

atelier cinque
fotografia ed enunciazione collettiva

Introduzione

Patrizia Magli

Sembrirebbe che la teoria dell'enunciazione non possa essere articolata se non all'interno di una polarità: attraverso l'esaltazione della soggettività o attraverso la sua cancellazione. Bipolarità, per altro, manifestata dai due diversi modi di intendere l'enunciazione: come enunciazione enunciativa in quanto magnificazione della soggettività; o enunciazione enunciata in quanto sua narcotizzazione. Ne risulta che la soggettività sia, di volta in volta, o in posizione di forza o in posizione di debolezza, sottoposta ad un ritmo alterno di sopravvalutazione o di sottovalutazione.

Il limite di questa riduzione oscillatoria è particolarmente evidente per la fotografia. Chi vede? Chi fa vedere? Chi registra il visibile? È un potente e neutrale occhio meccanico, come il telescopio Hubble puntato sullo spazio siderale, o, invece, è un povero occhio di carne, affetto da tutte le passioni e soprattutto da tutte le limitazioni dovute al fatto di appartenere a un povero soggetto umano dotato di una competenza percettiva le cui possibilità sono quelle concesse dalla sua condizione corporea?

La condizione corporea del soggetto, infatti, (condizione vissuta come mediazione tra il sé e il mondo), lo determina come soggetto radicato, installato nel mondo, dotato di una prospettiva che, per quanto lo ancori in una situazione enunciativa, tuttavia ne limita notevolmente le prospettive. Ma fuori di questa condizione corporea c'è solo un "io" disancorato, senza punti di riferimento spazio-temporali. C'è solo un'astratta soggettività disancorata. È quanto Paul Ricoeur definisce un'"aporia dell'ancoraggio": il punto di vista privilegiato sul mondo che ogni soggetto del vedere e del far vedere, è, e che è anche il limite del mondo, oltre il suo potere su questo.

Ma la nozione di ancoraggio dell'io si deve per forza attribuire all'idea di un punto di prospettiva singola sul mondo? A nostro avviso, esiste una forma di enunciazione nel cui dispositivo si stratificano gradi diversi di complessità che inevitabilmente portano la teoria a rivedere alcuni dei suoi principi. È quanto il LISaV ha cercato di chiedersi a proposito di quella che abbiamo chiamato "enunciazione collettiva".¹

Potremmo innanzitutto dire, se ci perdonate il gioco di parole, che l'enunciazione collettiva è una relazione di relazioni che va dall'enunciazione collettiva al collettivo di enunciazioni e ritorno. Se prendiamo la fotografia come campo di riflessione sull'enunciazione collettiva, si pone, come necessità primaria, un breve *detour*: prima di parlare dell'enunciazione in quanto prodotta da un attante collettivo, è necessario pensare all'enunciazione in quanto collettivo. Nessun testo, infatti, è il risultato

di una sola enunciazione, ma è sempre il risultato di più enunciazioni che si concatenano, si stratificano, si incassano. Il collettivo di enunciazioni è dunque la situazione "normale" con cui un semiologo di solito ha a che fare. Per questo motivo, il nostro intervento dovrebbe mettere in luce questo aspetto, come prima fase, usando la fotografia come pre-testo. Ciò non vuol dire non prendere in considerazione gli attori collettivi presupposti o enunciati dalla fotografia, ma cercare di capire come un collettivo di enunciazioni possa mettere in gioco attori singolari, duali o collettivi. Significa porre attenzione all'intreccio di mediazioni che istanziano e che configurano un dato testo, e come, da questo intreccio, scaturisca una dialettica interna, di concordanza e discordanza.

Secondo la linea di discordanza, questa totalità collettiva è continuamente minacciata dall'effetto di rottura provocato da eventi imprevedibili, da mancati o disattesi accordi, da ritardi, da inopportune iniziative individuali, da tutta una serie di incidenti, d'interruzioni, di errori, ma anche di sorprese geniali che la costellano.

Nel design, ad esempio, Gaetano Pesce valorizzava gli errori della produzione industriale, quelli che si potevano verificare nella catena del processo produttivo come la non perfetta uniformità cromatica dovuta a un problema di ordine meccanico o all'impronta casualmente lasciata da un operaio maldestro. Il grande designer italiano considerava questi incidenti vere e proprie marche di un lavoro collettivo. Nuovi e imprevedibili stati di cose comportano, infatti, nuove catene causali.

Questo inviluppo di finalità e causalità, d'intenzionalità e di connessioni, è costitutivo di quelle lunghe azioni che sono le pratiche. Queste ultime, infatti, presentano, nell'enunciazione collettiva, relazioni non relazioni, ma a incastro. Il legame a incastro di azioni parziali in un'azione totale si articola in un processo di coordinamento fra segmenti frammentari che configurano, per il semiotico, un'interessantissima zona mediana di scambio fra l'indeterminatezza delle finalità e la determinatezza delle pratiche.

La sintesi concordante-discordante sulla quale si modula la coerenza dell'enunciato, il senso stesso dell'enunciato, è il risultato dunque di un intreccio di risultati intenzionali e anche in intenzionali delle singole pratiche convocate all'interno dell'enunciazione collettiva. È dunque necessario indagare, in questo spazio delle mediazioni, attraverso quali passaggi, si realizza il senso complessivo.

Tutto ciò ha un senso nella misura in cui s'inscrive in un'unità di configurazione. Una sorta di "intelligenza narrativa" che risulta non soltanto dal sommarsi delle singole pratiche frammentarie in una forma inglobante, ma soprattutto dal fatto che questa sia regolata da un progetto, per quanto incerto e mobile questo sia. Il campo pratico è, infatti, costruito sulla relazione "in vista di". Nell'enunciazione collettiva, tuttavia, questa finalità è continuamente spostata dall'intreccio dei singoli attori, delle diverse pratiche in gioco.

A questo punto, si presenta, al semiologo, una serie d'imbarazzanti interrogativi. Ad esempio, l'inviluppo di pratiche una dentro l'altra, non rende forse equivoca la posizione di autore? E in che modo questa può essere preservata? Tentare di inquadrare in modo metodologicamente corretto questo problema significa farsi carico del concetto di autorialità, concetto che oggi provoca non poche inquietudini a tutta l'arte contemporanea.

L'approccio che dunque cerchiamo di proporre alla fotografia è diverso da altri approcci che, pur dando rilevanza all'enunciazione, lo hanno fatto focalizzandosi sulla "prassi enunciazione" che, con molta ambiguità, troppo spesso risulta come la prassi di un soggetto che precede la stessa enunciazione. L'enunciazione deve essere pensata da un lato come un processo che *istanzia* (che "fa essere" il testo, come afferma Landowski), e che *posiziona* il testo rispetto ad una serie di attori (enunciatore, enunciatario, ecc.). Dall'altro come uno stato in cui sono reperibili le tracce del processo che lo ha prodotto. In ciascuno di questi momenti è possibile reperire il concetto di "collettività": collettività sia come collettivo che istanzia, sia come collettivo che, iscritto o disposto dall'enunciazione, si manifesti come un collettivo enunciato, "rappresentato" appunto dall'enunciazione stessa. Un dato testo, infatti, può disporre dichiaratamente di una collettività di attori, come nel caso, ad esempio, del cinema, dove il cast è esibito nei titoli di coda o di testa. Ma altri testi invece, come la fotografia, spesso la danno solo per presupposta.

Sulla base di questa prima rudimentale tipologia dell'enunciazione collettiva vista come enunciazione che mette in gioco attori collettivi, abbiamo cercato di articolare una serie di categorie interdefinite in modo tale di farne una sorta di mappa, attraverso alcuni casi studio.

Note

1 Questione peraltro già messa in luce da Jacques Fontanille in *Sémiotique du discours* (p. 273) afferma che è necessario superare una concezione strettamente individuale e personale dell'enunciazione e che dunque bisogna considerare l'enunciazione individuale e collettiva come facenti parti di uno stesso insieme in divenire.

E|C

Il privato negoziato dei *cameraphone*. Dinamiche enunciazionali nell'uso e nella fruizione di foto quotidiane in situazioni collettive

Alvise Mattozzi
Tiziana Piccioni¹

1. Premessa

L'interesse ad indagare i fenomeni sociali all'interno di una impostazione simmetrica riguardo umani e non umani implica una specifica tematizzazione degli artefatti, che risulti accurata e in grado di rendere conto dell'effettiva agency degli artefatti stessi.

A tale esigenza possono efficacemente rispondere gli strumenti della semiotica, come hanno mostrato diversi studiosi, anche non semiologi, tra cui innanzitutto Bruno Latour e Madeleine Akrich.

Quest'intervento riguarda proprio un'esperienza di integrazione tra indagine sociologica ed analisi semiotica, relativamente allo studio di alcuni aspetti dell'utilizzo del telefono cellulare. Questo rappresenta, infatti, un buon esempio di come l'affermazione, la diffusione e gli utilizzi delle tecnologie costituiscano processi sia radicati nelle relazioni tra umani, solitamente definite "relazioni sociali", sia derivanti da caratteristiche inscritte negli artefatti, non tutte necessariamente previste in sede di progettazione.

Il tipo di telefonino sul quale ci soffermeremo è quello dotato di funzione fotografica, presente sul mercato dal 2002, e ricompreso nella categoria dei dispositivi mobili di *prima generazione* (Koskinen 2007), caratterizzati cioè da uno scarso livello di integrazione con la rete internet. Parleremo di alcuni degli usi del *cameraphone* emersi da una ricerca avviata nel 2006, la quale, sul fronte dei destini delle fotografie, ha fatto soprattutto emergere la significatività delle pratiche di visione tramite lo stesso *display* del cellulare.

La riflessione su queste pratiche – spesso condivise tra due o più attori in situazione di compresenza – apre la questione delle dinamiche enunciazionali articolate dall'oggetto. Ce ne occuperemo a partire dall'analisi degli elementi che ne compongono l'interfaccia, delle loro relazioni reciproche e di quelle che essi dispongono verso l'esterno. Vedremo, così, come i risultati dell'analisi semiotica permettano di rendere conto delle emergenze di una ricerca su fotografie prese con *cameraphone* e commenti verbali su queste stesse immagini basata sull'analisi del contenuto come inchiesta.

Proporranno, infine, un confronto con altri dispositivi vocati alla visualizzazione delle fotografie, in vista anche di un progetto, in fase di definizione, per una ricerca sulla comparazione tra le emergenze di questo studio e le nuove pratiche di condivisione delle immagini fotografiche basate su internet e i *social network*.

2. La ricerca sociologica

Avviata nel 2006 come parte di un'indagine sociologica sui giovani e l'utilizzo del telefonino (Riva 2010), le emergenze relative agli utilizzi del *cameraphone* hanno trovato, nell'integrazione con la riflessione semiotica, una interessante occasione di sviluppo. Questo ha seguito essenzialmente due fasi, corrispondenti a due diversi livelli di tematizzazione di alcune parti costi-

tuenti l'oggetto e, quindi, a due diverse interpretazioni del modello di analisi già messo a punto da uno degli autori (Mattozzi 2010a). Se per la prima fase rimandiamo al saggio di Piccioni (2010) su quest'argomento, qui daremo conto della seconda, premettendo che si tratta di una riflessione in divenire e aperta a eventuali modifiche e ripensamenti.

La nostra base empirica è costituita da 29 raccolte, attribuibili a 16 studentesse e a 13 studenti di quattro diversi corsi di laurea dell'Università di Padova. Esse si compongono di:

a) immagini autoprodotte, contenute negli archivi fotografici dei cellulari del campione non rappresentativo di studenti e trasferite su cd-rom,
b) commenti e didascalie apposte a quelle immagini da parte degli autori stessi, sulla base di una consegna nella quale si chiedeva di fornire alcune precisazioni ed esplicitare le proprie riflessioni sulle foto.

Attraverso l'analisi del contenuto come inchiesta, sono state quindi rilevate le informazioni su:

- 1) i contenuti figurativi di ogni foto,
- 2) il momento e il luogo dello scatto,
- 3) la composizione dell'immagine,
- 4) le motivazioni a scattare col cellulare,
- 5) le motivazioni a conservare la foto nella sua memoria,
- 6) gli utilizzi dell'immagine (invio tramite *mms* o *bluetooth*, trasferimento su supporto digitale, semplice visione, individuale o condivisa, tramite il *display* e così via).

Tra le principali emergenze dello studio, risulta in primo luogo significativa l'importanza che i giovani partecipanti alla ricerca attribuiscono, esplicitamente, alla disponibilità di un dispositivo di memorizzazione che sia indossabile e possa seguire sempre l'utente (Ito, Okabe e Matsuda 2005), pronto a restituire le immagini come frammenti narrativamente interpretabili. Per certi aspetti, le foto col e nel cellulare sono assimilabili ad altre forme di oggettivazione favorite dalle nuove tecnologie: si pensi per esempio ai blog diaristici, studiati da Di Fraia (2007) e da Micalizzi (2007), alla loro capacità, per esempio, di rendere coglibili le linee che connettono vari episodi esperienziali e di attivare processi interpretativi di secondo livello.

Nel nostro caso, in particolare, il *cameraphone* partecipa ai processi riflessivi di attori coinvolti in una peculiare fase del ciclo di vita, nella quale è particolarmente intenso il processo di definizione dell'identità individuale (Crespi 1994). Dobbiamo considerare, inoltre, che le possibilità offerte da questo dispositivo interagiscono con aspetti peculiari di questa fase – come la disponibilità di tempo libero, o l'importanza attribuita alle relazioni tra pari e alle comunità personali – favorendo la sperimentazione di nuove forme di socialità (Mandich 2003; Garelli, Palmonari e Sciolla 2006; Tirolli 2007).

È plausibile pensare, dunque, che, se da una parte il gruppo dei giovani utilizzatori rappresenta un punto

d'osservazione privilegiato sui fenomeni d'interazione col *cameraphone* – così come per le altre nuove tecnologie di comunicazione (Buckingham 2006) –, questo risulta, d'altra parte, un possibile valido alleato per il loro progetto esistenziale.

Una seconda significativa emergenza concerne i contenuti delle foto acquisite. Essi fanno palesemente parte dell'universo delle pratiche quotidiane, della dimensione dell'ordinario e del transitorio (Van House et al. 2005), e ciò vale anche per quelle che rappresentano in qualche modo la sfera del *loisir*. Tale dato può essere letto come conferma del crescente allontanamento della fotografia dalle rappresentazioni dello status e del potere, dai riti di passaggio, dalle grandi occasioni (Faccioli, Losacco 2003).

Nel nostro *corpus*, tuttavia, non mancano immagini di occasioni speciali: una laurea, un rito matrimoniale, una festa di battesimo, o di compleanno. In questi casi, si dichiara, il *cameraphone* viene utilizzato congiuntamente alla macchina fotografica digitale. Si fanno cioè due scatti della stessa situazione con due dispositivi diversi. Il fine è quello di portare sempre con sé quell'immagine, come si legge in diversi commenti, di trovarselo in tasca all'occorrenza. Allora il cellulare si configura anche come dispositivo di visualizzazione quotidiana delle foto, oltre che di cattura delle immagini quotidiane.

A questo processo di ridefinizione della fotografia, intesa sia come acquisizione, sia come fruizione delle immagini, il *cameraphone* partecipa anche riarticolarlo la sfera del privato e capillarizzando quell'operazione di messa in scena del mondo di tutti i giorni che già i media tradizionali avevano avviato con la *neotelevisione* (Stella 1999). In sintesi, archiviate nella memoria del cellulare, le immagini di situazioni d'intimità – come quella del proprio fidanzato immortalato mentre sta dormendo (raccolta XXIX) o quelle della propria stanza da letto (presente in diverse foto e più raccolte) – portano nella dimensione del rappresentato mediale, potenzialmente condivisibile con altri, ciò che senza *cameraphone* difficilmente avrebbe potuto essere visivamente condiviso.

Tuttavia, e in terzo luogo, dalla nostra ricerca emerge una significativa assenza di conferme per un'ipotesi di intrusività degli utilizzi del *cameraphone*. Al di là dell'ampia partecipazione dell'oggetto alle interazioni quotidiane, a cui abbiamo fatto riferimento poco sopra, le nostre evidenze vanno in direzione contraria rispetto a quanto spesso si sostiene, anche in ambito di dibattito scientifico, in merito alla pericolosità sociale di questo e altri nuovi dispositivi di comunicazione (Drusian 2010). Non si può parlare, cioè, per il materiale da noi visionato, di casi in cui venga pesantemente stravolto il confine del privato altrui.

La quasi totalità dei soggetti fotografati, infatti, appartiene al gruppo dei pari e alla famiglia. Si tratta di sconosciuti soltanto per il 14% degli scatti raffiguranti soggetti umani ed è bassissima la percentuale delle *foto rubate*.

Certamente il carattere di quotidianità dell'uso del *cameraphone* comporta una significativa frequenza di scatti riconducibili a modificazioni di situazioni codificate d'interazione, come una lezione in un'aula universitaria, un concerto, una cena al ristorante o in famiglia. Tuttavia, sulla scorta del lavoro di Mangano (2006), sappiamo che la *photo camera* digitale dispone un utilizzo da parte dell'*operator* che non necessariamente trasforma la sua partecipazione in distacco, rispetto alla situazione. E sotto quest'aspetto il *cameraphone* è perfettamente assimilabile a tale dispositivo. Va considerato, inoltre, che i soggetti rappresentati sono spesso in posa (63%): un dato interpretabile come segno del controllo lasciato ai soggetti nella costruzione di una rappresentazione del sé che è quasi pubblica o che, comunque, non resta confinata nel contesto domestico come, invece, accadeva con il tradizionale album di famiglia.

Infine, l'emergenza su cui ci sembra cruciale concentrare l'attenzione è relativa al fatto che le immagini vengono date in visione ad altri, configurandosi, così, come risorse per l'interazione. Esse, inoltre, risultano scambiate prevalentemente in situazioni di compresenza con amici o familiari, attraverso una narrazione che è anche un accordarsi con gli altri sulle interpretazioni possibili, sui significati (Jedlowski 2000). Spesso lo stesso scatto viene effettuato al fine di disporre di strumenti per le narrazioni, come scrivono alcuni autori delle raccolte analizzate e come bene esemplifica questo stralcio: "per avere qualcosa da far vedere agli amici quando ci troviamo" (raccolta XIII). Risulta inoltre molto bassa la frequenza dei casi di trasferimento delle immagini su un supporto differente, *cd-rom* o *hard disk*, sebbene nella maggior parte dei casi la memoria del cellulare venga considerata di breve durata.

Il *cameraphone*, dunque, partecipa direttamente, e con la sua materialità, alla creazione e gestione di legami sociali. E, se possiamo considerare scontato che il gruppo degli utilizzatori tenda ad evidenziare gli aspetti vantaggiosi del suo utilizzo, non appare altrettanto scontata la presenza, invece, di asserzioni che rivelano una piena consapevolezza in merito alla tendenza dell'oggetto a perdere il suo statuto personale. Ci sembra, invece, un dato di primaria importanza la sottolineatura, da parte dei nostri giovani, della consapevolezza di dover misurare le proprie azioni con la capacità del dispositivo di intervenire quasi autonomamente nelle relazioni, ridefinendo esso stesso i confini del privato. L'archivio fotografico del cellulare viene percepito spesso come un contenitore che si offre ad un non controllato accesso da parte di altri. Lo stralcio che segue esemplifica bene quest'aspetto:

"visto che non posso, nel momento in cui qualcuno ha in mano il mio cellulare, nascondere certe foto, le cancello direttamente. Tra l'altro alcune sono state cancellate, anche contro la mia volontà, dal soggetto che non si piaceva" (autore raccolta XV).

Si tratta quindi di prendere le dovute precauzioni contro aspetti dell'*agency* dell'oggetto che non rispondono ad alcuna delega e che possono contrapporsi alla volontà di altri attori. In sintesi, i giovani partecipanti alla nostra ricerca esplicitano la loro partecipazione a un'attività di costruzione del privato delle foto nel *cameraphone*, consapevolmente condivisa con l'oggetto stesso.

3. Rendere conto dell'*agency* dei *cameraphone*

Abbiamo dunque constatato che le foto contenute e visualizzate con i *cameraphone* sono delle risorse per l'interazione faccia a faccia e che, dunque, vengono condivise. A questo punto ci interessa capire quale è e come possiamo descrivere il contributo del telefonino a questa condivisione. Si tratta quindi di descrivere il telefonino in quanto mediatore (Latour 1994; 1999) e di rendere conto dell'*agency* o meglio, del contributo del telefonino all'*agency* della situazione².

Tutti conosciamo i telefonini (Fig. 1), ne conosciamo qualità e difetti, potenzialità e limiti, possibilità e vincoli.



Fig. 1 – Modello di cameraphone (a.) e sua schematizzazione (b.)

Sappiamo, ad esempio, che date le sue dimensioni, un telefonino presuppone un solo utilizzatore che possa guardare lo schermo. Nel caso lo si guardi in due è necessaria una certa vicinanza, una certa intimità. Guardare la stessa immagine in più persone risulta alquanto difficile. Ovviamente tutti questi elementi giocano un ruolo nella condivisione delle fotografie, soprattutto nel caso in cui ci siano più persone. In questi casi si verifica inevitabilmente una certa circolazione, delle persone o del telefonino. L'"utente titolare" (Piccioni 2010), che controlla e gestisce, il contenuto del telefonino, deve condividere tale controllo, se non completamente delegarlo ad un "utente temporaneo" (Piccioni 2010) (Fig. 2).

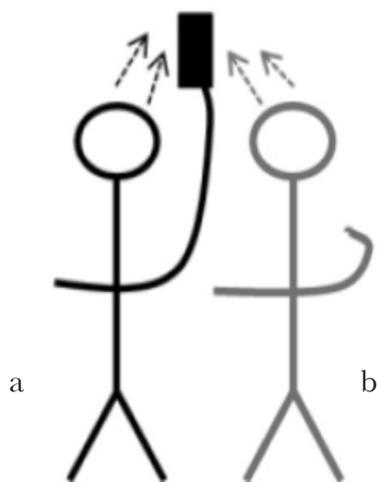


Fig. 2 – Utente Titolare (a.) e Utente Temporaneo (b.)

Per descrivere il telefonino in quanto mediatore delle interazioni in cui sono in gioco delle fotografie non ci siamo però potuti limitare a tali constatazioni che, pur importanti, rimangono superficiali – e qui, come vedremo, superficiali è inteso in senso tecnico.

È stato necessario descrivere le varie mediazioni messe in gioco dal telefonino. Queste possono essere pensate come forme di enunciazione³ che riguardano sia le immagini, come una lunga tradizione relativa all'enunciazione visiva ci ha insegnato (per una sintesi, Fabbri 1998), sia gli oggetti⁴.

Dalle immagini contenute e visualizzate dal *cameraphone* si è dunque passati all'artefatto, all'oggetto telefonino. Quello che qui ci interessa è capire come i due ambiti si integrano e come si mediano l'un l'altro. Si tratta di questioni coincidenti con quelle che Fontanille (2008) ha trattato riguardo le relazioni che si pongono tra testi, oggetti e pratiche. Qui però vogliamo dimostrare, contro l'impostazione di Fontanille (2008), che le categorie tradizionali della semiotica sono sufficienti a rendere conto di una serie di articolazioni più complesse di quelle tradizionalmente prese in considerazione⁵. Con ciò non neghiamo la necessità di ripensare alcune categorie e in generale l'architettura della teoria semiotica (cfr. Mattozzi, Sperotto, Poli 2009), ma non pensiamo sia necessaria una "rottura epistemologica" come quella proclamata da Fontanille nella forma di passaggio dalla testualità alle pratiche⁶. Cercheremo di dimostrarlo⁷.

In particolare, attraverso questa ricerca, seguendo le indicazioni di Madeleine Akrich (1990)⁸, si è cercato di rendere conto di come vari tipi di utente sono iscritti nell'artefatto, tenendo conto che la categoria di "utente" (*user*), deve essere scomposta, demoltiplicata, se si vuole effettivamente capire come un artefatto e, in particolare, un'interfaccia dispone una serie di ruoli che saranno assunti, rifiutati⁹ o riconfigurati da utenti empirici all'interno delle pratiche d'uso¹⁰.

Per operare una descrizione dello *script* più dettagliata che non si limiti solo a delineare delle modalità – dei

poteri, dei doveri, dei saperi, ecc.¹¹ – ci siamo rivolti a Fontanille e alla sua riflessione sull'enunciazione (Fontanille 1989). Riteniamo infatti che un qualunque artefatto presenti vari livelli enunciazionali – quelli che il più recente Fontanille (2008) chiama livelli di immanenza¹². In quanto configurazione enunciazionale – enunciato con la sua enunciazione – ciascun livello si articola a partire dall'interazione tra un enunciatore e un enunciatario, ma in particolare, nel momento in cui l'oggetto di valore in gioco riguarda il sapere, ciascun livello si articola in base alla interazione tra i simulacri dell'enunciatore e dell'enunciatario: informatore e osservatore (Fontanille 1989). Come afferma Fontanille (1989, trad. it. p. 48) "l'osservatore" è quel "simulacro mediante il quale l'enunciatore provvede a manipolare, attraverso lo stesso enunciato, la competenza osservativa dell'enunciatario" e si oppone all'"informatore", su cui Fontanille (1989) si è meno soffermato ma che possiamo definire, di converso, come "quel simulacro mediante il quale l'enunciatore provvede a organizzare, a partire da elementi presenti nell'enunciato, una informazione che si suppone venga appresa da un osservatore"¹³. Più concretamente, l'osservatore deve ricostruire lo spazio cercandovi un posizionamento e gestisce così il "poter (non-poter) osservare", di converso l'informatore costruisce lo spazio in cui l'osservatore si può posizionare e gestisce il "voler (non-voler) informare". Nelle immagini, solitamente l'osservatore si può posizionare a partire dalla prospettiva e più in generale dal punto di vista inscritto nell'immagine stessa, mentre l'informatore gestisce l'informazione grazie al controllo della luce e della prospettiva.

Questi simulacri messi in gioco dall'enunciatore e iscritti nell'insieme di significazione, che qui chiameremo "testo", sono, a nostro parere, dei ruoli tematici e non tanto degli attanti, come proposto da Fontanille (1989)¹⁴. Essi dispongono ruoli e azioni per che possono essere assunti da utenti e così realizzati nel corso dell'uso.

Osservatore e informatore sono ruoli tematici "cognitivi", hanno cioè a che fare con il sapere¹⁵, come già specificato, e sono particolarmente adeguati per le immagini e per il visibile più in generale. Noi useremo questi due ruoli tematici enunciazionali in relazione ad artefatti tridimensionali e tangibili, cioè in relazione ad "oggetti". Nel nostro caso specifico tali oggetti, i *cameraphone*, presuppongono tutta una serie di interazioni che hanno a che fare con la visibilità in senso prevalentemente cognitivo¹⁶, ed anche per questo tali ruoli risultano adeguati per la nostra analisi, anche se chiaramente la dimensione pragmatica e patemica sono di grande rilevanza. In ogni caso è lo stesso Fontanille (1989) a metter in luce che tali ruoli non si limitano alla dimensione cognitiva. Dunque, per la nostra analisi abbiamo deciso di continuare a parlare di "osservatore" ed "informatore", pur se una generalizzazione di questi ruoli ad altri artefatti andrà verificata¹⁷.

L'ipotesi di partenza è che dunque ogni livello enunciazionale delineato dall'artefatto porta inscritti almeno un informatore e un osservatore¹⁸.

L'utente o, come vedremo, gli utenti, che voglia/vogliano usare effettivamente il telefonino deve/devono far sovrapporre, e così realizzare, i vari ruoli o per lo meno coordinarli¹⁹.

I vari livelli che abbiamo considerato sono:

- l'immagine in sé visualizzata sullo schermo. Solitamente questa immagine può essere a sua volta articolata in vari livelli enunciazionali²⁰ (fig. 3);



Fig. 3 – Informatore e osservatore a livello di immagine visualizzata

- quindi avremo l'interfaccia, costituita innanzitutto dallo schermo, inteso in quanto cornice che contiene il display e, sullo stesso livello enunciazionale ma costituente una enunciazione differente, la tastiera (Fig. 4);

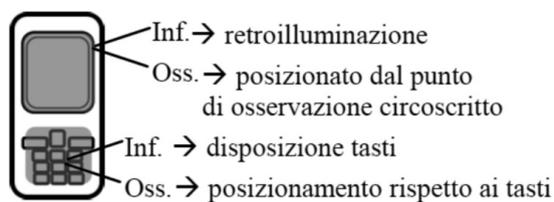


Fig. 4 – Informatore e osservatore a livello di elementi dell'interfaccia

- questi elementi possono poi essere presi in considerazione come un'unica configurazione, come due aspetti della stessa interfaccia

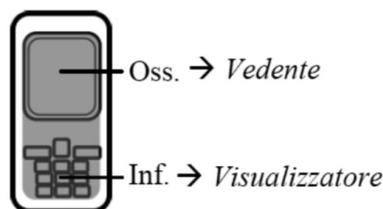


Fig. 5 – Informatore e osservatore a livello dell'interfaccia

- infine vi è il telefonino nel suo complesso che può essere manipolato in vario modo (spostato, mosso, piegato, ruotato, ecc.)(Fig. 6)²¹.

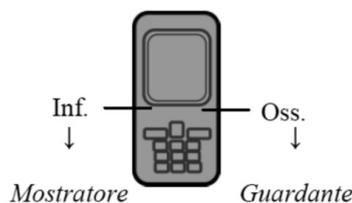


Fig. 6 – Informatore e osservatore a del cameraphone nel suo complesso

Nel primo caso, come si vede in Fig. 3, informatore e osservatore corrispondono a quelli delineati da Fontanille (1989)²².

Nel secondo caso (Fig. 4), per quanto riguarda il display, l'informatore si manifesta tramite la retroilluminazione che permette di vedere effettivamente ciò che il *display* contiene e tramite la cornice che delimita il *display* e informa su dove rivolgere l'attenzione, mentre l'osservatore è posizionato sempre dalla cornice e da possibili altri elementi contenuti nel *display*, tendenzialmente perpendicolare ad esso²³. Per quanto riguarda la tastiera (Fig. 4) l'informatore si manifesta tramite la disposizione dei tasti²⁴ e, in particolare, essa riguarda la differente distribuzione dei tasti per selezionare i numeri e quella degli altri tasti di comando²⁵. Al contempo l'osservatore è posizionato da tale distribuzione/collocazione/posizionamento. Qui emerge un limite della lessicalizzazione di "osservatore" dato che, seppur i tasti prevedano uno sguardo, essi si rivolgono soprattutto alle mani e, in particolare, alle dita. In questo caso, il "sapere" fornito dall'enunciato tastiera, e il conseguente posizionamento dell'osservatore, hanno a che fare con un rendere disponibile un "poter fare", cioè un poter digitare²⁶.

Sull'interfaccia complessiva possiamo distinguere un informatore che è delineato dalla parte in basso, dove sono posti i comandi, dato che attraverso la loro gestione "fa vedere", mentre l'osservatore sarà delineato dalla parte in alto, dove appare l'immagine. Per chiarezza abbiamo lessicalizzato questi due ruoli, su cui ci focalizzeremo in modo particolare, in modo leggermente diverso: "visualizzatore", l'informatore, e "vedente", l'osservatore.

Infine, come abbiamo detto, vi è il telefonino nel suo complesso che delinea un informatore che ha in mano il telefonino e che ne gestisce posizione e orientamento, che per chiarezza abbiamo nominato "mostratore", e un osservatore che osserva il telefonino ed è posizionato dal modo in cui lo stesso telefonino è posizionato, che per chiarezza nominiamo "guardante".

Come abbiamo detto, l'interazione rispetto ad un telefonino, la costituzione dello *user* e le possibilità di condivisione di ciò che esso contiene si articolano rispetto al convergere/divergere di tali ruoli. Chiaramente nell'uso individuale tali ruoli si vengono a sovrapporre quindi non ci saranno problemi²⁷.

Diverso è il caso in cui si condividano dell'immagini

con qualcun altro (Fig. 2; 7). Ecco che i ruoli si possono ridistribuire in vario modo con il rischio di far perdere all'“utente titolare” il ruolo di “visualizzatore” e “mostratore” a favore dell' “utente temporaneo” (Fig. 7d; 7e), mettendo così a repentaglio la *privacy* dei contenuti del telefonino.

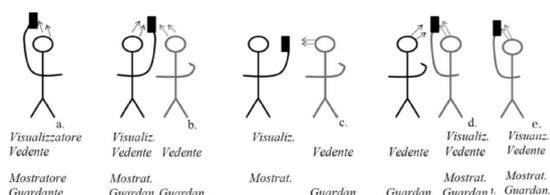


Fig. 7 – Configurazione dei vari ruoli nella condivisione del foto con il *cameraphone*

Questo accade in particolar modo se la foto deve essere condivisa con un gruppo più ampio in cui il telefonino circola lontano dall'“utente titolare” (Fig. 8). Tale questione relativa alla gestione delle foto e al chi assume la posizione di “visualizzatore” è chiaramente messa in luce da una delle testimonianze raccolte nella prima parte della ricerca (§ 2). Uno dei ragazzi così commentava l'uso che fa delle foto: “visto che non posso, nel momento in cui qualcuno ha in mano il mio cellulare, nascondere certe foto, le cancello direttamente. Tra l'altro alcune sono state cancellate, anche contro la mia volontà, dal soggetto che non si piaceva”.

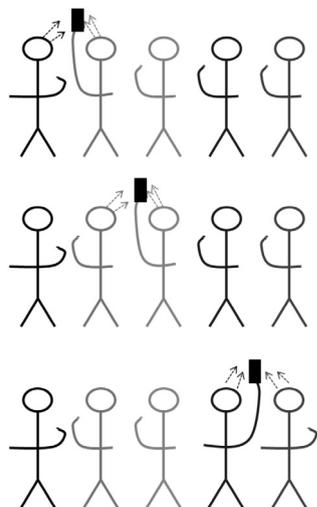


Fig. 8 – Condivisione tra più utenti.

4. Comparare diversi artefatti e collettivi di condivisione

Come abbiamo visto, individuare i vari ruoli presupposti e stratificati da un artefatto ci permette di rendere conto del ruolo che tale artefatto ha nel disporre certi usi, nonché, in questo caso specifico, nel far emergere

certe passioni, quali una certa apprensione per la mancanza di controllo della propria *privacy*.

Ma il modello che risulta dalla nostra analisi permette anche di operare una comparazione tra diversi artefatti e dunque passare dall'artefatto come articolazione di un collettivo di enunciazioni, variamente stratificate e distribuite, al collettivo che le enunciazioni dell'artefatto rendono possibile e che al contempo rende possibile un certo tipo di fruizione dell'artefatto. Dunque, dal collettivo di enunciazioni all'enunciazione collettiva.

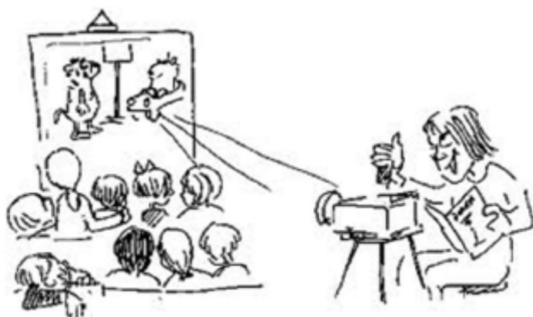
Se ci limitiamo agli artefatti per la condivisione delle fotografie possiamo subito notare come nel caso del telefonino la condivisione avvenga cumulativamente. Diversamente accade per album di fotografie e proiettori di diapositive che abbiamo scelto come artefatti per questa prima proposta di comparazione.

L'album di fotografie (Fig. 9) presuppone innanzitutto una configurazione leggermente diversa dei ruoli inscritti. Se da un lato il “visualizzatore” è colui che gira le pagine e il “mostratore” è quello che posiziona l'album in un certo modo (sulle gambe, sul tavolo, rivolto verso di sé o verso l'altro, leggermente inclinato, in verticale, piatto, ecc.), l'album, presentando più cornici – più enunciate, necessita una selezione della cornice su cui è rivolta l'attenzione in un dato momento, dato che il “vedente” dell'album risulta molto più libero del vedente del *cameraphone*. È previsto dunque un altro ruolo, quello dell'“indicatore”, a cui corrisponde sul lato dell'“osservatore” il “seguinte” (colui che segue le indicazioni)²⁸. Nel caso dell'album la condivisione avviene, dunque, per concentrazione intorno all'album e, quindi intorno a ciascuna foto, di due o più persone.



Fig. 9 – Album di fotografie: configurazione dei ruoli e collettivo di condivisione

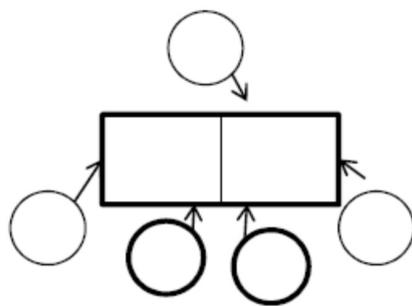
Il proiettore di diapositive, invece, presuppone una configurazione di ruoli simile a quella del telefonino, in cui il “visualizzatore” fa scorrere le diapositive, ma il mostratore, ha un ruolo più defilato, dato che il posizionamento del proiettore avviene precedentemente alla proiezione. In questo caso il collettivo di condivisione si costruisce attraverso una totalizzazione materializzata dal fascio di luce che indirizza tutti gli sguardi contemporaneamente verso un unico punto²⁹.



- “visualizzatore” → gira le pagine
- “vedente” → si posiziona rispetto alla pagina

- “indicatore” → indica che immagine focalizzare
- “seguente” → segue l’indicazione

- “mostratore” → posiziona l’album
- “guardante” → si posiziona rispetto all’album



Il collettivo di condivisione si costruisce per concentrazione

Fig. 10 – Proiettore di diapositive: configurazione dei ruoli e collettivo di condivisione

Note

- 1 L’articolo è stato elaborato sulla base del dialogo tra i due autori e dunque entrambi gli autori sono autori e responsabili dell’articolo nel suo complesso. Ciò nonostante il § 2 è stato scritto da Tiziana Piccioni, il § 4 da Alvise Mattozzi, il § 1 e il § 3 da entrambi, ma le note di quest’ultimo sono state scritte da Alvise Mattozzi.
- 2 Seguendo una concezione radicale di azione distribuita e situata contemplata dall’affermazione di Latour (1999, p. 192) secondo cui “[p]urposeful action and intentionality may not be properties of objects, but they are also not properties of humans either. They are properties of institutions, apparatuses, or what Foucault called *dispositifs*” riteniamo sia meglio parlare di *agency* della situazione piuttosto che di un elemento della situazione, anche se un elemento dispone una certa *agency*, che rimane virtuale e si attualizza, ed eventualmente realizza, solo in situazione.
- 3 L’enunciazione è chiaramente una delle forme principali di mediazione, se non la principale. Così è stata, più o meno implicitamente concettualizzata in semiotica e linguistica da Benveniste in poi e, soprattutto, così è stata ripresa e valorizzata dall’Actor-Network Theory e in particolare in Hennion

(1993) e Latour (1992; 1999). A questo proposito si veda anche Mattozzi (2003).

4 Per quanti riguarda gli oggetti l’enunciazione è stata affrontata in modo meno sistematico che per quanto riguarda le immagini o il verbale. Ricordiamo in ogni caso due applicazioni importanti del concetto dell’enunciazione all’analisi degli oggetti: Deni (2002) che pensa le *affordances* in termini di marche enunciazionali e Fontanille (2002) che parla dell’uso e dell’usura come atti di enunciazione. Recentemente Montanari (2010, p. 201), proprio parlando di telefonini, ha ripreso la sua analisi proposta nel 1999 (Montanari 1999), proponendo proprio uno sguardo enunciazionale sull’oggetto e distinguendo un “livello enunciato (composto dai programmi d’azione inscritti nell’oggetto)”, un “livello di enunciazione” (quello più propriamente dell’oggetto testo che “si dà”, come tale, con le sue caratteristiche specifiche), l’oggetto visto attraverso le sue pratiche di utilizzo effettive; ci spiace che nel resto dell’articolo questo modello di analisi non venga effettivamente usato e messo alla prova per poterne valutare adeguatezza ed efficacia descrittiva. Le interfacce, invece, che sono qui comunque in gioco, in quanto presentano un aspetto visivo rilevante sono state affrontate in modo più consistente come dispositivi enunciazionali (si veda, tra gli altri, Meneghelli 2007). La nostra proposta rientra in un tentativo di considerare il ruolo dell’enunciazione per gli oggetti in modo più globale e sistematico.

5 O per lo meno di quelle che solitamente vengono prese in considerazione. Ci sembra di scorgere una certa amnesia interna alla ricerca semiotica che tende a ricordarsi solo le analisi di carattere più tradizionale e canonico, senza prendere in considerazione altre analisi che spesso hanno affrontato insieme di significazione – o “testi” – diversi dai testi letterari produttivamente, mettendo in gioco questioni che oggi sembrano nuove. Si consideri, ad esempio, Coquet (1983) sul discorso plastico di un oggetto, mai ripreso dalla semiotica degli oggetti successiva, Marsciani (1996) sulla pratica dell’antiginastica, non preso in considerazione per discutere di come la semiotica affronta le pratiche, Floch (1995) sull’enunciazione in atto in un negozio, poco considerato come applicazione “ortodossa” di un nuovo concetto che invece ha poi richiesto varie “rotture epistemologiche” per essere usato.

- 6 Per una riflessione sulla questione si veda Marrone (2010).
- 7 La questione è anche affrontata in Mattozzi (in preparazione).
- 8 Già riprese in Mattozzi (2010a).
- 9 Sottoscritti e disinscritti, nei termini di Akrich e Latour (1992).
- 10 Sulla costruzione degli *user* e sulla distanza dagli utenti effettivi si veda Woolgar (1991).
- 11 Dopo le prime proposte di Akrich (1992) e Latour (1992; Akrich e Latour 1992) il concetto di *script* non è stato più ripreso in modo analitico all’interno dell’ANT, per quanto Latour abbia continuato la sua elaborazione teorica in proposito (Latour 2005; in preparazione). Fanno eccezione alcuni studi come quello di van Oost (2003) sullo “gender script” e in particolare quelli di Jaap Jelsma (2003; 2006; Jelsma e Knot 2004) che cerca di rielaborare il concetto di *script* in termini non solo analitici, ma anche progettuali. Come Pickering (1995), che pensa l’*agency* degli oggetti solo nei termini che in semiotica definiremmo modali, relativi al “poter fare” e al “dover fare” e, soprattutto al “poter non fare” e al “dover non fare”, così Jelsma riduce lo *script* ad una questione di “*dos and*

don'ts”, di agevolazioni e divieti. Il nostro tentativo, proposto anche in Mattozzi (2010b) e Mattozzi, Sperotto, Poli (2009), coerentemente con la presa in considerazione dell'intero Percorso Generativo, è quello di complessificare il concetto di *script*, e, più in generale, di complessificare l'ANT dandogli tutto lo spessore semiotico che essa presupporrebbe, liberandola così dal destino di semiotica semplificata o “*for dummies*” che lo stesso Latour (2008) gli attribuisce.

12 Sull'idea di una stratificazioni in livelli possiamo concordare con Fontanille (2008), ma a differenza di Fontanille riteniamo che i vari livelli non siano attribuibili ad ambiti definiti a priori e differenziati tra loro ontologicamente (su questa critica a Fontanille si veda Marrone 2010).

13 La definizione presente nel secondo volume del dizionario recita: “attante che in ogni discorso (sia esso visivo o verbale) organizza a partire dagli attanti e attori dell'enunciato una informazione che si suppone venga appresa da un osservatore” (Fontanille 1986, trad. it. p. 124). Si tenga conto che sempre Fontanille specifica che in ambito semiotico con “informazione” si intende un sapere “se e solamente se la sua circolazione nell'enunciato è oggetto di un iper-sapere (o meta-sapere)” (Fontanille 1986, trad. it. p. 125). Come si vedrà, qui consideriamo l'informatore non un attante, ma un ruolo tematico.

14 Fontanille (1989) distingue tra attanti, archi-attanti (enunciatore ed enunciatario) che ricoprono più ruoli attanziali, e attori. Se, però, definiamo un ruolo tematico come la riformulazione attanziale di un tema, cioè un tema visto come condensato in un dato soggetto, allora possiamo pensare che l'informatore e l'osservatore siano dei ruoli tematici che condensano due diverse azioni rispetto al sapere, che è il valore e il tema del loro fare.

15 Quindi qui il concetto di cognitivo è usato in modo differente da come esso è usato all'interno delle scienze cognitive, nonché all'interno di quello strano ambito chiamato “semiotica cognitiva”: per la semiotica greimasiana la cognizione è uno dei tre ambiti della significazione, insieme a passione e azione. Come lo abbiamo definito altrove (Mattozzi 2006) esso non è altro che un'azione rispetto ad un'altra azione: l'esercizio di un punto di vista su una azione. Cognizione, in questo contesto, non ha dunque niente a che fare con il mentale, cerebrale o *similia* (si veda anche nota n. 13).

16 Si veda nota precedente e nota n. 13.

17 Come vedremo, però, al fine di rendere più chiare le differenze tra “informatore” e “osservatore” di ciascun livello cambieremo le lessicalizzazioni di questi ruoli. In un altro saggio (Mattozzi 2010a), a cui è stato ispirato Piccioni (2010) che è la base di questo saggio, i ruoli tematici erano indipendenti dalle figure di “informatore” e “osservatore” ed avevano a che fare con gli specifici oggetti di valore messi in gioco dall'interfaccia presa in considerazione.

18 “Almeno uno” dato che su un livello enunciazionale posso porsi diverse enunciazioni con i loro enunciati. Classico il caso di una tavola di fumetti in cui ciascuna vignetta è un enunciato con la sua enunciazione (e con un informatore e un osservatore specifici) che si pongono sullo stesso livello enunciazionale diverso da quello della tavola come insieme di vignette, che avrà una sua enunciazione globale e che si porrà sullo stesso livello delle altre tavole.

19 Sulla questione della sovrapposizione e della coordinazione dei ruoli si veda Akrich (1990).

20 Oltre a possibili giochi di *mise-en-abime* presenti nella foto, solitamente essa appare già stratificata enunciazionalmente,

dato che sulla foto si stagliano una serie di indicazioni relative all'interfaccia che noi, per semplicità di questa esposizione, non prenderemo in considerazione.

21 Facciamo notare che moltissimi *cameraphone* – pressoché la totalità di quelli da noi visionati, ma senza che si possa parlare di un vero e proprio corpus o campione – individua attraverso cornici di vario tipo questi stessi livelli. Si veda, ad esempio il *cameraphone* preso ad esempio in fig. 1 che distingue il *display*, in cui si vede una immagine, dalla tastiera tramite una linea in rilievo orizzontale, entrambi questi elementi, sono però inseriti – insieme a obiettivo e speaker – all'interno di superficie nera, che contrasta dalla cornice più generale, metallica, che delinea la sagoma del telefonino nella sua interezza.

22 Sempre tralasciando l'interfaccia grafica che costituisce il dispositivo di visualizzazione delle foto. A questo proposito, però, conforta la nostra proposta il fatto che nelle istruzioni analizzate da Mangano (2011, p. 182) si parli di “posizionamento” in una data schermata al fine di effettuare una chiamata.

23 Il *cameraphone* condivide un posizionamento perpendicolare dello spettatore con vecchie schermi televisivi e vecchi schermi di computer. Oggi molti schermi di televisori e computer così come *display* di *smartphone* permettono una buona visione anche da posizioni laterali. Si tenga poi presente che se l'“osservatore” del *display* del *cameraphone* è abbastanza vincolato e uniforme indipendentemente dai modelli l'uso, non è così per gli schermi del computer che, soprattutto grazie all'uso di doppi schermi (o multipli, come quelli usati dagli agenti di borsa) che possono raddoppiare o estendere lo schermo principale, consentono un doppio posizionamento all'osservatore o ne estendono il suo campo d'azione. Per quanto riguarda un'analisi empirica, che non usa le nostre categorie, del posizionamento degli utenti tramite schermo e delle interazioni che tali posizionamenti implicano, si veda Heath-Hindmarsh (2002).

24 Ovviamente ogni tasto contiene a sua volta delle iscrizioni che sono delle enunciazioni interne ed anche quelle contribuiscono da un diverso livello enunciazionale a “far sapere”.

25 Sulla differente disposizione si veda Mangano (2011). Come è noto, se nei telefonini tradizionali i comandi erano posti nella parte superiore e i numeri per selezionare nella parte inferiore, nei telefonini *touch* questa disposizione si inverte e sono i tasti per selezionare i numeri che sono disposti sulla parte superiore.

26 Tale questione può apparire quasi irrilevante per una tastiera di cellulare, ma non lo è se si pensa alla storia della QWERTY (Davis 1985) e alla controversia che ha suscitato che ha portato a veri tentativi falliti di proporre distribuzioni dei tasti diverse. La storia della QWERTY dimostra come una certa distribuzione di tasti disponga un certo tipo di sapere o di potere diverso da altre distribuzioni (se veda anche Norman 1988). Di ciò ci rendiamo conto non solo ogni volta che ci troviamo di fronte ad un computer con una distribuzione dei tasti diversa da quella a cui siamo abituati, ma anche quando cambiamo un telefonino e ci troviamo di fronte a una distribuzione dei tasti differente.

27 O quasi, ovviamente. Alcuni telefonini con la tastiera troppo piccola possono rendere difficile l'installarsi del “visualizzatore” o, se lo schermo non è abbastanza grande, del “vedente”, coperto dall'atto del “visualizzatore”. Per quanto questa nostra articolazione dell'interfaccia possa apparire arzigogolata – ci sembra che questa sia stata una delle per-

plexità sollevate durante la presentazione orale – riteniamo che possa rendere conto del “non funzionamento” di un dato artefatto senza cadere nel giudizio “è progettato male!”, “è un cattivo design” ecc. che a nostro parere non pertengono all’analisi semiotica che è descrittiva e non normativa – come lo è invece l’ergonomia. Il “non funzionamento”, che non ha a che vedere direttamente con il fatto che un dato artefatto sia stato bene o male progettato, è una questione di allineamento, come spesso messo in luce in ambito ANT di concatenamento, per dirla con Deleuze: le cose “funzionano” perché diversi attanti si allineano e il processo può dunque progredire. Riteniamo che il nostro modello permetta di descrivere proprio se e dove non avviene un dato allineamento. Questo però non vuol dire che l’oggetto non funziona in assoluto, ma semplicemente che un dato allineamento non si realizza. Altri potrebbero realizzarsi.

28 È questo un ruolo strettamente inscritto nell’artefatto? Lasciamo in sospenso tale questione anche se l’album, offrendo più “poter osservare” all’“osservatore”, implica anche l’emergere di un ulteriore ruolo per l’“informatore” che non si limita a girare le pagine o a posizionare il volume. Dobbiamo inoltre tener conto che questo ruolo intermedio può essere assunto da vari attori presenti alla condivisione e che può essere oggetto di conflitto (“e qui? Dove eravate qui?”, “scusa ma quella foto cosa è?”, “puoi tornare su quella foto?” “no di questa non voglio parlare”, ecc.) che di cooperazione (“a giusto mi stavo scordando quella foto”, ecc.).

29 In vista di una maggiore formalizzazione dei collettivi di condivisione inscritti negli artefatti, uno degli sviluppi di questa proposta riguarda una comparazione tra i possibili collettivi e le “stratégies de réglage” (inglobante, particolarizzante, elettiva e cumulativa) individuate da Fontanille (1999, pp. 41-62) per quanto riguarda il dispiegamento del punto di vista.

Bibliografia

- Akrich M., 1990, “De la sociologie des techniques à une sociologie des usages: l'impossible intégration du magnétoscope dans les réseaux câblés de première génération”, *Technique et Culture*, n. 16, pp. 83-110; trad. it. “Dalla sociologia della tecnica ad una sociologia degli usi”, in A. Mattozzi, a cura di, *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 125-156.
- Akrich M., 1992, “The De-Description of Technical Objects” in W. E. Bijker, J. Law, a cura di, *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge, Mass., MIT Press, pp. 205-224; trad. it. “La de-scrittura degli oggetti tecnici”, in A. Mattozzi, a cura di, *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 53-80.
- Akrich M. and Latour, B., 1992, “A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies” in W. E. Bijker, J. Law, a cura di, *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge, Mass., the MIT Press, pp. 259-264; trad. it. “Vocabolario di semiotica dei concatenamenti umani e nonumani”, in A. Mattozzi, a cura di, *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 407-414.
- Buckingham D., 2006, “Is there a digital generation?”, in D. Buckingham e R. Willet, a cura di, *Digital generation. Children, young people and new media*, London, Lawrence Erlbaum Associates.

- Coquet, M., 1983, “Le discours plastique d’un objet ethnographique”, *Actes Semiotiques* 44.
- Crespi F., 1994, *Imparare ad esistere*, Roma, Donzelli.
- Davis, P.A., “Clio and the Economics of QWERTY”, *The American Economic Review*, 75/2, pp. 332-337.
- Deni, M., 2002, *Oggetti in azione*, Milano, Angeli.
- Di Fraia G., 2007, “Blog-grafie”, in G. Di Fraia, a cura di, *Blog-grafie. Identità narrative in rete*, Milano, Guerini.
- Drusian M., 2010, “I giovani e la comunicazione digitale”, in Riva C. e Drusian M., a cura di, *Bricoleur high tech. I giovani e le nuove forme della comunicazione*, Milano, Guerini.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Faccioli P. e Losacco G., 2003, *Manuale di sociologia visuale*, Milano, Angeli.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités Visuelles*, Paris, Puf ; trad. it. *Identità Visive*, Milano, Angeli.
- Fontanille, J., 1986, “Informateur” in A.J. Greimas e J. Courtès, a cura di, *Semiotique 2*, Paris, Hachette, 1986.
- Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectifs*, Paris, Hachette.
- Fontanille, J., 1999, *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF.
- Fontanille, J., 2002, “La patina e la connivenza” in E. Landowski e G. Marrone, a cura di, *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 71-95.
- Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo*, Meltemi, Roma.
- Fontanille, J., 2008, *Pratique semiotiques*, Paris, PUF.
- Garelli F., Palmonari A. e Sciolla L., 2006, *La socializzazione flessibile. Identità e trasmissione dei valori tra i giovani*, Bologna, il Mulino.
- Heath, C. e Hindmarsh, J., 2000, “Configuring Actions in Object. From Mutual Space to Manual Space”, *Mind, Culture and Activity*, 7 (1-2), pp. 81-104; trad. it., “L’azione negli oggetti. Dallo spazio condiviso al media space” in A. Mattozzi, a cura di, *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 217-314.
- Ito M., Okabe D. e Matsuda M., a cura di, 2005, *Personal, Portable, Pedestrian: mobile phones in Japanese life*, Cambridge, MIT Press.
- Jedlowski P., 2000, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori.
- Jelsma J., 2003, “Innovating for Sustainability: Involving Users, Politics and Technology”, *Innovation. The European Journal of Social Science Research*, 16/2, pp. 103-116.
- Jelsma J., 2006, “Designing ‘Moralised’ Products. Theory and Practice”, in P.-P. Veerbeek e A. Slob, a cura di, *User Behavior and Technology Development: Shaping Sustainable Relations Between Consumers and Technologies*, Dordrecht, Springer, 2006, pp. 221-231.
- Jelsma J. and Knot M., 2004, “Designing environmentally efficient services; a ‘script’ approach”, *The Journal of Sustainable Product Design*, 2/2002, pp. 119-130.
- Koskinen I. K., 2007, *Mobile multimedia in action*, New Brunswick, Transaction Publishers.
- Latour, B., 1992, “Where are the Missing Masses? The sociology of Few Mundane Artefacts” in W.E. Bijker, J. Law, a cura di, *Shaping Technology / Building Society*, Cambridge, MIT Press, 1992, pp. 225-258; trad. it. in A. Mattozzi, a cura di, *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 81-124.
- Latour, B., 1994, “Une sociologie sans objet? Note théorique sur l’interobjectivité”, *Sociologie du travail*, vol. 36.4, pp. 587-607; trad. it. in E. Landowski e G. Marrone, a cura di, *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 203-229.

Latour, B., 1998, "Piccola filosofia dell'enunciazione", in P. Basso e L. Corrain, *Eloquio del senso*, Genova, Costa e Nolan, 1998.

Latour, B., 1999, *Pandora's Hope*, Harvard University Press.

Latour, B., 2005, *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network Theory*, New York, Oxford University Press.

Mandich G., 2003, *Abitare lo spazio sociale. Giovani, reti di relazione e costruzione dell'identità*, Milano, Guerini e Associati.

Mangano D., 2006, "La macchina fotografica. Forme dell'interazione", *Atti del convegno Semiotica e fotografia*, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, 13-15 luglio.

Mangano D., 2010, *Archeologia del contemporaneo*, Roma, Nuova Cultura.

Marrone G., 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.

Marsciani, F., 1996, "Processi di efficacia somatica", in I. Pezzini, a cura di, *The Efficacy of Text*, Turnhout, Brepols, 1996.

Mattozzi, A., 2003, "Mediazioni ed enunciazioni. Semiotica, scienze sociali e nuovi media", *Versus* 94-95-96, pp. 177-196.

Mattozzi, A., 2006, "Introduzione", in A. Mattozzi, a cura di, *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 4-46..

Mattozzi, A., 2010, "La politica degli artefatti. Il caso del nuovo contatore elettronico", in *Atti del XXXVIII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, 2010, pubblicato on line su www.ec-aiss.it.

Mattozzi, A., 2010, "The Semiotic Analysis of Objects: A Model", in S. Vihma, a cura di, *Design Semiotics in Use*, Helsinki, Aalto University Press, pp. 41-61.

Mattozzi, A., in preparazione, "Recovering Textuality. Books as Artifacts, Cover as Interfaces".

Mattozzi A., Sperotto, G., Poli, S., 2009, "Corpi e reti. Un modello d'analisi tra ricerca e didattica" in D. Mangano e A. Mattozzi, *Il discorso del design*, numero speciale di *E|C*, 3-4, pp. 95-115.

Montanari, F., 1999, "Dall'oggetto al faticcio", in G. Marrone, *C'era una volta il telefonino*, Roma, Meltemi.

Montanari, F., 2010, "*C'era una volta il telefonino*, ten years after", in C. Bianchi, F. Montanari e S. Zingale, *La semiotica e il progetto 2*, Milano, Angeli, pp. 198-219.

Micalizzi, A., 2007, "Specchi d'acqua in rete", in Di Fraia G., a cura di, *Blog-grafie. Identità narrative in rete*, Milano, Guerini.

Norman, D., *The Psychology of Everyday Things*, New York, Basic Books, 1988; trad. it. *La caffettiera del masochista*, Firenze, Giunti, 1990.

Piccioni, T., 2010, "Gli oggetti tecnologici, i giovani e la dimensione privata del *cameraphone*", in Riva C. e Drusian M. (a cura di), *Bricoleur high tech. I giovani e le nuove forme della comunicazione*, Milano, Guerini.

Pickering, A., 1995, *The Mangle of Practice*, Chicago, Chicago University Press.

Riva C., 2010, "I giovani e la telefonia mobile", in Riva C. e Drusian M., a cura di, *Bricoleur high tech. I giovani e le nuove forme della comunicazione*, Milano, Guerini.

Stella R., 1999, *Box Populi*, Roma, Donzelli.

Tirocchi S., 2007, "Identità giovanili e reti comunicative", in Marinelli A., Paltrinieri R., Pecchinenda G. e Tota A. L., *Tecnologie e culture dell'identità*, Milano, Angeli.

van House N., Davis M., Ames M., Finn M. e Viswanathan V., 2005, "The Uses of Personal Networked Digital Imaging: An Empirical Study of Cameraphone Photos

and Sharing", CHI, April 2-7, Portland, Oregon, USA.

Woolgar, S., 1991, "Configuring the User: The Case of Usability Trials", in J. Law, a cura di, *A Sociology of Monsters*, London, Routledge, 1991, pp. 57-102; ampliato come "Configuring the User: Inventing New Technologies", in K. Grint, S. Woolgar, 1997, *The Machine at Work*, Cambridge, Polity Press, pp. 65-94; trad. it. "Configurare l'utente, inventare nuove tecnologie", in A. Mattozzi, a cura di, *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 223-270.



Arrangiamenti e compromessi del plurale nell'enunciazione fotografica

Tiziana Migliore

Nell'introduzione a *Essere di parola*, Paolo Fabbri (2009, p. VIII) sottolinea che, secondo Barthes (1974), Benveniste rinnova l'eredità di Saussure con uno strumento preciso, che è "l'iscrizione della persona nel linguaggio", in grado di andare – per Barthes – "oltre la vecchia antinomia tra soggettivo e oggettivo, individuo e società. Le lingue, mediante l'istanza di discorso, si mostrano nel loro essere indistinguibili dalla socialità. Il determinarsi della persona attraverso lo status linguistico porta Benveniste ad affermare che:

il fondamento della "soggettività", o la "coscienza di sé" è possibile solo per contrasto: "la polarità delle persone, è questa la condizione fondamentale nel linguaggio"¹; la nozione primitiva non è affatto quella di individualità, bensì quella di gruppo (parentale), di comunità (etnica), di circolo o confraternita, ecc.... Almeno nell'insieme dell'area indoeuropea, il concetto di identità si costruirebbe dalla nozione fondatrice di appartenenza al "ceppo" collettivo. Ogni membro dell'unità sociale scopre se stesso solo dopo e in virtù del suo essere con gli altri².

In questa *ratio* i collettivi di enunciazione – nelle loro composizioni e nei loro comportamenti – avrebbero dunque priorità rispetto al singolo. È l'alterità che rende l'individuo attante e spiega perché le funzioni del linguaggio siano principalmente illocutive e non constative (Austin 1962). Se l'enunciazione è un modo per mantenersi in presenza, questa presenza è prima di tutto interattanziale. Per citare ancora Benveniste (1966, trad. it., p. 111), "il discorso è il linguaggio messo in atto e necessariamente fra partners".

La premessa può sembrare ovvia. Ma ci sembra di poter dire, a più di dieci anni di distanza, che nella formulazione di una teoria dell'enunciazione *in actu*, in divenire – opportuna, onore al merito a Jacques Fontanille e *Sémiotique du discours* (1999) – molta della ricchezza che proveniva dall'idea di un'articolazione plurale dell'enunciazione sia andata persa.

Si obietterà che accade perché, già nella cornice di un'enunciazione enunciata, l'"io" diventa "egli" più

spesso di quanto il “noi” diventi “loro”. Eppure, a partire da *Semiotica e scienze sociali*, le analisi di Greimas più efficaci sul pivot dell’enunciazione contemplano la distribuzione di più posizioni – “Lo spago” (1973), “Zuppa al pesto” (1979), “La parabole” (1993a), “Il bel gesto” (1993b) – o mettono in gioco la costituzione di attanti duali (Greimas 1976b). Anche Latour (1999) pone a fondamento della *Piccola filosofia dell’enunciazione* il “nostro mondo”: “ci raffiguriamo chi noi siamo” (trad. it., p. 72). Per tutti i regimi che distingue, Latour usa nomi collettivi o declinati al plurale: stirpe, catena, serie, membra *disjecta*, assemblea, processione, e delegati, mediatori, luogo-tenenti, che siano umani o non umani, corpi sociali, come li definisce Gianfranco Marrone (2001).

Invece, nel momento in cui la semiotica postgreimasiana comincia a riflettere sulla prassi enunciazionale, come semiosi nel suo farsi, si abbandona l’idea di un’enunciazione calata nel tessuto delle relazioni sociali e si propone uno scenario alquanto inverosimile, dove un singolo soggetto emerge, apre un campo di presenza, con una *visée* e una *saisie*, e definisce delle valenze³. L’apertura di uno spazio antepredicativo, di referenza deittica, che dà unità alle operazioni di protensione e ritenzione, ha una matrice fenomenologica. E permea già l’impostazione teorica di *Semiotica delle passioni* (Greimas & Fontanille 1991), che si rafforza quando si tratta di “istruire” il processo di istanziazione del discorso

L’insorgenza del senso diventa una genetica dell’enunciazione, dai tratti marcatamente solipsistici. Fontanille è poi tornato sulla dimensione culturale della prassi di enunciazione, a proposito delle operazioni retoriche (Fontanille 2003). E nella teoria dei livelli di pertinenza semiotica (Fontanille 2006) ha tenuto conto di una “situazione-strategia”, nei termini di un aggiustamento alle situazioni concomitanti.

A tutt’oggi, però, non crediamo che la teoria della prassi enunciazionale abbia recuperato il *gap* rispetto al pensiero di Benveniste. Gli studi sullo specifico della fotografia, considerata in genere campo di manovra di un unico attante-macchina, che decide taglio, scorcio, piano e messa a fuoco del mondo, pendono a favore di una tenuta identitaria individuale⁴. E a riguardo, infatti, Fontanille (2004, pp. 377-378) rincara la dose: “il corpo dell’enunciatore, immerso nel mondo da esplorare, sia in quanto movimento sia in quanto involucro, è esposto agli effetti interiori, reazioni somatiche e affettive, cosa che gli assicura un attraversamento sensibile dello spazio e del tempo del reportage”.

L’orizzonte di un’implicazione collettiva nella semiosi era stato prospettato da Eric Landowski (1989). Non a caso, nel saggio del 2006, Fontanille ricorre a lui per chiarire la categoria di situazione-strategia. Landowski (*op. cit.*, trad. it., p. 224) scriveva: “la narrativizzazione dell’enunciazione è la condizione dell’interazione tra soggetti [...]. Se si rovescia la prospettiva e si considera l’interazione come un processo in corso di svolgimento,

si avrà a che fare con gli stessi tipi di investimenti, ma considerati questa volta come costitutivi di simulacri in corso di costruzione”. La sua presa di posizione è molto forte:

una sociosemiotica non ha bisogno di rinnegare le sue origini strutturaliste per realizzarsi: il reale che essa si assegna come oggetto, identificato con le condizioni socialmente costruite della capacità di significare dei nostri discorsi e delle nostre azioni, è un’ulteriore forma del testuale (*ibidem*, p. 276).

Il mondo naturale è già semiotizzato. Fontanille diverge su questo, non mi addentro nel dibattito.

La semiotica manca di *Gedankenexperimenten* corroboranti l’ipotesi di un costruirsi collettivo dell’enunciazione in atto.

A coniugare il verbo fotografico alla prima persona plurale ci prova Pierluigi Basso (2006), con l’indagine di un corpus di foto di Denis Roche dove si elabora effettivamente una co-enunciazione tra l’io-di-scatto (il fotografo) e il tu-di-posa (la compagna modella), in un concitato battagliaire esecutivo. Ma, trattandosi di un diario intimo – afferma Basso (*op. cit.*, p. 310) – “la focalizzazione congiunturale non risponde delle valorizzazioni pregnanti nell’ecologia della percezione dell’alterità”. E dunque: “la silhouette del fotografo continua a offrire un’asimmetrizzazione residuale, l’identificazione di un soggetto lirico” (*ibidem*, p. 317). Anche Fabbri (2007), nell’analisi di alcune *Verifiche* di Ugo Mulas, si imbatte nel problema.

È il fotografo che si presenta davanti alla macchina da presa: dopo aver impostato l’atto inquadrante, passa a iscriversi accanto a Nini sulla materia fotosensibile. L’autoritratto da riflessivo diventa transitivo – eppure, ancora una volta, l’effetto (e l’affetto) è l’evanescenza del rappresentato [...]. Lui continua a non potersi vedere, il suo viso nell’obiettivo è assente.

Qui prevale l’impersonale. La macchina appare una maschera-visiera, mentre il soggetto di enunciazione fotografo si eclissa, per via di dissolvenze.

Viceversa, il caso-studio scelto, *Esposizione in tempo reale 4*, tenterà di spiegare come e quando riesce la *connivenza enunciazionale*, attraverso quale uso delle immagini e per quali condizioni di visibilità.

Invitato a esporre alla Biennale di Venezia del 1972 nella sezione “Opera e comportamento” diretta da Renato Barilli, Franco Vaccari installa una cabina per fototessere nella sala che gli viene assegnata, all’interno del Padiglione Italia (Tav. 1). Su una delle pareti dello spazio espositivo, inserisce una grande scritta in 4 lingue, che recita *Lascia sulle pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*. Il tempo di produzione, di sviluppo, stampa e affichage delle foto coincide con il tempo della mostra. Si accumulano quasi 6000 photostrip, fissate con puntine da disegno (Tav. 2). L’operazione ha un potere di

riproducibilità in sé, ed è stata ripetuta da Vaccari tre mesi fa alla Biennale di Gwangju, in Corea.

Alcune prime osservazioni, le più banali: i) la cabina Photomatic, una macchina d'uso quotidiano, viene spostata all'interno di uno spazio espositivo. È una sorta di ready-made, con le modificazioni che vedremo. ii) Il fotografo si occulta, a favore di un'autonomizzazione del mezzo;⁵ si presentifica solo attraverso le istruzioni che lascia (Tav. 3).

Vaccari dirige, innesca una pratica e la rende modificabile in tempo reale: si può cioè intervenire nel tempo (Tav. 4), marcando la distinzione fra il vissuto e la sua significazione. iii) Il mandato dell'autoscatto e della traccia, assunto ed eseguito dai visitatori, si sostituisce alla canonica mostra fotografica e provoca uno slittamento del concetto di "esposizione" (Tav. 5), termine provvisto di un'accezione religiosa: "cerimonia che lascia vedere ai fedeli un oggetto da offrire alla loro venerazione", una reliquia, ad esempio (Tav. 6).⁶

Il pattern che si forma sulla parete di *Tempo reale* ha un ritmo, una metrica e una misura del tempo simile a quella di una raccolta di ex-voto. Autoritratti in lascito all'artista grande destinante, per riconoscenza, e sanzionati da un certificato di partecipazione. Vaccari scrive di essere un iconoclasta e di prendere di mira l'artista e l'aura che circonda le opere d'arte. Non è affatto convinto che l'arte sia un autovalore, per lui è una "funzione del gruppo". E dal potere dell'informazione va restituita al rischio della comunicazione⁷.

Entriamo nel vivo dell'argomento. Il photomaton è un filone e un sottogenere del ritratto fotografico assestato nella cultura occidentale, ma il cui quadro di visibilità stereotipico è molto cambiato⁸. Il formato tessera è stato infatti introdotto nell'iconografia medica e psichiatrica, etnologica, poi criminale e poliziesca, perché rispondesse a un registro di schedatura fisiognomica freddo, asettico. La foto-francobollo entra nei laboratori di polizia come mezzo di certificazione dell'identità individuale: finalmente l'immagine scarna e folgorata di un volto, di fronte e di profilo, associata a un nome, identificazione, memoria e sorveglianza del pericolo. La macchina era stata appunto progettata come strumento scientifico di esattezza: un gabbiotto con una tenda a mezza altezza, che lascia agire solo la luce artificiale prevista, obiettivo fisso e senza zoom, un sedile posizionabile, uno specchio, un display con conto alla rovescia e un bottone. A fine Ottocento, a Parigi, era stato messo a punto il *bertillonage* (Tavv. 7-8-9), dal suo designer Alphonse Bertillon (1882): uno speciale poggiatesta utile a far sì che il criminale assumesse un' "espressione segnaletica".

Ma tanto il dispositivo quanto il formato incoraggiano presto l'abuso e trasmigrano in altri campi del sociale. Lo statuto della tessera scientifica si contamina con quella della carta da visita, e con la foto, negli anni trenta del Novecento, viene omaggiata una cornice di metallo in stile Art Déco, sul cui retro è riportato il nome della compagnia ferroviaria che ospita la Photomatic

lungo le proprie tratte. Così le cabine per fototessere diventano camerini in città (Tav.10), solitamente collocati in prossimità di non-luoghi, spazi che hanno la prerogativa di non essere identitari né relazionali, come aeroporti, stazioni, centri commerciali, caratterizzati dalla provvisorietà del transito⁹. La loro veste espressiva resiste imperterrita – così come il giudizio di gusto a esse legata: con la tecnologia Mac4 disponete del software *Photomaton vintage*, che è una foto cabina ambulante. Cambia la forma del contenuto. Il dispositivo, nato come sistema di repressione, si trasforma in un apparato di messa in scena (Tav. 11).

La citazione del cliché del photomaton nell'arte contemporanea è stata enorme e di tutto rispetto, tesa a mettere in scacco l'ottusità implacabile dell'obiettivo meccanico. La soluzione dei quattro diversi fotogrammi in sequenza forniva un appiglio all'attualizzazione di piccole performance. Alcuni casi sono stati descritti da Victor Stoichita (1998): l'ironia di Marcel Duchamp (*Wanted/\$ 2000 Reward*, 1923, Tav. 12), la sfida di Walker Evans all'espressione segnaletica, con effetti di *bougé*, che cancellano i tratti fisiognomici (*Photo-boot*, 1929; Tav. 13); le torsioni e le angolature di Francis Bacon (1955, Tav. 14), che per dissimulare i connotati, evita di fissare l'organo fotottico della macchina e così di fissarsi, di farsi pietrificare: rinvia alla macchina se stesso come un "non-soggetto" (Coquet); gli esperimenti di Andy Warhol con gli occhiali da sole (*Photobooth Self-Portrait*, 1964; Tav.15), protesi antagonista della lente della macchina e inosservante della legge. Gli occhiali innestano un gioco ottico di esibizione del nascondimento, da contrapporre alla lente ottica della macchina. Lo specchio, da attante di controllo, diviene strumento che regola l'autoscopia per la fotogenia e prefigura la duplicazione. Ci sono le smorfie di Arnulf Rainer (*Automatenphotos, Face farces*, 1968; Tav. 16), che ricordano il Fulgenzio di Calvino davanti allo specchio, e prima ancora quelle di Raymond Queneau (*Photomaton*, 1928; Tav. 17): "eseguivo altre facce sconosciute estranee ostili. Smettevo di fare smorfie spaventato e riappariva la mia faccia di sempre e mi sembrava più insipida che mai" (Calvino 1978). Non si trascura la versione di Christian Boltanski, che dilata lo scarto temporale tra i fotogrammi (*Christian Boltanski a Five Ans 3 Mois de Distance*, 1970).

Ma particolarmente interessante, e funzionale al passaggio con l'opera di Vaccari, è la spiritosa serie di René Magritte de *L'orto botanico* (1928, Tavv. 18-19) dov'è introdotta la variante del noi e spezzata l'univocità macchina/attante individuale. Il conto alla rovescia è un inganno, non c'è niente di automatico. Lo zero non coincide mai col momento dello scatto, che è invece sempre differito e suscita sgomento: restituisce un paziente in stato vegetativo. Se è vero che ogni foto è un arresto del tempo, una microesperienza della morte e il fotografato è già uno *spectrum*, sarà meglio farsi accompagnare. E magari esorcizzare la morte con una beffa.

Vaccari recupera il cliché del photomaton innestando nell'opera l'attivatore dell'intero processo, la macchina. Prescrive così dei momenti di isolamento spaziale e temporale per i visitatori. La macchina è la stessa di quelle normalmente utilizzate per i documenti di identità. Una nota ministeriale (Tav. 3) recita infatti che le fototessere ortodosse, dove cioè “non si cambia posa”, sono legalmente valide. Mimica e posa – lo si è visto con gli esempi artistici presentati – sono i primi espedienti di infrazione del codice. Lo viola anche Vaccari, con la sua strip scattata e appesa alla vernice della mostra (Tav. 20). Ma qui l'innovazione più interessante è data dal configurarsi flagrante di privati collettivi, che vengono poi pubblicati. L'esortativo dell'artista alla seconda persona plurale – “lasciate una traccia [...] inserite anche voi” – deve avere avuto il suo peso, come anche il modello a mosaico in divenire sulla parete. Fatto sta che si decide di giocare l'istanziamento dell'atto enunciativo consensualmente.

Questo enunciarsi partecipato è l'anello che trasforma la significazione in comunicazione e permette di rinegoziare il contratto con la macchina, dotata di una propria capacità di organizzazione e figurativizzazione.

Vediamo alcuni di questi sintagmi:

- la condivisione dello spazio non è sempre conviviale: la presenza dell'altro può essere solo concessa (Tav.21) e a volte anche rifiutata (Tav.22);

- altre volte si creano però sfere di intimità (Tav. 23), dove all'istante raggelato subentra l'attimo, o ciò che può essere “in un certo tempo”, in virtù dell'appropriazione enunciazionale da parte di qualcuno. Heidegger (1927) ha sviluppato una riflessione sul rapporto fra temporalità e quotidianità, ripresa da Antonio Perri (2006), che varrebbe la pena di ridefinire e integrare in semiótica come categoria aspettuale, utilissima per l'analisi. Secondo Heidegger (*op. cit.*), al contrario dell'istante, fenomeno temporale che caratterizza il tempo come intratemporalità discreta, momento “in cui qualcosa sorge, passa o è semplicemente-presente” (ivi, trad. it., p. 406), l'attimo è ciò che “rende possibile l'incontro con una temporalità autentica, mantenuta nella decisione”. Da questo punto di vista, se l'attesa è attesa dell'istante – ovvero rapporto con il tempo “misurato”, discreto, della cultura, un'aspettativa su ciò avverrà in seguito – l'anticipazione si propone alla decisione del soggetto come “poter-essere” nel presente, che consente di “aprire” la situazione dell'attimo. Per semplificare, l'attimo è una condizione di possibilità assunta dal soggetto del discorso, l'istante no.

- l'accordo, oltre a produrre spazi intimi (Tav.24), può diventare coordinazione di ruoli e fasi rispetto a unico processo in sequenza, fumare per esempio. Uno ispira, l'altro espelle. L'adattamento al formato quadro e l'altezza della posa sono rispettati. E tuttavia l'attore doppio prende il sopravvento sul congegno tecnico: realizza da sé un montaggio ritmico che funziona nella singola inquadratura, e non a livello della sequenza di fotogrammi;

- la complicità del noi (Tav. 25) si posiziona come un confronto *non pacifico* con il potere dell'obiettivo. Così, la tattica di difesa può consistere nel “non voler far vedere”, nel nascondere il viso. E diventare attacco (Tav. 26), quando, contro l'azione della luce, si ricorre al negattante ombra;

- lo specchio è invece il tramite del conflitto, pellicola condivisa tra le due parti, membrana assunta dal noi come aiutante per misurare le proprie forze con quelle del dispositivo. Attraverso il filtro dello specchio (Tav. 27), l'istanza enunciatrice incalza la parte “avversaria”: l'uno dei due apostrofa, anima il dibattito l'altro fa da testimone o da moderatore (Tav. 28);

- l'enfasi retorica dei controprogrammi – il fuori quadro, le liceità sulla posa (Tav. 29) – provoca un brusco aumento di informatività sulle leggi del sistema e in alcuni casi (Tav. 31) segnala sottintesi suscettibili di diventare lacune: in materia di *decoro* la normativa tace;

- un altro trucco per attentare alle regole del sistema è introdurre un non umano (Tav. 31) o ibridi uomo/animale (Tav. 32), altamente incompatibili con la foto cabina e che ostacolano la corretta visibilità;

- al contrario, nel tentativo di adulazione (Tav. 33), si usurpa il linguaggio del photomaton mimandone la natura meccanica;

- il tempo puntuale dell'“è stato” si rovescia euforicamente in una durata verso ciò che sarà. C'è chi dà indicazioni in quella direzione (Tav. 34), chi, dopo qualche esitazione, vi tende con le mani (Tav. 35). Pare che a Peirce piacesse molto la *composite photograph*; la riteneva una metafora esplicativa degli schemi dell'immaginazione nella coscienza¹⁰. Peccato che questo famisegno spieghi il funzionamento delle idee, senza aggiungere nulla alla comprensione della fotografia;

- il noi risponde alla cattura dell'organo fototico attraverso una pragmatica interna (Tav. 36). Un composto di volti bricola una cornice di fortuna, che fa da scudo al terrore della frontalità. Il collettivo si dota delle regole necessarie al proprio gioco;

- non manca *Holy Glory* (Tav. 37), un'invenzione scaramantica per la sopravvivenza alla “morte piatta” della fotografia. Per tracciarla, e così risorgere, bisogna essere almeno in due.

Il mondo del senso comune, formando sistemi di interazione, sa comportarsi con il mezzo fotografico e pensarlo, più di quanto non si poteva immaginare. Che cos'è *Esposizione in tempo reale* se non una rivincita della società riflessa sulle vetrine dell'identikit (Tav. 9), sull'ossessione per la stabilizzazione dell'identità individuale?

Torniamo al *murales vivants* sulla parete. Robert Desnos dice che “l'affiche è della famiglia dei graffiti”¹¹. Nel '62 Vaccari ha esposto una raccolta fotografica di graffiti, dal titolo *Le tracce* (Tav. 38). Si comprende ora il senso di quel *Lascia una traccia fotografica del tuo passaggio*. Vaccari immagina *Esposizione in tempo reale* come una pratica contemporanea di iscrizione con la luce. La fotografia assume e rigenera il graffito (Tav. 39), originariamente

prodotto e fruito, al buio delle caverne, in condizioni di illuminazione, e ugualmente impresso sui muri da operatori anonimi. Qui però la scrittura non è data, emerge nel tracciarsi.

Note

- 1 Benveniste 1958, trad. it., p. 113.
- 2 Benveniste 1969, trad. it., p. 321.
- 3 Vedi Fontanille 1999a e 1999b.
- 4 Vedi Schaeffer 1987; Krauss 1990; Basso Fossali e Dondero 2006.
- 5 Vaccari ha scritto un saggio sull'occultamento del lavoro in Duchamp. Cfr. Vaccari 1978.
- 6 Hamon 1989, trad. it., p. 9.
- 7 Cfr. F. Vaccari, "Analisi dell'Esposizione in tempo reale 4. Lascia sulle pareti una traccia fotografica del tuo passaggio". Autointervista, in *Data*, 14, inverno 1974, p. 94, in Vaccari 2007.
- 8 Vedi Muzzarelli 2003.
- 9 Vedi Augé 1992. Un anno dopo *Esposizione in tempo reale 4*, Vaccari realizzerà *Photomatic d'Italia*, sfruttando questa volta gli spazi all'aperto. All'interno di circa un migliaio di cabine Photomatic sparse per l'Italia, l'artista affigge poster che pubblicizzano la finta ricerca di volti per un film. Il poster invita gli utenti a ritrarsi e a lasciare una strip di fototessere nell'apposita scatola metallica collocata nelle cabine.
- 10 Peirce 1905a, C.P. 5.517, in Basso Fossali e Dondero 2006, pp. 186-187.
- 11 Si trova in Adriano Spatola, "Testo introduttivo" a Vaccari 1966.

Bibliografia

- AA.VV., 1987, *Franco Vaccari: opere 1966-1986*, Catalogo della mostra di Modena, Galleria Civica, a cura di R. Barilli, Modena, CoopTip.
- AA.VV., 2001, *Franco Vaccari. Fuori schema: 1966-2001. Film, video, videoinstallazioni, esposizioni in tempo reale, web*, Catalogo della mostra di Nonantola (MO), Palazzo Comunale, 23 marzo/1 maggio 2002, a cura di Claudia Zanfi, Milano, Artshow.
- AA.VV., 2006, *Franco Vaccari: Photomatic e altre storie*, Catalogo della mostra di Milano, Galleria Belvedere, 30 marzo/7 maggio 2006, a cura di Claudia Zanfi, Milano, Electa.
- AA.VV., 2007, *Franco Vaccari. Fotografie 1955/1975*, Catalogo della mostra di Modena, Galleria Civica, 2 dicembre 2007/02 marzo 2008, a cura di L. Panaro e R. Russo, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- Augé, M., 1992, *Non-lieux*, Paris, Seuil; trad. it., *Nonluoghi*, Milano, Eleuthera, 1993.
- Austin, J., 1962, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London, 1975; trad. it., *Come fare cose con le parole*, a cura di C. Penco e M. Sbisà, Genova, Marietti, 1987.
- Barthes, R., 1974, "Pourquoi j'aime Benveniste", *La Quinzaine littéraire*, avril, pp. 16-30, poi in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984; trad. it., "Perché amo E. Benveniste", *Il brusio della lingua*, vol. 4., Torino, Einaudi, 1988.
- Barthes, R., 1980, *La chambre claire*, Paris, Gallimard; trad. it., *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.
- Basso Fossali, P. e Dondero, M.G., a cura di, 2006, *Semiotica*

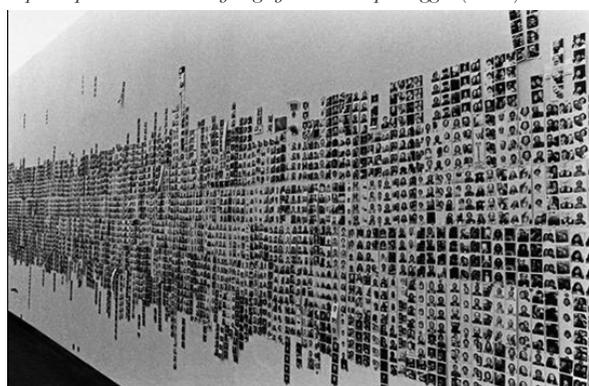
della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi, Rimini, Guaraldi.

- Benveniste, É., 1958, "De la subjectivité dans le langage", *Journal de Psychologie*, 55, pp. 257-265, poi in É. Benveniste, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, pp. 258-266; trad. it. *La soggettività nel linguaggio*, ed. Benveniste 2009, pp. 111-118.
- Benveniste, É., 1969, "L'homme libre", in *Le vocabulaire des institutions indo européennes*, I, *Economie, parenté, société*, Paris, Minuit, pp. 321-333; trad. it., "L'uomo libero", in *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*. I. *Economia, parentela, società*, Torino, Einaudi, 1976, ed. 2000.
- Benveniste, É., 2009, *Emile Benveniste, Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori.
- Calvino, I., 1978, "Lo specchio e il bersaglio", in *Italo Calvino. Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, vol. 3 di *Romanzi e racconti*, Milano, Meridiani Mondadori, 1994.
- Fabbri, P., "Introduzione" a Benveniste 2009, VII-XXXI.
- Fabbri, P., 2007, "I lumi di Mulas. Una verifica semiotica", in *Ugo Mulas. La scena dell'arte, Catalogo della mostra di Roma, Milano, Torino, Milano*, .Mondadori Electa.
- Fontanille, J., 1999a, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.
- Fontanille, J., 1999b, "Le corps de l'actant", *Dégré*, 100, f 1-12.
- Fontanille, J., 2003, "Rhétorique et manipulation des valeurs", in *Valeurs, Tópicos di Puebla, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma*, pp. 1-28; trad. it., "Retorica e manipolazione dei valori", in AA.VV., *Argomentare il visibile. Esercizi di retorica dell'immagine*, a cura di T. Migliore, Bologna, Esculapio, 2008, pp. 39-70.
- Fontanille, J., 2005, "Quando il corpo testimonia. L'approccio semiotico al reportage", in J. Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, § 11, pp. 355-379.
- Fontanille, J., 2006, "Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 104/106.
- Greimas, A. J., 1973, "Description et narrativité dans *La ficelle* de Guy de Maupassant", *Revue canadienne de linguistique romane* 1/1. Poi in A.J. Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983; trad. it., "Descrizione e narratività a proposito de *Lo spago* di Guy de Maupassant", in A.J. Greimas, *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 131-149.
- Greimas, A. J., 1976a, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil; trad. it., *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1991.
- Greimas, A. J., 1976b, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it., *Maupassant. La semiotica del testo: esercizi pratici*, Torino, Centro scientifico torinese, 1995.
- Greimas, A. J., 1979, "*La soupe au pistou* ou la construction d'un objet de valeur", *Documents de recherches*, 5. Poi in A.J. Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983; trad. it., "La zuppa al pesto o la costruzione di un oggetto di valore", in A.J. Greimas, *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 151-163.
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it., *Del senso 2. Narrativa, Modalità, Passioni*, Milano, Bompiani, 1985.
- Greimas, A. J., 1993a, "La parabole: une forme de vie", in *Hommages à A. J. Greimas, Nouveaux Actes Sémiotiques*, 25.
- Greimas, A. J., 1993b, "Le beau geste", *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 13; trad. it. "Il bel gesto", in *Estetica della*

- vita quotidiana, a cura di M.P. Pozzato, Milano, Lupetti, 1995.
- Greimas, A.J. & Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil; trad. it., *Semiotica delle passioni*, a cura di F. Marsciani e I. Pezzini, Milano, Bompiani, 1996.
- Hamon, Ph., 1989, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti; trad. it., *Esposizioni: letteratura e architettura nel XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 1995.
- Heidegger, M., 1927, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer; trad. it. 1970, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi.
- Krauss, R., 1990, *Le Photographie*, Paris, Macula; trad. it., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.
- Landowski, E., 1989, *La société réfléchi. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Seuil; trad. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999.
- Latour, B., 1999, "Piccola filosofia dell'enunciazione", in AA.VV., *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, a cura di P. Basso e L. Corrain, Milano, Costa & Nolan. Poi in P. Fabbri e G. Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 64-77.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.
- Muzzarelli, F., 2003, *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Milano, Bruno Mondadori.
- Panaro, L., 2007, *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, Carpi (MO), APM Edizioni.
- Perri, P., 2006, "Krizia und zeit. Di una imprevedibile trasformazione del discorso pubblicitario", *E|C*, Rivista dell'AISS on line, 21 marzo, pp. 1-27.
- Schaeffer, J.M., 1987, *Du dispositif photographique*, Paris, Seuil; trad. it., *L'immagine precaria. Sul dispositivo*, Bologna, CLUEB, 2006.
- Stoichita, V., 1997, *A Short History of Shadow*, London Reaktion Books; trad. it., *Breve storia dell'ombra*, Milano, Il Saggiatore, 2000.
- Vaccari, F., 1966, *Le tracce*, Bologna, Sampietro.
- Vaccari, F., 1978, *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, Modena, presso l'autore.
- Vaccari, F., 2007, *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, a cura di N. Leonardi, Milano, Postmedia.
- Vettese, A., "Franco Vaccari", in AA.VV. 2007.



Tav. 1 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4 - Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* (1972)



Tav. 2 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 3 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



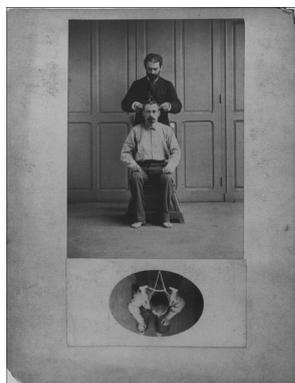
Tav. 4 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 5 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)

ESPOSIZIONE: atto dell'esporre, del mettere in vista, dell'offrire agli sguardi del pubblico: L'ESPOSIZIONE delle merci in vetrina [...]. L'ESPOSIZIONE universale del 1867.
 — Atto dell'abbandonare un bambino in un luogo pubblico.
 [...] — Orientamento, posizione, in rapporto ai punti cardinali: L'ESPOSIZIONE a mezzogiorno è indispensabile per una sera calda.
 [...] — Letter: Parte di un'opera letteraria nella quale si fa conoscere il soggetto dell'opera stessa, si espongono le diverse circostanze di cui si vuole liberare subito lo sviluppo dell'azione o delle idee.
 [...] — Relig: Cerimonia che consiste nel lasciar vedere per un certo tempo ai fedeli un oggetto che si vuole offrire alla loro venerazione: ESPOSIZIONE delle reliquie.
 P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*
 ESPOSIZIONE: Motivo di delirio del XIX secolo.
 G. FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*

Tav. 6 – “Esposizione” in Hamon (1989)



Tav. 7 – Alphonse Bertillon, *Bertillonage* (1890)



Tav. 8 – Alphonse Bertillon, *Tavola sinottica della fisiognomica per lo studio del ritratto "parlante"* (1895)



Tav. 9 – Alphonse Bertillon, *Vetrina didattica sulla descrizione segnaletica* (1890)



Tav. 10 – Franco Vaccari, *Photomatic d'Italia* (1973)



Tav. 11 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



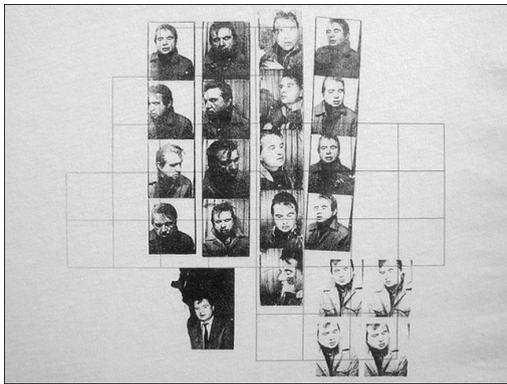
Tav. 12 – Marcel Duchamp, *Wanted / \$ 2000*



Tav. 13 – Walker Evans, *Photo-boot* (1929)



Tav. 17 – Raymond Queneau, *Photomaton* (1928)



Tav. 14 – Francis Bacon, *Photomaton* (1955)



Tav. 18 – René Magritte, *Le jardin botanique* (1928)



Tav. 15 – Andy Warhol, *Photobooth Self-Portrait* (1964)



Tav. 19 – René Magritte, *Le jardin botanique* (1928)



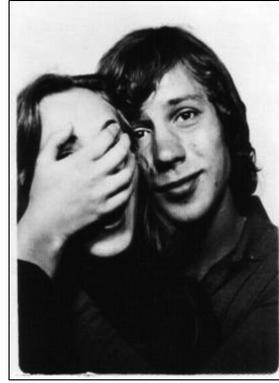
Tav. 16 – Arnulf Rainer, *Automatenphotos (Face Farces)* (1968)



Tav. 20 – Franco Vaccari, *Esposizione in Tempo reale 4* (1972)



Tav. 21 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 25 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 22 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



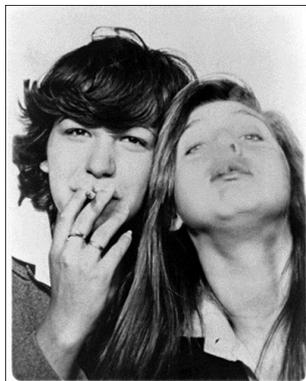
Tav. 26 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 23 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 27 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 24 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 28 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 29 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 33 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 30 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 34 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 31 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 35 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 32 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 36 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 37 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)



Tav. 38 – Franco Vaccari, *Le tracce* (1962)



Tav. 39 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale 4* (1972)