

Capitolo 1. Il dibattito sull'indicalità fotografica negli anni Settanta-Ottanta

1.1. I teorici della fotografia e la nozione peirceana di indice. È dagli anni Settanta che la riflessione teorica sulla fotografia, o “teoria della fotografia” (Barthes 1980a, p. 347), si è sviluppata in costante e crescente riferimento non più, come in precedenza, alla *semiologia* strutturale preconizzata dal linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913) e sviluppata da altri linguisti come Louis Hjelmslev e Algirdas J. Greimas, bensì alla *semiotica* filosofica dello scienziato, logico, epistemologo e metafisico Charles S. Peirce (1839-1914): probabilmente perché la semiotica di Peirce, per la quale non solo ciò che è linguistico e codificato ma *tutto* è un *segno*, è apparsa uno strumento più adeguato per interpretare segni non linguistici come le immagini fotografiche.

Tuttavia, da un sistema di pensiero complesso, diveniente e denso di questioni da interpretare come quello del filosofo statunitense, e dalla parte sempre più centrale che nel suo sviluppo acquista la logica intesa come semiotica o teoria generale dei segni, i teorici della fotografia, sia all'estero sia in Italia, hanno estratto solo la tripartizione — fondamentale, certo, ma non decontestualizzabile — dei segni in *icona*, *indice*, e *simbolo*; dove, schematizzando molto, la relazione iconica è stata intesa come rapporto segno-oggetto fondato sulla somiglianza, quella indicale come rapporto fondato su una loro connessione di fatto, e quella simbolica come rapporto fondato su un'associazione convenzionale; e dove, secondo Peirce, non si danno mai un'icona o un indice puri, ma sempre simboli con varia presenza di elementi iconici e indicali, come dimostra fra l'altro proprio la fotografia, che (v. cap. 3) Peirce spesso menziona mettendone in evidenza la dialettica fra iconicità e indicialità.

1.2. La riflessione sull'indicalità fotografica e l'arte contemporanea (1): Krauss, Mulas, Vaccari, Barthes. Ma se, all'inizio degli anni Settanta, Umberto Eco (1973, p. 53) sottolinea tale dialettica, già negli stessi anni l'attenzione dei teorici della fotografia si sposta decisamente sull'aspetto indicale, soprattutto per le sue affascinanti conseguenze estetiche (per un quadro d'insieme v. Brunet 1996, p. 295-298; 2000, p. 305-306, e Signorini 2001, cap. 1, 2 e 3). Nel saggio “Note sull'indice” (pubblicato dalla rivista statunitense *October* nel 1977) Rosalind Krauss sostiene che gran parte delle esperienze artistiche innovative di quegli anni negli Stati Uniti (opere ambientali, corporee, performative e concettuali) appaiono improntate non più alla tradizionale concezione dell'arte come *rappresentazione* iconico-simbolica, bensì a un'idea nuova di arte come “registrazione di una pura *presenza* fisica” (ivi, p. 223; cors. agg.), secondo una “logica dell'indice” (ivi, p. 233) che comporta una relazione esistenziale tra l'opera e il processo o l'ambiente da cui essa nasce; il che è reso ancora più evidente dal largo ricorso degli artisti alla fotografia. Di tale “arte dell'indice” (ivi, p. 232) Krauss, come già da noi Ugo Mulas nel precorritore libro *La fotografia* (1973, p. 145, 147), individua un precedente fondamentale nell'opera

di Marcel Duchamp, nella quale tutto, dai *ready-made* a opere come *Tu'm*, il *Grande Vetro*, *With My Tongue in My Cheek* e alle fotografie fatte realizzare dall'amico Man Ray (per non parlare dei *rayograph* di quest'ultimo), "serve da matrice a un insieme organico di idee che si raggruppano intorno alla questione centrale dell'indice", con la conseguente messa in discussione di aspetti chiave dell'estetica tradizionale come le nozioni di opera e di autore, per non dire della stessa idea di arte comunemente diffusa; il che fa di Duchamp "il primo a stabilire la connessione tra l'indice (come tipo di segno) e la fotografia" (Krauss 1977, p. 212). Questa, in base a tale suggestiva analisi, viene ad assumere dunque il ruolo di un vero e proprio "oggetto teorico, *il fotografico*" (Krauss 1974-85, p. 3, 4), chiave interpretativa e paradigma di molta arte contemporanea, che apre la strada a una nuova interpretazione dell'arte d'avanguardia come un insieme di strategie indicali — antiautoriali e "antiartistiche" — "profondamente strutturate dalla fotografia" (ivi, p. 8).

Quella di Krauss è un'operazione di rottura di grande rilievo, che ha due radici complementari:

- una è il rifiuto dell'idea d'arte purista e accademica caratterizzante la critica modernista statunitense (Clement Greenberg). Come scrive Doane (2007a, p. 3), Krauss ha compreso che

ciò che l'arte degli anni Settanta contestava nel suo adottare l'indicalità era il concetto stesso di stile, che aveva dominato l'astrattismo modernista. Nella traccia [...] crolla un'intera storia delle convenzioni estetiche riguardanti lo stile e l'espressività (così come una certa concezione dell'"Io" della rappresentazione). La funzione dell'artista è semplicemente — alla maniera di chi opera con la macchina fotografica — quella di scegliere o inquadrare un oggetto. [Tr. mia]

- l'altra radice è quel peculiare postmodernismo della cultura progressista statunitense che — al di là del modernismo appunto — guarda al fervore di ricerche e alla complessa unità delle diverse arti tipici delle avanguardie storiche, dagli artisti sovietici (v. l'emblematico titolo di *October*: Schneller 2007, par. 4 e nt. 18) alla figura centrale del francese Marcel Duchamp e al suo ruolo di tramite, insieme con l'amico statunitense Man Ray, di un ricco dialogo artistico fra avanguardie delle due sponde dell'Atlantico, che maturerà pienamente i suoi frutti nel secondo dopoguerra con le nuove avanguardie da Pollock ai giovani artisti degli anni Settanta.

Questa operazione, con la quale Krauss apre un profondo ripensamento di tutta l'arte contemporanea, secondo la sua stessa testimonianza in un recentissimo saggio (2007, p. 340), avviene sotto il duplice segno di Barthes e di Peirce, fondendo due concetti chiave delle loro interpretazioni della fotografia:

Come critica militante degli anni Sessanta e Settanta, provavo un forte fastidio per la diffusa idea del "pluralismo". Il concetto da essa espresso, che gli artisti in un dato momento storico abbiano un'ampia gamma di scelte aperte dinanzi a sé, era in contrasto con l'opinione di Heinrich Wölfflin, dal mio punto di vista corretta, secondo

cui “non ogni cosa è possibile in qualsiasi singolo momento”. Tale fastidio mi portò a cercare una “teoria del campo unificato”, la cui base finì con l’essere il segno indicale.

Di quel campo facevano parte molte pratiche che, per la loro stessa esistenza, dipendevano dalla documentazione fotografica e dal reportage, come la Land Art, la Body Art, la Performance, il Teatro Danza e l’Arte Concettuale. A parte le mostre nelle gallerie, luogo di tale documentazione erano molto spesso le riviste d’arte, sia in saggi dedicati all’opera sia in articoli scritti dagli artisti stessi. Così queste fotografie quasi mai apparivano prive di una didascalia. Il teorico a cui potevo rivolgermi per analizzare la relazione tra fotografia e didascalia era Roland Barthes, in particolare nel “Messaggio fotografico” [1961; ndr], dove egli presenta la caratterizzazione della fotografia come “messaggio senza codice”. Il successivo luogo in cui trovare un’elaborazione di questa affermazione piuttosto enigmatica si rivelò essere “Logic as Semiotic” di Peirce [in Justus Buchler (cur.), *Philosophical Writings of Peirce*, New York, Dover Publications, 1940; ndr], in cui una classificazione del segno lo suddivide secondo le possibilità costituite da icona, indice e simbolo: dove l’ultima (il simbolo) è il linguaggio convenzionale (l’idea di “codice” in Barthes), e la seconda sono i “messaggi” analogici di cui parla Barthes. [Tr. mia]

Può meravigliare lo stretto legame che Krauss individua fra il “messaggio senza codice” di Barthes, fondato sull’idea di analogia e sulla nozione saussuriana di codice, e l’indice di Peirce, che non ha nulla di analogico e s’inquadra in una semiotica radicalmente diversa da quella di Saussure (v. par. 2.3); e in effetti, come si vedrà (par. 1.4), tale identificazione è oggi da alcuni studiosi fortemente criticata. Ma la forza del concetto elaborato da Krauss è nel clima culturale stesso degli anni Settanta. Tant’è vero che, poco dopo “Note sull’indice”, la possibilità di interpretare il “messaggio senza codice” attraverso il concetto di indice verrà confermata dal famoso ultimo saggio di Barthes, *La camera chiara* (1980b), che, pur continuando a non menzionare Peirce, d’altra parte individua l’essenza della fotografia nel fatto, indicale in termini peirceani, che “la foto è letteralmente un’emanazione del referente”, di ciò che “è stato”, perché “da un corpo reale, che era là, sono partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui” (1980b, p. 81-82); né meno peirceana nello spirito è l’osservazione che nella fotografia si tratta di “affrontare [...] il risveglio dell’intrattabile realtà” (ivi, p. 119); come, infine, non è da trascurare, nella prospettiva degli studi che seguiranno, l’affermazione che la fotografia contribuisce a “inventare un’estetica nuova” perché “sposta la nozione di arte” (1980a, p. 345, 351).

Allo stesso clima culturale e agli stessi anni appartiene un altro importante saggio che, partendo da premesse strutturalistico-saussuriane e benjaminiane, contribuirà anch’esso alla linea interpretativa inaugurata da Krauss sull’arte contemporanea come “arte dell’indice” modellata sul *fotografico*: mi riferisco a *Fotografia e inconscio tecnologico* di Franco Vaccari (1979, tradotto in francese nel 1981), con la sua sottolineatura dello stretto rapporto fra *ready-made* duchampiano e fotografia (1979, p. 95-100), che trova corrispondenza e alimento nella pratica “antiartistica”

delle famose “esposizioni in tempo reale”, incentrate sulla fotografia come traccia indicale e sulla pratica di “occultamento dell'autore” (1985).

1.3. La riflessione sull'indicalità fotografica e l'arte contemporanea (2): Van Lier, Dubois, Marra, Schaeffer. Ma la riscoperta del concetto peirceano di indice, e soprattutto il concentrarsi dell'attenzione sull'*indicalità nella fotografia*, sono dovuti, negli anni successivi a “Note sull'indice”, a una particolare congiuntura culturale che si determina in Francia e che qui sintetizzo basandomi anche sull'accurata ricostruzione di Schneller (2007):

- nel 1978 viene pubblicata la prima raccolta di scritti semiotici di Peirce in traduzione francese, a cura di Gérard Deledalle (Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil);

- nel 1979 la rivista *Macula* (che ha frequenti scambi con *October*) pubblica la traduzione di “Note sull'indice”, integrata da brevi citazioni di Peirce tratte dalla raccolta di Deledalle, e con un paragrafo finale, diverso da quello del testo originario, in cui Krauss scrive:

La nozione attuale di pluralismo stilistico — uno dei più resistenti luoghi comuni della moribonda critica statunitense — deve essere sostituito da un tipo di descrizione più efficace dell'arte del presente: una descrizione che renda conto del determinismo storico che in essa opera. Per farlo, ho inaugurato una nuova rubrica: l'arte dell'indice, termine che si potrebbe facilmente sostituire con un altro: il *fotografico*. [Cit. in Schneller 2007, par. 9; tr. mia];

da questo momento la presenza di Krauss in Francia sarà un elemento di spicco del paesaggio culturale, in particolare con la mostra *Explosante fixe. Photographie et surréalisme* (1985), e con la pubblicazione in francese presso *Macula*, nel frattempo divenuta casa editrice, di tutti i suoi saggi di argomento fotografico dal 1974 al 1985: *Le Photographique. Pour une théorie des écarts* (1990);

- nel 1981 inizia le pubblicazioni un'altra rivista, che porrà fortemente l'accento sulla referenzialità di Barthes e ben presto sull'indicalità di Peirce: i *Cahiers de la Photographie*, animati fra gli altri dallo storico dell'arte Jean-Claude Lemagny, che è anche un teorico della fotografia (1977-1991), purtroppo in Italia mai tradotto (ma su cui v. Signorini 2001, cap. 3);

- nel 1982-1983 collaborano ai *Cahiers* con importanti saggi sull'indicalità fotografica due studiosi belgi, Henri Van Lier e Philippe Dubois. Il primo, filosofo della comunicazione, è autore di una serie di saggi che culmina in *Philosophie de la photographie* (1982a, 1982b, 1983, 1991a, 1991b: nessuno mai tradotto in italiano, ma v. Signorini 2001, cap. 2, 3 e 4), e svolge una critica e una formulazione personale del concetto peirceano di *indice* (per il confronto con Peirce v. Van Lier 1991a), sottolineando della fotografia soprattutto il “terribile mutismo” (1991b, p. 24) e l'antiautorialità, anzi il carattere decisamente non-umano (“La fotografia [...] è più presenziale che coscienziale, e in una certa misura mette fuori gioco le pretese di

creazione e di libertà pura della 'coscienza' classica" [1991, p. 153, IV di cop.]; "La fotografia è un'azione fisico-chimica, attorno alla quale può solo affaccendarsi più o meno efficacemente un atto umano. [...] La fotografia, in definitiva, è sempre inumana. Pre- o post-umana" [1982b, p. 28, 35]). Quanto a Philippe Dubois, semiologo e studioso dei mezzi di comunicazione, nel 1981 egli invita Krauss a tenere all'università di Liegi una comunicazione su Duchamp (Krauss 1981: ripresa del discorso iniziato in "Note sull'indice"); due anni dopo, egli pubblica il saggio *L'atto fotografico* (1981), dove convergono e sono ampiamente sviluppati gli apporti di Barthes, Krauss e Peirce, insieme con quelli di teorici della fotografia come László Moholy-Nagy, Walter Benjamin, André Bazin, Susan Sontag, Denis Roche; e tre anni più tardi contribuisce con il capitolo finale su "La fotografia e l'arte contemporanea" alla *Storia della fotografia* curata da Jean-Claude Lemagny e André Rouillé (1986), la prima opera di questo genere che dia adeguato rilievo al ruolo della fotografia nell'arte contemporanea;

- nel 1987 viene pubblicato il saggio del francese Jean-Marie Schaeffer, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico* (1987) — non meno importante dell'*Atto fotografico* per incisività e profondità di analisi —, che in qualche modo conclude l'intenso decennio di creatività teorica aperto da "Note sull'indice", anche se il panorama continuerà ad arricchirsi di altri contributi stimolanti, come in particolare *Esthétique de la photographie* di François Soulages (1998; mai tradotto da noi), che esplora le possibilità di sviluppare un'estetica della fotografia incentrata sull'indicalità lungo la strada aperta dai teorici fin qui menzionati. Un contributo che, invece, si muove in senso esattamente opposto è *Le forme dell'impronta* di Jean-Marie Floch (1986), nel quale cinque fotografie esemplari di grandi autori del Novecento vengono "lette" come "testi" con gli strumenti della semiologia strutturale di Greimas, di cui è riaffermata la validità metodologica in esplicita opposizione al discorso di Dubois e alla semiotica peirceana cui esso si riferisce.

Non potendo qui diffondermi sull'insieme di questo dibattito teorico in lingua francese (per il quale rinvio a Signorini 2001), mi limito ad alcuni aspetti dei due testi che hanno avuto un ruolo di primo piano. Il saggio di Dubois, dopo avere ricostruito schematicamente (1983, cap. 1) nella storia della fotografia il succedersi di una fase ottocentesca che ne ha sottolineato il carattere iconico e di una novecentesco-strutturalistica che ha puntato su quello simbolico, mette in rilievo come solo di recente, con Krauss e la sua riscoperta di Peirce, sia stata riscattata e valorizzata proprio quella indicalità che al *medium* delle origini era valsa l'emblematica condanna di Baudelaire. Da questo schizzo storico, che colloca il discorso di Dubois nel contesto nuovo creato da Krauss e dal riferimento a Peirce, consegue (ivi, cap. 2) un'analisi semiotica dell'indicalità: essa mostra come il segno fotografico — benché l'aspetto di indicalità pura dello "scatto" sia "letteralmente accerchiato, stretto, pressato" (ivi, p. 89; tr. modificata), sia nelle fasi che lo precedono sia in quelle che lo seguono, da aspetti di intenzionalità, significazione,

codificazione — nel cuore dell'“atto” che lo origina, cioè nel momento della registrazione automatica dell'immagine, si sottragga alla codificazione e al suo carattere culturale, rientrando essenzialmente nella sfera dell'*impronta*, della *traccia*, del *marchio* e del *deposito*” (ivi, p. 61), e quindi nella categoria peirceana degli indici: donde i suoi caratteri di singolarità, attestazione e designazione, e di immagine-atto di tipo pragmatico. L'analisi semiotica ne prepara a sua volta (ivi, cap. 3) una di ordine critico-estetico, mirante a completare il disegno storico, iniziato da Krauss, di un'“arte dell'indice” del ventesimo secolo; a questo Dubois dedica non solo un intero capitolo dell'opera maggiore ma anche un successivo, ampio saggio, che conclude la *Storia della fotografia* curata da Jean-Claude Lemagny e André Rouillé (1986), e che, per la prima volta in un'opera di questo genere, dà il giusto rilievo al ruolo della fotografia nell'arte contemporanea. Il punto di partenza è la domanda: “L'arte è (diventata) fotografica?”, e la risposta è che da Duchamp ai concettuali degli anni Settanta, dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie, attraverso una fittissima serie di esperienze artistiche incentrate sul *ready-made*, la traccia, il contatto fisico, l'impronta, il calco, l'ombra, il riflesso,

una parte molto importante dell'arte contemporanea — tutta la parte innovatrice, tutto ciò che è sperimentazione e ricerca di nuovi linguaggi — può essere considerata [...] come un'evoluzione verso una radicalizzazione della logica indicale, come se la fotografia, [...] una volta ben radicata la logica profonda e “latente” che la definiva, si fosse messa a “rivelare”, a impregnare, a nutrire gli artisti, esplicitamente o no, fino al punto di favorire una sorta di rinnovamento e di rilancio delle altre pratiche artistiche. [1983, p. 110; tr. modificata]

L'ipotesi di fondo, dunque, è quella di

un *passaggio* dalla categoria dell'icona a quella dell'indice, passaggio considerato [...] come uno *spostamento teorico*, in cui un'estetica (classica) della mimesi, dell'analogia e della rassomiglianza (*l'ordine della metafora*) cedrebbe il passo a un'estetica della traccia, del contatto, della contiguità referenziale (*l'ordine della metonimia*). [Ivi, p. 111; tr. modificata]

Si apre così lo spazio per un'estetica della fotografia che ripensi in profondità le nozioni di opera, autore e fruitore ereditate dalla riflessione del passato. Inoltre viene avanzata l'ipotesi, molto suggestiva, che anche nei lunghi secoli del dominio dell'estetica dell'icona e della mimesi sarebbero reperibili manifestazioni di una corrente sotterranea di estetica dell'indice e della traccia: dalle impronte di mani delle grotte paleolitiche agli ovidiani “miti con gli specchi” di Narciso e di Medusa, alla narrazione pliniana dell'origine della pittura dal ricalco di un'ombra (o, aggiungo io, dalla maschera mortuaria: sui due temi v. rispettivamente Signorini 2007, p. 48-49, e Didi-Huberman 2000, p. 62-68), alla leggenda medievale del volto di Cristo impresso sul velo della Veronica, su su fino alla fortuna settecentesca della *silhouette* e della *camera obscura*; tutti preannunci, secondo Dubois, più o meno

remoti della fotografia e delle pratiche artistiche indicali del Novecento.

L'interpretazione dell'arte contemporanea come "arte dell'indice", formulata da Krauss e riproposta da Dubois, viene raccolta e sviluppata negli anni Novanta in Italia da Claudio Marra, che, tracciando la storia dei rapporti tra la fotografia e le poetiche di tutti i principali movimenti artistici del Novecento, osserva che è forse possibile sintetizzare questa storia dicendo che "*la fotografia assomiglia a un quadro ma di fatto funziona come un ready made*" (1999, p. 15). In questa dialettica novecentesca fra logica del quadro e logica del *ready-made* non è difficile ravvisare una traduzione in termini di storia dell'arte della dialettica logico-filosofica che Peirce ravvisa fra icona e indice. A essa, non a caso, Marra si richiamerà nuovamente nel riflettere sull'odierno rapporto/conflitto tra fotografia analogica e fotografia digitale, ponendo la prima sotto l'insegna dell'indice e la seconda sotto quella dell'icona, e suggerendo implicitamente la possibilità di un capovolgimento storico della tendenza di fondo del Novecento, cioè di un ritorno dalla logica indicale del *ready-made* a quella iconica del quadro (2006, p. 73-74; esprimo però una riserva sull'equivalenza che Marra qui pone fra i concetti peirceani di *indice* e *icona* e, rispettivamente, quelli barthesiani [1961, 1964] di *messaggio senza codice* e *messaggio codificato*, poiché, come sappiamo, la riflessione teorica di Barthes si svolge all'interno non della tradizione peirceana ma di quella saussuriana, pur mettendo in discussione, di quest'ultima, il modello linguistico a proposito della fotografia. Quanto all'idea della fotografia analogica come una "parentesi indicale nella storia delle immagini", v. anche Barboza 1996).

Rispetto a Dubois, Schaeffer (1987) sottolinea con maggiore forza la dialettica peirceana tra iconicità e indicialità fotografica, e scrive:

D'altronde, Peirce non manca di osservare che se la fotografia è un indice, non lo è perché l'icona, cioè la sua materializzazione, la riveli come indice [...], ma perché noi disponiamo d'altra parte di un sapere relativo al funzionamento del dispositivo fotografico, quello che io ho proposto di chiamare il sapere dell'*arché* [cioè del *principio* della fotografia come registrazione di tracce visibili; v. *ivi*, p. 48-51; *ndr*]: l'immagine diventa un indice nel momento in cui "di quest'ultima si sappia che è l'effetto delle radiazioni provenienti dall'oggetto", e quindi grazie a una "conoscenza indipendente" relativa alle modalità della genesi dell'immagine. [*Ivi*, p. 58-59; il riferimento è a Peirce, "Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They Are Determined", cap. 5 di *A Syllabus on Certain Topics of Logic*, 1903: *CP* 2.265; *EP* 2, p. 297; tr. it. in *Opere*, p. 159, qui modificata; v. par. 3.7, scheda 3.7.9]

Su queste basi, Schaeffer propone di definire la fotografia come "indice iconico" o "icona indicale" (Schaeffer 1987, p. 58, 65), e di vedere in essa (*ivi*, cap. 2) un'entità dinamica e ambigua con "un numero indefinito di stati, ciascuno dei quali è caratterizzato dal posto che occupa lungo una linea continua bipolare tesa fra l'indice e l'icona" (*ivi*, p. 91). Da tale costitutiva ambiguità consegue il fatto che — come già annunciato da Dubois, ma senza sviluppare il tema — parte essenziale dell'"atto

fotografico” è non solo la produzione ma anche la fruizione dell'immagine; e l'immagine fotografica in quanto “segno di ricezione” (ivi, p. 27) è culturalmente e socialmente organizzata e disciplinata “in riferimento a certe norme che, su quell'asse [indice-icona; ndr] soggetto a uno slittamento continuo, mirano a ritagliare degli stati discontinui, delle dinamiche di ricezione regolate” (ivi, p. 91). Tali “norme di ricezione” sono poi (ivi, cap. 3) fatte oggetto di una minuta analisi, che studia i diversi modi in cui esse cercano di “aggirare” la “stranezza del segno fotografico”, di “minimizzare la sua estraneità” — anche se non riescono a eliminarla perché esso, nonostante tutto, “rimane in gran parte un segno selvaggio, intermittente” (ivi, p. 92), riluttante ai fini comunicativi cui si cerca di piegarlo. La constatazione dell'ambiguità ineliminabile del segno fotografico diventa il punto di partenza e di forza della riflessione estetica con cui il saggio di Schaeffer si conclude (ivi, cap. 4), concentrando l'attenzione sulla fotografia come “arte precaria” (ivi, p. 141; “arte *poco sicura*” l'aveva definita Barthes 1980b, p. 18). Proprio l'irriducibilità della fotografia, proprio la sua “incapacità di costituirsi in oggetto estetico, almeno finché quest'ultimo viene definito, secondo la logica romantica, come messaggio simbolico” (Schaeffer 1987, p. 156), possono paradossalmente rappresentare il fondamento di un'estetica della fotografia veramente adeguata al suo oggetto. In accordo con la messa in discussione postmodernista e poststrutturalista del soggetto e dell'autore (v. Barthes 1968, Foucault 1969), la “questione dell'arte” in fotografia (Schaeffer 1987, p. 141) andrà posta abbandonando le nozioni tradizionali e rassicuranti di autore, di opera, di significato, e riscoprendo, al di là dell'estetica romantico-modernista, il Kant del concetto di sublime, reinterpretato (ivi, p. 144-145) come esperienza estetica, conflittuale e contraddittoria, di un oggetto “incontrollabile nella sua stessa essenza”, che “si sottrae a qualsiasi ‘messa in forma’”, che “frustra le aspettative, poiché [...] si rivela inadeguato rispetto alla facoltà di rappresentazione” (ivi, p. 148), e che tuttavia “produce un piacere estetico” proprio “perché questo frustrare le aspettative iconiche e semantiche è in realtà una liberazione” (ivi, p. 149); cosicché

l'arte fotografica non [...] sembra da cercarsi in un'illusoria ascesa dal segno indicale verso il semanticismo dell'iconicità simbolica, ma al contrario in una discesa da quel segno verso il brusio della traccia visiva da cui proviene. [Ivi, p. 167]

1.4. Dalla nozione di indice al sistema filosofico in cui essa si inquadra. Nel percorso di riflessione che ho fin qui schematizzato, il riferimento a Peirce, come abbiamo visto, è fondamentale per i teorici della fotografia, anche se solo con Schaeffer la dialettica dell'“icona indicale” è pienamente riconosciuta e valorizzata, almeno a livello di analisi semiotica (in questo stesso senso vanno anche alcune pagine del recente saggio di Emanuele Martino [2006, p. 72-73, 81-82]), e, come si è visto, quello che domina per lo più la riflessione di ordine estetico degli studiosi è invece l'aspetto indicale della fotografia, che mette decisamente in secondo piano

quello iconico.

Ora, se da un punto di vista filologico ciò rivela che dell'opera di Peirce è stata compiuta una lettura indubbiamente parziale e insoddisfacente, d'altra parte non si può assolutamente sottovalutare il fatto che proprio tale lettura ha promosso feconde riflessioni estetiche riguardo all'intimo e innovativo rapporto tra la fotografia e l'arte contemporanea attraverso la "logica dell'indice" e il *fotografico*, in anni nei quali la fotografia veniva sempre più largamente praticata e riconosciuta come arte visiva, e tale nuovo ruolo richiedeva un'adeguata fondazione teorica.

Oggi il clima sta cambiando, sia perché il ruolo della fotografia nell'arte pare definitivamente acquisito, sia perché l'affermarsi nelle pratiche artistiche dell'immagine e dei *media* digitali, e l'intricato rapporto che viene a istituirsi fra questi e l'immagine analogica, pongono nuovi problemi e suscitano l'esigenza di riflessioni adeguate alla mutata situazione. Rivelatori di questa inquietudine teorica sono alcuni testi, per lo più collettivi, pubblicati fra il 2003 e il 2008 in Inghilterra, Irlanda, Stati Uniti e Francia, frutto di dibattiti e ricerche promossi da dipartimenti universitari e riviste. Essi cominciano a tentare un bilancio e una storicizzazione della teoria dell'indicalità fotografica (AA.VV. 2007; Elkins [cur.] 2007; Schneller 2007), mentre si chiedono "dove si trova" la fotografia (Green [cur.] 2003) e "che cosa [essa] significa" (Kelsey e Stimson [cur.] 2008) nel nuovo paesaggio dei *media* riconfigurato e riorganizzato dall'affermarsi di quelli digitali.

Dal punto di vista teorico, la situazione che questi dibattiti presentano è acutamente contraddittoria. Da una parte, alcuni studiosi esprimono una forte insofferenza per il riferimento all'indicalità fotografica; ne è emblematica la dura critica che Snyder (2007, p. 379-380) muove a Krauss, cogliendo indubbiamente sia la debolezza teorica dell'identificazione fra il "messaggio analogico" o "senza codice" di Barthes e l'indice di Peirce, sia l'insufficiente approfondimento del concetto stesso di indice. Egli scrive fra l'altro:

[Krauss] sostiene di avere rielaborato "il messaggio analogico" nei termini dell'indice, ma ricordate che è *l'icona* ad essere spiegata da Peirce in termini di somiglianza, similarità o analogia rispetto all'oggetto denotato, e che egli esplicitamente dice che l'indice dirige con forza l'attenzione verso il particolare oggetto significato *senza* descriverlo. Un indice indica i suoi oggetti. Come si può, in base all'autorità di Peirce, sostenere che il "messaggio analogico" sia un indice? La risposta è presto data: non è possibile. Se [Krauss] vuole il messaggio analogico, ciò dovrà avvenire lungo le linee dell'icona di Peirce; altrimenti avrà il suo indice, ma questo non potrà essere un messaggio analogico, non importa quanto perfetto. [Tr. mia]

D'altra parte, altri studiosi ribadiscono il carattere tuttora attuale della questione dell'indicalità fotografica e della dialettica fotografia/pittura come temi fondamentali delle riflessioni teoriche e delle pratiche artistiche contemporanee, o, in altre parole, il fatto che il "paradigma" dell'"immagine come traccia" non è morto nonostante gli

annunci di “fine della fotografia” (Geimer 2007, p. 7-8). Vale la pena di leggere ampi estratti da due saggi che vanno in questa direzione: Doane 2007 e Michaels 2007. L'autrice del primo scrive (p. 1-6):

La produzione culturale odierna sembra ossessionata da ansie riguardanti lo statuto della rappresentazione, in quella che è stata descritta come la nostra “condizione postmediatica”. Con l'avvento dei *media* digitali, la fotografia in particolare sembra avere perso la sua credibilità come traccia del reale, e si potrebbe sostenere che i *media* in genere affrontano una certa crisi di legittimazione. Il digitale offre una facilità di manipolazione e una distanza da qualsiasi fondamento referenziale che sembra minacciare l'immediatezza e certezza di referenzialità che hanno finito con l'essere associate alla fotografia [...].

Trent'anni fa, Rosalind Krauss scrisse un saggio [...] sull'arte statunitense degli anni Settanta intitolato “Note sull'indice”, che è stato uno dei primi tentativi di riflettere a fondo sulle implicazioni del concetto di indicialità per la rappresentazione artistica. [...]

Mentre moltissimo è cambiato dagli anni Settanta, è ancora possibile rintracciare la persistenza di una logica fotografica nell'arte e nella teoria. O, forse, si potrebbe meglio dire che il desiderio di una logica fotografica è stato reso solo più intenso dal comparire del digitale. E, nello spirito dell'iniziale lettura di Krauss, molto del lavoro attuale sull'immagine fotografica pone l'accento non sul realismo, ma sulla performatività e la traccia. [...]

[...] [Inoltre,] poiché l'indice è legato al suo oggetto da una causa fisica, da una connessione materiale, esso è spesso invocato per resistere alla febbre dello slittamento metonimico e al disimpegno incoraggiati dal postmodernismo, dalle teorie del simulacro e del virtuale, e dai discorsi utopici sul digitale. [...]

L'aspetto *deittico* [cioè indicativo; *ndr*] dell'indice, specialmente nella sua incarnazione fotografica, è una dimensione essenziale quando si tenta di fare i conti con la saturazione d'immagini caratterizzante la cultura contemporanea — immagini di dolore, di sofferenza, di catastrofi belliche, di carestie, di inondazioni, di 11 settembre, di Abu Ghraib. Queste, in effetti, sono immagini che mettono in risalto la persistenza e la forza di un immaginario indicale anche nel regno della fotografia digitale. In un certo senso, il digitale non ha annullato la logica del fotochimico, ma l'ha incorporata. Studiare oggi l'indice in quanto oggetto teorico significa insistere sul fatto che le complessità della questione della referenzialità non dovrebbero dissuaderci dall'investigarne e analizzarne la potenza. [...]

[...] La *vexata quaestio* della referenzialità nella rappresentazione [è] un concetto sottoposto a un attacco massiccio dagli anni Sessanta in poi: dallo strutturalismo col suo fondarsi sulla linguistica saussuriana, dal poststrutturalismo con la sua enfasi sulla testualità, e dagli studi culturali con la loro idea di costruttivismo sociale o culturale. Questa strutturante assenza è stata possibile solo attraverso un enorme impoverimento del concetto. Relegare l'indicalità nel mito, nell'illusione e nell'ideologia del realismo ha lasciato in una impenetrabile oscurità problemi che restano critici.

[Tr. mia]

Michaels, a sua volta, (2007 p. 432-435, 437, 440-442, 444-445) scrive:

Capitolo 1. Il dibattito sull'indicalità fotografica negli anni Settanta-Ottanta

[...] L'indicalità [è] un tema da cui gli autori dei contributi di questo volume sono profondamente (e, dal mio punto di vista, giustamente) ossessionati. In effetti, [...] l'indicalità — anche soltanto sotto forma di problema — è essenziale sia alla specificità della fotografia come *medium* sia, almeno negli ultimi vent'anni, al[...]l'altro tema di interesse e di scontro in questo volume, “il rapporto della fotografia col discorso della storia dell'arte” [Solomon-Godeau 2007, p. 257; *ndr*].

[...] Quando Joel Snyder dice che ciò che “teme” riguardo alle “sciocchezze causali” (cioè l'indicalità) è il fatto che “esse vi impediscono di vedere le fotografie come raffigurazioni”, il suo timore è del tutto fuori luogo. In realtà, come timore o come speranza, l'idea che la fotografia non sia una raffigurazione è essenziale nella storia della fotografia recente e più in generale nella storia dell'arte recente.

[...] Il punto essenziale [...] è il paragone [...] con la pittura. [...] Si tratta di ciò che Walton chiama “la netta frattura ... tra pittura e fotografia” (1984, p. 253). La frattura è netta perché è una frattura non fra due diverse tecniche di rappresentazione, ma fra qualcosa che è una tecnica di rappresentazione e qualcosa che non lo è. [...]

Per alcuni autori, ciò rappresenta quella che Elkins chiama una “speranza” [Elkins (cur.) 2007, p. 201; *ndr*] e Geoffrey Batchen [1997; *ndr*] un “desiderio”; la speranza è “intorno al mondo reale”, e il desiderio è quello di una sorta di accesso a “un reale esterno alla rappresentazione”. [...]

Dire che la fotografia non è una rappresentazione, in altre parole, equivale a dire che essa non rappresenta né la cosa di cui è una fotografia né gli atteggiamenti intenzionali della persona che l'ha realizzata. [...]

[...] Ciò [...] rende controversa in questo volume l'indicalità, e produce sia quella che David Green [2007; *ndr*] chiama “indicofobia” in autori come Snyder, sia una corrispondente indicofilia in autori come Krauss. Ciò che è in gioco [...] è, in primo luogo, lo statuto della fotografia come arte e, in secondo luogo, lo statuto dell'arte stessa. La prima questione, in altre parole, riguarda la fotografia come arte: può la fotografia essere un'opera d'arte? La seconda questione riguarda l'arte, indipendentemente dalla fotografia. Il problema, qui, non è che cosa la fotografia debba essere per valere come arte ma che cosa l'arte debba essere se la fotografia deve valere come arte. [...]

[...] La questione [...] è che l'indicalità della fotografia — il suo statuto di traccia di ciò che era lì — si identifica con la critica dell'intenzionalità del fotografo, con la sua incapacità di controllare ciò che la fotografia mostra. [...]

Ma se la scomparsa dell'opera d'arte rende triste Snyder, essa rende felici alcuni suoi colleghi. [È questo il caso di Rosalind Krauss:] il suo punto di vista, sostenuto anche in “Note sull'indice”, era che l'indicalità della fotografia costituiva effettivamente un ostacolo al vederla come raffigurazione, e che, più in generale, l'indicalità era un ostacolo al vedere le cose come rappresentazioni, e ciò era una buona cosa. E proprio perché in un senso importante le fotografie non erano raffigurazioni, esse potevano svolgere un ruolo così essenziale nella critica del modernismo, qui intesa, fondamentalmente, come critica della rappresentazione, della raffigurazione e delle categorie ad essa associate: “intenzione estetica”, “opera d'arte”, “autorialità” e così via. Così, se l'affermazione di Snyder che la fotografia non è indicale è tesa a non rinunciare a essa come opera d'arte, l'affermazione di Krauss che

Capitolo 1. Il dibattito sull'indicalità fotografica negli anni Settanta-Ottanta

essa è indicale è tesa non a criticare la fotografia ma a criticare la stessa categoria di opera d'arte.

[...] È questa sostituzione dell'opposizione fra buona a cattiva arte con l'opposizione fra arte e non-arte, che pone la fotografia al centro della storia dell'arte dell'ultimo mezzo secolo. [...]

[...] Il significato dell'indicalità fotografica si costituisce all'interno della storia dell'arte. Al di fuori di quella storia, come osservano diversi interlocutori, l'indicalità è di poca importanza. E il fatto che Demand, Gursky ecc. [cioè autori che in fotografia riaffermano un completo controllo delle intenzioni dell'autore sull'immagine come avviene nella pittura; ndr] facciano fotografie, è essenziale perché il fatto che le fotografie *sono* fotografie è parte del loro significato.

[...] In effetti, potremmo dire che è proprio il complicato statuto della fotografia come oggetto teorico ad averla resa così importante nell'arte. [Tr. mia]

E a proposito delle opere di Gursky sopra citate (immagini di grandi dimensioni composte sia da elementi fotografici sia da elementi digitali, e dove “parte del divestimento delle persone [...] consiste nel cercare di scoprire che cosa è manipolato e che cosa no”; ivi, p. 189), uno dei partecipanti al dibattito riportato in Elkins (cur.) 2007 propone il seguente “esperimento mentale”:

Voi entrate in una galleria, e vedete un'immagine. Non è un Gursky, ma una sua perfetta copia dipinta. Nel caso di un dipinto, il risultato sarà del tutto privo di interesse. Ma quando vi trovate di fronte a un'immagine fotografica, questo pone delle domande su dove la fotografia stia andando oggi. Sono tipiche domande riguardanti il *medium*. Gursky e altri fotografi fanno oggi ciò che Pollock faceva tra il 1943 e il 1945. Ciò che fanno non avrebbe senso al di fuori della fotografia, né, certamente, alcuna influenza. [Ivi, p. 195; tr. mia]

Come si vede, la questione dell'indicalità fotografica, benché, come si diceva, ormai in via di storicizzazione, appare ancora, almeno a una parte degli studiosi di arte contemporanea e di teoria della fotografia, un tema ineludibile di dibattito. Mi si permetta un'autocitazione per aggiungere che un altro dei motivi di tale attualità, implicito anche se mai messo in evidenza dagli autori menzionati nei par. 1.2-1.3, è la questione dell'antiumanismo del *fotografico*:

La riflessione sulla fotografia come “arte precaria” [Schaeffer 1987, p. 141], come immagine *autonoma* dall'*intenzione creativa* di un *soggetto* [v. Van Lier 1991, p. 153, IV di cop.], sollecita a confrontarsi con la concezione postmodernista dell'arte e con la sua visione del rapporto moderno-tardomoderno, del ruolo storico e degli esiti attuali dell'avanguardia. E lungo entrambe le vie, attraverso l'antiumanismo del *fotografico* e i suoi rapporti con la filosofia poststrutturalista e postmodernista, ci si affaccia sulle centrali questioni della Verità e del Soggetto, trovandosi a fare i conti con gli sviluppi nichilistici del “discorso filosofico della modernità” che segnano il nostro incerto presente.

In queste aperture problematiche, che spingono a gettare lo sguardo al di là della “soglia filosofica”, il dibattito teorico sulla fotografia dell'ultimo ventennio acquista

Capitolo 1. Il dibattito sull'indicalità fotografica negli anni Settanta-Ottanta

un interesse che supera i limiti dell'ambito specialistico, e appare un importante episodio della storia della cultura dei nostri anni.

[Signorini 2001, p. 13; v. anche cap. 4]

In altre parole, un bilancio del discorso sull'indicalità fotografica, così come è stato svolto nel dibattito di cui ho cercato di offrire una sintesi, secondo me richiede anche un giudizio sulla contraddittoria congiuntura culturale e filosofica del postmodernismo, all'interno della quale quel dibattito è avvenuto.

A sua volta, il continuo tornare a fare i conti con l'indice come concetto chiave fa sì che rimanga sempre attuale l'interesse nei confronti di Peirce. Semmai, oggi si avverte con maggiore consapevolezza rispetto al passato la necessità di conoscere e comprendere meglio *tutto* ciò che il filosofo statunitense ha scritto sulla fotografia, quale rapporto questo abbia con il suo pensiero complessivo e il suo contesto culturale, e se sia possibile rintracciare già nella sua opera gli spunti iniziali di una teoria della fotografia.

Ciò è legato anche a un fatto solo apparentemente lontano dagli interessi dei critici d'arte e dei teorici della fotografia, cioè la maggiore accessibilità e affidabilità testuale del *corpus* peirceano a partire circa dalla metà degli anni Settanta. In questo quadro si collocano i contributi di alcuni studiosi (Brunet 1996, 2000, 2008; Lefebvre 2007; Hookway 2002; Basso Fossali 2006; Dondero 2006) il cui interesse, per così dire, non va più da Peirce alla fotografia bensì dalla fotografia a Peirce, cioè si allontana dalle motivazioni critico-artistiche originarie della teoria dell'indicalità fotografica per studiare l'idea di indice come *un* aspetto dell'*intera* teoria dei segni di Peirce, in stretto rapporto con *tutti* gli altri elementi di tale teoria.

Prima di dedicarci all'esame di questi contributi recenti (cap. 4), dobbiamo però compiere due ampie digressioni sulle linee fondamentali della filosofia di Peirce (cap. 2) e sui passi della sua opera in cui è menzionata la fotografia (cap. 3).

Capitolo 1. Il dibattito sull'indicalità fotografica negli anni Settanta-Ottanta