...]. Di fatto, il movimento dell'abduzione non è il continuum inferenziale tra particolare e generale, che si realizza [...] sia nella deduzione che nell'induzione, ma è un'inferenza non continua, non 'monotona', ritmata cioè su cambiamenti di tono. Il lavoro abduttivo procede sviluppando ipotesi di forma che attirano nella propria configurazione più elementi, e abbandonando altre ipotesi, secondo un farsi processuale della forma attraverso sintesi, deviazioni, ripensamenti, deformazioni illuminanti, che ricorda il processo della creazione artistica. (*Ivi*, p. 141)

Anche la sintesi visiva operata dall'immagine fotografica, intesa come immagine tecnica, può essere vista allora come un'*ipotesi di forma*, come una costruzione globale di tipo inferenziale, senza particolari irrilevanti, cioè come una ricomposizione semiotica del tutto.

4.4 *Il problema dell'universalizzazione del dato visivo*

Consideriamo ora però anche il problema dell'universalizzazione in questo genere di concettualizzazione. Che tipo di universalità può raggiungere un sapere poetico che fa vedere oggetti e forma insieme, come quello legittimato dalle pratiche d'indagine delle scienze sociali che si affidano al visivo? Dobbiamo dire, come scriveva Adorno nella sua *Teoria estetica* (2009), che l'universalità è un impossibile e uno scandalo nel dominio della *poiesis*? No, dobbiamo piuttosto affermare che in questa dimensione conoscitiva l'universale e la verità non sono di tipo legiforme, ma di tipo compositivo:

Il potere di universalizzazione in dimensione poetica non è la riconduzione dei singoli oggetti a una legge universale, ma è il potere della forma che presenta un ordine possibile nell'emergere esemplare dell'oggetto. (Borutti 1999, p. 142)

La forma qui allora non va intesa come legge, ma come legame strutturale tra le parti, costruito e mostrato nell'atto foto-poietico che mira all'istituzione di un testo iconico. Il testo visivo, malgrado rappresenti uno scarto contro-analogico e differenziale rispetto al reale inteso come *continuum* percettivo, in realtà, non mostra se stesso secondo un movimento meramente autoreferenziale ma esibisce, come la "forma-racconto" di cui parla Ricoeur²¹⁷, un ordine possibile per eventi umani in sé incomprensibili, in quanto atto poetico che realizza una *systasis ton pragmaton* (composizione sintetica dei fatti umani) attraverso una messa in icona. La messa in icona, come la messa in intrigo realizzata secondo Ricoeur dal racconto tragico, ha infatti un potere di forma che è un potere compositivo: è, in altre parole, la costruzione interpretativa degli eventi, delle cause, dei fini che scaturiscono dalla connessione sintetica data dalla visualizzazione iconica di un'azione compiuta. E' sostanzialmente la produzione di una totalità delimitata, costruita e mostrata nell'immagine fotografica. Come dobbiamo concepire, allora, il potere di configurazione di una forma che è inerente al suo oggetto? Qual è il rapporto tra l'oggetto

²¹⁷ Ricoeur applica la nozione non formalistica di forma all'idea di *racconto*, suggerendo in questo modo che il regime di presenza degli oggetti nelle scienze dell'uomo non è tanto il risultato di un procedimento logico-inferenziale, quanto piuttosto una costruzione interpretativa di tipo testuale-narrativo, cioè di tipo compositivo. Il racconto, infatti, appartiene all'ordine argomentativo del discorso, e non all'ordine formale della teoria; è una vera e propria "icona testuale" che realizza una selezione, connessione e messa in sequenza degli eventi, costruendoli in una configurazione significativa. Cfr. RICOEUR (1974).

e la forma, se l'oggetto non è dedotto dalla forma-legge ma la mostra? Per tentare di rispondere a questi due interrogativi, dobbiamo analizzare due punti: a) il rapporto dell'oggetto con la forma iconica non è un rapporto tra particolare e universale; b) la forma mostrata dall'immagine fotografica non è una legge, ma è un ordine possibile di senso. Quanto al rapporto tra l'oggetto e la forma, bisogna ricordare che è stato proprio Ricoeur il primo a porre il problema di un paradigma concettuale che non coincide con l'opposizione universale/particolare, legge/individuo, teoria/fatto.

Nella conoscenza storica, ad esempio, un evento non è riconducibile a un particolare estensionale inferito come caso da una legge, ma pone il problema della propria temporalità specifica - e dunque rinvia a una nozione interpretativa, intensionale, della forma. (*Ivi*, p. 144)

La forma iconica allora, così come l'evento storico o il racconto esemplare di cui parla Ricoeur, non è la realizzazione di una legge, ma mostra un ordine possibile e tipico del senso (una configurazione significativa, un modello) in un insieme di elementi eterogenei: in altre parole, esibisce una regola di costruzione dell'oggetto. La messa in icona non inquadra dei referenti già dati, ma produce dei "come" e delle possibilità: è attività abduttiva²¹⁸, schematizzante, configurante, una ri-

²¹⁸ Da un punto di vista epistemologico generale, il concetto di abduzione è collegato dal Peirce maturo ai tre tipi di ragionamento in ogni genere di indagine, scientifica e non: «[...] *deduzione* è un argomento che rappresenta dei fatti nella Premessa, in modo tale che [...] la Conclusione viene fatta riconoscendo che i fatti asseriti nella Premessa costituiscono un Indice del fatto che essa è così costretta a riconoscere [...]. *Abduzione* è un argomento che presenta nella sua Premessa fatti i quali presentano una similarità con il fatto asserito nella Conclusione, [...] cosicché non siamo condotti ad affermare con sicurezza la Conclusione, ma siamo soltanto disposti ad ammetterla come rappresentante un fatto di cui i fatti della Premessa costituiscono un'Icona. [...] *Induzione* è un argomento che scaturisce da un'ipotesi risultante da una

modellizzazione che fa vedere la forma e, con essa, lo stesso oggetto-referente, che non ha alcuna esistenza al di là di questa visibilità poetica.²¹⁹ La forma iconica, dunque, in quanto funzione modellizzante, costruisce in fatti e in oggetti la realtà umana e culturale; è una finzione, un “come se” figurale, e la verità e la realtà degli oggetti da essa costruiti appartengono all’ordine dell’aristotelico *eikos* - da tradurre non tanto con “verosimile”, quanto con “probabile”.

Aristotele, nella *Retorica*, definisce l’*eikos* non mettendolo in tensione col vero, come una quasi-verità, un’illusione di verità, e quindi come una non verità, ma come “ciò che avviene per lo più” (*os epi to poly*) nell’ambito di ciò che può essere diversamente: il che significa una regolarità, una tipicità, il presentarsi di una forma possibile nell’ambito dell’accadere di per sé informi.²²⁰

La verità della messa in icona degli oggetti etnografici appartiene quindi alla modalità del possibile. Potremmo parlare anche di modelli tipico-ideali, poiché ciò che è importante nella finzione figurale inscenata dal frammento foto-poietico prodotto dal discorso scientifico di questi saperi, non è tanto il grado di prossimità alla verità, il valore di verità (cioè, come direbbe Mattioli [2015] sulla base di un’idea analogica di iconicità, la sua

precedente Abduzione e da previsioni virtuali, formulate per Deduzione, dei risultati di possibili esperimenti [...]. Dal momento che il valore dei fatti asseriti nelle Premesse dipende dal loro carattere previsionale, [...] essi soddisfano la definizione di simbolo del fatto asserito nella Conclusione». Cfr. PEIRCE C. S. (2003), *Opere*, Milano, pp. 93-108.

²¹⁹ Osserva Faeta che «Ciò che l’antropologo deve chiedere alla fotografia è [...], al di là delle immediate, e comunque del tutto trascurabili, valenze realistiche e storiche, la documentazione del campo strutturale dell’osservazione. La fotografia può aiutare a comprendere, infatti, le logiche e i processi di messa in codice, le modalità visive e rappresentative con cui cultura osservante e cultura osservata entrano in contatto. Essa è indispensabile fonte di conoscenza antropologica non soltanto perché ripete sinteticamente e in modo verosimile forme della realtà, ma in quanto contribuisce a svelare la logica dell’osservazione e la ricezione di tale logica nell’ambito della cultura osservata». (2011, p. 107).

²²⁰ BORUTTI (1999, p. 145).

capacità denotativo-referenziale), quanto il potere ontologico della configurazione, che ci mostra un ordine possibile di oggetti. Il potere di universalizzazione dell'immagine fotografica è dunque il potere tipico-ideale della forma, che costruisce attraverso gli elementi specifici della sintassi iconico-figurale la riconoscibilità degli oggetti in un ordine possibile.

Nelle scienze dell'uomo il livello dei paradigmi, delle classi, delle categorie non è separabile dall'ostensione discorsiva di oggetti esemplari. L'oggetto-esempio è un oggetto che non ha una classe di appartenenza presupposta, ma dà la regola per costruire oggetti di un dominio dato. L'oggetto è allora costruito insieme al suo paradigma: è oggetto-forma, perché esibisce la propria regola di costruzione; potremmo anche dire, pensando agli oggetti artistici: perché, facendo emergere una forma, inaugura un catalogo, anziché presupporlo. (Borutti 1999, p. 146)

Questo tema dell'oggetto che mostra una forma sembra sottrarre dunque la nozione di dato scientifico alle tradizionali dicotomie del pensiero rappresentativo (nomotetico), che oppone il particolare al generale, l'oggetto alla sua classe di appartenenza, la teoria ai fatti, l'unità alla molteplicità, il visibile all'invisibile. L'universale iconico, grazie ai suoi tratti differenziali, contrastivi e configuranti, è piuttosto un "universale compositivo", perché in esso la forma appare come un'emergenza della legge compositiva che rende visibile, in un dato figurale esemplare, una configurazione possibile del mondo. La forma iconica è sempre semiotica, poiché è un'emergenza intransitiva del mondo: ciò significa che ad avere proprietà, non sono gli oggetti del mondo, ma è piuttosto la loro articolazione poetica, cioè quella "fisionomia deformata" che, attraverso il senso iconico, ri-proiettiamo sul mondo. Francesco Faeta, parlando della complessità strutturale dell'immagine fotografica, ricorda come essa

sia, essenzialmente, un costrutto autoriale e, rievocando le riflessioni di Wittgenstein, sostiene anche che

Le immagini [...] non sono a posteriori nei confronti del reale ma esistono insieme, prima, in quanto archetipi che si concretano in rappresentazioni mentali, e a lato, come classe di oggetti ausiliari, dotati di una loro autonomia, da usare comparativamente nell'attività interpretativa. (Faeta 2011, p. 107)

Per cui, anche secondo Faeta «la questione della loro veridicità, da assumere a elemento probatorio nella prassi scientifica, è [...] completamente mal posta» (*ivi*, p. 106), poiché la riflessione va spostata dal rapporto di tipo indicale o analogico presupposto tra realtà e immagine, «e dagli inevitabili pseudo-problemi di oggettività e veridicità che questo comporta» (*ibidem*), su ciò che l'autore, prendendo a prestito la definizione di Roy Wagner (1992), chiama processo di invenzione della realtà²²¹: «cioè [...] di creazione del documento fotografico: di sua costruzione, innanzitutto, e di sua iscrizione all'interno di un campo di significazioni soggettivamente connotato» (*ivi*, p. 107). Per cui, l'antropologo o il sociologo che lavora con la macchina fotografica deve avere sempre chiaro il doppio carattere di invenzione di ciò cui partecipa. Un dato ottenuto attraverso la macchina fotografica costituisce, secondo Faeta

Un grado di elaborazione e mediazione ancor maggiore rispetto a ciò che definiamo il reale: è certo un'interpretazione di un'interpretazione, ma non soltanto nostra e di quanti con noi interagiscono e contribuiscono a costruire quel dato; della camera e del suo potenziale tecnologico, di ciò che [...] ho definito la situazione fotografica. (*Ibidem*)

²²¹ Cfr. WAGNER (1992).

Nelle riflessioni di Francesco Faeta, la fotografia appare dunque come uno strumento euristico primario capace di eseguire una sorta di drenaggio critico - come lui stesso dice - sulla realtà. Essa compie tale operazione mediante un procedimento di essenzializzazione della forma che, secondo l'antropologo, giunge a rivelare, e dunque, in un certo qual modo, a "creare", aspetti strutturali del soggetto. Per questo, adoperare la fotografia nell'indagine sociale, etnografica ed antropologica non è soltanto utile, ma è indispensabile, poiché:

Essa svela, attraverso la sua finzione, la struttura della realtà che rappresenta. Documenta lo scarto di realtà che l'osservazione comporta e pone in evidenza i vettori concettuali che hanno portato a tale scarto. Un impiego sistematico della fotografia può risolversi in una sistematica critica dell'apparenza e del fenomeno e, in definitiva, in una messa in causa radicale della nostra osservazione e dei suoi criteri. Ma, in questa prospettiva, occorre lavorare per una fotografia che sia il meno "documentaria" e, al contempo, il più essenziale possibile. (*Ivi*, p. 109)

Considerare la fotografia etnografica a partire dalla sua funzione semiotica significa allora utilizzare il suo potere "mostrativo" (di esibizione della *costitutività* della forma) rispetto alle pratiche interpretative dell'osservazione. E questo di fatto è possibile perché l'immagine tecnologica, che non appartiene più all'epoca della storia ma a quella che Flusser, con un'espressione problematica (che cioè pone il problema piuttosto che risolverlo), ha chiamato della post-storia, non produce conoscenza analogica, non raddoppia mimeticamente il mondo che rappresenta, ma al contrario, come sostiene Faeta, annulla la base percettiva, ingenua e continua dello sguardo a vantaggio del carattere discontinuo, critico, culturale, semiotico del vedere.

La fotografia consente una prova, materializzata in un oggetto e in un'icona, della diuturna e largamente inconscia attività selettiva dell'occhio. E' esatto pensare che la macchina fotografica possa rappresentare un'estensione dell'occhio, proprio perché ne sottolinea e insieme ne rafforza il funzionamento; riprende, in altri termini, quel procedimento di segmentazione dello sguardo che è proprio dell'occhio e lo porta alle estreme conseguenze. L'occhio [...] rivela e occulta: la fotocamera occulta in misura maggiore dell'occhio e attraverso questa enfasi del meccanismo discrezionale ne denuncia l'esistenza, rende palese la sua infondata pretesa di oggettività e di obiettività. (*Ivi*, p. 111)

In altre parole, l'immagine fotografica ha la capacità di far emergere la forma da uno sfondo di somiglianze e di differenze. Essa, in quanto oggetto che mostra la forma, che la "presenta" iconicamente, è dotata di un potere tipico-ideale che la investe, in sede scientifica, di una funzione modellizzante. Si pensi, ad esempio, alla sequenza che isola dal flusso del *continuum* empirico-temporale una serie di movimenti che sono considerati esemplari del suo manifestarsi. La sequenza fotografica opera infatti «una disgiunzione, chiarificatrice, tra tempo reale e tempo rappresentato, conservando, però, nel suo codice, la nozione di svolgimento» (*ivi*, p. 120).

La sequenza è [...] la risultante fissa di più immagini fisse, tra loro collegate da precisi nessi iconici, organizzate in forma sistematica. Mentre restituisce il senso dell'evoluzione continua della realtà, pur svincolando lo sguardo dall'urgenza temporale propria delle immagini in movimento, essa consente di predisporre forme di aggregazione paradigmatica e sintagmatica della scrittura fotografica. Interrompendo l'andamento continuo della realtà, ma conservando sulla pellicola una traccia esemplare e storicamente coerente di questo, la sequenza consente il riconoscimento di ciò che è rappresentato in termini di uguaglianza - favorendo così la lettura delle informazioni modali in essa contenute - e di diversità - stimolando la distanza critica, l'interpretazione, la soggettività. (*Ivi*, p. 121)

Un'immagine meccanica però, per sua vocazione strutturale, ha anche la capacità di “rivelare”, cioè di mettere in scena, quello scarto semantico che - nel dominio prassico dell'azione individuale o collettiva - si apre tra l'intenzione ed i suoi effetti, tra i mezzi e i fini; e che il testo fotografico, in quanto “immagine-apparecchio”²²², riesce ad esibire in tutta la sua densità: esso, mettendo in icona, *conseguenze non intenzionali di azioni intenzionali* (si tratta delle decisioni del fotografo-funzionario che, nella veste di scienziato sociale, deve provare a mediare tra le sue scelte teoriche, l'automatismo informativo del programma-apparecchio²²³ e l'alterità dei significati culturali da testualizzare “meccanicamente”), costruisce referenti scientifici che sono sempre il prodotto della sua opacità: dell'eccedenza sintattica del mezzo su un reale informe formalizzato mediante un atto tecno-poietico di produzione di senso. A questo proposito, ad esempio, Flusser sostiene che

Se osserviamo i movimenti di un uomo munito di un apparecchio fotografico [...], abbiamo l'impressione di assistere a un agguato: è l'antico gesto venatorio del cacciatore paleolitico nella tundra. Con la differenza che il fotografo non insegue la sua cacciagione nella prateria aperta, bensì nella giungla degli oggetti culturali, e i suoi sentieri sono formati da questa taiga artificiale. Le resistenze della cultura, il condizionamento culturale, spetta al gesto fotografico osservarli, e in teoria dovrebbero essere leggibili anche sulle fotografie.²²⁴

²²² «In tutti gli apparecchi (anche nella macchina fotografica) il pensiero numerico prende il sopravvento su quello lineare, storico. [...] La macchina fotografica (come tutti gli apparecchi successivi) è un pensiero calcolatorio fuso in *hardware*. Da qui la struttura quantica (calcolatoria) di tutti i movimenti e le funzioni degli apparecchi». FLUSSER (2006, p. 37).

²²³ Flusser osserva che «nessun apparecchio ben programmato può essere interamente compreso da un fotografo e nemmeno dalla totalità dei fotografi. Esso è un *black box*». (2006, p. 31).

²²⁴ *Ivi*, p. 39.

Ricerca le intenzioni che si celano dietro le azioni umane, spiegare i loro significati culturali, comprendere la loro origine storica, è, come si sa, il fine delle scienze umane, e in particolar modo delle scienze sociali. Ma gli odierni saperi sociali che si propongono - a differenza delle tradizionali ricerche socio-antropologiche che hanno fondato il loro metodo sulle funzioni "storiche" del pensiero concettuale e sul modello testuale della scrittura lineare - di rispondere a questi interrogativi attraverso l'utilizzo euristico del mezzo fotografico, non possono più ignorare gli effetti trasformativi dell'impatto dell'iconico tecnologico sui loro discorsi scientifici e sulle loro pratiche sperimentali. Ricostruire, infatti, i fenomeni culturali a partire dal gesto fotografico è assai controverso, poiché «ciò che appare nella fotografia sono [...] le categorie dell'apparecchio fotografico, che avvolgono come una rete la condizione culturale e permettono di vedere soltanto attraverso le maglie di questa rete»²²⁵. Si pensi, ancora una volta, all'utilizzo dell'istantanea da parte dell'etnografo e dell'antropologo, che con questo mezzo credono di poter «accreditare condizioni di verginità dell'osservazione di fatto inesistenti»²²⁶. Un simile impiego non solo vanifica la possibilità di lettura codificata dell'immagine, ma addirittura ignora l'idea che i dati che possiamo rinvenire nei fotogrammi non corrispondono quasi mai, «seppur in forma mediale com'è nella logica fotografica»²²⁷, alla realtà che si voleva documentare. L'impiego ottimale dell'istantanea si ha invece quando l'operatore se ne serve

²²⁵ *Ivi*, p. 40.

²²⁶ FAETA (2011, p. 115).

²²⁷ *Ibidem*.

Per individuare e misurare lo scarto tra i modi reali di svolgimento di un evento e i modi trascritti in immagine: l'incidenza, insomma, di quel fattore di aberrazione [...] che proviene dall'elemento tecnologico e dalle modalità d'uso di colui che riprende.²²⁸

Perciò, come suggerisce Faeta, affinché possa «aiutare a comprendere le logiche e i processi di messa in codice, le modalità visive e rappresentative con cui cultura osservante e cultura osservata entrano in contatto»²²⁹, la fotografia etnografica non dovrebbe più essere valutata in sede scientifica a partire dalla sua “spontaneità” e “autenticità”, ma piuttosto dalla sua densità semiotica, e quindi rivisitata secondo un approccio critico che tenga conto delle complesse implicazioni retoriche (ma non per questo meno scientifiche) insite nell’“immagine-apparecchio”. A questo proposito, Faeta ricorda che tutti gli strumenti di scrittura e di risoluzione formale dei fenomeni indagati andrebbero adoperati in questa prospettiva critica.

L'uso di ottiche di corta e media focale, un campo con inquadratura omogenea, movimenti della camera lungo assi definiti e facilmente riconoscibili alla posteriore analisi dei negativi, un impiego sobrio del mezzo consentono di costruire un discorso lineare, fondato su parametri decifrabili, leggibile nelle chiavi di comparazione che ho richiamato. Così pure le modalità con cui il ricercatore deve stare sul set, devono essere chiare, manifeste, esplicite; assai lontane da quel penoso camuffamento di sé e del proprio operato cui sovente si assiste sul campo. [...] Occorre [...] stare sulla scena sapendo di esserci, sapendo che altri sanno che noi ci siamo e sapendo che la costruzione del senso antropologico che da questa, sommersa ma netta, presenza scaturisce, possiede una rilevante importanza euristica.²³⁰

Il problema del grado di difformità della rappresentazione fotografica rispetto al reale, fin'ora mal posto perché surrettiziamente affiancato alla

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ *Ivi*, p. 107.

²³⁰ *Ivi*, pp. 116-117.

pretesa scienziata di una raffigurazione analogica di azioni, uomini e cose da parte dell'immagine tecnologica, mobilitato da un nuovo approccio ermeneutico, che potremmo chiamare, parafrasando de Martino²³¹, di *tecnocentrismo critico*, consentirebbe allora agli scienziati sociali, non solo di misurare, in una prospettiva decostruttiva, il livello di aberrazione della descrizione fotografica rispetto ai fatti osservati, ma anche di istituire, mediante l'utilizzo del solo linguaggio iconico e, come direbbe Faeta, «in direzione di una conoscenza non meramente tassonomica»²³², ma configurante ed esemplare, un percorso scientifico di tipo comparativo, che, sulla base della forte carica tipizzante dell'immagine fotografica²³³, «recuperi tutte le possibilità di messa in relazione di oggetti rassomiglianti»²³⁴. Concordiamo, dunque, con Faeta quando afferma che «dobbiamo chiedere alla fotografia, in altre parole, non soltanto di darci una descrizione crittografica e fornita di parametri di decodificazione della realtà che rappresenta, quanto di aiutarci a porre in relazione elementi della realtà situati [...] su piani differenti, privi di una relazione immediata o fenomenicamente esperibile»²³⁵. Una fotografia che ambisca a porsi come strumento per una critica dei fatti sociali e culturali non

²³¹ Cfr. DE MARTINO (2002).

²³² *Ivi*, p. 112.

²³³ È interessante notare, a questo proposito, come lo stesso Lello Mazzacane abbia già introdotto, all'inizio degli anni '80, la nozione di "fotoschema". Nel discorso proposto da Mazzacane, il fotoschema «[...] vuole essere [...] la esplicitazione di alcuni nessi possibili nel sistema di significazioni ideologiche rintracciabili distintamente nelle singole foto [...]. Nel fotoschema esse non devono più esprimere dei contenuti totalizzanti, ma, entrando a far parte di un sistema di significazioni, assumere e dare senso, dentro queste relazioni, a contenuti e significati specifici». Perciò, secondo Mazzacane, «se la fotografia è un sistema di segni, un sistema fotografico è tanto più un sistema di significati in cui i segni traggono ordine e senso dalle relazioni reciproche». CRESCI e MAZZACANE (1983, p. 116).

²³⁴ FAETA (2011, p. 112).

²³⁵ *Ivi*, p. 113.

dovrebbe intrattenere con la scrittura scientifica un rapporto ancillare²³⁶, di subordinazione teorica, ma piuttosto dovrebbe istaurare con essa una relazione speciale di collaborazione *polemica*: fotografia e scrittura costituiscono, di fatto, testi paralleli, «non destinati a incontrarsi, ma a produrre senso attraverso la giustapposizione e l'imperfetta correlazione».²³⁷ La carica poetica dell'immagine fotografica infatti, da un lato, ha la capacità di svelare, per contrasto, quel processo di «elaborazione *configurante* del lutto per l'oggetto assente» da cui dipende ogni forma di conoscenza e, dall'altro, può problematizzare, mettendola in forma, la “coscienza infelice” della scienza occidentale, da sempre lacerata da due imperativi categorici: il desiderio di arrivare “alle cose stesse”, e l'impossibilità di farlo senza un mezzo che può restituirci il mondo solo sciogliendolo in una trama infinita di significati. Solo una tale prospettiva, dunque, potrebbe essere in grado di restituire pienezza allo sguardo del sociologo, dell'etnografo, dell'antropologo, «ridandogli un'effettiva capacità di trasformarsi in visione»²³⁸: la fotografia, in particolare, non solo consente una critica dello sguardo di notevole efficacia, occupando tra gli strumenti di alfabetizzazione visiva un posto privilegiato, ma introduce anche all'elaborazione di «una grammatica e di

²³⁶ Faeta sostiene giustamente che in molti testi etnofotografici esiste una esplicita e inesplicita dipendenza della fotografia dalla scrittura. In certi testi, infatti, «[...] anche quando le immagini sono un campione di una ricerca vasta e specificamente condotta, esse non hanno più rapporto con l'osservazione, ma soltanto con la rappresentazione finale. Sono parte del testo critico di restituzione. Non sono più documenti o fonti, ma supporti didascalici. Disancorate, dunque, dai reali processi conoscitivi che hanno presieduto alla formazione dell'opera, intrattengono rapporto soltanto con la scrittura e con le strategie e convenzioni retoriche che le sono proprie». FAETA (2000, p. 154).

²³⁷ *Ivi*, p. 127.

²³⁸ *Ivi*, p. 23.

una sintassi visive del terreno»²³⁹. La macchina fotografica realizzando - come si è visto - una visione diversa da quella naturale, da un lato, offre un testo iconico che contiene in sé le relazioni di struttura della realtà raffigurata, mentre, dall'altro, fornisce un indispensabile documento dei processi retorici (iconici, denotativi e connotativi) di traduzione dello sguardo in visione «e di inserimento di quest'ultima nel campo storicamente segnato dell'osservazione».²⁴⁰ In altre parole, la macchina fotografica

Costituisce un indispensabile strumento di decostruzione dello sguardo e di individuazione dei codici che operano all'interno della situazione di interfaccialità etnografica. Proprio per questo l'utilità maggiore della fotografia, nell'indagine etnografica, si ha quando si vogliono organizzare reti di dati, sostenute da griglie di lettura di tipo critico, che consentono la classificazione della realtà osservata quando si vogliono individuare le chiavi di volta di un sistema di lettura paradigmatica e sintagmatica.²⁴¹

Il mezzo fotografico etnograficamente orientato genera dati visivi dal forte impatto semiotico, il cui valore scientifico è direttamente legato ad un universale di tipo compositivo e non più formalistico, statico o legiforme: esso dipenderà, infatti, dalla capacità che l'apparecchio ha di ordinare e, quindi, di modellizzare la realtà secondo regole che derivano dalla teoria scientifica della visione²⁴². In che modo? Innanzitutto in base

²³⁹ *Ivi*, p. 24.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 26.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² Secondo Faeta, «Nella visione naturale l'importanza di un oggetto dipende dal rapporto che questo intrattiene con tutti gli elementi del campo; in tale ottica l'elemento più importante, ad esempio, può essere il più lontano come il più vicino, il più centrale come il più eccentrico rispetto all'osservatore. La macchina fotografica costringe, al contrario, l'occhio all'interno di uno schema prospettico rigido, in cui le cose si dispongono secondo ordini d'importanza gerarchici, in relazione con il maggiore e minore grado di vicinanza con il punto d'osservazione. Così l'elemento più importante

a logiche bidimensionali, ideal-tipiche ed esemplari, che se, da una parte, determinano uno scarto informativo molto elevato - non consentendo al ricercatore di ottenere una copia fedele, o per lo meno, univoca della realtà - dall'altra, offrono la possibilità di ridurre i fenomeni indagati all'astrazione e di ricondurli a sistemi di struttura²⁴³. La trascrizione fotografica della realtà del terreno, porgendo le informazioni in modo peculiare, permette all'osservatore di lavorare sui documenti visivi seguendo due procedure fondamentali tra loro complementari: di de-costruzione critica del campo d'osservazione e di ri-costruzione teorico-formale del soggetto e della sua "vicenda significativa". La fotografia socio-etnografica, risemantizzata a partire dalla sua funzione semiotica, dovrebbe servire sostanzialmente anche a sfatare, una volta per tutte, il mito della conoscenza antropologica concepita come immediatezza, cioè come esperienza diretta dell'alterità, come comprensione delle somiglianze e delle diversità sulla base di quell'immedesimazione speciale che, gli addetti ai lavori, preferiscono chiamare, con un'espressione non priva di ambiguità, "osservazione partecipante". È proprio il metodo malinowskiano dell'osservazione partecipante quello che il gesto semiotico della foto etnografica deve quindi mirare a mettere in crisi, poiché, come già Geertz - parlando di *Tristi tropici* (1960) - aveva intuito a proposito del metodo strutturalista di Claude Lévi-Strauss, non è l'esperienza diretta che ci permette di accostarci alla realtà o, quanto meno, questa (l'esperienza diretta che in antropologia si nasconde sotto il

dell'immagine sarà il più vicino o, comunque, quello posto in una relazione di speciale evidenza nel campo». (2000, p. 27).

²⁴³ A questo proposito, cfr. MAZZACANE (1985).

truismo dell'osservazione partecipante) da sola non basta mai a farcela comprendere.

CAPITOLO QUINTO

PER UNA SEMIOTICA DEL RITRATTO DI TIPI

PRATICA D'ANALISI: IL CORPUS ANTROPOMETRICO DI MANTEGAZZA E SOMMIER (1879)

L'immagine è l'espressione più completa della tipicità, ma quanto più pienamente si sforza di esprimerla, tanto più deve diventare individuale e unica di per sé.

Andrei Tarkovskij

5.1 *Focus storico-problematico*

Fin dalla sua comparsa, la fotografia è stata ritenuta utile ai fini delle più disparate attività di documentazione scientifica. Naturalisti, geologi, archeologi, viaggiatori, e non solo pittori e ritrattisti, vi hanno fatto ricorso nelle loro abituali attività di studio secondo l'idea che essa fosse capace di riprodurre la realtà con maggiore precisione e con minore dispendio di tempo, di risorse e di energia. Quando la fotografia fa la sua apparizione, infatti, il giudizio unanime è quello che essa sia una copia

fedele della realtà, capace di estromettere dalle sue operazioni di rappresentazione l'intervento soggettivo dell'uomo.

L'invenzione delle tecniche di registrazione visiva fu accolta con grande entusiasmo dagli scienziati: l'illusione di poter 'fissare' in maniera oggettiva i fatti, gli eventi, le attività dell'uomo e qualsiasi altro aspetto della realtà che si volesse studiare induceva ad avere una fiducia [...] in quelle tecniche che avrebbero permesso non solo di analizzare fatti umani troppo fugaci per poter essere analizzati a fondo [...], ma anche di creare degli archivi visuali per conservare la memoria di un mondo che ineluttabilmente sarebbe svanito sotto la spinta della 'modernizzazione'. Caso paradigmatico quello degli *Archives de la Planète*, il progetto globale pensato da Albert Kahn, all'inizio del secolo XX, per raccogliere una documentazione fotografica e cinematografica di tutti i popoli del mondo seguendo le precise 'istruzioni' redatte da Jean Bruhnes circa cosa, come, dove fotografare e/o filmare.²⁴⁴

L'antropologia della seconda metà dell'Ottocento, spinta da una vera e propria fame d'archivio, fece ampio uso della fotografia e l'evoluzionismo fu la prospettiva teorica che caratterizzò le maggiori attività di ricerca di questi studiosi. Compito specifico dell'antropologo positivista era quello di scrivere la storia dell'umanità alla luce del presupposto che in essa, malgrado l'unicità della psiche, vi fossero diverse razze. Questo pregiudizio, a cui la scienza positivista dà fondamento, alimenta l'illusione di poter categorizzare *Homo sapiens*, sulla base di caratteristiche fisiche e differenze biologiche, in un sistema articolato di gruppi²⁴⁵, e così spiegare (cioè giustificare) presunte superiorità ed inferiorità tra gli uomini (antropologia fisica).

²⁴⁴ CHIOZZI (2016, p. 271).

²⁴⁵ Le razze umane entrano, in epoca rinascimentale, in scena con l'espansione coloniale dell'Occidente europeo. A quel tempo venne istituita anche una nuova disciplina: la tassonomia. Nel 1584 il medico, viaggiatore e filosofo François Bernier propone per l'umanità una divisione in 4 o 5 specie o razze. Linneo per gli esseri umani parla di sottospecie, mentre l'antropologo Johann Friedrich Blumenbach di cinque

Il sistema di rappresentazione visuale della diversità umana si forma a partire dall'Illuminismo con i trattati anatomici, che costruiscono una vicinanza tra la razza caucasica e l'ideale di bellezza dell'arte classica e al contempo animalizzano le altre razze. Rafforzato da illustrazioni che diffondono l'associazione della pelle bianca con pulizia, civiltà e progresso e della pelle nera con sporcizia, barbarie e arretratezza [...], si consolida nell'Ottocento con la fotografia. Grazie all'aura di oggettività conferitale dalla macchina, vista come un mero strumento di registrazione di ciò che è, l'immagine fotografica promette un accesso senza mediazioni alla realtà e diventa lo strumento principe dell'antropologia.²⁴⁶

Considerando la fotografia una copia oggettiva della realtà, gli antropologi dell'Ottocento ritennero, dunque, di poter ottenere da essa dati importanti relativi al corpo umano, come l'altezza, la lunghezza degli arti, il bacino, il torace, la forma della mano, delle dita, oltre alle caratteristiche dei capelli, alla forma della testa, etc. A questo proposito, nel suo volume sui Lapponi (1880), Paolo Mantegazza afferma:

In tutti questi diversi luoghi abbiamo portato con noi eccellenti macchine fotografiche e istrumenti craniometrici, che ci hanno permesso di raccogliere in breve tempo un ricco materiale di ritratti e di misure, al quale si devono aggiungere alcuni crani da noi stessi scavati in antichi cimiteri. Il frutto di queste nostre ricerche è il presente lavoro, il quale porge allo studioso di etnografia molte fotografie prese da noi stessi con metodo scientifico [...].²⁴⁷

varietà. Quest'ultimo introduce anche come metodo di distinzione la misurazione dei crani, rendendo apparentemente più oggettiva la supposta demarcazione. Blumenbach l'aggettivo *caucasico* (in pratica il corrispettivo colto per "di razza bianca"). Cfr. BARBUJANI (2019).

²⁴⁶ SCACCHI (2017, pp. 22-23).

²⁴⁷ MANTEGAZZA, SOMMIER (1880, p. 8).

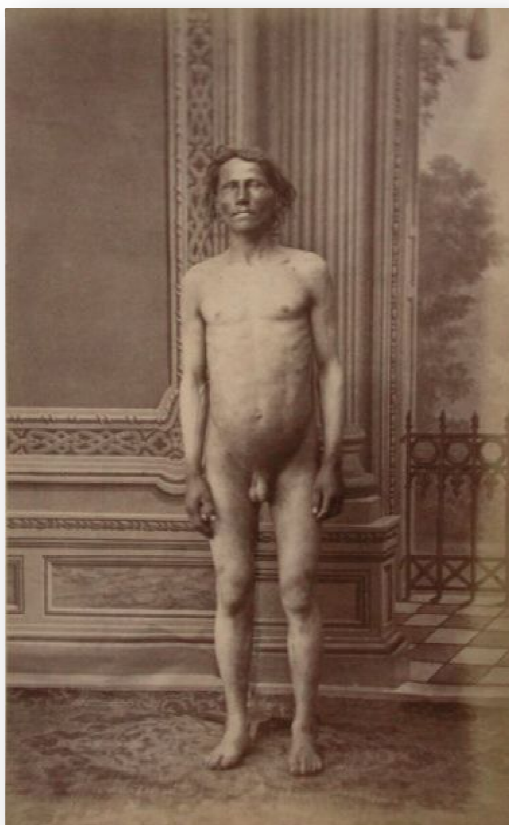


Fig. 3

Fonte: afsgi_fondo_storico_152_67.jpg

Titolo proprio: Lars Hendriksen Valkiapää, d'anni 25 / Autore personale: Mantegazza, Paolo / Soggetto: Norvegia - Lapponia - Antropometria - Gruppi etnici - Lapponi - Uomini - Ritratti / Data della ripresa: 1879 / Stampa all'albumina

Quando si pensa, però, alla fotografia antropometrica bisogna immaginare le procedure effettive mediante le quali gli antropologi dell'epoca erano in grado di giungervi: i soggetti - ritratti per lo più in piedi - venivano posti contro un muro, ricoperti di quel poco che si mostrasse sufficiente per nascondere le parti intime (o addirittura completamente nudi, come nella

fig. 3), con a fianco un'asta metrica (di cui invece si nota l'assenza nell'immagine proposta [fig. 3]) capace di restituire con precisione l'altezza, e con le braccia lungo il corpo in modo che fossero ben visibili mani e dita. Baldi, a tal proposito, fa notare che

Possesso e conoscenza mentre danno “ordine” ad un mondo da declinare in razze e popoli attraverso il sempre più massiccio uso del ritratto antropometrico, slittano inesorabilmente da un piano squisitamente scientifico ad uno più prosaicamente “censimentario” offrendo materia utile al controllo sociale.²⁴⁸

Su questo aspetto, tuttavia, ci soffermeremo meglio in seguito. Per ora ci interessa ricordare che attraverso questo tipo di fotografia, di ascendenza giudiziaria e dagli esiti *censimentari*, gli specialisti si garantivano innanzitutto un voluminoso materiale documentario su cui esercitare le dovute analisi. Del resto, proprio perché vennero pubblicate delle apposite istruzioni su come queste fotografie dovessero essere realizzate, gli antropologi si assicuravano che queste, da qualsiasi parte del mondo provenissero, a condizione che fossero realizzate seguendo proprio quelle direttive, potessero essere impiegate per le analisi comparative. L'apparente oggettività della fotografia decreta, quindi, fin dall'inizio il suo largo utilizzo come documento d'indagine antropologica ed etnografica²⁴⁹. L'uso scientifico del mezzo è dovuto alla sua (presunta)

²⁴⁸ BALDI (2017a, p. 5).

²⁴⁹ Nei primi anni della seconda metà dell'Ottocento cominciano a manifestarsi due tendenze particolarmente importanti nella storia delle scienze dell'uomo: una riscoperta dell'Estremo Oriente, legata alle spedizioni coloniali e ai viaggi nei paesi esotici; e il crescente interesse per i problemi sociali emergenti dall'impetuoso progresso della società industriale. Tra i fotografi aggregati ad alcune spedizioni scientifiche vanno ricordati Vittorio Sella, John Thomposon, Adam Vroman e Edward Curtis. A questo proposito, cfr. MATTIOLI (2015).

capacità di riproduzione affidabile di contesti lontani nello spazio e nel tempo. Non solo le fotografie portano con sé la traccia del loro referente (da cui deriva la loro presunta carica veridittiva), ma hanno una capacità di diffusione molto elevata, e sono perciò in grado di trasmettere la conoscenza in un modo che ormai oggi si dà per scontato, ma che doveva apparire rivoluzionario agli antropologi del tempo. Tra le prime esperienze scientifiche che pertinentizzano l'immagine tecnica come fedele riproduttrice del reale, si trovano le fotografie di viaggio: per la prima volta, grazie all'impronta fotosensibile, si potevano registrare, con una precisione mai vista prima, paesaggi e monumenti difficilmente accessibili ai più. Solo con i progressi tecnici - ovvero con la riduzione sempre più notevole dei tempi di posa - alla fotografia di viaggio si aggiunse anche il ritratto etnografico (in una prima fase caratterizzato quasi esclusivamente dalla posa rigida del modulo frontalità/profilo proprio a causa dell'ingombrante tecnica dell'epoca) di popoli lontani o non facilmente avvicinabili. Va ricordato, peraltro, come questo genere fotografico risulti capace, quasi immediatamente - sul piano di una fruizione di massa, cioè allargata ad ambiti non più istituzionali - di soddisfare la curiosità e il gusto per l'esotico dell'Occidente colonialista: gli studiosi cominciarono a compiere spedizioni presso i popoli cosiddetti "primitivi" per immortalare le caratteristiche fisico-anatomiche e per studiarne ed ostentare la cultura materiale (oggetti, indumenti, ornamenti) e i rituali tradizionali. Si può già affermare, dunque, che nella foto etnografica, in linea generale, ciò che separa lo *Spectator* (il destinatario, colui che guarda le foto) e l'*Operator* (il fotografo) dallo

Spectrum (colui che è fotografato), per dirla con Barthes²⁵⁰, è sempre la distanza, di natura sia spaziale che culturale. Questa ritrattistica, infatti, non è funzionale all'esplorazione di un'identità psicologica (e quindi alla riduzione di una distanza), ma mira a costruire l'immagine di un'identità culturale su base fisica (quindi a mettere a distanza): un'identità biotipica soggetta a una pericolosa stereotipizzazione, e dovuta alle malcelate scelte enunciative del fotografo (il regime discorsivo a cui appartiene questo genere di immagini è, come già detto, quello dell'evoluzionismo colonialista e delle sue pratiche sociali; dunque è al suo interno che si produce il primo grado di semantizzazione del testo).

Le reazioni alle idee di Darwin, immediate e violente in Inghilterra, si manifestarono in molti paesi europei, e soprattutto in Italia, con notevole ritardo. La prima edizione de *L'Origine delle specie* pubblicata a Londra nel novembre del 1859, fu tradotta in tedesco nel 1860 ed in francese nel '62. La versione italiana a cura di G. Canestrini e L. Salimbeni, comparve sei anni dopo, nel 1865, quando in Inghilterra ne erano già state vendute più di 6000 copie e quando ormai in tutto il mondo, Italia compresa, gli ambienti scientifici e la pubblica opinione erano stati messi a rumore dalle idee innovatrici. In Italia, Torino fu il principale centro di diffusione delle nuove teorie evoluzionistiche che, come è ovvio, suscitarono anche presso di noi comprensibili perplessità e contrasti nel campo scientifico e violente reazioni negli ambienti religiosi. Queste nuove idee coinvolsero subito il delicato problema dell'origine dell'uomo e contribuirono validamente al rinnovamento della cultura scientifica in Italia.²⁵¹

In questo contesto, la fotografia si piega velocemente alle primarie necessità fisiognomiche delle teorie positiviste, dando vita ad una ritrattistica che in ogni volto ricerca la *facies* come criterio per la costruzione di un inventario identificante, di una lista anonima di tipi

²⁵⁰ Cfr. BARTHES (2003).

²⁵¹ CHIARELLI (2010, p. 18).

umani. In particolare, la fotografia antropometrica è quel genere di fotografia strumentale che mira a dimostrare queste teorie mediante la ricerca, nell'accumulazione statistica di ritratti di tipi, di caratteri fisici ricorrenti, secondo l'assunto «che la superficie del corpo, e soprattutto il volto e la testa, portassero i segni del carattere interno»²⁵².

Quando Lavater rivitalizza e in un certo senso sistematizza la fisiognomica, egli sostiene che «il linguaggio originario della Natura, scritto sul volto dell'Uomo» può essere decifrato da una scienza fisiognomica rigorosa. La fisiognomica isola analiticamente il profilo della testa e le caratteristiche anatomiche della testa e del volto, assegnando un significato caratteriologico ad ogni elemento: fronte, occhi, orecchie, naso, mento, etc. Il carattere di un individuo veniva valutato attraverso la concatenazione lasca di queste letture. Nelle sue fasi sintetica e analitica, questo processo interpretativo esige che le caratteristiche individuali distintive vengano lette in conformità ad ogni tipo.²⁵³

Sulla base di questi presupposti tipologici - derivanti dalla fisiognomica e dalla frenologia (che emerge dalle ricerche del medico viennese Gall nella prima metà dell'800 [cfr. Sekula 1996/1997, p. 21]), T. H. Huxley - presidente della *Ethnological Society* inglese - nel 1869, mise a punto, ad esempio, un rigoroso sistema che fungesse da base per costituire un fondo fotografico sistematico delle diverse razze dell'impero britannico. Secondo il sistema della posa etnografica, come si è detto, i soggetti dovevano essere fotografati nudi, di profilo e di fronte (possibilmente con l'aggiunta delle impronte digitali), sia a figura intera che a metà figura, disposti accanto a un'asta graduata su cui erano predisposti diversi indicatori quantitativi. Questo protocollo si diffuse ben presto in tutta

²⁵² SEKULA (1996/1997, p. 21).

²⁵³ *Ibidem*.

Europa, cercando sempre una maggiore precisione nella misurazione e nella catalogazione (Grazioli 1998, pp. 27-35). Allan Sekula, a tal proposito, fa notare come

Il ritratto fotografico cominciò a svolgere un ruolo che nessun ritratto dipinto avrebbe potuto svolgere nella stessa modalità rigorosa ed esauriente. Questo ruolo derivava non dalla tradizione del ritratto onorifico, ma dagli imperativi dell'illustrazione anatomica e medica. In questo modo la fotografia si trovò a stabilire e delimitare il terreno dell'altro, definendo sia l'aspetto generalizzato - la tipologia - sia l'istanza contingente della devianza e della patologia sociale.²⁵⁴

In Italia, uno dei primi a preoccuparsi di individuare le norme scientifiche per una perfetta esecuzione della foto etnografica fu Paolo Mantegazza. Questo primato, peraltro, gli valse anche la nomina a primo Presidente della Società Fotografica Italiana, fondata a Firenze nel 1889. Nelle *Istruzioni* redatte dalla Scuola Fiorentina (1869), si insiste sulla necessità di cogliere le connessioni che legano ogni elemento osservato agli altri.

La nostra sola ambizione è quella di aprire una nuova via [...]. Bisogna che l'Antropologia rivendichi l'esame di tutte le grandi ramificazioni dell'attività umana, bisogna che un giorno lo psicologo, il legislatore, l'economista, e il filosofo possano domandare all'Antropologia, e ottenere, un materiale di fatti bene osservati, bene coordinati, e destinato a servire da substrato alle loro scienze speciali.²⁵⁵

Mantegazza subisce sin dall'inizio il fascino della fotografia «intuendone l'utilizzazione come strumento per la rappresentazione e la conoscenza dei diversi tipi umani»²⁵⁶. L'uso che ne fa però è per lo più repertoriale,

²⁵⁴ *Ivi*, p. 16.

²⁵⁵ MANTEGAZZA, GIGLIOLI, LETOURNEAU (1873, pp. 7-8).

²⁵⁶ ROSELLI (2014, p. 210).

tassonomico e descrittivo, e questa concezione del mezzo gli discende direttamente da quell'antropologia fisica di cui egli ricoprì la prima cattedra dell'Italia appena unificata (1869).

Sino ai primi anni '50, Firenze sviluppò e investì soprattutto in studi sulla biologia e l'antropologia fisica di popolazioni aborigene viventi in regioni esotiche, e così pure sulla distribuzione geografica di markers genetici e di caratteristiche antropologiche quali gruppi sanguigni, caratteri somatici ed antropometrici. Le conoscenze in tal modo ottenute vennero sfruttate anche nelle analisi paleoantropologiche e paleoetnologiche di resti preistorici. Per contro l'attenzione dell'Istituto Italiano di Antropologia di Roma venne diretta principalmente verso lo sviluppo e l'accurata messa a punto di nuove metodologie di ricerca, e verso l'attento esame degli aspetti metodologici delle discipline antropologiche. Lo scopo era quello di produrre classificazioni obiettive e sistematiche delle popolazioni umane presenti e passate, e di produrre corrette analisi ed interpretazioni morfoanatomiche delle più significative scoperte paleoantropologiche.²⁵⁷

Paolo Mantegazza pensa di poter affidare proprio alla fotografia questo compito, vale a dire la classificazione *obiettiva e sistematiche* delle "razze" umane; e ritiene di poter realizzare una simile operazione mettendo in atto una metodologia di ripresa fotografica fortemente standardizzata, guidata cioè da criteri rigidi ed *imbriglianti*, in quanto finalizzata per lo più alla raccolta di dati visivi uniformi da immettere in ampie griglie comparative con lo scopo di ricavarne formulazioni generalizzabili e comparabili. Sulla base di questa ingombrante pretesa di fondare una scienza «delle popolazioni umane presenti e passate, e di produrre corrette analisi ed interpretazioni» (Chiarelli 2010, p. 24), le foto antropometriche ed i primi ritratti etnografici appartenenti alla collezione fiorentina (oggi tutte conservate presso l'Archivio Fotografico

²⁵⁷ CHIARELLI (2010, p. 24).

del Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze [SMA]) furono realizzati direttamente sul campo, dunque, in una condizione di precarietà tecnica e di improvvisazione - durante i viaggi in Lapponia (1879) e in India (1881). Questi documenti vanno annoverati tra le prime foto scientifiche prodotte in ambito antropologico. Come ricordano Monica Zavattaro e Maria Gloria Roselli in *Obiettivo Uomo. La variabilità umana nella fotografia antropologica di Paolo Mantegazza*, articolo pubblicato nel No. 9/2013 della rivista *Museologia Scientifica Memorie* (ANMS):

I Lapponi, “gli ultimi primitivi d'Europa”, esercitarono una forte attrazione su Mantegazza anche perché egli ne prevedeva la rapida scomparsa come gruppo etnico morfologicamente e culturalmente assai diverso da ogni altro popolo europeo.²⁵⁸

Le immagini riprese durante questi viaggi furono eseguite con un'attrezzatura da campo necessaria a scattare e sviluppare negativi ottenuti su lastre di vetro sensibilizzate ai sali di nitrato d'argento e stampati con la tecnica dell'albumina: su questo aspetto torneremo nei paragrafi successivi, dove ci occuperemo più diffusamente della questione delle forme del supporto anche in relazione all'etno-fotografia di Mantegazza. Per il momento invece è utile ribadire che questo genere di fotografie si colloca all'interno di una pratica ben precisa, quella dell'antropologia fisica, nel cui ambito la “fotografia scientifica” è considerata come un irrinunciabile metodo di osservazione dei tratti biometrici; e dove, come si è detto, l'uso del ritratto antropologico non mira a registrare le caratteristiche individuali e la personalità del soggetto,

²⁵⁸ ZAVATTARO, ROSELLI (2013, p. 79).

ma a scrutarne l'aspetto fisico alla ricerca dei caratteri tipici. Da queste pratiche discende anche la discussione sui modi più opportuni per ottenere, dagli scatti raccolti attraverso un metodo standardizzato, delle rappresentazioni oggettive dei modelli fotografati, in modo da poterne compiere uno studio asettico e da riprodurre immagini che fossero sempre confrontabili tra loro. In Italia, ad esempio, le ricerche fotografiche di Mantegazza dimostrano come questa originaria ritrattistica risultasse più che funzionale all'individuazione e alla classificazione dei segni somatici esteriori, usati per ottenere una tassonomia razziale da declinare in una prospettiva sia sincronica (metodo comparativo) che diacronica (metodo evolutivo).

Al fotografo era richiesto un totale distacco dalla scena; il suo compito era limitato alla documentazione della realtà oggettiva. Talvolta la presenza di righelli graduati accanto al soggetto era consigliata per le misurazioni antropometriche dei tipi umani. Lo sfondo era di solito neutro, la luce uniforme. Il soggetto, immobile al centro dell'inquadratura con lo sguardo inespressivo, veniva ritratto di fronte e di profilo e, nel caso di figura intera, con un braccio piegato e la mano a toccare il petto. Questa posa permetteva agli antropologi la valutazione antropometrica e l'analisi delle proporzioni degli arti e del busto.²⁵⁹

Roselli ricorda come la fototeca dello SMA di Firenze sia piena di immagini di questo tipo, che cioè mostrano inquadrature antropometriche di fisionomie di soggetti appartenenti a svariate popolazioni extraeuropee. E' stato Ando Gilardi (1976) però a mettere in risalto, per primo,

²⁵⁹ ROSELLI (2014, p. 210).

l'importanza del ruolo svolto da Paolo Mantegazza nel processo di affermazione e diffusione della fotografia scientifica in Italia²⁶⁰.

La fotografia offriva agli studiosi il vantaggio, non trascurabile, della facilità di scambio e si prestava alla perfezione al 'collezionismo', vera passione degli scienziati del secolo che, attraverso le raccolte di grandi quantità di materiale, ritenevano di accrescere la conoscenza degli studi sull'uomo. Le fototeche dei musei rappresentavano la 'memoria' degli elementi di variabilità fisica dei popoli della terra.²⁶¹

Mentre il merito di aver messo ben in evidenza la qualità euristica del rapporto che Mantegazza ebbe con la fotografia va dato, come ci ricorda Chiarelli, alle ricerche compiute dagli studiosi delle discipline antropologiche. Tale merito - che ha a che fare con l'aver spostato il punto di attenzione inquadrando il contributo di Mantegazza nell'ambito di quel dibattito scientifico che segna la nascita di una nuova disciplina: la *Visual Anthropology* - spetta in particolar modo ad Alberto Baldi e a Paolo Chiozzi²⁶². Anche grazie a questa nuova prospettiva di studio da essi avviata, oggi, sui materiali fotografici conservati nell'Archivio Fotografico Storico del Museo Nazionale di Antropologia e Etnologia di Firenze - che l'antropologo fondò nel 1869 e diresse con grande e costante vitalità fino alla sua morte nel 1910 - «è in corso un ampio progetto di studio e valorizzazione che ha portato [...] alla ricostituzione della numerazione inventariale originale, e [...] all'avvio di una catalogazione sistematica su più livelli, tuttora in corso»²⁶³. Chiarelli, inoltre, ci ricorda come «in attesa che questo progetto di riordino e di

²⁶⁰ CHIARELLI (2010, p. 95).

²⁶¹ *Ivi*, p. 212.

²⁶² Cfr. CHIARELLI (2010).

²⁶³ *Ibidem*.

studio cominci a fornire dei risultati apprezzabili, il lavoro ha già permesso per il momento di riconoscere e isolare un discreto numero di nuclei omogenei interni»²⁶⁴. Su questa base catalografica tuttora *in fieri*, attraverso una valutazione preliminare del corpus (1879), si può far emergere però un dato già molto significativo, relativo all'evidenza di un'adesione ancora acritica, da parte di Mantegazza, ai principi e alle regole della fotografia antropometrica del suo tempo (Chiarelli 2010).

La spedizione compiuta da Mantegazza in compagnia del giovane collega Stephen Sommier in Lapponia nell'estate del 1879 rappresenta la prima significativa impresa scientifica della scuola fiorentina di antropologia. L'attenzione con la quale essa viene organizzata, l'impegno comunicativo con la quale viene seguita e il rigore con la quale vengono applicati i metodi di misurazione e di rilievo, contribuiscono ad attribuirle il segno di un banco di prova per la giovane istituzione. Ma i contenuti scientifici non sono meno importanti, soprattutto per la precisa coscienza del dovere, allo stesso tempo scientifico ed etico, di documentare le sorti di un popolo condannato "a scomparire in un tempo più o meno vicino", proposito che anticipa di molti anni le istanze della moderna *Urgent Anthropology*. Nella prefazione al volume che racchiude i risultati della spedizione, Mantegazza si mostra ben consapevole di questi fatti e ci offre una precisa dichiarazione di intenti metodologica, che a noi interessa in particolare per quanto riguarda l'uso della fotografia, intesa in questo contesto essenzialmente come documentazione antropometrica [...].²⁶⁵

Le stampe all'albumina contenute nel corpus del 1879 - e riversate solo in parte nel volume sui Lapponi (1880) - riproducono infatti quasi esclusivamente ritratti tipizzanti di ascendenza biometrica, «ad integrazione e completamento dei dati numerici e delle descrizioni

²⁶⁴ *Ivi*, p. 96.

²⁶⁵ RUGGIERO, M., BAUER, H. (2010), *Paolo Mantegazza, relazioni tra mente e cervello, tra "Elementi di Igiene" e AIDS*, in *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*, nuova edizione a cura di Cosimo Chiarelli, Walter Pasini, Firenze, Firenze University Press, p. 104.

antropologiche»²⁶⁶. Tuttavia, osserva Chiarelli, già nel corso di questa spedizione, l'antropologo «comincia a manifestare una certa insofferenza nei confronti di un metodo fortemente restrittivo [...]»²⁶⁷, arrivando a riconoscere l'opportunità di un utilizzo più libero della macchina fotografica, nonché più orientato verso l'esplorazione visiva delle diverse dimensioni del contesto culturale (Chiarelli 2010). Zavattaro e Roselli, a questo proposito, ricordano che

Durante i suoi viaggi, Mantegazza non raccoglie soltanto immagini cosiddette "antropometriche" ma anche quelle che ritraggono usi e costumi dei popoli visitati, il modo di vestire e di acconciarsi, la tipologia delle abitazioni e dei mezzi di trasporto, degli utensili domestici e degli attrezzi da lavoro. Per Mantegazza una attenta analisi degli aspetti culturali è fondamentale per una corretta valutazione delle differenze tra le popolazioni. È così che nella fototeca del museo, accanto alle fotografie puramente antropometriche, compaiono le fotografie squisitamente etnografiche che documentano l'ambiente, i costumi, le usanze... le persone vengono ritratte al di fuori degli schemi imposti dalla valutazione antropometrica, cessano di essere immortalati in pose stereotipate in nome delle formule e delle misurazioni: sono finalmente esseri umani reali, inseriti nella loro quotidianità circondati dai loro manufatti, gli stessi che poi si ritroveranno nelle collezioni etnografiche.²⁶⁸

Il forte interesse dell'antropologo italiano verso tutto ciò che riguarda l'uomo si rivela, peraltro, anche in una serie di fotografie dedicate esplicitamente allo studio dei tratti somatici e della mimica, che egli considera espressione indicale dell'interiorità, dei sentimenti e delle emozioni.

²⁶⁶ CHIARELLI (2010, p. 97).

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ ZAVATTARO, ROSELLI (2013, p. 80).

Ispirato dal libro di Charles Darwin sulla espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali (Darwin, 1872) e dal precedente trattato del Duchenne (1862) anch'esso dedicato all'analisi delle espressioni, Mantegazza utilizzò la fotografia per fissare i tratti del viso e interpretarli in chiave "psicologica" e per studiare le emozioni attraverso la mimica facciale, considerata come conseguenza della reazione del sistema nervoso agli stimoli del mondo esterno. Per l'illustre antropologo anche la psicologia era una scienza naturale, indagabile con lo stesso metodo dell'osservazione e della sperimentazione.²⁶⁹

Mantegazza sperimentò direttamente, su un gruppo di volontari, ma anche su se stesso, la risposta mimica a determinate sollecitazioni sensoriali (stimoli tattili, visivi, uditivi, olfattori e gustativi), e naturalmente provò a fissare queste espressioni mediante l'utilizzo del dispositivo fotografico. Le immagini poi furono raccolte in una pubblicazione, *L'Atlante dell'espressione del dolore*, che in Italia ha costituito il primo documento scientifico sull'argomento (cfr. Zavattaro, Roselli 2013).

Per lo studio della mimica facciale Mantegazza si servì anche della collaborazione di un famoso attore comico dell'epoca, Claudio Leigheb, conosciuto soprattutto per le sue interpretazioni delle commedie di Goldoni. L'attore fu fotografato nello studio di Giacomo Brogi, ritrattista fiorentino che, su istruzioni dell'antropologo, lo riprese nelle espressioni della collera, dello stupore e del riso, ciascuna interpretata in tre gradi crescenti di intensità.²⁷⁰

Il vasto interesse di Paolo Mantegazza per l'uso della fotografia nell'ambito delle scienze sociali testimoniato dalla varietà di questi documenti, è però dominato dalla preoccupazione pressante per la sparizione dell'oggetto etnologico. Preoccupazione condivisa dalla stragrande maggioranza dei ricercatori dell'epoca, per i quali la fotografia - scrive Alberto Baldi - «[...] è chiamata alla salvaguardia di una datità sì

²⁶⁹ *Ivi*, p. 82.

²⁷⁰ *Ibidem*.

contestuale ma al contempo ancestrale ed essenziale, primigenia e incontaminata, prezioso tassello indispensabile ad una tassonomia razziale che intende muoversi su un piano al contempo sincronico e diacronico»²⁷¹. Il suo utilizzo quindi risulta indispensabile a tutte quelle discipline - dall'antropologia fisica all'antropometria all'etnografia - che intendono impegnarsi in una definizione sistematica dei popoli su base somatica e culturale. Sullo sfondo di quest'operazione classificatoria praticata da una scienza affamata di dati, si allarga però l'ombra della contiguità tra «impellenti esigenze documentarie di *vanishing races* ed istanze coloniali»²⁷².

Da questo punto di vista anche il medesimo ritratto fisiognomico ed antropometrico, “autorizzato” dal côté accademico che ne prescrive e ne “giustifica” sul piano scientifico l'effettuazione, secondo Angelo Schwarz, partecipa di quella foto coloniale che ha prodotto un'acculturazione fotografica [...] una concezione dello spazio e della rappresentazione espressione del mondo occidentale e industriale.²⁷³

Ne consegue che questo tipo di fotografia restituisce più i colonizzatori che i colonizzati, «[...] la loro fame economica, [...] la loro violenza e il prezzo dei loro ozii, di questa nostalgia di una diversità perduta che si vuole recuperare con le immagini [...]» (Baldi 2017a, p. 9). La datità dunque è la vera ossessione della “nascente ottocentesca patria antropologica” (*ibidem*). L'ossessiva ricerca del dato è l'«emblema evidente di un desiderio di possesso che in essa ravvisa un criterio di

²⁷¹ BALDI (2017a, p. 8).

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ivi*, p. 9.

lettura indispensabile per la classificazione di razze e popoli della terra» (*ibidem*), alla quale la fotografia garantisce “riproducibilità”.

Tale riproducibilità, proprio perché «tecnica», esito di un procedimento ottico, chimico e meccanico, pare avere i requisiti della neutralità, i vantaggi di una riproduzione ad libitum e di una estesa diffusione capace di raggiungere ogni comunità scientifica ed accademica [...]. (*Ibidem*)

Quest'ossessione (per il dato e per la sua indefinita riproducibilità) si trova alla base della costruzione di «popolose gallerie di uomini, donne, bambini ed anziani ritratti nei più distanti angoli del globo» (*ivi*, p. 10). Tra i Lapponi norvegesi, Mantegazza e Sommier si cimentano nella realizzazione di mezzibusti di ambo i sessi, «fatti posare spesso nella loro mise quotidiana, con i loro vestiti ed i loro copricapi [...]» (*ibidem*). Ma «il nec plus ultra sarebbe stato avere ritratti di soggetti nudi per meglio valutarne la complessione fisica, il rapporto tra gli arti superiori ed inferiori, lo sviluppo della muscolatura» (*ibidem*). Va sottolineato, d'accordo con Baldi, che nei pochi casi in cui i due studiosi riescono in questo intento, la spoliatura da fisica si fa culturale, attribuendo a queste foto una “crudezza” che il ricercatore dell'epoca non avrebbe potuto cogliere, ma che noi invece oggi, osservando simili immagini, cogliamo come chiaro elemento perturbante. Foto del genere, confinate nell'ambito di una presunta fedeltà riproduttiva, somigliano a veri e propri reperti, e sembrano oscillare tra due estremi simulacrali: il corpo anatomico (che tende allo status di cadavere) e il corpo del reato (che si espone a favore dell'atto di accusa).

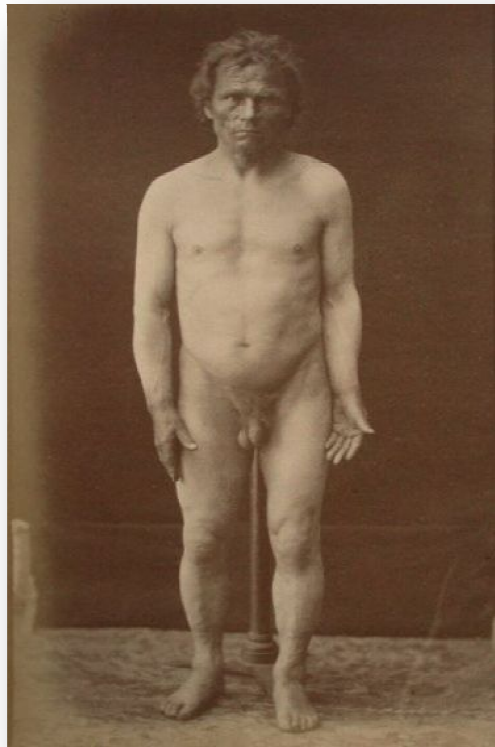


Fig. 4

Fonte: afsgi_fondo_storico_152_64.jpg

Titolo proprio: Lars Nilsen Hotti, d'anni 58, di Karasundo / Autore personale: Mantegazza, Paolo / Soggetto: Svezia - Lapponia - Antropometria - Gruppi etnici - Lapponi - Uomini - Ritratti / Data della ripresa: 1879 / Stampa all'albumina

Nel corpus di Mantegazza e Sommier (1879) è la fotografia a sostituirsi al reperto, cioè a quell'oggetto a cui in precedenza «si tendeva ad attribuire il valore di un tassello prezioso, nella sua fisicità, nelle sue dimensioni e nelle sue forme, nei suoi significati e nelle sue funzioni, per la costruzione di un'identità razziale [...]» (*ivi*, p. 9). Qui, il corpo dell'altro, esposto e riprodotto secondo criteri di ripresa fieramente tassonomici, ci restituisce

una visione dell'identità tutta esteriore; e l'elemento etnico, seppur concepito come una datità da riprodurre, conservare e classificare, va considerato come l'esito discorsivo, sul piano visivo, di scelte categoriali, strumentali e stilistiche ben precise, molto spesso tecnicamente obbligate. Le tavole all'albumina raccolte in questo volume sono infatti il frutto di laboriose procedure "alchemiche" che, «[...] se esercitate direttamente sul campo ove, una volta impressionate, le emulsioni si dovevano preferibilmente od obbligatoriamente sviluppare [...]» (*ibidem*), impongono all'antropologo l'uso di una tecnica fotografica impegnativa ed ingombrante che condiziona pesantemente ogni aspetto della sua ricerca. Non a caso, sempre Baldi ricorda come

Dagli anni Settanta ed Ottanta dell'Ottocento, la medesima consuetudine con il terreno che si va via via prolungando, il progressivo affinamento della tecnica fotografica, e qui, innanzitutto, la riduzione dei formati e dei tempi di esposizione ed otturazione, la comparsa di campagnole e quindi di folding con caricamento di sei, dodici lastre all'interno del corpo macchina, incrementano le opportunità della fotodocumentazione. (*Ivi*, p. 13)

Il riferimento che in questo passo Baldi fa alla *consuetudine con il terreno* - che nel corso degli anni si è prolungata sempre di più in termini di permanenza sul campo - ci permette di focalizzare finalmente l'attenzione su uno dei momenti centrali della pratica antropologica: la costruzione del *set* etnografico - ma affronteremo meglio questo tema nel prossimo paragrafo. Per il momento qui ci limitiamo a ricordare che di fronte alle stampe del volume sui Lapponi (1880) si avverte chiaramente la pressione di un "non detto" installata al centro delle immagini, nel volto occhiuto e refrattario del soggetto ritratto. In questi documenti visivi, l'incontro

mancato (il mancato incontro etnografico) sembra essere all'origine della loro perturbante ambiguità semiotica, di quel singolare senso di fascinazione da essi emanato. Nell'analisi compositiva di queste immagini si farà quindi ricorso alla teoria dell'enunciazione visiva intesa come teoria del conflitto tra enunciatore e enunciatario (Fontanille 1989). Dentro quest'ottica, il ritratto antropometrico, in quanto enunciato visivo a regime iconico debraiato (vedi § 5.7), potrà essere considerato come portatore di una domanda sul sapere e sulla conoscenza, dove il sapere si configura come «un oggetto in circolazione tra l'enunciatore e l'enunciatario del discorso» che genera (nel seno delle articolazioni spaziali dell'immagine) una soggettività interattiva, in quanto «[...] i soggetti agiscono gli uni sugli altri per mezzo di un sapere che essi condividono o si contendono [...]» (Dondero 2019/2020, traduzione nostra). La teoria di Fontanille (1989) risulta infatti particolarmente funzionale allo studio di questa ritrattistica nella misura in cui considera l'immagine come «luogo non irenico dove le figure dell'enunciatore e dell'enunciatario possono disputarsi la visione e la conoscenza tramite un conflitto di prospettive» (Dondero 2020, p. 21). A questo punto, è necessario però provare a ripercorrere prima di tutto le fasi essenziali della prassi etnografica, poiché solo a partire dall'esplicitazione dei suoi principali meccanismi enunciativi (che, attraverso una fitta rete di mediazioni, conducono alla testualizzazione delle pratiche di terreno), si potrà poi tentare di avviare una disamina più accurata del corpus anche alla luce di parametri teorici come quelli provenienti dagli studi semiotici.

5.2 *La testualizzazione etnografica e il problema del dato foto-antropometrico in Mantegazza e Sommier*

Come ricorda Tatsuma Padoan (2013), in termini generali, l'indagine etnografica può essere scandita secondo tre tappe fondanti: 1) il fare etnografia; 2) l'aspettualità del lavoro sul campo; 3) la scrittura etnografica e le sue cornici enunciative (p. 100). Padoan mette bene in luce il fatto che

Ogni discorso scientifico si costituisce come un fare veridittivo che ha come oggetto la costruzione di un certo referente, e che mira a organizzare tassonomicamente ciò che intende esplorare. Questo sembrerebbe tanto più valido per l'antropologia, in cui [...] il referente cultura (o società) x viene innegabilmente prodotto nell'etnografia secondo una riorganizzazione del microuniverso semantico appreso nel field [...]. (*Ibidem*)

Nel caso dell'etnografia, già l'etimologia del termine individuata nell'articolo, dal greco *ethnos* + *gráphō*, fa risaltare il suo stretto rapporto con la scrittura; dunque si tratta di una forma di scrittura, di una narrazione scientifica riguardante essenzialmente popoli e gruppi socio-culturali. Questa scrittura, però, secondo Padoan, necessita di essere definita secondo due accezioni: come produzione e come prodotto.

Mentre la produzione etnografica riguarderebbe l'attività di ricerca sul campo, il fieldwork e il cosiddetto "writing-down" dei dati collezionati, il prodotto etnografico sarebbe caratterizzato dal "writing-up" delle note raccolte e dalla stesura del lavoro finale una volta allontanatisi dal luogo di indagine. Mentre l'etnografia come produzione sarebbe basata su una serie di metodi di indagine che includono una osservazione partecipante più o meno completa [...], più o meno passiva (come astante o autore di riprese fotografiche e filmiche), e a seconda dei casi interviste più o meno libere, più o meno strutturate, l'etnografia come prodotto prenderebbe forma a stretto

contatto con altre due pietre angolari della ricerca antropologica [...]: la comparazione e la contestualizzazione. (*Ibidem*)

L'etnografia come prodotto ha dunque a che fare con la fase di narrativizzazione/testualizzazione della fetta di reale osservato, e come tale presenta le proprie istanze enunciazionali di produzione avvalendosi di molteplici forme di *enunciazione enunciata*²⁷⁴. Infatti, il lavoro dell'etnografo su appunti, immagini e diari di campo è per lo più un lavoro di ritorno e di mediazione che continua nel tempo (Padoan 2013). La produzione di foto, filmati, registrazioni e discussioni che si sviluppa in modo durativo e iterativo fino alla stesura del prodotto etnografico finale non fa altro che articolare e ri-mediare ad ogni fase il testo precedente «tentando di mantenerne costante la tracciabilità verso un referente interno al discorso enunciato, pur sapendo che tale referente si costruisce, modifica e [...] emerge man mano, anche grazie all'intervento di questi elementi di mediazione»²⁷⁵. Nel caso della fotografia, peraltro, la percezione visiva (a cui l'antropologo si affida nel corso dell'osservazione partecipante) risulta accentuata in virtù del fenomeno dell'incorniciamento. L'immagine fotografica, isolando un frammento di tempo e di spazio, lo rende sempre *emblematico e rappresentativo*.

Essa - scrive Carole M. Counihan - costituisce una finestra nella realtà sociale: per quanto possa essere parziale e selettiva essa si pretende completa - proprio perché è limitata, perché i suoi confini valgono come una affermazione che ciò che è contenuto [al suo interno] è importante, mentre tutto il resto è superfluo. In questo modo funziona come una metafora, nel senso che costituisce un tutto simbolico. A causa di ciò il messaggio

²⁷⁴ Per un approfondimento della nozione di *enunciazione enunciata*, cfr. DONDERO (2020, pp. 31-77).

²⁷⁵ *Ibidem*.

fotografico ha un carattere distaccato da ogni contesto e polivalente. Esso può essere inserito in qualsiasi sistema di riferimento e può essere interpretato in infiniti modi. [...]. Questo rappresenta una delle difficoltà dell'uso delle fotografie come portatrici di messaggio: il loro significato è legato al contesto e il contesto può essere illimitatamente manipolato.²⁷⁶

È evidente, allora, che quando l'evocazione del *field* mediante procedure di narrativizzazione, figurativizzazione e di ancoraggio a spazi, tempi e attori ben precisi viene a mancare, il risultato finale sarà quello (come nel caso del corpus sui Lapponi) di un testo antropologico caratterizzato inevitabilmente dall'assenza, sul piano della testualizzazione consapevole, di ogni traccia di intersoggettività e di interlocuzione, e dalla persistenza acritica di quella *dimensione allocronica* che caratterizza comunque, con diversi orizzonti, il lavoro antropologico (Faeta 2009, p. 26). Gli strumenti a cui la scrittura antropologica fa ricorso infatti hanno tutti come loro obiettivo quello di raccogliere, testimoniare, descrivere, misurare, conservare e comparare l'evento e/o la scena etnografica. Ma è evidente che, per realizzarlo, essi debbano attivare diverse strategie di testualizzazione che hanno come effetto quello di tradurre l'eterogeneità e processualità dell'enunciazione in atto in un'articolazione più fissa e chiusa. Ognuna di queste strategie di testualizzazione, inoltre, recupera e registra solo aspetti parziali dell'avvenimento performativo. L'enunciazione fotografica, ad esempio, favorisce la costruzione di una narrazione per lo più conclusa e cristallizzata dell'evento etnografico. Tra tutti i testi che raccontano le pratiche, quelli visivi vanno poi considerati anche come traduzioni intersemiotiche. Si tratta, nelle parole

²⁷⁶ COUNIHAN, C.M. (1980), *La fotografia come metodo antropologico*, in *La Ricerca Folklorica*, No. 2, Antropologia visiva. La fotografia (oct.), Grafo s.p.a., pp. 27-32, URL: <http://www.jstor.org/stable/1479153>

di Eco, di trasmutazioni dove non solo si passa «da un sistema semiotico all'altro, come avviene nella traduzione interlinguistica, con tutti i mutamenti di sostanza che essa comporta, ma da un continuum, o materia, all'altro»²⁷⁷. Nei testi fotografici, peraltro, il visualismo tecnologico (Flusser 1983) aumenta ancora di più il rischio di scavare *fossati temporali* tra *osservatori* ed *osservati* (Faeta 2009).

Se proviamo a scorrere idealmente una storia della fotografia etnografica, così come è stata realizzata dagli studiosi e dai ricercatori che hanno avuto pratica del mezzo [...] una storia che, unitamente a quella del cinema e del video, appare indispensabile se si vuol dare effettiva completezza al bagaglio storiografico disciplinare, ci rendiamo conto che i nativi *ivi* raffigurati pertengono sempre a un passato remoto e immoto, che poco o nulla ha a che fare con il concreto momento storico dell'incontro [...].²⁷⁸

Questo è accaduto perché fotografare significa inevitabilmente irrigidire «un vissuto dentro un fotogramma, passato già nel momento stesso della ripresa [...]»²⁷⁹; ma anche «per via delle logiche culturali proprie di una tradizione disciplinare; perché in modo più o meno conscio l'etnografo e l'antropologo costruiscono, anche attraverso l'immagine, il remoto passato delle persone che materialmente incontrano (dei loro contemporanei), in ossequio alle regole della rappresentazione scritta [...]»²⁸⁰. Il problema offerto quindi alla nostra ricerca dal lavoro foto-antropometrico di Mantegazza e Sommier proviene essenzialmente dalla bassa densità critica del corpus, ovvero da un tipo di testualizzazione etno-visiva realizzata in assenza di consapevoli procedure di ri-

²⁷⁷ ECO (2003, p. 320).

²⁷⁸ FAETA (2009, p. 29).

²⁷⁹ *Ivi*, p. 31.

²⁸⁰ *Ibidem*.

evocazione del *field*. Si tratta allora di porre in essere un'operazione di disambiguazione semiotica delle marche enunciative depositate nel testo in seguito alla risemantizzazione del foto-ritratto nell'ambito delle pratiche antropometriche di fine Ottocento (in particolar modo, in quelle della scuola fiorentina). Si può già far notare che questo genere di fotografia si ancora allo schema visivo del ritratto di tipi (e alla sua postura euristica) largamente utilizzato in ambito clinico-giudiziario (si pensi, ad esempio, alla fotografia composita di Galton²⁸¹ o al sistema Bertillon). Questi foto-ritratti, congegnati come dispositivi di visione tassonomica e tipizzante, secondo la logica della commensurabilità e della generalizzazione del dato (giuridico, clinico ed etnografico), vanno considerati come dei documenti non solo perché sono «[...] durature testimonianze di cose destinate ad essere spazzate via»²⁸², ma anche in quanto «[...] ci permettono vividamente di entrare nei panni del fotografo, o di sbirciare sopra le sue spalle»²⁸³. E *sbirciare sopra le spalle* dell'antropologo positivista, che con curiosità e rigore scientifico prova a catalogare i diversi tipi umani seguendo criteri di misurazione fotografica stabiliti all'interno di una pratica ideologicamente connotata, ci consente di riflettere sui comportamenti manipolativi ben celati in un certo utilizzo

²⁸¹ Francis Galton (1822-1911), esploratore, antropologo e climatologo inglese, nonché cugino di Charles Darwin, è una figura per molti versi specularmente a quella di Alphonse Bertillon con le sue foto segnaletiche. Se Bertillon - ricorda Allan Sekula - aveva come scopo quello di organizzare un'enorme quantità di dati fotografici in un archivio (per arrestare i fuorilegge), Galton, al contrario, avrebbe voluto riunire un intero archivio fotografico in un'unica immagine: i *composite portraits* erano infatti una serie di foto di persone diverse, sovrapposte l'una all'altra, allo scopo di cogliere i tratti in comune, ovvero quei particolari fisiognomici che sarebbero risultati ancora nitidi al termine delle sovrapposizioni. Cfr. SEKULA (1996/1997).

²⁸² FAETA (2009, p. 31)

²⁸³ *Ibidem*.

del mezzo. Un'indagine di questo tipo si può ascrivere, peraltro, anche all'ambito di quell'approccio epistemologico e genealogico inaugurato da Didi-Huberman con *L'invenzione dell'isteria*²⁸⁴, volto «a problematizzare lo statuto di uno fra gli “oggetti” delle scienze umane che più destarono scalpore e turbamento nel XIX secolo»²⁸⁵. Didi-Huberman dimostra come adoperando la fotografia - la cui vocazione allocronica, come si è detto, produce l'arresto della temporalità, della storicità e dell'individualità del singolo caso²⁸⁶ a vantaggio della *fissazione di un problema in una forma*²⁸⁷ - si arrivi a realizzare «l'ideale di un occhio clinico assoluto e di una memoria assoluta delle forme [...]»²⁸⁸.

La fotografia fu [...] al tempo stesso [...] un procedimento sperimentale [...], una procedura museale (un archivio scientifico) e un metodo di insegnamento (un mezzo di trasmissione). In realtà fu molto di più, ma limitiamoci al solo fatto che la fotografia fu innanzitutto un'istanza museale del corpo malato. L'istanza museale della sua «osservazione» e cioè la possibilità di generalizzare dal punto di vista figurativo il caso come quadro. La modalità significativa della fotografia fu considerata principalmente come stato «medio» della traccia, collocandosi fra il tratto (uno schema, una nota clinica), sempre lacunoso e il *calco sul vivente*, molto praticato ma lentissimo nella sua costruzione [...].²⁸⁹

²⁸⁴ Cfr. DIDI-HUBERMAN (2015).

²⁸⁵ BASSO (2011, p. 145).

²⁸⁶ *Ivi*, p. 146.

²⁸⁷ Scrive Basso: «Attraverso l'esperienza della Salpêtrière, ciò che Didi-Huberman aspira a portare alla luce è il processo di costituzione di un sapere - il sapere scientifico - che per poter essere tale non può fare a meno di indossare una maschera» [...] atta a nascondere la «matrice temporale», la «temporalità-madre» [...] che lo governa, ma che perciò stesso lo rende incompatibile con quella «preoccupazione di integrità» che vorrebbe dominarlo una volta per tutte (p. 52). Ecco allora perché abbiamo spesso l'impressione, leggendo le pagine di questo saggio, che l'autore si sforzi quasi di “giustificare”, di “perdonare” Charcot, trattandolo alla stregua di quel «bambino terribile troppo curioso» che fondava la «morale del giocattolo» di cui parlava Baudelaire [...]. BASSO (2011, pp. 148-149).

²⁸⁸ DIDI-HUBERMAN (2015, p. 59).

²⁸⁹ *Ivi*, p. 60

La costruzione fotografica dell'isteria operata da Charcot rientra dunque nel monumentale sforzo fatto dalla scienza ottocentesca di strutturare grandi *entità significative stabili*, al cui interno la malattia viene sostituita al malato e collocata nelle griglie di rigidi sistemi nosologici, al fine di determinarne «le proprietà distintive sia diacroniche che sincroniche [...]»²⁹⁰. In questo senso, però, decisivo ai fini della nostra indagine, è la presenza di un dato, e cioè la convinzione di poter presentare dei casi tipici attraverso un documento come la fotografia, il cui carattere *circostanziale ed idiosincratico* si pretende di domare facendone un uso tipizzante ed *emblematico* (Sekula 1996/97, p. 27). In fotografia ogni immagine rappresenta sempre un evento irripetibile, un caso singolo che dovrebbe ostacolare le generalizzazioni ed impedire la costruzione di un'identità media ed indistinta; eppure, nonostante la consapevolezza di dover rinunciare alla fissazione visiva del caso generale, psichiatri e antropologi positivisti, come Mantegazza, vanno comunque alla ricerca del caso "tipico": «buona parte della fotografia di questo periodo consisterà nella ricerca del "caso" rappresentativo: si tratta di riconoscere tra milioni di individui, quelli che possono rappresentare un intero gruppo»²⁹¹. Si pensi ancora una volta all'operazione compiuta da Galton: «il suo ritratto composito riguarda la razza, la nazione, la classe sociale, il mestiere, la malattia, il comportamento deviante, l'appartenenza ad una famiglia o ad un gruppo. Galton non fotografa individui, ma le grandi classificazioni che organizzano la diversità umana nel pensiero dell'800.

²⁹⁰ POZZI (1996/1997, p. 69).

²⁹¹ CARLOTTI (2000, pp. 52-53).

Fotografa astrazioni e classi logiche»²⁹². Tramite un procedimento di registrazione ed esposizione successiva di ritratti di fronte ad un apposito apparecchio fotografico, Galton prova a far emergere le costanti transindividuali di una classe di individui per identificarne configurazioni invarianti (egli descrive il suo procedimento come una specie di *statistica per immagini*²⁹³). I ritratti clinici di Charcot, i compositi di Galton e le fotografie antropometriche di Mantegazza hanno in comune la pretesa di produrre una conoscenza scientifica dell'individuale ricorrendo al procedimento meccanico della registrazione fotografica. In tutte queste immagini «si condensano in forma iconica il pathos e le aporie del tentativo di affrontare scientificamente il singolo essere umano. La loro tensione euristica rende visibili i paradossi di quella scienza del singolare che Aristotele aveva decretato impossibile, ma che il pensiero ottocentesco trova di continuo sulla sua strada quando scopre il comportamento umano come oggetto scientifico»²⁹⁴. Il caso, quindi, è quel modello discorsivo a cui, nel XIX secolo, le nuove scienze umane sentono il bisogno di ricorrere per ridurre a ragione l'individuale, intendendolo «[...] come sintesi euristica tra tipo e individuo, tra le costanti probabilistiche derivate dall'appartenenza ad una classe [...] e il sistema delle contingenze e degli scarti dalla griglia che declina il tipo verso l'individuo»²⁹⁵. Sulla scorta di questi primi elementi di riflessione, già estremamente densi da un punto di vista concettuale, proveremo a chiederci, perciò, in che modo l'idea di "biotipo" sia stata assunta e

²⁹² POZZI (1996/1997, p. 67).

²⁹³ SEKULA (1996/1997, p. 52).

²⁹⁴ POZZI (1996/1997, p. 67).

²⁹⁵ *Ibidem*.

testualizzata dalle pratiche foto-antropometriche ottocentesche - consapevoli del fatto che si è trattato di un'operazione tutt'altro che ovvia.

La foto è un enunciato iconico particolare. Ogni fotografia si presenta sempre come l'immagine di un frammento individualizzato e contingente di realtà da un punto di vista parziale, mentre il tipo formale si presenta come non individualizzato, essenziale, comune ad una classe, non contingente, dalle caratteristiche costanti, afferrabile mentalmente come totalità. L'immagine fotografica di un tipo è possibile solo come foto del nulla, o come foto di un oggetto-tipo, cioè di un oggetto che costituisca la classe di se stesso. Quando una classe di oggetti contiene più oggetti discernibili, ovvero con almeno una differenza virtualmente percepibile [...] la serie non è più tautologica e nasce il problema della individualità. Se ciascun oggetto di quella classe che fotografo è al tempo stesso tipo e individuo, come posso fotografare in esso solo il tipo eliminandone temporaneamente l'individuo? Detto in un altro modo: se le icone, e in particolare quelle fotografiche, non hanno né un lessico né la «doppia articolazione del linguaggio» [...], come è possibile un concetto fotografico di un oggetto? Peggio: come è possibile un concetto fotografico di un soggetto umano, cioè della figura principe della individualità?²⁹⁶

Da interrogativi come questi, teoreticamente densi e problematici, prenderà le mosse la nostra disamina del corpus sui Lapponi, nel tentativo di far emergere le marche visive del realismo strumentale della foto antropometrica considerata scientifica dalle pratiche dell'epoca in quanto ritenuta adeguata, in virtù dell'utilizzo di griglie di misurazione dei corpi²⁹⁷, nel rispondere alle domande poste allora dalla ricerca etnografica intorno al tema dell'alterità. Potremmo dire dunque che se oggi il ritratto, dall'antropologia contemporanea, è considerato il «luogo iconico dell'incontro»²⁹⁸, nella ritrattistica antropometrica di fine Ottocento

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 67-68.

²⁹⁷ MARANO (2007, p. 16).

²⁹⁸ *Ivi*, p. 71.

l'incontro è proprio ciò che viene a mancare. E questo perché, tra l'altro, l'antropologo positivista, supponendo di poter utilizzare la frontalità del soggetto solo per mostrare «una superficie somatica controllata e composta»²⁹⁹, si mostra del tutto inconsapevole della portata dialettica, tensiva e perturbante dello sguardo fotografico. Da queste immagini di volti/corpi pienamente esposti e ridotti a superficie, a immagini geografiche, territoriali di corpi, nonostante la pressione proveniente da occhi saettanti, che bruciano in mezzo al volto, emerge, per effetto di un'esposizione totale, (che per questo si fa) straniante, un "visto troppo", un eccesso di presenza che, sul piano della ricezione dell'immagine, si traduce nell'ingombrante sensazione della sparizione dell'io (della forte carica de-soggettivante di questi ritratti). Ma la presenza piena e compatta del modello, favorendo la cancellazione del soggetto in superficie, a ben guardare, sembra restituirne il "mistero" ad un livello più profondo, facendolo risuonare in un altrove, in uno spazio sotterraneo che, con Marin (2014), potremmo intendere come il *campo degli effetti di forza* dell'immagine (generato, peraltro, dal suo status di "segno selvaggio", per dirla anche con Schaeffer [1987]). I sintomi di un *field* nascosto nel testo ma mai messo a tema per mezzo di ancoraggi enunciativi consapevoli (queste immagini, d'altronde, sembrano essere l'esito di un processo di rimozione collettiva), si percepiscono come una specie di pressione (dell'immagine e sull'immagine) che si avverte, sotto traccia, dalla posizione di chi osserva. Questa tipologia di ritratti, attivando il dispositivo prospettivo in un regime scopico a bassissima densità critica (in riferimento alla testualizzazione del *field*), si realizza infatti sulla base

²⁹⁹ DIDI-HUBERMAN (2015, p. 120).

di una doppia cancellazione: del *soggetto personale d'enunciazione* e della soggettività (dell'individualità) del modello. Questa duplice sparizione risulta pienamente funzionale alla costruzione iconica del tipo razziale che, in questo caso, altro non è che un concetto reso possibile dal dire (fotograficamente) le cose alla terza persona (debraiaggio prospettivo).

“Il pittore si cancella e allo stesso modo cancella me”: questo è il procedimento classico della rappresentazione, già illustrato da Leon Battista Alberti nel suo *Trattato della Pittura*. In nessun caso un personaggio del dipinto si dovrà rivolgere allo spettatore, né questi dovrà essere in grado di ricostruire, di scorgere il punto di vista del pittore. Mediante tale procedimento, il soggetto “esce [...] dal campo della rappresentazione per lasciare essere, nel loro essere” le cose affermate, nominate nel discorso rappresentativo. La sparizione del “soggetto personale d'enunciazione” rende così possibile che i giudizi soggettivi si trasformino in una terza persona neutra, in maniera che la rappresentazione possa pretendere di parlare dell'essere delle cose. Dietro la rappresentazione di un “cielo blu” c'è il giudizio “io affermo che il cielo è blu”; il quale, a sua volta, mediante la sparizione del soggetto, diviene, assumendo valore ontologico, “è, blu il cielo” (“il est, bleu le ciel”), nel quale l'essere delle cose si dice appunto alla terza persona, come un dato oggettivo, una verità.³⁰⁰

Nel regime scopico del ritratto di tipi, il sistema dello sguardo declinato alla terza persona, rappresenta il dispositivo discorsivo (retto dal binomio sapere/potere) in cui prende forma, mediante la sparizione del soggetto (debraiaggio prospettivo), la “postura euristica”³⁰¹ del corpus antropometrico di Mantegazza e Sommier.

³⁰⁰ TRUCCHIO (2015, pp. 6-7).

³⁰¹ POZZI (1996/1997, p. 81).

5.3 *Un modello teorico per ripensare la foto etnografica in un'ottica semiotica: la semiotica della pratica di Jacques Fontanille*

Il problema della testualizzazione del campo etnografico a cui abbiamo fatto cenno finora, evidenziando l'opportunità di ricorrere ad una strumentazione di tipo semiotico per la ricostruzione dei molteplici livelli di senso che concorrono alla modalizzazione *epistemica* della pratica, ci spinge ad integrare la riflessione epistemologica proposta nel quarto capitolo di questo studio, con il Fontanille di *Pratiques Semiotiques* (2008). Il modello tracciato da Fontanille in questo suo libro ci dovrebbe consentire di inserire l'esplorazione pragmatico-composizionale delle immagini del corpus all'interno di una dimensione semiotica espansiva e livellare, dove la costruzione del documento foto-etnografico può essere considerata come fissazione sincronica - *schematizzazione in forme semiotiche* (Fontanille 2009 [trad. it.], p. 23), *iscrizione locale d'enunciazione* - di un'esperienza di senso complessa e articolata, capace di generare una gerarchia di piani dell'espressione ritmata da *syncopi anteriori e posteriori* e puntellata dalla sedimentazione di molteplici livelli di pertinenza.

Se in semiotica, fino agli anni 2000, il testo è stato assunto come il solo insieme significante e pertinente, in quanto omogeneo e conchiuso, i lavori di Fontanille sugli oggetti e le pratiche hanno permesso di considerare come un «insieme significante» pertinente non soltanto le testualità chiuse ma anche una situazione data, ovvero «un segmento eterogeneo di mondo naturale, configurato mediante un'iscrizione locale d'enunciazione» [...]. (Dondero 2016c, p. 7, traduzione nostra)

Per cominciare, bisogna ricordare che il tema dell'enunciazione costituisce l'elemento centrale di tutta la produzione dell'autore, ma che esso si sviluppa e si modifica in modo sostanziale nel corso degli anni. L'interesse per i meccanismi enunciativi dei testi, non solo linguistici, e il tentativo di sviluppare una "semiotica dell'esperienza", che prenda in carico la complessità della sostanza espressiva, sono i cardini della sua intera produzione. Non a caso, in *Pratiche semiotiche* (trad. it. 2009), Fontanille non rivolge più la sua attenzione solo all'enunciazione, ma si riconnette alla pratica, pur lavorando costantemente sul piano enunciativo. L'approccio di Fontanille cerca di risolvere quelle difficoltà legate allo studio dei testi considerati come unici insiemi significanti e pertinenti, perché conchiusi e omogenei (Dondero 2016c); difficoltà che diventano ancora più concrete nel caso delle immagini fotografiche, per le quali «[...] i dispositivi di presentazione/esposizione che le valorizzano nel darsi delle diverse pratiche (le teche dei musei, la stampa su carta, lo schermo, etc.), mettono in luce il problema dell'eterogeneità dei livelli di pertinenza dell'analisi» (*ibidem*). Questa prospettiva, dunque, può rivelarsi fondamentale in vista di un'analisi come la nostra, rivolta all'esplorazione delle pratiche fotografiche della ricerca etnografica in un'ottica sociosemiotica. In questa sede, perciò, terremo conto soprattutto dell'idea generale presente nel testo di Fontanille, secondo la quale il campo semiotico si sarebbe allargato verso un numero sempre più vasto di fenomeni significanti, uscendo dagli stretti confini testuali, in particolare verso due sfere: quella dell'esperienza e quella della pratica.

Come scrive Greimas [...] le pratiche fungono da strategie di codifica e decodifica dei testi: ogni testo è prodotto da una pratica (le tracce della

pratica di produzione rimangono nel testo) e ogni testo è riconosciuto da una pratica interpretativa che ne delimita i suoi confini e il suo senso al momento della fruizione. Tuttavia, rispetto al testo, ciò che rende complesso uno studio semiotico delle pratiche è soprattutto la ricchezza della sostanza del loro piano dell'espressione. Il piano dell'espressione di una pratica si caratterizza infatti per la presenza di regimi di senso diversi (corpi, oggetti, spazi) che si organizzano sintatticamente in un asse temporale e prevedono l'azione di molteplici canali sensoriali. Le pratiche quindi sono caratterizzate dalla presenza, al loro interno, di ulteriori sistemi di significazione (posture, gesti, voce) che possono essere corporei, patemici, vocali, uditivi, etc.; questi sistemi che agiscono all'interno della macroconfigurazione della pratica si articolano in modo imprevedibile nell'interazione.³⁰²

Ciononostante, crediamo che il lavoro di Fontanille, fornendoci uno sguardo semiotico più appropriato, ci permetta di considerare con maggiore consapevolezza teorica la pluralità dei modi in cui il senso viene prodotto etnograficamente, consentendoci di assumere la domanda sull'enunciazione come una domanda sui differenti livelli di esperienza (regimi di senso) direttamente attivati dall'inserimento del medium fotografico nella testualizzazione del campo. Si tratta, dunque, di chiarire in che modo 1. il medium riesca a fungere da istanza dell'enunciazione nella pratica, e a modificarne lo statuto dall'interno; 2. con quante e quali ricadute semiotiche tutto questo abbia luogo. Questa prospettiva di analisi, ad esempio, ci permette di rendere pertinenti anche i legami esistenti tra il livello semiotico della testualità fotografica e quello della sua oggettualità (materialità), per inserirli in modo organico e coerente nell'ambito delle diverse pratiche (di produzione, conservazione, catalogazione ed esposizione) da cui sono posti in essere. Ma cerchiamo di guardare più da vicino alcuni passaggi essenziali del discorso di Fontanille, provando a ripercorrere le prime pagine di *Pratiche*

³⁰² BOERO (2009/2010, p. 80).

Semiotiche, nelle quali si manifesta con chiarezza anche l'impostazione teorica - di marca fenomenologica - che sostiene l'intera ricerca dello studioso francese. L'autore, nel capitolo di apertura, sostiene che è possibile approcciare il mondo semiotico secondo due prospettive: considerando i modi di esistenza dei costrutti, prendendo cioè in considerazione il livello dei contenuti, oppure guardando ai diversi tipi di esperienze semiotiche che esso offre, trovandoci così sul piano dell'espressione. Fontanille ricorda, poi, che è indispensabile «appoggiarsi innanzitutto ai modi del sensibile, all'apparenza fenomenica e alla sua schematizzazione in forme semiotiche»³⁰³, per dividere i diversi costrutti a seconda di come essi si danno a noi. Tuttavia, prosegue, «questo non basta a definire i livelli di analisi e più precisamente la gerarchia delle semiotiche-oggetto costitutive di una cultura»³⁰⁴. Eppure partire dall'«apparenza» dei fenomeni che si offrono ai diversi modi della prensione sensibile, significa già definire un piano originario per il piano dell'espressione. Questo principio prevede, quindi, che ogni livello sia descritto attivando una diversa esperienza semiotica di prensione, presupponendo che alle sue spalle si nasconda sempre un modo peculiare di mettere in relazione e “selezionare” un piano dell'espressione (E) e un piano del contenuto (C). Costruendo così una sorta di scala di complessità dell'esperienza semiotica, l'autore affronta la problematica dell'eterogeneità dei livelli di pertinenza, proponendo uno schema (cfr. Fontanille 2009, p. 39) delle “istanze formali” a cui quest'esperienze (di prensione) di volta in volta danno luogo. Dal semplice al complesso, esse

³⁰³ FONTANILLE (2009, p. 23).

³⁰⁴ *Ibidem*.

possono essere intese in questo modo: l'esperienza della figuratività (tipo d'esperienza), dalla quale estrapoliamo il *segno* (istanza formale); l'esperienza della coerenza (tipo d'esperienza) e della coesione interpretativa, dalla quale estrapoliamo il *testo-enunciato* (istanza formale); l'esperienza della corporeità (tipo d'esperienza), dalla quale estrapoliamo l'oggetto-supporto (istanza formale); l'esperienza delle pratiche (tipo d'esperienza), dalla quale estrapoliamo una scena predicativa o *pratica* (istanza formale); l'esperienza della congiuntura (tipo d'esperienza), dalla quale estrapoliamo la *strategia* (istanza formale); l'esperienza dell'*ethos*, del comportamento (tipo d'esperienza), dalla quale estrapoliamo la *forma di vita* (istanza formale)³⁰⁵. È dai diversi tipi di esperienza, cioè da differenti *gradienti di avvolgimento* (differenti gradienti di prensione del senso), che emergono le istanze formali pertinenti, ovvero, «l'esperienza percettiva e sensoriale sfocia nelle figure; l'esperienza interpretativa sfocia nei testi-enunciati; l'esperienza pratica sfocia nelle scene predicative; l'esperienza delle congiunture sfocia nelle strategie, etc.»³⁰⁶. In quest'ottica, secondo Fontanille, perderebbe valore anche la differenza che si è sempre mantenuta tra enunciazione e prassi enunciativa, in quanto il nuovo livello di pertinenza dell'enunciazione, quello della pratica, comprenderebbe tutte quelle dimensioni che sono state solitamente rimandate a un *nebuloso* “fuori-testo”. In Fontanille, infatti, la prassi enunciativa non è da intendersi come la somma di tutti i discorsi, ma come il luogo di una stratificazione discorsiva, generata da incassamenti semiotici multi-livellari, che ci permette di considerare lo

³⁰⁵ FONTANILLE (2009, p. 39).

³⁰⁶ BOERO (2009/2010, p. 54).

spessore «delle nostre produzioni *langagières*, colte tra gli orizzonti d'attesa (*protensione*) e gli sfondi di memoria (*retroazione*)» (Dondero 2019-2020, p. 39).

Ogni livello di pertinenza - scrive, inoltre, Dondero - può essere analizzato in modo omogeneo; il problema invece è studiare un livello in relazione agli altri livelli. In altre parole, si tratta di realizzare un attraversamento, ascendente o discendente, tra livelli differenti; cosa che equivale a ritrovarsi di fronte all'eterogeneità, ovvero a piani d'immanenza di cui è necessario esaminare le relazioni.³⁰⁷

A questo punto, però, va sottolineato che il livello di pertinenza delle pratiche, ovvero il terzo livello (1. segno - 2. testo/enunciato - 3. Pratica - 4. Strategia - 5. forma di vita), nello schema tracciato da Fontanille, viene attivato dalle proprietà del corpo-oggetto, e che questo aspetto risulta decisivo in un percorso come il nostro, rivolto cioè all'analisi semiotica della foto etnografica.

L'esperienza degli oggetti [...] quella dei corpi materiali, destinati a un duplice uso (supporto d'impronte e manipolazioni pratiche), e l'esperienza dei corpi-oggetto è convertita in forme dell'espressione che costituiscono il loro piano di immanenza specifico: la morfologia dei corpi-oggetto ha dunque due facce:

- i) da un lato (faccia 1), una forma sintagmatica locale (la superficie o il volume d'iscrizione, suscettibile di ricevere delle iscrizioni significanti (in quanto supporto dei testi-enunciati);
- ii) dall'altro (faccia 2) una sostanza materiale, che permette loro di giocare un ruolo attanziale o modale nelle pratiche, al livello di pertinenza superiore.³⁰⁸

Nel caso dell'immagine foto-etnografica questa intuizione assume una valenza decisiva, proprio perché il *funzionamento semiotico* di questi

³⁰⁷ DONDERO (2016c, p 8, traduzione nostra).

³⁰⁸ FONTANILLE (2009, p 29).

documenti «è [sempre] inseparabile tanto dal livello di pertinenza inferiore (testi-enunciati), quanto dal livello di pertinenza superiore, quello delle pratiche»³⁰⁹. Nell'ambito dell'antropologia visiva, le fotografie prodotte e/o raccolte sul campo devono essere considerate come delle *strutture materiali tridimensionali*, «dotate di una morfologia, di una funzionalità e di una forma esterna identificabile, destinate ad un uso o ad una pratica più o meno specializzati»³¹⁰.

Considerare la fotografia come oggetto e non solo come testo - scrive Maria Giulia Dondero - ci può aiutare a spiegare i legami tra testualità e pratiche istituzionali, a partire da quelle familiari [...] fino a quelle legate alle collezioni a scopo documentaristico, storico e scientifico delle biblioteche e degli archivi e a quelle espositive.³¹¹

Fontanille per spiegare meglio come si effettua l'integrazione del testo all'oggetto e come questo spostamento di livello porti poi, direttamente, alla presa in considerazione della pratica (a questo proposito, egli parla di *gerarchia dei piani d'immanenza*), ricorre all'esempio delle tavolette d'argilla a contenuto commerciale, giuridico o politico che circolavano nell'antico Medio-Oriente. Alcune di queste tavolette, ricorda Fontanille, non erano destinate allo scambio comunicativo, ma alla registrazione istituzionale, per cui su di esse si trova iscritto il testo del contratto (commerciale o politico) insieme al sigillo che le convalida.

L'involucro viene sigillato da colui che propone il contratto, in presenza del destinatario, ma non potrà essere aperto che da un attore "legittimo", ossia una delle parti in presenza, o un terzo arbitro, giudice o amministratore.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ivi*, p. 27.

³¹¹ BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 99).

Inoltre, l'involucro non può essere dissigillato se non in caso di contestazione di una delle parti. Per tutta la durata della realizzazione del contratto [...] il contenuto resta dunque accessibile solo attraverso il riassunto, che permette di gestire la registrazione e di controllare i percorsi dell'oggetto nel corso di eventuali manipolazioni. L'atto che consiste nel prendere conoscenza della proposta [...] coincide allora con l'apertura dell'involucro.³¹²

Quel che Fontanille vuole mettere in luce è che la tavoletta d'argilla, recando su di sé il testo-enunciato della proposta «così come eventuali marche dell'enunciazione enunciata» (Fontanille 2009, p. 27), è in grado di predeterminare i ruoli e gli atti enunciativi richiesti.

Occorre dunque in questo caso articolare insieme, da un lato, la lettura e l'interpretazione del testo scritto e, dall'altro, la manipolazione dell'oggetto-supporto, che è una delle fasi dell'interazione enunciazionale fra coloro che prendono parte a questo scambio.³¹³

In sostanza, a determinare la tipologia dell'interazione enunciazionale non è il contenuto del testo (sigillato e inaccessibile fino al termine della negoziazione commerciale o diplomatica), «ma la natura del supporto e le modalità di iscrizione [...]»³¹⁴.

Il caso degli oggetti-supporto ricordato da Fontanille è particolarmente significativo, perché esso ci permette di cogliere quel principio di *integrazione* progressiva che tiene insieme le diverse strutture enunciazionali dell'esperienza semiotica a partire da un'idea multi-livellare della totalità significante. Questo approccio ci consente di valorizzare il documento fotografico prodotto dall'etnografia visiva ottocentesca non solo come un testo-enunciato, con le sue marche

³¹² FONTANILLE (2009, p. 27).

³¹³ *Ivi*, p. 28.

³¹⁴ *Ibidem*.

dell'enunciazione enunciata, ma anche come *corpo materiale* «[...] destinato a delle pratiche e agli esercizi di queste pratiche che sono essi stessi delle “enunciazioni” dell'oggetto»³¹⁵.

Studiare le forme d'espressione di una fotografia (testo) è un'altra cosa che studiare il modo in cui funziona il suo dispositivo di presentazione (oggetto) che può essere, nel caso della fotografia, uno schermo associato ad una tecnologia d'iscrizione luminosa, ovvero ciò che si chiama supporto materiale dell'oggetto e che si può concepire come un sotto-livello intermediario tra il testo e l'oggetto, e che Fontanille chiama [...] «dispositivo d'enunciazione/iscrizione».³¹⁶

L'oggetto-fotografia incorpora infatti le tracce di quegli usi (impronte enunciazionali) ai quali l'indagine semiotica può risalire solo passando a un livello superiore, alla *struttura semiotica delle pratiche*, «per trovare delle manifestazioni osservabili di queste enunciazioni»³¹⁷. In questo modo, concependo cioè una gerarchia dinamica di livelli di pertinenza, diventa possibile pensare il lavoro di campo dell'etnografo (*fieldwork*) come una *situazione semiotica*, cioè come «una configurazione eterogenea che riunisce tutti gli elementi necessari alla produzione e all'interpretazione della significazione di un'interazione comunicativa»³¹⁸. È importante far notare, come fa lo stesso Fontanille, che per *situazione semiotica* non si intende, in questo caso, il contesto, «vale a dire l'interno ambientale più o meno esplicativo del testo [...]; una situazione è [al contrario] un altro tipo di insieme significante rispetto

³¹⁵ *Ivi*, pp. 29-30.

³¹⁶ DONDERO (2016c, p. 9, traduzione nostra).

³¹⁷ *Ivi*, p. 30.

³¹⁸ *Ibidem*.

al testo, un altro livello di pertinenza»³¹⁹. Le pratiche, quindi, possono essere pensate come delle *situazioni semiotiche* al cui interno si squaderna una gerarchia di livelli dell'espressione. Tuttavia, una *situazione semiotica* non può costituire «l'oggetto di un'analisi continua, ed occorre allora riconoscere questa discontinuità e prendere in considerazione due dimensioni distinte e gerarchiche»³²⁰. Fare esperienza di una situazione di questo tipo significa, pertanto, fare esperienza «di un'interazione con un testo, attraverso i suoi supporti materiali [...]», oppure produrre un'esperienza «di interazione con uno o più oggetti, che si organizza attorno ad una pratica»³²¹. In questo senso, il caso dell'etnografia visiva ci sembra ancora una volta piuttosto esemplare in quanto essa, organizzandosi intorno ad un certo tipo di semiotica-oggetto, apre al discorso sulle pratiche sia per *sincope anteriore*, sia per *sincope posteriore*, dal momento che il funzionamento semiotico dei suoi oggetti, che «si fanno cogliere nella loro autonomia materiale e sensibile»³²², «[...] è inseparabile tanto dal livello di pertinenza inferiore [...], quanto dal livello di pertinenza superiore [...]»³²³. In sostanza, il modello di Fontanille con la sua stratificazione multi-livellare basata sulle semiotiche-oggetto si presenta come un procedimento dinamico e integrativo (si parte, come si è visto, dal segno-figura per passare ai testi, agli oggetti-corpi, alle scene pratiche, alle strategie e infine alle forme di vita), e proprio grazie al suo procedere per incassamenti favorisce, procedendo dal semplice al complesso, anche la possibilità «[...] di

³¹⁹ *Ivi*, p. 31.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Ivi*, p. 29

³²³ *Ibidem*.

ricollocare il segno come [...] perno d'analisi, a partire da un principio d'ottimizzazione metodologica, per cui si cerca di valutare quale sia il miglior livello d'ingresso nell'analisi di un fenomeno culturale, salvo poi operare delle integrazioni»³²⁴. Questo modello ci consente, dunque, di considerare la fotografia antropometrica di Mantegazza e Sommier non soltanto come un corpus - cioè come una collezione di testi fotografici organizzati per facilitarne un'analisi visiva di tipo testuale (secondo il metodo della linguistica dei *corpora*) - ma anche come una dimensione strategica, secondo un percorso di stratificazione integrativa che concepisce le semiotiche-oggetto sempre in termini processuali, ovvero come dei microsistemi di pratiche minori che si svolgono all'interno di una *macroconfigurazione* costituita dalla pratica maggiore a cui questi documenti appartengono. Questo spostamento del focus interpretativo può essere rappresentato, peraltro, anche in modo più semplice, selezionando cioè tre macrodimensioni d'analisi: deittica, processuale e corporea. Come ricorda Boero, «la pratica non possiede un significato a priori, ma si inserisce in una scena che ne determina il senso; questo vuol dire che ogni pratica è legata al contesto spazio-temporale in cui avviene la sua produzione, quindi una stessa sequenza di azioni assume un significato diverso a seconda del contesto in cui queste azioni vengono realizzate»³²⁵. Essa, inoltre, è un processo, nel senso che si colloca «in un flusso di altre pratiche [...]»³²⁶, e questo rende assai poco agevole il tentativo di definirne confini, frontiere e pertinenze. Tuttavia, «proprio per questo motivo diventa fondamentale lo sguardo dell'osservatore, che effettua

³²⁴ FESTI (2014, p. 5).

³²⁵ BOERO (2009/2010, p. 81).

³²⁶ *Ibidem*.

un'operazione di "ritaglio" della pratica dal contesto sociale in cui è inserita e che, strategicamente, [le] conferisce stabilità»³²⁷. Boero, infine, individua un'ultima dimensione, quella "corporea", che si determina in quanto tutte le pratiche prevedono sempre «l'interazione tra soggetti dotati di un corpo [...]»³²⁸, oltre all'esistenza al loro interno di oggetti, dispositivi e strumenti che devono essere considerati anch'essi a partire dal loro statuto di supporti materici, protesici rispetto al corpo proprio.

Il modello semiotico di Fontanille ci consente, allora, di integrare questi differenti livelli di analisi in un unico percorso, e di individuare per ognuno di essi altrettante *situazioni semiotiche* con una propria gerarchia interna di livelli dell'espressione. E l'analisi del genere del ritratto fotografico di tipo antropometrico, che è per l'appunto ciò di cui proviamo ad occuparci in questa pratica d'analisi, a parer nostro, può essere arricchita euristicamente proprio a partire da questo approccio. Esso, nonostante la sua forte caratterizzazione visiva, non potrebbe infatti essere analizzato solo attraverso la pertinenza dell'"oggetto rappresentato"³²⁹, poiché non si dà mai, neppure in questo caso, una parte localizzabile del testo che in modo esplicito - attenendosi ad un approccio esclusivamente immanentista - sia in grado di dirci a quale genere e/o a quale pratica esso appartenga. D'accordo con Dondero, che si rifà a Rastier³³⁰, anche a nostro avviso, dunque, va sottolineato che una teoria dei generi non si può formulare solo sulla base della teoria dell'enunciazione, degli indessicali e dei pronomi, in quanto il soggetto

³²⁷ *Ibidem.*

³²⁸ *Ibidem.*

³²⁹ BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 84).

³³⁰ Cfr. RASTIER (2003).

dell'enunciazione, così come è stato pensato da Benveniste, «resta un'istanza sradicata dalle pratiche sociali e l'attività discorsiva rimane concepita come espressione pura di un soggetto trascendentale»³³¹.

Ogni testo, attraverso il suo genere, si situa entro una pratica. Il genere è ciò che permette di collegare il contesto e la situazione, dato che è nel contempo un principio organizzatore e un modo semiotico della pratica in corso.³³²

Ogni testo è l'esito di una particolare configurazione contestuale ed è plasmato dalle situazioni concrete cui partecipa, perciò va necessariamente connesso a quelle pratiche sociali di cui «le situazione di enunciazione e d'interpretazione sono occorrenze»³³³. A questo proposito, anche Schaeffer, sostiene che la sua funzione «dipende dal suo contesto fruitivo più che dalle caratteristiche dell'immagine»³³⁴.

Schaeffer [...] nota che la confusione del genere con l'oggetto rappresentato avviene in particolar modo nel caso del ritratto. [...] In questo caso è necessario distinguere tra i suoi sottogeneri e le diverse pratiche. Per esempio nel caso della fotografia giudiziaria e d'identità, come nel ritratto di famiglia, è pertinente l'oggetto fotografato, meno lo è nel caso del ritratto fruito come opera d'arte.³³⁵

Le osservazioni di Schaeffer, come si è già visto nel capitolo II al § 2.2, mirano infatti a valorizzare l'aspetto funzionale «delle delimitazioni generiche della fotografia»³³⁶, proprio perché le pratiche fotografiche molto spesso risultano *perturbatrici* dei generi stabilizzati in pittura e si

³³¹ BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 84).

³³² *Ivi*, p. 85; cfr. anche RASTIER, F., "Elements de théorie des genres", pubblicato sul sito www.revue-texto.net.

³³³ RASTIER (2003, p. 338).

³³⁴ BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 85).

³³⁵ *Ivi*, pp. 85-86.

³³⁶ *Ivi*, p. 86.

rifanno ad usi per lo più non estetici dell'immagine (Basso Fossali e Dondero 2006).

La categoria della trasgressione generica è assolutamente poco pertinente in fotografia: è stata formulata per la letteratura e la pittura, dove l'orizzonte di attesa del genere che l'opera singola dovrebbe trasgredire è interno all'arte letteraria e pittorica. Ma nella fotografia la relazione è esterna dato che si gioca tra l'arte fotografica e le sue molteplici pratiche sociali.³³⁷

L'interrogazione sulle pratiche ci permette, perciò, di spostare l'attenzione dalla fotografia intesa come *testo-enunciato* alla fotografia considerata come oggetto e, come tale, «legata ai diversi dispositivi presentazionali [...]»³³⁸ che ne attivano, ad un tempo, sia la valenza propriamente testuale, considerata secondo i criteri di una sintassi sensomotoria di tipo fotografico (la fotografia - come si è visto nei capitoli precedenti - è sempre enunciata da un soggetto polisensoriale che prende posizione nel mondo, per cui scattare una foto si dà sempre come «un adattamento ipoiconico del corpo del fotografo con l'apparecchio fotografico e con il mondo guardato attraverso il visore»³³⁹), sia il livello semiotico globale, che concerne la *pratica interpretativa concreta* (Rastier, 2001, p. 408) e che non deve essere mai «[...] slegato dal livello testuale dell'analisi»³⁴⁰. La specificità di questo approccio - che assume la semiotica delle pratiche come gerarchicamente superiore alla semantica linguistica³⁴¹ - ci consente quindi di avviare la disamina del corpus mantegazziano con la consapevolezza che il senso *non è mai immanente*

³³⁷ *Ibidem.*

³³⁸ *Ivi*, p. 92.

³³⁹ *Ivi*, p. 50.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 54.

³⁴¹ Cfr. HALLIDAY (1983, pp. 55-56).

al testo (Rastier, 2001, p. 92), ma che sono le pratiche a «costruire di volta in volta la testualità e i possibili percorsi di senso al suo interno»³⁴².

5.4 *Analisi del supporto: le stampe all'albumina*

Si può sostenere, a questo punto, che la materialità delle fotografie appartenenti al corpus sui Lapponi costituisca *un livello semiotico globale rispetto a quello locale del testo* (Basso Fossali e Dondero 2006), poiché, come si è detto, «le caratteristiche materiali delle fotografie hanno una forte influenza sul modo in cui vengono lette e interpretate, dato che differenti forme materiali segnalano e determinano differenti semantizzazioni e modi di utilizzo»³⁴³. Va ricordato, peraltro, più in generale, che le analisi della semiotica classica - soprattutto quelle di Floch (1986) ma anche di altri semiotici - hanno trattato le forme visive come se fossero immateriali, cioè come se non fossero intaccate da questioni materiali/mediatiche. Detto altrimenti, come se queste forme non fossero depositate su dei supporti. Le tre categorie plastiche (topologica, cromatica e eidetica) adoperate dalla semiotica testualista greimasiana per decostruire in immanenza il piano dell'espressione e le sue regole di formazione (da un punto di vista generativo), d'accordo con Dondero,

Non sono che un mezzo provvisorio per chiarire una prima organizzazione oppositiva tra zone e sotto-zone dell'immagine, ma esse da sole non possono

³⁴² BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 53).

³⁴³ *Ivi*, p. 99.

certamente spiegare la consistenza delle forme né la loro estetica. Ciò che manca nel quadro di questa teorizzazione è la valorizzazione della qualità del supporto.³⁴⁴

L'indifferenza al medium, dunque, ovvero alla materialità dell'immagine, impedisce di comprendere adeguatamente il fatto che le forme dipendono sempre anche dalle loro diverse filiazioni e genealogie, cioè dal tipo di produzione (istanziamento), di tecnica, di materiali implicati. Pensiamo solo al fatto che uno sguardo in fotografia *autentifica* lo sguardo del fotografo, cioè lo scambio di sguardi che c'è stato tra modello e produttore (Dondero 2020, pp. 85-86) , e che quindi "testimonia" di un incontro effettivamente avvenuto (cosa che invece non accade con lo sguardo in pittura). L'*autenticazione*, dunque, d'accordo con Dondero, è una questione di medium, cioè concerne il dispositivo della pratica di instaurazione di una data rappresentazione, che rimanda non solo alla genesi (atto di produzione) e alle tecniche, ma agli stessi testi visivi (enunciati), le cui forme dipendono appunto dai supporti che le fanno emergere dalle materie che esse manipolano per formarsi/stabilizzarsi (Dondero 2020). Si tratta, perciò, di comprendere che i modi di significazione di un'immagine non dipendono esclusivamente dalla relazione tra forme dell'espressione e forme del contenuto, secondo le regole del codice semi-simbolico, ma dal rapporto che ogni testo «preso in considerazione come scrittura, intrattiene con il suo supporto»³⁴⁵. Per queste ragioni, allora, anche sulla scorta di quanto sostenuto da Edwards e Hart (2004) - i due studiosi inglesi che, come ricorda Dondero (2006), si

³⁴⁴ DONDERO (2016c, pp. 4-5, traduzione nostra).

³⁴⁵ *Ivi*, p. 7, traduzione nostra.

sono occupati diffusamente di fotografia e materialità - nella valutazione della corporeità di un'immagine fotografica, è sempre opportuno distinguere almeno tre forme materiali interrelate: a) la *plasticità* - il processo chimico di sviluppo, il tipo di carta su cui è stata stampata, etc.; b) le *forme presentazionali* - album, libro fotografico, altre tecniche di incorniciatura di vario tipo³⁴⁶; c.) le *tracce fisiche* procurate sia dall'uso che dal tempo³⁴⁷.

Da una parte, le forme presentazionali modalizzano il fruitore perché si pongono come guida all'utilizzo, ma dall'altra le tracce dell'uso, la patina, vanno a trasformare quelle stesse forme. In questo senso [...] le diverse forme di materialità della fotografia possono rivelarsi euristiche per rendere conto dell'interazione tra il soggetto e l'oggetto, tra i percorsi proposti dall'oggetto e le vie trascelte dal soggetto, le sue manipolazioni dell'immagine lungo il tempo di visione, conservazione, utilizzo.³⁴⁸

Consapevoli di tutto questo, presenteremo allora l'analisi del supporto nel corpus in questione secondo queste tre direttive di senso, tenendo anche conto del fatto che i livelli semiotici di una pratica sono sempre intrecciati

³⁴⁶ A questo proposito, scrive Silvestri: «Per la fotografia storica di tipo analogico, la collocazione delle immagini fotografiche in album, cartelle, in ciondoli, in cofanetti pregiati o in scatole di cartone, rimanda a precise pratiche sociali di fruizione e di produzione fotografica che influiscono pesantemente nella determinazione del messaggio di una foto. La collocazione fisica di una fotografia storica ci fornisce indicazioni sul piano della sua autenticità e verità. Per la fotografia digitale, invece, la memoria di massa, il luogo fisico in cui viene conservata la matrice virtuale, è semioticamente neutra. La sua indicazione nella Scheda F ha unicamente il compito di tramandare la conoscenza tecnologica sul mezzo. Altra questione invece è l'accesso attraverso una interfaccia grafica (GUI) alla matrice virtuale ancora al suo stato latente. [...] Nella Scheda F (Paragrafo UB) il percorso fisico che va dall'edificio, al fondo, alla serie, alla scatola che contiene la fotografia è ben tracciato, ma per il reperimento dell'immagine virtuale c'è ad un certo punto il salto nel ciberspazio, che vuol dire entrare nella metafora grafica della organizzazione a cartelle in cui vengono conservate le matrici». SILVESTRI (2003, p. 12).

³⁴⁷ Cfr. EDWARDS & HART (2004).

³⁴⁸ BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 100).

tra loro, e che in essi il livello oggettuale rappresenta un livello di raccordo tra quello testuale e quello comunicazionale (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 101), e che questo raccordo è reso possibile proprio dal concetto di supporto materiale (dalla *sostanza del piano dell'espressione*). A tal proposito, Dondero, ricorda come

In questo senso si incassano tre differenti livelli enunciazionali o presentativi: 1) quello della strategia enunciazionale del testo fotografico, 2) quello presentativo, enunciazionale “alla seconda”, dell’incorniciatura della fotografia [...] e 3) infine il terzo, quello della scena predicativa della pratica.³⁴⁹

Studiare in immanenza le forme dell’espressione afferenti al ritratto di tipi quindi non può bastare, poiché la sola analisi testuale di queste immagini non ci consentirebbe di prendere in considerazione il loro aspetto materiale, vale a dire «[...] il modo in cui opera il [...] dispositivo di presentazione (oggetto) che può essere, nel caso della fotografia, uno schermo associato a una tecnica d’iscrizione luminosa, ovvero ciò che viene chiamato supporto materiale dell’oggetto, che può essere concepito come un sotto-livello intermedio tra il testo e l’oggetto, e che Fontanille definisce, [...], ‘dispositivo d’enunciazione/iscrizione’» (Dondero 2016c, pp. 8-9, traduzione nostra).

Prenderemo le mosse dunque da una esplorazione preliminare del livello materico (supporto materiale) delle stampe del corpus, per poi procedere, in un secondo momento, verso gli altri livelli d’analisi che irradiano dalla considerazione del ritratto di tipi come supporto formale, ovvero come «[...] mediatore tra le iscrizioni/apporto e la ricezione/supporto

³⁴⁹ *Ibidem.*

materiale, poiché esso concerne le regole d'iscrizione che rendono pertinente non più la tecnologia dello schermo (che si chiama «supporto materiale»), ma un altro tipo di supporto, vale a dire, per esempio, il formato della pagina-schermo» (Dondero 2016c, p. 9, traduzione nostra) - nel nostro caso, il ritratto in quanto schema figurale. L'analisi del supporto (materiale e formale) costituisce, perciò, un momento decisivo nell'economia generale di quest'indagine, in quanto essa risulta funzionale alla decostruzione e ricomposizione multi-livellare dei testi fotografici contenuti nel corpus.

Solamente prendendo in considerazione le relazioni tra apporto-scrittura (l'atto di formazione delle forme future) e supporto (luogo d'emergenza delle forme) - scrive Dondero - diventa possibile ricostruire e comprendere la gerarchia che si stabilisce nei testi, gli oggetti che accolgono questi testi e le pratiche che li trasferiscono, li scompongono, li riquadrano. (Dondero 2016c, p. 7, traduzione nostra)

Per cominciare, dunque, in relazione alla prima forma di materialità individuata da Edwards e Hart (2004) - la *plasticità* - è opportuno ricordare un ulteriore elemento di complessità interno ad essa, e cioè il fatto che la struttura di una fotografia su carta, nella maggior parte dei casi (anche se non sempre, si pensi, per fare solo un esempio, al dagherrotipo e all'ambrotipia, tecniche che permettono di ottenere immagini positive dirette), risulta costituita da un doppio supporto, uno di ripresa (negativo su vetro, metalli o cellulosa) e uno di stampa (positivo su carta). In ogni stampa fotografica, inoltre, si può individuare una struttura pluri-livellare: a) un supporto primario: metallo, vetro, carta, materiale plastico; b) uno strato dell'immagine: legante (albumina,

collodio, gelatina) + materiale dell'immagine (in genere composti d'argento); e c) uno strato di barite (solfato di bario), che consente di separare lo strato dell'immagine dalle fibre della carta. Esistono poi differenti procedimenti di formazione dell'immagine su carta. Procedimenti a un solo strato: l'immagine si forma direttamente sulle fibre della carta, essa è immersa tra le fibre (carta salata, cianotipia, stampa al platino e al palladio). Procedimenti a due strati: l'immagine si forma in uno strato di legante in cui sono disposti i composti sensibili alla luce, essa galleggia sulla superficie (carta albuminata, stampa alla gomma, tecnica di stampa al carbone). Procedimenti a tre strati: l'immagine si forma in uno strato di legante che a sua volta giace su uno strato di barite che separa completamente l'immagine dalla carta, in questo caso quindi il supporto primario non è visibile, le fibre della carta sono coperte dallo strato baritato, la texture è liscia, l'immagine è superficiale e ben contrastata (è il caso delle carte alla gelatina a sviluppo-bromuro d'argento e delle carte alla gelatina e al collodio ad annerimento diretto [cfr. Scaramella 2003]). Per riconoscere, allora, la natura materiale di un supporto di stampa occorre sempre verificare il numero e la tipologia degli strati, insieme al suo aspetto superficiale, al montaggio e alle caratteristiche del degrado, che nel caso della stampa all'albumina prende sempre la forma dell'ingiallimento ed è intrinseco al procedimento stesso (in quanto l'albumina reagendo con il nitrato d'argento forma *albuminato d'argento* che non può essere rimosso con il fissaggio). Cercheremo in seguito di riflettere sui valori semiotici delle albumine (in relazione alle stampe appartenenti al corpus), e lo faremo per cercare di capire meglio il tipo di ricadute che la questione del supporto (in quanto sostanza

dell'espressione) può avere sul piano della loro analisi compositiva, cioè sul piano delle forme dell'espressione (E). Per ora invece vorremmo proporre una breve ricognizione tecnica del processo di stampa all'albumina, in quanto non solo la sua esplicitazione ci sembra strettamente funzionale al chiarimento euristico di tutti i livelli successivi di questa disamina, ma anche perché, più in generale, essa rimanda all'esigenza - su cui si basa quest'analisi - di provare a costruire una semiotica della fotografia ben ancorata all'evento sensibile (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 43). Per cominciare, allora, bisognerà chiarire che la tecnica della carta albuminata è un procedimento argenteo a due strati, in cui l'immagine si stacca dal supporto per prendere forma in uno strato superiore alle fibre cartacee. In questo tipo di stampa, l'immagine galleggia sulla superficie della carta ed è ben visibile lo strato di legante. Per la preparazione delle albumine la carta viene trattata con cloruro di sodio immergendola nella soluzione salina o facendola galleggiare sulla superficie del liquido. La differenza con la tecnica più antica della carta salata è nella soluzione che non contiene acqua ma, appunto, albume. Solo una volta asciugata, questa carta viene trattata con nitrato d'argento tramite un pennello o per galleggiamento. La semplice aggiunta dell'albumina, rispetto alla stampa con carta salata, ha rappresentato una vera rivoluzione in virtù della differente natura dei due elementi: l'acqua penetra nelle fibre della carta, l'albumina, invece, resta in superficie consentendo di distinguere il supporto cartaceo dallo strato di formazione dell'immagine: ad un'osservazione ingrandita si può constatare, infatti, che l'immagine poggia sulle fibre di cellulosa ma non è assorbita dalle stesse (Scaramella 2003). La stampa albuminata, quindi, si riconosce dal

fatto che la carta è sempre visibile, per cui la differenza tra lo strato dell'immagine e la carta stessa appare chiaramente. Quest'aspetto appare decisivo ai fini di una riflessione semiotica sulla fotografia, in quanto esso ci costringe a valutare tali testi (a partire dal dato tecno-mediale) proprio secondo la logica del supporto/apporto (Dondero 2020), permettendoci di valorizzare il momento dell'iscrizione sensomotoria delle differenti *gestualità instaurative* al fine di rendere significativa, nell'immagine fotografica, non solo la forma dell'espressione ma anche la sostanza dell'espressione (Lindekens 1980, Fontanille 2004, Dondero 2020). In altre parole, rendere pertinente questo elemento (la distinzione visibile nell'albumina tra supporto cartaceo e strato di formazione dell'immagine) ci consente, d'accordo con Fontanille, di «identificare e fissare [...] un piano dell'espressione, vale a dire disimplicare la maniera in cui le figure dell'espressione prendono forma a partire dal substrato materiale delle iscrizioni e del gesto che ve le ha iscritte»³⁵⁰. Per queste stesse ragioni, inoltre, lo spazio differenziale che si determina tra strato iconico (dove si determina la significazione referenziale dell'immagine) e supporto cartaceo, da un punto di vista semiotico, può essere attivato come marcatore metalinguistico (anche nel senso di *métalangue* - riflessione sulle forze e le forme che governano il visivo a partire dalla nostra percezione [cfr. Dondero 2020, p. 160]), utile a definire anche sul piano sincronico i principali valori compositivi dell'immagine che rimandano alla natura mediale e plastico-percettuale di questi singolari dispositivi fotografici. Altra caratteristica fondamentale di questo tipo di supporto è costituita dalle qualità dell'albumina. A differenza della carta

³⁵⁰ FONTANILLE (2004, p. 415).

salata, nella carta albuminata, l'albumina è al contempo un collaggio ma anche quell'elemento che contribuisce alla formazione dell'immagine stessa, poiché a contatto con il nitrato d'argento, all'atto della sensibilizzazione, essa si trasforma in albuminato d'argento, diventando insolubile ed in grado di annerire alla luce. In breve, la caratteristica unica dell'albuminato d'argento è proprio nel suo modo peculiare di reagire all'annerimento ed al viraggio. Questo materiale di stampa, tuttavia, presenta una stabilità molto ridotta a causa dell'iposolfito di sodio, necessario per il fissaggio³⁵¹. Detto altrimenti, anche se trattamento e lavaggio avvengono nel migliore dei modi, una piccola quantità di iposolfito viene sempre trattenuto dall'albumina diventando una potenziale minaccia (Residori, Botti & Ronci 1978). Quest'elemento materiale, infatti, è alla base del fenomeno dell'ingiallimento, cioè di quel degrado fotocromatico dovuto ad un processo chimico intrinseco al procedimento stesso. Dal punto di vista semiotico, la pertinentizzazione di quest'aspetto favorisce il concreto superamento di una teoria dell'aura disincarnata che «non prende in considerazione le configurazioni enunciazionali della testualità [...]»³⁵², invitando a considerare, invece, la fotografia come un oggetto materiale «che mantiene in memoria le tracce

³⁵¹ I tipi di degrado a cui sono soggette le fotografie su carta si possono suddividere in due gruppi: fattori interni e fattori esterni. Con quelli interni si intendono i materiali costitutivi dell'oggetto, mentre con quelli esterni si intendono danni accidentali o prodotti dall'incuria, come la permanenza in un ambiente in condizioni non ottimali per la conservazione. Tra i fattori interni legati per l'appunto al supporto si può riscontrare l'instabilità del supporto stesso. Un altro fattore importante causa di degradi sono i residui chimici derivanti dal procedimento di sviluppo. Sulla carta in particolare è più difficile riuscire a rimuovere completamente le sostanze utilizzate nei bagni, rispetto ai supporti dei negativi. A questo proposito, cfr. RESIDORI, BOTTI & RONCI (1978).

³⁵² BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 94).

dell'atto e del soggetto produttore»³⁵³. Dondero, a questo proposito, scrive:

Le proprietà fisiche delle immagini fotografiche sono sempre state considerate in semiotica come inessenziali rispetto alla significazione dell'immagine, alla stregua di neutrali supporti.³⁵⁴

Va poi ricordato che una volta asciutta l'albumina ha una capacità di contrarsi superiore a quello della carta stessa su cui poggia; il risultato è una forte tendenza ad incurvarsi verso l'interno: in condizioni di umidità molto bassa avvengono “accartocciamenti” talmente elevati da ridurre la stampa ad un rotolo del diametro di una matita che deve poi essere “srotolato” in maniera molto particolare, riportandolo lentamente in condizioni di umidità normali (Residori, Botti & Ronci 1978). È per ovviare a questo inconveniente, ma anche per ragioni estetiche, che quasi tutte le stampe venivano montate su cartoni più o meno spessi, variamente decorati e in alcuni casi con l'indicazione del nome dell'autore. La presenza di quest'elemento, che peraltro deve essere anche ascritto all'ordine di discorso relativo alle *forme presentazionali* ricordato da Edwards e Hart (2004), ci induce anche a riflettere, più in generale, sulla questione dell'autografia/allografia nell'immagine fotografica. Ma su quest'aspetto ci sembra opportuno provare a fornire un breve chiarimento. Nelle arti autografiche - come la pittura, ad esempio - il supporto materiale dell'oggetto è reso pertinente insieme ai concetti di originale, unicità e autenticità (e alle nozioni di falso, aura, patina). Nelle arti allografiche, al contrario, il parametro di giudizio (estetico) che viene

³⁵³ *Ibidem.*

³⁵⁴ *Ivi*, p. 95.

utilizzato è quello dell'«identità ortografica», vale a dire un'idea di corrispondenza esatta, nell'esecuzione, alle sequenze di segni, alle spaziature e al codice della punteggiatura (è il caso della musica, della letteratura e, per certi versi, anche dell'architettura)³⁵⁵.

Le esecuzioni corrette della partitura musicale, o del progetto nel caso dell'architettura, sono tutte degli originali: niente giova all'opera originale più di una simile copia corretta. Se essa è corretta, questa non può essere [considerata] né un'imitazione ingannevole, né una contraffazione: essa è per forza un originale. Verificare l'ortografia o compitare correttamente, è tutto ciò che è richiesto per identificare un esemplare dell'opera o produrne uno nuovo. (Dondero 2019/2020, traduzione nostra)

Maria Giulia Dondero fa anche notare come le arti autografiche sacralizzino l'*hic et nunc* dell'atto di produzione, unitamente alla singolarità autoriale del prodotto; mentre le arti allografiche attivano un differente regime di funzionamento, al cui interno si valorizzano altri elementi: durata, permanenza e ripetizione (come possibilità), «cosa che implica ugualmente una de-personalizzazione della produzione» (*ibidem*, traduzione nostra).

Nelle arti allografiche, la produzione presenta due tappe, quella della produzione della notazione (partitura in musica, progetto in architettura) e quella delle esecuzioni. Si tratta di arti a due fasi. Goodman concepisce la notazione come un insieme di regole di composizione; la notazione assicura la possibilità di molteplici esecuzioni poiché essa si manifesta come un insieme di segni disgiunti e differenziali, dunque ri-impiegabili e ricombinabili. La notazione è composta da segni articolati e funziona come un testo generatore di esecuzioni. (*Ibidem*, traduzione nostra)

³⁵⁵ Questa riflessione è tratta da DONDERO (Plan du Cours 2019-2020).

La fotografia, tuttavia, d'accordo con Dondero, rappresenta un *caso ibrido*, in quanto essa da un lato è prodotta da un apparato (medium tecnologico) che la rende un'immagine tecnica, post-storica, per dirla con Flusser (1983), cioè riproducibile; mentre, dall'altro,

Le forme che essa mette in scena sono determinate attraverso un atto del corpo unico, che concerne il punto di vista, non ripetibile e perciò unico, come nel caso della produzione pittorica. La fotografia è inoltre il risultato di una presa autenticata per mezzo della senso-motricità, ovvero mediante un posizionamento unico del corpo nello spazio e nel tempo. In questo caso, essa funziona come un quadro dove ogni tratto (aspetto formale e materiale) è costitutivo e significativo poiché la corporeità che l'ha storicamente prodotto lo autentifica come una veduta unica e non ripetibile. Il punto di vista si può definire come non ripetibile - questo la avvicina alle modalità della significazione delle arti autografiche - ma essa è anche riproducibile in differenti esemplari, le stampe, cosa che la rende simile alle arti allografiche. (*Ibidem*, traduzione nostra)

A favore dell'unicità autografica dell'immagine tecnica vi è, però, il fenomeno della patina, non intesa come *enunciazione enunciata* ma come deposito materico sull'oggetto e vista, pertanto, in quest'ultimo caso, come garanzia dell'autenticità dell'opera unica e irripetibile.

La patina depositata sull'oggetto - scrive Dondero - rinvia a una accumulazione di impronte su un supporto materiale, ovvero a una identità unica, originale, irripetibile. (*Ibidem*, traduzione nostra)

È dunque a partire dalla loro matericità (oggetto-fotografia) che le immagini del corpus si danno come opere uniche e irripetibili. In queste stampe infatti la sacralizzazione autografica dell'*hic et nunc* non avviene per mezzo della traccia autoriale della scrittura - spesso presente sul retro o sui margini inferiori delle stampe - ma è resa possibile (è innervata) nell'/dall'atto di produzione, che resta inscritto in superficie (impronte

enunciazionali), proprio nella degradabilità del supporto (nel suo statuto corporeo), ovvero in quelle sottili screpolature che derivano dalla progressiva perdita di elasticità dell'albumina (che, come ricorda Scaramella [2003], tende ad incurvarsi a causa del non adattamento alla rigidità del supporto). L'identità unica, originale e irripetibile di queste stampe si traduce quindi, dal punto di vista semiotico, nelle diverse forme di degradabilità del supporto, tutte dovute alla sua vulnerabilità, derivante non solo dall'albumina ma anche da un altro elemento presente in esse: l'argento fotolitico. Nell'immagine albuminata spesso è visibile un fenomeno piuttosto comune di degrado: piccoli punti bianchi determinati dal fatto che l'argento è stato corrosivo da impurità presenti sul cartone di montaggio, e quindi dovuti all'interazione con un altro tipo di corpo/supporto, quello conservativo. La presenza di questo degrado, unitamente alle altre due forme descritte in precedenza (degrado del legante e degrado fotochimico) fa risaltare chiaramente, in termini sincronico-testuali, la natura stratificata, livellare, transazionale di questi dispositivi, così come il fatto che essi non sono altro che dei costrutti *finzionali*, frutto di sofisticate procedure di formalizzazione e modellizzazione del reale che oggi sono rese visibili proprio dallo sfaldamento organico del corpo mediale. Queste considerazioni, dunque, non vanno viste come un tentativo di appiattare la significazione di un testo visivo sulle sue sole componenti tecniche, ma rimandano piuttosto «alla necessità di includere il supporto, la sintassi enunciazionale e le sostanze dell'espressione nelle sue procedure di analisi» (D'Armenio 2017, p. 167). Siamo convinti infatti che la concreta spendibilità scientifica del mezzo fotografico nelle indagini socio-antropologiche

debba essere connessa alle sue funzioni semiotiche primarie che emergono solo quando la carica iconica dell'immagine, da parte delle strategie euristiche di questi saperi, viene utilizzata come una complessa procedura di interpretazione del reale (cfr. il cap. IV). È evidente, perciò, che solo superando una concezione idealistica della forma diventa possibile conferire un'opportunità teorica forte (in termini sia epistemologici che metodologici) al problema posto a queste scienze dal passaggio dalla visione naturale alla visione tecnologica. Considerare la forma-supporto costitutiva dell'oggetto serve, allora, a far diventare più realistica e praticabile quella che potrebbe anche sembrare una pretesa senza fondamento: dimostrare che le "proprietà figurali"³⁵⁶ (per riprendere un'espressione utilizzata da Kosslyn in *Image and mind* [1980]) del dato etno-fotografico, dipendono essenzialmente dal *medium* rappresentazionale³⁵⁷ (così come le proprietà figurali di un'immagine

³⁵⁶ Uno degli aspetti più interessanti della concezione di S. M. Kosslyn (1980) è l'idea secondo cui le proprietà figurali delle immagini mentali dipendono dal *medium*, cioè, dal 'mezzo rappresentazionale' che consente loro di generarsi: egli ritiene, infatti, che qualunque immagine per prodursi necessiti di un 'mezzo', e dato che non si può disegnare una figura senza un supporto materiale, è lecito pensare che le proprietà di questi supporti influenzino in qualche modo anche il disegno, cioè il risultato finale. Se il disegno di un fiore fatto alla lavagna ha delle proprietà che dipendono dal 'mezzo' su cui è stato realizzato (la lavagna), allora, anche l'immagine mentale di un fiore - per avere certe proprietà - ha bisogno di un 'luogo' in cui l'informazione si possa configurare (luogo che Kosslyn chiama *visual buffer* intendendo quelle aree della corteccia visiva organizzate retinotopicamente in cui si configura l'input che proviene dagli occhi. La formazione di un'immagine non percettiva, pertanto, dipende anche dalle aree che si attivano per generarla (componente endogena) e, quindi, dai meccanismi di elaborazione delle informazioni. Così, le proprietà figurali intrinseche di un'immagine mentale dipendono dal modo - *medium* rappresentazionale - in cui le informazioni vengono configurate. Cfr. BIANCA, FOGLIA (2008).

³⁵⁷ La questione del *medium* rappresentazionale è affrontata, con particolare efficacia, anche da Rudolf Arnheim in *Arte e percezione visiva*. Qui l'autore, parlando della forma artistica come invenzione, osserva che «il tentativo di trovare nel modello la forma figurativa è destinato a fallire perché ogni forma deve essere desunta dal medium

mentale dipendono dal modo in cui le informazioni vengono configurate all'interno dello schermo mentale), ovvero - nel caso dell'immagine tecnica - dal dispositivo d'enunciazione/iscrizione (Fontanille 2009); intrattenendo solo una relazione di isomorfismo parziale con le singole occorrenze empiriche. In altri termini, nell'ambito di una riflessione sullo statuto visivo delle scienze sociali, l'indagine semiotica della forma-supporto (in quanto supporto materiale e formale) mira a rafforzare l'idea secondo la quale il dato scientifico da esse prodotto non "assomiglia" mai agli oggetti del mondo (nomologismo mimetico), giacché le informazioni da esso veicolate non sono più le informazioni fisiche contenute nella struttura della sorgente ontologica (referenziale), ma semmai sono equiparabili, per così dire, al risultato informativo di un'elaborazione visiva successiva, dovuta all'azione semiotica della *sostanza del piano dell'espressione*. Quest'affermazione si può chiarire meglio riprendendo anche la distinzione tra *supporto materiale* e *supporto formale* (Fontanille 2009, Dondero 2016c; 2020).

Tra l'apporto e il supporto materiale, il supporto formale - scrive Dondero - svolge una funzione di mediazione, che non riguarda né le iscrizioni, né l'aspetto materiale della tecnologia, ma che va inteso come dispositivo di aggiustamento tra le due (dimensioni). Il ruolo del supporto formale è, in un

particolare in cui l'immagine è eseguita. L'atto elementare di disegnare il profilo di un oggetto nell'aria, sulla sabbia o su una superficie di roccia o di carta significa una riduzione della cosa al suo contorno, che in natura non esiste come linea. [...] Ogni medium prescrive il modo migliore di rendere le caratteristiche di un modello. [...] Tale traduzione dell'aspetto degli oggetti fisici nella forma appropriata a un determinato medium non è una convenzione esoterica escogitata dagli artisti. Modelli scalari, disegni alla lavagna, carte stradali, tutto ciò è ben lontano dagli oggetti che vogliono raffigurare. Ci riesce facile scoprire e accettare il fatto che un oggetto visivo sulla carta può rappresentare uno enormemente differente in natura, purché ne sia l'equivalente strutturale in quel determinato medium». ARNHEIM (2002, pp. 122-123).

certo senso, di «domesticare» il supporto materiale affinché esso possa accogliere le iscrizioni. Il supporto formale risulta da un'estrazione di proprietà provenienti dal supporto materiale: il supporto materiale impone le linee di forza, le tensioni sostanziali, [il supporto formale invece] nasconde certe proprietà del supporto materiale e ne seleziona altre. (Dondero 2016c, p. 9, traduzione nostra)

Il supporto formale, in sostanza, è la faccia dell'oggetto rivolto verso il testo (nel nostro caso esso è rappresentato dallo schema del ritratto segnaletico sottostante allo scatto antropometrico), mentre il supporto materiale è la faccia dell'oggetto rivolta verso la pratica (*ivi*, p. 10). Quest'aspetto va chiarito bene anche perché solo accogliendo l'idea preliminare di un dato visivo non mimetico, che cioè non imita banalmente l'oggetto ma ne riporta piuttosto la struttura in forma codificata, può diventare realizzabile l'intenzione di attribuire ad esso una nuova e più solida funzione euristica nell'ambito del discorso scientifico dei saperi sociali. Queste scienze, pertanto, non dovrebbero più rivendicare ingenuamente per i loro referenti visivi una valenza di tipo analogico-informazionale, ma piuttosto dovrebbero imparare a considerarli, senza riserve veteroscientiste, come delle vere e proprie *finzioni figurali*, come dei “tipi ideali”, delle procedure di messa in forma (ma non nel senso normativo, astratto della generalizzazione empirica e della legge) e di modellizzazione iconica di frammenti di mondo che, in quanto schemi che danno la regola di costruzione di un “oggetto” possibile, hanno in sé la forza euristica necessaria a trasformare un evento in un fatto (storico, sociologico, antropologico, ecc.) «inquadrandolo razionalmente secondo un nesso genetico e una concatenazione

causale»³⁵⁸. Ma, affinché una simile prospettiva possa essere realmente accolta e consolidata dalla riflessione epistemologica delle scienze sociali, e in particolar modo dai discorsi meta-scientifici di quei saperi socio-antropologici che si servono massicciamente dei nuovi media tecnologici, non ci si può limitare ad una estrinseca dichiarazione di intenti, ma si deve procedere verso l'implementazione di un vero e proprio metodo di costruzione e decostruzione del documento foto-etnografico, e in questo senso, la semiotica ci sembra offrire non pochi vantaggi. Paolo Fabbri, ad esempio, rievocando il lavoro di Bruno Latour - esperto di epistemologia e storia della scienza - ricorda come

La semiotica dovrebbe essere un organon per una teoria delle scienze o per uno studio della tecnologia. Così, Latour si è specializzato nello studio degli oggetti, nella «inter-oggettività», cioè nello studio specifico dei casi di «protesi reciproche» tra oggetti e soggetti. Ha affermato che oggi non esistono più dei soggetti propriamente umani, poiché siamo tutti in qualche misura legati a uno strumento, a un attante non umano.³⁵⁹

Quel che Latour propone non è l'idea di una soggettività agganciata estrinsecamente a delle semplici protesi che ne estendono le capacità fattive e/o esistenziali, ma qualcosa di molto più incisivo che ha a che fare con la costituzione di *unità complesse*, «di relazioni inestricabili tra persone umane e cose-strumenti che producono degli *attanti collettivi*»³⁶⁰. E' questa allora la ragione per la quale, d'accordo con Dondero, «è necessario interrogarsi sull'insieme formato dalla macchina fotografica e dal fotografo, legati l'uno all'altra durante tutte le

³⁵⁸ BORUTTI (1999, p. 67).

³⁵⁹ FABBRI (1998) p. 70).

³⁶⁰ *Ibidem*.

operazioni che portano alla realizzazione di una fotografia»³⁶¹. Il fotografo con la sua macchina, per dirla ancora con Fabbri, costituisce, un'*unica istanza attoriale* «che dà luogo a comportamenti sociali altrimenti incomprensibili»³⁶². Ciò significa che anche un testo fotografico va considerato come l'esito di questa presa di posizione protesica del corpo nel mondo - presa di posizione dove l'apporto del medium tecnologico non svolge semplicemente un ruolo aggiuntivo ma costituisce, per l'appunto, il centro operativo di un'*unica istanza attanziale*, composta di parti umane e parti artificiali. Questo aspetto, ad esempio, può essere collegato, nel corpus sui Lapponi, al ricorrere di una costante, rappresentata dal modulo visivo frontalità/profilo. Questa scelta stilistica è stata pesantemente condizionata, in realtà, dalla tecnica fotografica dell'epoca (dunque dal darsi di una specifica *istanza attoriale*), che ai tempi di Mantegazza era ancora troppo lenta ed ingombrante.

La macchina fotografica era allora una grossa scatola su un treppiede che annullava ogni desiderio che il fotografo potesse aver avuto di rispondere spontaneamente alla vita dinamica intorno a lui, e i lunghi tempi di esposizione richiedevano che i soggetti umani rimanessero immobili mentre l'immagine veniva prodotta.³⁶³

La nuova libertà concessa dallo snellimento e rimpicciolimento del medium, nonché dal progressivo miglioramento delle tecniche di sensibilizzazione, sviluppo e stampa, è invece più che evidente in altre fotografie etnografiche di inizio Novecento, in quelle che Lamberto Loria

³⁶¹ BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 50).

³⁶² FABBRI (1998, p. 71).

³⁶³ GALASSI (2014, pp. 224-225).

e Aldobrandino Mochi produssero, ad esempio, nel 1905 nel corso di una spedizione antropologica in Etiopia (conservate sempre nella fototeca dello SMA di Firenze). Questo corpus di fotografie, più giovane di quello sui Lapponi, pur includendo ancora «parecchie coppie fronte/profilo alla vecchia maniera» (Galassi 2014, p. 225), offre infatti anche «un bel numero di altre immagini che erano molto più difficili da classificare» (*ibidem*). In questo caso, il fotografo con il suo apparecchio, in quanto *istanza attoriale unica*, in virtù dell'introduzione di una tecnica più maneggevole, mostra una maggiore libertà di movimento all'interno dello spazio esistenziale del soggetto etnografico, e quindi una più elevata capacità di esplorazione (partecipativa) della scena. Il ricorso all'osservazione da lontano e poi ravvicinata, che si riscontra in queste foto, è resa possibile dallo snellimento degli apparati e dunque dalla loro progressiva integrazione somatica (protesica): sono i piedi dell'operatore a favorire la possibilità di una più agile variazione della distanza focale (dello zoom). L'obiettivo, trasportato dalle gambe del fotografo, da un'inquadratura totale (alcune immagini testualizzano la descrizione fotografica del contesto rendendo pertinente l'estensione del paesaggio), può arrivare a stringere su un particolare, fino a portarlo in primo piano, esaltandone valore e funzione. In questi *corpora* dei primi del '900, Loria e Mochi³⁶⁴ presentano perciò, per la prima volta, i gesti minimi di una comunità extraeuropea solidale e operosa - «persone che filavano e intrecciavano ceste, aravano, facevano il bagno, si occupavano degli animali, o semplicemente si riunivano [...]»³⁶⁵ - e inaugurano, in questo

³⁶⁴ A questo proposito, cfr. SCHWARZ (1981) e SOLINAS (1988).

³⁶⁵ *Ibidem*.

modo, nuove modalità di visione etnografica; in sostanza un nuovo modo (rispetto a quello di Mantegazza e Sommier) di pensare, raccontare e costruire l'immagine dell'altro da sé.

5.5 Il ritratto antropometrico: verso un'analisi compositiva delle immagini del corpus

Assumendo la pratica come punto di vista sul testo all'interno del quale la testualità viene considerata come un primo livello di pertinenza - poiché appunto, come si è detto, «la fotografia in quanto testualità pertiene alla valorizzazione di una pratica» (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 56) - e la forma-supporto come libertà (espressività) vincolata (*medium*), vale a dire obbligata all'interno di un modello con i suoi limiti materiali, geometrici e spazio-temporali (Mazzacut-Mis 1997, p. 35), la prima grande criticità con cui una semiotica del ritratto di tipi è chiamata a confrontarsi è sicuramente la stessa necessità di una definizione minima di ritratto, in quanto - pur sapendo che l'interpretazione condiziona la descrizione e che non esistono prima oggetti e poi valutazioni sociali (Basso Fossali e Dondero 2006, p. 55) - non è pensabile poter procedere in questa direzione senza aver fornito un modello formale minimo di riferimento. A questo proposito, Omar Calabrese, in *La sintassi della vertigine. Sguardi, specchi e ritratti* (1981), ricorda, ad esempio, che le principali categorie messe in gioco in quest'ambito, al di là della problematica della rassomiglianza, sono opposizioni concernenti il taglio dell'inquadratura, la posizione delle mani, il rapporto tra figura e spazio-

sfondo, la direzione dello sguardo, e così via. Solo una tale definizione dello schema visivo soggiacente al genere della ritrattistica antropometrica di fine Ottocento, ci può mettere realmente nelle condizioni di riuscire ad intercettare tutte quelle marche di ri-assunzione semiotica messe in atto dall'antropologia positivista, che dello schema-ritratto, attraverso le sue pratiche proto-fotografiche, ha scelto di pertinentizzare solo alcune *configurazioni plastiche e valoriali*.

La posta in gioco di una sociosemiotica è di rendere conto non solo della pratica fruitiva inscritta nella testualità, sotto forma di enunciazione enunciata, ma delle valorizzazioni in quanto ri-assunzioni del testo all'interno della pratica in corso.³⁶⁶

Questa prospettiva di analisi (quella sociosemiotica) mira quindi a valorizzare la capacità che ogni pratica ha di pertinentizzare di uno stesso testo isotopie e percorsi di senso differenti³⁶⁷, ma, nello stesso tempo, per queste stesse ragioni, essa ci impone anche di provare a delimitarne, in via preliminare, forme, strutture e confini. Bernard Schweitzer (1967), ad esempio, inserendo la sua analisi in un'esigenza di questo tipo, prende a modello soprattutto l'esecuzione del genere ritrattistico nell'arte greca e romana, e così individua tre condizioni fondamentali per la sua realizzazione³⁶⁸, utili anche per il nostro discorso, e ci ricorda che 1. un

³⁶⁶ BASSO FOSSALE e DONDERO (2006, p. 63).

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Cfr. SCHWEITZER (1967). Sul realismo del ritratto greco, La Rocca - in nota al testo - fornisce degli utili riferimenti bibliografici, che ci sembra opportuno segnalare anche in questa sede: «Pfuhl (1988, pp. 224 ss.); Studniczka (1928-29, pp. 121 ss.); Buschor 1960 (edizione finale di un libro la cui stesura iniziale, con il titolo *Bildnisstufen*, risale al 1947); Schweitzer (1957a, pp. 7 ss.; 1957b, pp. 27 ss.); Fittschen (1988, pp. 1 ss.); Himmelmann (1994, pp. 49 ss., con bibl. prec. a p. 51, nota 11; 2003, pp. 19 ss.); Raeck (2003, pp. 29 ss.); Dillon (2006, pp. 90 ss.). Sul rapporto tra realismo

ritratto deve rappresentare un determinato individuo, vivente o vissuto, nella sua specifica corporeità; 2. che quest'individuo deve essere immediatamente riconoscibile; 3. che il ritratto, infine, deve "riprodurre" anche la personalità di colui che rappresenta, quindi il suo carattere individuale. Si può far notare, sin da subito, come nei tre punti rilevati da Schweitzer si dia per scontato che il ritratto sia la rappresentazione di un individuo determinato, senza possibilità di confusione, scambio o sovrapposizione; e che un'immagine di questo tipo, da un punto di vista temporale, debba avere una capacità d'esistenza possibilmente superiore a quella dell'individuo ritratto. Dalle osservazioni di Schweitzer emerge, inoltre, che mediante questa particolare rappresentazione visiva l'autore deve sempre essere capace di cogliere ed evidenziare la personalità (dunque gli aspetti psicologici) dell'effigiato. Il ritratto, secondo l'archeologo tedesco, dovrebbe cioè perpetuare le fattezze individuali e l'unicità psicologica di una persona al di là di qualsiasi limite spaziale e temporale. Nello spazio, esso ne dovrebbe riproporre l'aspetto pur nella lontananza, in quanto il ritratto dovrebbe possedere tra le sue proprietà di genere quella di "avvicinare" (allo spettatore) il suo modello lontano (nello spazio e/o nel tempo). Nel tempo, ne dovrebbe registrare i tratti specifici: dovrebbe essere in grado di mettere in forma quei lineamenti fisici che ne permettono un'immediata e irrefutabile identificazione

e tipizzazione nel ritratto greco: Hölscher (1971); Giuliani (1980, pp. 41 ss.); Winter (1985); Giuliani (1986); Zanker (1995a, pp. 473 ss.); Assmann (1991, pp. 138 ss.); Laboury (2009, pp. 177 ss., con l'ulteriore distinzione tra "image idéale" e "image type" o "idéelle", di cui la prima si riferisce a un ideale e la seconda a un'idea o a un concetto)». Cfr. LA ROCCA (2014, p. 50).

(anche da un punto di vista morale) con uno scopo ben preciso: tramandare ai posteri, per l'eternità, l'immagine-memoria del soggetto³⁶⁹.

È proprio l'eternità, questo dogma ossessionante e sfuggente, il parametro al quale il ritratto riconduce la sua genesi: l'ossessione umana di lasciare un segno duraturo sulla terra, ma un segno, assai spesso egoistico e personalizzato, del proprio apporto individuale. La parvenza di eternità così ottenuta è un'amara illusione, pari alla sensazione d'indistruttibilità che spinge talvolta i giovani a rischiare con incosciente audacia la propria vita.³⁷⁰

Alla base di queste considerazioni si trova però, secondo La Rocca, un malinteso che consiste nel considerare "ritratto" solo quella particolare composizione pittorica a carattere individuale, e supporre che essa sia il risultato di un'evoluzione da forme poco individualizzate (ideali, tipizzate) a forme con maggiore aderenza al vero. Tuttavia, a guardar bene, la storia del ritratto sembra oscillare tra due poli: l'uno interessato alla costruzione di un "tipo", che adotta schemi formali sovraindividuali, attinenti ad una visione del volto umano meno specifica e personalizzata; l'altro alla definizione della "persona", che tende a un'indagine più "realistica" dei lineamenti. Ma nessuno dei due poli copre integralmente i limiti formali del ritratto (La Rocca 2014). Le due correnti seguono infatti percorsi non omogenei, che talora si incrociano e si fondono, pur restando nell'ambito del medesimo genere artistico. La Rocca, inoltre, fa notare come solo in ambiente greco si sia avuta una vera consapevolezza relativa alla distinzione tra immagine tipizzata e individuale.

³⁶⁹ LA ROCCA (2014, p. 43).

³⁷⁰ *Ibidem*.

Il dualismo tra immagine tipizzata e immagine individuale, o personalizzata, interpretato di volta in volta in modi differenti e con suggestive convergenze di linguaggio [...] - scrive La Rocca - si riscontra lungo tutto il percorso della cultura occidentale: dall'Egitto [...] fino all'età moderna. Solo in ambiente greco, tuttavia, si ebbe piena coscienza del valore attribuibile a questa distinzione, e se ne vagliarono i possibili effetti nelle opere d'arte con una vasta gamma di contaminazioni. Le stele o le sculture funerarie di età arcaica che svolgevano il ruolo di segnaicoli sulle tombe, ed erano dette appunto semata, talvolta parlavano in prima persona, e si presentavano come immagine doppia del defunto: «Io, sema di Phrasikleia, mi chiamerò per sempre fanciulla avendo ricevuto questo nome dagli dei in luogo delle nozze». Ma siamo ben lungi dall'aver dinanzi a noi un vero ritratto. L'immagine è quella di una bella fanciulla con elegante veste e accurata acconciatura, che regge un papavero in mano. Questa figura e le molte altre che le si affiancano non sono ritratti individualizzati, ma immagini tipizzate, perché le qualità fisiche e morali che trasmettono con la loro magnifica presenza sono intese come norma della collettività. In altre parole, la società greca dell'epoca non sentiva il bisogno del ritratto individualizzato perché tutti i membri della polis partecipavano di un comune sentimento etico e politico che li rendeva in qualche modo uguali. Nessuna supremazia degli uni rispetto agli altri, ma assoluta parità tra i membri della medesima classe; nessuna complessità psicologica personalizzata, ma l'apparente semplicità dei valori permanenti.³⁷¹

Molti equivoci sono sorti, inoltre, proprio dal ritratto considerato come oggetto artistico, pensato cioè come quel particolare dispositivo pittorico che, a differenza di altre forme rappresentative, è in grado di esprimere perfettamente l'io profondo del personaggio, la sua psicologia più intima. Nancy, a questo proposito, afferma che «l'oggetto del ritratto è in senso stretto il soggetto *assoluto*: del tutto staccato da ciò che non è lui stesso, del tutto ritirato dall'esteriorità»³⁷². Queste valutazioni, ricorrenti anche nell'ambito del senso comune, sono tutt'altro che scontate e pongono questioni fondamentali, infatti: «il semplice proposito di dipingere un

³⁷¹ *Ivi*, p. 52.

³⁷² NANCY (2002, p. 11).

ritratto porta con sé la totalità di queste domande, tutta la filosofia del soggetto»³⁷³.

Inoltre è chiaro - scrive Nancy - che la definizione, dicendo solo dell'oggetto del ritratto (del suo soggetto), lascia da parte l'opera che il ritratto deve essere, la tecnica o l'arte che deve permettere la messa in opera di quel proposito.³⁷⁴

Ci si potrebbe chiedere dunque quanto della profondità psicologica attribuita al ritratto appartenga davvero all'individuo e quanto invece alla capacità tecnica dell'artista. In più, si potrebbe notare anche che se un ritratto deve esprimere un'emozione, un sentimento, una passione, è necessario che di tutto questo lo spettatore ne comprenda il significato attraverso i lineamenti del volto (La Rocca 2014). Un ritratto, infatti, per dirla ancora con Nancy, deve essere inteso come «un quadro che si organizza attorno a una figura [...] che non assuma semplicemente il centro dell'interesse ma che sia anche compresa come quella di un soggetto di per sé»³⁷⁵. Su questa base, il volto con i suoi lineamenti saranno considerati come *marche pittoriche*, letti come «tratti propri del ritratto, di ciò che la pittura espone con essi»³⁷⁶, e percettivamente elaborati secondo le più elementari regole della fisiognomica, intendendo con questo termine quella disciplina che tenta di dedurre dagli aspetti fisici, e principalmente dai lineamenti del viso, il carattere psicologico e morale di una persona.

³⁷³ *Ivi*, p 12.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ivi*, p 13.

Il ritratto [...] è in effetti proprio il genere pittorico che mette in rilievo i tratti cui viene attribuita la dominante semantica nella raffigurazione dell'umano: il viso, rispetto ad altre parti del corpo - e nel viso gli occhi. Nella cultura europea contemporanea, inoltre, il ritratto è il prodotto di un'ideologia che vede nell'uomo il valore dell'individuale e nell'ideale non qualcosa che si contrappone all'individuale ma semmai che si realizza in esso e attraverso di esso - inseparabile dal corporeo da un lato e dal reale dall'altro.³⁷⁷

Maria Giulia Dondero, nel tracciare una definizione essenziale del ritratto inteso soprattutto come ritratto artistico, sostiene che esso è *per definizione il luogo della messa in presenza della presenza al tempo presente*³⁷⁸. Ma fa notare anche che nel ritratto il soggetto che si mostra espone, ad un tempo, il suo stesso ritrarsi, il suo ritiro, come direbbe Nancy; per cui la *mimesis* qui impiegata mette in opera l'evidenza di un invisibile che fa ritrazione di sé.

Il termine "ritratto" - scrive Tugnoli - è di origine latina, da *trahere, re-trahere*: tirar linee, tirare indietro. Il ritratto è qualcosa di occulto (*retractus*), ma anche ciò che l'immagine trae fuori, quindi svela, lascia apparire. Il ritratto è un'operazione, il volto è l'oggetto, il luogo di tale operazione.³⁷⁹

La definizione di Dondero - sulla cui densità concettuale torneremo nei prossimi paragrafi per riflettervi meglio - unitamente alle osservazioni altrettanto dense di Nancy e Tugnoli (sul tema del "ritiro" e della *mimesis* che ritira il suo modello), per ora ci consentono di uscire dall'*empasse* riguardante i limiti formali del ritratto, in quanto, entrambi mettono a tema un problema decisivo, il problema della presenza, secondo tre livelli

³⁷⁷ PEZZINI (2019, p. 150).

³⁷⁸ Cfr. DONDERO (2020).

³⁷⁹ TUGNOLI (2014, p. 13, corsivo nostro).

e modalità di apparizione (*messa in presenza della presenza al tempo presente*), offrendoci così la possibilità di individuare i principali elementi poetico-concettuali da valorizzare - a) la *posa* di un soggetto/modello che si ritira per farsi b) *figura* nel tempo durativo scaturito dall'atto (puntuale) della c) *rappresentazione* fotografica - in vista dell'analisi del ritratto di tipi. Queste considerazioni, inoltre, in funzione di una semiotica della fotografia tipologica, vanno integrate in una prospettiva più ampia, che riguarda la necessità di leggere i testi visivi attraverso il loro statuto (esistendo differenti regimi di valorizzazione delle immagini), cioè secondo il loro funzionamento nei diversi domini sociali (arte, scienza, politica, religione, diritto, ecc.). Ogni dominio sociale ha infatti le sue regole e i suoi valori che guidano l'interpretazione, e queste regole si riflettono nel nostro modo di leggere ed analizzare le immagini (Dondero 2018). Va specificato, quindi, che il ritratto antropometrico di fine Ottocento deve essere valorizzato principalmente a partire dal suo statuto scientifico, in quanto fotografia scientifica, prendendo in considerazione le regole e i valori operanti nelle scienze sociali del XIX sec. - che per l'appunto costituiscono il dominio *aleitico* all'interno del quale avviene la produzione, nonché la fruizione primaria, di questi ritratti. Per tentare, poi, di decodificare le principali strategie enunciative ad essa sottese, l'analisi di questa ritrattistica va inserita all'interno di una macroarea costituita dalla fotografia tipologica, che agisce come suo ancoraggio semiotico. Un esempio efficace di questo genere fotografico - quello del ritratto di tipi - lo si può trovare in Francis Galton, che con i suoi compositi mira alla rappresentazione di un'identità media, un'identità-

tipo, un'identità che appunto risulti dalla media fra diverse identità specifiche.

Francis Galton, statistico e fondatore dell'eugenetica, inventa un metodo di ritrattistica composita. Galton opera ai margini della criminologia. Tuttavia, il suo interesse per l'ereditarietà e per il «miglioramento» razziale lo portano a convergere nella ricerca di un «tipo criminale» biologicamente determinato. Mediante una delle sue molteplici applicazioni del ritratto composito, Galton cerca di costruire una apparizione puramente ottica del tipo criminale. Questa impressione fotografica di un criminale astratto, statisticamente definito e empiricamente inesistente è stata al tempo stesso il più singolare e il più sofisticato dei molti tentativi concorrenti per padroneggiare la prova fotografica nella ricerca dell'essenza del crimine.³⁸⁰

A partire dal 1889, anche Charles S. Peirce, ad esempio, per descrivere il funzionamento cognitivo dei suoi percetti, fece ricorso molto spesso alla metafora della fotografia composita di Galton. Signorini (2009), a questo proposito, ricorda il modo in cui, in *The Century Dictionary and Cyclopedia* (WHITNEY & SMITH [1889-91]), Peirce definisce la fotografia composita³⁸¹.

Singolo ritratto fotografico prodotto a partire da più di un soggetto. I negativi degli individui che dovranno entrare a far parte della fotografia composita sono realizzati in modo da mostrare i visi il più possibile nelle stesse dimensioni, con la stessa illuminazione e nella stessa posizione. Questi negativi, poi, vengono stampati in modo da restare impressi tutti insieme sullo stesso foglio di carta, essendo stato ciascuno esposto alla luce per la stessa frazione del tempo totale richiesto per la stampa. Si ritiene che attraverso lo studio e il confronto di tali fotografie realizzate a partire da ampie serie di soggetti, si possano ottenere tipi di espressioni caratteristiche di tipo locale, generale ecc. (trad. it. in Signorini 2009)

³⁸⁰ SEKULA (1996/1997), p. 28.

³⁸¹ Cfr. PARISI, PENNISI (2014), pp. 300-301.

In questi ritratti non si tratta di investigare un'identità particolare, ma di produrre un riferimento misurabile finalizzato alla catalogazione tassonomica di fenomeni sociali devianti dalla norma. La scientificità di questa fotografia è data dal fatto che ogni volto ritratto è stato catturato mediante uno scatto standardizzato, utilizzando parametri di misura invarianti: secondo la stessa prospettiva, la stessa distanza focale e la stessa posizione del modello *rispetto ad una griglia numerica di sfondo* (Dondero 2018). Questo problema di *commensurabilità* e di *generalizzazione*, ricorda Dondero (2018), non si pone negli altri statuti (domini sociali) del ritratto fotografico, per cui la sua presenza ci consente di collocare la discendenza del modulo visivo soggiacente al ritratto (proto)etnografico di tipo biometrico nel dominio sociale attivato dal realismo strumentale tecnoscientifico ottocentesco. Scrive Pennisi: «l'interesse degli intellettuali provenienti dai più disparati settori di ricerca per questa pratica si radicava in un ambiente culturale molto complesso»³⁸².

Un inquietante connubio tra (a) la diffusione del concetto di uomo medio elaborato dall'astronomo e statistico belga Adolphe Quetelet [... nell'ambito della neonascente statistica sociale; (b) la crescente considerazione che la fotografia acquisiva progressivamente negli anni quaranta del XIX secolo in ambito giuridico in concomitanza con l'aumento della criminalità e la preoccupazione sociale per questo fenomeno e (c) l'inarrestabile dilagare della frenologia e della fisiognomica in ambito scientifico, assicurò terreno fertile all'infelice idea di Galton di collazionare più volti umani di categorie semantiche come ad esempio il criminale tipo, il malato mentale tipo su un'unica immagine madre che ne avrebbe fornito il modello medio. Ispirato dalla diffusione di atlanti che raccoglievano immagini di detenuti e malati

³⁸² *Ivi*, p. 301.

mentali, allora molto comuni, Galton pensò di poter inferire statisticamente l'assetto, oggi diremmo, fenotipico della criminalità.³⁸³

La complessità dell'ambiente culturale che affidò all'apparecchio fotografico la descrizione comparativa del corpo, in particolar modo di quello criminale - la cui invenzione, secondo Sekula, non può essere disgiunta dalla *costruzione di un corpo rispettoso della legge* (Sekula 1996/1997, p. 25) - è caratterizzata da due fattori dominanti, dalla cui intersezione dipende la genesi di questa particolare ritrattistica fotografica: a) la costruzione di un codice fisiognomico di interpretazione visiva dei segni del corpo - in particolar modo dei segni relativi alla testa (cfr. Sekula 1996/1997, p. 25); b) una tecnica meccanizzata di rappresentazione visiva (cfr. Sekula 1996/1997, p. 25). In Italia, ad esempio, è stato Umberto Ellero uno dei primi a fornirci un vademecum per la corretta costruzione di un documento foto-segnale. Egli sostiene che la macchina fotografica non ha preconcetti: essa ci mostra i fatti, le cose così come stanno³⁸⁴. Tra le svariate raccomandazioni fornite da Ellero ce ne sono alcune particolarmente significative ai fini di un'esplorazione semiotica del ritratto antropometrico ottocentesco. Prima di tutto, il padre della polizia scientifica in Italia, nel suo scritto ormai raro, *La fotografia nelle funzioni di polizia e processuali* (1908), afferma che il ritratto criminale e la presa della scena del delitto non si devono firmare, poiché il nome dell'autore potrebbe far sorgere dubbi sull'imparzialità della raffigurazione (Ellero 1908). Un altro aspetto interessante che emerge da queste "istruzioni" è quello della richiesta di

³⁸³ *Ibidem.*

³⁸⁴ ELLERO (1908, p. 115).

collaborazione da rivolgere al soggetto (che in questo caso è sempre un modello involontario) in vista della produzione della sua immagine migliore, cioè maggiormente identificabile: il paziente (si utilizza proprio questo termine) deve collaborare alla ripresa perché il ritratto segnaletico possa essere veramente tale - si delinea in questo modo il ruolo decisivo della gestione cripto-autoriale del dispositivo della posa nell'ambito di una certa fotografia scientifica usata a scopi censimentari, tassonomici e documentari. Questa raccomandazione, relativa alla predisposizione di condizioni utili ad ottenere la collaborazione del soggetto, è presente, in realtà, in tutti gli autori di trattati di ritrattistica fotografica, dal momento che si fa dipendere la realizzazione di un buon riscontro fisiognomico da un atteggiamento calmo e naturale del modello³⁸⁵. Tuttavia, nell'ambito del ritratto segnaletico questa raccomandazione viene resa canonica poiché si pensa che un volto spaventato o tormentato produca un'immagine poco identificabile, tanto quanto un viso volontariamente alterato dalla smorfia di chi non vuole danneggiarsi assumendo la sua espressione più naturale. Per queste ragioni, Ellero suggerisce di invitare il pregiudicato a prender posto sulla sedia, e di cominciare a parlargli di cose indifferenti.

Lo si interPELLI su questioni qualsiasi e con modi gentili gli si faccia dimenticare il luogo in cui si trova. E' indispensabile guardarlo negli occhi: in questo modo il soggetto rivela pian piano la sua personalità, e la sua mente, quasi incantata, si piega alla volontà dell'operatore.³⁸⁶

³⁸⁵ Cfr. BERTILLON (1890, p. 19).

³⁸⁶ ELLERO (1908, p. 88).

Bertillon, dal canto suo, sempre a questo proposito, suggerisce di far accomodare il soggetto su un'apposita sedia programmaticamente scomoda, quasi dolorosa: lo stretto piano di seduta obbliga il paziente a stare raccolto in se stesso e dritto contro il muro³⁸⁷. Ellero, prendendo le distanze dalla posa costrittiva di Bertillon, privilegia, invece, un metodo diverso dove ogni correzione della posizione del soggetto deve essere fatta con naturalezza, in modo da non ricordargli che lo si sta usando per i propri fini³⁸⁸. Va, infine, considerata la luce per direzione e intensità, giacché questi due elementi concorrono a determinare vere e proprie alterazioni fisiognomiche. Conviene, perciò, utilizzare - sempre secondo Ellero - una luce frontale, «tenendo presente che foltezza e forma dei capelli, nei, macchie o voglie non risulteranno nella fotografia ottenuta con una luce eccessiva»³⁸⁹. Le raccomandazioni di Ellero, tuttavia, non hanno niente a che vedere con la buona riuscita estetica del ritratto fotografico: la singola immagine correttamente esposta non è né il fine, né la fine del processo. Al centro delle sue preoccupazioni - così come di quelle di Galton e Bertillon - non vi è mai l'apparecchio fotografico: la fotografia, con la sua visione meccanica, rappresenta solo una delle fasi del processo che dovrà condurre alla costruzione di qualcosa di più complesso: lo schedario (cfr. Sekula 1996/1997, p. 26). Nel discorso realista ottocentesco sulla fotografia non agisce, come fa giustamente notare ancora una volta Sekula, un modello interpretativo *monolitico* o *unitario*: «se osserviamo con attenzione il terreno limitato, e solitamente ignorato, del realismo strumentale scientifico e tecnico, scopriamo

³⁸⁷ BERTILLON (1890, pp. 67-68).

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 97.

clivaggi gravi, che diventano particolarmente accentuati nella caccia al corpo criminale»³⁹⁰.

Il modo in cui la fotografia è stata resa utile dalla polizia alla fine del XIX secolo rivela *ad abundantiam* una crisi della fede nell'empirismo ottico.³⁹¹

Anche dalle istruzioni di Ellero, in particolar modo dall'attenzione quasi soffocante che egli rivolge alle fasi del controllo razionale (strumentale) del mezzo (che sfuggendo di mano potrebbero dar vita ad esiti esteticamente stranianti, dei quali gli operatori fotografici del XIX secolo erano profondamente consapevoli), emerge indirettamente il riferimento ad «un apparato di verità che non si può ridurre [...] al solo modello ottico dell'apparecchio fotografico». Un sorta di sfiducia sospettosa nei confronti di un empirismo ottico considerato, in sostanza, troppo selvaggio e quindi da correggere con una serie di correttivi tecnici. L'azione ottico-meccanica della camera oscura e della sua visione inconscia (*blackboxing*), perché possa produrre i risultati richiesti, deve essere continuamente addomesticata (dall'intervento umano) e di conseguenza integrata in un insieme operativo più ampio: in «un sistema burocratico/impiegatizio/statistico di raccolta e gestione delle informazioni» (Sekula 1996/1997, p. 26); in una logica d'archivio predeterminante che agisce sia come *entità paradigmatica astratta*, sia come *istituzione concreta*. La valorizzazione degli aspetti fondanti dello schema classico del ritratto da parte di questo genere di fotografia - posa, figura/sfondo, centralità-compatezza (frontalità) della figura, etc. - va

³⁹⁰ SEKULA (1996/1997, p. 26).

³⁹¹ *Ibidem*.

quindi sempre posta in relazione con questa vocazione, ovvero con l'esigenza di un ultraschedario, concepito come «deposito enciclopedico di immagini scambiabili [...]» la cui riduzione ad «un unico codice di equivalenza veniva ancorata all'accuratezza metrica dell'apparecchio fotografico» (Sekula 1996/1997, p. 26). Da qui la pretesa di ridurre fotograficamente la natura (in questo caso, il corpo dell'altro) alla sua essenza geometrica (il *biotipo* criminale, clinico, razziale) mediante il controllo - che ha tutta l'aria di un tentativo di domesticazione del "fotografico", vale a dire dei suoi aspetti *circostanziali* ed *idiosincratici* - dei parametri principali della forma-ritratto, prima di tutto della relazione che lo fonda: figura/sfondo. Nel ritratto biometrico (Ellero, Bertillon, Galton), il fondo deve essere il più neutro possibile affinché la figura possa emergere per andare incontro all'osservatore senza scarti, riserve o ostruzioni. La gestione prospettica di questa relazione mediante il dispositivo della posa, tuttavia, non è affatto pacifica: in ogni ritratto, infatti, in particolar modo in quello censimentario, è possibile scorgere una tensione della figura verso la superficie dell'immagine, affinché essa possa emergere come individualità autonoma (Dondero 2020) mediante una netta separazione dall'indeterminazione magmatica del fondo-*àpeiron*. Questa tensione, che si manifesta sul piano dell'espressione, proiettata, peraltro, su quello del contenuto - secondo un rinvio di tipo semi-simbolico - suggerisce, d'accordo con Dondero (2020), un dinamismo ulteriore: quello mobilitato dall'azione virtuale dei due poli costituiti dalla possibilità della realizzazione di un'identità debole - cancellata o in procinto di esserlo (questo si verifica, ad esempio, quando il fondo invade la figura fagocitandola) - e di un'identità forte, messa in

valore (Dondero 2020, pp. 83-95). Il caso offerto dai ritratti di tipi, in questo senso, ci sembra però alquanto problematico poiché lo sfondo che deve permettere alla figura di emergere, in quest'ambito, determina una messa in valore dell'identità individuale funzionale alla sola identificazione fisico-somatica del soggetto ritratto. Scrive Pozzi:

La necessità della identificazione efficace trasforma gli uffici delle polizie europee nei baluardi euristici e operativi dell'identità individuale. Il caso del medico diventa la trattazione standardizzata dei connotati dell'individuo. La narrazione del caso diventa la scheda segnaletica, e le icone di Augustine trovano il loro eco funzionale nelle foto di Bertillon e nelle tavole fotografiche antropometriche della Prefettura di Parigi: macchina procedurale per articolare il generale e il particolare, il tipo e l'individuo, in una strategia burocratizzata della identificazione (Pozzi 1996/1997, p. 70)

Questa messa in valore di un'identità processata per mezzo di griglie antropometriche è appunto resa possibile da una articolata procedura di misurazione foto-statistica del modello, dalla sua elevazione a concetto mediante la sua esposizione totale (si pensi, ad esempio, al ricorso alla *nudità* nei ritratti di tipi). Questa logica simulacrale, anziché segnare i limiti costitutivi interni alla pratica, viene declinata piuttosto in termini eidetici, e assolutizzata in senso platonico (qui si nota la matrice idealistica del positivismo ottocentesco) per legittimare la postura euristica di ritratti che perciò si fondano sulla convinzione di poter stabilire - in virtù di un utilizzo rigoroso dell'apparato fototecnico - una corrispondenza geometrica puntuale tra il corpo e la sua immagine fotonica.

La macchina della foto segnaletica si presenta come una procedura euristica di passaggio dal genere al tipo, e dal tipo all'individuo. Il suo obiettivo è di

consentire una identificazione puntiforme attraverso una discesa apparentemente lineare lungo vari sistemi di classificazioni e sottoclassificazioni del volto verso il loro punto di incrocio individualizzato. La logica di Galton e del suo ritratto composito sembra inversa. Là dove Bertillon assume il tipo e cerca l'individuo, Galton pare assumere gli individui ed elabora una procedura di costruzione visiva del tipo. (*Ivi*, pp. 77-78)

L'operazione foto-concettuale di Galton è, ad un tempo, resa possibile e limitata dalle stesse caratteristiche del medium, dal momento che «ogni fotografia si presenta sempre come l'immagine di un frammento individualizzato e contingente di realtà da un punto di vista parziale, mentre il tipo formale si presenta come non individualizzato, essenziale, comune ad una classe, non contingente, dalle caratteristiche costanti, afferrabile mentalmente come totalità» (*ivi*, p. 67). Nei meta-ritratti di Galton, lo statuto distopico dell'immagine si trasforma in paradosso logico a causa della pretesa di misurare fotograficamente l'*homme moyen* di Quételet.

Per Galton i ritratti compositi sono il punto d'arrivo di una traiettoria scientifica ossessionata dal problema di pensare e conoscere ciò che è individuale. La sua riflessione si muove costantemente sulle zone-limite in cui l'identità è la mera permanenza e ripetizione dell'identico, per scoprirvi sempre la presenza dell'identità come singolarità. Con un ulteriore giro di vite: a Galton non basta affermare o intuire questa identità differenziante e individualizzante che si annida nella identità identica, vuole anche misurarla. Ma come misurare l'unicità? La sua risposta condensa la tensione euristica di tutto il suo sforzo intellettuale: calcolandola nell'ambito del calcolo della normalità. È dall'interno della Curva Normale - così Galton e la tradizione statistica anglosassone avevano ribattezzato la curva di Gauss - che deve emergere in forma matematica la differenza tendenzialmente irriducibile dell'individuo unico. (*Ivi*, p. 71)

Il ritratto composito, quest'oggetto paradossale, si presenta come «una materiale immagine astratta di serie di individui specifici; e simultaneamente, [...] una immagine concreta, dunque individualizzata, di ipotesi di leggi generali» (*ivi*, p. 82). È evidente, inoltre, che la foto segnaletica si stacca così definitivamente dalle velleità artistiche presenti nelle altre fotografie di tipo documentaristico, e anche dal genere maggiore del ritratto artistico, il cui schema minimo viene da essa conservato sul piano formale ma ribaltato su quello semantico e semisimbolico. Le sue regole vengono riscritte stabilendo altri nessi categoriali tra piano dell'espressione e piano del contenuto, e in particolare vengono risemantizzati due elementi basici, strettamente legati tra loro: posa e centralità della figura.

Si stabiliscono le sue caratteristiche tecniche: il formato, l'adiacenza del frontale e del profilo, lo sfondo, la distanza, l'illuminazione, la postura, la stampa. Se ne definisce la procedura microsociale, ovvero la sequenza standard di operazioni che culmina nell'atto fotografico e che etichetta interattivamente l'altro come assoggettato ad un potere sociale e come deviante virtuale. Se ne articola la teoria: l'efficacia cognitiva della foto segnaletica deriva dalla sua sintesi di astratto e di concreto, di tipo e di individuo, che appunto nel doppio ritratto trova la sua forma iconica. Se ne formula la filosofia latente, ovvero una quasi esplicita teoria probabilistica della identità come limite di una varianza. Soprattutto, si aggancia una modalità cognitiva ad un allarme sociale intenso: una rappresentazione assai particolare della identità viene ancorata alla domanda sociale di identificazione certa dei criminali, e da questa trae una legittimazione che dura tuttora. (*Ivi*, p. 77)

Ad esempio, sul piano delle forme dell'espressione, la centralità della figura a cui si riferisce Pozzi costituisce una caratteristica essenziale del ritratto. Dondero, a tal proposito, osserva che la figura deve stare al centro e che il fondo, al contrario, deve agire come facilitatore di forme,

rendendo possibile centralità e compattezza, quindi l'avvento di una densità figurativa piena e compatta, in una parola, totale (Dondero 2020, p. 84). La logica della centralità rimanda anche a quella della frontalità del soggetto rappresentato. La frontalità, infatti, ricorda ancora Dondero, permette di focalizzare l'attenzione su qualcuno, per cui essa *la frontalità centrale e densa è il dispositivo della presenza al secondo grado* (Dondero 2020, p. 85). In termini di semisimbolismo, si può affermare che alla caratteristica della compattezza/non compattezza è associabile, sul piano del contenuto, l'opposizione tra totalità identitaria e identità indecisa, che fatica a stabilizzarsi come unica, particolare, specifica (cfr. Dondero 2020, pp. 86-95). Ma come va pensata questa frontalità (del soggetto) nell'ambito del ritratto di tipi? Per poter rispondere a questa domanda, è necessario far emergere, in tutta la sua flagranza teorica, la questione della presenza. D'accordo con Dondero, si potrebbe pensare che il genere del ritratto sia il più affermativo di tutti in quanto a primo acchito esso sembra mettere in scena una frontalità ben illuminata, pienamente esposta e svelata al cospetto dell'osservatore. Eppure, commetteremmo un grave errore se concepissimo la piena esposizione del viso e/o del corpo come una presenza totale, totalmente svelata; e questo perché, a ben guardare, il campo d'azione della presenza è sempre modulato da *diversi incroci di gradienti di intensità di presenza e assenza* (Dondero 2020). I soggetti rappresentati possono assurgere a diverse intensità di presenza e di completezza identitaria ma anche mettere in crisi questa stessa presenza intesa come *pienezza identitaria*, dal momento che, in un qualunque ritratto, scrive Tugnoli, l'assenza del modello non è accidentale ma costitutiva: «essa dipende dal fatto che il modello è un

soggetto e in quanto tale sfugge a qualsiasi identificazione, oggettivazione, cattura»³⁹².

Secondo Nancy il ritratto riassume tre funzioni: la riproduzione di un originale assente, la presentazione a un soggetto che viene interpellato e di cui si vuole sollecitare l'attenzione; e in terzo luogo l'esercizio dell'autorità per delega da parte dell'originale. Nel ritratto l'altro che viene ritratto, scrive Nancy, «si ritira mostrandosi, fa ritirata in seno alla sua stessa manifestazione». L'altro nel ritratto si ritira proprio in quanto altro assente, che manda avanti il suo ritratto. Ecco dunque il duplice movimento: l'altro mediante il ritratto si presenta, si annuncia direttamente, ma al tempo stesso si ritira, marcando la sua mancanza, significando la sua assenza. Del resto, l'altro che viene ritratto nella stessa rappresentazione figurativa è un soggetto la cui unica possibilità d'iniziativa in quanto soggetto è ritirarsi, sottrarsi, essere appunto altro dalla manifestazione in cui è stato congelato, rinchiuso, oggettivato. Il volto che nella realtà è sempre mutevole e ogni volta nuovo pur rimanendo lo stesso, è artefice del distanziamento che in ogni soggetto, in quanto tale, coincide con l'inoggettivabilità, l'irriducibilità a quel ritratto che funge da promemoria e rappresentante legale dell'originale.³⁹³

Per queste ed altre ragioni, non a caso, il genere del ritratto (pittorico, fotografico) è stato studiato moltissimo anche in semiotica. Esso, osserva Dondero, è stato usato, ad esempio, per testare la trasferibilità del concetto di *enunciazione* dal linguaggio verbale al linguaggio visivo; in sostanza, per mostrare come si potesse tradurre il sistema pronominale della lingua parlata (dunque l'azione del soggetto) nel linguaggio visivo (Dondero 2020). Isabella Pezzini, ripercorrendo le riflessioni di Lotman, ricorda come

³⁹² TUGNOLI (2014, p. 15).

³⁹³ *Ibidem*.

Apparentemente ovvia, la funzione del ritratto è in realtà [...] proprio un buon esempio di come spesso ciò che appare semplice si riveli poi più complesso del previsto. Lo specifico ruolo culturale del ritratto sembra essere quello di mettere in luce la contrapposizione fra il segno e il suo oggetto, e collocarsi fra due poli: da un lato il ritratto pittorico anticipa il ruolo della fotografia come prova documentaria dell'autenticità dell'individuo e della sua raffigurazione; dall'altro lato è il genere che rende manifesti i tratti ritenuti significativi, e cioè semanticamente dominanti nell'identificazione di un individuo: ad esempio il viso rispetto ad altre parti del corpo.³⁹⁴

Se dunque il ritratto concerne *la messa in presenza della presenza al tempo presente* (Dondero 2020), allora il maggiore problema semiotico sollevato dal genere del ritratto di tipi coincide con l'individuazione di tutte quelle marche testuali con le quali, in questa particolare ritrattistica, la presenza viene negata in quanto pienezza identitaria e sottoposta ad una sofisticata procedura di svuotamento concettuale, che non si produce mai in termini di de-figurazione - coinvolgendo cioè direttamente il piano dell'espressione - ma si incardina in un sistema categoriale di tipo visivo (fondato sul debraiaggio prospettico) dove proprio la densità figurativa, in virtù della sua eccedenza rappresentazionale ("il troppo visibile", la piena esposizione), ha la pretesa (aletica) di rimandare, con un *escamotage* messo bene in evidenza da Pozzi, all'astrazione generalizzante del tipo.

Lo sguardo adempie a questa doppia funzione: garantisce che l'oggetto concreto debba rimanere a distanza (l'occhio non può toccare), e garantisce che il prodotto del pensiero abbia forma concreta (altrimenti non potrebbe esser visto). Pure, il concreto e l'astratto sono affascinanti quanto pericolosi. Lo sguardo inventa la prudente nostalgia dell'oggetto irraggiungibile, e costruisce un limite prudente al «volo divino», illimitato, del pensiero. Con un doppio giro di vite: la individualità inerente all'oggetto/concreto, e in particolare all'essere umano, va visivamente trascritta come quasi-concetto

³⁹⁴ PEZZINI (2019, p. 148).

(tipo); e la generalità inerente all'enunciato astratto o al concetto va resa visibile come un quasi-oggetto. Di qui la statistica come fulcro, e la Curva Normale come epifania: nella campana e negli estremi di questo significante principe, Quételet ha reso visibile l'invisibile - l'homme moyen - e astratto il troppo visibile - l'abnorme, l'eccezionale, il genio, il criminale.³⁹⁵

Questa operazione, è resa, tra l'altro possibile da un evento ancora più radicale, e cioè dal fatto che il modello cui il ritratto si ispira, l'originale che il ritratto mostra, *la cosa in sé di cui il ritratto si enuncia come fenomeno* - secondo Tugnoli che si rifà a Nancy - non ha esistenza esterna, come se il ritratto ne fosse un mero duplicato, ma viene prodotto dalla sua stessa finzione (Tugnoli 2014, pp. 16-17).

Il ritratto è una finzione tanto più riuscita quanto maggiore è il suo potere di evocare l'originale, la sua capacità di illudere sull'esistenza effettiva di un referente esterno che esso si limiterebbe a riprodurre felicemente e diligentemente. «Il ritratto, scrive Nancy, è una finzione, cioè una figurazione, non nel senso di rappresentazione mimetica di una figura, ma nel senso molto più forte e attivo di creazione di una figura, di modellatura (fingo, fictum), e di messa in scena di una "figura" nel senso di "personaggio" o di "ruolo"». (Ivi, p. 17)

Esiste infatti un altro elemento fondante del genere del ritratto: la posa. A questo proposito, scrive Muzzarelli:

Nell'espressione "mettersi in posa" è implicita l'idea di attivazione di una relazione reciproca tra due soggetti: qualcuno si mette in posa per qualcun altro. C'è tanto la dimensione che riguarda il fotografo/autore che quella del soggetto fotografato. Se, infatti, l'espressione è relativa all'atteggiamento che il soggetto deve assumere di fronte all'obiettivo fotografico, essa al contempo implica anche la presenza del fotografo verso il quale ci si mette in posa e che, in ultima istanza, è il regista dell'operazione [...]. Ma la messa

³⁹⁵ Ivi, p. 81.

in posa di un soggetto richiama anche l'idea di attivazione di un processo in qualche modo artificiale: artificialità degli atteggiamenti, degli sguardi, delle posture del corpo raggiunti dal soggetto in un tempo preparatorio che si dilata tanto quanto il fotografo pensa sia necessario.³⁹⁶

La posa, tuttavia, non può essere considerata al pari degli altri elementi del ritratto (centralità, compattezza, frontalità), in quanto essa ne è in qualche modo la condizione di possibilità. Al dispositivo della posa va infatti riconosciuta la proprietà di modellare, di mettere in icona il reale. La posa può essere vista come operatore *finzionale*, generatore di finzione. Affinché l'identità si manifesti nel volto, bisogna però che il corpo resti fisso e che - come osserva giustamente Dondero - non sia concentrato su nessun'altra azione che quella di guardare e farsi guardare. La posa, dunque, presuppone sempre l'assenza di azione. Ogni azione altra (divergente rispetto alla posa) verrebbe ad interrompere, a disturbare la comunicazione con l'osservatore (Dondero 2020). Tuttavia, il tema del ritratto come quadro immobile rappresenta un problema ulteriore, su cui ci si potrebbe soffermare a lungo (Pezzini 2019). Secondo Lotman, ad esempio, il tempo del ritratto è sempre dinamico, poiché il presente che esso raffigura è gravido di memoria del passato e di presentimenti del futuro, e la sua forza può concentrarsi negli occhi («occhi vivi inseriti in un viso morto»³⁹⁷), oppure nelle mani della persona (Pezzini 2019, p. 150). Il caso del ritratto fotografico, inoltre, sembra addirittura più emblematico ai fini del discorso di Lotman, poiché la foto aumenta il grado di intensità dello scambio tra il gradante e il guardato e trasforma radicalmente la qualità dell'interazione (visiva) tra modello e fotografo.

³⁹⁶ MUZZARELLI, F. (2016), *Il tempo lento della fotografia e l'emersione della maschera*, p i a n o b.unibo.it, vol. 1, n. 1 | p. 213.

³⁹⁷ LOTMAN (1998, p. 67).

Secondo Dondero, infatti, questa relazione può essere intesa come *autenticante* proprio perché la materia del fare produttivo è la stessa di quella della ricezione.

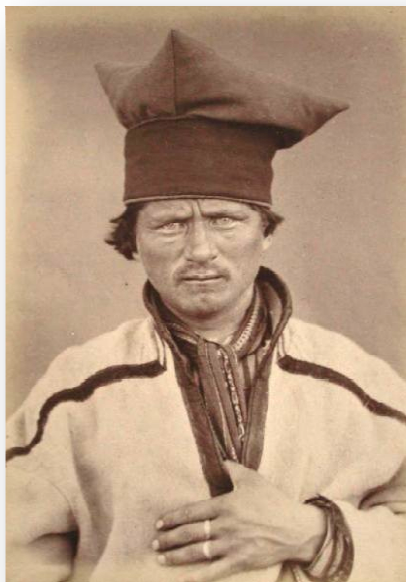


Fig. 5

Fonte: afsgi_fondo_storico_152_17.jpg

Titolo proprio: Joseph Andersen Jox, d'anni 25, postino di Karasjok / Autore personale: Mantegazza, Paolo / Soggetto: Norvegia - Lapponia - Gruppi etnici - Lapponi - Abbigliamento - Uomini - Ritratti / Data della ripresa: 1879 / Stampa all'albumina

A questo punto però, dopo aver tracciato le caratteristiche essenziali inerenti allo schema del ritratto, bisognerà tentare di estendere questi parametri all'esplorazione semiotica del regime discorsivo istituito dalle foto del corpus, e per farlo sarà necessario riflettere ancora una volta sul sistema classificatorio/identificatorio proposto da Alphonse Bertillon, in

quanto - all'interno della serie sui Lapponi (1879) - appare dominante l'uso del modulo simultaneo frontalità/profilo come *doppio strumento euristico e valutativo*; stilema a cui proprio Bertillon - che comunque non ne aveva inventato la struttura iconica (della foto segnaletica) - contribuì a conferire un metodo rigoroso. Pozzi, a questo proposito, ricorda come

Già la tradizione iconografica occidentale aveva coltivato lo stilema del ritratto simultaneo di fronte e di profilo. La foto etnografica l'aveva recuperata e affinata progressivamente come doppio strumento, euristico e valutativo. Le foto frontali/laterali dei corpi interi nudi di maschi malesi prodotte da J. Lamprey nel 1868- 69 diventano i piani americani di Potteau e di Bodganov, poi i primi piani sempre di Potteau in Algeria o del principe-fotografo Roland Bonaparte. Foto antropometriche e conoscitive, come lo testimoniano gli apparati di misura o le griglie cartesiane contro le quali i corpi vengono spesso posti. Ma anche foto che, attraverso la forma-limite di una doppia ripresa innaturale, mettono in scena il fotografato al tempo stesso come Altro e come 'oggetto' puro: la distanza tra l'obiettivo e il corpo immobile si costruisce come distanza sincronica dell'Occidente rispetto all'esotico, e diacronica rispetto al primitivo. (Pozzi 1996/1997, p. 77)

Nel corpus prodotto in Lapponia nell'estate del 1879 da Mantegazza e Sommier - così come nel volume dell'80 caratterizzato da una drastica selezione delle immagini prodotte sul campo (a causa della limitazione editoriale imposta dallo spazio concretamente disponibile all'interno al testo) - si avverte infatti l'azione ispiratrice di un modello sotterraneo, una tensione euristica non risolta verso un metodo che Bertillon per primo aveva mutuato dalla fotografia proto-etnografica, ritenuta molto «più ricca della contemporanea foto psichiatrica» (*ibidem*). Ad essa, Bertillon aveva conferito

Un quadro teorico, un setting standardizzato, una filosofia implicita, e una funzione pratica immediata. Si stabiliscono le sue caratteristiche tecniche: il formato, l'adiacenza del frontale e del profilo, lo sfondo, la distanza,

l'illuminazione, la postura, la stampa. Se ne definisce la procedura microsociale, ovvero la sequenza standard di operazioni che culmina nell'atto fotografico e che etichetta interattivamente l'altro come assoggettato ad un potere sociale e come deviante virtuale. Se ne articola la teoria: l'efficacia cognitiva della foto segnaletica deriva dalla sua sintesi di astratto e di concreto, di tipo e di individuo, che appunto nel doppio ritratto trova la sua forma iconica. Se ne formula la filosofia latente, ovvero una quasi esplicita teoria probabilistica della identità come limite di una varianza. Soprattutto, si aggancia una modalità cognitiva ad un allarme sociale intenso: una rappresentazione assai particolare della identità viene ancorata alla domanda sociale di identificazione certa dei criminali, e da questa trae una legittimazione che dura tuttora. (*Ibidem*)

La foto etnografica di Mantegazza e quella segnaletica di Bertillon (Galton con i suoi *compositi* non è escluso dalla scena ma, come vedremo, rimane ben saldo sullo sfondo) hanno in comune la scelta di confrontarsi, secondo Pozzi, *sul più difficile dei terreni possibili: il corpo* (*ivi*, p. 79). Il corpo - concepito come superficie coerente e compatta - è il vertice somatico, semantico e semiotico in cui culmina la rappresentazione visiva del discorso del potere; è il campo di battaglia delle scienze sociali ottocentesche, ed è il punto in cui ottica e statistica si fondono dando vita alle più svariate *pratiche di divisione* (Foucault 2014), tutte votate all'identificazione dell'altro intesa anche come separazione dall'*altro*.

Nel corpo si condensano la specie, il genere e l'identità specifica. Vive nel corpo ciò che un singolo individuo è di più generico e comune con l'intera umanità; e ciò che è di più unico: il corpo come luogo geometrico e fisico dell'Io. Il corpo è la forma concreta dell'eteronomia di un individuo - del fatto che esso dipende totalmente da leggi e modalità di funzionamento generiche e non modificabili; ma è anche la forma concreta della sua unicità, scritta anch'essa, come la specie, nel suo corpo (le impronte digitali). Per di più, il corpo è visibile, dunque esibisce in qualche modo questa coerenza di tipo e di identità che lo costituisce. (*Ivi*, pp. 79-80).

È quindi dal punto di vista del corpo visibile, del corpo esibito e del corpo/mappa che vorremmo provare a ricomporre le principali marche enunciative di una certa semiotica del potere, di quel *colonialismo rappresentazionale* che, a nostro avviso, collega il corpus sui Lapponi di Mantegazza e Sommier (1880) a quella logica d'archivio di cui parla Sekula (1986), e che riguarda «[...] tutti quei dispositivi attraverso i quali, tra XIX e XX secolo, oggetti e corpi *altri* venivano tradotti, definiti, classificati, mostrati e posseduti (fatti propri) dall'Europa coloniale»³⁹⁸.

5.6 *Identità antropometrica e semiotica del potere: il colonialismo rappresentazionale*

Il problema dell'identità antropometrica non può essere affrontato senza un preliminare aggancio alla più ampia questione del soggetto, e dunque senza chiedersi se il soggetto nasca con l'uomo o coincida, piuttosto, con la comparsa di un preciso discorso sull'uomo. La complessità della questione peraltro ci riporta indietro a quel processo di soggettivazione, caratteristico dell'epoca moderna, nato in seno alle scienze umane e visto, già da Foucault³⁹⁹, come estensione e tecnica principale del potere. Appaiono, così, sottilmente coniugate lungo uno stesso crinale critica del soggetto e riflessione sul potere. Ma che cos'è il potere, e che legame intrattiene con il concetto di identità? Esso è solo divieto, costrizione, inibizione; oppure è anche possibilità di produzione di discorsi che

³⁹⁸ GRECHI, G. (2011), *La memoria del corpo tra archivi etnografici, colonialismo e arte contemporanea*, articolo online, numerazione di pagina assente, URL : <https://www.roots-routes.org/2421/>

³⁹⁹ Cfr. FOUCAULT (2014).

normalizzano, istituiscono, controllano, dunque produzione di senso, di verità, di sapere? Nel suo saggio su Kafka⁴⁰⁰, Canetti, ad esempio, oltre ad interrogarsi sulla qualità specifica delle diverse forme di potere, sviluppa un'idea decisiva. Egli afferma che il prodotto primo del potere appare come una sorta di *annihilatio corporis*, un processo distruttivo dove il corpo viene sottoposto ad una disperata *via crucis*: dalla lotta impossibile per il proprio riconoscimento, al progressivo degrado, all'impotenza, all'assenza. Il corpo-carne di cui parla Canetti (1980) è dunque condannato dalle forme del potere all'immagine vergognosa della sua impotenza, giacché solo mediante la sua negazione-trasfigurazione esso diviene in un certo senso superabile in un concetto più stabile: quello di identità. All'origine del concetto moderno di identità vi è, allora, l'azione di un intelletto cartesiano, legislatore, illuministico che attraverso la messa in dubbio radicale di ogni esperienza sensibile mira al superamento del corpo nella costruzione rassicurante di un luogo mentale in cui il potere del concetto, nelle forme della discorsività filosofica, ha finalmente la possibilità di intessere calcoli e previsioni di gran lunga più solidi rispetto a quelli ricavabili dalla caotica mobilità dei sensi. Quello dell'identità pertanto oltre ad essere il prodotto di un processo antropologico di identificazione e di differenziazione nei confronti dell'alterità, è anche un presupposto filosofico. L'arma bianca, per così dire, di cui né politico, né scienziato possono fare a meno. Il legislatore ama il corpo morto: misurabile, calcolabile, prevedibile, anatomizzabile; così come il filosofo, in quanto metafisico, non ama il potere per soggettive debolezze, ma per intima necessità, per rigorosa coerenza

⁴⁰⁰ Cfr. CANETTI (1980).

sistemica. Per il filosofo l'ascesi dai sensi è già immanente fascinazione del potere; mentre per il legislatore è quel gesto catartico dal quale sorge non solo il nuovo orizzonte normativo dell'"io penso", ma anche la grande macchina anatomica dello Stato moderno. L'idea stessa del legiferare, così come quella del produrre concetti, proviene da un'esigenza più intima: quella del superamento delle passioni sensibili in quanto contingenze informi ed oscillanti. Nella semantica moderna del potere controllare-governare significa, non a caso, *pro-durre*, cioè portare alla presenza, mettere in luce, impedire ogni occultamento ed ogni maschera. Sicché l'identità, intesa come pura visibilità di un io che non può sottrarsi allo sguardo, può essere considerata anche come manifestazione primaria di un pensiero normativo che, mediante lo smascheramento, rende l'altro da sé trasparente ed inoffensivo. L'ossessione della trasparenza è costitutiva del linguaggio del potere, di quel linguaggio che denuda, che fissa e che raggela rendendo completamente soggetti allo Sguardo; ed è anche il presupposto concettuale dell'assoluto divieto nello Stato moderno di organizzarsi come gruppi nemici al suo interno. Tanto che, seguendo ancora Foucault, si capisce bene come il nemico sia, all'interno di questo Stato-Panopticon, proprio colui che non ha mai un'identità visibile, cioè colui che tenta con ogni mezzo di mascherarsi, di mimetizzarsi e di ingannare. Che cos'è, allora, l'identità se non principalmente una nozione filosofico-politica, prima ancora che antropologica o etnopsichiatrica? Se non il prodotto più sofisticato della dialettica del controllo per la quale si può accettare e comprendere soltanto ciò che è visto e quindi esposto per intero, in tutte le sue parti? Se la nascita del soggetto si può far coincidere, in qualche

modo, con l'istituzione di una forma di potere che soggioga, che crea il miraggio e la necessità di una coscienza-conoscenza di sé per legare l'individuo alla propria identità, allora è altrettanto plausibile attribuire a questo stesso soggetto, ovvero all'idea dell'uomo moderno, lo statuto del soggetto dell'obbligazione politica, cioè di quel soggetto reso finalmente trasparente agli occhi del potere. Egli, in questo senso, non è più un mistero che sfugge (una corporeità ingannevole e caotica, una sensibilità cieca e disordinata o una forza psichica arbitraria e invisibile), ma - in quanto identità - è evidenziabile nelle sue buone ragioni, che appaiono finalmente accettabili e mediabili perché dispiegate, pro-dotte. L'identità, peraltro, in questo orizzonte, non è affatto l'equivalente della maschera, ma è piuttosto il prolungamento operativo del linguaggio del potere. La maschera in quanto tale è sempre segno di inimicizia poiché per il potere, nell'essenza, è nemico semplicemente chi si sottrae allo sguardo; mentre nel concetto di identità e nei suoi meccanismi di costruzione è già tutto dispiegato lo slancio intellettuale dello smascheramento e della produzione. Nello spazio dell'*ego* si produce una soggettività perché non è sopportabile la maschera, la sua esplicita pretesa di occultare o, meglio, di stratificare l'essere, la sua sfacciata volontà di resistere nell'improduttivo e nell'assenza di norma. L'identità quindi è il livello più profondo dell'organizzazione politica, è divieto assoluto di metamorfosi, costante allontanamento pervasivo dalla deriva dalla norma. Essa nasce da quelle che Foucault chiama *pratiche di divisione*, cioè da un atto di governabilità morale e sociale che crea il soggetto attraverso la separazione da una serie di *altri*. Allan Sekula, ad esempio, coglie la logica profonda di queste *pratiche di divisione* proprio sul piano del

discorso fotografico e ricorda come, date le speciali caratteristiche del medium, la società occidentale dell'Ottocento, abbia riconosciuto proprio alla fotografia sin da subito «lo status legale di prova *visiva* di proprietà»⁴⁰¹.

La documentazione fotografica dei detenuti non diventò usuale fino agli anni 60, ma il potenziale per un nuovo realismo fotografico giuridico era già stato ampiamente individuato durante gli anni 40, nell'ambito degli sforzi sistematici per regolamentare la crescente presenza urbana delle «classi pericolose», ovvero di un sottoproletariato urbano cronicamente disoccupato.⁴⁰²

Implicata con la nascita della soggettività è anche l'istituzione della follia: il potere-discorso ha bisogno della figura del folle come antagonista cui contrapporre la forza della razionalità nascente che si può definire, così, come norma, in contrapposizione all'anomismo del folle. E se nelle epoche precedenti la pazzia era considerata come qualcosa di misterioso ma anche di prodigioso e talvolta sacro (per cui ai folli era permessa la vita di comunità), essa, nell'età moderna, diventa malattia da curare, deviazione da incanalare. Quando allora ci si riferisce alla natura politica della nozione di identità non si fa altro che evidenziare lo spessore storico di questo concetto che, emergendo da un orizzonte socio-culturale fortemente stratificato, appare come un dato altamente problematico (da maneggiare). L'identità, costituita come campo di conoscenza, può essere perciò utilizzata come dispositivo strategico (caratterizzato da una fenomenologia enunciativa complessa e variegata) al servizio dei discorsi e delle pratiche del potere, giacché il potere non è qualcosa che alcuni

⁴⁰¹ SEKULA (1996/1997, pp. 14-15).

⁴⁰² *Ivi*, p. 15.

gruppi hanno e altri no, ma è la situazione in cui siamo costantemente immersi. L'onnipresenza delle relazioni di potere esclude la presenza di un centro di sovranità generale che impone dall'alto un'ideologia: il potere non è *sopra* la società, ma *dentro*, lavora nel piccolo, ovvero nelle infinite pratiche che coinvolgono gli apparati di riproduzione: famiglia, economia, istituzioni. Si forma dal basso, dai molteplici rapporti che avvolgono in ogni momento la società. Esso, insomma, si produce in ogni istante, in ogni punto, o piuttosto in ogni relazione fra un punto e l'altro. E' dappertutto, non nel senso che riesce a raggiungere ogni ambito, ma perché da ogni ambito proviene. Ramificati in molteplici situazioni, i rapporti di potere mostrano anche la loro tendenza a stratificarsi: è possibile cioè che gli elementi del corpo sociale siano contemporaneamente attraversati e coinvolti da più relazioni di potere. Mobili, frammentate, esse sono disperse in pratiche diverse ed eterogenee che però, sostanzialmente, si normalizzano e si riconoscono nel semplice atto dell'identificare e del differenziare; in un atto di potere originario, coesteso e immanente a tutti gli altri tipi di rapporti.

Michel Foucault - scrive Sekula - ha sostenuto in modo convincente che sarebbe errato descrivere le nuove scienze regolatrici aventi per oggetto il corpo nella prima metà del XIX secolo come manifestazioni di un potere totalmente negativo, repressivo. Il potere sociale opera mediante un incanalamento positivo del corpo in una chiave terapeutica o riformatrice.⁴⁰³

A questo punto si dovrebbe comprendere più facilmente anche a quale tipo di logica *appropriativa* si fa riferimento quando ci si rivolge alla messa in scena dell'identità etnica da parte del ritratto antropometrico

⁴⁰³ *Ivi*, p. 16.

ottocentesco, e che cosa si voglia intendere con l'espressione "violenza rappresentazionale" applicata all'analisi di questa ritrattistica. Tuttavia, l'imperialismo dello sguardo foto-antropometrico, in un'analisi come questa, non può essere descritto solo muovendo dal fuori testo, ma deve essere portato in superficie (a livello testuale) da un'operazione semiotica sincronica e intensiva, finalizzata all'individuazione di specifici indicatori compositivi che abbiano la capacità di far emergere, in immanenza, il regime visivo messo in scena dal discorso del potere di cui fin qui si è parlato. In questo senso, ci viene in soccorso Fontanille (1989) per il quale il testo-immagine si configura come il luogo della disputa del potere, del sapere e della conoscenza, dove l'informatore e l'osservatore possono avere una relazione di totale accordo, ma anche di totale conflitto. Il problema posto dal soggetto antropometrico si colloca tra questi due estremi e trova una dimensione di senso più complessa solo nella misura in cui ci si sforza di coglierne, sotto il segno del visibile, le sottili transizioni che si realizzano nello scivolamento semantico dalla forma dell'accordo a quella del conflitto. A tal proposito, in *Les espaces subjectifs* (1989), egli propone uno schema che può rivelarsi assai utile per questo fine, e lo fa fornendo innanzitutto una definizione semiotica del ritratto canonico dove l'evento della presenza piena e totalmente realizzata viene fatto coincidere con la posizione dell'*esposizione*, che si ottiene quando l'informatore decide di esporre all'osservatore l'oggetto/soggetto ritratto senza alcun ostacolo. Anche Jean-Luc Nancy, ad esempio, si è occupato di questa categoria visiva e delle sue diverse possibilità denotative: ritratto, suono, corpo, tatto⁴⁰⁴. In questa sede però

⁴⁰⁴ Cfr. NANCY (2002).

non sarà possibile valorizzare queste altre modalità, per cui ci soffermeremo soltanto su quegli aspetti (dell'esposizione) che mostrano una relazione proficua con lo schema compositivo soggiacente alla ritrattistica etno-antropometrica. Per ora quindi, ci sembra più opportuno provare a far emergere la struttura tensiva (non irenica) che, in generale, percorre il regime scopico del ritratto, ovvero quelle dinamiche di controllo che sostanziano il sistema dello sguardo su cui esso si regge. Sarà necessario, allora, ricordare brevemente anche gli altri casi su cui Fontanille focalizza la sua attenzione, dove la posizione dell'osservatore si presenta più indebolita nella sua (presunta) onnipotenza scopica (nel regime visivo istanziale dal ritratto si parla di potere nella misura in cui si prende in considerazione l'osservazione, cioè i simulacri dell'enunciazione - purché per enunciazione si intenda la simulazione delle azioni del produrre e dell'osservare messa in forma nell'immagine - a partire da una visione intrinsecamente conflittuale della sua relazione con l'informante [Fontanille 1989]). Per rappresentare l'indebolimento del potere dell'osservatore, Fontanille fa riferimento a quei casi in cui è lo stesso soggetto ritratto (preso/sorpreso nello/dallo scatto) che decide di non rivelarsi. Questa è un'occorrenza che può essere classificata sotto la posizione dell'*ostruzione*, che si spiega a partire dalle configurazioni topologiche che mettono in scena qualcosa di incompleto di mancante, come una sorta di negazione dell'esposizione (Dondero 2020). Ma questa posizione si può anche tradurre in qualcosa di più radicale ancora: in vera e propria *inaccessibilità*. In questo caso, secondo Fontanille, all'osservatore viene negato ogni tipo di visione, viene negato addirittura

il vedere come potere di visione⁴⁰⁵. È importante sottolineare, a questo punto, che lo sguardo appropriativo del ritratto antropometrico è uno sguardo intrinsecamente conflittuale, che non si limita banalmente a ridurre il suo oggetto a vittima passiva. La *proibizione di guardare* - scrive Anna Scacchi - innesca sempre *negli oppressi il desiderio di impossessarsi dello sguardo* (Scacchi 2017, p. 29).

Nicholas Mirzoeff, in *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (2011), sottolinea che i tre complessi della visualità che hanno fondato il mondo moderno e legittimato l'egemonia dell'Occidente - la schiavitù, l'imperialismo e oggi il complesso militare-industriale - sono sempre stati insidiati dalle rivendicazioni del "diritto di guardare". La complicità tra i processi di razzializzazione e la visualità è stata sempre ben presente ai soggetti razzializzati, la cui lotta per il riconoscimento della propria umanità ha preso spesso la forma di una "guerra delle immagini", attraverso cui sostituire con una visualità positiva gli stereotipi e le caricature disumanizzanti prodotti dalle pseudoscienze come la fisiognomica e la frenologia, e diffusi da fotografia, arti figurative, teatro e cinema.⁴⁰⁶

Sul piano dell'analisi testuale si può sostenere allora che in tutti i regimi di visione - dall'*esposizione* all'*inaccessibilità*, passando per l'*accessibilità* e l'*ostruzione* - l'operatore intratestuale del discorso del potere si nasconde nel cuore dell'apparato prospettico (inteso come il punto di vista dal quale si fa una foto o si inquadra qualcosa): esso funziona come "luogo del sapere" a partire dal quale l'informatore propone allo spettatore la propria visione del mondo. Ogni enunciato visivo da esso prodotto è pertanto portatore implicito di una domanda sul sapere e sulla conoscenza (che va semioticamente disimplicata), dove il

⁴⁰⁵ Per una trattazione più ampia e approfondita di questo tema, cfr. DONDERO (2020, pp. 81-113).

⁴⁰⁶ SCACCHI (2017, p. 29).

sapere non è altro che un oggetto in circolazione tra l'enunciatore e l'enunciatario del discorso (1989).

Il sapere è un oggetto in circolazione tra l'enunciatore e l'enunciatario del discorso. La soggettività è interattiva in quanto i soggetti agiscono gli uni sugli altri attraverso l'intermediazione di un sapere che condividono o si contendono in seno alle articolazioni spaziali dell'immagine. Questo sapere non è esclusivamente cognitivo ma possiede determinazioni passionali e pragmatiche.⁴⁰⁷

Il caso del ritratto antropometrico risulta esemplare: qui il dispositivo della *posa*, irrigidito nell'oggettivismo catalogante dello schema frontalità/profilo - che costituisce il livello d'innescamento di tutte le *articolazioni spaziali dell'immagine* - convoglia al suo interno i maggiori contrasti semantici del foto-realismo strumentale del XIX secolo, prodottosi nell'ambito del positivismo scientifico.

Come numerosi studi hanno messo in evidenza, nella fotografia coloniale ed etnografica il soggetto fotografico viene ridotto a oggetto/vittima dello sguardo dominante attraverso la composizione dell'immagine - spesso una forma piramidale, in cui il colonizzatore bianco si erge autorevole su un gruppo di indigeni seminudi - e la posa frontale o di profilo, che rimanda all'archivio ombra della foto segnaletica e della documentazione eugenetica della degradazione.(Sacchi 2017, p. 23)

Questi testi, che come tutti i testi, per dirla con Lotman, contengono all'interno *i propri principi di comunicazione*⁴⁰⁸, ispirandosi al genere delle "immagini di controllo" (Collins 2000, p. 69), fondano il loro sistema di significazione su un apparato semiotico intrinsecamente tensivo (Fabbri, a questo proposito, ci ricorda come un «[...] un testo

⁴⁰⁷ DONDERO (2016b, p. 249, traduzione nostra).

⁴⁰⁸ Cfr. LOTMAN (1980).

porta iscritte, sotto forma di sistema enunciativo, le rappresentazioni di come il testo stesso vuol essere considerato e recepito»⁴⁰⁹). Qui il produttore comunica allo spettatore la propria visione del mondo mediante la scelta (resa obbligata dalla pratica e dalla stessa tecnica dell'epoca) di moduli visivi ricavati dalla rivisitazione etnografica (inizialmente acritica e improvvisata) della foto clinico-segnaletica che era stata influenzata da discipline fortemente tassonomiche come la frenologia e la fisiognomica: a) reificazione prospettica a mezzo della piena esposizione del soggetto; b) standardizzazione della grammatica visiva; c) ipostatizzazione discorsiva della posa; d) auto-evidenza del messaggio come effetto di senso. Con la richiesta della *messa in posa*, inoltre, tutto questo viene imposto ad un modello ritratto al di fuori dal suo contesto, isolato su uno sfondo neutro, ridotto a stereotipo razziale e appiattito a cliché. Allan Sekula, a tal proposito, fa notare che capiremmo «male la cultura del ritratto fotografico se non riconosciamo l'enorme prestigio e popolarità di un paradigma fisiognomico generale negli anni '40 e '50 del secolo scorso»⁴¹⁰. La teoria dell'enunciazione visiva, applicata in questo caso alla rappresentazione istituzionale dell'*alterità* tra XIX e XX secolo in ambito etnografico, dovrebbe allora essere in grado di far emergere sotto il segno del visibile quelle configurazioni testuali (marcature iconiche) che rimandano alla logica d'archivio di cui parla Sekula. Questa logica, isolando il soggetto e separandolo dal suo contesto specifico, lo inserisce in un ordine altro, all'interno del quale esso starà a significare una categoria astratta, un modello, un tipo. Un'operazione del genere è

⁴⁰⁹ FABBRI (1998, p. 57).

⁴¹⁰ SEKULA (1996/1997, p. 22).

funzionale a costruire l'illusione di una rappresentazione adeguata (sulla base di questa stessa logica) di una datità etnografica generalizzabile e commensurabile che, inserita all'interno di una narrazione schematica e coerente (ad esempio l'archivio etno-antropologico), si sovrappone alla storia e al contesto di provenienza specifico del soggetto ritratto.

Questa visione dell'archivio come deposito enciclopedico di immagini scambiabili - ricorda Sekula - è stata formulata con particolare acutezza verso il 1860 dal medico e saggista americano Olivier Wendell Holmes, quando paragonò le foto alla carta moneta. La capacità che l'archivio ha di ridurre tutte le possibilità vedute ad un unico codice di equivalenza veniva ancorata all'accuratezza metrica dell'apparecchio fotografico.⁴¹¹

L'effetto più macroscopico di questo *deposito enciclopedico* di tipi umani (*biotipi*) è quello di oscurare le relazioni di potere intercorrenti fra il soggetto rappresentato e colui che lo rappresenta; peraltro «[...] la fotografia - osserva Sekula - prometteva molto più della semplice ricchezza di particolari; prometteva di ridurre la natura alla sua essenza geometrica»⁴¹². «L'epidermizzazione della razza, la sua trasformazione in un segno monosemico, fisso e immediatamente comprensibile, è strettamente collegata all'invisibilità dei subalterni, che, [...], sono condannati al “fardello della rappresentazione”, ossia a dover sempre “stare per” tutta la comunità, perdendo la propria individualità» (Scacchi 2017, pp. 27-28). Ciò dimostra, più in generale, come la sfera visuale sia un campo performativo assai complesso in cui vedere l'altro non è mai un atto trasparente, ma è in sé un 'fare' (Sacchi 2017, p. 19). Esso è un atto sociale intriso di «stereotipi, caricature, figure classificatorie, immagini di

⁴¹¹ *Ivi*, p. 26.

⁴¹² *Ibidem*.

riferimento pre-esistenti, mappature del corpo visibile e degli spazi sociali in cui esso appare» (Mitchell 2002, p. 175, traduzione nostra). Lo sguardo fotografico sul corpo dell'altro, quindi, «non è “un semplice vedere, un atto di percezione diretto [...]» (Sacchi 2017, p. 20), e già dai primi teorici del *realismo fotografico* esso è percepito come una pratica da istruire mediante interventi integrativi e correttivi della visione naturale (retinica): i primi usi strumentali del *realismo fotografico* - scrive Sekula - sono stati «sistematizzati a partire dal riconoscimento acuto delle *inadeguatezze* e dei limiti dell'empirismo visivo ordinario»⁴¹³. Bertillon, ad esempio,

Cerca di classificare la foto mediante il registro vitruviano dei segni antropometrici e della curva binomiale, e al tempo stesso cerca di tradurre in un altro registro, quello verbale, i segni offerti dalla foto stessa. [...] L'invenzione del *portrait parlé* mira a superare le *inadeguatezze* di un empirismo puramente visivo.⁴¹⁴

Come Bertillon, anche Mantegazza, negli *Studii sui Lapponi* (1880), organizza *voluminose griglie tassonomiche* relative ai principali indici corporei dei soggetti ritratti, manifestando in questo modo la stessa sfiducia del criminologo francese (Bertillon era il direttore del Servizio di Identificazione della Prefettura di Polizia parigina) nei confronti dell'empirismo visivo puramente denotativo dell'immagine fotografica. Sfiducia che si coniuga anche con una comune pulsione d'archivio, che rimanda a quella «grandiosa mentalità impiegatizia» che, nel XIX secolo, «si impossessa della realtà, una mentalità appropriata agli anni trionfali di

⁴¹³ *Ivi*, p. 27.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 39.

un'epoca di positivismo scientifico e ai primi anni della razionalizzazione burocratica»⁴¹⁵, però, con delle differenze sostanziali sul piano semantico e compositivo. Allan Sekula, ad esempio, a proposito di Galton e Bertillon, fa un'osservazione decisiva che, nell'ambito di quest'analisi, si offre come un concreto punto di svolta per una disamina semiotica del corpus mantegazziano. Afferma Sekula:

Bertillon ha inventato il primo sistema rigoroso di catalogazione e recupero archivistici delle fotografie. Il suo sistema nominalista di identificazione e il sistema essenzialista galtoniano di tipizzazione costituiscono non solo i due poli del tentativo positivista di regolare la devianza sociale attraverso la fotografia. Bertillon cerca di collocare la fotografia nell'archivio. Galton cerca di collocare l'archivio nella fotografia.⁴¹⁶

E Mantegazza, come va considerato il suo tipo lapponese? Esso è il risultato di un'operazione *nominalista* alla Bertillon o *essenzialista* alla Galton? Egli cerca di *collocare la fotografia nell'archivio, o l'archivio nella fotografia*? La prima cosa che salta agli occhi, quando si osservano queste stampe all'albumina, è la ricorrenza, nel corpus, di ritratti a mezzo busto e a figura intera, nonché l'assenza quasi totale di nudi e primi piani. Il primo piano, basilare nelle procedure di dimensionamento visivo della devianza sociale, in Mantegazza è infatti riservato esclusivamente alle fotografie di crani a valenza frenologica, immagini funebri con cui si conclude la carrellata fotografica dei tipi lapponi norvegesi. Nei ritratti del corpus, i modelli sono quasi sempre vestiti, i nudi sono rari e appaiono costruiti anche in modo poco rigoroso dal punto di vista antropometrico (mostrando un evidente tratto di improvvisazione e di impreparazione

⁴¹⁵ *Ivi*, p. 59.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 58.

tecnica). La scarsità dei ritratti di nudo e l'abbondante presenza di mezzi busti vestiti e ricoperti di indizi sociali non vanno considerati come aspetti secondari o come il frutto di una scelta estrinseca, di tipo folklorico. Essi, al contrario, sono elementi decisivi, in quanto stanno ad indicare l'elaborazione rappresentazionale di una presa di distanza dagli obiettivi del metaritratto galtoniano, quindi dal suo essenzialismo idealtipico. In Galton, i vestiti - considerati come territorio dell'io e rappresentazione sociale del sé (Pozzi 1996/1997, p. 89) - scompaiono completamente e «vengono eliminati per quanto possibile gli indizi sociali dello status e del ruolo. Viene scotomizzato il corpo, e con esso l'insieme di indicatori di una collocazione e di una biografia sociale che la costruzione sociale del corpo scrive nelle posture, nella morfologia e sulla pelle. Il primo piano decontestualizza il volto, e riduce l'*Umwelt* a frammenti di uno sfondo neutro» (Pozzi 1996/1997, p. 89).

Il volto stesso - scrive Pozzi - vertice della individualità sociale e psicologica, nonché forma visibile della biografia, è ricondotto ad una rappresentazione geometrica: la posa frontale piena lo rende bidimensionale e lo traduce in un sistema di cerchi, di linee, e di angoli misurabili. Questo unico segmento visibile della persona è vincolato alla immobilità: l'attore sociale non può agire, l'espressività, le emozioni, il linguaggio non gli sono concessi, il tempo è quello prefissato della posa, il suo spazio di vita sta in un riquadro fisso. La foto diventa la condensazione iconica di una interazione sociale asimmetrica nella quale un individuo viene depauperato di molti degli attributi significativi dell'essere vivente: il corpo intero, il movimento, l'attività significante, la possibilità di negoziare la rappresentazione di se stessi, la vita sociale e il contesto materiale. (*Ibidem*)

Nei ritratti etnografici del corpus il primo piano scarseggia e prevalgono, come si è detto, i modelli a mezzo busto e a figura intera. Questo perché il volto, seppur riconosciuto anche dall'antropologo italiano come il *vertice*

dell'individualità sociale e psicologica, non costituisce il centro d'interesse della sua indagine che, finalizzata alla catalogazione (topografica) dei tratti somatici tipici del ceppo lappone, cerca invece la ricorrenza del tipico nell'individualizzazione dei corpi e, pertanto, rifiuta il metaritratto in quanto «[...] metatesto che riorganizza frammenti testuali già esistenti» (*ibidem*). A differenza di Galton e dei suoi compositi, Mantegazza non è interessato ad eliminare o ad attenuare fotograficamente i *residui di Umwelt*, i *resti di socialità convogliati dall'abbigliamento* e dagli indizi di status sociale (Pozzi ricorda, a questo proposito, la descrizione fatta da Galton del problema di una sciarpa a scacchi in un suo composito [cfr. p. 91]); per questo nel suo corpus non si ricorre mai alla tecnica della sovrapposizione dei modelli. «Attraverso la sovrapposizione, si attenua la pelle (ovvero l'interfaccia che ci richiama all'esistenza dell'altro e dell'interno del corpo), l'occhio diventa impersonale, i contorni della figura si sfaldano [...]» (*ibidem*); e questo è proprio ciò che Mantegazza non vuole. Nell'approccio all'individuale che in Mantegazza caratterizza la conoscenza del generale, nel suo realismo essenzialistico (che tende cioè, a far emergere il tipico dall'individualizzazione foto-meccanica dei corpi), sembra farsi avanti, scrive sempre Pozzi:

La nostalgia dell'argomento ontologico, e il lutto della sua impossibilità: perché mai ciò che è stato così logicamente pensato, e in modo così compiuto, non si dà la pena di essere? Per quale scherzo di uno spiritello maligno l'evidenza dell'*homme moyen* non è la forma immediata di un individuo concreto? (*Ibidem*)

I ritratti di Mantegazza, come i compositi di Galton, sono anche *condensazione iconica di una interazione sociale asimmetrica* (Pozzi 1996/1997, p, 89), ma lo sono per ragioni diverse. I modelli di Mantegazza e Sommier non sono del tutto depauperati degli attributi significativi dell'essere vivente. Il loro corpo appare quasi intero, anche se non in movimento, e la loro vita sociale con il suo contesto materiale è in qualche modo preservata, recuperata artificialmente dalla messa in scena fotografica. A rendere le immagini di Mantegazza *un atto fotografico che trascrive in forma iconica* il discorso del potere è, invece, l'utilizzo monotono ed ossessivo dei criteri del *bertillonage*, del suo modulo visivo dominante. La ricorrenza della rappresentazione dei soggetti di fronte e di profilo suggerisce che anche in questo corpus *tutto è nelle mani del metanarratore* (Pozzi 1996/1997, p. 91): inquadratura, luce, esposizione, la distanza focale, perpendicolarità. Ciò rimanda all'obiettivo principale dell'antropologo positivista: la produzione di foto non 'artistiche', ma documentarie, costruite in modo da essere comparabili e generalizzabili. La frontalità, evento visivo che permette di focalizzare l'attenzione su qualcuno (Dondero 2020), anche in questi ritratti (secondo lo schema tipico del ritratto) si produce attraverso due parametri/costanti dello schema: centralità e densità della figura. Tuttavia, ciò che qui è in questione non è certo, come si è detto, l'identificazione psicologica del soggetto. Nel ritratto di tipi, a cui Mantegazza aderisce nella sua versione antropometrica, il soggetto, pur essendo *occupato a somigliare a se stesso* (Dondero 2018, p. 9), non s'identifica mai con se stesso. Potremmo dire, ancora meglio, che in questi ritratti lo sforzo che il soggetto deve fare nel somigliare a se stesso è finalizzato al superamento del particolare in vista

del generale: il modello in quanto individuo è inessenziale al ritratto, mentre lo è solo in quanto corpo. Quel che conta è la superficie, la sua identificazione totale: il suo riconoscimento cartografico. Per questa ragione, Mantegazza persegue una particolare idea di imitazione intesa come riproduzione dei tratti specifici di un modello, come somiglianza che deve provocare un riconoscimento di superficie, senza resti, senza opacità, alla volta della costruzione di un tipo etnico generalizzabile e commensurabile, in ossequio a quella “logica d’archivio” di cui parla Sekula. Il ricorso alla nudità, che però in Mantegazza scarseggia, costituisce infatti, per questi motivi, un aspetto centrale della fotografia tipologica ottocentesca.

Chi si denuda si fa immagine. Di conseguenza, l’immagine non si dedica al nudo per caso, né per curiosità oggettiva o erotica. L’immagine del nudo rimette ogni volta in gioco la propria nudità, si gioca la propria pelle di immagine: presentazione integrale, in primo piano, sul piano unico dell’immagine, del fatto che non si dà un altro piano, non c’è segreto. Il segreto è sulla pelle.⁴¹⁷

A questo punto però per poter accedere ad un livello di analisi compositiva del corpus più accurato, bisogna provare a fare un passo indietro e a sollevare un’ultima questione di metodo. Va fatto notare infatti che i problemi testuali che emergeranno nel corso di quest’ultima fase d’indagine andranno per lo più risolti nell’ambito di uno sforzo teorico coerente finalizzato a tradurre in termini pragmatico-testuali l’azione del codice biometrico del ritratto di tipi. Bisogna anche ricordare che la semiotica greimasiana, alla quale in parte questo studio pure si

⁴¹⁷ NANCY, FERRARI (2003, p. 8).

ispira, com'è noto, è stata fortemente segnata dalla suddivisione tra livello plastico e livello figurativo, suddivisione che, secondo Ferraro,

Se resta certamente utile dal punto di vista dell'articolazione concettuale, rischia di rendere teoricamente disomogeneo quello che sarebbe meglio trattato come un ambito unitario. La definizione peirceana dell'icona - che in mancanza di meglio persiste anche in ambienti di ricerca estranei a quel paradigma - risulta applicabile solo alla parte figurativa dell'espressione visiva. Definendo la significazione iconica in termini di riconoscibilità di un oggetto di rinvio, si deduce che non possiamo trovarla in un quadro astratto, in una composizione puramente grafica, o anche in tutte quelle componenti che, pur accompagnando una figura, giocano però su puri valori di colore o geometria.⁴¹⁸

Il grande ambito del plastico, tradizionalmente, è stato suddiviso secondo tre categorie: a) cromatiche, comprendenti gli effetti di colore, di tessitura, di lucentezza, etc.; b) eidetiche, che rimandano agli effetti legati alla forma (tondeggiante, squadrata, etc.) e alle differenti tipologie di linee (rettilinee, sinuose, ma anche nitide o offuscate); e c) topologiche - riguardanti tutti gli effetti legati all'uso dello spazio nell'immagine.

Resta, in ogni caso, l'imbarazzo teorico di assegnare le componenti plastiche a uno dei tipi riconosciuti di connessione segnica, in quanto l'assenza di referenza oggettuale impedisce l'impiego della nozione di "icona". Al tempo stesso, non appare opportuna una netta distinzione teorica tra le componenti figurative e quelle plastiche (e anche più in generale tra l'arte figurativa e quella astratta), dal momento che entrambe le componenti agiscono in stretta cooperazione reciproca, e sono in qualche modo presenti, l'una accanto all'altra, in quasi tutto il ventaglio delle soluzioni espressive, da quelle più pienamente figurative fin quasi a sfiorare l'ambito del più puro astrattismo. Una netta separazione concettuale tra dimensione plastica e figurativa rischia di giocare solo a favore di un'indesiderata sottolineatura dell'autonomia della figura, con la sua ingannevole simulazione per cui un testo visivo non sarebbe in fondo che riproduzione di "oggetti del mondo".⁴¹⁹

⁴¹⁸ FERRARO (2012, p. 103).

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 105.

Una lettura di questo tipo, condotta in termini di strutture plastiche e figurative, è senz'altro utile anche per analizzare i modi di significazione di immagini di tipi, come quelle appartenenti al corpus sui Lapponi, in quanto essa è comunque in grado di evidenziarne «i molti effetti di senso [...] comprendendo il modo in cui i diversi strati comunicativi delle immagini sono in relazione, dalla loro più semplice organizzazione percettiva all'emersione degli effetti figurativi fino ai più sofisticati usi dell'Enciclopedia iconologica [...]»⁴²⁰. Tuttavia, seguendo ancora il ragionamento di Volli, «[...] sul piano teorico questa metodologia - fondata sull'analisi del piano significante dal semplice al complesso, dove gli effetti di senso si realizzano per organizzazione progressiva di categorie espressive - è difficilmente compatibile con il presupposto fondamentale della stessa teoria greimasiana, [...] per cui il senso si produrrebbe [...] tutto nella “profondità” implicita del testo e sarebbe più o meno indifferente alle caratteristiche della sua manifestazione, e dunque anche alla specifica organizzazione significante dell'immagine»⁴²¹.

Il problema offerto dal funzionamento di questi particolari dispositivi visivi sembra essere invece strettamente collegato alla loro radice archivistico-documentale. In essi, infatti, «[...] non si tratta solo di senso, cioè di effetti cognitivi, ma anche di azione, cioè di una peculiare forma di *agentività*» (Volli 2014, p. 3). Il concetto di *agentività* potrebbe quindi offrirci una migliore opportunità di lettura, consentendoci di uscire da quell'*empasse* che rischieremmo di innescare se invece decidessimo di rimanere troppo fedeli al solo “percorso generativo del senso”. Si tratta

⁴²⁰ VOLLI (2014, p. 3).

⁴²¹ *Ibidem*.

perciò di provare a stabilire, più precisamente, un nesso pertinente tra gli *effetti cognitivi* sprigionati dall'immagine sul piano dell'espressione (E) e quelli performativi generati dalla sua capacità di *azione* in quanto oggetto-supporto (S). Questo nesso, nel caso della fotografia, è offerto in generale, a parer nostro, dalla sua natura di prototipo intrinsecamente caratterizzato da una serie di entità minime⁴²². L'oggetto-fotografia (S) ha infatti in sé la capacità di agire in una molteplicità di "contesti funzionali" (Serena 2010) e secondo logiche profondamente eterogenee tra loro: 1. come singolo oggetto visuale e/o documentale; 2. come elemento di una serie materiale, dove il senso dell'immagine non si trova più nel singolo testo irrelato ma in una sintesi finale intenzionale (serie di *corpora*) istituita dalle molteplici possibilità offerte (anche storicamente) dalle pratiche archivistiche e catalografiche⁴²³; e 3. come risorsa virtuale (dove l'immagine agisce in qualità di dato/input informazionale) manipolabile su più livelli, secondo una logica reticolare (dall'effetto random) attivata dalle modalità semiotiche della *Computer Vision*. Tutte queste occorrenze di senso contribuiscono dunque a saldare in modo più coerente la semiotica (greimasiana) del testo alle semiotiche (post-greimasiane) del supporto e dell'esperienza, istituendo, per incassamento, un *continuum* livellare all'interno della pratica. A questo proposito - partendo «dall'assunto che *le sedimentazioni di immagini fotografiche* possano essere ricondotte al funzionamento dei dispositivi, dei quali è possibile tracciare alcune figure distinte», che rimandano «all'insieme dei

⁴²² TARABORRELLI (2011/2012, p. 85).

⁴²³ Dondero a questo proposito ricorda come l'archivio «rinvia a un ordine delle fotografie imposto dal tempo», mentre «una collezione è costruita mediante una logica differente che si basa più sull'immagine-testo che sull'immagine-oggetto [...]». BASSO FOSSALI e DONDERO (2006, p. 105).

protocolli e delle prassi, delle misure e delle istituzioni, dei saperi e delle conoscenze»⁴²⁴ - scrive Tiziana Serena:

Il fatto di trattare le fotografie come documenti inseriti in un contesto di sedimentazione, significhi riconoscere a monte il fatto che esse rispondono ai seguenti requisiti: essere create per una volontà, essere create per uno scopo e per trasmettere un messaggio.⁴²⁵

Per Serena, in sostanza, il “contesto funzionale” non è altro che una strategia per giungere a una maggiore comprensione dell’oggetto-fotografia, secondo un criterio di valutazione che lo valorizzi prima di tutto a partire dalla sua natura di documento visuale e poi nel «[...] suo essere oggetto fisico dotato di viva materialità inserito nella vita, nella morfologia e nel sistema organico dell’archivio»⁴²⁶. Al concetto di *agentività* afferente al fotoritratto antropometrico va dedicata però una riflessione più estesa (proveremo a farlo sotto forma di proposta di ricerca nel prossimo paragrafo), poiché ci sembra che essa in qualche modo si nasconda tra gli *effetti cognitivi* sprigionati dal testo-immagine, sul piano dell’espressione (E). L’esposizione segnaletica dell’altro, che modalizza il regime visivo di questi enunciati in senso cognitivo, vincolandone il *campo degli effetti di forza* alla sola ricerca (transindividuale) del fototipo biometrico, andrebbe letta, a nostro avviso, all’interno di un più ampio processo di riduzione fotografica del soggetto (ri-tratto) a superficie somatica coerente e compatta. Queste immagini affidano infatti la loro capacità d’azione (*agentività*) all’operazione intratestuale della *annihilatio corporis*, resa possibile dall’impianto foto-semiotico del

⁴²⁴ SERENA (2010, p. 103).

⁴²⁵ *Ivi*, p. 118.

⁴²⁶ *Ibidem*.

corpo-mappa che agisce nell'ambito di un regime enunciativo di tipo cartografico.

5.7 Il corpo e la mappa: proposte di ricerca

L'*agentività* del fototipo biometrico va ricondotta al *campo degli effetti di forza* (Marin 2014) sprigionati dal dispositivo foto-semiotico del corpo/mappa. In questa tipologia di ritratti fotografici, l'esposizione totale del corpo, unita alla pretesa della sua trascrizione cartografica, riveste la funzione di un atto di negazione dell'esistenza di un piano superiore e trascendente (all'immagine) cui rivolgersi teleologicamente (Ricupito 2008). Quest'operazione di violenta riduzione del significato del corpo alla sua immagine generica (tipo), ovvero ai suoi segni esteriori, ai suoi tratti somatici, ai suoi sintomi (in altre parole, alla sua superficie) determina un'evidente modalizzazione *epistemica, aletica* (Marin 2014) del piano dell'espressione, che in questo modo viene investito di una capacità di azione (inedita) che supera di gran lunga l'obiettivo estetico della pura contemplazione, tradizionalmente attribuito al genere del ritratto pittorico. Il corpo/mappa del modello antropometrico (Galton, Bertillon, Mantegazza) deve somigliare il più possibile ad una veduta topografica prodotta da uno «sguardo senza punto di vista, [...] sinottico, che abbraccia e comprende un ordine stabile [...]» (Marin 2014, p. 81). Esso, sul piano fotografico, è concepito «come il postulato di un itinerario [...] possibile, di un progetto che sarà [...] la traccia dinamica di questo postulato in cui il tragitto-progetto apparirà [...] come la “proiezione” di

una mappa a venire» (*ivi*, p. 82). La mappatura foto-somatica del modello antropometrico può essere pertanto considerata come una delle più ardite utopie scientifiche partorite dal realismo strumentale ottocentesco nei confronti del corpo e del suo paradosso. Il corpo, in quanto apertura originaria, «ha sempre vegetato ai margini dei vari campi disciplinari» (Magli 1980, p. 9) senza mai risolversi (concettualmente) nell'articolazione imperante del pensiero occidentale, basata invece sulla *differenziazione dicotomica* dei piani. A questo proposito, Marsciani osserva che il corpo si presenta come un luogo «[...] in cui gli opposti del pensiero classico (naturalmente occidentale-metafisico-platonizzante, come ormai si suole indicare in implicita premessa) entrano in circolo, si determinano a vicenda e si trasformano incessantemente l'uno nell'altro, come se uno fosse, nel corpo, la condizione dell'altro» (Lancioni e Marsciani 2007, p. 189). Nel dibattito semiotico questa dicotomia si potrebbe tradurre nella contrapposizione tra *presemiotico* e *semiotico*, ovvero tra una concezione che considera il corpo come una “cosa del mondo” che funge da substrato della semiosi, e un'altra che lo intende invece come un *costrutto* investito e regolato da produzioni discorsive che appartengono a quella che con Foucault si potrebbe definire “microfisica del potere”⁴²⁷. Maria José Contreras Lorenzini, ne *Il corpo in scena* (2008), ricorda che José Gil (1978) «identifica il corpo come il significante fluttuante per eccellenza»⁴²⁸.

Sotto questo profilo il corpo è “energia libera”, regione incodificabile che assume la funzione di scambio di codici. Il corpo si trova così “al limite della

⁴²⁷ FOUCAULT (2014).

⁴²⁸ GIL (1978).

funzione simbolica, al di là della quale cessa di significare o di designare qualsiasi cosa”. La funzione che il corpo svolge è quindi quella di emettere e ricevere segni, iscriverli in se stesso e tradurre gli uni negli altri. In questo senso il corpo “non parla ma fa parlare” [...]. Nella concezione di Gil il corpo funge da infralingua: ambito che supera il campo semantico e che permette la generazione del senso. È evidente che da questo punto di vista, il corpo rimane escluso dal semiotico e confinato a ciò che oggi potremmo chiamare presemiotico. Il presemiotico, così come delineato in questa prospettiva, è allora un protosemiotico che si trova nell’ambito “naturale” delle forze e delle energie.⁴²⁹

Anche Jacques Fontanille, in *Figure del Corpo* (2004), gli attribuisce due funzioni: a) come substrato della semiosi; b) come figura del discorso⁴³⁰. Questa distinzione consente a Fontanille di tracciare un percorso generativo incarnato della significazione. In quanto substrato della semiosi, il corpo costituisce uno degli aspetti fondativi della “sostanza semiotica” (Fontanille 2004, p. 24). Tuttavia, nel regime scopico del ritratto di tipi a prevalere è la seconda modalità, quella fornita dal corpo come figura del discorso: è su questo piano - pienamente de-naturalizzato e de-ontologizzato - che si può attivare la funzione antropometrica del corpo/mappa, la cui semiosi, a nostro avviso, non appartiene più all’ordine materiale della struttura (del supporto materico) ma a quello logico-informazionale dell’organizzazione (del piano logico, del progetto, della mappa). Proveremo a chiarire meglio ciò che intendiamo con questi due termini, facendo riferimento al testo di Farinelli, *Crisi della ragione cartografica* (2009), e a quei passaggi in cui l’autore, a proposito delle

⁴²⁹ CONTRERAS LORENZINI, M. J. (2008), *Il corpo in scena. Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, Tesi di Dottorato, Relatori: Prof.ssa P. Violi, Prof.ssa C. Demaria, Università di Bologna, M-FIL/05 - XX Ciclo, pp. 19-20.

⁴³⁰ Cfr. FONTANILLE (2004).

teorie autopoietiche (cfr. Maturana e Valera 1987), ricorda come «l'organizzazione di un qualcosa non ha nessuna relazione con la materialità delle sue componenti, ma si riferisce soltanto alla dinamica delle interazioni e trasformazioni che lo definiscono come un complesso [...]»⁴³¹; a differenza della struttura che «[...] si compone invece degli elementi materiali» (Farinelli 2009, p. 86) e «[...] di tutto quello che lo individua come una concreta entità in un dato ambito» (*ibidem*). In questo contesto, Farinelli, peraltro, ricorda anche che

Chi studia la cartografia storica della Val padana s'imbatte molto spesso nell'espressione «ritratto» o (retrato), che sui documenti antichi significa appunto lembo di terra da cui le acque si sono ritirate, o per graduale aggiunta di terra (colmata) o per drenaggio artificiale, cioè per prosciugamento.⁴³²

È estremamente interessante notare come, per Farinelli, il ritratto sia riconducibile ad «una superficie piana su cui ogni umidità (quella dei colori del pittore, o dell'emulsione fotografica) si è asciugata»⁴³³: ad un'estensione piatta, continua, omogenea, isotropica in cui la struttura dell'ente (con la sua materialità) lascia il posto (si è ritratta appunto) alla sua organizzazione planare (al suo modello, alla sua mappa). Ma è Louis Marin ad esplicitare ancora meglio questo punto quando ricorda che «la pianta della città era chiamata un tempo ritratto di città» (Marin 2014, p. 77), e che quindi «il ritratto di un individuo e quello di una città pongono in effetti problemi simili riconducibili alla questione della città come individuo» (*ibidem*).

⁴³¹ FARINELLI (2009, p. 86).

⁴³² *Ivi*, p. 87.

⁴³³ *Ibidem*.

Il termine stesso *portrait* [“ritratto”] è interessante e rivelatore: il “pro-trait”, è ciò che viene portato in primo piano, prodotto, estratto o astratto dall’individuo ritratto. È un modello, nel senso epistemologico del termine, ma è anche ciò che è messo al posto di..., invece di..., ciò che è sostituito a... In *portrait*, il tratto, la linea tracciata, rinvia alla traccia, alle vestigia, al resto o alla “rovina”, ma anche al *dessin* che è un *dessein* e, in fin dei conti, al progetto: questo *dessin-dessein* costituirebbe la struttura stessa del progetto come intenzione di azione orientata, significativa, intenzionalità, ossia in breve la struttura dell’enunciazione. (*Ivi*, p. 78)

Anche secondo Marin il ritratto è essenzialmente un progetto, un modello (epistemologico), un’estrazione-astrazione (dell’individuo vivente) che porta in sé l’idea della mappa come *sacrificio della Terra* (Farinelli 2009). Per Farinelli Anassimandro è stato il «[...] primo in Occidente a celebrare [la riduzione della Terra] in forma geometrica» (Farinelli 2009, p. 27).

Soltanto la riduzione della Terra a cadavere consente l’equivalenza tra rigore scientifico e rigore (rigidità) della morte, perché soltanto il *rigor mortis* consente la misurazione di quel che per nascita è animato e vivo. (*Ivi*, pp. 26-27)

Nel ritratto antropometrico la riduzione del corpo a concetto (al’immagine generica del tipo) avviene esattamente allo stesso modo, ma si colloca sul piano delle forme dell’espressione fotografica e si realizza per mezzo del *debraiaggio* prospettico, considerato come «vettore privilegiato della mutazione in spazio del territorio» (*ivi*, p. 38), e, nel caso del foto-ritratto scientifico, dell’individuo vivente in un tipo generalizzabile e commensurabile.

Spiega [...] Panofsky che la costruzione prospettica moderna funziona all'opposto del nostro apparato psicofisiologico. Quest'ultimo non conosce né continuità, né omogeneità, né isotropismo, nel senso che ogni nostra visione ha dei limiti, e per essa le relazioni fondamentali dell'organizzazione delle parti (davanti-dietro, sopra-sotto, destra-sinistra) hanno di regola valori diversi. Al contrario, la prospettiva moderna si fonda sullo spazio metrico della geometria euclidea, anzi sul principio della proiezione cartografica rivelato da Tolomeo [...], e proprio come ogni mappa moderna di conseguenza risulta produttrice di una distesa continua, omogenea e isotropica [...]. (*Ibidem*)

L'istanziamento foto-etnografico del corpo/mappa, la sua implementazione semiotica per mezzo di una ritrattistica modalizzata *aleticamente* - che lo pensa cioè come superficie continua, compatta, omogenea e isotropica - può essere considerata come una delle più sofisticate evoluzioni della ragione cartografica moderna (Farinelli 2009). Il ritratto di tipi, soprattutto nella sua versione segnaletica (antropometria), potrebbe essere concepito infatti come un enunciato visivo *a regime iconico debraiato* (Marin 2014), in quanto esso - sul piano dell'espressione fotografica - si dà a vedere come una rappresentazione totale, sinottica, dove l'altro *si mostra* (viene mostrato) mostrando tutto, dove lo sguardo (del potere) è dominante, dove in sostanza tutto è esposto (o almeno si pretende che lo sia). Louis Marin (2014), a questo proposito, individua, ad esempio, due grandi modalità di debraiaggio dell'enunciazione, ovvero due differenti modi *di sganciare l'enunciato dai suoi elementi fondatori*: racconto e descrizione.

Nel racconto - scrive Veneri - questo debraiaggio avviene separando il tempo dell'enunciazione dal tempo dell'enunciato, cancellando le marche pronominali, dando l'impressione che l'avvenimento si racconti da sé. Più ambigualmente l'istanza descrittiva, il cui prototipo è la mappa, è al presente perché si offre come sguardo sinottico presente in ogni punto dell'oggetto e

capace di abbracciare un ordine stabile di luoghi. Il racconto coincide invece con lo sguardo del viaggiatore, con i suoi percorsi e itinerari che rispondono a sintassi plurali, alla polivalenza di tattiche e programmi conflittuali.⁴³⁴

Anche Farinelli, in riferimento ai due modi enunciativi del racconto e della descrizione, ricorda che nel Rinascimento la letteratura di viaggio, pur non conoscendo ancora *l'esperienza del confine geometrico*, «tende sempre di più a costruirsi su provvisorie negoziazioni fra quelli che de Certeau chiama indicatori di “mappa” e indicatori di “percorso”, ovvero sull’equilibrio o la tensione fra strategie e tattiche, fra le modalità enunciative della descrizione e del racconto [...]» (Veneri 2011, pp. 4-5). *Formalizzazione e acquisizione di autonomia* da parte della mappa sono dunque secondo Veneri che riprende Farinelli, il frutto di questa progressiva polarizzazione tra vecchi e nuovi indicatori e dipendono, a ben guardare, «[...] da un nuovo binarismo fra configurazione spaziale ed esperienza materiale del luogo - e quindi di un confine che viene tracciato fra spazio e luogo - la cui fondazione ricade al di fuori dei propri criteri di validità» (*ibidem*). Il riferimento che Farinelli fa a de Certeau (2010) risulta decisivo, poiché, nel suo libro (1990), il dispositivo enunciativo della mappa viene presentato come «[...] un insieme formale di luoghi astratti, eterogenei e giustapposti grazie a un sistema unico di proiezione [...]» (Veneri 2011, pp. 3-4).

L'essenziale qui è la cancellazione degli itinerari che, supponendo i primi e condizionando i secondi, assicurano difatti il passaggio degli uni agli altri. La carta, scena totalizzante dove elementi di origine disparata sono assemblati a formare il quadro di uno “stato” del sapere geografico, rigetta

⁴³⁴ VENERI, T. (2011), *Dai limiti del luogo alle barriere dello spazio*, *Between*, I.1, p. 8, URL : <http://www.between-journal.it/>

nel suo prima o nel suo dopo, dietro le quinte, le operazioni di cui essa è l'effetto o la possibilità. Rimane sola. I descrittori di percorso sono scomparsi. (de Certeau 2010, p. 179)

Da questa visione debraita dell'organizzazione della mappa (enunciazione cartografica) emerge una nozione di spazio *ristretta*, che implica una astrazione violenta (Veneri 2011, p 9), un'estrazione-ritrazione di un *quid* che appunto si è *ri-tratto*, nascosto, prosciugato.

All'interno dello spazio tutte le parti sono l'un l'altra equivalenti, nel senso che sono sottomesse alla stessa astratta regola che non tiene affatto conto delle loro differenze qualitative [...] Luogo, al contrario, è una parte della superficie terrestre che non equivale a nessun'altra, che non può essere scambiata con nessun'altra senza che tutto cambi. Nello spazio invece ogni parte può essere sostituita da un'altra senza che nulla venga alterato. (Farinelli 2009, p. 11)

Veneri fa anche notare come Farinelli individui «degli elementi importanti per la riflessione sullo spazio e sul luogo: entrambi prodotti da pratiche (de Certeau), entrambi prodotti in relazione al corpo (Tuan), spazio e luogo si distinguono per l'obliterazione della presenza del corpo, portata a massimo compimento dalla riduzione cartesiana del soggetto a puro pensiero (*res cogitans*) e del corpo a presenza misurabile (*res extensa*)» (Veneri 2011, p 10). La mutazione *aletica* del luogo (aristotelico) in spazio (cartesiano), nel dominio della mappa, è resa quindi possibile dall'*obliterazione della presenza del corpo* (inteso anche come evento percettivo e non solo come operatore figurale inglobato nel testo). Quest'operazione di *annihilatio corporis*, che nel caso della mappa avviene mediante un complesso atto di debraiaggio enunciativo, a parer nostro, con le dovute cautele, si può riscontrare anche alla base della

semiosi sottesa alle forme e ai criteri del ritratto di tipi, alla sua postura euristica. In esso infatti, come si è detto, opera un dispositivo enunciativo a regime iconico debrato, dove la *descrizione* del corpo-oggetto, del corpo-spazio (la sua identificazione segnaletica, tassonomica, etnografica) si realizza mediante un'enunciazione fotografica di tipo cartografico, che si sforza di coglierlo *da tutti i punti di vista e da nessuno* (Marin 2014). Anche nel ritratto di tipi, l'istanza descrittiva agisce al presente, mediante una modalizzazione *aletica* del dispositivo della posa: il soggetto, ripreso secondo i rigidi criteri del *bertillonage*, viene ridotto a mera *presenza misurabile* (a superficie colonizzabile) affinché si offra allo sguardo «[...] nella semplice coesistenza presente delle sue parti senza che un'istanza descrittiva abbia bisogno di mostrarsi per descriverlo» (Marin 2014, p. 81). Quest'effetto di senso - che potremmo definire con l'idea di corpo aletico (il biotipo non è altro che l'esito di una scarnificazione cognitiva dell'individuo vivente, l'effetto di un tentativo di riduzione [iconica] del Corpo a Concetto) - è il tratto distintivo di quel genere di fotografia che (in un'epoca ben precisa) si è imposta come immagine della verità scientifica facendo emergere un apparato di verità (quello del *colonialismo rappresentazionale*) che non può essere ridotto, in modo semplicistico, come ricorda Sekula, al solo modello ottico-chimico dell'apparecchio fotografico (Sekula 1996/1997, p. 26). Alla base dell'*agentività* (della fatticità) del corpo/ mappa, istanziato dal dispositivo semiotico del ritratto di tipi (sia nella sua versione clinico-giudiziaria che in quella antropometrica), agisce una costante antropologica: la somaticità che diventa semanticità, il corpo che si trasforma in dispositivo di scrittura, il *soma* che si fa *sema*. Per queste ragioni, l'etnosemiotica - intesa come

luogo disciplinare in cui le metodologie della semiotica si mettono al servizio delle domande etnografiche, e più in generale antropologiche - può offrirsi come la metodologia più adatta per uno studio ancora più approfondito di un oggetto come il nostro, che infatti, senza alcun tipo di forzatura, sembra condurci proprio sulla strada di una più matura ed articolata etnosemiotica del volto e dei suoi molteplici dispositivi di scrittura (apporto/supporto). Quanto all'*agentività* del ritratto antropometrico, essa invece va inserita nel campo d'azione dell'immagine-documento che come tale «va a collocarsi in una dimensione che oltrepassa la relazione 1:1, ma si proietta verso un luogo documentario evolutivo e infinito» (Silvestri 2003, p. 8). In questa particolare ritrattistica fotografica, lo statuto documentario dell'immagine tecnica non deve essere infatti ricercato nella sua natura indicale, ma va collocato nella sua specifica radice archivistica, cioè nel suo essere un dato visivo «[...] raccolto, conservato, sottoposto a delle intenzionalità esplicite di catalogazione» (*Ibidem*). Ma a questo punto è legittimo anche chiedersi cosa accade ai documenti fotografici a matrice analogica⁴³⁵ - come quelli del corpus, ad esempio - in seguito alla loro conversione digitale. A questo proposito, Silvestri fa notare giustamente che l'introduzione del virtuale nella Scheda F non è stata indolore (*ivi*, p. 10).

Un capitolo speciale della Scheda F è dedicato alla fotografia digitale. Nella Commissione di Studio per la scheda, le problematiche riguardanti la

⁴³⁵ «Un elemento di rottura - scrive Silvestri - è [...] dato dal cambiamento nel rapporto negativo/positivo, che nella fotografia analogica è fondante per dar conto dei processi di produzione e riproduzione dell'immagine, e nella fotografia digitale risulta priva di riferimenti. Nel ciberspazio non c'è più posto per la camera oscura anche quando i programmi di fotoritocco, in primo luogo Photoshop, rimandano metaforicamente all'uso delle maschere». Cfr. SILVESTRI (2003, p. 12).

catalogazione delle immagini digitali sono state affidate al MIFAV (Museo dell'Immagine Fotografica e delle Arti Visuali) dell'Università di Roma "Tor Vergata". Il saggio introduttivo di Carlo Giovannella, che per il MIFAV ha presieduto alla Commissione, ricostruisce il quadro intellettuale in cui la fotografia digitale viene ad essere compresa tra i beni culturali. Dalle prime sperimentazioni dei processi di virtualizzazione della fotografia, databili fin dal 1920 con il sistema di stampa a distanza Bertlane, alla conservazione in memorie di massa in formati standard delle matrici fotografiche virtuali, la fotografia digitale rimane ancorata al significato originario di foto-grafia, cioè al suo essere "scrittura di luce". (*Ibidem*)

Il modo in cui il ciberspazio contribuisce a determinare i limiti dei valori di *verità* e *autenticità* (Arnheim 1981) di un qualsiasi documento virtuale, dunque non è una questione semplice. Qui possiamo solo limitarci ad osservare come essa riporti ancora una volta la nostra attenzione sull'azione costitutiva (ma anche costrittiva) del medium (ovvero delle differenti modalità di presentazione/visualizzazione delle immagini), permettendoci di considerare la fotografia come un *portato informazionale* plurilivellare condensato su un supporto/interfaccia. Le immagini del corpus, in quanto dispositivi semiotici plurilivellari (supporto materiale, supporto formale, fototipo, sistema presentazionale, etc.), in un ambiente virtuale, subiscono un rafforzamento informazionale del livello fototipico a detrimento dell'oggetto auratico (dell'oggetto materiale su cui si forma la patina). L'inserimento del fototipo antropometrico nel ciberspazio di fruizione digitale può servire però anche a valorizzare, in termini semiotici, la radice archivistica di questi documenti. Ad esempio, rendendo pertinenti - mediante *la disponibilità alla manipolazione degli elementi visivi* (Dondero 2020) offerta dai parametri numerici dell'ambiente virtuale (*modularità, automazione, variabilità* [Manovich 2002]) - tutte quelle funzioni metalinguistiche

presenti nel testo (come quella del corpo *atletico*). Ma queste valutazioni, come già detto, aprono il campo ad un diverso ordine di problemi che, per densità e ampiezza, potranno essere affrontati solo predisponendo uno spazio di indagine ulteriore, cosa che naturalmente ci auguriamo di poter fare in futuro.

Conclusioni

L'obiettivo generale di questo lavoro si colloca in una dimensione sostanzialmente epistemologica e rimanda al tentativo di valorizzare la fotografia etnografica, in sede scientifica, non più a partire dalla sua "spontaneità" e "autenticità", ma come medium tecno-iconico verificato in tutta la sua estensione semiotica. Il mezzo fotografico etnograficamente orientato dovrebbe essere innanzitutto utilizzato per generare (o per ri-semantizzare, laddove fossero preesistenti e non intenzionalmente prodotti dal ricercatore nell'ambito del *fieldwork*) referenti scientifici il cui valore euristico possa essere direttamente legato ad una conoscenza di tipo compositivo: esso dovrà dipendere, cioè, dalla capacità che l'apparecchio fotografico ha di ordinare e, quindi, di modellizzare la realtà secondo regole riconosciute, che derivano dalla teoria scientifica della visione, e che operano in base a logiche bidimensionali, ideal-tipiche, configurative e modellizzanti. Queste se, da una parte, infatti determinano uno scarto informativo molto elevato - non consentendo all'antropologo di ottenere una copia fedele, o per lo meno, univoca della realtà - dall'altra, offrono la possibilità di ridurre i fenomeni indagati all'astrazione e quindi di ricondurli a sistemi di struttura (atlanti iconici, foto-schemi, foto-racconti, etc.) che consentono al reale informe di manifestarsi secondo la fenomenologia della "messa in iconica". La trascrizione fotografica della realtà del terreno, porgendo le informazioni in modo peculiare, dovrebbe permettere all'osservatore di lavorare sui documenti visivi seguendo due procedure fondamentali, tra loro

complementari: di de-costruzione critica del campo d'osservazione e di ricostruzione semiotico-formale del soggetto e della sua vicenda significativa. La fotografia socio-etnografica risemantizzata a partire dalla sua funzione semiotica, può quindi servire a sfatare il mito della conoscenza antropologica concepita come immediatezza, cioè come esperienza diretta dell'alterità, come comprensione delle somiglianze e delle diversità sulla base di quell'immedesimazione speciale che, gli addetti ai lavori, preferiscono chiamare, con un'espressione non priva di ambiguità epistemologica, *osservazione partecipante*: è proprio il metodo dell'*osservazione partecipante* quello che la foto etnografica così intesa dovrebbe mirare a mettere in crisi. Essa, individuando modelli, "creando" referenti e ipotizzando, dentro un'ottica configurativa (e non più veridittiva), reti di significati e campi di oggetti possibili, dovrebbe consentire al ricercatore sociale di smascherare infine la "naturalizzazione del segno" (Faeta 2003), per interrompere la falsa continuità tra esperienza e realtà.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, J.-M., BOREL, M.-J., CALAME, C., KILANI, M. (1990), *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir*, Paris, Pascal Payen.
- ADAMS, A. (1989), *La fotocamera*, Bologna, Zanichelli.
- ADORNO, T. (2009), *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Torino, Einaudi.
- AFFERGAN, F., BORUTTI, S., CALAME, C., FABIETTI, U., KILANI, M., REMOTTI, F. (2003), *Les figures de l'human. Les représentations de l'anthropologie*, Paris, Éditions de l'EHESS (trad. it. *Le figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*, Roma, Meltemi, 2005).
- AMMATURO, N. (2004), *Elementi di epistemologia sociologica*, Milano, FrancoAngeli.
- ARDIGO', A. (1998), *Per una sociologia oltre il post-moderno*, Bari, Laterza.
- ARISTOTELE (2015), *Retorica e Poetica*, a cura di M. Zanatta, Torino, Utet.
- ARNHEIM, R. (1981), *Sulla natura della fotografia*, "Rivista di storia e critica della fotografia", Anno II, n. 2.
- ARNHEIM, R. (2002), *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli.
- BACHELARD, G. (1940), *La Philosophie du non: essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* (trad. it. *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, Roma, Armando, 1998).
- BALDI, A. (2000), *Le zoppie dell'esploratore. Pratica etnografica e documentazione fotografica nei limiti dell'esperienza di viaggio di Giotto Dainelli*, in *Il viaggio e l'esplorazione nelle immagini*, a cura di G. Dainelli, M. Mautone, Napoli, Dipartimento di Analisi delle dinamiche territoriali e ambientali e Centro Interdipartimentale di ricerca audiovisiva dell'Università di Napoli Federico II, pp. 43-60.
- BALDI, A. (2017a), *Ipse vidit: fotografia antropologica ottocentesca e possesso del mondo*. **EtnoAntropologia**, [S.l.], Vol. 4, No. 1, p. 3-28.
- BALDI, A. (2017b), *Miscuglio figurale Alle origini della ritrattistica antropologica ottocentesca*, Napoli, Università Federico II, anuac. Vol. 6, n. 1, giugno, pp. 271-300.
- BARBUJANI, G. (2019), *L'invenzione delle razze. Capire la biodiversità umana*, Roma, Bompiani.
- BARTHES, R. (1964), *Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions du Seuil (trad. it. *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 2002).
- BARTHES, R. (1961), *Le Message Photographique*, in "Comunications" n° 1, pp. 127-138 (trad. it. *Il messaggio fotografico*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985).

- BARTHES, R. (1980) *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil (trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003).
- BARTHES, R. (2001), *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- BASSO, E. (2011), *Rivista Sperimentale di Freniatria*, 135-1, Milano, Franco Angeli Edizioni.
- BASSO, P., (2002) "Fenomenologia, semiotica ed estetica". *Filosofia e Linguaggio in Italia* - sezione 5, pp. 105-116.
- BASSO, P., (2006), *Pierce e la fotografia: abusi interpretativi e ritardi semiotici*, in BASSO FOSSALI, P.L., DONDERO, M.G., *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi.
- BASSO FOSSALI, P., DONDERO, M.G. (2006), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi.
- BASSO FOSSALI, P., DONDERO, M.G. (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- BELTING, H. (2001) *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Fink, München (trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2013).
- BENASSATI, G. (dir., 1990), *La fotografia: manuale di catalogazione*. Bologna, Grafis Edizioni.
- BENJAMIN, W. (2011), *Piccola storia della fotografia*, Milano, Skiria (comparsa per la prima volta nel 1931 sulla rivista "Dieliterarische Welt" e pubblicata in tre articoli successivi).
- BENJAMIN, W. (1934 [1955]), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Roma, Donzelli, 2012).
- BENVENISTE, É. (1958), "De la subjectivité dans le langage", in *Journal de Psychologie* 55, pp. 257-265; poi in *Benveniste* (1966), pp. 258-266 (trad. it. "Della soggettività nel linguaggio", in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 140-147).
- BENVENISTE, É. (1970), «L'appareil formel de l'énonciation», in *Langages*, 17, Paris, Didier-Larousse, pp. 12-18 (trad. it. "L'apparato formale dell'enunciazione", in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 119-127).
- BENVENISTE, É. (1966-1974), *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard.
- BERTILLON, A. (1890), *La photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Villars et Fils.

- BERTRAND, D. (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Édition Nathan HER (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002).
- BERTRAND, D. (2016), “Énonciation: cheville ouvrière ou point aveugle d’une théorie du sens ?”, in COLAS-BLAISE, M. PERRIN, L. TORE, G.M. (a cura di), *L’Énonciation Aujourd’hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 421-432.
- BETTETINI, G. (1975), *Realtà, realismo, neorealismo, linguaggio e discorso: appunti per un approccio teorico*, Venezia, Marsilio.
- BETTETINI, G. (1984), *La conversazione audiovisiva*, Milano, Bompiani.
- BIANCA, M.L., FOGLIA, L. (2008), *La cognizione figurale. Analisi della formazione delle immagini mentali*, Milano, FrancoAngeli.
- BLACK, M. (1983), *Modelli archetipi metafore*, Parma, Pratiche Editrice.
- BOERO, M. (2009/2010), *Corso di Semiotica della comunicazione d’impresa* : http://www.webcdm.it/uploads/9/2/9/2/9292963/sociosemiotica_del_consumo_esperienze_luoghi_pratiche.pdf
- BORUTTI, S. (1999), *Filosofia delle scienze umane. Le categorie dell’Antropologia e della Sociologia*, Milano, Mondadori.
- BOURDIEU, P. (1965), *Un art moyen, essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit (trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un’arte media*, Rimini, Guaraldi, 2004 [2 ed.]).
- BOURDIEU, P. (1972), *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Genève, Droz. (trad. it. *Per una teoria della pratica*, Milano, Raffaello Cortina Editori, 2003).
- BOURDIEU, P. (1980), *Le Sens pratique*, Paris. Minuit.
- BRUNER, J. (1996), *La cultura dell’educazione*, Milano, Feltrinelli.
- BRUNO, G. (2016), *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Cremona, Johan & Levi Editore.
- CALABRESE, O. (1981), *la sintassi della vertigine. Sguardi, specchi e ritratti*, in *Versus*, Quaderni di Studi semiotici, n. 29 (maggio-agosto), pp. 3-31.
- CALABRESE, O. (1985), *Il linguaggio dell’arte*, Milano, Bompiani.
- CALABRESE, O. (dir., 2008), *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Milano, Mondadori Università.
- CANETTI, E. (1980), *L’altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, Milano, Mondadori.
- CARBONE, M. (2011), “Protesi”, in FINOCCHI, R., GUASTINI, D. (a cura di), *Parole chiave della nuova estetica*, Roma, Carocci.
- CARLOTTI, A.L. (2000), *Fotografia. Storia e critica*, in *Usi e abusi dell’immagine fotografica*, I.S.U. Università Cattolica, Milano.
- CASETTI, F. (1986), *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.
- CASETTI, F. (1988), *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, Torino, Rai Eri.

- CASETTI, F. (2005), *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- CASETTI, F. (2011), "I media nella condizione postmediale", in DIODATO, R., SOMAINI, A. (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, pp. 327-346.
- CASETTI, F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- CASSIRER, E. (1961), *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, Pgreco.
- CHIARELLI, B. (2010), *L'Istituto di Studi Superiori. Paolo Mantegazza e l'Antropologia a Firenze Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia: nuova edizione a cura di C. Chiarelli, W. Pasini*, Firenze, University Press.
- CHIOZZI, P. (1991), *Sguardi sulla Lapponia*, Archivio Fotografico Toscano, 7, pp. 15-18.
- CHIOZZI, P. (1993), *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Edizioni Unicopli.
- CHIOZZI, P. (1996), *La "Scuola Fiorentina" di Antropologia visuale*, in *Etnie. La Scuola antropologica fiorentina e la fotografia tra '800 e '900*, a cura di B. Chiarelli, P. Chiozzi, Firenze, Alinari, pp.13-69.
- CHIOZZI, P. (2016), *Saper vedere: il "giro lungo" dell'antropologia visuale*, vol. 7, n. 14, Firenze, University Press [on-line] www.fupress.com/smp
- CHOMSKY, N., (1975), *Problemi di teoria linguistica*, Torino, Boringhieri.
- COLLINS, P.H. (2000), *Gender, Black Feminism, and Black Political Economy*, First Published March 1, Research Article, URL : <https://doi.org/10.1177/000271620056800105>
- COQUET, J-C. (1997), *La quête du sens. La langue en question*, Paris, PUF.
- CRARY, J. (2013), *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di L. Acquarelli, Torino, Einaudi.
- D'ARMENIO, E. (2015), "Il ruolo dei mediatori tecnici nella produzione audiovisiva. Abiti spettatoriali e immaginazione narrativa", in LEONARDI, P. PAOLUCCI, C. (a cura di), *Filosofia del linguaggio, semiotica e filosofia della mente. a partire da C. S. Peirce nei cento anni dalla morte*, Numero speciale della Società Italiana di Filosofia del Linguaggio, pp. 245-257.
- D'ARMENIO, E. (2016a), "Il dibattito semiotico sulla fotografia oltre il cinema. Appunti per una retorica intermediale", in D'ALOIA, A., PARISI, F. (a cura di), *Snapshot Culture The Photographic Experience in the Post-Medium Age*, Comunicazioni Sociali 1/2016, Anno XXXVIII pp. 33-45.
- D'ARMENIO, E. (2016b), "Percezioni di genere nelle esperienze di significazione. Appunti per una retorica intermediale", in CECCHI, D. (a cura di), *Images and narratives between intermediality and interactivity*, Rivista di Estetica 63, 3/2016, anno LVI, pp. 161-177.

- D'ARMENIO E. (2017), *Tecnologie della semiosi. Il campo di una ricerca intermediale nella produzione audiovisiva*, Dottorato di ricerca in Semiotica, coordinatore: prof.ssa P. Violi, relatore: prof. L. Spaziantè, Università di Bologna, ciclo XXIX.
- de CERTEAU, C., (1990), *L'invention du quotidien I. Artes de faire*, Paris, Gallimard (trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010).
- DELEUZE, G. (1973), "Se quoi on reconnaît le structuralisme?", in CHATELET, F. (a cura di), *Histoire de la philosophie*, Vol. VIII, Paris, Hachette. (trad. it. "Da che cosa si riconosce lo strutturalismo?" in FABBRI, P. & MARRONE, G. [a cura di], *Semiotica in Nuce I*, Roma, Meltemi, 2000).
- DELEUZE, G. (1988) "Qu'est-ce qu'un dispositif?", in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale*, Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Paris Seuil, pp. 185-195 (trad. it. *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2007).
- de MARTINO, E. (2002), *La fine del mondo*, a cura di C. Gallini, Torino, Biblioteca Einaudi.
- DEL NINNO, M., (2007), *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, Roma, collana Signature, Meltemi.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011), *La conoscenza accidentale: apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, collana "Nuova Cultura" di Bollati Boringhieri.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2015), *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, ediz. illustrata, Genova, Marietti.
- DONDERO, M.G. (2005), *Floch e le forme dell'impronta*, in E/C Rivista dell'Associazione di Studi Semiotici, data di pubblicazione 7 gennaio 2005, [on-line] www.associazionesemiotica.it
- DONDERO, M.G. (2006), "Geografia della ricerca semiotica sulla fotografia", in BASSO FOSSALI, P., M.G. DONDERO, M.G. (a cura di), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Rimini, Guaraldi, pp. 21-111.
- DONDERO, M.G. (2007), *Fotografare il sacro. Studi semiotici*, Roma, Meltemi.
- DONDERO, M.G. (2011), "Cartographie de la recherche sémiotique sur la photographie", in BASSO FOSSALI, P., DONDERO, M.G., *Sémiotique de la Photographie*, Limoges, Pulim.
- DONDERO, M.G. (2012), *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique* (con J. Fontanille), Limoges, Pulim.
- DONDERO, M.G. (2015a), "Azioni, testualizzazione, notazione", in MANGANO, D. TERRACCIANO, B. (a cura di), *Arti del vivere e*

- semiotica. Tendenze, gusti, estetiche del quotidiano*, Serie speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, n. 18/19 pp. 28-35.
- DONDERO, M.G. (2015b), "La forma diagrammatica fra matematica e arti", in LEONARDI, P. PAOLUCCI, C. (a cura di), *Filosofia del linguaggio, semiotica e filosofia della mente. a partire da C. S. Peirce nei cento anni dalla morte*, Numero speciale della Società Italiana di Filosofia del Linguaggio.
- DONDERO, M.G. (2016a), *L'image peut-elle nier?* (dir. con S. Badir), Presses Universitaires de Liège, coll. "Clinamen".
- DONDERO, M.G. (2016b), *L'énonciation énoncée dans l'image*, M. Colas-Blaise, L. Perrin; G. M. Tore (a cura di), *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 343-369.
- DONDERO, M.G., REYES-GARCIA, E. (2016c), "Les supports des images: de la photographie à l'image numérique", in *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 9, [en ligne] URL : <https://rfsic.revues.org/2124>
- DONDERO, M.G. (2017), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image* (diretto con A. Beyaert-Geslin e A. Moutat), Limoges, Lambert-Lucas.
- DONDERO, M.G. e REYES-GARCIA, E. (2019a), *La communication à l'épreuve du geste numérique*, in "MEI (Médiation Et Information)", n. 47 (diretto con P. Basso Fossali e M. Colas-Blaise).
- DONDERO M.G. e REYES-GARCIA, E. (2019b), *Les discours syncrétiques: poésie visuelle, bande dessinée, graffitis* (dir. con S. Badir e F. Provenzano), Presses Universitaires de Liège, coll. "Clinamen".
- DONDEO, M.G. (2020), *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Paris, Herman Éditeurs (trad. it. *I linguaggi dell'immaagine. Dalla pittura ai Big Visual data*, Milano, Meltemi).
- DUBOIS, P. (1983), *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor (trad. it. *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 1996).
- ECO, U. (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- ECO, U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- ECO, U. (1988), *La struttura assente*, Milano, Mondadori.
- EDWARDS, E. & HART, J. (2004), "Introduction. Photographs as objects", in Edwards & Hart (eds).
- ELLERO, U. (1908), *La fotografia nelle funzioni di polizia e processuali*, Società Editrice Libreria, Milano.
- ELKINS, J. (2011) *What Photography Is*, London, Routledge.
- EVANS, W. (1966), *Many Are Called*, con introduzione di J. Agee, Boston, Houghton Mifflin.

- EUGENI, R. (1999), *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, Milano, I.S.U Università Cattolica.
- EUGENI, R. (2000), *Semiotica della fotografia, immagine digitale e verità della rappresentazione*, in *Usi e abusi dell'immagine fotografica* (a cura di A.L. Carlotti), Milano, I.S.U. Università Cattolica.
- EUGENI, R. (2010), *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci.
- EUGENI, R. (2011), "Il dispositivo indisposto. La fotografia e la questione della specificità mediale nell'opera di Paolo Gioli", in PEZZINI, I., DEL MARCO, V. (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*. Atti del XXXVIII Congresso AISS. Roma Nuova Cultura, 2011, pp. 216- 235.
- EUGENI, R. (2021), *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*, Brescia, Scholé.
- FABBRI, P. (1998), *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- FABBRI, P. (2005), "Istruzioni e pratiche istruite". Trascrizione della relazione tenuta al convegno "Le pratiche semiotiche: la produzione e l'uso", San Marino, 10-12 giugno. Pubblicato su www.associazionesemiotica.it
- FABBRI, P. (2007), *I lumi di Mulas. Una verifica semiotica*, da: *Ugo Mulas*, Catalogo della mostra (Roma), Milano, Mondadori Electa.
- FABBRI, P., MONTANARI, F. (2004), "Per una semiotica della comunicazione strategica", in *E/C Rivista dell'Associazione di Studi Semiotici online*. Data di pubblicazione in rete 30 luglio 2004, [on-line] www.associazionesemiotica.it
- FABBRI, P., MARRONE, G. (dir., 2001), *Semiotica in nuce*, 2 vol., Roma, Meltemi.
- FAETA, F. (2000), *L'immagine e il senso. Note sull'uso della fotografia in etnografia e antropologia*, in *Usi e Abusi dell'immagine fotografica*, a cura di A.L. Carlotti, Milano, FrancoAngeli.
- FAETA, F. (2003), *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, FrancoAngeli.
- FAETA, F. (2006), *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano FrancoAngeli.
- FAETA F. (2009), *Riflessioni a partire da un taglio. Fotografia, allocronia, anacronismo*, in *FATA MORGANA - Quadrimestrale di cinema e visioni*, Anno III n. 8, Maggio/agosto, Cosenza, DAMS, Università della Calabria, p. 26, URL : <http://fatamorgana.unical.it>
- FAETA, F. (2011), *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri.
- FAETA, F. (2015), *La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti*, in *Voci*, Annuale di Scienze Umane diretto da Luigi M. Lombardi Satriani, Anno XII.

- FAETA, F. (2018), *L'antropologia visuale e l'etnografia visiva. Ripensando Clara Gallini (ed Ernesto de Martino)*, nostos n° 3, dicembre 2018: 77-99.
- FARINELLI, F. (2009), *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- FEYERABEND, P.K. (1978), *La teoria della scienza: una forma di pazzia ancora inesplorata?*, Milano, Mondadori.
- FEYERABEND, P.K. (1979), *Contro il metodo*, Milano, Mondadori.
- FERRARO, G. (2012), *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"*, Roma, Aracne.
- FESTI, G. (2006), "Il giro del mondo intorno al testo. Un processo metodologico per testualizzare le pratiche (ipnotiche)", in *Semiotiche. Testo, pratiche, immanenza*, n. 4. 2006, Torino, Ananke. pp. 77-99.
- FESTI, G. (2014), *Le valenze diffrante del segno in interfaccia. Instagram vs Flickr alla luce di una rilettura peirciana*, in *Ocula, Commemorating Charles S. Peirce (1839-1914): interpretive semiotics and mass media*, novembre, [on-line] www.ocula.it
- FONTANILLE, J. (1989), *Les spaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- FONTANILLE, J. (1999) "Modes du sensible et syntaxe figurative", in *Nouveaux Actes Sémiotique*, 61/62/63, pp. 1-68.
- FONTANILLE, J. (2004), *Soma et Séma: figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose (trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004).
- FONTANILLE, J. (2008), *Pratiques Sémiotiques*, Paris, PUF (trad. it. *Pratiche semiotiche*, Pisa, Edizioni ETS, 2009).
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. (1998), *Tension et signification*, Liège, Madraga.
- FOUCAULT, M. (1965), *Naissance de la clinique: une archeologie du regard medical*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971).
- FOUCAULT, M. (1976), *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité, I*, Paris, Gallimard (trad. it. *Volontà di sapere. Storia della sessualità*, Milano, Feltrinelli, 1978).
- FOUCAULT, M. (2001), *Dits et écrits*, vol. II, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2014), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- FLOCH, J.M. (1985), *Petites Mythologies De L'Oeil Et De L'Esprit: Pour Une Semiotique Plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin.
- FLOCH, J.M. (1986), *Les formes de l'empreinte*, Périgeux, Fanlac (trad. it. *Le forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2003).

- FLUSSER, V. (2006), *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Mondadori.
- FRANGAPANE, G.D. (2006), *La fotografia come paradigma interdisciplinare*, in rsf, Rivista di Studi di Fotografia, n. 4, Firenze, University Press, [online] www.fupress/rst
- GALASSI, P. (2014), *I Marziani di Mantegazza*, in J. Moggi e R. Stanyon (a cura di), "Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze: Le collezioni antropologiche ed etnologiche", Firenze, University Press.
- GARRONI, E. (1977), *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina.
- GARRONI, E. (1978, [2010]), *Creatività*, Macerata, Quodlibet.
- GARRONI, E. (2005), *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza.
- GEERTZ, C. (1973), *The Interpretation of Cultures*, , New York, Basic Books.
- GEERTZ, C. (1988), *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, Basic Books (trad. it. *Antropologia interpretativa*, Bologna, il Mulino).
- GIL, J. (1978), Voce: "Corpo". Enciclopedia Einaudi, Vol. III, Torino, Einaudi, pp. 1096-1162.
- GOMBRICH, E. (1957) *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Princeton University Press (trad. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965).
- GOODMAN, N. (2008), *I linguaggi dell'arte* (1968, *Languages of art*), a cura di BROSCHI, F., Milano, il Saggiatore.
- GRAZIOLI, E.(1998), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano-Torino, Mondadori.
- GRAZIOLI, E. (2010), *Ugo Mulas*, Milano-Torino, Mondadori.
- GRECHI, G. (2016), *La rappresentazione incorporata. Un'etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.
- GREIMAS, A.J. (1966), *Sémantique structurale*, Larousse Parigi, nuova ed. P.U.F, Parigi 1986 (trad. it. *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1969).
- GREIMAS, A.J. (1970), *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil (trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974).
- GREIMAS, A.J. (1983), *Du sens II. Essais sémiotiques*, Parigi, Seuil (trad. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani 1985).
- GREIMAS, A.J. (1976), *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil (trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro scientifico editore, 1991).
- GREIMAS, A.J. (1984), "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in Actes Sémiotiques, documents, VI, 60, Paris, CNRS (trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in FABBRI, P., MARRONE, G. [a cura di], *Semiotica in nuce*, volume II, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-210).

- GREIMAS, A.J. (1987), *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac (trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988).
- GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. (1979-2007), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2007).
- GREIMAS, A.J. & FONTANILLE, J. (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil. (trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani).
- GROUPE μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Éditions Larousse (trad. it. *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1980).
- GROUPE μ (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil (trad. it. parz. *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Milano, Bruno Mondadori, 2007).
- GUERRA, G., GORGONE, S. (a cura di) [2013], *L'eco delle immagini e il dominio delle forme. Ernst e Fredrich Georg Jünger e la visual culture*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.
- GUGLIELMINI, M.G., TATEO, A. (2007), *La fotografia dal referente al segno*, Aracne, Roma.
- HALLIDAY, M.A.K. (1978), *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*, London, Arnold (trad. it. *Il linguaggio come semiotica sociale*, Bologna, Zanichelli, 1983).
- HEISENBERG, W.K. (2000), *Fisica e filosofia*, Milano, il Saggiatore.
- HJELMSLEV, L. (1942), «Langue et parole», in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 2, pp. 29-44, (trad. it. in *Saggi di linguistica generale*, Parma, Pratiche Editrice, 1981).
- HOCKINGS, P. (1975), *Principles of Visual Anthropology*, World Anthropology Series, The Hague, Mouton.
- HUSSERL, E. (1931), *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Parigi, Colin; *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, L'Aia, M. Nijhoff, 1950 (trad. it. dall'edizione tedesca, *Meditazioni cartesiane*, Milano, Bompiani, 1989).
- HUSSERL, E. (1936), *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, in *Philosophie I* (trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, il Saggiatore, 1961).
- KILANI, M. (2011), *Antropologia. Dal locale al globale*, Bari, Edizioni Dedalo.
- KRAUSS, R. (1977), "Notes on the Index: Seventies Art in America", in *October*, n. 3 e 4 (trad. it. "Note sull'indice" in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi, 2007, pp. 209-233).

- KRAUSS, R. (1996), *I nottambuli*, in *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori.
- KOSSLYN, S.M. (1980), *Image and Mind*, Cambridge, Harvard University Press.
- JAKOBSON, R. (1963), *Essais de linguistique général*, Paris, Minuit.
- ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE - Istituto Nazionale per la Grafica - Istituto Centrale per il Catalogo Unico - Archivio Centrale dello Stato (1999), *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo: beni artistici e storici. Scheda F*, Prima parte, Roma : ICCD.
- LANCIONI, T., MARSCIANI, F. (2007), “La pratica come testo: per una etnosemiotica del mondo quotidiano”, in MARRONE, G, DUSI, N., LO FEUDO, G. (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi.
- LA ROCCA; E. (2014), *Immagine tipizzata e ritratto individuale: gli inizi di un percorso*, in DI MONTE, M.G., DI MONTE, M, DE RIEDMATTEN, H. (a cura di), *L'immagine che siamo. Ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea*, Roma, Carocci.
- LATOUR, B. (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte (trad. it. *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera, 2009).
- LATOUR, B. (1994), “On Technical Mediation”, *Common Knowledge*, 3/2, pp. 29-64.
- LATOUR, B. (1999a), *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Harvard University Press.
- LATOUR, B. (1999b), «Piccola filosofia dell'enunciazione», in BASSO, P.L., CORRAIN, L. (a cura di), *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Genova, Costa e Nolan, pp. 71-93.
- LATOUR, B. (2012), *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte.
- LATOUR, B. (2016), (a cura di), *Reset Modernity!*, London, MIT Press Cambridge MA, Karlsruhe, ZKM Center for Art and Media.
- LENTINI, L. (2005), *Epistemologia postmoderna e razionalità scientifica*, in *Le parole dell'Essere. Per Emanuele Severino*, Milano, Mondadori.
- LEONE, M. (2016), *Microanalisi del velo. Verso una semiotica del drappeggio*, in *Il sistema del velo. trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea*, (a cura di) LEONE, M., de RIEDMATTEN, H., STOICHITA, V. I., Milano, Aracne, I edizione: gennaio 2016, pp. 131-149.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1959), «Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss », in M. Mauss, *Sociologie et antropologie*, Paris, Presses Universitaires de France (trad. it. in *Sociologia e antropologia*, Torino, Einaudi, 1965).

- LÉVI-STRAUSS, C. (1960-2018), *Tristi tropici*, traduzione di B. Garufi, Milano, il Saggiatore.
- LINDEKENS, R. (1980), *Semiotica della fotografia*, Napoli, il Laboratorio Edizioni.
- LINDEKENS, R. (1986), *Dans l'espace de l'image. Essai*, Colletion des melanges de la bibliotheque de la Sorbonne, Paris, Aux Amateurs de Livre.
- LOMBARDO, G. (2010), *Nota per uno statuto mimetico dell'immagine (pre)fotografica* in *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Atti del Convegno, Facoltà di Scienze della Formazione, Palazzo Giavanti, Noto, 7-9 ottobre.
- LORUSSO, A.M. (2010), *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.
- LORUSSO, A.M. (2013), *Il metodo semiotico: interrogazioni e interpellanze* in E/C Serie Speciale della rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, [on-line] www.ec-aiss.it
- LOTMAN, J. (1980), *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza.
- LOTMAN, J. (1998), *Il girotondo delle Muse*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- LOTMAN, J. (2006), *Tesi per una semiotica della cultura*, Roma, Meltemi.
- MAGLI, P. (1980), *Corpo e linguaggio*, Roma, Editoriale L'Espresso.
- MAGLI, P. (1995), *Il volto e l'anima*, Milano, Bompiani.
- MAGLI, P. (2005), *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Venezia, Marsilio.
- MAGLI, P. (2016), *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- MANETTI, G. (2008), *L'enunciazione. Dalla scelta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori Università.
- MANGANO, D. (2018), *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.
- MANGANO, D. (2018), "Obiettivo tatuaggio", in MARRONE, G., MIGLIORE, T. (a cura di), *Iconologie del tatuaggio*, Milano, Meltemi, pp. 137-160.
- MANOVICH, L. (2001), *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge/London (trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Edizioni Olivares, 2011).
- MANOVICH, L. (2006), "Image Future", in *Animation 1*, 25, pp. 25-44.
- MANOVICH, L. (2013), *Software Takes Command*, New York, Bloomsbury Academic.
- MANTEGAZZA, P. (1889), *Seduta di inaugurazione della Società Fotografica Italiana*, Bullettino della S.F.I., A- I, dispensa 1-4, pp. 6.
- MANTEGAZZA, P., GIGLIOLI, E.H., LETOURNEAU, C. (1873), *Istruzioni per lo studio della psicologia comparata*, Firenze, G. Pellas.
- MANTEGAZZA, P. & SOMMIER, S. (1880), *Studii antropologici sui Lapponi*, Firenze, Tipografia dell'Arte della Stampa.

- MARANO, F. (2007), *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, FrancoAngeli.
- MARIN, L. (1989), *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions Usher (trad. it. *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2012).
- MARIN, L. (1993), *De la représentation*, Paris, Seuil (trad. it. [a cura di] L. Corrain, *Della rappresentazione*, Milano-Udine, Mimesi Edizioni, 2014).
- MARRONE, G. (1995), “L’estetica nella semiotica”, in MARRONE, G. (dir.), *Sensi e discorso*, Bologna, Esculapio, pp. 1-32.
- MARRONE, G. (2001), *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- MARRONE, G. (2005a), *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi.
- MARRONE, G. (2005b), “Sostanze tossiche, forme stupefacenti”, in *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi.
- MARSCIANI, F. (1995) “Riflessioni sull’immagine. La fiamma della candela in Bachelard”, in MARRONE, G. (dir.), *Sensi e discorso. L’estetica nella semiotica*, Bologna, Esculapio.
- MARSCIANI, F. (1999a), “Del corpo massa”, in P. Basso & L. Corrain (a cura di), *Eloquio del Senso*, Genova, Costa & Nolan.
- MARSCIANI, F. (1999b), *Esercizi di Semiotica Generativa. Dalle parole alle cose*, Bologna, Esculapio.
- MARSCIANI, F. (2007), *Tracciati di Etnosemiotica*, Milano, FrancoAngeli.
- MATTEUCCI, G. (2005), *Filosofia ed estetica del senso*, Pisa, Edizioni ETS.
- MATTEUCCI, G. (2013), “Towards a Wittgensteinian Aesthetics Wollheim and the Analysis of Aesthetic Practices”, *Aisthesis*, 1/2013, pp. 67-83.
- MATTIOLI, F. (2015), *La sociologia visuale. Che cosa è, come si fa*, Acireale, Bonanno Editore.
- MATTOZZI, A. (dir., 2006), *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi.
- MATURANA, H.R. (1993), *Autocoscienza e realtà*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- MATURANA, H.R. & VALERA, F. (1987), *L’albero della conoscenza*, Milano, Garzanti.
- MAZZACANE, L. (1985), *Struttura di festa. Forma, struttura e modello delle feste religiose meridionali*, Milano, FrancoAngeli.
- MAZZACANE, L. (1997), *Il Mostro di Galton. Fotografia e dato visivo nell’apparato delle scienze antropologiche di fine Ottocento*, in FAETA, F., RICCI, A. (a cura di), *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, Roma, Documenti e ricerche del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari, pp. 239-257.

- MAZZACUT-MIS, M. (dir., 1997), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, Bruno Mondadori.
- MCLUHAN, M. (1964), *Understanding Media: The Extension of Men*, New York, McGraw Hill (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 2008).
- MERLEAU-PONTY, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Parigi, Gallimard (trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, il Saggiatore, 1965).
- MERLEAU-PONTY, M. (1961), *L'oeil et l'esprit*, Parigi, Gallimard (trad. it. *L'occhio e lo Spirito*, Lecce, Milella 1971).
- MERLEAU-PONTY, M. (1964), "Note du 20 mai 1959", in *Le Visible et l'invisible, Suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard.
- METZ, C. (1968), *Essais sur la signification au cinéma I* (trad. it. ARPA' A., FERRINI, F., *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione del cinema*, Milano, Garzanti, 1972).
- METZ, C. (1991), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Gallimard (trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995).
- MIGLIORE, T. (dir., 2006), *Rimediazioni. Immagini interattive*, 2 Vol., Roma, Aracne.
- MIGLIORE, T. (2011), "Arrangiamenti e compromessi del plurale nell'enunciazione fotografica", in DEL MARCO, V., PEZZINI, I. (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Atti del XLII Congresso AISS, numero monografico di E|C, Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, vol. 7/8, Roma, Editore Nuova Cultura, pp. 146-156.
- MIGNEMI, A. (2003), *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri.
- MIGNEMI, A. (2013), *Dall'immagine al documento*, in *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Atti del Convegno a cura di F. Faeta, G.D. Fragapane, Messina, Edas s.a.s. di D. Vicidomini & C.
- MIRAGLIA, M. (2010), *Il dispositivo ottico e la sua funzione eidetica* in *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Atti del Convegno, Facoltà di Scienze della Formazione, Palazzo Giavanti, Noto, 7-9 ottobre.
- MITCHELL, W.J.T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press (trad. it. *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2009).
- MITCHELL, W.J.T. (2002), *Showing seeing: a critique of visual culture*, First Published August 1, Research Article, URL : <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>

- MITCHELL, W.J.T. (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi.
- MIRZOEFF, N. (2003), *The Shadow and the Substance: Race, Photography, and the Index*, in C. Fusco, B. Wallis, *Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self*, New York, Abrams.
- NANCY, J.-L. (2002), *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaele Cortina Editore.
- NANCY, J.-L., FERRARI, F. (2003), *La pelle delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri.
- NEWHALL, B. (1982), *Storia della fotografia*, New York, The Museum of Modern Art.
- NOIRIEL, G. (2006), *L'identification des persone*, in *Du papier à la biométrie. Identifier les individus*, Collection Académique, Presses de Sciences Po.
- PADOAN, T. (2013), *Etnografia e semiotica: su divinità, asceti, pietre, e altri soggetti recalcitranti*, in E/C Rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici.
- PAOLUCCI, C. (2006), “«Antilogos». Imperialismo testualista, pratiche di significazione e semiotica interpretativa”, in *Semiotiche. Testo, pratiche, immanenza*, n. 4, Torino, Ananke, pp. 123-141.
- PAOLUCCI, C. (2007), *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani.
- PAOLUCCI, C. (2013), *Quale metodologia semiotica dopo la fine della svolta linguistica? Il caso della teoria dell'enunciazione*, in E/C Serie Speciale della Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line.
- PARSI, F. (2014), “Corpi e dispositivi: una prospettiva cognitivista”, in *Dispositivi*, Fata Morgana n. 24, pp. 45-56.
- PARSI, F., PENNISI, P. (2015), *Abiti d'azione e concetti attraverso la metafora peirciana della fotografia composita: il nesso con l'embodied cognition*, in RIFL, pp. 300-311, [online] www.rifl.unical.it
- PEIRCE, C.S. (1931-1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. I-VI, a cura di HARTSHORNE, C., WEISS, P. (1931-1935), voll. VII-VIII a cura di BURKS A.W. (1958), Cambridge MA, Belknap Press (trad. it. *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Bompiani, Milano, 2003).
- PEIRCE, C.S. (1980), *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, (trad. it. e cura di BONFANTINI, M.A., GRASSI, L., GRAZIA, R., Einaudi, Torino).
- PEZZINI, I. SPAZIANTE, L. (2014), “Introduzione. Everyday Media Life: la realtà è mediale”, in PEZZINI, I. SPAZIANTE, L. (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 5-13.
- PEZZINI, I. (2019), *Ecce homo. La riflessione di Lotman tra icone, caricature e ritratti*, in *Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti*, a cura di BERTELÉ, M., BIANCO, A., CAVALLARO, A., published 2019-09-10.

- PIAGET, J., INHELDER, B. (1966), *L'immagine mentale chez l'enfant*, Paris, Gallimard.
- PIAZZA, F. (2008), *La retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*, Roma, Carocci.
- PINOTTI, A. (2010a), *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Mantova, Tre Lune.
- PINOTTI, A. (2010b), *La diapositiva invertita: breve storia di un errore fecondo*, in *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Atti del Convegno, Facoltà di Scienze della Formazione, Palazzo Giavanti, Noto, 7-9 ottobre.
- PINOTTI, A., SOMAINI, A. (2016), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- POLACCI, F. (2020), *Inquadrare per creare. Sulle tracce semio-estetiche della foto di scultura*, Milano, Mimesis.
- POLIDORO, P. (2008), *Che cos'è la semiotica visiva*, Roma, Carocci.
- POZZI, E. (1996/1997), *Fotografare l'inconscio: Galton e Freud*, in *IL CORPO* - IV, 6/7, [on-line] www.ilcorporivista.it
- PUCCINI, S. (2005), *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana del 1911*, Roma, Meltemi.
- PUCCINI, S. (2006), *Il corpo, la mente e le passioni. Istruzioni, guide e norme per la documentazione, l'osservazione e la ricerca sui popoli nell'etno-antropologia italiana del secondo Ottocento*, Roma, CISU.
- QUINTAVALLE, A.C. (1973), *Conversazioni con Ugo Mulas*, in *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Parma, Istituto di Storia dell'Arte.
- RASTIER, F. (1987), *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
- RASTIER, F. (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF (trad. it. *Arti e scienze del testo*, Roma, Meltemi, 2003).
- RESIDORI, L., BOTTI, L. & RONCI, P. (1978), *Determinazione del tiosolfato residuo sulle pellicole fotografiche: confronto tra il metodo iodio-amilosio e blu di metilene*, Roma, Bollettino dell'Istituto Centrale per la Patologia del Libro, XXXIX.
- RESIDORI, L. (2009), *Fotografie. Materiali fotografici, processi e tecniche, degradazione, analisi e diagnosi*, Padova, il Prato Edizioni.
- RICCI, A. (dir., 2015), *Etnografie visive nella ricerca antropologica contemporanea: cinema, video, fotografia, realtà virtuale*, in "Voci. Annuale di scienze umane", a. XII.
- RICOEUR, P. (1974), *Tempo e racconto*, Roma, Jaca Book.
- RICOEUR, P. (1986), *Dal testo all'azione*, Milano, Jaca Book.
- RICOEUR, P. & GREIMAS, A.J. (2000), *Tra semiotica e ermeneutica*, F. Marschiani (ed.), Roma, Meltemi.
- RICUPITO, C. (2008), *Jean-Luc Nancy: rappresentazione, esposizione, nudità*, tesi di dottorato in Estetica e Teoria delle Arti, Università degli Studi di

- Palermo, XXIV Ciclo, tutor: Prof.ssa P. de Luca, co-tutor: Prof. L. Russo.
- RITCHIN, F. (2012), *Dopo la fotografia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi Ns.
- ROGERS, D. (2007), *The Chemistry of Photography: From Classical to Digital Technologies*, Royal Society of Chemistry.
- ROSELLI, M.G. (2014), *La fototeca*, in J. Moggi e R. Stanyon (a cura di), "Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze: Le collezioni antropologiche ed etnologiche", Firenze, University Press.
- SACCHI, A. (2017), *Vedere la razza/fare la razza*, in *A fior di pelle*, a cura di Elisa Bordin e Stefano Bosco, Verona, © ombre corte.
- SANCHEZ, J-L. (2011), *L'anthropométrie au service de l'identification des récidivistes: l'exemple des relégués en Guyane française*, in P. Piazza (dir.), *Aux origines de la police scientifique: Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala.
- SAUSSURE, F. (1922), *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris, Edition Payot, (trad. it. *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 2015).
- SCALABRONI, L. (2003), *Per una semiotica della fotografia*, in *Arcojournal*, e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo.
- SCARAMELLA, L. (2003), *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, De Luca Editori d'Arte.
- SCHAEFFER, J.M. (1987), *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil (trad. it. *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologna, Clueb, 2006).
- SHALINS, M. (1976), *Culture and Practical Reason*, Chicago, University of Chicago Press
- SCHAPIRO, M. (1985), *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Torino, Nuovi Saggi.
- SCHARF, A. (1979), *Arte e fotografia*, Torino, Einaudi.
- SCHARF, A. (1981), *Fotografia coloniale*, in A. Schwarz et. al., *Fotografie e colonialismo/1*, «Rivista di storia e critica della fotografia», numero monografico, anno II, 3, luglio-ottobre, 1981, pp. 2-7
- SCHWEITZER B. (1967), *Alla ricerca di Fidia e altri saggi sull'arte greca e romana*, Milano, il Saggiatore.
- SERENA, T. (2010), *L'archivio fotografico: possibilità derivate potere in Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi*, Atti della Giornata di Studi (Venezia 29 ottobre 2008), a cura di A.M Spiazzi, L. Maioli, G. Giudici, Crocetta del Montello, Terra Ferma Edizioni.
- SEKULA, A. (1996/1997), *Il corpo e l'archivio*, in *IL CORPO - IV*, 6/7, [online] www.ilcorporivista.it (questo saggio è stato pubblicato la prima

- volta con il titolo *The Body and the Archive*, in *October*, 39, 1986, la traduzione è di Enrico Pozzi).
- SIGNORINI, R. (2001), *Arte del fotografico. I confini della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi vent'anni*, Pistoia, Editrice C.R.T.
- SIGNORINI, R. (2009), *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, URL : http://www.fototensioni.net/signorini_peirce.html
- SILVESTRI, D. (1998), *Il documento fotografico*. "Fotografia e Dintorni", ottobre, n. 22.
- SOLINAS, P. G. (dir., 1988), *A sud dell'Occidente. Viaggi, missioni e colonie della vecchia Italia*, «La Ricerca Folklorica», n°18, ottobre.
- SONESSON, G., (1989), *Pictorial Concepts. Inquiries into the semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund, ARIS Nova Series, Lund University Press.
- SONTAG, S. (2004), *Sulla fotografia. Realtà e immagini nella nostra società*, Torino, Einaudi.
- STATERA, G. (1997), *La ricerca sociale. Logica, strategie, tecniche*, Roma Seam.
- STOICHITA, V. (1998), *L'invenzione del quadro*, Milano, il Saggiatore.
- STOICHITA, V. (2019), *L'immagine dell'altro. Neri, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, Firenze, La Casa di Usher.
- STULIK, D.C. & KAPLAN, A. (2013), *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, J. Paul Getty Trust.
- TARABORRELI, D. (a.a. 2011/2012), *Archivi fotografici digitali: modelli, esperienze e un prototipo*, Tesi di laurea in Archivistica Informatica, Università di Bologna, relatore: Prof.ssa F. Tommasi.
- TRUCCHIO, A. (2015), *Ideologia e rappresentazione: il potere delle immagini in Louis Marin*, in *Paideutika*. Quaderni di formazione e cultura.
- TUGNOLI, C. (2014), *Idee per una filosofia del ritratto. L'altro ritratto*, in C. Tugnoli (dir.), *RITRATTO DELL'ANIMA/ANIMA DEL RITRATTO*, Rovereto, Osiride.
- VACCARI, F. (2011), *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi.
- VENERI T. (2011), *Dai limiti del luogo alle barriere dello spazio*, *Between*, I.1, p. 8, URL : <http://www.between-journal.it/>
- VIOLI, P. (1997), *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani.
- VIOLI, P. (2005a), "Il soggetto è negli avverbi". *Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco*, in *EC Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line*.
- VIOLI, P. (2005b), *Il corpo, le pratiche*, in *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line*. Intervento alla Scuola Superiore di Studi Umanistici, Bologna 29 novembre, in occasione della presentazione di *Sensi Alterati*, a cura di G. Marrone, Roma, Meltemi.

- VIOLI, P. (2009), “Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza”, in GILBERTI, E. (dir.), *Finzioni autobiografiche*, Urbino, QuattroVenti, pp. 201-224.
- VIOLI, P. (2012), “Nuove forme di narratività. Permanenza e variazioni del modello narrative”, in LORUSSO, A.M., PAOLUCCI, C., VIOLI, P. (a cura di), *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bologna, Bononia University Press, pp.105-132.
- VOLLI, U. (2008), *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza.
- VOLLI, U. (2014), *Leggere le immagini?*, in *Immagini efficaci/Efficacious images - Lexia | 17/18*, Rivista di semiotica, Roma, Aracne.
- WAGNER, R. (1992), *L'invenzione della cultura*, Milano, Ugo Mursia Editore.
- WALL, J. (2013), *Fotografia e intelligenza liquida*, in J. Wall, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, Macerata, Quodlibet.
- WITTGENSTEIN, L. (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell (trad. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1995).
- WITTGENSTEIN, L. (1996), *Filosofia*, a cura di D. Marconi, testo tedesco a fronte e traduzione italiana a cura di M. Andronico, Roma, Donzelli.
- WÖLFFLIN, H. (1928), *Destra e sinistra nell'immagine* (trad. it. di P. Conte, in A. Pinotti, 2010, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*, Mantova, Tre Lune).
- ZANNIER, I. (2007), *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della “invenzione meravigliosa”*, Roma, Carocci.
- ZAVATTARO, M., ROSELLI, M.G. (2013), *Obiettivo Uomo. La variabilità umana nella fotografia antropologica di Paolo Mantegazza*, in *Museologia Scientifica Memorie*, Ferrara, (ANMS).