

Carte Semiotiche 2023

Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame



la casa
USHER

Carte Semiotiche
Annali 8

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 8 - Settembre 2023

Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame

A cura di
Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino

SCRITTI DI
AMAGLIO, BEATO, CRESCIMANNO, DEL PILAR,
FONTCUBERTA, MANCHIA, MANGANO, MIGNANO,
MOLAY, REJAS DEL PINO, SANZERI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 8 - Settembre 2023

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Angela Mengoni
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
Guido Guidi, Ronta 23 Luglio 1980, *Da Lunario*, 1968–1999.
Tutti i diritti e il copyright per la pubblicazione dell'immagine
sono di Guido Guidi.
ISSN: 2281-0757

© 2023 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	Università di Siena
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Pré vost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

Fotografia analogica e fotografia digitale: un riesame
a cura di
Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino

Introduzione <i>Dario Mangano e Miriam Rejas Del Pino</i>	9
Comerse la fotografia con patatas <i>Joan Fontcuberta</i>	12
Rilevare per rivelare. Richard Mosse tra visualizzazione e fotografia documentale <i>Valentina Manchia</i>	25
Foto d'interni. Non giudicare mai una rivista dalla copertina <i>Elisa Sanzeri</i>	44
La quantità non ha ucciso la qualità. Alcune riflessioni intorno a Stephen Shore <i>Emanuele Crescimanno</i>	74
Strategie e forme del divismo: sguardi analogici e sguardi digitali a confronto <i>Massimo Roberto Beato</i>	87
Bricolage di sguardi. Immagini deboli, sintassi fotografica e fotolibro <i>Michele Amaglio</i>	103
Materialità dell'analogico e pervasività del digitale: nuove forme culturali nell'epoca della proliferazione visuale <i>Valentina Mignano</i>	118

Spatialiser, positionner. L'espace analogique et le moi photographique <i>Doriane Molay</i>	135
Orphaned photos in Riggs' Miss Peregrine's Home for Peculiar Children <i>Maria del Pilar</i>	152
Corpi sovraesposti e visibilità precarie <i>Miriam Rejas Del Pino</i>	172
Postfazione Fotografia e desiderio <i>Dario Mangano</i>	190
Biografie delle autrici e degli autori	207

*Fotografia analogica e fotografia digitale:
un riesame*

Fotografia e desiderio

Dario Mangano

1. Il fotografo, oggi

Lo scenario, ormai piuttosto comune nelle grandi città, è più o meno questo: Un signore, di solito piuttosto giovane, si ferma in un luogo di passaggio con il suo carrellino stipato di strane attrezzature. Tira fuori cubo di plastica dura, un paio di fili, un certo numero di mollette da bucato, un secchio e, *dulcis in fundo*, un vecchio apparecchio fotografico in legno di quelli adatti a impressionare lastre fotografiche di medie dimensioni. A questo si aggiungono un paio di cavalletti. Sul primo egli posiziona il cubo e sull'altro la sottile scatola di legno. È solo quando quest'ultima viene aperta che si capisce il senso di questo piccolo teatro, perché diviene visibile il romantico soffietto che separa la parte frontale dell'apparecchio, quella dove si trova la lente, e la posteriore, in cui andrà fissata la lastra fotografica. Quello che il ragazzo ha allestito è infatti un laboratorio fotografico degno di Henry Fox Talbot, in cui impressionare e sviluppare, con tanto di prodotti chimici e camera oscura (il cubo, ovviamente) delle vere fotografie. Immagini in bianco e nero, dalla definizione per nulla stupefacente che, con i loro tanti difetti, troveranno posto nel filo da stendere per il tempo necessario a far asciugare i prodotti chimici necessari a svilupparle. Tempo di esecuzione del miracolo? 13 minuti a detta del cartello che campeggia sul cubo di plastica, nel quale si promette ai passanti una vera fotografia analogica (*argentique* nella lingua del professionista). Ovvero, per coloro che hanno conosciuto quel mondo ormai superato, un'immagine fisica, unica, piena di difetti che non è possibile correggere su Photoshop. Se vi state chiedendo quali possano essere gli avventori di questo piccolo negozio di antiquariato visivo, preparatevi a una piccola sorpresa. Per quel che ho potuto vedere, infatti, devo escludere le persone di mezza età. Nessuno dei clienti che ho visto avvicinarsi in un tempo di osservazione non brevissimo poteva conoscere quell'attrezzatura, al punto da convincermi che non è la nostalgia il fulcro di questa impresa. Personalmente propendo per il desiderio di avventura. Le persone che ho visto erano tutte troppo giovani per sapere che vi è stato un tempo in cui, appunto, non tutti potevano riprodurre il frammento di mondo che volevano semplicemente alzando il proprio smartphone e premendo un'inesistente bottone perfettamente emulato dall'interfaccia grafica. Smartphone che io stesso ho tirato fuori dalla tasca per immortalare questa meravigliosa scena, sottraendo anch'io un breve istante al fluire del tempo, e creando così, a beneficio del lettore di questo volume, la "prova" che tutta questa storia non l'ho inventata (Fig. 1).



Fig. 1 – La postazione totalmente analogica di un giovane fotografo contemporaneo.



Fig. 2 – Un negozio di fotografia nella stessa città. Antiquariato o avanguardia?

Certo, questa immagine potrebbe essere generata al computer. Potrei aver chiesto a Midjourney (per chi non lo sapesse è l'equivalente del più famoso ChatGPT ma dedicato alla produzione di immagini) di dare corpo visivo a una mia fantasia, ma nessuno crederebbe mai che un'immagine così sporca, così palesemente rubata, così brutta insomma, potrebbe essere il prodotto di una intelligenza cibernetica. No, due giovani come quelli che vediamo dialogare con il fotografo di strada non avrebbero dubbi che la mia fotografia riproduce una situazione che si è realmente verificata. E d'altronde, loro stessi, con lo smartphone che sicuramente in quel momento avevano in tasca, avrebbero potuto immortalare (e quindi, se ci va di seguire l'etimologia, rendere immortale) quell'istante. Avrebbero anche potuto creare da soli il loro ritratto istantaneamente, postandolo sui social in un attimo e ricevendo di conseguenza un numero di like proporzionato alla capacità che aveva quella immagine di squarciare il muro di indifferenza che caratterizza la cultura visuale contemporanea.

Ma no, ai due ragazzi evidentemente non interessava un'immagine. Non era il risultato visivo a colpirli, non foss'altro perché avrebbero potuto ottenerne uno identico con uno dei tanti programmi di fotoritocco. No, quello che affascinava i ragazzi, e che il nostro imprenditore aveva colto, era il fatto che le fotografie non sono immagini, sono oggetti. Cose che si fanno per mezzo di altre cose, fatte di materiali fra loro molto diversi come il legno, l'acciaio e il vetro, in un tempo che, per quanto compresso, non può mai essere annullato. L'istantanea promessa dalla Kodak era un'iperbole a scopo pubblicitario, non una reale possibilità. Almeno fino all'avvento del digitale. Così, nessuna meraviglia nel vedere, qualche giorno più tardi, un negozio in cui si vendevano proprio quelle attrezzature (Fig. 2). Bottega che si sarebbe detta di antiquariato, se non fosse che il nostro giovane imprenditore, qualche istante prima aveva dato prova che quegli strani, anacronistici apparecchi non erano oggetti da contemplare ma macchine da mettere in azione, strumenti per ottenere qualcosa di affatto nuovo. Delle fotografie.

2. Semiotica e fotografia

La fotografia è senz'altro uno fra gli ambiti in cui il pensiero semiotico ha avuto maggiore influenza. Forse il maggiore in assoluto. Il riferimento è ovviamente a

La camera chiara di Roland Barthes (1980), probabilmente il libro di semiotica più citato al di fuori della letteratura di tale ambito che sia mai stato scritto. Non mi è capitato di trovare un solo libro sulla fotografia che non lo citasse. Un successo straordinario che ha prodotto però alcuni effetti collaterali tanto a carico della fotografia quanto della semiotica.

Quanto alla prima, pensare il segno fotografico, e quindi suggerire che la fotografia dia vita a processi di significazione articolati e complessi, ha consentito di mettere in discussione la sua presunta immediatezza. L'immagine fotografica non si limita a riprodurre il mondo, dà vita a messaggi complessi e stratificati che bisogna essere in grado di cogliere sia attraverso la conoscenza di quello che potremmo chiamare il linguaggio fotografico (anche se Barthes non usa mai questa espressione), sia attraverso la propria personale sensibilità. È l'idea che sta dietro la celebre distinzione fra *studium* e *punctum*. O meglio, è il modo in cui tale distinzione, modellata sui concetti saussuriani di *langue* e *parole*, è stata intesa dalla maggior parte di coloro che hanno ripreso Barthes e che, a mio avviso, in diversi casi hanno semplificato le sue parole (Mangano 2018a). Per esempio, sebbene il *punctum* sia qualcosa che "mi punge", e che quindi stimola la personale sensibilità di chi osserva, è tutt'altro che individuale. Non è soltanto quello che l'immagine dice a me e a me soltanto, qualcosa che è impossibile da condividere e confutare, e che quindi ci porta fuori dal terreno della semiotica per entrare in quello della psicologia. Se fosse così Barthes non avrebbe motivo di spendere diverse pagine a motivare i suoi *punctum*. Ma soprattutto non avrebbe motivo di cambiare idea, come fa nel caso della fotografia dell'esploratore Savorgnan di Brazzà, spiegando nel dettaglio il *motivo* per cui l'iniziale sensazione che aveva avuto non era quella *corretta*. Se, come afferma, non tutto può essere *punctum*, allora esso non è più qualcosa di totalmente individuale e arbitrario ma, appunto, il risultato di un processo logico che è l'immagine stessa (o magari un singolo autore, o una collezione di immagini) a porre. D'altronde, per tornare alla linguistica, quando Hjelmslev ripensa proprio *langue* e *parole* preferendogli i concetti di *sistema* e *uso*, lo fa perché quest'ultimo perde la dimensione individuale per essere pensato come una prassi più o meno estesa che, in quanto tale, non è mai del tutto arbitraria. Più in generale, allora, Barthes suggerisce l'idea che il *punctum* non abbia lo statuto di un'interpretazione ma quello, ben più complesso, di un'ulteriore modalità di significazione che la fotografia è in grado di utilizzare. Un "linguaggio secondo", come dirà Greimas qualche anno dopo nel celebre saggio in cui teorizzerà la distinzione fra una semiotica figurativa e una plastica (Greimas 1984). Non è quello che la fotografia *dice* a renderla ciò che è, ma quello che è in grado di *fare* alla visione.

Il problema nasce dal fatto che l'iniziale impulso a pensare la significazione fotografica è stato letto come un modo di pensare la fotografia come un segno. Lettura peraltro autorizzata dallo stesso Barthes che, nella seconda parte del suo volume, individua l'essenza della fotografia (il *noema*) proprio nell' "è-stato", e quindi nella riproduzione di un frammento di tempo e spazio. La fotografia finisce così per perdere la profondità che lo stesso Barthes le aveva conferito, riducendosi a quell'oggetto visuale che ha come orizzonte ultimo la possibilità di presentificare ciò che non è più. Anche qui si potrebbe discutere di quanto il pensiero di Barthes fosse più articolato (Mangano 2018b), ma poco importa: per molti la fotografia è diventata appunto la riproduzione del reale. Ma soprattutto la semiotica della fotografia è diventata la disciplina che si occupava del rapporto fra il segno fotografico e la realtà.

Da qui il trauma – la parola è di Smargiassi (2015b) – dovuto all'introduzione del digitale che, non prevedendo alcuna trasformazione fisica come quella della pellicola ma solo una sequenza di 0 e 1, è sembrata subito la nemesi dell'idea stessa di riproduzione. Se un qualunque software di fotoritocco può rimodellare i pixel che il sensore registra senza che tale alterazione sia riconoscibile, allora viene meno l'idea di riproduzione. O almeno, questo è stato per grandissime linee il senso del dibattito che si è prodotto quando la fotografia digitale ha cominciato ad affermarsi (Marra 2006, 2017; Smargiassi 2015). Un dibattito che è cessato quando, appunto, il sorpasso è avvenuto. Solo quando la modalità di produzione digitale delle immagini ha prevalso su quella analogica è diventato chiaro che le fotografie continuavano a significare la realtà (non a riprodurla!) come avevano sempre fatto. O, per dirla con altre parole, il regime di credenza che instauravano non era legato alla loro modalità produttiva ma a loro caratteristiche interne (Smargiassi 2015). Rispetto alle quali, peraltro, i fruitori erano diventati molto più competenti, sebbene con gradi diversi di consapevolezza. Forse perché la rivoluzione digitale aveva anche provocato una democratizzazione dell'attività fotografica, un'abitudine a *fare* fotografie senza precedenti.

Riducendo il problema semiotico della significazione fotografica al referenzialismo si era insomma finito per gettare via il bambino con l'acqua sporca, liquidando la comunicazione fotografica come un fatto unicamente visuale e schiacciando le diverse questioni semiotiche unicamente sul problema della veridizione. Sarebbe difficile anche soltanto pensare di spiegare a un giovane nato nell'era digitale non solo le preoccupazioni di coloro che hanno assistito alla sua nascita, ma anche i motivi per cui non si è pensato che vi fosse dell'altro, che il rapporto fra segno e referente non fosse l'essenza della fotografia. Se è vero che è la luce a disegnare l'immagine senza l'intervento umano, non c'è nulla di scontato in ciò che viene prodotto, né nel modo che abbiamo di usare quello specifico tipo di immagine.

Come accennavamo però, il successo di Barthes ha prodotto anche degli effetti collaterali che riguardano la semiotica. O meglio, la semiotica della fotografia, di fatto frenandone lo sviluppo. È un'affermazione impegnativa, me ne rendo conto, ma alla luce di quello che è successo nei quarant'anni che ci separano dalla pubblicazione de *La camera chiara*, mi sembra necessaria. L'effetto che ha avuto il libro di Barthes è che tutto era stato detto. Tutto quello che i fotografi avevano bisogno di sentire, che gli appassionati chiedevano, che gli spettatori potevano voler sapere. Gli unici che potevano non essere soddisfatti erano appunto i semiologi. Coloro che, conoscendo le possibilità della disciplina che praticavano, e vedendo nella fotografia un oggetto di senso poliedrico e affascinante, ritenevano che ridurla a un "semplice" segno era riduttivo. Con il suo *Forme dell'impronta*, successivo di appena due anni al libro di Barthes, Floch solleva esattamente questo problema (Mangano 2018b, 2018a). L'impronta, ammesso che la fotografia possa essere considerata tale in ragione della necessità del processo fotochimico con il quale si produce, non è il prodotto di un'unica possibile messa in forma della realtà. Non soltanto esistono diverse estetiche fotografiche, ma anche altrettante poetiche, e questo perché l'idea che la fotografia riproduce la realtà è solo uno degli effetti di senso che è possibile ottenere. Non a caso è proprio Floch a introdurre l'analisi del livello plastico in fotografia, mostrando come l'automatismo della riproduzione non riducesse affatto le possibilità semantiche. Quanto valeva per la pittura, che Floch conosceva bene, poteva insomma valere anche

per la fotografia. Inutile dire che nel 1982 non era possibile nemmeno immaginare non solo i moderni sensori, ma nemmeno la fusione fra telefono e macchina fotografica, gli archivi di immagini sul web o il ruolo che queste avrebbero avuto sulla costruzione dell'identità grazie a social media come Instagram o Facebook. Processi culturali complessi che si basano su dinamiche che tocca alla semiotica esplicitare, ritornando ancora sulla fotografia con uno sguardo sempre meno legato a ciò che si vede e sempre più focalizzato sul modo in cui essa sussume in sé un insieme molto più ampio e articolato di processi di produzione di senso.

3. *L'invenzione della fotografia*

“...vi invio il vostro quadro [...] vi supplico, se lo troverete buono, di dargli l'ornamento di un po' di cornice, dato che ne ha bisogno, affinché nel considerarlo in tutte le sue parti lo sguardo ne sia attratto e non si disperda, recependo le specie di altri oggetti vicini, che mescolandoli con le cose dipinte confondono la vista” (Stoichita 1993, pp. 65). È con queste parole di accompagnamento che, il 28 aprile 1639, Poussin invia a Chantelou l'opera *Israeliti intenti a raccogliere la manna nel deserto*. Si mostra così l'importanza che per il creatore dell'opera aveva un elemento accessorio come la cornice. Una decorazione di cui la pittura “ha bisogno” affinché lo sguardo si possa disporre alla visione nel modo più consono. Ma soprattutto affinché non *mescoli* ciò che fa parte dell'opera con ciò che le è esterno, ovvero l'ambiente e la parete nel quale andrà appeso. “Per conferire al quadro la visibilità ideale, la cornice non è sufficiente. Il quadro deve essere appeso alla parete in funzione di uno spettatore ideale e tenendo conto della prospettiva” dice Stoichita (1993, p. 66). Per il semiologo infatti la cornice è quel dispositivo semiotico al quale si deve l'invenzione del quadro: se, ex-post, per Poussin è necessaria per guidare lo sguardo, ex-ante è l'atto di delimitare la visione, isolando un frammento di mondo da quelli che gli stanno intorno, a fondare l'atto a un tempo cognitivo e percettivo con il quale viene concepito il quadro. Un atto che ha un suo corrispettivo in un oggetto materiale, la finestra, con la quale si crea una connessione fra spazi eterogenei: quello chiuso e controllato di un ambiente costruito, e dunque culturale, e quello, apparentemente altro, in cui regna una natura più o meno naturale. La finestra, spiega Stoichita, “attualizza la dialettica interno/esterno senza la quale il significato del paesaggio, di ogni genere di paesaggio, non potrebbe nemmeno essere percepito” (Stoichita 1993, p. 45).

Non è un caso se nella storia della pittura siano moltissime le opere in cui si tematizza proprio il ruolo della cornice e dell'azione che comporta. Nicchie, porte, finestre, tende, riquadri e ogni altro genere di manifestazione della soglia fra spazi dotati di un diverso statuto semiotico, diventano così un modo per tematizzare la riflessione concettuale della pittura. È interessante allora che proprio da una finestra nasca l'idea di una fotografia, quella, celeberrima, della casa di Le Gras di Joseph Nicéphore Niépce, il cui panorama è il primo a essere riprodotto “senza la mano dell'uomo”. Dare a un quadro, oltre alla sua vera cornice, anche una cornice dipinta, significa elevare la finzione alla seconda potenza”, scrive ancora il semiologo (Stoichita 1993, p. 65). Infinite trasformazioni che, come Poussin dimostra, ritornano indietro in ultima istanza su quel confine che separa la tela da ciò che non lo è. Un oggetto materiale che, si dimentica spesso, oltre a questa nobile funzione metalinguistica, ne prende in carico una apparentemente meno densa di significato: consentire di appendere il quadro a un qualche tipo di gancio.

In fondo il quadro è questo: un'immagine da appendere. Ovvero un'immagine che, nella sua modalità di fruizione più comune, chiede di essere riportata all'idea di finestra da cui origina. Non è previsto che un quadro venga rigirato fra le mani, che venga avvicinato al volto o allontanato (deve essere lo spettatore eventualmente a muoversi), che venga piegato, che una collezione di pitture si possa sfogliare, lanciare, sventolare, manipolare insomma. Non parlo delle grandi tele, ma anche delle piccole opere in cui di principio si potrebbe farlo. Ma è escluso: il quadro non è fatto per essere toccato. Non è così però per la fotografia. Dai primi daguerrotipi agli smarphone le immagini fotografiche consentono il tocco, anzi, invitano a realizzarlo. Il daguerrotipo, con le sue dimensioni contenute, stava comodamente in una tasca. Per vederlo bene, inoltre, bisognava manipolarlo, facendo in modo che prendesse luce dove serviva, avvicinandolo e allontanandolo dal viso a piacimento, in modo da portare lo sguardo su quell'infinito numero di dettagli che costituivano la sua cifra tecnologica. Non bastava che si vedesse la faccia di Baudelaire, bisognava potersi soffermare sulla sua pettinatura, sul suo enorme cravattino e sul nodo irregolare con cui lo teneva su, sulle piccole eruzioni cutanee che aveva sopra il labbro superiore. Inoltre, bisognava poter passare a una nuova fotografia quando ci si fosse stancati di quella che si stava osservando. Perché, tranne nelle mostre fotografiche, che tendono a emulare i dispositivi della pittura, normalmente di fotografie di uno stesso soggetto se ne danno diverse. Poco importa che sia il numero, tutto sommato contenuto, di un vecchio album o quello pressoché infinito dei file presenti in un telefono o in un computer, le fotografie chiamano altre fotografie. E così, se è sempre possibile osservare i tanti dettagli che la riproduzione fotografica presenta, nella maggior parte dei casi quello che facciamo è passare avanti, vederne un'altra, e magari tornare indietro successivamente, quando tutte le immagini del soggetto che ci interessa siano passate davanti ai nostri occhi. Questo la pittura non lo fa. Certo, è possibile pensare di realizzare una mostra con tutte le *Susanna e i vecchioni* che siano mai state dipinte, ma è difficile che succeda. Inoltre, nessuno potrebbe mai toccare quelle tele, piegarle, metterle una sull'altra, riporle in tasca ed effettuare tutto l'insieme di manipolazioni che invece la fotografia consente, indipendentemente dal fatto che sia analogica o digitale.

Torniamo per un momento al nostro imprenditore. Cosa vende? Intendo dire, cosa vende davvero? Quale valore aggiunge a quelle immagini che le rende appetibili agli occhi di chi può avere tutte le immagini che vuole in un istante, farle vedere a un numero incontrollabile di persone e ricevere persino dei feedback da questi sconosciuti? Un uomo di marketing risponderebbe un'esperienza. Ovvero, nel nostro caso, non qualcosa di visivamente diverso, ma un oggetto visuale che ha delle caratteristiche non visive divenute inusuali che, per ciò stesso, hanno assunto valore. Quello che si offre è innanzitutto una stampa. Una "vera" fotografia direbbero i nostalgici, in ogni caso una fotografia di carta che esiste fintanto che esiste quella carta, e che esiste solo in quello spazio fisico. Certo, la si può appendere come fosse un quadro, magari regalándole una cornice, ma il modo in cui il fotografo la espone è su un filo da bucato. Pronta, cioè, per essere tirata giù. Ma soprattutto messa lì ad asciugare, a testimonianza di un processo di produzione che prevede l'uso di liquidi e la necessità che essi si asciughino prima di poter manipolare l'oggetto. Inutile dire che le fotografie stese non si stanno realmente asciugando, sono lì a significare quel processo, a promettere ai possibili clienti che la loro, se decideranno di acquistarla, sarà di quel tipo: un pezzo di carta che biso-

gna lasciare seccare prima di potervi mettere le mani sopra. Un oggetto che potrà essere appeso, buttato via, strappato (nel caso, malaugurato, in cui il rapporto fra i due giovani dovesse interrompersi), oppure nascosto dove nessun pollice, recto o verso che sia, possa raggiungerlo. E naturalmente invecchiare, perdendo i colori originali, macchiandosi, graffiandosi, insomma registrando i normali segni del tempo.

4. Dall'immagine all'esperienza: Polaroid Lab

Il dibattito nato intorno alla fotografia analogica e digitale, concentrandosi sulle immagini, sembra aver tralasciato proprio questa dimensione esperienziale della fotografia. Una dimensione che non soltanto differenzia analogico e digitale, ma anche, come abbiamo visto, la fotografia da altre arti visive. Il problema della rivoluzione fotografica, in altre parole, non ha a che fare con l'estetica, ma con il più ampio abito dell'estesia, e quindi con l'intero insieme di pertinenze semiotiche che la fotografia convoca. Le quali si danno a partire proprio dai due processi di produzione e fruizione, ciascuno dei quali a sua volta coinvolge umani e non-umani. Barthes lo aveva capito: non esiste una sola fotografia ma tre. C'è una fotografia secondo lo *spectator*, una secondo l'*operator* e una secondo lo *spectrum*, diceva, spiegando che lui si sarebbe occupato soltanto della prima ma non dicendo che, per affrontare le altre, un semiologo avrebbe dovuto guardare a prodotti culturali diversi dalle immagini. Se lo scopo dell'analisi è ricostruire il modo in cui la relazione con la macchina fotografica contribuisce a produrre un *operator* con certe caratteristiche, allora il testo da analizzare non è più una fotografia ma l'apparecchio stesso (Mangano 2018a). Ovviamente, il presupposto di tale ragionamento è che il fotografo, in quanto soggetto "operatore" appunto, non possa essere descritto facendo unicamente riferimento alle caratteristiche che la sua parte umana determina, ma anche a quelle che sono il prodotto di una relazione con quell'oggetto senza il quale non potrebbe fissare alcuna immagine. In altri termini, non soltanto, come è ovvio, una piccola macchina pensata per un fotografo della domenica e un apparecchio super professionale hanno possibilità diverse, ma indirizzano anche a un diverso modo di pensare (non di fare) l'immagine. L'*operator* barthesiano, in altre parole, è un ibrido, ovvero, secondo Latour che ha proposto questa fortunata definizione (Latour 2021), un soggetto la cui azione sociale e culturale è l'esito della relazione fra umano e non-umano che lo costituisce. Così, progettare l'interfaccia di una macchina fotografica, significa dare consistenza materiale a un'idea di fotografo che, in seguito, potrà essere inferita proprio a partire dalle scelte fatte (Mangano 2018a). Ci torneremo.



Fig. 3 – Polaroid Lab consente di ottenere la tipica stampa polaroid da una fotografia fatta dallo smartphone.



Fig. 4 – Il funzionamento del Polaroid Lab

Il marchio Polaroid ha fatto la storia della fotografia producendo pellicole e apparecchi fotografici per quasi un secolo. Non la fotografia come oggi la conosciamo però, perché la tecnologia che è alla base del successo di questa multinazionale statunitense fondata nel 1937 da Edwin H. Land, aveva senso soltanto nell'epoca della fotografia analogica. Il sistema Polaroid garantiva infatti la possibilità di avere fotografie perfettamente sviluppate pochi minuti dopo lo scatto in un'epoca in cui, invece, tra lo scatto e la visione potevano trascorrere molte ore, se non giorni. Una possibilità che interessava diverse tipologie di utenti. I turisti impazienti, certo, ma soprattutto i fotografi professionisti che avevano bisogno di verificare l'illuminazione di un set, oppure gli ingegneri e gli architetti che dovevano realizzare un rilievo o un collaudo. L'unico prezzo da pagare era il fatto che il sistema non prevedeva la presenza di un negativo, dunque ogni Polaroid era di fatto una stampa unica e irripetibile. Nulla di diverso dal daguerrotipo che, per lo stesso limite, aveva perduto terreno nei confronti del calotipo di Henry Fox Talbot che, con il negativo, consentiva di stampare la fotografia un numero infinito di volte. La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, con buona pace di Walter Benjamin, è stata una scelta e non una necessità tecnica. Inutile dire che con l'affermarsi del digitale, una tecnologia del genere è presto divenuta superflua, e di conseguenza il suo costo inaccettabile, al punto da determinare nel 2008 la chiusura dell'azienda. Pochi anni dopo, però, nel 2017, il marchio è stato acquisito da un'azienda olandese dal significativo nome di *The impossible project* che ha reingegnerizzato tanto gli apparecchi quanto soprattutto le pellicole a sviluppo istantaneo. L'obiettivo non era solo quello di resuscitare il sistema com'era al momento della sua scomparsa, ma rilanciarlo, ripensandolo in un contesto completamente diverso. A dimostrarlo, più ancora che le moderne riproduzioni delle macchine vintage, è il Polaroid Lab (Fig. 3,4)

L'idea è semplice: produrre delle fotografie Polaroid a partire da immagini scattate con lo smartphone. Il Lab, infatti, altro non è che una sorta di macchina fotografica che ha la particolarità di riprendere il display del telefono e di riportare l'immagine sulla ben nota pellicola (Fig. 4). Ci vogliono 15 minuti affinché lo sviluppo si completi, un tempo enorme per un nativo digitale. Un tipo di utente che non è nemmeno abituato al fatto che l'immagine compaia progressivamente, acquisendo definizione man mano che il tempo passa. Il risultato finale è una fotografia cartacea, tale e quale a quelle con cui si aveva a che fare in epoca analogica, anche se tecnicamente proviene da un dispositivo digitale. Faccio notare che la caratteristica della Polaroid è quella di presentare un vistoso bordo bianco intorno all'immagine quadrata, bordo che nella parte bassa ha un'ampiezza maggiore per ospitare le sostanze chimiche necessarie per lo sviluppo. La Polaroid, insomma, incorpora quella cornice di cui abbiamo parlato che, per la sua irregolarità, è anch'essa divenuta iconica.

Come in tutte le traduzioni, anche in quelle tecnologiche sono i dettagli che contano, e qui ce ne sono diversi significativi. Il primo, anche se non necessariamente il più evidente, riguarda l'opportunità di un processo così complesso. Ci sono molte stampanti portatili che è possibile collegare anche via wireless a qualunque smartphone, alcune delle quali sono prodotte dalla stessa Polaroid. Con la connessione diretta, peraltro, la qualità di stampa risulta migliore di quella ottenibile con il Polaroid Lab che, di fatto, fotografa il display digitale che ha una risoluzione e una resa cromatica inferiore al file. Ma ovviamente non è la qualità intesa in senso ingegneristico che conta in questo caso. L'utente di questo dispositivo non

è interessato al miglior trasferimento dei pixel sulla carta che sia possibile ottenere. La qualità che lo interessa, semmai, è quella dell'esperienza di produzione di una fotografia, in cui risoluzione e cromatismi contano poco o nulla. Che ben vengano allora le dominanti di colore, le sgranature, la polvere e perfino la sottile striscia bianca di un capello, purché si possa toccare l'immagine, attendere trepidanti che compaia, ascoltare il suono metallico di un meccanismo fisico, perfino provare la delusione di un esperimento fallito. Delusione resa finalmente tangibile dal fatto che la stampa venuta male è irrimediabilmente perduta, non si può più aggiustare né ritoccare, e che il costo l'utente ha dovuto sostenere per generarla, il prezzo di quel foglio di carta, non è recuperabile. A meno di non decidere di convivere con quell'errore naturalmente, o addirittura di valorizzarlo positivamente. È il fascino dell'imprevedibile che è proprio di una tecnologia complessa come quella fotografica, che ha molto contribuito a determinare la sua estetica (Cheux 2003), costringendo la pittura a misurarsi con questa possibilità. Penso ovviamente all'*action painting* e a tutte quelle tecniche che, al contrario della pittura tradizionale, cercano di introdurre il caso nella produzione artistica.

A ben guardare è il design di questo oggetto nel suo complesso a suggerire la sua diversità rispetto alla sensibilità digitale. Il tasto di accensione del dispositivo, per esempio, non si limita a dargli energia facendo illuminare le immancabili spie, ma provoca l'allungamento della parte superiore. Non uno scatto, ma un movimento lento, frenato da un ammortizzatore che lo rende progressivo, regalando all'utente una sensazione che nulla ha a che vedere con la visione e che probabilmente ha poche o nessuna ragione tecnologica, ma che produce senso. Lo stesso che deriva dalla forma stondata del dispositivo, che è una evidente citazione del design delle macchine Polaroid, come d'altronde lo è il "pulsante di scatto" rosso, ben visibile sul corpo della macchina. Non c'è nessun display, nessuna interfaccia touch, nessun wireless, nessuna dematerializzazione insomma, al contrario tutto è fisico, caldo come solo la plastica sa essere, rumoroso e imperfetto. Attenzione però, il digitale non viene bandito, semplicemente viene narcotizzato, spostato altrove, reso disponibile all'occorrenza, ma solo a richiesta. Il sistema funziona infatti grazie a un'app che deve essere installata sullo smartphone e con la quale la fotografia viene ridotta a un formato quadrato compatibile con questo strano dispositivo di stampa. Ma ovviamente l'app può fare molto di più. Per esempio è possibile realizzare a partire da un qualunque video un'immagine fisica che, quando viene inquadrata con lo smartphone, si anima in realtà aumentata riproducendo nella cornice "reale" dell'inquadratura il video stesso. Il video risiede nel sito Polaroid e può essere reso pubblico o mantenuto privato, ovvero riprodotto solo dallo smartphone che l'ha creato. Il digitale, con le sue condivisioni e i suoi like, è sempre a portata di mano, ma resta dietro le quinte di un'esperienza che deve essere diversa da quella che per i nativi digitali è diventata la regola. La parola chiave, ripetuta continuamente nei video promozionali e nei tanti commenti che circolano è "realtà": con Polaroid Lab la fotografia diventa reale. Come se la possibilità di acquisire immagini in ogni momento, vederle, manipolarle e lanciarle in rete, pronte a ricevere potenzialmente milioni di commenti e reazioni di vario genere non fosse qualcosa di "reale". Il problema allora non è la realtà, ma il modo in cui si significa la realtà, ovvero i parametri che in un determinato contesto socio-tecnico siamo disposti a considerare necessari e sufficienti a garantire lo statuto di realtà a qualcosa.

Uno dei problemi, lo dice chiaramente Oskar Smolokowski, il trentenne CEO di

Polaroid Originals (come è stata recentemente rinominata *The Impossible Project*) nel video in cui presenta il prodotto, è che la gente non guarda le fotografie che ha nello smartphone. Stamparle serve a “liberare questi ricordi dal display del telefono”, come se si trattasse delle sbarre di una prigione (“free those memories from behind the phone screen” dice testualmente). Lo statuto di realtà dell’immagine avrebbe insomma a che fare con la sua capacità di darsi a vedere, la quale a sua volta sarebbe legata al ricordo. Non si tratta di fissare l’immagine su un supporto più duraturo, non è la persistenza il problema (percepito), ma la presenza. Il paradosso del digitale, insomma, è al contempo qualcosa di percettivo ma anche di cognitivo: ha a che fare con la privazione di un insieme di sensazioni che accompagna i dispositivi digitali ma riguarda anche i ricordi che, proprio perché così abbondanti e facili da memorizzare attraverso i dispositivi elettronici, scompaiono dall’orizzonte mentale del soggetto. Così, il telefono diventa una trappola che fa perdere di vista chi siamo, o almeno le tappe che ci hanno portato a essere chi siamo in un determinato momento. Una macchina per dimenticare. L’altro punto cruciale è l’imperfezione. Abbiamo detto del rischio che l’immagine sia disastrosa e del piacere perverso che comporta provare questa emozione in un’epoca in cui la tecnologia digitale consente di annullarla, ma il sistema è fatto per rendere ineliminabili le imperfezioni. Il problema non è se ce ne saranno, ma quante saranno e quanto saranno gravi. Se da un lato si lascia spazio al caso in opposizione al calcolo ingegneristico, dall’altro sembra quasi vi sia una tensione positiva verso un’estetica del brutto. O meglio, del brutto in quanto inatteso e quindi come viatico verso il nuovo. È l’idea della Lomografia.

5. Errore e pregiudizio: la lomografia

Il nome Lomografia, e la *Lomographic Society* da cui origina, deriva da una macchina fotografica costruita nell’ex Unione Sovietica, la Lomo appunto, che era la cattiva copia di un modello giapponese (Cosina CX-1) già di bassa qualità (Mangano 2010). Un apparecchio pessimo, che solo il peggior dilettante si sarebbe sognato di utilizzare nell’epoca della fotografia analogica e che, invece, nel 1991, sul finire di quell’epoca, divenne un oggetto di culto. Un trasporto tale da rendere l’inizialmente ristretto gruppo di perversi carbonari appassionati del più basso livello della fotografia amatoriale, un movimento globale. Ma soprattutto da consentirgli di dare vita a una fiorente azienda capace di produrre decine di modelli di macchine fotografiche e centinaia di tipi di pellicola in diversi formati. Unica regola: seguire la strada opposta a quella che in quegli stessi anni seguiva la fotografia digitale. Più le macchine digitali cercavano la perfezione, più le macchine lomografiche cercavano l’imperfezione. Non era difficile in fondo: bastava riprodurre le peggiori macchine fotografiche giocattolo del passato, prive di qualunque regolazione o automatismo e dotate di improbabili lenti in plastica, e mettervi dentro delle pellicole che inizialmente erano i residui di magazzino mal conservati dei grandi produttori, e in seguito la riproduzione fatta senza troppa cura di quelle stesse emulsioni. Inutile dire, “prodotte artigianalmente”. Ovvero, per una fabbricazione come quella di una pellicola che si basa su complessi processi chimici e che quindi in nessun caso può essere manuale, senza grandi controlli di qualità. Una combinazione esplosiva che garantiva che ogni scatto fosse una totale sorpresa ma anche qualcosa di affatto irripetibile. Entrambe emozioni che il digitale stava facendo di tutto per cancellare. Unica cosa in comune fra la fotografia (di-

gitale) e la sua nemesi (analogica): il costo. Un esborso di denaro che, nel caso della prima, si riversava integralmente sull'attrezzatura di ripresa, mentre nella seconda, oltre a riguardare l'apparecchio (che a fronte di un costo di produzione da giocattolo appunto, veniva venduto a cifre notevoli), si distribuiva su tutti i materiali di consumo necessari a vedere finalmente le immagini.

Ecco allora un altro progetto impossibile, reso concreto ancora una volta proprio dall'esistenza del nemico. Ovvero, per un verso gli smartphone e l'idea di fotografia che implicitamente portano avanti, per l'altro il prodotto di maggiore impatto sociale e culturale della digitalizzazione: il web. Se non fosse per il modo in cui Internet ha accelerato la diffusione del manifesto della Lomographic Society, per la possibilità di commerciare direttamente i prodotti, di scovare scorte di vecchie pellicole nascoste, di condividere le lomografie e la loro estetica e, in generale, di amplificare i flussi comunicativi intorno a quella strana idea, i carbonari sarebbero rimasti ben pochi. È il digitale insomma a dare senso all'analogico. E se in una prospettiva strutturalista come quella semiotica questo non desta stupore, quello che è interessante è che, per esaltare le differenze, si attinge al livello più basso di quest'ultimo. Ciò che in epoca analogica sarebbe stato scartato diventa appetibile. Una inversione di senso che fa riflettere sul valore tanto di determinate scelte estetiche, quanto, più in generale, sul senso dell'attività fotografica. Tanto più essa pervade la vita quotidiana, tanto meno se ne ricava piacere. Avere una macchina fotografica sempre in tasca, incorporata in quella necessaria protesi della nostra soggettività che è il telefono cellulare, pur consentendo di cogliere ogni possibile istante della vita di una persona, finisce per eliminare da essa il fotografico. Un paradosso che è tutto nella definizione di fotogenico. Se etimologicamente fotogenico è tutto ciò che genera una fotografia, e quindi sollecita a farla – ovvero, per l'uomo con lo smartphone, qualunque cosa –, il dizionario chiarisce che si tratta di ciò “che si presta a essere fotografato *con buoni risultati*” (c.n.). Nell'epoca in cui tutto è foto-genico diventa urgente interrogarsi su cosa sia *buono*, anche a costo di cercarlo in quello che una volta era il brutto e che, se non altro, è riconoscibile. Con questo ovviamente non voglio dire che tutte le lomografie siano brutte, mi limito a sottolineare il meccanismo – semiotico appunto – grazie al quale una certa qualità espressiva (sfocatura, mosso, colori alterati, composizione casuale, sporcizia ecc.) assume un significato molto diverso da quello che aveva in un altro contesto sociotecnico.

Il punto principale della mia riflessione è tutto in quest'ultima parola. Sto dicendo infatti che l'estetica, e quindi ciò che può essere considerato bello da un essere umano, che è l'unico titolare di tale forma di giudizio, si definisce all'interno di un sistema di cui fanno parte anche entità non-umane come gli smartphone, le macchine lomografiche, le Polaroid e tutto il resto. È il lomografo, nell'epoca della riproducibilità totale, che, grazie alla relazione che ha con quel dispositivo recalcitrante, giunge a un'idea di bello che, prima che quel sistema di relazioni fra uomini e cose si instaurasse, non esisteva.

Latour (2021) insiste molto sul fatto che l'etica in una società complessa sia il prodotto della relazione che umani hanno con non-umani. Pistole, porte, cinture di sicurezza, cartelli stradali, solo per citare alcuni degli esempi che fa, contribuiscono a renderci soggetti sociali, co-determinando il sistema di valori di volta in volta accettato. Non a caso questo filosofo delle tecniche provocatoriamente propone di dar voce agli oggetti in quell'ideale parlamento in cui si discutano le regole della convivenza comune (Latour 1999). Quello che forse non è ovvio è

che qualcosa di molto simile accade con l'estetica. La titolarità del bello non è puramente umana come saremmo istintivamente portati a pensare, ma è anch'essa il prodotto di un sistema di relazioni che tiene insieme entità umane e altre che non lo sono.

A questo punto però viene da chiedersi se non vi sia una relazione tra queste due dimensioni. Se cioè quel che accade all'etica non sia in qualche modo legato a quello che accade all'estetica, come peraltro emerge dall'ultimo Greimas (1987). Per rimanere sugli esempi latouriani, quando egli parla dell'uomo con la pistola come di una soggettività diversa da quella semplicemente umana, si pone a valle di una congiunzione fra umano e non-umano che è già avvenuta, e di cui misura gli effetti sociali rispetto alla categoria dell'etica. Il punto per lui è capire in che modo quel nuovo soggetto potrà reagire a un torto, come lo percepirà e quale proporzione riterrà corretta fra ciò che subisce e la conseguente reazione. Quello di cui non si occupa, invece, è come quella relazione si produce. Cosa determina l'attrazione fra una persona e un'arma? Finisce per metterla in tasca perché pensa che gli possa essere utile per difendersi dalle minacce oppure la considera un bell'oggetto, desiderabile per il suo aspetto, per quello che rappresenta, per il modo in cui si relaziona con il suo corpo. Magari riposta dentro una fondina di pelle come quella dei film. Non conta soltanto la funzione (contenuto), conta anche l'oggetto (espressione), e in questo probabilmente sta la differenza fra il pensiero di Latour e quello della semiotica.

Ma torniamo subito alla fotografia, con la quale, peraltro, le armi condividono se non altro il lessico: dalla "caccia fotografica" alla "mira", dal "fare fuoco" allo scatto "a raffica" (Mangano 2019a). Se l'estetica fotografica è il prodotto di una configurazione sociotecnica grazie alla quale vengono risemantizzate determinate qualità visive, cosa fa sì che tali trasformazioni si producano? Se il brutto può diventare bello in un differente contesto sociotecnico, non è più la singola qualità a contare ma, appunto, la logica implicita che governa il sistema semiotico. Estetica digitale ed estetica analogica sono insomma due facce di una stessa medaglia – il fotografico – sulla quale in definitiva dobbiamo interrogarci.

6. Sottrazioni: il caso Leica

Il marchio Leica ha fatto la storia della fotografia analogica, al punto che proprio con la Leica I del 1925 per molti nasce il moderno fotogiornalismo. Ma non solo, in mano a Henry Cartier-Bresson che l'ha utilizzata in modo pressoché esclusivo per tutti gli anni in cui è stato attivo come fotografo, anche qualcosa di più. Al contrario delle macchine precedenti, è compatta, leggera, facile da caricare grazie ai rullini di pellicola 24x36mm (anch'essi sviluppati per la prima volta in quell'occasione) e consente una velocità di esecuzione mai vista prima. Adeguata, appunto, a fissare l'azione, soprattutto quella per antonomasia rapida e decisiva che si verifica in guerra. La notizia per eccellenza. Ma Leica è stata anche uno degli ultimi produttori ad abbandonare l'analogico, probabilmente nel tentativo di mantenere il vantaggio competitivo sui concorrenti che derivava dalla precisione ottica e meccanica dei suoi costosissimi apparecchi. Una strategia che era sul punto di portare l'azienda al fallimento quando finalmente si decise di sviluppare quella che sarebbe stata la prima macchina della serie M (la M8 del 2006) ad avere un sensore anziché la pellicola.



Fig. 5 – La Leica M10-D, fra le fotocamere digitali dell'azienda tedesca



Fig. 6 – Nella Leica M10-D non è presente alcun display che consenta di rivedere le fotografie fatte

Non è il passato a interessarci a questo punto del nostro discorso ma il presente. L'azienda è infatti ritornata ai vertici del settore grazie ad alcune scelte coraggiose che tuttavia non riguardano unicamente la tecnica fotografica. Pensiamo innanzitutto al prezzo degli apparecchi, che è stato mantenuto estremamente elevato rispetto alla concorrenza a fronte di caratteristiche in molti casi del tutto paragonabili. Il capitale simbolico del brand è stato insomma valorizzato al massimo, ma difficilmente questo sarebbe bastato a garantire il successo dell'azienda. Ancora una volta, è stato l'andare contro corrente a fare la differenza.

In un mercato in cui i grandi concorrenti come Nikon e Canon aggiungevano funzioni e caratteristiche agli apparecchi, Leica ha pensato bene di togliere. Togliere controlli dall'interfaccia, togliere risoluzione, togliere la possibilità di rivedere lo scatto appena fatto (il modello M10-D non ha l'ormai onnipresente display posteriore) e infine togliere il colore. Stiamo semplificando naturalmente, ma inserire troppi dettagli ci distrarrebbe. Addirittura, tanto la M10 quanto la M11 sono vendute in una versione chiamata *Monochrome* che è priva della possibilità di riprendere i colori. Ovviamente Leica guarda agli appassionati della fotografia in bianco e nero, offrendo loro una qualità di immagine fuori dal comune. Tuttavia, nel mondo digitale, qualunque immagine a colori può diventare in bianco e nero in un attimo, e se anche il file prodotto dalle Monochrome ha caratteristiche pressoché irriproducibili anche con la migliore conversione, solo pochi esperti saprebbero riconoscerlo in condizioni normali (ovvero da una stampa di dimensioni ragionevolmente contenute o su un monitor di qualità non superlativa). Si sposta così l'attenzione dal risultato al percorso necessario per ottenerlo. La tecnologia non è più il mezzo, diventa il fine, ma non nel senso deteriorato di un feticismo fine a sé stesso, ma in quello ben diverso di una valorizzazione della dimensione sensibile dell'esperienza fotografica. Il fotografico si configura così innanzitutto come un insieme di sensazioni, un modo di percepire la macchina che rende possibile la fotografia ma anche, attraverso di essa, il mondo che circonda il fotografo che, proprio grazie a quella macchina, *desidera* vederlo, vuole riscoprirlo. O, più correttamente, lo riscopre. Una riscoperta che, come racconta a modo suo il Polaroid Lab, continua con la stampa fotografica, che consente di riscoprire non tanto il mondano, ma la traccia che ha lasciato dentro lo smartphone. Quella stessa traccia – il ricordo – che, fintanto che l'immagine è intrappolata nel telefonino, non riesce ad emergere, schiacciato da un'attualità senza tempo.

Come spiega Basso riprendendo Husserl, “la percezione di ‘qualcosa’ si dà sem-

pre all'interno di un *flusso* esperienziale che costituisce e delimita un *campo*" (Basso 2002: 49). "Il campo è lo sfondo rispetto al quale 'qualcosa' viene appreso" (*Ibid*), tale campo è costituito quindi da una serie di formanti, ovvero modi di articolare il flusso sensoriale che "dipendono da un interesse tematico" (*Ibid*). Tuttavia, il caso della fotografia mostra bene come tale interesse maturi all'interno di una relazione che il "soggetto" ha con altri "oggetti", e quindi a partire da una o più forme di mediazione. In questo modo si costituisce una corporeità (quella del fotografo) allargata e ri-mediata, in cui il campo percettivo risulta alterato rispetto alla "normalità". Una normalità, sarà chiaro, che non ha nulla di originario o ontologico, e che, anzi, varia al variare della sensibilità che prima la fotografia analogica e poi quella digitale (e prima ancora la pittura) hanno prodotto, la quale adesso viene nuovamente trasformata dalla fusione delle due.

Ma c'è di più perché, come spiega ancora Basso (2002), in sintonia con Husserl, per la semiotica la costituzione dei formanti è influenzata dall'affettività: "il fruitore [dell'arte nel suo caso] si dà come soggetto 'appassionato', vale a dire che la condotta estetica avrebbe alla base fondamentalmente un programma e una posta passionali" (Basso 2002: 51). Nel caso del fotografo la dimensione passionale è debordante. Non soltanto la fotografia è una passione, ma tutti gli oggetti e le esperienze di cui abbiamo parlato vengono continuamente descritte in termini passionali. Nel sito della Lomographic Society, per esempio, uno dei corpi macchina viene presentato così: "Scatta foto analogiche emozionanti e assolutamente autentiche tutto il giorno, tutti i giorni, con la fotocamera a pellicola da 35 mm totalmente sperimentale con obiettivo grandangolare da 21 mm". E ancora "Incredibilmente versatile e unica, la nuovissima pellicola LomoChrome Color '92 è ideale in ogni condizione di luce grazie ai suoi ISO 400 e i suoi colori caratteristici conferiscono un'atmosfera nostalgica ai tuoi scatti". Nostalgia che ritorna nel magazine: "Quello che mi è piaciuto di più è che la grana conferisce una sensazione di nostalgia". Nel caso del Polaroid Lab, benché anche in questo caso si insista sul ricordo, emergono moltissime altre passioni, al punto che in un'intervista Oskar Smolokowski dice: "The biggest thing for us is not so much about whether it's digital or analog, but whether it's human and meaningful."¹

Sarebbe interessante discutere nel dettaglio il senso che ha citare così insistentemente una passione come la nostalgia, soffermandosi magari proprio quell'ambiguità temporale riconosciuta da Greimas (1986) per cui essa al contempo è rivolta al passato (si ha nostalgia di qualcosa che non è più), ma anche al futuro (la nostalgia di non si sa che cosa). Proprio l'inatteso è infatti alla base dell'esperienza fotografica. Al di là delle singole passioni, quello che è necessario è tenere presente questa dimensione della significazione nell'esperienza fotografica. Non foss'altro per il ruolo che gioca la corporeità al suo interno, e quindi per il modo in cui, attraverso la corporeità, si generano affezioni.

7. *Corpi analogici e corpi digitali*

Il corpo, ha spiegato Merleau-Ponty, è un'entità paradossale: è il mezzo grazie al quale percepiamo il mondo ma è anche parte di esso (Merleau-Ponty 1945), inoltre esso è dato ma è anche costruito (Marrone 2001). Nel momento in cui lo si sollecita o lo si altera, tale alterazione si ripercuote sulla dimensione cognitiva, e quindi sul modo in cui si delimita il campo percettivo. Ancora Basso su questo: "il per-cetto è costituzione di significato dato che il formante espressivo e il formante del

contenuto di costituiscono contemporaneamente nel campo percettivo” (Basso 2002: 50). Ma il piano dell’espressione e quello del contenuto si presuppongono vicendevolmente, quindi se accade che la percezione presupponga una valorizzazione, quest’ultima presuppone la prima.

La semiotica delle passioni ha sempre considerato il corpo come il luogo di manifestazione della passione, quella superficie sulla quale le emozioni più forti emergono, alterandolo. L’ira, la gelosia, la gioia, perfino la nostalgia possono, a un certo momento, prendere il corpo, manifestandosi somaticamente in modo diverso. Balbettii, rossori, dimagrimenti, atteggiamenti del corpo sono tutti segnali, spesso del tutto incontrollabili e irriflessi, di una passione. Se vale il principio della presupposizione reciproca, tuttavia, la direzione di questo sommovimento non è univoca. Le passioni non procedono unicamente dall’esterno verso l’interno, dandosi a vedere come espressione di un contenuto profondo, vale anche il contrario. Un abbraccio non è solo espressione di un’intimità preesistente, può contribuire a costruirla.

Stampare una fotografia, doverla quindi collocare, conservare, gettare, insomma toccare; tenere in mano una macchina fotografica di plastica e dovervi caricare all’interno una pellicola dall’odore pungente con la delicatezza necessaria; tenere in mano un apparecchio interamente in metallo di grande valore, rifinito in ogni dettaglio fisico ma contemporaneamente privo di molti dettagli tecnologici; tutto questo implica una serie di gesti molto diversi da quelli a cui il mondo del digitale ci ha abituati. Non migliori né peggiori ma certamente diversi, che ci pongono tanto rispetto alla percezione di noi stessi e del nostro corpo (propriocezione), quanto a quella del mondo che ci circonda (esterocezione) (Pezzini 1998), in una posizione nuova. Nel caso della fotografia stampata, per esempio, non è pertinente soltanto il fatto di poterla toccare ma, come dicevamo, il fatto di doverla collocare da qualche parte, in un album o magari in una cornice, realizzando così delle relazioni interrogative. La passione fotografica, come tutte le passioni, ha bisogno di sensazioni e relazioni, che non necessariamente riguardano la vista. Quando Vivian Maier, la bambinaia fotografa il cui enorme talento è stato scoperto solo dopo la sua scomparsa, scattava le sue fotografie non lo faceva per poterle vedere (Mangano 2019b). Se fosse stato così non si sarebbero trovate migliaia di pellicole non sviluppate fra le sue cose. Non aveva grandi possibilità, questo lo sappiamo, ma se avesse voluto rivedere le immagini che aveva catturato avrebbe scattato di meno e sviluppato di più. Se non lo ha fatto è perché ciò che le dava piacere – la sua, non c’è dubbio, era una passione totale – era scattare. Premere il grilletto e, magari, sentire il suono dello scatto che Barthes descrive come “voluttuoso”. Tenere la macchina in mano, caricarla, andare in giro a cercare una fotografia e infine scattare era ciò che considerava indispensabile per appagare il suo desiderio. L’immagine era un extra non necessario, un completamento che sfortunatamente non poteva permettersi e di cui quindi riusciva a fare a meno.

Il bello, dice Greimas in *Dell’imperfezione* (Greimas 1987), non si oppone al brutto ma all’insignificante. La differenza fra fotografia analogica e digitale non risiede allora nella distanza che separa il vero dal falso o il bello dal brutto, ma nella differenza che separa ciò che è significativo da ciò che non lo è. La significazione però è un processo multidimensionale che coinvolge l’intera corporeità e sollecita azioni e passioni. La semiotica, attraverso i suoi strumenti, può allora aiutare a individuare e sistematizzare tali dimensioni e, facendolo, dire ancora qualcosa di sensato sul senso.

Bibliografia

-
- Barthes, Roland
1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil (tr. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980).
- Basso Fossali, Pierluigi
2002 *Il dominio dell'arte*, Roma, Meltemi.
- Chéroux, Clément
2003 *Fautographie. Petit histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now (tr. it. *L'errore fotografico*, Torino, Einaudi, 2009).
- Fabbri, Paolo; Mangano, Dario (a cura di)
2012 *La competenza semiotica*, Roma, Carocci.
- Floch, Jean Marie
1986 *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac (tr. it. a cura di D. Mangano, *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2018).
- Greimas, Algirdas Julius
1984 *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in "Actes sémiotiques – Documents", n. 60 (tr. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in Fabbri, Mangano 2012, pp. 297-320).
- 1986 *De la nostalgie*, in *Actes Sémiotiques*, n. 39, pp.5-11, ora in Fabbri, Mangano 2012, pp. 373-380.
- 1987 *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac (tr. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988).
- Gunthert, André
2015 *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel (tr. it. *L'immagine condivisa*, Roma, Contrasto, 2016).
- Latour, Bruno
1999 *Politiques de la nature*, Paris, La Decouverte; tr. it. *Politiche della natura*, Milano, Raffaello Cortina 2000.
- 2021 *Politiche del design*, a cura di D. Mangano e I. Ventura Bordenca, Milano, Mimesis.
- Mangano, Dario
2010 *Archeologia del contemporaneo*, Roma, Nuova Cultura.
- 2018a *Che cos'è la semiotica della fotografia*, Roma, Carocci.
- 2018b *Postfazione* a Floch 1986, pp. 107-124.
- 2019a *Ikea e altre semiosfere*, Milano, Mimesis.
- 2019b *This is not Vivian. The Photographer as a form of life*, V/S n. 1/2019, pp. 73-94, Bologna, Il Mulino.
- Marra, Claudio
2006 *L'immagine infedele*, Milano, Bruno Mondadori.
- 2017 *Che cos'è la fotografia*, Roma, Carocci.
- Marrone Gianfranco
2001 *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
- Merleau-Ponty, Maurice
1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore 1965).
-

- Pezzini, Isabella
1998 *Le passioni del lettore*, Milano, Bompiani.
Smargiassi, Michele
2015a, *Un'autentica bugia*, Contrasto, Roma.
2015b, *Introduzione* a Gunthert (2015).
Stoichita, Victor
1993 *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck (tr. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998).
2015 *L'Effet Sherlock Holmes*, Paris, Hazan (tr. it. *Effetto Sherlock Holmes*, Milano, Il Saggiatore, 2017).

Note

- 1 <https://www.one37pm.com/popular-culture/polaroid-ceo-oskar-smolokowski-interview>

Biografie delle autrici e degli autori

Michele Amaglio

Fotografo e curatore. Laureato in Photography presso The University of Brighton (2015) e in Semiotica presso l'Università di Bologna, accompagna la sua pratica artistica alla pratica di curatore di progetti incentrati sulla fotografia e le arti visive. Nel 2016 fonda l'organizzazione Ardesia Projects dedita a progetti curatoriali sulla fotografia contemporanea in Italia all'estero.

Massimo Roberto Beato

Dottore di ricerca in Philosophy, Science, Cognition, and Semiotics presso l'Università di Bologna, sotto la supervisione di Maria Pia Pozzato e Claudio Paolucci, si occupa di sociosemiotica del teatro, gestualità e corporeità, semiotica e teoria dell'immagine, semiotica dello spazio, semiotica dell'esperienza, narrazioni sincretiche, narrazioni seriali, metodologia semiotica di analisi testuale, teorie dell'enunciazione e della soggettività, media immersivi e tecnologie enattive, forme e modelli di scrittura. Ha pubblicato articoli sulle riviste scientifiche «ElC», «Carte Semiotiche», «Mimesis Journal», «Topoi» e «Annali di studi religiosi». Attualmente, è docente a contratto di Storia del teatro e dello spettacolo (L-ART/05) presso l'Università degli Studi della Tuscia, dove tiene anche un laboratorio di Scrittura creativa.

Emanuele Crescimanno

Professore di Estetica presso l'Università degli Studi di Palermo; svolge la propria attività didattica nei corsi di studio in Scienze della comunicazione; compone il Collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Cultura visuale. Si occupa delle intersezioni tra estetica e cultura visuale, con particolare attenzione alla fotografia, ai media digitali e alle nuove forme di esperienza estetica.

Maria Del Pilar Martínez

has been a teacher educator for more than forty years in Argentina. She holds a postgraduate

degree in EFL, a postgraduate degree in technology and a M.A. degree in Anglo American literature (UNRC). She was head of department and vice principal of the English Teacher Trainer College in Pergamino. She co-coordinated the CPD EFL program of the Ministry of Education in the Buenos Aires province. She has written courses, delivered presentations and published on EFL and Literary criticism. At present she lectures on Literature and Cultural Studies at UTN San Nicolás, B.A, facilitates workshops for advanced students of the Teacher training college and coordinates literary workshops. Her main research interests are CPD and multimodal literature.

Joan Fontcuberta

È artista, insegnante, critico, storico della fotografia e curatore di mostre. Ha scritto una dozzina di libri, tra cui *El Beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997), *Ciencia y fricción* (1998), *La (foto)cámara de Pandora, o La Furia de las imágenes (notas sobre la Postfotografía)* (2016). Le sue opere sono state collezionate ed esposte in musei d'arte e di scienza di tutto il mondo, dal MoMA di New York al Science Museum di Londra. Nel 2013 ha ricevuto il premio internazionale Hasselblad.

Valentina Manchia

Insegna presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano, nel corso di laurea magistrale in Design della Comunicazione, e presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, oltre che a ISIA Urbino, ISIA Faenza e IAAD Torino. Dottore di ricerca in Semiotica e Comunicazione simbolica presso l'Università di Siena, collabora con il Centro Interateneo di Ricerca CROSS (Centro di Ricerca Omar Calabrese di Semiotica e Scienze dell'immagine) ed è redattrice delle riviste «Carte Semiotiche» e «Ocula».

Tra i suoi interessi di ricerca le intersezioni tra verbale e visivo e tra rappresentazione e visualizzazione, con particolare attenzione per

la comunicazione visiva, la *data visualization* e il panorama visuale contemporaneo.

Dario Mangano

È professore ordinario di Semiotica all'Università di Palermo dove insegna Semiotica del brand e tiene un Laboratorio di teoria e tecniche del linguaggio audiovisivo nei corsi di Laurea in Scienze della Comunicazione. Nella stessa università dirige inoltre il Laboratorio di Comunicazione del Dipartimento Culture e Società. È presidente dell'Associazione Italiana Studi Semiotici (AISS). I suoi interessi di ricerca sono rivolti al design, alla pubblicità, alla fotografia e alla gastronomia. Ha pubblicato diversi libri e articoli fra cui *Ikea e altre semiosfere* (Mimesis, 2019), *Che cos'è la semiotica della fotografia* (Carocci, 2018) *Che cos'è il food design* (Carocci, 2014), *Semiotica e design* (Carocci, 2008).

Valentina Mignano

Dottore di ricerca in Studi culturali, rappresentazioni e performance, è ricercatrice (tip. A) presso il dipartimento Culture e Società dell'Università di Palermo, dove insegna Storia della fotografia, Storia del cinema, Studi Culturali e Visual Design. I suoi principali ambiti di ricerca sono: cultura visuale, mediologia, studi sulla fotografia digitale e sulla proliferazione dell'immagine. Tra le sue pubblicazioni: *Schermi. Immagini, corpi, condivisioni* (Palermo University Press 2019); *Biopolitik am Bildschirm*, in V. Borsò e M. Cometa (a cura di) *Die Kunst, das Leben zu Bewirtschaften* (Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, pp. 251- 269). È membro della redazione del sito www.studiculturali.it: il portale italiano degli studi culturali, e della rivista *Visual Culture Studies* (VCS).

Doriane Molay

Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Doriane Molay is currently completing a thesis at the EHESS, where she is a member of the CESPPRA. Her research, which focuses on the practice of the photographic album from a social aesthetics perspective, examines the narration of the self and its impact on the constitution of the subject: what can produce in real life the production of aesthetic forms, and what does everyday life provoke in the production of such aesthetic systems? In these perspectives, she has worked for a few months at the Warburg Institute and the Houghton Library (Harvard University). At the

same time, Doriane Molay is co-director of the project *Fiction and the Ethical Turn* supported by the Fondation Maison des Sciences de l'Homme, in which she is mainly interested in the works of the Bloomsbury Group, and is presently a laureate of the research programme of the Institut pour la Photographie des Hauts-de-France, through which she is beginning an essay on the Stephen sisters, Virginia Woolf and Vanessa Bell. She has presented her studies at various international conferences in France, The United Kingdom and Germany, as well as in Italy and Portugal, and she has published in journals and collective books on sociology, image theory and literature. Also, she frequently translates scientific articles from Italian and English into French.

Miriam Rejas Del Pino

È dottoranda in Storia dell'Arte presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, e nel 2023 realizza un soggiorno di visiting all'EHESS di Parigi. Rejas ha lavorato come curatrice e archivista dell'Archivio di Laura de Santillana dal 2021 al 2022, e forma parte del team curatoriale della mostra "Laura de Santillana: Oltre la Materia" alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (2023). Nel 2019 Rejas si è laureata in Arti Visive allo IUAV, e ottiene il riconoscimento di "Best Visual Arts Dissertation Award". Al termine del Master frequenta CAMPO presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e nel 2020 co-fonda TBD Ultramagazine, un progetto editoriale che ha già pubblicato cinque volumi. Rejas ha scritto saggi in cataloghi e riviste scientifiche ed è membro del CROSS Centro di Ricerca e del LABIM.

Elisa Sanzeri

Laureata Magistrale in Semiotica (Università di Bologna), svolge attualmente il Dottorato di Ricerca in Semiotica all'Università degli Studi di Palermo con un progetto incentrato sullo spazio domestico. I suoi interessi di ricerca ruotano intorno alla problematica delle soglie e alla definizione delle relazioni tra casa e città.