

Capitolo 4. Nuovi contributi all'interpretazione della fotografia nel pensiero di Peirce

Come dicevo alla fine del cap. 1, oggi, facendo un bilancio della riflessione sull'indicalità fotografica che ha dominato gli anni Settanta-Ottanta, si avverte con maggiore consapevolezza rispetto ad allora la necessità di conoscere e comprendere meglio *tutto* ciò che Peirce 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 spunti di una teoria della fotografia.

I contributi a me noti che si muovono in questa direzione sono di tre autori:

- François Brunet (1996, 2000, 2008) e Martin Lefebvre (2007), che, collegandosi direttamente al dibattito sull'indicalità fotografica, ne indicano i limiti e cercano di ricostruire un'immagine della fotografia in Peirce più complessa e problematica;
- Christopher Hookway (2002), che, muovendo non dal dibattito sull'indicalità ma dall'interesse per il pensiero complessivo di Peirce (v. Hookway 1985), cerca di spiegare la frequenza con cui in molti passi ricorre come metafora la nozione di "composite photograph" (v. par. 3.4; essi sono addirittura più numerosi di quelli in cui la fotografia è oggetto di riflessione semiotica: v. par. 3.7).

A questi contributi andrebbero aggiunti quelli di Pierluigi Basso Fossali e Maria Giulia Dondero (2006), che, rifacendosi anch'essi al dibattito sull'indicalità fotografica e all'esigenza della sua storicizzazione critica, hanno però un obiettivo molto diverso rispetto a Brunet e Lefebvre, cioè intendono "riguadagnare" Peirce a una semiotica della fotografia che ricomponga la frattura ormai di antica data fra le due tradizioni saussuriano-greimasiana e peirceana. Si tratta di un tentativo che mi limito a citare, ma senza approfondirlo, perché non mi convince l'idea di conciliare una ricerca filosofica quale è quella di Peirce — cercando appunto di comprenderla sempre meglio come fatto filosofico — con una semiotica di tipo testuale che tende a ricondurre l'immagine fotografica al funzionamento di meccanismi narrativi e retorici (di cui i due autori considerano esemplare un'analisi quale quella di Floch 1986; v. par. 1.3). Non che questi non siano aspetti interessanti della fotografia sia a livello di produzione sia a livello di ricezione, e che sia anche utile analizzarli come parte di quello che Barthes ha chiamato lo "*studium*", ma mi pare che con gli approfondimenti sulla semiotica di Peirce si cerchi oggi di comprendere la fotografia su un altro piano, quello filosofico-ontologico oppure di ricezione socio-culturale, obiettivamente più conformi alle intenzioni manifeste del filosofo statunitense. Né è il caso di ripetere quanto detto da autorevoli studiosi sulla inconciliabilità filosofica tra il pensiero di Peirce e i presupposti della "scienza dei segni" di Saussure (v. par. 2.3).

4.1. I tre saggi di Brunet. Nel contesto del rinnovato impulso allo studio di Peirce (v. par. 1.4), e quindi anche del posto che la fotografia occupa nel suo pensiero, si collocano, fra gli anni Novanta e i Duemila, tre importanti scritti di François Brunet

(1996, 2000, 2008), uno studioso francese che si interessa non tanto di teoria quanto di storia della fotografia, però con attenzione ai suoi risvolti teorici.

L'obiettivo dei tre interventi è chiaro: andare, nella conoscenza del pensiero di Peirce sulla fotografia, al di là dei "recenti sviluppi [che] si sono ispirati a prospettive estetiche anziché semiotiche o logiche in senso stretto", e hanno trascurato il fatto che "il pensiero proprio di Peirce sulla fotografia [...] non solo derivava evidentemente da una pratica scientifica di essa, ma anche la separava nettamente dal regno dell'estetica" (Brunet 1996, p. 298): in questo modo si è lasciato "inesplorato il ruolo che la fotografia ha come tecnologia dell'informazione, come oggetto di indagine e come strumento di esemplificazione, nell'opera scientifica e filosofica di Peirce" (ivi, p. 295).

Fra gli studi sull'indicabilità fotografica, comunque, Brunet riconosce la maggiore aderenza a Peirce di Schaeffer 1987 (v. par. 1.3):

- per la concezione pragmatica della fotografia non tanto come rappresentazione quanto come prodotto di un dispositivo ottico-chimico, come segno di ricezione, come "icona indicale" — la cui dialettica "fra il polo indicale e quello iconico può variare secondo le 'norme comunicazionali' nel cui contesto effettivamente incontriamo le singole fotografie" (Brunet 1996, p. 297) —;

- per il "ruolo assegnato al sapere collaterale" (ivi), cioè alla conoscenza che il ricevente già possiede intorno all'origine dell'immagine fotografica in quanto traccia fisico-chimica degli oggetti, ossia intorno al fatto che l'icona fotografica è nel contempo un indice.

Proprio questi temi, vedremo, sono centrali per Brunet nella riflessione semiotica di Peirce sulla fotografia (v. par. 3.7, schede 3.7.2, 3.7.5, 3.7.6, 3.7.8, 3.7.9, 3.7.10, 3.7.11, 3.7.13).

4.1.1. Primo saggio: valore scientifico e dialettica icona-indice della fotografia.

Con tali premesse, nel primo saggio vengono passati in rassegna una serie di brani di Peirce che fanno riferimento alla fotografia. Il primo è quello che abbiamo già visto riassunto (appunto con le parole di Brunet) nella nostra scheda 3.1.2, dove la fotografia fa il suo ingresso nell'opera di Peirce come questione scientifica (e ne sono soprattutto sottolineati i limiti di esattezza quale strumento di misurazione), prima ancora che come questione semiotica.

Il secondo brano è quello della scheda 3.7.1, la cui idea centrale Brunet individua nel fatto che, alla luce della fenomenologia delle tre categorie, la fotografia è un "terzo degenerato di secondo grado", cioè un'icona, ovvero non tanto una forma di rappresentazione (poiché, essendo automaticamente prodotta, non implica alcuna azione generalizzante del pensiero umano) quanto una forma di mediazione: "I pittori dell'Ottocento spesso usavano delle fotografie come studi. In tale uso, [...] le fotografie servivano non a rappresentare il modello, ma a mediare fra esso e l'effigie da dipingere, svolgendo per il pittore la stessa funzione che un diagramma ha per il

matematico" (Brunet 1996, p. 301).

Il tema dell'iconicità della fotografia si ritrova anche nel brano della nostra scheda 3.7.4. Qui Brunet fa notare a quale alto livello di astrazione è intesa l'icona nel discorso di Peirce. Infatti, in quel testo

si sostiene che le icone sono componenti essenziali delle proposizioni. Il primo paragrafo enuncia una regola generale: "ogni asserzione deve contenere un'icona o un insieme di icone", il cui significato è "il predicato dell'asserzione". [1996, p. 302; tr. mia]

Il tema dell'icona come predicato della proposizione (e corrispondentemente dell'indice come soggetto) è più ampiamente sviluppato in altri testi degli anni 1895-1903 (v. schede 3.4.8, 3.4.11, 3.4.20, 3.7.8), sull'ultimo dei quali vedremo Brunet soffermarsi fra poco. Ma torniamo al suo commento del brano della scheda 3.7.4:

Peirce passa poi [...] a esempi particolari di segni iconici (o "ipoicone" [v. par. 2.11; ndr] [...]). L'esempio più familiare è una raffigurazione (un dipinto, un'immagine), "per quanto il suo metodo possa essere convenzionale". Altri sono meno ovvi e, per lo stesso motivo, più istruttivi, come i diagrammi, che, per quanto privi di "somiglianza sensibile", esibiscono delle analogie fra segno e oggetto. Contrariamente alle nostre aspettative, anche le formule algebriche sono icone, più che simboli: "infatti una proprietà altamente distintiva dell'icona è che attraverso l'osservazione diretta di essa si possono scoprire riguardo al suo oggetto altre verità oltre a quelle che sono sufficienti per determinare la sua costruzione". A questa osservazione segue poi il nostro esempio: "Così, per mezzo di due fotografie si può tracciare una mappa ecc.". [...]

Questo esempio fa eco alle osservazioni precedenti. Può suonare paradossale che, lungi dall'essere assimilato alla categoria delle "raffigurazioni", l'esempio delle due fotografie intervenga, insieme con la formula algebrica, come illustrazione di uno dei tipi più astratti di icona. Ma, di nuovo, esso è paradossale solo se si presuppone che una fotografia sia una rappresentazione. In questo brano il punto chiave (spesso sottolineato) del discorso di Peirce è che, più della "somiglianza sensibile" o, al contrario, del grado di convenzionalità, ciò che definisce l'icona è la sua "capacità di rivelare verità inaspettate" (per l'osservatore) intorno al suo oggetto. L'esempio allude al metodo di realizzazione delle mappe noto come fotogrammetria, elaborato per la prima volta intorno al 1860, che a Peirce, in quanto geodeta, doveva essere stato familiare. Con questo metodo, è possibile tracciare una mappa, a certe condizioni, partendo da due (o più) fotografie di un paesaggio, con operazioni analoghe a quelle della rilevazione topografica. Ciò che è notevole in questo metodo (proprio come nel caso della registrazione fotografica dell'eclisse [v. scheda 3.1.2; ndr]) non è la somiglianza di ogni singola fotografia a oggetti particolari, ma la rappresentazione somigliante della topografia prodotta attraverso il confronto geometricamente determinato di due fotografie. Così, ciò che questo esempio illustra è la distinzione fra rappresentazione somigliante (ideale) e somiglianza (sensibile) che è essenziale nella definizione dell'icona; e, ancora una volta, è implicitamente negato lo statuto rappresentativo o semiotico della (singola) fotografia in quanto tale.

[Brunet 1996, p. 302-303; tr. mia]

Ma la fotografia, indubbiamente, non ha solo un carattere iconico: è anche un indice. Solo che, sottolinea Brunet (ivi, p. 303-305), questo carattere indicale non è il suo aspetto predominante, bensì un polo di una dialettica inscindibile. I passi che egli commenta sono quelli (celebri) contenuti nelle nostre schede 3.7.2 e 3.7.10:

Nell'offrire un commento un po' ampio di questo passo [v. scheda 3.7.2; *ndr*], io argomenterò contro l'idea tentatrice che esso fornisca una definizione della fotografia come primariamente o essenzialmente indicale. A dire il vero, [in questo testo; *ndr*] si sottolinea che la somiglianza tra la fotografia e il suo oggetto (che sembrerebbe farne un'icona quasi perfetta) si fonda su una relazione causale, ha una base fattuale, e che, "sotto questo aspetto", le fotografie appartengano alla classe degli indici. Ma, in primo luogo, è all'interno di una esposizione dell'icona che ci imbattiamo nella "definizione indicale" della fotografia, che non funziona come negazione del suo carattere iconico ma come restrizione di tale caratterizzazione ("noi sappiamo ... ma ..."); in secondo luogo, se la fotografia va considerata essenzialmente o primariamente indicale, è notevole che, nell'espone la definizione dell'indice in testi dello stesso periodo, Peirce non menzionasse mai questo esempio [...]. Ne deduco che la fotografia (1) non era un buon esempio di icona, (2) e neppure un buon esempio di indice. Il punto (1) appare chiaro nel passo, che sintetizzerò come segue. È evidente che le fotografie [...] sono iconiche (si tratta di ipoicone). Ma nelle fotografie, diversamente dalle raffigurazioni [pittoriche, grafiche ecc.; *ndr*], la somiglianza ha una base fattuale, riconosciuta nella nostra "conoscenza indipendente" della loro produzione, e non costituisce in quanto tale una rappresentazione somigliante, cosicché la fotografia, per quanto iconica, è un esempio fuorviante di icona. Al contrario — attraverso una transizione che è di per sé esemplificativa proprio per il suo carattere brusco — nel caso dell'asino usato, indipendentemente dalla conoscenza della sua ereditarietà, come una probabile rappresentazione somigliante della zebra, c'è un esempio di icona pura, priva di quella connessione fattuale che è tipica dell'indicalità. Per quanto riguarda il punto (2), esso non è sorprendente se si ricorda che un contrassegno degli indici è che [...] le somiglianze che possono esistere sono irrilevanti per l'indicalità; cosicché banderuole e pronomi sono esempi di indici molto migliori delle fotografie. Perché, allora, Peirce fece ricorso a questo esempio? O, in altri termini, di che cosa la fotografia è un buon esempio?

[...] La mia risposta alla domanda appena formulata è la seguente: pur colpendoci per il contrasto con altri tipi di raffigurazione, la duplicità semiotica delle fotografie non è tanto rilevante sul piano semiotico quanto importante su quello didattico. Portando questo esempio, Peirce cercava non di insegnarci una definizione semiotica delle fotografie, ma di allenarci a discernere una categoria pura da una serie di esempi impuri. Le fotografie erano molto istruttive in quanto eloquenti illustrazioni della distinzione, e dell'intima connessione, fra icona e indice.

Ciò è confermato in un testo [...] del 1903 circa [v. scheda 3.7.10; *ndr*] in cui Peirce, richiamando la tricotomia icona, indice e simbolo, ancora una volta faceva ricorso allo stesso esempio: "Una fotografia, per esempio, non solo suscita un'immagine e ha un'apparenza, ma, a motivo della sua connessione ottica con

l'oggetto, è prova che quell'apparenza corrisponde a una realtà". Si tratta di un segno che fonde, per così dire, due ordini di esperienza (passato e presente) e due forme di relazione con l'oggetto (iconico-analogica e indicale-esistenziale). Il passo, indipendentemente da qualsiasi implicazione potesse avere per l'estetica della fotografia, mostra che verso il 1903 l'esempio della fotografia era diventato una illustrazione canonica della più famosa tra le distinzioni peirceane, quella fra icona e indice. Infatti non solo è l'unico esempio usato per illustrare quella distinzione, ma alla fine di questo passo Peirce si spinge più in là usando, come paradigma della natura composta del simbolo, la forma di combinazione tra icona e indice di cui è un esempio tipico la fotografia: "Proprio come una fotografia è un indice avente un'icona incorporata in sé, cioè suscitata nella mente dalla sua forza, così un simbolo può avere un'icona o un indice incorporati in sé". Ancora una volta, Peirce era più interessato al potere illustrativo della fotografia che alla sua complessità semiotica. [Brunet 1996, p. 303-305; tr. mia]

4.1.2. Primo saggio: la fotografia come dicisegno; il "sapere collaterale". L'ultimo passo che Brunet commenta è quello della nostra scheda 3.7.8. Qui Peirce, dopo avere introdotto la tricotomia *Rema*, *Dicisegno* e *Argomento*, si sofferma sul dicisegno come "quasi-proposizione", contenente un *quasi-soggetto* (o *indice*) e un *quasi-predicato* (o *icona*), e conclude "una lunga dimostrazione intesa a provare la definizione del Dicisegno, di cui la proposizione è solo un caso particolare":

Ancora una volta, Peirce fa appello all'esempio della fotografia, che appare cruciale [...]. Per la prima volta, l'esempio della fotografia interviene in una discussione dell'indice. Ma, ancora una volta, esso giunge per chiarire una distinzione generale: in questo caso, fra la proposizione (dicisegno simbolico) e l'indice informazionale, o dicisegno indicale. Il primo esempio (il ritratto e la sua didascalia) è fuorviante, perché [...] la coppia raffigurazione + didascalia è in sé una proposizione, più che un indice informazionale. Perciò, un esempio migliore è una fotografia. Qui dobbiamo distinguere due passaggi. (1) La fotografia in se stessa, come combinazione fattuale di stampa (quasi-predicato) e sezione dei raggi (quasi-soggetto) ha (o è) una sintassi, indipendentemente dal suo contenuto informazionale. Ciò vale sia che noi abbiamo o no un sapere collaterale dell'oggetto, cioè sia che la fotografia funzioni o no effettivamente come un segno: in primo luogo c'è un dicisegno, c'è una sintassi inerente alla costruzione fisica di una fotografia, che per questo somiglia più a un termometro che a un dipinto. (2) In accordo con una definizione generale dei segni [...], è il nostro sapere collaterale del suo oggetto a fare di una fotografia un Dicisegno, cioè a permetterle di comunicare informazioni intorno a tale oggetto. Perciò lo statuto del Dicisegno è indipendente dalla presenza di una didascalia [...]. [Brunet 1996, p. 306; tr. mia]

Dunque, come Brunet coglie l'occasione per notare, si trova qui teoricamente giustificata "l'esperienza di molti fotografi che una fotografia parli in sé e per sé, senza necessariamente parlare d'altro che di se stessa" (ivi, p. 310 nt. 9). Su ciò non sono d'accordo: se la fotografia in quanto dicisegno è una sintassi o combinazione

strutturale di quasi-predicato (la stampa che osserviamo) e quasi-soggetto (la sezione dei raggi), è solo di quest'ultimo che essa parla effettivamente: essa "attesta ontologicamente l'esistenza di ciò che fa vedere. [...] Ma ciò non implica di per sé che essa *significhi*. [...] Si ferma all' 'è stato' [v. Barthes 1980b, p. 78; ndr], non lo riempie di un 'vuol dire'" (Dubois 1983, p. 73, 86, 87). Su questo punto, piuttosto, sono d'accordo con ciò che, come vedremo, scrive Lefebvre, anch'egli richiamandosi all' "è stato" (v. par. 4.2).

4.1.3. Primo saggio: conclusioni. Veniamo ora alle conclusioni del saggio di Brunet:

Per concludere, vorrei nuovamente sottolineare che, in ogni singolo testo passato in rassegna, la fotografia interviene come esempio in una discussione semiotica generale, mai — almeno in superficie — come tema di indagine. [...] Questo capita particolarmente spesso in un preciso tipo di contesto: quando Peirce si propone di esporre l'opposizione, la complementarità logica e la connessione dinamica di icona e indice. Come interpretare ciò?

(1) Da una parte è come se Peirce intendesse correggere le credenze popolari intorno alle fotografie: in primo luogo presentandole, per quanto le si usa, come segni, e implicitamente negando loro lo statuto di rappresentazioni; distinguendole radicalmente da altri tipi di raffigurazioni; negando la "somiglianza sensibile" come criterio di iconicità; insistendo sul ruolo del sapere collaterale nell'interpretazione dei segni, ossia delle fotografie come fotografie, e nell'identificazione dei loro oggetti. In altre parole, si può sostenere che Peirce era genuinamente interessato ai paradossi della fotografia: una fotografia è sia indice sia icona (ma, come si è visto, tale duplicità è banale); mentre in apparenza è solo un tipo di raffigurazione più "somigliante", ha un carattere semiotico diverso da quello delle raffigurazioni; mentre noi esperiamo la relazione di una fotografia col suo oggetto come "naturale", autoevidente o immediata, tale pseudoevidenza si fonda non solo su varie convenzioni (un punto che Peirce non sottolinea), ma sulla nostra conoscenza del suo modo di produzione, cioè sulla nostra presupposizione che è una fotografia. Quest'ultima è una tesi provocatoria, echeggiata in ricerche recenti (Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Basingstoke-London, McMillan, 1984, p. 223; Yves Michaud, "Les photographies: reliques, images ou vrai-semblants?", in *Critique*, vol. 459-460 [1985], p. 768; Schaeffer 1987, p. 48-49).

Tale stranezza, da parte di Peirce, non era gratuita. Infatti la fotografia, dal suo punto di vista, era anzitutto e soprattutto una tecnologia dell'informazione. E perché una fotografia sia un indice "altamente informativo", il suo interprete deve essere critico nei confronti delle proprie presupposizioni riguardo a quella tecnologia. Peirce come critico della prova fotografica: questo farebbe eco a ciò che abbiamo ricavato dalla sua pratica scientifica, e più in generale dal suo pragmaticismo e dal suo fallibilismo. Tuttavia, inutile dirlo, il suo obiettivo non è mai stato quello di una teoria della fotografia.

(2) Dall'altra parte, allora, il fatto che Peirce faccia appello alla fotografia deve essere letto all'interno dell'economia sia dei suoi scritti sia del suo pensiero. [...] La

fotografia, grande strumento documentario e didattico, può essere stata anche, per Peirce, un "innesco" di indagini filosofiche. Tale affermazione richiederebbe certo più prove a suo sostegno di quante possa fornirne qui. Ricorderò solamente che la tecnologia fotografica spesso suggeriva a Peirce opportune metafore. Nella sua recensione della *Grammar of Science* di Pearson egli fa riferimento alla fotocamera come a un tipo di immaginaria verifica pragmatica della realtà [v. scheda 3.3.3; *ndr*]. Nelle *Lowell Lectures del 1903* egli paragona il "foglio dell'asserzione" dei suoi grafi a una "pellicola su cui c'è, per così dire, una fotografia non sviluppata dei fatti dell'universo" [v. scheda 3.7.7; *ndr*]. Nel 1906 egli chiama i grafi una "Raffigurazione in movimento [= cinema; *ndr*] del Pensiero" [v. scheda 3.5.2; *ndr*]. E in numerosi passi si riferisce all'icona come a un tipo di fotografia composita [vedremo ampiamente sviluppato questo punto in Hookway 2002 (v. par. 4.3); *ndr*].

Così, del tutto indipendentemente da quale teoria (quali teorie) della fotografia noi siamo tentati di costruire sulla base della semiotica di Peirce, il ricorso al paradigma fotografico è esso stesso, nei suoi scritti, primariamente iconico o diagrammatico; è un dispositivo finalizzato a insegnare e possibilmente elaborare concetti. Di qui la mia ultima, forse sconcertante, conclusione. Grazie particolarmente all'uso delle categorie peirceane, la recente ricerca semiotica ha individuato i complessi processi che operano nella ricezione di una fotografia; essa ha formulato, come minimo, lo statuto evasivo delle fotografie come segni, e come arte (uno sviluppo apparentemente non previsto da Peirce). Tuttavia, nei suoi scritti, il paradigma fotografico non fu mai scelto per la sua inerente complessità ma, al contrario, per il suo grande valore esemplare. Ciò significa forse che la fotografia era un "punto cieco" della semiotica di Peirce? Io sosterei invece che, fra Peirce e la semiotica moderna, il suo statuto culturale ed estetico ha subito uno slittamento, schiudendo un'area di ricerca in cui per Peirce non deve esserci stata se non l'opportunità di fornire al suo lettore un terreno semplice e solido.

[Brunet 1996, p. 307-308; tr. mia]

4.1.4. Secondo saggio: la fotografia come esempio didattico e come fatto pragmatico; l'icona come "fotografia composita"; la dialettica icona-indice; il "sapere collaterale". Nel 2000 Brunet pubblica un ampio studio sulla nascita dell'*idea* di fotografia (purtroppo in Italia mai tradotto, così come un altro stimolante lavoro, per certi aspetti parallelo anche se con premesse del tutto differenti, che colgo qui l'occasione per segnalare, dedicato al *concepimento* della fotografia: Batchen 1997). Come già sappiamo, ciò che interessa Brunet, diversamente dagli studiosi passati in rassegna nel cap. 1, non è la natura o la portata estetica della fotografia, bensì il suo processo di formazione storico-culturale: ed è all'interno di tale processo, come episodio particolarmente significativo, che egli colloca un paragrafo sulla fotografia nella riflessione di Peirce a conclusione di un capitolo intitolato "Vers une pensée de la photographie" alla fine dell'Ottocento, quando, con la comparsa della fotocamera Kodak e la popolarizzazione della fotografia, avviene una vera e propria svolta nella concezione del mezzo. Questo testo è la rielaborazione del saggio del 1996: ne riferirò dunque evitando di ripetere ciò che

semplicemente riprende elementi del primo. Devo però sottolineare il ritorno, anche qui, di due elementi strategici del discorso di Brunet: il fatto che

in numerosi passi [...] la fotografia [...] interviene non come oggetto della discussione ma come esempio, e come esempio spesso privilegiato. Tale immagine non ha dunque in questi testi il ruolo di un oggetto teorico; è piuttosto un potente strumento di illustrazione della riflessione teorica, il cui interesse principale riguarda il suo carattere paradossale. È grazie a questo carattere paradossale, in effetti, che all'uso didattico si mescola un nuovo pensiero problematico, che lega la fotografia alla riflessione logica e filosofica. [Brunet 2000, p. 311; tr. mia]

L'altro elemento strategico è il fatto che il punto di vista di Peirce è soprattutto pragmatico:

Ancora più del processo fotografico, sono la conoscenza che noi ne abbiamo e le abitudini razionali che questo autorizza, a svolgere un ruolo determinante dal punto di vista semiotico. [Ivi, p. 313; tr. mia]

Un punto già presente nel saggio del 1996, ma che quello del 2000 sviluppa più ampiamente, riguarda il frequente riferirsi di Peirce all'icona come a una "fotografia composita":

Abbiamo già incontrato nell'analisi freudiana della condensazione [v. Brunet 2000, p. 298; *ndr*], questa metafora che si ispira alla fotografia composita di Galton e che fu in gran voga alla fine dell'Ottocento; come osserva Christiane Chauviré [*Peirce et la signification. Introduction à la logique du vague*, Paris, PUF, 1995], c'è in questa voga e nell'uso peirceano una rinascita dello schematismo kantiano, che d'altronde prefigura le formalizzazioni della psicologia cognitiva [ritroveremo il riferimento kantiano in Hookway 2002; *ndr*]. Peirce, che ha praticato o per lo meno difeso da un punto di vista pratico il metodo galtoniano [Brunet attribuisce erroneamente a Peirce il *MS 1362*, che invece è un estratto di un articolo di Galton; v. scheda 3.4.2; *ndr*], prende dunque da questi in prestito una rappresentazione di un processo mentale, ma soprattutto l'illustrazione di uno dei due poli del funzionamento della proposizione, il termine predicativo, caratterizzato da un aspetto di generalità, che nella proposizione di fatto trova attualizzazione, "ancoraggio" reale, grazie all'indice [il termine soggetto; v. schede 3.4.8, 3.4.11, 3.4.20, 3.7.8; *ndr*]. La fotografia composita presenta quindi l'icona come immagine generica, per definizione incompatibile con l'immagine fotografica reale; [...] questa metafora ricorrente mette in rilievo una tensione fra icona e indice che appare più in generale costitutiva del paradigma fotografico nei testi peirceani. Se la fotografia composita è la migliore approssimazione metaforica all'icona, e ciò particolarmente dal punto di vista comunicazionale, vedremo che la stessa immagine fotografica interviene nella semiotica come illustrazione della stessa tensione. [Brunet 2000, p. 315-316; tr. mia]

Un altro punto che Brunet riprende, anche questa volta a proposito del noto brano della scheda 3.7.2, è il fatto che nei testi di Peirce "è vano cercare [...] una definizione indicale dell'immagine fotografica", e che

se si volesse trarre dai testi una definizione peirceana dell'immagine fotografica, si concluderebbe che si tratta di un segno misto (iconico, indicale, e anche simbolico), o, come scrive Jean-Marie Schaeffer, di una "icona indicale" [1987, p. 58, 65; v. par. 1.3; *ndr*]. [...] L'immagine fotografica è caratterizzata da una duplicità semiotica [...]. [...] Le fotografie sono "molto istruttive" in quanto illustrazioni privilegiate della distinzione logica, e della relazione dinamica, fra icona e indice. [Brunet 2000, p. 318-319; tr. mia]

Da ultimo, a proposito del testo della scheda 3.7.8, Brunet lo ripropone sottolineando l'"insistenza crescente degli scritti tardi di Peirce sull'importanza del 'sapere collaterale'" che entra in gioco nella fotografia. Vedremo che su ciò egli tornerà nel saggio del 2008.

4.1.5. Secondo saggio: conclusioni. Particolarmente interessante, nel testo del 2000, è l'"Essai d'interpretation" finale:

[...] Nei testi di Peirce, la fotografia e l'immagine fotografica intervengono come metafore, e molto più spesso [...] come esempi, ma non costituiscono mai un tema di indagine a pieno titolo. [...] Non più di quanto abbia teorizzato la banderuola, Peirce non ha teorizzato la fotografia, e neppure l'ha costituita come oggetto discorsivo; e si può sostenere che la frequenza impressionante con cui questo esempio ricorre si basa [...] sul carico di evidenza dell'idea di fotografia, ulteriormente accresciuto dalla popolarizzazione della sua pratica. [...] Nello stesso tempo, tuttavia, questo uso peirceano si distacca da molti punti di vista dal funzionamento classico del paradigma [dell'evidenza; *ndr*], e costituisce una vera e propria uscita dall'Ottocento.

Anzitutto, si sarà notato che l'esempio "fotografia" non risponde in Peirce a nessuna delle due modalità del paradigma studiate sopra [nelle pagine precedenti del volume, a proposito delle concezioni ottocentesche della fotografia; *ndr*]: la fotografia come immagine esatta e immagine dell'esattezza, o come apparecchio produttivo utilizzato come analogo dei processi mentali. Il primo appare qui condannato sia dall'esperienza scientifica di Peirce, che lo ha condotto a formulare una grammatica degli errori fotografici, sia dalla definizione dell'icona come composizione ideale di immagini particolari [...]. [...] Quanto al modello dell'apparecchio fotografico come metafora dei processi mentali, è certamente significativo che esso non appaia mai in quanto tale nei testi di Peirce, mentre vi si trovano degli usi metaforici [...]. Quanto al modello dell'apparecchio, [...] Peirce lo rifiuta (implicitamente) in nome di un antipsicologismo che [...] preferisce adottare come modello dei processi mentali quello del funzionamento esterno, semiotico e pragmatico, delle immagini-segno.

Seconda osservazione: [...] senza raggiungere lo statuto di oggetto teorico, [...] l'esempio "fotografia" interviene in modo del tutto particolare nell'esposizione della distinzione e della complementarità fra icona e indice. [...] Il ricorrere di questo esempio, e il suo valore spesso centrale, tendono a indicare che, come la tecnologia fotografica ha accompagnato l'opera scientifica di Peirce, così l'immagine fotografica è stata per la sua riflessione teorica un po' più che un esempio: diciamo un incitamento al pensiero, in particolare al pensiero delle distinzioni semiotiche. [...]

Capitolo 4. Nuovi contributi all'interpretazione della fotografia nel pensiero di Peirce

Non torneremo sulla data in cui emerge questo esempio chiave: dopo il 1890, cioè all'epoca della diffusione dell'apparecchio Kodak. Come in altri autori, si verifica in questo caso che l'esempio diventa retoricamente disponibile nel momento in cui la fotografia, la sua pratica e il suo consumo si aprono agli amatori delle classi agiate e poi di quelle medie. Lungi dall'elaborare l'immagine o lo sguardo fotografico come concetti estetici, Peirce ricorre a questo esempio come a un'evidenza comune, garantita dal famoso "sapere collaterale" del dispositivo. Ed è precisamente su questo terreno della conoscenza o dell'intuizione comune che sembrano giocare gli atti fondatori di un pensiero o di una critica della fotografia: infatti attraverso l'espedito degli usi didattici, Peirce finisce spesso col prendere in contropiede l'opinione comune, anzi a rovesciare integralmente l'idea di fotografia che aveva dominato il suo secolo.

[Brunet 2000, p. 322-325; tr. mia]

Come avviene che Peirce arrivi a "rimettere in causa, quasi surrettiziamente, tutta una serie di assiomi ben stabiliti" (ivi, p. 325)?

Si è sottolineato a sufficienza che il logico statunitense aveva scoperto la duplicità dell'immagine fotografica, "icona indicale", somiglianza costretta da una causalità fisica, e a questo titolo radicalmente diversa dal quadro; se Peirce non ha affatto cercato di sfruttare questa scoperta in senso estetico, egli è di sicuro uno dei primi che hanno isolato e commentato filosoficamente una funzione probatoria onnipresente nell'Ottocento, mostrando che ciò che comunemente si interpretava come esattezza di imitazione era piuttosto certificazione di esistenza. Ma questa tesi famosa appare quasi secondaria al confronto col punto di vista fondamentalmente pragmatico che vi è implicito. Peirce condivide in un certo senso la classica posizione idealistica [e romantica, v. Baudelaire; *ndr*] quando nega alle fotografie lo statuto di rappresentazioni a pieno titolo; ma innova nell'annoverarle all'interno dell'universo dei segni, e soprattutto nel situare il loro funzionamento semiotico a livello pragmatico, anzi sociale: non è perché le fotografie "rappresentino" più o meno esattamente, ma nella misura in cui noi le utilizziamo (come studi, come documenti topografici ecc.) che esse interessano la semiotica. [...] In Peirce [...] i segni [...] sono [...] i costituenti fondamentali ed esclusivi del pensiero come processo infinito di interpretazione e comunicazione. Come tutti i segni, le fotografie non integrano tale processo se non con l'uso; e mentre la pratica comune, rafforzata dalla pedagogia eastmaniana [George Eastman, creatore della fotocamera Kodak; *ndr*], tende appunto a negarsi come pratica, considerando la relazione dell'immagine fotografica col suo oggetto come naturale, automatica e immediata, questa pseudoevidenza si basa non solo su diverse convenzioni (punto che a Peirce non interessa), ma soprattutto sulla conoscenza che noi abbiamo del suo modo di produzione, cioè su un sapere pragmatico che ci fa presupporre che le fotografie sono delle fotografie.

Questa tesi non sorprende nel contesto della filosofia peirceana, che insiste costantemente sul ruolo dell'esperienza comune, e più in generale della comunità, nell'elaborazione e comunicazione della verità; i segni sarebbero impotenti a comunicare alcunché se i locutori non avessero una conoscenza indipendente dei loro oggetti, un "sapere già disponibile" [...]. Nel nostro caso, il sapere collaterale a cui

regolarmente allude Peirce a proposito delle fotografie riguarda il processo di produzione del segno stesso, e implica la conseguenza radicale che la giusta "lettura" di una fotografia, al contrario di ogni evidenza interna presuppone una sorta di contratto sociale o di contesto culturale. [...] Questa tesi ritrova alla fine del Novecento una attualità tanto più viva in quanto l'immagine digitale, vera e propria icona mascherata da fotografia, impone ormai una sorta di etichettatura *a contrario* dell'immagine fotografica autentica. Ora, anche se le fuggevoli osservazioni su questo punto non poterono che sfuggire ai suoi contemporanei, è senza dubbio per questo che la sua opera segna più nettamente l'avvento di un pensiero della fotografia.

[...] L'idea che un sapere collaterale condiviso della sua origine stia alla base di ogni transazione con l'immagine fotografica butta all'aria tutta l'assiomatica dell'Ottocento. [...] Anzitutto [...] non vi è da cercare nella struttura dell'immagine fotografica un regime logico o formale immanente, dato che questo in realtà dipende da un sapere e da abitudini d'uso; in particolare, l'esattezza di imitazione che noi attribuiamo (a torto) all'immagine fotografica confonde uno statuto rappresentativo che non le è proprio e neanche necessario con una funzione di autenticazione determinata al solo livello pragmatico, cioè dalle nostre abitudini e indipendentemente da qualsiasi immanenza dell'immagine. In questo stesso orientamento pragmatico s'inscrive l'insistenza con cui Peirce sottolinea, contro tutto l'Ottocento, che la fotografia non è veramente un'immagine, ma piuttosto un segno che noi in certe condizioni trattiamo come componente di un'immagine. [...]

Affermare che niente nell'immagine fotografica garantisce il suo carattere fotografico, che questo carattere dipende non da una struttura fisico-tecnica ma da un sapere pragmatico, si risolve necessariamente nell'operare uno spiazzamento radicale: infatti allora la fotografia perde il carattere autocertificante con cui si è spesso identificata, nell'Ottocento come nel Novecento, la sua singolarità logica e il principio dei suoi usi sociali. Da allora si pone inevitabilmente la duplice questione dell'origine di questo sapere, e di ciò che comporta il suo riconoscimento quanto al gioco degli usi sociali. Sembra che la sola risposta giusta a questa duplice domanda sia d'ordine politico: ossia, che Peirce ridefinisce implicitamente la fotografia come contratto sociale, anzi come regola democratica, e rifonda così in senso pragmatico l'ideale daguerriano [della fotografia per tutti; *ndr*]. [...] Il "sapere collaterale" di Peirce non elimina il carattere istituito della verità fotografica, tutt'altro; ma [...] l'idea di fotografia ci rinvia non tanto all'autorità della scienza o al potere dello sguardo quanto al contratto sociale tramite cui noi accettiamo la verità fotografica come norma di rappresentazione. In ultima analisi, non esiste un criterio obiettivo — nel senso di Arago — né soggettivo — nel senso di Stieglitz — di questa verità; la comunità degli utilizzatori dell'immagine ne è la sola responsabile, e quindi non può imputare se non alle proprie credenze gli errori a cui la conduce l'accettazione di una tale norma. [Brunet 2000, p. 325-329; tr. mia]

4.1.6. Terzo saggio: ripresa dei temi precedenti. Infine, nel 2008, Brunet è intervenuto di nuovo con un saggio significativamente collocato dai curatori del volume nella sezione "Beyond the Index".

Anche in questo caso citerò ampiamente i brani che rappresentano un

approfondimento rispetto ai saggi precedenti. Anzitutto Brunet richiama gli obiettivi generali della sua indagine:

In diversi precedenti contributi [...] ho argomentato a favore di una lettura delle osservazioni di Peirce sulla fotografia, che fosse più approfondita e contestuale di quella che solitamente si ha nella storia dell'arte e nei *visual studies*. In particolare, ho mostrato che Peirce ha usato costantemente la fotografia come un esempio e uno stimolo per la teoria semiotica, più che come un argomento fatto e finito, e ho suggerito che per questo motivo è difficile e forse inutile cercare di costruire una teoria peirceana della fotografia. In particolare, è difficile [...] costruire sulla base dei testi di Peirce una teoria indicale, nella misura in cui l'esempio della fotografia nella sua produzione molto spesso si offre come un'illustrazione dell'*accoppiamento* pragmatico di icona e indice. [...] Ho anche sottolineato il fatto — spesso ignorato — che il ricorso di Peirce a questo esempio avviene principalmente in uno specifico periodo della sua produzione, quasi esattamente corrispondente con la prima grande fase della popolarizzazione della fotografia. Perciò sono stato portato a sostenere che il “sapere collaterale” che secondo Peirce è implicato nella lettura delle fotografie come fotografie era disponibile da poco, in termini sociali, negli anni Novanta, ed è implicito nel suo uso di questo esempio nella teoria semiotica. [Brunet 2008, p. 34-35; tr. mia]

4.1.7. Terzo saggio: approfondimenti sul “sapere collaterale”. Su questa base l'autore enuncia gli obiettivi del nuovo saggio:

Nel presente testo, offrirò una nuova interpretazione del valore esemplare della fotografia per Peirce, accentrando l'attenzione sul “sapere collaterale”, e poi mi chiederò se tale valore esemplare e il sapere comune su cui sembra basarsi resti valido nell'era digitale. [Ivi, p. 35; tr. mia]

Per quanto riguarda il primo punto,

ciò che secondo me è notevole, in primo luogo, è che Peirce spesso propone l'esempio della fotografia sulla base della sua *ovvietà*, piuttosto che su quella della sua intrinseca complessità. In questo senso, Peirce si conforma a un aspetto generale dell'idea di fotografia dell'Ottocento, la sua presunta semplicità e accessibilità, ossia mancanza di complessità. Ma questa ovvietà è invece fuorviante: infatti, anche se da una parte essa riecheggia la concezione popolare della fotografia come evidenza immediata, incontrovertibile, dall'altra parte la descrizione che Peirce dà dell'esperienza del guardare le fotografie tende a presentare tale esperienza come permeata fino in fondo di conoscenza, più che come operazione immediata dell'evidenza fotografica. [...] Ciò che i vari brani citati mostrano, quindi, non è solo l'indicalità o l'iconicità — affermazioni riguardanti lo statuto semiotico delle fotografie — ma il fatto che il guardare le fotografie è un'esperienza educata o mediata — affermazioni, per così dire, riguardanti lo statuto culturale o sociale della fotografia —. Insomma, noi vediamo le fotografie come fotografie perché sappiamo che cosa sono e come sono fatte [...]; quando le fotografie mostrano qualcosa del mondo, è perché noi sappiamo che cosa mostrano; e le fotografie sono buoni esempi per la presentazione di

argomenti semiotici in quanto ognuno ha un sapere intorno a esse. A dispetto della sua apparente ovvietà, questa appare, soprattutto intorno al 1900, una conclusione più sorprendente della tante volte commentata scoperta dell'indicalità; ed è questo sapere della o intorno alla fotografia che intendo esplorare un po' più a fondo.

[Ivi, p. 38-39; tr. mia]

Si tratta, dunque, di compiere un vero e proprio spostamento dell'attenzione:

Certamente non intendo ripetere, a proposito del “sapere collaterale” della fotografia cui si allude nei testi di Peirce, lo stesso errore che ho denunciato riguardo alla supposta teoria peirceana dell'indicalità fotografica. [...] Qualsiasi interpretazione dei segni, secondo Peirce, richiede un sapere collaterale, e per converso ha come suo scopo principale la produzione e trasmissione di sapere. [...] Ciò che sostengo, però, dal punto di vista del 2007, è che le osservazioni da lui fatte di passaggio sul sapere della fotografia sono almeno altrettanto notevoli, o stimolanti, quanto la “tesi” dell'indicalità fotografica. Il dire, anche di passaggio, che noi comprendiamo le fotografie perché senza esitazioni abbiamo un sapere intorno alle circostanze della loro produzione, o insistere, come fa Peirce, sul fatto che il riferimento alla fotografia implica un sapere precedente dell'oggetto (degli oggetti) raffigurato(i), è, o sembra, equivalente a spostare l'intero discorso del potere autocertificante dell'evidenza fotografica: un discorso che di solito consideriamo tipico della fede fotografica dell'Ottocento. Ma quanto radicale è (o era) veramente tale spostamento? [...]

[...] In ogni caso [...] bisogna mettere in rilievo di nuovo che [...] la fotografia [...] è supposta essere particolarmente eloquente, anzi qualcosa di *ovvio*. E ciò che io sostengo è che questa ovvietà si fonda non solo, o non tanto, su qualche aspetto intrinseco del mezzo o dell'immagine fotografica ma sul fatto sociale della sua popolarità quale si stava sviluppando negli anni Novanta. Il fatto che le fotocamere Kodak e le altre di tipo amatoriale divennero ampiamente diffuse in questo periodo — almeno nei circoli delle classi alte e medio-alte che verosimilmente leggevano gli articoli di Peirce — dava ai lettori la possibilità di riferirsi ai suoi esempi fotografici non solo intellettualmente ma praticamente, proprio come i lettori di Bergson potevano capire facilmente la sua critica della concezione della memoria come fotocamera. Ora, ciò che è notevole nei commenti di Peirce — specialmente in contrasto con Bergson — è che il logico statunitense non sembra impegnato a *correggere* il senso comune quanto inteso a *usarlo* per fini pedagogici, nello stesso tempo in cui lo *chiarisce*. Vorrei sostenere che Peirce, in questi passi, semplicemente *dà voce* a un sapere che era rimasto latente, non detto, anche se ampiamente diffuso.

In effetti, la storia della fotografia dal 1839 (anno di nascita della dagherrotipia e dello stesso C.S. Peirce) fino all'epoca degli scritti di Peirce sulla semiotica non è solo la storia di una tecnologia, di un'arte o di una pratica, e del suo progressivo diffondersi nelle società occidentali. È anche la storia di un discorso o di un'idea — quella di un'immagine meccanica, automatica o naturale — che spesso precedeva e accompagnava l'effettiva esperienza del vedere un'immagine fotografica, per non dire del realizzare immagini. Negli Stati Uniti, in particolare, la stampa di carattere generale e la letteratura scientifica pubblicarono, dal 1840 in poi, innumerevoli articoli che trattavano non solo gli aspetti tecnici e artistici della fotografia, ma il suo

significato filosofico e culturale, come egregiamente mostrano gli scritti oggi famosi di Oliver Wendell Holmes sulla stereografia (1859-1863). In questo modo, un sapere sulla fotografia, almeno un sapere astratto, si trovò a essere ampiamente diffuso molto prima degli articoli pubblicati da Peirce sulla semiotica nel 1895-1905. Ciò che ora rendeva il riferimento alla fotografia più pressante, o più attraente, era il fatto che la fotografia popolare dava a questa idea astratta una forma in qualche modo più concreta, collegandola a una pratica. Peirce sfruttò e insieme chiarificò questo sapere. Perciò quando scriveva che “noi sappiamo che [le fotografie] sono per certi aspetti esattamente simili agli oggetti che rappresentano” [v. scheda 3.7.2; *ndr*], Peirce nello stesso tempo dava voce all'ovvio ma anche affermava il suo statuto culturale — non naturale o autoevidente —, contemporaneamente sottolineando il carattere limitato o relativo della somiglianza fotografica (“per certi aspetti”). Similmente, i commenti di Peirce sull'iconicità delle fotografie (particolarmente quando egli le tratta come “studi” per i pittori e analogamente per i realizzatori di mappe) mostrano meno originalità di quanto testimonino il carattere pragmatico della sua comunicazione di studioso. In effetti, questi commenti tendono a collocare Peirce sul versante conservatore dello spettro fotografico del 1900; e il concetto di fotografia d'arte quale lo svilupparono i Pittorialisti e poi i Modernisti è difficile da concepire in questa cornice. Infine — vorrei sottolineare — anche la cosiddetta scoperta dell'indicalità fotografica può essere vista come una formulazione filosofica di una fede antica (quella nelle fotografie come “impronte”, “tracce”, “pellicole” ecc.) opportunamente articolata (già con qualche distanziamento ironica) nei saggi di Holmes degli anni Sessanta. Che un sapere sulle “circostanze di produzione” delle fotografie fosse ampiamente diffuso nel tardo Ottocento è in effetti fuori questione, dato che l'intero discorso sulla fotografia fin dal 1839 enunciava ossessivamente la sua singolarità, rispetto agli altri tipi di raffigurazioni, in termini della sua origine “meccanica” — quella che Jean-Marie Schaeffer ha chiamato la sua “*arché*” [v. par. 1.3; *ndr*]. Possiamo dunque contrassegnare il momento di Peirce, nella storia della fotografia, non tanto come l'invenzione dell'indicalità quanto come il tempo in cui un discorso decisamente tradizionale sulla fotografia divenne filosoficamente rilevante e consapevole. Ciò che conta di più, tuttavia, è che, al di fuori di qualche circolo di avanguardia di cui Peirce sembra essere stato del tutto all'oscuro, questo discorso, intorno al 1900, era universalmente accettato: le fotografie erano lette come fotografie perché ciascuno aveva un sapere, almeno grossolano, intorno al loro modo di produzione, e questo in sé non presentava ambiguità.

[Ivi, p. 40-42; tr. mia]

Per quanto riguarda i cenni che Brunet fa al “conservatorismo estetico” di Peirce sulla questione di una possibile artisticità della fotografia, aggiungerei a quanto egli dice che, anche alla luce del brano della scheda 3.8.1, Peirce mi sembra staccarsi dal pensiero del suo tempo, riconoscendo, seppure solo implicitamente, la dialettica fra arte e non arte insita nella dialettica icona-indice (si veda il mio commento allo scheda).

4.1.8. Terzo saggio: il “sapere collaterale” nell’era digitale. Veniamo ora al secondo punto, cioè alla domanda se il valore esemplare della fotografia e il sapere comune su cui sembra basarsi restino validi nell’era digitale. Il punto di partenza del ragionamento è l’osservazione che la voga dell’indicalità degli anni Ottanta ha coinciso con la diffusione delle immagini digitali. Ora,

questa coincidenza è solitamente vista, oggi, nei termini di quella che Fred Ritchin (1990) e William J. Mitchell (1994) hanno chiamato una “rivoluzione” o l’avvento di un’“era post-fotografica”: una nuova era nella storia delle immagini caratterizzata, in particolare, dal (trionfante) ritorno dell’iconicità e dall’abbandono dell’indicalità, associata, secondo questa linea di ragionamento, con la fotografia basata sull’argento; similmente, il critico francese Pierre Barboza (1996) ha descritto la fotografia argentea come “una parentesi indicale nella storia delle immagini”. [...] Tuttavia, a partire dalla metà degli anni Novanta e più particolarmente dal 2000, questa rivoluzione è stata messa sempre più in discussione, e un numero crescente di autori, come Tom Gunning [2004; *ndr*], hanno sostenuto che la fotografia digitale rimane indicale a dispetto della sua struttura elettronica, per il semplice fatto di risultare da un processo di esposizione, e che una fenomenologia dell’immagine fotografica (quale quella inaugurata da André Bazin [1945; *ndr*]) è un modo più promettente per capire la sua unità trans-tecnologica rispetto a un approccio semiotico. [...]

Ciò che è di maggiore interesse, per il mio scopo presente, del credo “postfotografico” dei primi anni Novanta, e anche della più recente revisione di questo credo in direzione della tesi della continuità dell’indicalità attraverso la fotografia digitale, non è l’idea che le immagini digitali abbiano segnato un ritorno dell’iconicità contro l’indicalità, oppure che questo cambiamento abbia indicato una nuova libertà nelle nostre pratiche di realizzazione e lettura delle immagini. (L’effettivo contenuto di questa “nuova libertà” richiederebbe un’apposita indagine, non solo dal punto di vista delle libertà tecniche consentite dai *software* di realizzazione delle immagini, ma anche da quello della considerevole persistenza, nell’era digitale, degli usi sociali tradizionali della fotografia.) Ciò che è invece da notare è, in primo luogo, che questo credo ha convalidato (anche se per lo più implicitamente) un principio fondamentale del pragmaticismo peirceano, riecheggiato nello stesso periodo dalle versioni del pragmatismo di Richard Rorty o Jürgen Habermas: quello di una definizione comunitaria della verità (in contrasto con una rappresentazionale), cioè la definizione della verità come relativa a una catena di “interpretanti”, o, in senso più ampio, come fondata sull’interazione sociale [sulla problematicità di questi concetti, e contro l’interpretazione di una concezione comunitaria della verità come una forma di relativismo, v. par. 2.3-2.5; *ndr*]. [...] Nell’era digitale, dato che è stato creato (dalla tecnologia, o dal discorso della e sulla tecnologia) una sorta di “dubbio collaterale” intorno al modo di produzione delle fotografie, questo sapere può essere ancora valido (come vorrebbero coloro che si oppongono alla “fine della fotografia”), ma è necessariamente divenuto più critico, più riflessivo, e quindi più formalizzato. Se noi “sappiamo” che le fotografie sono veritiere, oggi come prima che esistessero le immagini al computer, noi tendiamo a basare questo sapere non su un semplice

“principio” riguardo alla tecnologia ma sulla “tracciabilità” di un'intera catena di produzione, pubblicazione e circolazione di immagini (istituzionalmente o altrimenti certificata). [...] Per converso, se e quando diciamo che non sappiamo se una fotografia è veritiera, ciò avrà spesso a che fare meno con la tecnologia digitale in sé che con una percepita opacità od oscurità di tale catena, come, ad esempio, nel caso di varie recenti rivelazioni fotografiche sulla guerra in Iraq. In questo modo, l'“era post-fotografica” ha, più che altro, convalidato uno spostamento epistemologico da una sorta di essenzialismo semio-tecnologico a una sorta di relativismo pragmatico, che, a sua volta, si riverbera sull'intera storia della fotografia; il contributo che Peirce può dare alla discussione non è l'indicalità ma, in conclusione, la sua tesi sull'includibilità del sapere collaterale nell'interpretazione dei segni.

Nello stesso tempo, però, l'esistenza di quello che ho appena chiamato “dubbio collaterale” porta a un'altra, non meno ineludibile, conclusione. Ciò che secondo me emerge con maggiore evidenza dal dibattito “post-fotografico” e dalle recenti discussioni teoriche, come in particolare il seminario *Photography Theory* [Elkins (cur.) 2007; ndr], è un accresciuto senso della complessità di ciò che, volenti o nolenti, siamo giunti a chiamare *il fotografico*, quasi che la parola *fotografia* in sé fosse diventata troppo debole per nominare un argomento di tale portata concettuale. [...] Il presupposto di Peirce che esistesse un sapere comune della e intorno alla fotografia, è diventato, nel complesso, insostenibile nell'era digitale: non perché la fotografia digitale sia “più iconica” o “meno indicale” della sua antenata basata sull'argento, ma perché le procedure tecnologiche che la sua produzione e circolazione comportano sono infinitamente più complesse, diverse e opache delle procedure che governavano la fotografia popolare intorno al 1900. Mentre nell'era Kodak un fotografo dilettante poteva facilmente capire — pur evitando di impararle in modo particolareggiato — le procedure tecniche e industriali che la realizzazione delle immagini e anche delle fotocamere comportava, un simile sapere di base non si è ancora formato e non ha ancora cominciato a circolare riguardo alla fotografia digitale; e anche ammettendo una comprensione tecnica delle immagini elettroniche, tuttavia la semplice diversità delle tecnologie attualmente utilizzate in fotografia — per non parlare delle complessità del cyberspazio, attraverso cui circolano le immagini digitali — tende a precludere il tipo di sapere coerente e universale su cui Peirce faceva assegnamento. Le nostre conoscenze specialistiche sulla fotografia, dai tempi di Peirce, si sono straordinariamente moltiplicate e accresciute; ma l'idea della fotografia come cultura comune, se non è scomparsa del tutto, ha bisogno di essere ricostruita.

[Ivi, p. 43-46; tr. mia]

4.2. Le puntualizzazioni di Lefebvre. In un saggio pubblicato nel 2007 Martin Lefebvre svolge osservazioni in qualche modo complementari a quelle di Brunet. Lo scopo dichiarato è, anche in questo caso, “dissipare alcuni importanti e profondi fraintendimenti che tuttora affliggono l'uso delle concezioni semiotiche di Peirce — nel nostro caso l'indicalità — nella teoria dell'arte e nella critica culturale.” (2007, p. 221). A questo scopo egli dedica ampio spazio a una ricostruzione del ruolo che l'indice come forma della Secondità ha nella complessa classificazione dei segni di Peirce: ricostruzione che qui ometto perché già vi è dedicata buona parte del cap. 2

(v. par. 2.7-2.12). “Alla luce di tale complessità”, scrive Lefebvre,

la credenza comune secondo cui i dipinti [...], i disegni o le immagini generate al computer (IGC) sono icone mentre solo l'immagine fotografica è indicale è largamente insufficiente. [...]

In un saggio pubblicato alcuni anni fa [...] ho cercato di mostrare che, dato che una cosa qualsiasi del mondo, sia essa una fotografia, un film, un dipinto o un'IGC, è diadicamente connessa al mondo (o realtà) in un numero di modi potenzialmente illimitato, ognuno di essi può costituire la base per una funzione indicale. Questo implica che è assurdo pretendere che una fotografia sia *più* indicale di un dipinto o di una IGC, dato che è impossibile quantificare il numero di modi in cui qualcosa può fungere da segno. [...]

Al fine di ottenere un'immagine chiara della posta in gioco in tale differenza [fra immagini fotografiche da una parte e ritratti dipinti o IGC dall'altra; *ndr*], propongo di cominciare col prendere in considerazione un breve passo dalla “Minute Logic” (1902 [v. scheda 3.7.6; *ndr*]) di Peirce:

Noi diciamo che il ritratto di una persona che non abbiamo visto è *convincente*. Nella misura in cui, semplicemente sulla base di ciò che io vedo nel ritratto, sono portato a formarmi un'idea della persona che esso rappresenta, esso è un'Icona. Ma, in effetti, non si tratta di una pura Icona, perché io sono influenzato in alto grado dalla conoscenza che essa è un *effetto*, attraverso l'artista, causato dall'apparenza dell'originale, ed è così una genuina relazione Ossistente [indicale; *ndr*] con quell'originale. Inoltre, io so che i ritratti non hanno se non una lievissima somiglianza con i loro originali, tranne che per certi aspetti convenzionali, e secondo una scala di valori convenzionali ecc.

Qui Peirce illustra come un determinato dipinto può ugualmente fungere da icona, indice e simbolo a seconda di come la semiosi sfrutta le sue proprietà monadiche, diadiche e triadiche. Consideriamo questo esempio con attenzione.

[...] Supposto che io non abbia mai incontrato né sentito parlare della persona di cui ora vedo dinanzi a me il dipinto [...], come potrei sapere che esso è un indice di quella persona? [...]

Il brano citato mette in evidenza il fatto che una relazione indicale — in questo caso quella intercorrente fra il modello e il suo ritratto — non assicura la sua interpretazione come segno di esistenza, come segno di fatto. È qui che interviene una conoscenza, sia supplementare sia indipendente, del segno in questione. In questo esempio, si tratta di una conoscenza del genere di raffigurazione a cui il dipinto appartiene. [...] Questa conoscenza offre un contesto che partecipa alla indicizzazione dell'immagine. [...] Ovviamente, dunque, noi non possiamo limitare la nostra indagine solamente alla relazione segno-oggetto e dobbiamo prendere in considerazione il modo in cui il segno è *interpretato* [...]. Solo considerando l'interpretazione del segno, vedremo all'opera la fondamentale differenza semiotica che intercorre fra le immagini fotografiche da una parte e i dipinti, i disegni e le IGC dall'altra.

Capitolo 4. Nuovi contributi all'interpretazione della fotografia nel pensiero di Peirce

Perché un segno adempia alla sua funzione indicale, esso deve essere interpretato. [...] [Ma] interpretare il segno richiede quello che Peirce chiama *sapere collaterale*. [Lefebvre 2007, p. 228, 233-235; tr. mia]

Da qui in poi la riflessione di Lefebvre, che fa riferimento soprattutto alla terza tricotomia *Rema, Dicisegno, Argomento*, e ai passi di Peirce sulla fotografia come Dicisegno, è ampiamente sovrapponibile al discorso di Brunet, soprattutto nel suo ultimo saggio:

Intesa come dicisegno, una fotografia dice, per usare l'espressione di Barthes, "questo è stato", sia che noi possiamo identificare o no con qualche precisione a che cosa si riferisca il "questo": si pensi per esempio ai fotogrammi di Christian Schad o di Man Ray, che possono rendere difficile l'identificazione degli oggetti che hanno lasciato la loro ombra sulla lastra fotografica. Ciò, a sua volta, non è senza conseguenze quando si tratta di differenziare il dicisegno fotografico dal dicisegno pittorico. In effetti, mentre il dicisegno pittorico in genere richiede l'identificazione del particolare di cui il dipinto riproduce l'immagine ("questo è un membro della mia famiglia" o "questo è un paesaggio familiare"), il dicisegno fotografico, essendo fondato su una conoscenza del mezzo stesso, può fare a meno del riconoscimento del soggetto fotografato. Ciò non vuol dire, però, che una fotografia non possa essere vaga. In effetti, l'aggiunta di didascalie, come avviene spesso nella fotografia giornalistica, serve precisamente a superare quella che, a seconda dell'uso che vogliamo fare della fotografia, può essere vista come una certa vaghezza della rappresentazione fotografica. Questa aggiunta di indici supplementari (nomi delle persone fotografate, identificazione di luoghi ed eventi e così via) ci mette in grado di determinare ulteriormente il soggetto fotografico secondo lo scopo del momento. Ciò dimostra che dovremmo evitare di vedere il dicisegno come l'*essenza* della fotografia, dato che l'interpretazione di un segno è determinata sia dal suo potenziale semiotico sia dall'uso che se ne fa secondo un determinato intento semiotico (che cosa cerchiamo di sapere nell'usare il segno). Come si ammette, non può esserci dubbio che le immagini fotografiche hanno "in se stesse" il potenziale di essere interpretate come segni fattuali. Esse possono essere distinte dai dipinti su quella base, dato che i dipinti, come abbiamo visto, hanno bisogno, per farlo, di una indicizzazione addizionale o supplementare. [...] *Nessuna singola fotografia può esaurire interamente la determinazione del suo soggetto*. Di conseguenza, se ogni fotografia è un potenziale dicisegno in virtù della sua indicialità, è anche un potenziale rema in virtù della vaghezza che la perseguita. Perciò la sua identità semiotica è relativa al modo in cui concretamente è messa in uso, che è un'idea propriamente *pragmatica* se mai ve ne fu una. [...] Tuttavia, come mezzi figurativi, sia la fotografia sia il dipinto rimangono altamente indeterminati dal punto di vista della rappresentazione temporale. In effetti, "in se stessi", cioè senza alcuna indicizzazione supplementare o alcun sapere collaterale intorno al mondo, né una fotografia né un dipinto possono dire alcunché riguardo al momento rappresentato. [Ivi, p. 239-241; tr. mia]

Eccoci dunque alle conclusioni:

Ecco perché è importante evitare qualsiasi definizione delle immagini fotografiche in cui la connessione esistenziale intercorrente fra la fotografia e il soggetto raffigurato costituisca, da un punto di vista semiotico, l'essenza del mezzo. L'indicalità, invece, va vista come la fondazione di uno dei molti possibili modi di usare le fotografie. Il fatto che dobbiamo definire le cose attraverso il loro uso piuttosto che attraverso una ricerca metafisica dell'essenza, costituisce sicuramente una delle eredità più importanti della filosofia pragmatista di Peirce.

[...] La fotografia e la pittura non si sviluppano semioticamente secondo lo stesso modello: esse non richiedono gli stessi supplementi semiotici o lo stesso sapere collaterale al fine di essere interpretate come segni fattuali. Potremmo essere tentati di dire che per una fotografia è più facile, più naturale, essere interpretata come un disegno. Ma questo è solo un modo di dire. Potremmo altrettanto facilmente dire che per una fotografia è più economico, semioticamente parlando, fungere da disegno perché ciò richiede meno segni supplementari o informazioni collaterali in aggiunta all'immagine per poterla usare come segno di fatto. Ovviamente, è probabile che questa situazione cambi con le IGC, che "mimano" l'aspetto di immagini fotografiche. Ma questo non è dovuto al fatto che le IGC abbiano perduto ogni contatto con la realtà rinunciando all'indicalità, come troppo spesso vengono presentate le cose. Piuttosto [...], il fatto è che l'indicalità, per quanto riguarda la produzione di IGC, è divenuta indiretta e logicamente degenerata. Tuttavia, gli effetti di tale degenerazione sul nostro consumo e uso delle fotografie sono ancora da determinare, ed è legittimo chiedersi se il sapere che una determinata "fotografia" d'arte è stata generata da un computer anziché essere scattata in modo convenzionale, cambia qualcosa nella nostra ricezione di essa. Ovviamente, diventa una questione diversa quando consideriamo le notizie di cronaca o la fotografia documentaria. Inoltre, una volta divenuto impossibile distinguere una fotografia da una IGC, il valore epistemico che attribuiamo alla fotografia può profondamente cambiare.

Il discutere i vari segni-immagine "in se stessi", e i supplementi semiotici che richiedono per ciascuna delle loro interpretazioni, come ho fatto qui, non è nient'altro che una simulazione metodologica elaborata unicamente per fini euristici. Infatti, il fatto è che noi non possiamo distinguere tra un segno e il suo uso. L'essere un segno implica *già* l'essere interpretato, implica *già* lo svolgere una funzione semiotica, e implica *già* l'occupare un posto all'interno della vasta catena semiotica comprendente il sapere collaterale che lo mette in grado di essere interpretato in un modo o in un altro. All'interno di una concezione peirceana della semiosi, non esiste un *grado zero* del segno se non in simulazioni metodologiche e tentativi euristici. Tutti i segni hanno un qualche oggetto e sono perciò interpretati entro un contesto, secondo il sapere precedente e in vista di un intento epistemico per cui il loro ruolo è far conoscere gli oggetti che rappresentano. In questo saggio ho preso come punto di riferimento la relazione fra un'immagine e ciò che raffigura. Ma si deve riconoscere che questa non è che una di un numero indefinito di possibili relazioni semiotiche riguardanti l'immagine e non il terreno di un qualche grado zero del segno-immagine; e anche in questo quadro di riferimenti, è impossibile reificare il dipinto come un reama e la fotografia come un disegno. La differenza fra un dipinto e una fotografia sta nel modo in cui il dipinto può raggiungere lo statuto di disegno, ed è solo per illustrare

questo punto che ho usato l'espressione "in se stesso" parlando di dipinti o di fotografie. Nella semiotica peirceana non esiste un'unità minima di significazione, ma solo diverse funzioni semiotiche secondo le quali i segni possono aiutarci a raggiungere una qualche conoscenza del mondo.

[Ivi, p. 242-244; tr. mia]

4.3. L'analisi di Hookway della metafora "composite photograph".

4.3.1. Il concetto di "fotografia composita". Il discorso di Hookway (2002, p. 29) parte dalla constatazione che espressioni come "composite photograph", "composite picture", "composite image" e simili, usate per rendere metaforicamente il funzionamento di termini generali e idee (non solo idee sensoriali come *giallo*, ma anche immagini, qualità, esempi matematici, ideali morali, fino a tutte le operazioni dell'intelletto; v. Hookway 2002, p. 29, 35), ricorrono in numerosi passi di Peirce (sedici, secondo il mio calcolo: v. schede 3.4.8-3.4.12, 3.4.14-3.4.24) lungo l'arco di un quindicennio (1895-1906). Peirce, dunque, ha trovato questa espressione particolarmente utile per cogliere qualche elemento importante della conoscenza. Eppure, finora, questo fatto non irrilevante ha ricevuto poca attenzione dagli studiosi, se si escludono i cenni di Brunet 1996 e 2000. Invece, secondo Hookway (ivi, p. 30), l'importanza della metafora sta nel fatto che essa a Peirce doveva consentire di mettere in evidenza qualcuno dei presupposti in base a cui sostenere il pragmatismo, e di alludere ad alcune relazioni fra la sua concezione strutturale della filosofia e quella di Kant.

Curiosamente, Peirce non sente mai il bisogno di spiegare il senso dell'espressione, se non nella voce "Composite photograph" del *Century Dictionary* (v. scheda 3.4.5), né nomina mai Galton come ideatore del procedimento. Ciò si spiega solo col fatto che questa tecnica doveva essere molto nota ai contemporanei, cui evidentemente erano familiari sia le esperienze di Galton sia quelle dei suoi imitatori d'oltreoceano (Pumpelly, 1884; Jastrow, 1885; v. par. 3.4), che Peirce del resto aveva attivamente contribuito a divulgare (v. scheda 3.4.7).

Per Peirce, secondo Hookway, "una fotografia composita fornisce una sorta di stereotipo: una rappresentazione singola che in certo modo afferra gli elementi comuni a tutte quelle particolari" (Hookway 2002, p. 31). Dunque, "forse noi usiamo le fotografie composite come 'stampi' o stereotipi nell'applicare i concetti [...]". Forse noi riconosciamo le persone o i tipi confrontandoli con uno schema o stampo che abbiamo immagazzinato, con un 'composto' immagazzinato" (ivi, p. 32). Si pensi alla famosa figura ambigua di Jastrow ("anitra o coniglio"): in questo caso, "sicuramente noi avremmo bisogno di un insieme di stampi che ci mettano in grado di riconoscere dei conigli da direzioni diverse" (ivi, p. 33).

Inoltre, poiché Peirce vede il giudizio o asserzione come un atto — che è un simbolo — "per cui noi facciamo sì che un'immagine, o *icona*, si associ in modo particolarmente tenace a un oggetto che ci è rappresentato da un *indice*" ("Of

Reasoning in General”, parte I di *Short Logic: EP 2*, p. 19-20; *CP* 2.435; v. scheda 3.4.8), egli “delinea una distinzione logica fra il ruolo delle espressioni indicali che identificano il ‘soggetto’ delle proposizioni, e l’alquanto diverso ruolo ‘iconico’ delle espressioni predicative”, poiché “la metafora ‘composite photograph’” è usata appunto “per spiegare il ruolo iconico della componente predicativa delle proposizioni” (Hookway 2002, p. 34; su ciò, v. anche le mie osservazioni nel par. 4.4).

Ma se “la metafora sostiene che un’idea è una fotografia *composita*”, allora “in che cosa consiste tale composizione? [...] Che genere di composizione è implicata nella mia idea di pioggia, o del giallo, o di un furfante? Finché non abbiamo una risposta a queste domande, le affermazioni di Peirce non sono affatto chiare” (ivi, p. 35; i passi di Peirce a cui si allude sono: “Of Reasoning in General”, parte I di *Short Logic*, 1903: *CP* 2.435, 2-438; *EP 2*, p. 19-20; v. scheda 3.4.8; *Telepathy*, 1903: *CP* 7.634; v. scheda 3.4.21).

4.3.2. “Fotografia composita” e pragmatismo. Hookway sostiene che “la metafora introduce alcune idee che sono essenziali nella ricerca, da parte di Peirce, di una prova del suo pragmatismo”. In primo luogo,

[...] il punto di partenza per tutte le nostre idee sta nel giudizio sensoriale (v. *Pragmatism as the Logic of Abduction*, settima delle Harvard Lectures, 1903: *CP* 5.181; *EP 2*, p. 227; tr. it. in *Opere*, p. 439). L’analogia tra fotografie e idee — e il suggerimento che tutte le nostre idee possono essere intese come composte da “fotografie” — coglie questa idea, anche se fa poco per spiegare come un *input* sensoriale debba essere inteso. Ma — cosa più importante — dal momento che le fotografie composite corrispondono a idee generali, la metafora ci dà una storia di come un *input* sensoriale possa far sorgere idee generali: la relazione dell’idea col giudizio sensoriale è analoga a quella tra la fotografia composita e una fotografia particolare. [...]

Ora, il nocciolo del pragmatismo sta nel fatto che il contenuto di un’idea può essere chiarito *esaurientemente* in termini del giudizio sensoriale che dovremmo aspettarci di formulare. [...] Non esiste parte del contenuto di un’idea che abbia origine diversa, provenendo magari da una intuizione *a priori* o dalla struttura *a priori* della nostra comprensione. Se un’idea è una fotografia composita, allora il suo contenuto può essere rintracciato interamente nelle “fotografie” di cui è composta. Così, se delle fotografie particolari sono analoghe a giudizi sensoriali, e se il contenuto di un’idea è esaurientemente chiarito descrivendo come lo si “costruisce” in base a giudizi sensoriali, allora una “fotografia” che è composta interamente di fotografie particolari sarà (almeno in questo) analoga a un’idea. Ciò che questo mostra è che se si può mostrare che la metafora funziona per tutte le nostre idee, e se si può trovare un’adatta analogia fra la composizione delle fotografie e la “costruzione” delle idee, allora può essere a portata di mano una sorta di argomentazione a favore del pragmatismo.

[Hookway 2002, p. 36; tr. mia]

In secondo luogo,

“i giudizi percettivi contengono elementi generali, cosicché le proposizioni universali sono deducibili da essi [dai giudizi percettivi; *ndr*], nel modo in cui la logica delle relazioni mostra che delle proposizioni particolari solitamente [...] permettono di inferire necessariamente da esse delle proposizioni universali” (*Pragmatism as the Logic of Abduction*, cit.: CP 5.181; EP 2, p. 227; tr. it. in *Opere*, p. 439). Abbiamo visto che le fotografie composite hanno carattere generale, e che questo dipende dal loro essere composte di molte fotografie particolari. Tuttavia, se i giudizi percettivi corrispondono alle fotografie particolari di cui è fatto il composto, allora la metafora sembra non trovare spazio per l'affermazione che anche i giudizi percettivi implicano generalità. Si tratta di un punto debole della metafora? No, perché secondo Peirce anche le fotografie particolari sono “composite”: dal momento che l'esposizione non è istantanea, la fotografia è composta da una quantità di successivi effetti della luce (v. CP 2.441; EP 2, p. 21; v. scheda 3.4.8). Così forse la metafora ci aiuta a vedere come i giudizi percettivi possano partecipare di questo aspetto dei giudizi più astratti. Con diverse gradazioni e in modi diversi, ognuno corrisponde a una fotografia che è composita. Tuttavia, le somiglianze fra queste affermazioni hanno dei limiti: la relazione tra fotografie particolari e fotografie composite non sembra analoga a quella fra giudizi percettivi e altre proposizioni che si possono inferire da essi usando la logica delle relazioni. [Ivi, p. 37; tr. mia]

In terzo luogo, se la generalità è presente nei giudizi percettivi poiché questi, come scrive Peirce, “non sono se non il caso estremo del Giudizio Abduittivo” (*Pragmatism as the Logic of Abduction*, cit.: CP 5.185; EP 2, p. 229; tr. it. in *Opere*, p. 440, qui modificata), allora

il processo con cui la generalità entra nei giudizi percettivi e il processo con cui si arriva a concetti generali nel ragionamento riflessivo hanno una struttura simile: ognuno implica l'abduzione, riconoscendo che una qualche concezione generale dà senso ai dati disponibili. Dunque, la percezione passa subito ad accettare questo giudizio a meno che la riflessione ci porti a rivedere il nostro giudizio percettivo, mentre un'indagine più riflessiva prende l'abduzione come un suggerimento che può essere verificato in modo sperimentale o riflessivo prima di essere accettato. Questo non mette in discussione il parallelismo fra i due casi. Ma [...] allora ci troviamo dinanzi a un'altra apparente difficoltà. I passi dalle Harvard Lectures [*Pragmatism as the Logic of Abduction*, cit.; *ndr*] suggeriscono che l'esperienza produce idee generali, e che i giudizi percettivi si formano, attraverso un processo di *inferenza*. Perciò la costruzione di fotografie composite a partire da fotografie particolari deve essere un modo metaforico di pensare un processo di inferenza. Fortunatamente, i testi lo confermano. Nella sua recensione della *Grammar of Science* di Pearson Peirce discute l'esempio del vedere un calamaio. Egli osserva che “i nostri dati logicamente iniziali sono percetti”, e, sottolineando che questi comportano tre tipi di elementi psichici, così continua:

[...] le loro qualità di sensazione, la loro reazione in opposizione alla mia

volontà e il loro elemento generalizzante o associante. Ma su tutto ciò torneremo più avanti. Io vedo un calamaio sul tavolo: questo è un percetto. Muovendo la testa, ottengo un diverso percetto del calamaio. Esso si unisce con l'altro. Quello che definisco il calamaio è un percetto generalizzato, una quasi-inferenza a partire da percetti, o, come forse potrei dire, una fotografia composita di percetti. ["Pearson's *Grammar of Science*", in *Popular Science Monthly*, vol 58 (gen. 1901): CP 8.144; EP 2, p. 62; v. scheda 3.3.3]

Che cosa aggiunge a questo l'allusione alle fotografie composite?
[Hookway 2002, p. 37-38; tr. mia]

4.3.3. "Fotografia composita" e schematismo kantiano. In un altro passo degli scritti, da *Pragmaticism, Prag. [4]*, Peirce scrive che se un seguace del senso comune critico è anche un pragmaticista, allora,

crederà anche che ogni cosa nella sostanza delle sue credenze può essere rappresentata attraverso gli schemi della sua immaginazione, cioè attraverso quella che si può paragonare a una fotografia composita di continue serie di modificazioni di immagini; e questi composti sono accompagnati da risoluzioni condizionali su come comportarsi. [*Pragmaticism, Prag. [4]*, 1905 c.: CP 5.517]

Questo passo è importante per due ragioni. In primo luogo, dobbiamo registrare il tono kantiano: abbiamo a che fare col modo in cui le credenze (e le idee) sono rappresentate negli *schemi dell'immaginazione*. Sono questi schemi ad essere paragonati a fotografie composite. Forse dobbiamo guardare a Kant per avere ulteriori informazioni su che cosa si suppone le fotografie composite facciano per noi. In secondo luogo, apprendiamo di più intorno agli oggetti di queste fotografie composite. Abbiamo notato sopra il riferimento di Peirce a fotografie di idee, qualità e immagini; ora scopriamo che esse sono fotografie di *continue serie di modificazioni di immagini*. Dato il sinechismo di Peirce, ciò non sorprende: la generalità è connessa alla continuità, ed è la presenza della continuità nell'esperienza che ci mette in grado di dire che noi sperimentiamo una reale generalità. Ma ci troviamo ancora dinanzi al problema di come la metafora ci aiuti: ci aspetteremmo, ad esempio, che il composto di una continua serie di modificazioni di immagini di edifici fosse una confusione indifferenziata.

Sebbene le idee siano diverse, molti lettori potranno essere colpiti dalle analogie tra l'affermazione che le idee sono fotografie composite e l'affermazione di Locke che noi ci formiamo delle idee generali per astrazione [si notino, in ciò che segue, già preannunciati i presupposti e le conclusioni dei tentativi di Galton; *ndr*]. Secondo Locke, noi ci formiamo la nostra idea astratta di un criminale compiendo un'operazione sulle nostre idee singole di criminali: eliminiamo da queste idee qualunque cosa sia idiosincratca, qualunque cosa non sia affatto un elemento caratterizzante. Anche secondo Peirce, noi compiamo un'operazione sulle nostre idee o immagini singole: le sovrapponiamo ed esponiamo la lastra fotografica in modo che quegli elementi che sono comuni a tutte le idee singole acquistino la prevalenza, e

quelli che sono più idiosincratici scompaiano dalla vista. Le due concezioni si trovano dinanzi a un paio di problemi simili. Primo, nella maggior parte dei casi, a quanto pare, da questa operazione non risulterà nulla di veramente distintivo o utile: non possono esservi caratteristiche comuni a tutti i criminali che rimangano quando è stato eliminato ogni elemento idiosincratico. Oppure, ciò che rimane può essere troppo limitato per spiegare la nostra comprensione del concetto o idea. Secondo, se qualcosa rimane, sarà un'idea o immagine di un volto particolare, benché costruita a partire da altri volti particolari che abbiamo incontrato, e, forse, alquanto vuota e priva di carattere. L'astrattezza dell'idea, e il carattere composito della fotografia, non sembrano spiegare come le nostre idee possano essere *general*. La soluzione di questo secondo problema richiede una spiegazione più generale di come noi possiamo usare questa idea schematica o fotografia nell'applicare i nostri concetti generali. Forse il riferimento allo schematismo di Kant mostra come le affermazioni di Kant evitino le difficoltà cui va incontro la spiegazione lockiana delle idee astratte. [Hookway 2002, p. 38-39; tr. mia]

Lo schematismo, nota Hookway, è una delle parti più enigmatiche della prima *Critica*, ma la sua importanza e il suo carattere promettente non sfuggirono a Peirce, benché egli non mancasse di metterne in rilievo l'incompletezza:

La prova delle circostanze suggerisce che il materiale intorno alle fotografie composite è parte di un modo di pensare intorno alle idee e ai concetti che sviluppa alcuni dei temi emergenti in questa sezione del libro di Kant e che è fondamentale per il pragmatismo di Peirce.

Ciò di cui si preoccupa lo schematismo è come i concetti, creature dell'intelletto, si applichino al mondo empirico, si applichino agli oggetti dell'intuizione empirica che ci appare nello spazio e nel tempo. L'immaginazione fornisce il collegamento: ogni concetto è alleato a uno schema, il cui ruolo nell'immaginazione riproduttiva fornisce una sorta di regola per l'anticipazione dell'esperienza. I particolari sono abbastanza oscuri e difficili perché dobbiamo occuparcene qui. Ma a partire dalla nostra discussione sarà evidente che il richiamo di Peirce alle fotografie composite intende fornire una spiegazione dei concetti generali che risponde a questa necessità: la fotografia composita è uno schema la cui rappresentazione nell'immaginazione produce qualcosa che può essere paragonato o applicato all'esperienza sensoriale. Inoltre, il richiamo alle fotografie intende cogliere la comprensione pragmatista che queste idee generali e questo schema non devono contenere elementi concettuali che non possano avere la loro fonte nell'esperienza. Il principio pragmatista, potremmo congetturare, mostra come i concetti generali possano essere schematizzati; e la metafora della fotografia composita aiuta a rendere plausibile l'idea che tutte le idee possano essere schematizzate in questo modo.

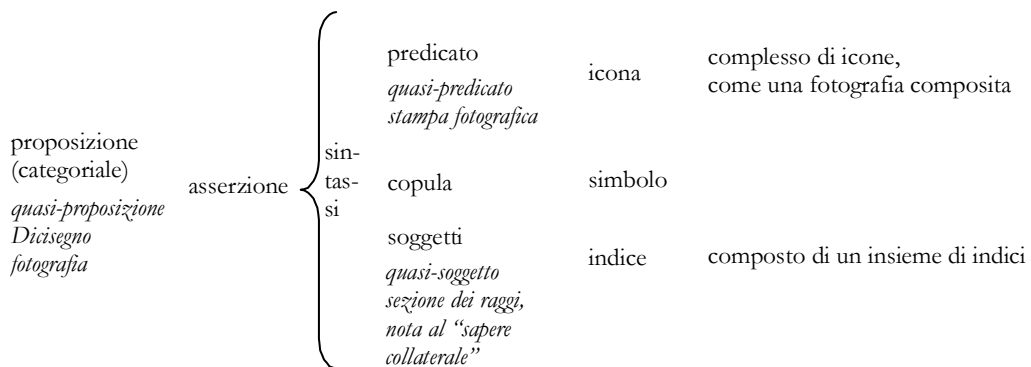
[Ivi, p. 40; tr. mia]

4.4. Alcune considerazioni provvisorie. I contributi di Brunet, Lefebvre e Hookway, che ho cercato di sintetizzare in questo capitolo, non costituiscono ricostruzioni complete e sistematiche del ruolo che la fotografia ha nel pensiero di Peirce, bensì tentativi di metterne in luce alcuni aspetti, su cui questi studiosi attirano

l'attenzione, cercando di ampliare e problematizzare un approccio alla fotografia in Peirce che secondo loro è stato fin qui troppo parziale.

Nello stesso spirito, vorrei anch'io aggiungere qualche parola. Lo faccio richiamando l'importanza dei brani riportati in alcune schede dei par. 3.4 e 3.7 — che rappresentano in qualche modo il culmine della riflessione di Peirce sulla fotografia —, e provando a visualizzarne il contenuto nello schema seguente (tav. 15):

Tav. 15



Questi brani, di cui richiamo di seguito i punti salienti, contengono, se non una vera e propria teoria della fotografia (esclusa, come abbiamo visto, da Brunet), almeno *elementi* di una possibile teoria: una fotografia — che nella classificazione delle tre tricotomie è un “Sinsegno Indicale Dicente”, ossia un segno che è un evento reale in rapporto esistenziale col proprio oggetto ed è interpretato come segno di un’esistenza effettiva, e che riunisce in sé dialetticamente l’aspetto iconico e quello indicale — può essere vista più in dettaglio come una quasi-proposizione (un Dicisegno) in cui una sintassi (elemento simbolico) combina il quasi-predicato costituito dalla stampa fotografica (elemento iconico) con il quasi-soggetto costituito dai raggi di cui l’immagine fotografica è una sezione (elemento indicale), secondo un meccanismo noto al “sapere collaterale” universalmente diffuso tra i riceventi; in questo modo una fotografia fa un’asserzione (come è proprio di un Dicisegno) non intorno a un fatto “esterno”, cioè al significato della scena raffigurata, bensì intorno a un fatto “interno” alla fotografia stessa, intorno all’“è stato” (Barthes 1980b), all’*arché* (Schaeffer 1987), all’origine della sua registrazione, e in questo sta la sua potenza di attestazione ma anche il suo mutismo semiotico, come hanno riconosciuto soprattutto Dubois 1983 e Schaeffer 1987 (v. par. 1.3).

In questo nodo teorico si incontrano la struttura della proposizione come una delle forme più complesse (simbolica) di relazione segnica, e la fotografia come ricco fenomeno iconico-indicale-simbolico, nel suo punto di massima prossimità, *ma non di identità*, con la parola. La fotografia è una sintassi, è un discorso, ma di un tipo

tutto particolare. Questo discorso dice appunto “è stato”, e su questo si innestano gli altri discorsi dello *studium*, della retorica, della narrazione, presi in esame anche dalla scuola saussuriano-greimasiana, ma come in seconda istanza, in una analisi di secondo livello.

È qui che il pensiero di Peirce sulla fotografia raggiunge secondo me il massimo di elaborazione, e non è poi così lontano da alcune intuizioni del dibattito sull'indicività visto nel cap. 1, soprattutto di Barthes 1980b e di Schaeffer 1987. Pur essendo spesso un esempio, il discorso sulla fotografia in Peirce è qualcosa di più rispetto a quello di Freud o di altri filosofi dell'epoca, che ricorrono anch'essi a questo esempio e/o metafora (v. Brunet 2000, cap. 6). L'accostamento della fotografia alla psicologia, che pure allora esercitava forti suggestioni, si rivelerà un vicolo cieco. L'averla inserita consapevolmente nel mondo dei segni doveva invece toccare più intimamente la sua natura.

Ecco dunque la scelta dei passi che, secondo il mio parere, meritano un'attenta rilettura e meditazione (tenendo sott'occhio lo schema della tav. 15):

[Scheda 3.7.9 (“Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They Are Determined”, cap. 5 di *A Syllabus of Certain Topics of Logic*, 1903)]

[...] L'ordinario Sinsegno [Indicale; *ndr*] Dicente [cl. IV; *ndr*] è esemplificato da una banderuola e dal suo cambiare direzione, e da una fotografia. Il fatto che della seconda si sappia che è l'effetto delle radiazioni provenienti dall'oggetto la rende un Indice, anche altamente informativo.

[Scheda 3.4.8 (“Of Reasoning in General”, parte I di *Short Logic.*, 1895)]

Una proposizione *asserisce* qualcosa. Quella asserzione è compiuta dal simbolo che sta per l'atto di coscienza. [...]

[...] Si prenda in considerazione, ad esempio, “piove”. Qui l'icona è la fotografia composita mentale di tutti i giorni piovosi che chi pensa ha sperimentato. L'indice è tutto ciò per cui egli distingue quel giorno per il posto che ha nella sua esperienza. Il simbolo è l'atto mentale con cui egli etichetta quel giorno come piovoso. [...]

[...] La proposizione categoriale, secondo la varietà usuale della dottrina tradizionale, è composta da due nomi chiamati i suoi *termini*, ossia il suo *soggetto* e il suo *predicato* come parti principali; inoltre, essa ha una *copula*, il verbo *essere*. [...] Il soggetto contiene l'intero *indice* o una parte di esso, e ciò gli dà il suo particolare carattere ideale come predicato. La *copula* è il *simbolo*.

[...] Nella maggior parte dei casi il *soggetto-indice* è composto, e consiste in un *insieme* di indici. Ad esempio, nella proposizione “A vende B a C al prezzo D”, A, B, C, D formano un insieme di quattro indici. [...]

Così come l'indice può essere complesso, tale può essere anche l'icona. Per esempio, se si prende in considerazione l'indice selettivo universale *qualsiasi cosa*, possiamo avere un'icona che è composta alternativamente di altre due, una sorta di composto di due icone, nello stesso modo in cui qualsiasi immagine è una “fotografia composita” di innumerevoli particolari. Anche quella che è chiamata “fotografia istantanea”, ripresa con una fotocamera, è un composto degli effetti di intervalli di

esposizione ben più numerosi che i granelli di sabbia del mare.

[Scheda 3.4.11 (“The Regenerated Logic”, in *The Monist*, vol. 7 [ott. 1896], p. 19-40)]

Un segno non è solo l'esterna parola o segnalazione significativa, ma sarà ugualmente un segno anche l'immagine che si prevede essa susciti nella mente del ricevente — un segno per somiglianza, o, come diciamo noi, un' *icona* — dell'analoga immagine che è nella mente dell'enunciatore, e mediante questa anche un segno della reale qualità della cosa. Questa icona è chiamata il *predicato* dell'asserzione. Ma in luogo di una singola *icona* o segno per somiglianza di un'immagine familiare o “sogno” evocabile a volontà, può esservi un complesso di tali icone, formanti un'immagine composita di cui non è familiare l'insieme.

[Scheda 3.4.16 (“Pearson's *Grammar of Science*”, in *Popular Science Monthly*, vol 58 [gen. 1901], p. 296-306)]

I nostri dati logicamente iniziali sono percetti. [...] Io vedo un calamaio sul tavolo: questo è un percetto. Muovendo la testa, ottengo un diverso percetto del calamaio. Esso si unisce con l'altro. Quello che definisco il calamaio è un percetto generalizzato, una quasi-inferenza a partire da percetti, o, come forse potrei dire, una fotografia composita di percetti.

[Scheda 3.4.20 (“Sundry Logical Conceptions”, cap. 3 di *A Syllabus of Certain Topics of Logic*, dispensa per le Lowell Institute Lectures, 1903)]

[...] Un Dicisegno [...] deve avere le seguenti caratteristiche:

I) Per essere compreso, dev'essere considerato composto di due parti. Una di queste, che si può chiamare il *Soggetto*, è o rappresenta un Indice di un Secondo esistente indipendentemente dal suo essere rappresentato, mentre l'altra, che si può chiamare il *Predicato*, è o rappresenta un'Icona di una Primità.

II) Queste due parti devono essere rappresentate come connesse, e ciò in modo tale che se il Dicisegno ha un Oggetto qualsiasi, questo dev'essere un Indice di una Secondità sussistente fra l'Oggetto reale rappresentato in una parte [...] e una Primità rappresentata nell'altra parte [...]. [...]

Passiamo ora a confrontare le conclusioni tratte dalla definizione astratta di un Dicisegno con i fatti riguardanti le proposizioni. La prima conclusione è che ogni proposizione contiene un *Soggetto* e un *Predicato*, il secondo dei quali rappresenta (o è) sotto qualche aspetto un'Icona del Dicisegno. [...]

Passando ora a considerare il Predicato, è abbastanza evidente che l'ultima proposizione, o qualunque simile a essa, trasmette il suo significato solo suscitando nella mente un'immagine o, per così dire, una fotografia composita di immagini, come voleva la Primità.

[Scheda 3.7.8 (“Sundry Logical Conceptions”, cit.)]

Da ultimo, le nostre conclusioni richiedono che la proposizione abbia una vera e propria *Sintassi* [...]. [...]

[...] Tutte le proposizioni si conformano alla definizione del Dicisegno e ai corollari tratti da tale definizione. In breve, una proposizione è un Dicisegno che è un Simbolo. [...] Un esempio migliore è una fotografia. In se stessa, la semplice stampa non trasmette alcuna informazione. Ma il fatto che essa sia virtualmente una sezione

dei raggi proiettati da un oggetto *altrimenti conosciuto*, la rende un *Dicisegno*. [...] Si noterà che questa connessione della stampa, che è il quasi-predicato della fotografia, con la sezione dei raggi, che è il quasi-soggetto, è la Sintassi del Dicisegno [...].

[Scheda 3.4.22 (“On Existential Graphs, Euler’s Diagrams and Logical Algebra”, in *Logical Tracts*, No. 2., 1903 c.)]

Proprio come una fotografia è un indice avente un'icona incorporata in sé, cioè suscitata nella mente dalla sua forza, così un simbolo può avere un'icona o un indice incorporati in sé, cioè la legge attiva in cui esso consiste può richiedere che la sua interpretazione comporti il richiamo di un'immagine, o di una fotografia composta di molte immagini di esperienze passate, come fanno i nomi comuni ordinari e i verbi; o può richiedere che la sua interpretazione si riferisca alle effettive circostanze dell'occasione della sua messa in atto, come parole quali *quello, questo, io, tu, quale, qui, ora, là* ecc. Oppure può essere un puro simbolo, né *iconico* né *indicativo*, come le parole *e, o, di* ecc.