

Snapshot Culture

The Photographic Experience in the Post-Medium Age

Edited by Adriano D'Aloia and Francesco Parisi



C

OMUNICAZIONI SOCIALI

JOURNAL OF MEDIA, PERFORMING ARTS AND CULTURAL STUDIES

1

Anno XXXVIII Nuova serie
N. 1 January-April 2016

Indice/Index

SNAPSHOT CULTURE **The Photographic Experience in the Post-Medium Age** edited by Adriano D'Aloia - Francesco Parisi

ADRIANO D'ALOIA - FRANCESCO PARISI Snapshot Culture. The Photographic Experience in the Post-Medium Age	p.	3
ENRICO MENDUNI Fotografia prima e dopo: rotture e continuità intorno alla svolta digitale	»	15
FEDERICA MUZZARELLI Snapshot Aesthetics: From Everyday Life to Art and Viceversa	»	24
ENZO D'ARMENIO Il dibattito semiotico sulla fotografia oltre il cinema: appunti per una retorica intermediale	»	33
OLIMPIA CALÌ Images Manipulated by Fans: A Case Study on Fanarts	»	46
GABRIELLA TADDEO Fermo, sorridi, clicca! Etnografia visuale nell'epoca dei big (visual) data	»	52
JEANETTE VIGLIOTTI The Currency of Visibility: Visual Subjectivity and Memory on Instagram	»	64
ANNA GREBE The 'Death Selfie': About the (Im)possibility of a Selfie as Post-Mortem Photography	»	69
LORENZO MARMO Looping, Laughing and Longing: The Animated GIF in the Contemporary Online Environment	»	78
ALESSANDRA CHIARINI The Multiplicity of the Loop: The Dialectics of Stillness and Movement in the Cinemagraph	»	87

SERGIO MINNITI

La rimaterializzazione della fotografia nell'era digitale: il caso dei *polaroider*

p. 93

LORENZO DONGHI

The *Here Is New York* Exhibition: Photography as Collective Witnessing

» 101

SIMONA ARILLOTTA

Morfologia della lacrima: immagini della sofferenza nel fotoreportage di guerra contemporaneo

» 107

RUGGERO EUGENI

Lytro: The Camera as Hypersensor

» 115

Miscellanea

STEFANIA ANTONIONI - GEA DUCCI

Sincronizzati con la società digitale: nuove tendenze della comunicazione sociale contemporanea

» 127

MABEL GIRALDO

Richard Schechner: da *Restoration* ai Performance Studies. Un'indagine preliminare

» 138

MASSIMO SCAGLIONI

Television across the Borders: The Distribution of US Series on Italian-Speaking Swiss TV and the Role of Public Service Broadcasting

» 150

ENZO D'ARMENIO*

IL DIBATTITO SEMIOTICO SULLA FOTOGRAFIA OLTRE IL CINEMA: APPUNTI PER UNA RETORICA INTERMEDIALE

The Semiotics Debate on Photography beyond the Cinema: Notes for an Intermedia Rhetoric

Abstract

This article takes some themes from the semiotic debate on photography and examines them in relation to some key issues of audiovisual intermediality. In his book *L'image précaire*, Jean-Marie Schaeffer discusses the medium's nature in detail, emphasising two aspects: the concept of *arché*, the technical operation behind the photographic impression; and the communication context governing photography as a privileged vector for interpretation. Similarly, the fulcrum of interest in contemporary semiotics seems to have moved from textual objects to media practices and experiences. This contribution argues that, in the contemporary debate about overlapping boundaries between media, the gap between the audiovisual images' material aspects – i.e. several definitions and dimensions of formats – is often used for rhetorical effect. These operations are based on the *arché*: the spectator inferentially projects the operation of capture devices to understand the audiovisual 'discourse'.

This contribution also discusses Francesco Casetti and Pietro Montani's theory of intermediality. In his latest book, Casetti writes of a cinema of awareness, which uses 'low-definition' images to generate 'high-definition' thoughts. Montani proposes the concept of *intermedial imagination*, a technique that relies on the gaps between formats to push spectators to critically re-compose such gaps. Both theories hinge on two central concepts: 1) the images' format and 2) the discursive genres. To interpret these gaps critically, spectators must first be able to recognise a technical format or a typical frame.

Starting from some cinematographic examples that exploit the ambiguity of photography, the essay seeks to extend such assumptions to audiovisual forms, in an attempt to establish a unified theory.

Keywords

Intermediality; *arché*; photography and cinema; chronophotography; motion capture.

1. I DISPOSITIVI, LE STRATEGIE TESTUALI, LE REGOLE COMUNICAZIONALI

È possibile schematizzare il dibattito semiotico sulla fotografia in tre concezioni principali. La riflessione inaugurata da Roland Barthes, infatti, mirava a indagare l'essenza del segno fotografico¹. L'interesse principale era quello di descrivere la relazione deittica

* Università di Bologna – enzo.darmenio2@unibo.it.

¹ R. Barthes, *La chambre claire*, Paris: Gallimard-Seuil, 1980. Per una ricostruzione del dibattito semiotico sulla fotografia, si veda M.G. Dondero, "Geografia della ricerca semiotica sulla fotografia", in *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, a cura di P. Basso Fossali, M.G. Dondero, Rimini: Guaraldi, 2006, 21-111.

che ogni fotografia intrattiene con la realtà. Il concetto di impronta ha contribuito a sviluppare questa ipotesi, soprattutto grazie a una ripresa della nozione di *indice* elaborata da Charles Sanders Peirce².

La seconda concezione si caratterizza 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. Come vedremo, questa ipotesi è stata sviluppata in seno alla ‘scuola di Parigi’, soprattutto da Jean-Marie Floch³.

In questa sede ci interessa però sottolineare il passaggio successivo, in cui all’analisi della singola occorrenza fotografica si aggiunge un rinnovato interesse per il contesto comunicazionale che ne regola la significazione sociale. Come sottolineato da Eugeni, nel dibattito semiotico sulla fotografia, “da una definizione dell’essenza della fotografia e di ciò che la distingue da altre forme espressive, si è passati a studiare la fotografia in relazione ai contesti comunicativi in cui è calata e in cui opera”⁴. *L’image précaire* di Jean-Marie Schaeffer ha contribuito in maniera decisiva a questo spostamento, tanto che fin dalla prefazione l’autore esprime la volontà di non voler approntare una teoria ontologica del segno fotografico, ma di assumere una prospettiva pragmatica: l’immagine fotografica è essenzialmente intesa come un segno di ricezione⁵. Piuttosto che interrogarsi sulla natura indicale o iconica del segno fotografico, il punto di partenza di Schaeffer è la definizione dell’*arché* della fotografia, ovvero il funzionamento indicale del *dispositivo*. Trattandosi di un’impressione fisico-chimica, ogni occorrenza fotografica sarebbe prima di tutto un indice, perché connessa al suo oggetto tramite un’impronta a distanza realizzata dalla luce. *L’arché* funzionerebbe quindi non come un attributo dell’immagine, ma come un “presupposto dell’accettazione della regola comunicazionale”⁶. Si tratta quindi di una presupposizione logica, che Schaeffer precisa nei termini di una *tesi di esistenza*. Se l’immagine pittorica è di natura iconica perché del tutto slegata dall’esistenza effettiva dell’oggetto rappresentato, per ciò che concerne l’immagine fotografica, l’*arché* impone una presupposizione logica dell’esistenza di ciò che vi è rappresentato. Nell’eventualità che una fotografia rappresenti il Mostro di Loch Ness, che sappiamo non esistere, non si metterà in dubbio l’*arché*, ma “si dirà ad esempio che si tratta della rappresentazione fotografica di un altro animale”. Oppure, se la rappresentazione mostra un soggetto che sappiamo non esistere, si concluderà che “l’immagine non è di tipo fotografico”⁷. In altre parole, “la tesi di esistenza possiede lo statuto di una regola aprioristica di ricezione e non quello di un’inferenza contingente, variabile da un’immagine fotografica all’altra”⁸. L’indicalità dell’*arché* è quindi un presupposto che regola e anticipa ogni interpretazione: quando riconosciamo un’immagine fotografica (momento indicale) e ci accorgiamo che – sulla base del nostro sapere precedente – esibisce qualcosa di riconoscibile (momento iconico), consideriamo il

² C.S. Peirce, “Nomenclature and Divisions of Triadic Relations”, in *Collected Papers*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1903, 2233-2272. Per una ricostruzione critica degli usi – spesso riduzionisti – della semiotica di Peirce nelle teorie fotografiche, si veda R. Signorini, *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, 2009, http://www.fototensioni.net/signorini_peirce.html. Accessed January 14, 2016.

³ J.-M. Floch, *Le forme dell'impronta* [1986], Roma: Meltemi, 2003.

⁴ R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, Milano: Isu Università Cattolica, 1999, 198-199.

⁵ J.-M. Schaeffer, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico* [1987], Bologna: Clueb, 2006.

⁶ *Ibid.*, 109.

⁷ *Ibid.*, 116.

⁸ *Ibid.*

rappresentato come un campo esperienziale. C'è quindi una tensione intrinseca tra icona e indice, che Schaeffer mette in luce rispetto alle riflessioni dei teorici che lo hanno preceduto. “Alcuni degli autori considerati cercano chiaramente di capire cosa la fotografia è (Dubois), mentre altri sembrano più decisamente orientati a modellizzare cosa essa *fa* (Schaeffer)”⁹.

Tuttavia, al presupposto indicale che inaugura la ricezione, e al riconoscimento iconico della singola occorrenza, va aggiunto un terzo momento, legato alle scene e alle regole comunicazionali all'interno di cui si inserisce l'immagine. Si tratta di vettori fondamentali per l'interpretazione, perché ad esempio, uno scatto di famiglia all'interno di un archivio privato, non è interpretato alla stessa maniera di una foto di una personalità pubblica esibita in un'esposizione museale. Questi tre poli – *arché* indicale del dispositivo, riconoscimento iconico e regole comunicazionali – hanno contribuito a rendere più complessa la riflessione sulla fotografia: ne risulta una sorta di percorso sintagmatico della significazione fotografica, che non può essere ridotto alla sua natura di segno, ma va inserito all'interno di catene di contrattazioni socialmente attestate.

Non è quindi un caso, come nota ancora Eugeni, che “lo studio di Schaeffer [...] è oggi al centro di una nuova valorizzazione soprattutto in Italia”¹⁰. Nonostante le basi epistemologiche siano per alcuni versi agli antipodi, l'approccio pragmatico di Schaeffer è stato accostato da Maria Giulia Dondero alla riflessione di Jean-Marie Floch, la quale si inserisce all'interno della matrice strutturalista e generativa della ‘scuola di Parigi’¹¹.

L'immagine fotografica può anche essere tecnicamente un'impronta, ma nella nostra prospettiva questo non importa: sono le forme dell'impronta a renderla un oggetto di senso possibile, e dal momento che ci interessiamo a queste forme non possiamo più accontentarci di parlare della fotografia in generale¹².

Secondo Dondero bisogna distinguere una prospettiva genetica, che è solo una presupposizione causale di indicialità, da una prospettiva legata alla generazione del senso, che può essere fondata su diverse strategie: seguendo le indicazioni di Floch, la fotografia referenziale “sarebbe solo *una* delle estetiche fotografiche possibili, ovvero quelle che, attraverso un effetto di trasparenza enunciazionale, negano di essere costruite e si esibiscono strategicamente come immagini in grado di ‘lasciare voce alla storia o al mondo’”¹³.

Affiancando la prospettiva generativa di Floch a quella pragmatica di Schaeffer è possibile rendere conto tanto delle presunzioni di indicialità del dispositivo, quanto delle differenti strategie enunciazionali della singola occorrenza, così come delle regole comunicazionali che permettono la contrattazione delle interpretazioni.

⁹ Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine*, 199.

¹⁰ R. Eugeni, “Il dispositivo indisposto. La fotografia e la questione della specificità mediale nell'opera di Paolo Gioli”, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale, Atti del XXXVIII Congresso AISS*, a cura di V. Marco, I. Pezzini, Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2011, 225.

¹¹ Dondero, “Geografia della ricerca semiotica sulla fotografia”.

¹² Floch, *Le forme dell'impronta*, 8.

¹³ Dondero, “Geografia della ricerca semiotica sulla fotografia”, 33. Per una ricognizione sulle rimanenti estetiche – mitica, sostanziale, obliqua – si veda Floch, *Les formes de l'empreinte*, 13-15 della tr. it.

Tabella 1 - *Una generalizzazione delle fasi di interpretazione di un'occorrenza fotografica*

<i>Sequenza di significazione</i>	Arché del dispositivo ←→	Segno/testo fotografico ←→	Regole comunicazionali
<i>Operazioni interpretative</i>	Proiezione del sapere sulla produzione	Posizionamento rispetto alla strategia enunciazionale (referenziale, mitica, sostanziale, obliqua)	Contrattazione del senso in accordo alla scena pratica

Il sapere sulla produzione fotografica, quando reso pertinente dal testo, ci impone di considerare la fotografia come il risultato di un corpo ibrido (uomo e dispositivo) che prende posizione nel mondo prima dello scatto: si tratta quindi di una pratica di iscrizione che può e deve essere convocata nel momento della ricezione dell'occorrenza fotografica. "Ciò significa che ogni fotografia riprodotta viene ricondotta all'esercizio di una pratica in situazione, a una traiettoria semantica della pratica stessa, alle sue condizioni di esercizio, e di adattamento alla situazione"¹⁴.

2. CONSAPEVOLEZZA E IMMAGINAZIONE: VERSO UNA RETORICA INTERMEDIALE

Il dibattito semiotico sulla fotografia può essere riportato all'attuale situazione dei media contemporanei, che è stata definita da Rosalind Krauss e Francesco Casetti – tra gli altri – come una situazione postmediale¹⁵. Questo scenario sembra essere legato alla crisi della natura fotografica dei media audiovisivi, natura che è stata messa in discussione a seguito del diffondersi della codifica digitale e dall'utilizzo dei software di elaborazione per la computer grafica. Come osservato da Lev Manovich, la diffusione di questi software non ha solo generato una nuova estetica ibrida tra tecniche fotografiche e digitali, ma ha anche reso superflui i confini tra i domini mediali, che lasciano circolare queste forme ibride a scapito di presunte specificità¹⁶.

Si potrebbe sostenere che la crisi di identità dei media audiovisivi è in parte corrispondente alla crisi della natura fotografica delle immagini. Seguendo però le ipotesi più recenti legate alla nozione di *intermedialità* – come quelle di Pietro Montani e di Francesco Casetti – emerge un apparente controsenso. Proprio ora che le cornici mediali hanno iniziato ad accogliere forme espressive tipiche di altre cornici, è paradossalmente diventato più importante l'ancoraggio ai dispositivi di acquisizione: la specificità delle procedure di registrazione audiovisiva legate agli oggetti tecnici sembra assumere un'importanza crescente.

Nel suo ultimo libro, Francesco Casetti individua tre strategie che il cinema ha adottato per adeguarsi alla situazione postmediale. "Innanzitutto abbiamo un ampio movimento che porta il cinema fuori dai suoi tradizionali confini, verso nuove forme di

¹⁴ *Ibid.*, 57.

¹⁵ Cfr. R. Krauss, *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson, 1999; F. Casetti, "I media nella condizione post-mediale", in *Estetica dei media e della comunicazione*, a cura di R. Diodato, A. Somaini, Bologna: Il Mulino, 2011.

¹⁶ L. Manovich, "Image Future", *Animation*, 1, 25 (2006): 25-44. DOI: 10.1177/1746847706065839.

produzione, nuovi prodotti, una nuova idea di testo e nuovi tipi di immagine [...]. Esso diventa un cinema espanso”¹⁷.

In secondo luogo, per esorcizzare il pericolo che questa prima strategia possa compromettere la sua identità, il cinema prova a riallacciarsi alla sua tradizione puntando sul coinvolgimento e utilizzando tecnologie all'avanguardia: Casetti osserva che l'adozione del 3D è un'indicazione esemplare di questa strategia di immersione sensoriale.

È però la terza via a interessarci maggiormente: piuttosto che aumentare il coinvolgimento dello spettatore, il cinema prova a utilizzare immagini realizzate con altri dispositivi mediali, come *smartphone* o telecamere di sorveglianza, per intensificare l'attività cognitiva dello spettatore, piuttosto che quella sensoriale.

Se il ricorso all'alta definizione, e in particolare al 3D, consentiva al cinema di consegnare il mondo rappresentato allo spettatore, fino a farglielo sentire letteralmente a portata di mano, l'apertura alla bassa definizione, con immagini che provengono da sistemi di sorveglianza, da camere a mano, da *smartphone*, dalla rete, serve a svegliare questo stesso spettatore, a metterlo sull'avviso, e a costringerlo a pensare a cosa significa oggi rappresentare il mondo¹⁸.

Le ipotesi di Casetti si affiancano a quelle di Pietro Montani, che propone la nozione di *immaginazione intermediale*: una tecnica che utilizza gli scarti tra differenti formati audiovisivi e tra differenti forme discorsive per spingere lo spettatore a ricucirli criticamente. L'intermedialità si avvale di tali scarti per spingere lo spettatore – che si serve della sua facoltà immaginativa – ad autenticare le immagini: a rigenerare, tramite la cooperazione differenziale tra i formati e i generi, la loro capacità di riferirsi al mondo. Spiega Montani che “nel riferire l'immaginazione intermediale a una ‘tecnica’ [...], bisogna intendere che non solo l'immaginazione *si serve* di una tecnica, ma anche e innanzitutto che l'immaginazione stessa *ha* qualcosa di tecnico” perché non si tratta solo di una “‘facoltà’ manovrata da un soggetto, ma anche quella di un insieme di pratiche artificiali che esercitano decisivi effetti di soggettivazione”¹⁹. Le riflessioni di Montani si contraddistinguono per un'opzione filosofica: ci interessa sottolineare il forte carattere pragmatico del processo elaborativo dei discorsi audiovisivi. L'intermedialità di cui parla Montani è strettamente legata alle “condotte interpretative che vengono sollecitate dall'ipermediazione”²⁰.

Questa specifica declinazione del fenomeno della ri-mediazione è ciò che definisco come *intermedialità* [...]: un gioco esplicito tra diverse forme mediali, che si fanno sentire nella loro opacità al fine di sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile *differire*²¹.

Nel tentativo di riportare al dibattito semiotico queste procedure, le intenderemo come delle operazioni retoriche. Seguendo le indicazioni del Gruppo μ , con *retorica* ci riferiamo non a una specifica poetica o un genere, bensì al campo d'indagine che concerne “i funzionamenti retorici dei sistemi semiotici”²².

¹⁷ F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano: Bompiani, 2015, 190-191.

¹⁸ *Ibid.*, 186-187.

¹⁹ P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari: Laterza, 2010, XV.

²⁰ *Ibid.*, 13.

²¹ *Ibid.*

²² GRUPPO μ , *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*[1992], Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori, 2007, 154.

Dal nostro punto di vista, la retorica è la trasformazione regolata degli elementi di un enunciato, tale per cui spetta al fruitore sovrapporre dialetticamente, al grado percepito di un elemento manifestato in un enunciato, un grado concepito. Globalmente l'operazione retorica presenta le seguenti fasi: produzione di uno scarto, che chiamiamo allotopia, identificazione e rivalutazione dello scarto²³.

Sono però necessarie due precisazioni per adattare tali considerazioni alla situazione postmediale. Innanzitutto, il campo di esercizio di una tale retorica deve adeguarsi ai fenomeni che il dibattito semiotico contemporaneo ha assunto come propri oggetti: dopo lo spostamento dal segno al testo, deve cioè provare a rendere conto delle esperienze e delle pratiche di significazione²⁴. Nel nostro caso, non sono solo i segni e i testi a interessare una tale retorica, ma le esperienze mediali entro cui si realizzano²⁵. In secondo luogo, essendo tali scarti, come rilevato con chiarezza da Montani, degli scarti tra formati mediali e tra forme discorsive, potremmo accreditare una tale retorica come una retorica intermediale. I nodi teorici da sciogliere riguardano in primo luogo lo statuto da assegnare ai *dispositivi*, ai *formati* e alle *forme discorsive*, prima di concentrare l'attenzione sulle loro relazioni e sulle operazioni interpretative che s'impegnano a disimplicarle.

Il ruolo della fotografia all'interno di queste considerazioni può a questo punto essere precisato. Da un lato si tratta di un oggetto che si presta facilmente a operazioni retoriche, data la sua intrinseca plasticità mediale: "essa tende ad assumere e a surrogare le altre forme di testualità e ad occupare ogni spazio mediale lasciato libero"²⁶. Dall'altro lato, l'intensa riflessione di cui è stata protagonista si è conclusa con la necessità di considerare tanto gli aspetti tecnologici che quelli comunicazionali. L'*arché* della fotografia, il funzionamento del suo dispositivo, può essere trasposto, per quanto riguarda i media digitali, all'*arché* e al funzionamento dei dispositivi di cattura. Se dunque un frammento testuale si caratterizza per il suo essere fortemente ancorato a un formato – ad esempio un filmato realizzato con uno *smartphone* – lo scarto che genera il suo accostamento all'interno di una cornice differente – ad esempio un lungometraggio in alta definizione – costringe lo spettatore a risalire ai dispositivi di produzione per tentare un adeguamento tra le cornici comunicazionali: tali operazioni generano la consapevolezza cognitiva proposta da Casetti con l'ausilio del processo immaginativo descritto da Montani. Per quanto non più indicativa della natura delle immagini, a causa del diffondersi della codifica digitale, la presunzione di indicività dei dispositivi rimane un perno fondamentale su cui contrattare l'interpretazione: la posta in gioco è quella di riuscire a descrivere le relazioni tra segmenti che provengono da dispositivi differenti e gli effetti che vengono generati a seguito dell'interpretazione spettatoriale.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cfr. J. Fontanille, *Pratiche semiotiche* [2008], Pisa: ETS, 2010; R. Eugeni, *Semiotica dei media*, Roma: Carocci, 2010.

²⁵ Per ciò che concerne il rapporto tra la disciplina semiotica e la retorica, si veda soprattutto S. Badir, J.-M. Klinkenberg, eds., *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*, Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2008. Per ciò che concerne una retorica delle pratiche, si veda M.G. Dondero, "Rhétorique des pratiques", *Semen* (2011), <http://semen.revues.org/9380>. Accessed March 19, 2015.

²⁶ P. Basso Fossali, "Foto in forma di 'noi'. L'eclissi rappresentazionale di una coppia", in *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, a cura di P. Basso Fossali, M.G. Dondero, Rimini: Guaraldi, 2006, 286.

3. TIPI DI ESPERIENZA: I FORMATI AUDIOVISIVI TRA TESTO E PRATICA

Queste ipotesi sono vincolate a uno sfondo sociosemiotico, per cui le procedure di analisi devono adattarsi alle prassi con cui una cultura produce le sue occorrenze effettive. Sulla base delle esperienze di senso si costruiscono delle istanze formali in grado di renderne conto a livello analitico. La proposta di Fontanille è quella di una gerarchia di piani di immanenza in grado di riportare i differenti tipi di esperienza a un unico modello generativo. Ogni piano si caratterizza per la specificità dell'esperienza: ai segni e ai testi vanno aggiunte le pratiche all'interno di cui si dispongono, quindi le strategie e le forme di vita. Secondo Fontanille, "la distinzione tra due livelli di pertinenza dell'analisi semiotica appare al termine di un'analisi continua, quando essa varca la soglia di una discontinuità, durante la procedura di analisi stessa"²⁷.

Tabella 2 - Il percorso generativo dei tipi di esperienza e dei piani di immanenza
 (source: J. Fontanille, "Textes, objects, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la semiotique des cultures",
 E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici On-line, 2004: 22

	TYPE D' EXPERIENCE	INSTANCES FORMELLES	INSTANCES MATERIELLES
	Figurativité	Signes ↓	Prop. sensibles et mat. des figures
→	Interprétation	Textes-énoncés ↓	Prop. sens. et mat. des textes
→	Corporéité	Objets-supports ↓	Prop. sens. et mat. des objets
→	Pratique	Scène prédicative ↓	Prop. sens. et mat. des pratiques
→	Conjoncture	Stratégie ↓	Prop. sens. et stylist. des stratégies
→	Ethos et comportement	Forme de vie ↓	Prop. sens. et mat. des formes de vie
→	Identité spatio-temporelle collective	Culture	

Un testo fotografico può essere analizzato per ciò che esibisce, per l'organizzazione narrativa degli attori, per gli spazi rappresentati (livello del testo), ma può essere analizzato anche per la resa dell'immagine, l'invecchiamento della carta (livello degli oggetti-supporti) o per il punto di vista sulla scena ripresa e il gesto del fotografo (livello della pratica di iscrizione). Non è sufficiente considerare il testo in maniera isolata: la scena pratica deve tenere conto dell'attente-spettatore che fa esperienza del testo-enunciato e le regolarità che riconosce al livello del sistema cultura. "I materiali sensoriali [...]"

²⁷ Fontanille, *Pratiche semiotiche*, 20-21.

innescono e guidano una serie di processi interpretativi svolti da un soggetto, all'interno dei quali le risorse percettive richiedono l'intervento di risorse memoriali e culturali"²⁸.

Seguendo le ipotesi di Schaeffer, emergono quindi due grandezze in grado di regolare l'interpretazione e di collegare il testo tanto ai segni che alle pratiche: il *formato* esibisce nel testo dei tratti del *dispositivo* e della *pratica* di iscrizione; la *forma discorsiva* permette la regolazione dell'interpretazione sullo sfondo di *regole comunicazionali* attestate. Su questo punto sono valide le osservazioni di Stefano Jacoviello, quando sostiene che "lavorare sulla qualità delle specificità tecniche di produzione dell'immagine rischia di far scivolare l'indagine dalle 'forme' ai 'formati'" con il "pericolo di oggettivare e fissare in stereotipi sociologici le forme dei singoli oggetti mediali, confondendoli con i generi di comunicazione cui appartengono"²⁹. Tale confusione deve essere evitata, ma nel caso dei media fotografici, i formati tecnici – ovvero la definizione, la dimensione, la resa e le qualità materiali delle immagini – sono elementi fondamentali per decifrarne la provenienza, perché si pongono come interfaccia tra il testo e la sua produzione. Nella sua analisi Jacoviello rintraccia gli scarti enunciazionali e i simulacri costruiti dalla banda sonora e video: la nostra proposta non è quella di sostituire alle componenti plastiche ed enunciazionali l'analisi dei formati, quanto di affiancarla a queste componenti, riservando loro il ruolo di tematizzare la pratica di produzione all'interno del testo. Sotto questa prospettiva, i formati sono elementi materiali della resa dell'immagine che vanno anch'essi riportati a delle forme.

4. LA FOTOGRAFIA TRA OGGETTO MEDIALE ED ESPERIENZA INTERPRETATIVA

Secondo Fontanille la produzione culturale può integrare all'interno di un'occorrenza di complessità inferiore, ad esempio un segno, la ricchezza dei valori di una forma di vita: è il caso, ad esempio, del simbolo di un partito politico. Più che la pertinenza delle realizzazioni semiotiche, bisogna interrogarsi "sulle esperienze soggiacenti" a ciascuno dei livelli; nel caso dei segni, si tratta di "selezionare, identificare, riconoscere delle figure pertinenti, i formanti che le compongono, e i tratti che le distinguono"³⁰. Questi salti di livello nelle esperienze di significazione vengono chiamate da Fontanille *sincopi* e costituiscono le operazioni retoriche che una cultura normalmente realizza: "la retorica dell'integrazione delle semiotiche-oggetto assicura l'*efficacia simbolica* dei fatti culturali"³¹. Le operazioni retoriche sono efficaci se a seguito del salto di livello comportano la necessità, da parte dello spettatore, di una ridistribuzione interpretativa ai livelli superiori, con un conseguente aumento dell'intensità dell'esperienza.

In altre parole, all'accostamento 'orizzontale' di elementi appartenenti allo stesso piano – le differenze tra formati, tra dispositivi e tra forme discorsive proposte da Montani e Casetti – è possibile affiancare l'analisi degli incassamenti 'verticali' tra le tipologie di esperienze – segnica, testuale e pratica proposta da Fontanille. Essendo i formati nient'altro che le tracce materiali delle pratiche di produzione all'interno di un testo, lo scarto che li interessa deve essere risolto dallo spettatore convocando – a partire

²⁸ Eugeni, *Semiotica dei media*, 59.

²⁹ S. Jacoviello, "Lo sguardo del testimone. Etica, estetica e politica dell'immagine contemporanea", in *Sguardi incrociati. Cinema testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, a cura di D. Chimenti, M. Coviello, F. Zucconi, Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo, 2011, 66.

³⁰ Fontanille, *Pratiche semiotiche*, 25.

³¹ *Ibid.*, 82.

dai segni che costituiscono tali tracce – le pratiche di produzione che le hanno realizzate. A partire dai formati tecnici, lo spettatore proietta il funzionamento dei dispositivi di cattura e le loro pratiche³².

Sulla base di queste ipotesi, propongo alcuni brevi esempi di operazioni retoriche che utilizzano la fotografia come oggetto culturale, ma che possono essere traslate ad altri dispositivi ed esperienze mediali.

4.1. *Repulsion* e la contrattazione intermediale dei vissuti

Il primo esempio mi permette di illustrare alcuni caratteri della *plasticità mediale* della fotografia: il modo in cui le sue immagini possono farsi carico di molteplici interpretazioni a seconda del contesto in cui vengono inserite. In questo caso, tale contesto è quello di un testo filmico, che con le vicende che mette in scena contribuisce in maniera determinante a rimotivare un oggetto fotografico. Si tratta del film *Repulsion* (R. Polansky, UK, 1965).

Carol è una giovane belga che lavora in un centro estetico e vive con la sorella Héléne in un appartamento londinese. Fin dall'inizio ci viene mostrata come una persona problematica, che ha un rapporto con il prossimo impacciato e introverso. All'inizio del film viene inquadrata una fotografia di famiglia all'interno dell'appartamento in cui vive: in linea con il suo carattere, Carol è in disparte dietro i familiari, è colta in una posa timida e distaccata rispetto agli altri componenti.

Figura 1 - *Repulsion* (R. Polansky, UK, 1965):
la foto che ritrae Carol e i familiari



³² E. Branigan, *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*, New York: Routledge, 2006.

Le sequenze successive del lungometraggio mostrano altri atteggiamenti problematici: Carol osserva con insistenza le crepe sul tessuto stradale, è incuriosita ma anche infastidita dagli oggetti che il marito di H el ene tiene nel loro appartamento e risponde indecisa al corteggiamento di Colin.

Rimasta sola dopo la partenza della sorella, Carol sprofonda in uno stato dissociativo: si chiude in casa per interi giorni, incurante della frutta che marcisce e delle mosche che riempiono le stanze. Una serie di allucinazioni inizia a tormentarla: dapprima la casa assume dimensioni spropositate rispetto al normale, poi immagina misteriosi uomini che tentano di violentarla. Quando Colin la raggiunge preoccupato, Carol lo uccide. Allo stesso modo, dopo un tentativo di violenza, Carol uccide anche il proprietario dell'appartamento.

Al rientro della sorella H el ene, la macchina da presa abbandona gli attori e con un lungo piano sequenza attraversa le stanze fino a raggiungere la stessa fotografia mostrata in apertura. Un'ulteriore focalizzazione mostra in particolare la figura di Carol: la sua timidezza e il suo disporsi a margine dei familiari vengono reinterpretati non come sintomo del suo carattere, ma alla luce degli eventi mostrati nel frattempo, attestano un abuso subito durante la sua infanzia.

Figura 2 - *Repulsion* (R. Polansky, UK, 1965): dettaglio della figura di Carol su cui si sofferma l'istanza dell'enunciazione



All'interno dell'esperienza audiovisiva, la fotografia viene insomma reinterpretata: dapprima   un oggetto mediale tipico, una foto di famiglia inserita nella scena pratica che gli riconosciamo come pi  congeniale, quella casalinga. Inserita nella cornice cinematografica, la foto costringe lo spettatore a selezionare altri percorsi interpretativi, tanto che l'abuso viene condensato non in un oggetto o in un testo fotografico, ma in una singola figura: quella di Carol e la sua posa distaccata³³.

³³ Sulla rivalutazione dei segni all'interno delle pratiche audiovisive si veda G. Festi, "Le valenze diffrante del segno in interfaccia. Instagram vs. Flickr alla luce di una rilettura peirciana", in *Commemorating Charles S. Peirce (1839-1914): Interpretive Semiotics and Mass Media, Ocula*, 15 (2014), edited by G. Proni, S. Zingale, [http://www.ocula.it/files/OCULA-15-PEIRCE-Festi_\[1,149.695Mb\].pdf](http://www.ocula.it/files/OCULA-15-PEIRCE-Festi_[1,149.695Mb].pdf).

Si tratta di un caso esemplare di *sincope discendente*, perché un'esperienza vissuta (l'abuso) viene condensata in un singolo segno (la figura di Carol), con un conseguente aumento di intensità nell'esperienza dello spettatore. Al termine del lungometraggio, gli effetti di questa operazione retorica spingono a reinterpretare alcuni elementi chiave dell'intero lungometraggio, che si caricano di un forte valore simbolico: la frutta marcia suggerisce un'innaturale maturazione di Carol, le crepe sulla strada indicano lo strappo subito, la casa enormemente estesa attesta l'impossibilità di regolarsi con l'evento.

4.2. *Holy Motors*: una riflessione sulle pratiche audiovisive

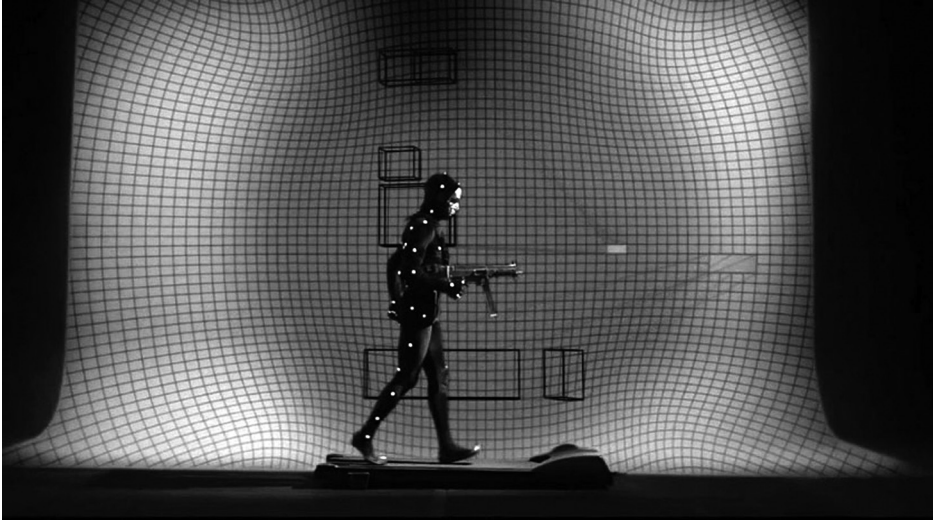
Il secondo esempio è *Holy Motors* (L. Carax, Francia-Germania, 2012): piuttosto che organizzarsi attorno all'oggetto fotografia, risulta essere un complesso discorso riflessivo sulle pratiche di produzione audiovisiva.

Per interpretare tale discorso, è necessario confrontare le emblematiche sequenze di cronofotografia che interrompono la diegesi con gli appuntamenti attoriali che il protagonista Oscar realizza uno dopo l'altro. Il rapporto tra queste due tipologie di sequenze non viene precisato durante il film, ma seguendo le ipotesi di Montani e Casetti, lo scarto tra le sequenze cronofotografiche e le restanti parti sono innanzitutto differenze di formato: le cronofotografie sono sequenze video in bianco e nero, di definizione molto bassa, con una superficie della rappresentazione più limitata. Queste sequenze sono realizzate a partire dalle fotografie di Étienne-Jules Marey – fisiologo e cardiologo francese – risalenti alla seconda metà dell'Ottocento, per studiare la locomozione del corpo umano e animale con maggiore precisione, all'interno di pratiche pienamente scientifiche. All'epoca queste immagini potevano essere assemblate o in cronofotografie compatte, cioè ritraenti più volte il soggetto in posizioni affiancate e trasparenti, oppure in lastre che contenevano tutti gli scatti uno accanto all'altro.

Nonostante non sembrino intrattenere rapporti, uno degli appuntamenti attoriali sembra offrire dei tratti in comune con le sequenze cronofotografiche: si tratta della sessione di *motion capture*. Oscar compie delle evoluzioni atletiche indossando una tuta e dei *marker*, all'interno di una stanza adibita alla registrazione e alla traduzione dei suoi movimenti, che vanno a costituire, previa elaborazione grafica, un *avatar* virtuale.

Entrambe le sequenze hanno a che vedere con delle pratiche legate alla registrazione del movimento umano, ma mentre della cronofotografia viene mostrato solo il risultato testuale – e la pratica di produzione deve essere inferita dallo spettatore – nel caso del *motion capture* viene mostrata solo la procedura di produzione, senza specificare la finalità testuale a cui l'*avatar* in computer grafica verrà destinato. Questo scarto costringe lo spettatore a convocare porzioni enciclopediche dal fuori testo e ipotizzare una breve archeologia dei media, in modo da affiancare alla cornice medica della cronofotografia, quelle della sorveglianza e dell'intrattenimento in cui sembrano iscriversi gli appuntamenti di Oscar. Nonostante le due sequenze appaiano rispettivamente come segmenti testuali con formato tipico (cronofotografie) e pratiche di produzione con dispositivi specializzati (*motion capture*), il loro scarto chiede allo spettatore di essere ricucito convocando le loro globalità.

Figure 3-4 - Holy Motors (L. Carax, Francia-Germania, 2012):
la sequenza di motion capture e un frammento di cronofotografia



Nella pratica cronofotografica, tanto il soggetto quanto l'oggetto dello studio erano il corpo umano e la sua locomozione. Al contrario, nel *motion capture* l'uomo è solo un oggetto tra i tanti all'interno della pratica di produzione, e lavora alla sua stessa espulsione: Oscar obbedisce alla programmazione che il dispositivo di cattura gli impone, comportandosi come un meccanismo tra gli altri. In altre parole, la tesi del film sembra essere che i corpi tecnici e i corpi umani, in assenza di una destinazione culturale che li possa sistemare, perdono la loro discernibilità reciproca e finiscono con il partecipare a un processo di appiattimento, in cui l'insorgere di un valore differenziale – di qualunque tipologia – è ormai solo una questione di fede.

5. CONCLUSIONI

Abbiamo visto come la riflessione di Schaeffer sulla fotografia può essere estesa all'attuale situazione post-mediale, al fine di individuare delle peculiari operazioni retoriche. In primo luogo, l'*arché* del dispositivo fotografico – che regola l'interpretazione attorno a una presupposizione di esistenza del rappresentato – può essere esteso all'*arché* dei dispositivi di registrazione audiovisiva. In questa maniera, ogni formato richiama uno specifico processo di iscrizione e il proprio strumento, sulla base della circolazione pubblica delle tecniche di produzione. In secondo luogo, la specificità dei formati consente una loro contrapposizione dialettica, offrendosi alla costruzione di scarti retorici, che spingono lo spettatore a risolverli dialetticamente. Proprio come nel caso della fotografia, l'interpretazione è resa possibile delle regole comunicazionali in cui si inseriscono le occorrenze: lo spettatore deve risalire a ciascuna pratica e a ciascun dispositivo per risolvere lo scarto.

Tali presupposti possono essere portati alle estreme conseguenze, individuando attorno al formato e alla definizione delle immagini, altre grandezze suscettibili di generare operazioni retoriche. L'attuale dibattito semiotico sulle pratiche di significazione fornisce una base adeguata per indagare una retorica intermediale e una cornice promettente per descrivere le esperienze a cui dà luogo. Come abbiamo visto nella trattazione di *Repulsion*, la fotografia è da un lato capace di condensare un vissuto esperienziale in un singolo segno, e dall'altro di reggere differenti percorsi interpretativi a seconda del contesto comunicazionale in cui viene inserita. A partire da un oggetto mediale tipico – una foto di famiglia, in questo caso – il gioco dialettico con altre immagini spinge alla costruzione di ipotesi alternative. Allo stesso modo, i caratteri generici dei dispositivi e delle pratiche medialità – come nel caso della cronofotografia e del *motion capture* di *Holy Motors* – sono suscettibili di attivare strategie interpretative originali, generate da uno scontro intermediale.