

Capitolo ottavo

Il sacro come integrazione identitaria

1. Fish Story tra statuto artistico e statuto documentale

Il corpus che indagheremo nelle prossime pagine non ha più come soggetto la malattia individuale in quanto traccia sul corpo, ma porta in causa un altro tipo di malessere, esistenziale, collettivo e diffuso. Se da Witkin la malattia congenita veniva messa in immagine e tematizzata, *Fish Story* di Allan Sekula appare come una serie di immagini che compie un ragionamento figurale sulla malattia, malattia non più intesa come destino segnato a partire dalla vita intrauterina, ma una malattia culturalmente e socialmente connotata. Anche in questo corpus la malattia in quanto forma di vita diviene pertinente se la intendiamo in senso batesoniano come una “mancanza di connessione”, come una struttura e un’organizzazione che “funzionano” male. Qui sono ancora l’identità in quanto sistema ecologico di forze e la dignità della persona a essere in gioco.

La serie di immagini di Sekula *Fish Story* mette in scena una malattia del nostro tempo, lo sfruttamento della forza-lavoro legata all’immigrazione. In questo senso il nostro corpus si pone come un tipo di reportage costituito da “immagini del tempo”. Le “immagini del tempo” sono quelle emblematiche della nostra epoca, rappresentative del nostro tempo: *Fish Story* infatti si pone come un discorso sulla globalizzazione e le condizioni lavorative attuali¹.

Queste immagini appaiono come foto documentarie di reportage, benché vengano catalogate e fruite in quanto opere d'arte. Il fatto che le immagini di *Fish Story* si presentino, a livello di tematica e di strategie enunciazionali, innanzitutto come documenti e testimonianze di una certa situazione socio-culturale, mette in tensione questa strategia enunciazionale “referenziale”, che mira a illustrare il mondo con *trasparenza*, con lo statuto artistico attraverso cui circolano nel sociale, statuto che invece mira a giocare con il doppio senso, il senso nascosto, lo spaesamento. Inoltre, la fotografia referenziale e lo statuto documentario sottintendono che la fotografia sia solo un mezzo, una prova, una testimonianza di un qualcosa di esterno a essa, mentre la fotografia d'arte “varrebbe per se stessa”, avrebbe se stessa come fine ultimo. A questo proposito, Schaeffer (1987) sottolinea che questa distinzione non concerne classi di immagini diverse, ma i livelli di pertinenze: non esiste interpretazione di un segno visivo in astratto e data una volta per sempre, ma ogni interpretazione è situata all'interno di una pratica: le differenti possibilità di interpretazione di cui è passibile l'immagine non sono dovute esclusivamente a una sua qualità intrinseca, ma all'attività giudicatrice dell'interprete, alle pratiche e ai regimi comunicativi, insomma all'universo interpretativo all'interno del quale essa è inserita. Non si tratta quindi di porsi il quesito “Che cosa è arte”, quanto il provocatorio “Quando è arte?” formulato da Goodman (1968), né di partire dal modello che avrebbe auspicato Hjelmslev (1943) per l'analisi semiotica dell'oggetto artistico, che si caratterizzerebbe come “un tentativo di stabilire le leggi della combinatoria formale dei segni estetici, e come lo sforzo per una comprensione dei fatti artistici rigorosamente *intrinseca ed oggettiva*” (Volli 1972, p. 91, corsivo nostro)². Anche per Rastier, se:

i rapporti interni hanno il sopravvento, spesso, invece, i rapporti esterni sono i soli *che ci consentono di coglierli* (...) di conseguenza è possibile individuare le relazioni interne solo per mezzo di relazioni esterne (Rastier 2001, p. 57, corsivo nostro)³.

Del resto, se un'oggettività del testo esiste, deriva dal fatto che quest'ultimo "è il supporto di differenti descrizioni, o, in altri termini, che al suo interno si incontrano molteplici mondi" (ib.). Ciò che continuamente "ricrea" un testo sono le esigenze interpretative messe in campo dalle diverse pratiche nelle quali il corpus si situa di volta in volta, le quali pertinentizzano di esso solo alcune forme espressive e semantiche, diverse a seconda dell'universo interpretativo. In questo senso, dato che l'interpretazione è sempre situata, cioè si colloca all'interno di una pratica sociale, obbedisce agli obiettivi e alle norme definiti da questa pratica. Non può quindi esistere un'interpretazione definitiva di un testo: "*l'interpretazione di un testo, infatti, cambia assieme ai motivi e alle condizioni della sua descrizione*" (p. 192, nota 2).

Una stessa immagine fotografica può passare da uno status documentario a uno artistico; ma una foto di denuncia può funzionare ancora come testimonianza politica anche se esposta in un museo? Può conservare la sua pregnanza etica anche all'interno di una cornice interpretativa come quella artistica? Il corpus di Sekula solleva la problematica della relazione tra statuti (documentale e artistico) e della loro efficacia politica. Che potere ha la fotografia di testimoniare, rendere conto di una dimensione politica, ma anche esistenziale? E attraverso quali mezzi?

1.1. *La diagnostica del contemporaneo*

Le immagini fotografiche hanno da sempre giocato un ruolo decisivo all'interno dell'agonistica rappresentazionale che marca politicamente ogni momento storico delle nostre società contemporanee. Non si tratta di mettere in cam-

po delle “verità” contrapposte, ma delle testualità che hanno come posta ultima degli effetti di verità, anche antitetici. Tuttavia, non si tratta di dissolvere la realtà nella simulacralità della discorsività, dato che resta una coerenza effettiva tra pratiche, vissuti e mondo-ambiente in cui sono immersi i soggetti. Tale coerenza non viene dispiegata come configurazione di senso se non dalla discorsività, e ciò secondo diverse messe in prospettiva, assunzioni e declinazioni. La fotografia risulta essere, in tal senso, una risorsa in campo, nelle mani di attori sociali con diversi ruoli, che funge da diagnostica delle tensioni del contemporaneo. La foto consente cioè di “riconoscere attraverso” (“diagnosi”) e di formulare un giudizio. Siamo ben lontani insomma dall’idea di una foto che “affaccia” la realtà: ne mostra invece un modo di esistenza “sintomatico”, e assume il rappresentato secondo gradi di intensità diversa. Ma il potenziale semantico di questa diagnostica e la forza illocutiva dei giudizi che vi sono iscritti (sorta di argomentazione per immagini) dipendono dalle iscrizioni nei corpus, dai generi di afferenza, dagli statuti sotto i quali le foto circolano.

Come detto sopra, la vasta serie fotografica realizzata da Allan Sekula, pur essendo composta da fotografie che a un primo sguardo sembrano presentare una configurazione tipicamente “referenziale” (Floch 1986), circola sotto uno statuto artistico. Ciò implica che si invita il fruitore a saturare il più possibile la semantizzazione dei suoi tratti figurativi e plastici; con Goodman (1968) potremmo dire che tale statuto garantisce alle foto di Sekula una loro assunzione come testualità dotata di una densità semantica e sintattica elevata. Oltre a dover dare ampio rilievo alle connessioni tensive tra enunciato ed enunciazione, dobbiamo rilevare che la saturazione semantica e sintattica è alla base di un vero e proprio “ragionamento per figure” che ci legittima ad analizzare questa serie come una diagnostica sull’identità politica ed esistenziale dell’uomo “globalizzato” contemporaneo. Inoltre, queste testualità

rivendicano una loro esemplarità rispetto al tema della globalizzazione, oggi senz'altro al centro dell'agonistica rappresentazionale e della crisi identitaria della contemporaneità. Questo a significare che lo statuto artistico non pregiudica affatto l'efficacia testimoniale delle foto, né la conduce a mettere in secondo piano la dimensione cognitiva rispetto a quella affettiva.

Ci teniamo a precisare innanzitutto che il nostro lavoro di analisi non parte affatto da un sapere aprioristico sul fenomeno della globalizzazione, né da un sapere sociologicamente già "confezionato" sulla questione; piuttosto tenta di descrivere semioticamente – a partire dal livello figurale dei testi fotografici – come l'identità politica ed esistenziale del lavoratore immigrato viene problematizzata dall'opera fotografica *Fish Story* (cfr. Dondero 2006d). Quest'ultima mette in scena i paesaggi del lavoro contemporaneo e si propone come deposito diagnostico per indagare l'emergere di fenomeni sociali attuali. Non ridurremo allora il nostro corpus a esemplificazione di un'idea preconfezionata di globalizzazione intesa come pervasività ed egemonia di una unica cultura (occidentale, liberista ecc.) su scala planetaria. Se ciò che ci interessa sono soprattutto le forme sintomatiche del contemporaneo rilevate su un opportuno quadro diagnostico (il corpus preso in esame), ciò non significa che ci occuperemo solo di ciò che ci "mostrano" le foto. La figuratività, del resto, non è affatto riducibile a una attestazione di quanto la foto "illustra":

1) il piano figurativo si pone come orizzonte interattanziale (Basso 2003a) dipendente da una polisensorialità dei valori in gioco;

2) la figuratività è dotata di memoria e di vettorialità tensiva (prefigurazione);

3) la figuratività può essere diversamente assunta e presentare delle tensioni interne irresolubili che chiedono una risoluzione semantica in chiave figurale (se si vuole, una retorica dell'immagine fotografica).

Diversamente, la figurality emerge come profilo discorsivo che è dovuto al carattere ancora incerto, ma preparatorio dell'argomentazione (come le metafore scientifiche) e al pericolo di contravvenire alle regole istituzionali della comunicazione (l'enunciazione ricorre ai tropi per sfuggire alle interdizioni sotto cui soccomberebbe un parlare diretto). Tuttavia, il figurale ci interessa anche in funzione della soggettivazione dell'enunciato (sia per l'enunciatore che per l'enunciatario), data la competenza richiesta per elaborarne un quadro di trasformazioni narrative.

Nel caso di *Fish Story*, il fotografo si trova di fronte, da un lato, a forze sociali e politiche in contrapposizione, nonché a forti tensioni identitarie; dall'altro, a una stratificazione di enunciazioni che hanno preceduto la serie *Fish Story* e che hanno già stigmatizzato temi quali l'alienazione, la deterritorializzazione, lo sfruttamento, nonché la configurazione testuale del paesaggio portuale. La figurality interna alla serie serve sia a presentare ed elaborare un quadro diagnostico di un "corpo sociale" in movimento e dai sintomi contraddittori, sia a uscire da luoghi comuni dell'agonistica rappresentazionale.

2. *Il paesaggio del lavoro*

Le immagini del fotografo americano Sekula, in gran parte scattate nei più importanti porti del mondo, si presentano come una mappatura contemporanea di luoghi e vite portuali (foto 17 e 18). Come afferma lo studioso indiano Bhabha, in queste immagini "porto e mercato diventano il *paysage moralisé* di un mondo in cui il commercio planetario è ridotto a un enorme container computerizzato" (1994, p. 20). *Fish Story* si presenta come la problematizzazione, attraverso la rappresentazione di diversi panorami portuali contemporanei, di una condizione identitaria, e non solo politica.



Fig. 17. Sekula, Hammerhead crane unloading forty-foot containers from Asian ports. American President Lines terminal. Los Angeles harbour. San Pedro, California, 1992.



Fig. 18. Sekula, The Sea-Land Quality dockside at automated ECTSea-Land Terminal. Port of Rotterdam, 1993.

Il titolo, *Fish Story*, è sicuramente emblematico, proprio perché è rarissimo che le fotografie della serie mettano in scena pescherecci⁴, pescatori e pesci – se non in un unico caso sul quale torneremo – e solo raramente il mare. Piuttosto si tratta di raffigurazioni di paesaggi portuali, macchinario navale, gru, camion, e uomini al lavoro. Proprio da questa tensione semantica tra il titolo della serie e il corpus testuale parte la nostra analisi: il pesce del titolo è assente dalle immagini come del resto lo è il mare. Se postuliamo che questa eterogeneità tra il titolo e la serie deve avere un senso, è necessario indagare come questa tensione semantica possa alla fine arrivare a una risoluzione.

Fish Story è un'opera fotografica e saggistica composta di sette "capitoli" di immagini e da due articoli firmati dall'autore i quali ripercorrono la storia e la teorizzazione sia della rappresentazione del lavoro industriale e postindustriale che della tradizione iconografica del paesaggio marino. In un certo senso, l'obiettivo dei due saggi dell'autore è mostrare come *Fish Story* si collochi in modo eccentrico all'interno della tradizione iconografica occidentale della rappresentazione del lavoro e del paesaggio portuale.

I sette capitoli fotografici che costituiscono la serie raccolgono immagini scattate tra il 1989 e il 1994. La prima sequenza di foto, introduttiva, si intitola anch'essa *Fish Story* (1989-93) come l'intera serie; e le immagini che la costituiscono sono state scattate per lo più nel porto di Los Angeles. La seconda sequenza, *Loaves and Fishes*, invece, raccoglie foto dei porti di Rotterdam, ma anche di Danzica in Polonia e di Barcellona. *Middle Passage* riprende ancora Rotterdam ma presenta anche immagini prese in aperto Atlantico. *Seventy in Seven* racconta di porti situati nella Corea del Sud, a Seul e a Ulsan, e indaga visivamente la vita dei lavoratori della grande compagnia navale Hyundai. Il quinto capitolo, *Message in a Bottle*, ritrae pae-

saggi portuali portoghesi e spagnoli come Puerto Pesquero, mentre *True Cross* porti messicani come San Juan de Ulua a Vera Cruz, cubani come Malecon. L'ultimo capitolo, *Dictatorship of the Seven Seas* mette ancora in scena il porto di Los Angeles e quello di Hong Kong.

Tutti e sette i capitoli presentano foto di container, navi-cargo in riparazione o pronte per salpare, ma anche lavoratori anonimi di cui non si scorge quasi mai il volto, caratterizzati solo attraverso le grandi aziende e compagnie navali per le quali lavorano, Hyundai, Mitsui, Evergreen, American President ecc. I diversi luoghi raffigurati, invece che essere resi pertinenti per il loro potere di marcare le differenze identitarie da una zona all'altra del nostro pianeta, sono talmente simili e indistinguibili l'uno dall'altro da porre in campo la questione di un processo culturale che livella i paesaggi del lavoro e neutralizza le differenze tra i lavoratori in ogni parte del mondo. In tutte le città portuali, da Rotterdam a Seoul, i lavoratori condividono la stessa condizione esistenziale: si tratta per loro di compiere una “*ri-dislocazione della propria casa e del mondo – l'estraneità al domestico – condizione di tutte le iniziazioni extraterritoriali e transculturali*” (Bhabha 1994, p. 22). Infatti nei porti di tutto il mondo fotografati da Sekula tutto è cambiato rispetto al tempo in cui era ancora possibile distinguere la nazionalità di una nave, di un carico, o di una compagnia navale:

Le cose oggi sono più confuse. Una gracchiante registrazione dell'inno nazionale norvegese risuona a tutto volume da un altoparlante della Casa del Marinaio sulla scogliera, alta sul canale. La nave-container così salutata batte una bandiera, chiaramente di comodo, bahamense. Era stata costruita da operai coreani, dopo lunghe ore di lavoro nei giganteschi cantieri navali di Ulsan; il suo equipaggio mal pagato è composto da salvadoregni o filippini; il capitano è il solo che sta ascoltando una melodia che gli è familiare (Sekula 1995, p. 12).

Lo scarto rispetto a un'epoca irrimediabilmente passata viene rimarcato nelle immagini che raffigurano le navi di un tempo: i velieri. Ma i velieri sono offerti all'osservatore solo in quanto modellini contenuti all'interno delle vetrine dei musei navali⁵ e nella vetrina di un gioielliere. Anche le barche a remi sono messe in mostra nel museo navale di Prins Hendrik a Rotterdam, e le navi passeggeri – ancora nel museo di Rotterdam – sono diventate oggetti da collezione.

2.1. *L'epica del container*

Al posto del veliero e della nave-passeggeri è davvero la nave-container a fare da protagonista in *Fish Story*, non per niente alcuni critici hanno suggerito che un titolo più consono sarebbe stato “Container Story”.

Del resto, anche l'abitazione spesso si confonde con il container, come mostrano alcune immagini, quale per esempio *Venditori che abitano nei container* (foto 19) o come spiega il titolo di un'altra fotografia: *Mike and*



Fig. 19. Sekula, *Waterfront vendors living in containers*, 1994.

Mary, coppia di disoccupati che sopravvive frugando tra i rifiuti e che di tanto in tanto cerca rifugio in container vuoti. Il container è un luogo di lavoro, ma diventa spesso anche abitazione e le anonime abitazioni si trasformano in costruzioni simili a container, come quelle costruite per i lavoratori navali della compagnia Hyundai a Ulsan (foto 20).



Fig. 20. Sekula, Hyundai Company housing for shipyard workers. Mural based on a painting by the eighteenth century Yi-dynasty artist Sin Yun-Bok. Ulsan, 1993.

In tutti i casi il paesaggio esistenziale dell'uomo si confonde totalmente con quello del lavoro, come dimostra la totale assimilazione tra la scatola-container, il contenente attraverso il quale le merci circolano sui mari, e la scatola dove l'uomo è costretto ad abitare, anch'essa itinerante come le merci (foto 21). Come le merci, il lavoratore è anch'egli contenuto, trattenuto, incapsulato, impacchettato, confezionato all'interno del container⁶.



Fig. 21. Sekula, Shipyards workers' housing – built during the II World War – being moved from San Pedro to South Central Los Angeles, 1990.

È però necessario non fermarci al fatto che le immagini mostrano quasi esclusivamente container piuttosto che pesci; non basta affermare, come fa la critica d'arte e la sociologia, che il titolo rimanda a ciò che in queste immagini viene assentificato, l'elemento naturale per eccellenza, sostituito nell'epoca postindustriale dall'elemento artificiale, la merce. È necessario scoprire una motivazione più profonda della tensione tra la titolazione e il corpus, non limitandoci ad analizzare la rappresentazione figurativa, ma soprattutto la dimensione figurale delle immagini. Il figurale, come afferma Basso (2003a), non è riconducibile ad archetipi dell'immaginario né a significati simbolici (p. 29), né a connotazioni generali che rischierebbero di farci perdere di vista il ragionamento delle fotografie prese in analisi. Non si tratta quindi tanto di mettere in relazione oppositiva il container e il pesce, quanto piuttosto concentrare l'attenzione sul fatto che il container è innanzitutto un qualcosa che avvolge e inscatola, all'interno del quale l'uomo contemporaneo è rigidamente contenuto,

mentre il pesce è anch'esso "immerso", ma l'acqua del mare, al contrario del container, è un contenente legato al suo contenuto attraverso una relazione organica. Il pesce è quindi contenuto nell'acqua del mare in tutt'altro modo rispetto a come è contenuta la merce (e l'uomo) all'interno del container: il pesce è contenuto in quanto *legato strettamente* e biologicamente al suo contenente, come facente parte in modo *necessario*.

3. *Il pesce fuor d'acqua e il sacro come "relazione ecologica"*

Piuttosto che mettere banalmente in opposizione l'immaginario del trasporto delle merci nei container e quello della pesca, preferiamo fare appello a quello che chiamiamo ragionamento figurale dell'immagine, che è:

frutto di una *allotopia* semantica rispetto alla quale la coerenza delle trasformazioni narrative, nel testo di occorrenza, può essere riguadagnata solo assumendo un punto di vista eccentrico, grazie al quale risolvere la figuratività aberrante scomponendola in formanti plastici riarticolabili con contenuti tali da supportare un paesaggio di valori nuovamente omogeneo (ib.).

Per risolvere il "rebus" della nostra serie fotografica è necessario quindi assumere uno sguardo "anamorfico" che:

deflagra plasticamente il paesaggio figurativo per ricomporlo come espressione di nuovi contenuti (quelli figurali, appunto) che, pur instabili, si propongono come connettori isotopici privilegiati del testo, in quanto risultano dalla percezione di strutture di relazioni semantiche più profonde (p. 30).

Dalla frattura semantica tra il titolo e il corpus emerge la tensione tra i due contenenti, il container e l'ambiente

acquatico. Se invece del mare, luogo della pesca, ci troviamo di fronte a case-container, possiamo avanzare l'ipotesi che la nostra serie problematizzi la questione della *sottrazione dell'ambiente naturale*. Se il container, contenente rigido, è ostile all'uomo e, all'opposto, il contenente acquatico, molle, è ciò che garantisce la vita al pesce, è proprio la sottrazione dell'ambiente naturale a rendere paragonabile la condizione del lavoratore immigrato a quella del "pesce fuor d'acqua": entrambi rischiano la morte per soffocamento.

La relazione organica e salutare del pesce contenuto nel mare – in opposizione all'uomo contenuto nel container – richiama il concetto di *sacro* delineato da Bateson nella sua ecologia. Il sacro è per Bateson "un'ecologia sana". La sottrazione dell'ambiente naturale, per il pesce fuor d'acqua e per il lavoratore immigrato, si presenta come la violazione di un sistema ecologico, salutare, sacrale. E la malattia, la negazione della relazione sacra, avviene nel nostro caso proprio quando l'integrazione necessaria tra contenente e contenuto non esiste più. Con la sottrazione dell'ambiente naturale, la relazione tra contenente e contenuto viene danneggiata e profanata. Se pensiamo, seguendo Bataille, che "ciò che la totalità concreta è in relazione agli oggetti considerati isolatamente, il *sacro* può esserlo in relazione al *profano*" ci rendiamo conto che la malattia, assimilata al profano, è descrivibile in termini di relazioni mancanti e di separazione.

In *Fish Story* è presente un'unica immagine di un pesce fuor d'acqua: *Anguilla fuggitiva, mercato del pesce di Chagalchi, Pusan* (foto 22). L'immagine mette in scena un'anguilla fuggitiva che sta tentando di ricongiungersi con i rigagnoli d'acqua sul pavimento di un mercato del pesce a Pusan, nella Corea del Sud. La fuga senza scampo dell'anguilla è davvero emblematica della condizione umana presentificata in *Fish Story*. L'anguilla è un pesce fuor d'acqua come tutti i lavoratori di *Fish Story*. Il pe-



Fig. 22. Sekula, *Fuggitive eel. Chagalchi fish market. Pusan, 1993.*

sce fuor d'acqua, come il lavoratore “estraneo al domestico” di cui parla Bhabha, è estratto dal suo habitat e confezionato come una merce: al mercato è pronto per essere inscatolato, esposto, cucinato, messo nel piatto. L'isotopia dell'“uomo da vendere” è confermata da altre immagini dove una scritta in prima persona “I can not be fired. Slaves are sold” ricorda che la morte per il lavoratore non arriverà a causa di un colpo di pistola, ma dalla messa in funzione delle leggi economiche che governano il mercato⁷.

Il lavoratore contemporaneo, “estraneo al domestico”, è allora il luogo identitario all'interno del quale si crea una forte tensione tra forze dispersive e contenitive. *Fish Story*, più ancora che una trattazione su luoghi e condizioni del lavoro contemporaneo, si presenta come una riflessione sulla tensione politica tra forze identitarie in conflitto, sulla relazione non organica e profana tra contenente e contenuto, tra aperta dispersione e rigida contensione: da una parte la dispersione nel mondo, dall'altra l'inscatolamen-

to. L'idea dell'alienazione a se stessi sia nel caso della dispersione, che in quello della contensione identitaria, ci rimanda comunque a una identità "separata", non organicamente "legata".

Se la dispersione nel mondo costringe il lavoratore a costruire una nuova "domesticità" per rendere il mondo abitabile, ecco che è proprio ciò che appare come domestico che lo impacchetta, lo inscatola (casa-container). L'immigrato è disperso nel mondo e, nel ri-dislocare la sua casa, deve ri-dislocare anche la sua prospettiva sul mondo, perché la nuova prospettiva del domestico lo costringe a ri-posizionare i luoghi dell'estraneità. Infatti, come afferma ancora Bhabha "le culture si riconoscono attraverso le loro proiezioni di alterità" (1994, p. 26): il domestico e l'estraneo si scambiano le posizioni durante l'"iniziazione extraterritoriale e transculturale"⁸.

In questo senso *Fish Story* si pone come una diagnostica per immagini. L'opera fotografica di Sekula è un tentativo di diagnosticare una costellazione di sintomi, un insieme di segni sintomatologici che possano costruirsi in sistema. Il documento è un costruito e non solo la testimonianza di una presenza passata. I vettori di queste immagini, più che essere rivolte a una presenza passata, sono piuttosto rivolte al presente, ma sono anche dei *memento mori*, degli avvertimenti, sintomi isolati attraverso i quali è necessario costruire una cura del contemporaneo.

¹ Distinguiamo questo tipo di reportage da quello costituito da "immagini a tempo" e da "immagini-tempo". Le "immagini a tempo" sono quelle che potremmo definire "puntuali", che colgono il momento "giusto", quelle che mettono in scena il loro essere istantanee e fortuite. Le "immagini-tempo" restituiscono invece il tempo fenomenologico, la sua intensità e qualità, e costituiscono per lo più reportage intimisti o di riflessione.

² Un testo fotografico cambia di senso se viene praticato come testo artistico, anche se molti teorici identificano nella riflessione metalinguistica un funzionamento tipico, e quasi necessario, dei testi a statuto artistico. Alcune immagini si autodichiarano artistiche, per esempio attraverso giochi linguistici au-

toreferenziali; in altri casi si inseriscono “per decreto” all’interno di una discorsività definita istituzionalmente artistica. Se Schaeffer (1987) considera che la pratica e lo statuto dell’immagine “dominano” sulla morfologia testuale, cioè ne determinano i percorsi e quindi le valorizzazioni, al contrario, nel caso dell’immagine artistica sembra che anche l’estetologo francese vada alla ricerca di qualità intrinseche del testo fotografico. In un saggio del 1997 sull’arte del ritratto fotografico afferma infatti: “Nelle sue forme più avventurose, quelle che tematizzano la fotografia stessa come atto, come medium, come pratica sociale ecc., la fotografia artistica deve ormai essere concepita come una metafotografia, cioè come un’arte che crea delle immagini nelle quali l’unico referente è costituito da altre immagini, e che per questo rompe l’‘illusione’ della trasparenza dell’immagine fotografica (costitutiva degli utilizzi naïf del medium) e accede all’autonomia artistica” (Schaeffer 1997, p. 12, trad. nostra).

³ In questo modo si evita l’ontologismo del testo: “Se le relazioni strutturali vengono fissate e delineate in modo critico, la decisione di chiudere il testo e studiarlo come globalità può sottrarsi all’ontologia: se ogni tipo o addirittura ogni occorrenza di rapporto presuppone l’esistenza di un punto di vista in grado di coglierla, la struttura può definirsi come una globalizzazione di tali punti di vista” (Rastier 2001, p. 57).

⁴ Gli unici paesaggi portuali dai quali il container è assente sono rappresentazioni di luoghi desolati, vestigia del passato, reminescenze di un altro mondo, dove era possibile, ma ora è negato, dedicarsi alla pesca.

⁵ Il fatto che il titolo dell’immagine *Modello di “tartaruga marina” in ferro usata dall’ammiraglio Yi Sun-Sin per sconfiggere le forze di invasione giapponesi nel 1592. Quartier generale del cantiere navale della Hyundai* nomina un personaggio eroico che lottò per la sua nazione contrasta definitivamente con le immagini odierne dove non c’è traccia di individualità dominatrici, né di ammiragli e avvenimenti di salvataggio del proprio paese e della propria tradizione culturale.

⁶ L’anonimato delle case in serie, che rimandano a vite altrettanto in serie, viene tematizzato anche in una fotografia che non avrebbe forse nessun senso se non fosse mirabilmente rischiarata dalla lunga titolazione: *Lotteria che determina una distribuzione equa del lavoro. Camera della Coordinadora dockers’union. Barcellona, Spagna, 1990*. Dal titolo si evince come non solo la vita dei lavoratori sia dominata dall’anonimità, ma anche dal caso e dalla fortuna, che determinano i tempi e i luoghi lavorativi.

⁷ La colonizzazione americana in queste immagini riguarda anche l’immaginario passionale. L’immagine impaginata a fianco di quella dell’anguilla fuggitiva mette in scena un trasportatore di manifesti di un film occidentale a Seul che il lavoratore nemmeno osserva durante il trasporto. Il destino dell’anonimo lavoratore rispetto alle passioni raffigurate nel manifesto americano è quello di non poterne far parte, non poterle assumere su di sé: egli può solo farsi “trasportatore” di un simulacro passionale “altro”.

⁸ Come afferma Fabbri (Conferenza sulla semiotica delle culture, Bologna, Dipartimento di comunicazione, marzo 2004) si tratta di considerare, accanto a un multiculturalismo, un multinaturalismo, dato che le prospettive su ciò che viene considerato domestico ed estraneo si scambiano di posto reciprocamente come in un gioco di specchi.