



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Rifigurazioni oggi. Sulla veste visibile, narrativa ed enunciativa dell'interpretazione

Tiziana Migliore

Abstract

Narrative, in Paul Ricœur, is a universal principle of configuration of the experience of time, through the three mimesis: *prefiguration* – the preunderstanding that one brings to the systems of values and to the symbology of the story – *configuration* – the emplotment of the events, with actions and characters – and *refiguration* – the search for “creative means”, including the interpretation, whereby the narrative activity faces the aporia generated by the gulf between cosmic and phenomenological time. Ricœur has insisted on the role of this third mimesis, as a *medium* between the world of the text and the world of life. He has specified its features, in particular: I] the derivation from the term “*figure*”, which implies its belonging to the order of the productive imagination, the creative activity of images with which the reader tries to figure out the characters and the events referred to by the text; II] a *projective* ability to shift from the present time to a future one.

The computerization of the press, enabling users today to intervene in the news received and to re-create and re-enunciate the photos that represent them, leaves more and more “attested” traces of this sense of interpretation. The act of reading on the Web is increasingly less private and mental and rather immanent and expressed in visible and sensitive form. It is now possible, for semiotics, to describe part of the hermeneutic processes and of an aesthetic of reception.

This article revises and updates the ricœurian concept of refiguration, which becomes an instrument of analysis of the new ways of interpretation.

“Leggere racconti significa fare un gioco attraverso il quale si impara a *dar senso* all'*immensità* delle cose che *sono accadute* e che *accadono* e che *accadranno* nel mondo reale. Leggendo romanzi, sfuggiamo all'angoscia che ci coglie quando tentiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale” (Eco 1994, p. 107, corsivo ns.).

In Umberto Eco, come già in Paul Ricœur, la mimesis è il tentativo di far fronte all'*aporia del tempo* e di ridurla. L'aporia tra il tempo vissuto e il tempo fisico-cosmico – appunto questa “immensità delle cose che sono accadute e che accadono e che accadranno nel mondo reale” (Eco, *op. cit.*) – risulta non percorribile speculativamente e non dicibile dall'interno dei fenomeni, ma il racconto colma lo iato. “Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo. E il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale” (Ricœur 1983, trad. it., p. 15). Da un lato con la sua funzione mediatrice, che sia racconto storico o di finzione, dall'altro con la mutevolezza dell'identità narrativa, cioè ogni volta in una diversa e specifica poetica, *il racconto configura l'esperienza esistenziale del tempo*: riusciamo a cogliere qualcosa dell'attraversamento nel tempo, sfuggiamo all'angoscia dell'essere nel tempo, perché il racconto lo mette in forma.



1. La configurazione del tempo. Il “quotidiano” e i “quotidiani”

Se i due congressi AISS sulla narratività organizzati nell’arco di dieci anni – *Narrazione e realtà: il senso degli eventi* (2016) e *Narrazione ed esperienza* (2006) – possono dirsi isotopici è per questa idea del racconto come senso che si dà agli eventi che scorrono. Il congresso del 2006 poneva le basi di una riflessione sulla *narratività* non limitata al testo, discontinuo e articolato, ma *estesa all’emergere della significazione nell’esperienza*. Forti della tesi che la narratività è un principio intrinseco all’agire individuale e collettivo – concatenazione e trasformazione di azioni e di passioni per valori in gioco (Greimas 1983) – si teneva conto però della differenza fra il testo, oggetto di significazione socialmente e culturalmente costruito, e i processi di narrativizzazione dell’esperienza, incluse le pratiche interpretative, d’uso e abuso dei testi medesimi (Marrone 2007, p. 8). L’ipotesi dell’immersione dei modelli narrativi nella quotidianità evidenziava il ruolo propulsore dell’enunciazione nel frenare o nell’accelerare gli accadimenti di ogni giorno (de Certeau 1980). Coniando la formula “esperienza narrativa” (Marrone, *op. cit.*, p. 9), ci si interrogava sulla definizione di “quotidiano”, se sfera dove si innesta l’inventiva delle arti del fare (de Certeau, *op. cit.*) o condizione di possibilità del senso, perché realtà al contempo vuota e troppo piena (Blanchot 1969, trad. it., p. 323):

Spazialmente: sta ai bordi, delimitando e delineando ambienti e luoghi, ma anche al centro di essi, articolandone le parti interne. Temporalmente: è sempre già passato; eppure deve ancora giungere. Attorialmente: ha a che fare fatalmente con gli altri, riguardandoci comunque nell’intimo. Non è un caso che i media di massa – i quotidiani innanzitutto – pur dicendo d’occuparsene, non sanno e non possono realmente rappresentarne l’andazzo, sfociando nel noto paradosso del *fait divers*: una realtà normalmente costituita da piccole, continue eccezioni (Marrone, *op. cit.*, p. 11).

I quotidiani, che devono configurare il *quotidiano*, sono l’esempio, per antonomasia, di come il racconto riduca l’aporia del tempo.

1.1. Rifigurare il nostro tempo. Le nuove immagini del quotidiano

Oggi Internet e social network hanno cominciato a trattare estesamente il quotidiano, permettendo, da un lato, l’esposizione della vita privata e professionale, dall’altro l’appropriazione e l’esternazione personale di eventi pubblici. Condividiamo una *forma di vita*, la “connessione in rete”, che ci fa raccontare l’esperienza. Qui un ruolo di primo piano giocano le rimediazioni digitali di fotografie di cronaca, che non si limitano a riprodurre il momento clou degli eventi catturato da queste foto, ma lo prolungano narrativamente e lo interpretano attraverso la loro manipolazione e rinenunciazione.

Obiettivo di questo articolo è dimostrare che questo tipo di rimediazioni, che chiameremo, riprendendo Ricœur, “rifigurazioni”, trasforma l’interpretazione in un atto semantico interno al testo, centrale per spiegare e comprendere, a regime: I) le reazioni della ricezione; II) come si assesta un evento nella memoria, dalle *picture* che lo condensano all’*image* che lo trasmette e che gli dà modo di esistenza nelle *imagerie* individuali e negli immaginari collettivi. La “rifigurazione” è un concetto e uno strumento di analisi dei modi di esegesi del quotidiano. Ne indicheremo le peculiarità. Un’analisi comparativa fra le rifigurazioni – pratiche e testi “target” – e le foto rifigurate – testi “source” – distinguerà i tratti dell’interpretazione dai tratti della significazione già presenti nei testi source.

2. L’interpretazione nella narrazione

Il passo di Eco riportato all’inizio sintetizza bene la necessità di una convergenza fra semiotica ed ermeneutica negli studi sulla narratività, convergenza su cui si è aperta un’ampia riflessione negli anni Novanta del Novecento (Ricœur, Greimas 2000; Marsciani 2000), poco sviluppata poi nelle scienze sociali e in filosofia. Oggi le pratiche di remix-remake (AA.VV. 2006) e di rimediazione dell’immagine (Bolter, Grusin 1999; AA.VV. 2016) marciano diversamente la relazione /significazione/- /interpretazione/, spronando le teorie a ridefinire il rapporto fra semiotica ed ermeneutica. Le nuove

tecnologie hanno introdotto un cambiamento radicale nello statuto del testo, in particolare fotografico, che non oppone più, ma sussume in un'unica categoria /significazione/ e /interpretazione/: la foto ritoccata e/o rimediata significa per il modo in cui sa essere, autonomamente, simbolicamente, anche senza l'ancoraggio alla parola verbale, un interprete efficace dell'avvenimento che condensa. Accade soprattutto nel caso di fatti politici di risonanza internazionale.

Così la notizia della copertura delle statue dei Musei Capitolini per non urtare la suscettibilità del presidente iraniano Hassan Rohani, in visita a Roma, ha fatto il giro del mondo con uno scatto, pubblicato dall'ANSA, che l'ha resa virale (Fig. 1). Quindi la mediazione dell'hashtag #escile, in rete¹, e di vignette di autori e artisti sulla stampa e in rete, ha dato adito a una serie di remake anonimi della foto, fra cui uno apparso su ANSiAPOP, in grado di decostruire la notizia e additare il risibile assoggettamento dell'Italia al potere di Rohani, con proiezioni sulle conseguenze di questa scelta (Fig. 2).



Fig. 1. Roma, Musei Capitolini. Statue coperte in occasione della visita di Hassan Rohani, 27 gennaio 2016, ©ANSA.



Fig. 2. Rifigurazione del caso delle statue coperte per la visita di Rohani, Twitter, ANSiAPOP.

I vuoti di giudizio dei reporter sulla vicenda sono colmati con visioni critiche e ironiche. Alla libera attività di interpretazione, che continua canonicamente a sussistere, si affianca un operare interpretazioni strutturate.

¹ Sull'efficacia dell'hashtag nel propagare contenuti e generare condivisioni, come canale e motore di un sentire comune cfr. Peverini 2014; Finocchi, Paglia 2016.

2.1. La mimesis della “rifigurazione”. A partire da Ricœur

Perché, però, chiameremmo queste pratiche “rifigurazioni” e non semplicemente “rimediazioni” o “interpretanti”, nell’accezione di Peirce, o “traduzioni intersemiotiche”, seguendo Jakobson o Lotman²? La risposta è che si tratta di processi diversi da quelli menzionati, che richiedono una rispecificazione di senso. La concezione ricœuriana di “rifigurazione” è a nostro avviso la più adatta a spiegarli.

Ricœur ha individuato tre momenti di comprensione del senso dei racconti: prefigurazione, configurazione e rifigurazione, meglio noti come “le tre mimesis”. Il primo momento, la *prefigurazione* (mimesis I), è l’a monte del racconto, il suo essere radicato in un mondo che ha proprie strutture intelligibili, risorse simboliche, assiologie. Il secondo momento, la *configurazione* (mimesis II), è la costruzione dell’intreccio, dell’azione e dei personaggi; è il livello delle operazioni interne al linguaggio. Il terzo momento, la *rifigurazione* (mimesis III), è l’a valle del racconto, inteso come “esame dei mezzi di tipo creativo, inclusa la lettura, con i quali l’attività narrativa risponde e corrisponde all’aporetica della temporalità” (Ricœur 1985b, trad. it., p. 9).

Impossibile capire le tre mimesis se si trascura il fatto che la loro relazione con l’esperienza è *partecipativa* e non oppositiva. La vita vissuta e il senso comune, in Ricœur, sono già strutturati in modo narrativo, organizzati con nozioni interrelate quali azione, agente, scopo, motivazione. Altrimenti, “non saremmo in grado di esplicitare l’organizzazione narrativa di un racconto”. C’è sinergia fra l’*intelligenza narrativa* nel quotidiano, che è una comprensione radicata antropologicamente, simile alla saggezza della *phronesis*, e la *razionalità narratologica*, che è invece il modello teorico dedotto da Propp e da Greimas, fra comprensione implicita e spiegazione esplicita (Ricœur 1985a, trad. it. p. 52). Meglio, “l’intelligenza narrativa è una guida teleologica che regge la costituzione del modello in ciascuno dei suoi stadi” (*Ibidem*, p. 53). Perciò nel racconto il tempo viene organizzato, ma reciprocamente l’esperienza del tempo permette al racconto di diventare significativo.

Per Ricœur la configurazione, in quanto “dinamica dell’intreccio”, è la chiave di volta del problema tra tempo e racconto: “seguiamo quindi il percorso da un tempo prefigurato a un tempo rifigurato, attraverso la *mediazione di un tempo configurato*” (Ricœur 1983, trad. it., p. 93, corsivo ns.). Ciò detto, però, solo nella rifigurazione “il racconto è capace di trasformare l’esperienza viva” (Ricœur 1995b, trad. it., p. 125), perché è qui che si accorda con il tempo del lettore: “Se il problema della rifigurazione del tempo mediante il racconto *si annoda* nel racconto, non è qui che vi trova il suo *svolgimento*” (Ricœur 1985b, trad. it., p. 278). “La rifigurazione mi sembrava, piuttosto, costituire una attiva riorganizzazione del nostro essere-al-mondo, condotta dal lettore, esso stesso invitato dal testo [...] a diventare lettore di se stesso” (Ricœur 1995b, trad. it., p. 89).

È soprattutto in un articolo uscito su “Aut Aut” nel 1984 e presentato come “progetto conclusivo a *Tempo e racconto III*”, che Ricœur offre una chiara definizione del concetto di rifigurazione:

Se in *Tempo e racconto* abbandonano il vocabolario fregeano del senso e della referenza per quello della *configurazione* e della *rifigurazione*, è anzitutto al fine di evitare gli ineluttabili equivoci che derivano dal fatto di estendere a un campo estraneo un vocabolario legato

² In Charles Sanders Peirce l’*interpretante* è “l’effetto propriamente veicolato dal segno. L’esempio del comando dell’ufficiale [“Armi a terra!”, n.d.R.] mostra che non è necessario che l’interpretante abbia un modo di essere mentale” [...]: è tutto ciò che è esplicito dal segno indipendentemente da ogni contesto e da ogni circostanza di occorrenza del segno stesso”. Cfr. Peirce 1905-07, C.P. 5473, in Peirce 2003, pp. 260-261, corsivo nostro. Per estensione l’interpretante in Peirce, con le parole di Roman Jakobson, è “un altro segno o un complesso di segni occorrenti con un segno dato o in sostituzione con esso [...], è il significato come altro segno con cui può essere tradotto”. Cfr. Jakobson 1963, trad. it., p. 19. Sempre in Jakobson “la *traduzione intersemiotica* o trasmutazione consiste nell’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici”. *Ibidem*, p. 57, corsivo ns.. Per Jurij Lotman e Boris Uspenskij l’attività culturale consiste propriamente nel tradurre “porzioni” della non-cultura in una delle lingue della cultura, trasformandole in testi e producendo nuova informazione da introdurre nella memoria collettiva. Cfr. Lotman, Uspenskij 1971, trad. it., p. 43. In quest’ottica la *rimediazione* è una forma di traduzione intersemiotica che fa emergere la *specificità del medium* attraverso una relazione enunciazionale gerarchica fra medium inglobante e medium/media inglobato/i. Cfr. Migliore 2016a, § 3.

specificatamente all'uso descrittivo del linguaggio e alla logica proposizionale adeguata a quest'uso [...]. Infine il termine *rifigurazione* mi è sembrato più appropriato di quello di referenza poiché, attraverso la sua derivazione dal termine *figura*, evoca l'appartenenza dell'intera problematica della configurazione e della rifigurazione all'ordine preconettuale dello schematismo dell'immaginazione produttiva. Con rifigurazione intendo quindi la capacità di rivelazione e di trasformazione che le configurazioni narrative esercitano allorché vengono “applicate” all'agire a al patire reali (Ricœur 1984b, trad. it., pp. 23-24).

Ricœur pensa il racconto in modo *costruttivo*, non descrittivo secondo criteri vero-condizionali. C'è presupposizione reciproca fra narrazione ed esperienza sulla base di un minimo comune denominatore, il principio della narratività, che rende solida l'immensità del tempo che viviamo. La rifigurazione, da questo punto di vista, è una mimesis perché è la fase in cui la dimensione figurativa del racconto *nutre e sollecita* l'immaginario del lettore verso *proprie formalizzazioni interpretative*. Un passo da gigante rispetto al vecchio problema dell'influsso sociale dell'opera d'arte. Ricœur cita Roman Ingarden, “il primo a mettere in valore l'aspetto incompiuto del testo letterario” (Ricœur 1985b, trad. it, p. 258):

Per Ingarden un testo è incompiuto una prima volta nel senso che offre diverse “vedute schematiche” che il lettore è chiamato a “concretizzare”; con questo termine si deve intendere l'attività *creatrice di immagini* grazie alla quale il lettore si industria a *figurarsi* i personaggi e gli avvenimenti riferiti dal testo; è in rapporto a tale concretizzazione creatrice di immagini che l'opera presenta delle lacune, dei “luoghi di indeterminazione”; per quanto siano articolate le “vedute schematiche” proposte al lavoro di esecuzione, il testo è come una partitura musicale, suscettibile di diverse esecuzioni.

Un testo è incompiuto una seconda volta nel senso che [...] ogni frase indica al di là di se stessa, indica qualche cosa da fare, apre una prospettiva [...]. Ora questo gioco di ritenzioni e di protensioni funziona entro un testo solo se è assunto dal lettore il quale lo accoglie entro il gioco delle sue attese. Questo processo [...] consiste nel viaggiare lungo il testo, lasciar “sprofondare” nella memoria, pur sintetizzandole, tutte le modificazioni effettuate, aprirsi nuove attese in vista di nuove modificazioni. Solo questo processo fa del testo un'opera. L'opera, si potrebbe dire, risulta dall'interazione tra il testo e il lettore (*Ibidem*, p. 259)³.

Queste fonti primarie da Ricœur sono funzionali a provare che il pensiero di una messa in forma visibile e concreta dell'interpretazione era già in nuce.

2.2. Il concetto di “rifigurazione” oggi

All'epoca di Ricœur l'unica mimesis che la semiotica generativa prendeva in considerazione era la seconda. Anzi Ricœur rimproverava a Greimas di tener conto, nella sua grammatica narrativa, soltanto della configurazione (Ricœur, Greimas 1985a), mentre, per lui, una teoria ermeneutica avrebbe potuto articolare tutti e tre i livelli. Eco, dal canto suo, elaborava una semiotica interpretativa in cui il mondo del lettore intersecava il mondo del testo, in termini di “strategia testuale” (Eco 1979), come meccanismo della cooperazione.

Oggi, sotto la spinta delle tecnologie digitali e con l'informatizzazione della stampa, la rifigurazione diventa pertinente, come contenuto associabile a nuove forme espressive. Il supporto immateriale della fotografia fa sì che l'interpretazione emerga non tanto a parole, ma sotto forma di riproduzioni visive.

³ R. Ingarden, 1931, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer; trad. it. parziale, *Fenomenologia dell'opera d'arte letteraria*, Milano, Silva 1968. Curiosamente, in nessuno dei tre volumi di *Tempo e racconto* Ricœur fa riferimento alle teorie di Eco, nemmeno a *Opera aperta* (1962), mentre riporta in bibliografia il saggio di Goodman sui *Linguaggi dell'arte* (1968), in linea con questa concezione del testo – “notazionale”, secondo Goodman – che diviene opera attraverso le sue esecuzioni.

Prende piede una tendenza e una sensibilità a interpretare gli eventi, che consiste nell'assumere, rimaneggiare e modificare le foto che li rappresentano, diffuse in rete.

Sono rifigurazioni alla lettera: propriamente *immagini* di esperienze di lettura sempre meno private e mentali e sempre più empiriche: operative, pubbliche e attestate. A furia e a misura che il visibile arriva a esemplificare e fissare, comprimendoli, sia l'attualità, sia il racconto di finzione e quello storico (Ginzburg 2015), la rifigurazione perde il carattere di mera referenzialità al mondo del lettore e approfondisce la sua "derivazione dal termine *figura*": "appartenenza allo schematismo dell'immaginazione produttiva", "capacità di rivelazione e di trasformazione" (Ricoeur 1984b, trad. it., p. 24).

3. Livelli di pertinenza e strategie della rifigurazione

Remake e rimediazione sono le tecniche che consentono all'interpretazione di presentarsi visibilmente. Le rifigurazioni che la esprimono possono appartenere a due diversi "livelli di pertinenza" (Fontanille 2006). I] Possono concretizzarsi in testi, riproduzioni, anche solo semplici re-frame, com'è accaduto per la foto *14 maggio 1977* (Figg. 3-4), che un anonimo ha ritagliato e appunto rifigurato isolatamente a seguito dell'interpretazione di Eco sullo "sparatore solitario" (Fabbri, Migliore 2011a, 2011b)⁴.



Fig. 3. Copertina del "Corriere dell'informazione", 15 maggio 1977.



Fig. 4. Rifigurazione della foto con il filtro dell'interpretazione di Eco (1977). Voce "Anni di piombo" in Wikipedia.

II] Possono sfociare in performance e manifestazioni collettive, che si appropriano del fatto configurato e lo reimmettono nell'esperienza, senza soluzione di continuità. Più che nel primo gruppo interviene qui un bisogno di protesta (AA.VV. 2012), il senso del dover fare e del doverci essere, del non poter rimanere indifferenti. Si pensi all'icona verbovisiva *Je suis Charlie* ["Io sono Charlie"], creata dal direttore artistico francese Joachim Roncin dopo l'attentato terroristico alla redazione del settimanale satirico *Charlie Hebdo* il 7 gennaio 2015, pubblicata sul sito del giornale qualche giorno dopo e diffusa in tutto il mondo su Twitter con gli hashtag #jesuischarlie e #iamcharlie⁵. Logo e slogan, attraverso l'identificazione fra il pronome personale "je" e il nome della testata e tramite la coincidenza del verbo essere con il presente dell'appropriazione enunciazionale da parte di un singolo o di un gruppo come unità integrale, riappaiono nel sociale per esprimere vicinanza ed empatia con le vittime dell'attacco

⁴ "[...] Tutti la ricorderanno, la foto dell'individuo in passamontagna, solo, di profilo, in mezzo alla strada, con le gambe allargate e le braccia tese, che impugna orizzontalmente e con ambo le mani una pistola. Altre figure si vedono sullo sfondo, ma la struttura della foto è di una semplicità classica; la figura centrale domina isolata» [...]" Cfr. Eco 1977.

⁵ Su *Je suis Charlie* come pattern di messa in forma dell'opinione pubblica cfr. Leone 2015.

(Fig. 5). Quindi, dall'icona *Je suis Charlie*, scaturiscono esegesi visive che, mantenendo gli stessi design, colori e lettering: a) motivano l'adesione tramite la difesa della libertà di parola (Fig. 6) o b) sfruttano la tensione patemica di cui la formula è carica per dirottarla verso altri contenuti (vedi lo slogan "Je suis taxi legale" nella protesta dei tassisti italiani contro Uber, febbraio 2015) o spostarla nel polo opposto, come antistrumento di supporto agli jihadisti (Fig. 7). c) Infine la negazione dell'identificazione – "Je ne suis pas Charlie" ("Io non sono Charlie") – suggerisce alternative al pensiero unico (Fig. 8). L'attività interpretativa dell'evento si compie attraverso immagini che gli forniscono un piano di consistenza.



Fig. 5. Manifestazione in ricordo delle vittime dell'attentato terroristico di Charlie Hebdo. www.tjewfolk.com



Fig. 6. App dei comitati internazionali di supporto alle vittime dell'attentato a Charlie Hebdo. <http://abcnews.go.com/>



Fig. 7. "Je suis Kouachi". Manifestazione di musulmani in Niger contro le vignette di Charlie Hebdo, 17 gennaio 2015, <http://www.lavenir.net/>



Fig. 8. "Je ne suis pas Charlie". <http://algerienetwork.com/algerie/je-ne-suis-pas-charlie-le-retour-du-boumerang/>

4. Il caso Aylan. L'ossigeno della possibilità

La vicenda che finora esplicita al meglio e con varie sfaccettature la nuova forma espressiva della rifigurazione è quella relativa ad Aylan al Kurdi, il bambino di tre anni annegato il 2 settembre 2015 assieme al fratello Galip e ad altri undici profughi mentre tentava di raggiungere la Grecia. Il corpo, ritrovato sulla spiaggia di Bodrum, in Turchia, è stato immortalato dal reporter turco Nilufer Demir in una serie di scatti che hanno scatenato un dibattito acceso sulla guerra siriana e sui profughi in Mediterraneo e il cui dettaglio è diventato in breve tempo un'icona (Fig. 11)⁶. Le testate dei quotidiani

⁶ Ringrazio Patrizia Violi e Anna Maria Lorusso per aver attirato la mia attenzione su questo caso. Un seminario dal titolo *Rifigurazioni. Interpretare per immagini* è stato organizzato il 9 febbraio 2017 a Venezia, a mia cura, presso il dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università di Venezia Ca' Foscari, dai due centri di ricerca LISaV-

più noti scelgono dapprima, alternativamente, lo scatto in cui la guardia costiera, di spalle, ha in braccio il corpo esanime di Aylan o quello in cui lo stesso vigilante sosta in piedi accanto al bambino, prono sulla battigia di Bodrum (Fig. 9; Fig. 10). In seguito, come nel caso della foto 14 maggio 1977, questo secondo fotogramma è stato oggetto di un reframe e di un ingrandimento sulla singola figura di Aylan (Fig. 11).



Fig. 9. Testate dei principali quotidiani internazionali il 3 settembre 2015.



Fig. 10. N. Demir, Aylan, spiaggia di Bodrum, Turchia, 2 settembre 2015.



Fig. 11. N. Demir, Aylan, spiaggia di Bodrum, Turchia, 2 settembre 2015. Dettaglio.



Fig. 12. N. Demir, Aylan, spiaggia di Bodrum, Turchia, 2 settembre 2015. Dettaglio. Cornice e griglia topologica.

Inevitabilmente ci si è interrogati sull'eticità della diffusione di queste scene e sulla strumentalizzazione che la diffusione comporta, a uso e consumo delle politiche nazionali. In molti si sono chiesti “perché, dopo tanti orrori che abbiamo visto in Siria, tramite foto e video raccapriccianti, perché dopo tante immagini ignorate sulle vittime del Mediterraneo, anche bambini, proprio solo Aylan ha provocato una reazione mondiale” (Magni 2015). Ma anziché spostare le ragioni dell'impatto dalla foto in sé verso meccanismi interni, insondabili per eccellenza, “l'emotività” e “la mente” (“La mente umana è strana” [...]), “è ancor più difficile capire i meccanismi dell'emotività, quando le sensazioni sono amplificate da media e social media”, *Ibidem*), è essenziale descrivere la foto, il dettaglio



soprattutto (Fig. 11), che ha saputo imprimersi nelle coscienze e ha ingenerato un numero eccezionale di rifigurazioni. Esaminiamo il dettaglio prodotto (Fig. 11).

4.1. Zoom su Aylan. Un corpo spossato

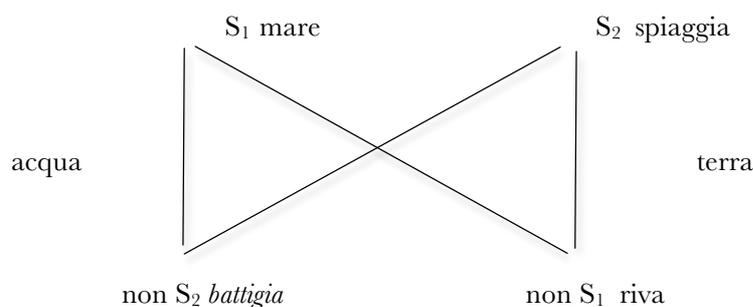
Il vantaggio del metodo semiotico di analisi delle immagini sta nel fatto che Greimas (1984) non ha soltanto suggerito categorie e modi di correlazione espressione/contenuto, ma ha elaborato un preciso *procedimento* di descrizione.

Se, seguendo questo iter, si parte dalla cornice ideale che fissa e isola l'evento (Fig. 12), emergerà chiaro l'aspetto di soglia che essa produce, di contiguità enunciazionale fra la riva e lo spettatore, cosicché il corpo di chi guarda risulta dentro la scena, inglobato, prossimo, adiacente ad Aylan, mentre all'esterno del bordo, da tutti i lati, al di là e al di qua della compresenza bambino-spettatore, sembra continuare lo stesso spazio, una medesima spiaggia, come a perdita d'occhio. Il Gruppo μ (1992) parlerebbe di soppressione del ruolo demarcante della cornice, di una concomitanza fra lo spazio del bordo e lo spazio dell'enunciato. Questa delimitazione del campo dell'evento, minima appunto rispetto al nostro *Lebenswelt*, si articola, sul piano della rappresentazione, con una prospettiva a punto di fuga centrale, che cade all'altezza della vita del bambino, e con un punto di vista dal basso ed estremamente ravvicinato, da cui la sensazione di un'unica e vasta area. Istruiti dalla foto a chinarci verso Aylan, a stare in ginocchio, sentiamo la gravità del suo corpo prostrato.

Dopo aver delineato la cornice, la seconda operazione dell'analisi – costruire la “griglia topologica”, cioè tracciare gli assi verticale e orizzontale e le diagonali per individuare le aree della scena – dà risalto alle opposizioni plastiche basso/alto e sinistra/destra, entrambe correlabili, semisimolicamente⁷, all'opposizione del piano del contenuto mare/ spiaggia e presenza/assenza:

basso : alto, sinistra : destra :: mare : terra (spiaggia) e presenza : assenza.

Aylan non è più in mare (primo quadrante, alto-sinistra) e non è ancora sulla riva né sulla spiaggia (secondo quadrante, alto-destra, e quarto quadrante, basso-destra), ma sulla battigia, lambito dalla schiuma delle onde (terzo quadrante, basso-sinistra). A situarlo in un quadrato semiotico occupa il posto del *non S₂*, sull'asse dei subcontrari:



Appartiene alla deissi dell'acqua. Nella ricerca di analogie e contrasti eidetici e cromatici – terza operazione – emerge la rima fra l'azzurro insaturo del mare e il blu insaturo ma più acceso del pantaloncino, fra il rosso acceso e saturo della maglietta e la terra rossastra. Ma il lustro, la qualità radente, materica delle onde increspate, contrasta con il lumen, la qualità incidente e unitaria del riflesso dei capelli e delle pieghe a chiaroscuro del pantaloncino. Un'opposizione che è correlabile, sul piano del contenuto, a quella fra mobilità e immobilità:

lustro : lumen :: mobilità : immobilità.

⁷ L'omologazione semisimbolica, che Greimas (*op. cit.*) pone come operazione risolutiva dell'analisi, può anche occorrere, per comodità ed esigenze di chiarezza, dopo ciascuna delle coppie di contrasti individuate.

Il corpo del bambino, che non è in mare né sulla spiaggia ma sul bagnasciuga, luogo contraddittorio del loro contatto, presenta colori, pieghe e riflessi illusori sul suo stato. Anche la posizione, orizzontale, stride con la postura eretta, tipica dell'uomo sveglio, ma è analoga alla distesa di mare, che è in movimento. Alcuni tratti, insomma, lascerebbero ritenere Aylan immobile, ma non inerte⁸. È il giacere k.o., a faccia in giù, a rivelarne il reale stato nell'immagine. Se la forza dello sguardo frontale sta nella possibilità di un'istanza di discorso che ci apostrofa come un "tu", la forza opposta del volto di profilo, ma abbattuto, con gli occhi chiusi e bocconi fino a non respirare, crea un'antistrofe: ci si trova davanti non a un "io" né a un "egli" ma a un "esso", non in grado di interagire. L'assurdità e insieme la potenza della visione di questa postura è il fattore principale di commozione e di impressione della foto nella memoria. Il *non poter credere vero* che quel bambino in quel luogo sia morto, sostenuto dal sapere enciclopedico che al mare i bambini giocano, si scontra con una postura disumana, con un *corpo a cui, in quella posizione, manca il fiato*. La foto di Aylan non ha il sensazionalismo delle icone precedenti dello stesso genere – la bambina nuda in fuga dal suo villaggio vietnamita incendiato con le bombe al napalm (Nick Út, Associated Press, 1972); la bambina sudanese denutrita, accasciata a terra a pochi passi da un avvoltoio (Kevin Carter, Premio Pulitzer, 1993). L'orrore che suscita è più intimo e soggettivo: dipende da se e come si accorda, uno a uno, con il respiro dello spettatore. Non fortuitamente la maggior parte delle rfigurazioni della foto – lo vedremo – offrono vie di scampo ad Aylan, scelgono il possibile come categoria estetica. "Del possibile, altrimenti soffoco"⁹.

A margine l'analisi della foto mostra che le strutture della semiótica strutturalista sono già nel reale, come spazi soggiacenti di posizioni relazionali e punti di vista orientanti, che restituiscono il senso degli eventi. Non esterne alla realtà né a priori nella mente, queste posizioni sono invece interne alle manifestazioni di superficie, stanno in profondità. Farle risalire ed evidenziarle dà allo sguardo una presa sensibile sul mondo.

4.2. Le rfigurazioni di Aylan

Le "letture" visive scaturite dal dettaglio fotografico sono tante e tali da poter dire che è il "caso Aylan" a puntare i riflettori sulla questione della rfigurazione. Un fenomeno di questa portata, che mette in luce la forma visiva dell'esegesi, non si era mai osservato. Nel corpus di analisi rientrano varianti del tipo I) *remake* e II) *manifestazioni* (vedi § 3), a loro volta da sottoarticolare. È soprattutto fattibile distinguere in ciascuna foto i due livelli della significazione e dell'interpretazione, che non si fondono insieme ma coesistono, stratificati.

In Figura 13 il corpicino di Aylan sul lembo di battigia si ripete identico, ma ruotato di 90 gradi in senso orario, così da non vederne l'asfissia. La citazione in questo allografo rafforza la significazione dell'autografo, la foto di Demir (Fig. 10), e del suo dettaglio (Fig. 11): il dramma di una morte disumana dovuta a cause umane. L'interpretazione, invece, è messa in scena ricontestualizzando Aylan nell'emiciclo del Parlamento europeo, che è il soggetto collettivo ritenuto responsabile e a cui si chiede il conto. Un semplice cambiamento di spazio basta a trasformare la foto-documento e la sua valorizzazione pratica in una foto di denuncia, con una valorizzazione critica. Altri reinnesti, meno obiettivi, non solo tornano sull'evento fornendo chiavi interpretative visive, ma ne riaprono il finale, pongono in essere alternative. Ci si rappresenta Aylan ora in volo, dotato di ali, ora rianimato dalla sua ombra che gioca con secchiello e paletta, ora sul dorso di un delfino intento a tuffarsi in mare, ora

⁸ C'è chi ha spiegato l'attrattiva della foto di Aylan riconoscendovi il *Pathosformel* di un'immagine archetipica della cultura occidentale, l'Amorino dormiente. A giugno del 2016 l'inaugurazione, a Lampedusa, del Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo, è stata allora sancita dall'esposizione, come conseguenza esplicita di questa analogia, dell'*Amorino* (1608) di Caravaggio, normalmente conservato a Firenze, Palazzo Pitti. Restano da considerare le lampanti differenze nella posa e nella condizione di esistenza.

⁹ Deleuze, Guattari 1991, trad. it., p. 178. I due autori esaltano qui il ruolo della letteratura, che "si mostra essenziale alla filosofia in quanto opera le proprie creazioni nella dimensione del possibile, fornendo al pensiero sperimentazioni gratuite e semplici composizioni estetiche [...], incarnando l'evento in una vita, in un corpo, in un universo, attraverso nuovi affetti e i nuovi percetti che essa crea e che mette in circolo". *Ibidem*, p. 32.

mentre dorme, illuminato dalla luna, sul letto di una cameretta, con un bicchier d'acqua sul comodino per ristorare gli eventuali risvegli (Fig. 14).

Altre foto recano tracce della seconda tipologia che ha preso piede dopo il ritrovamento del corpo del bambino: la manifestazione collettiva. In una di queste si vede il dettaglio della foto autografa sostituito da un disegno a matite colorate, ingrandito di formato e tenuto da un bambino (Fig. 15). Anche qui lo scenario cambia e la vittima, non più sulla battigia e visibile di faccia, gioca liberamente sott'acqua con alcuni coetanei. Sulle spiagge di tutto il mondo sono state realizzate sculture monumentali di sabbia in memoria di Aylan (Fig. 16) o si sono inscenate proteste con uomini e donne vestiti da Aylan e che ne ricreano il "contesto", sull'onda dell'hashtag della campagna di Save The Children #IoStoConAylan¹⁰.



Fig. 13. Rifigurazione di Aylan nella sede del Parlamento europeo, 3 settembre 2015, Internet, autore



Fig. 14 Rifigurazione di Aylan, Internet, autore anonimo, settembre 2015.



Fig. 15. Rifigurazione di Aylan a una manifestazione di protesta, settembre 2015.



Fig. 16. Tributo ad Aylan in una spiaggia di Rabat (Marocco), 9 settembre 2015.



Fig. 17. N. Asma, Diagramma di Aylan, www.dailysabah.com

¹⁰ Contesto in senso lotmaniano, come effetto dei processi di intersezione e traduzione fra il testo e i tre sistemi eterogenei I) testo-lettore; II) testo-altri testi; III) testo e suoi sottotesti, cioè i differenti linguaggi, stili e tempi che il testo convoca. Cfr. Migliore 2016b.



Fig. 18. A tavola con Aylan, www.nidalm.com

Il genere di discorso oscilla fra l'epidittico, quasi sempre a fini di biasimo, e il deliberativo, verso soluzioni che prolungano la vita del bambino. Moti di adesione affettiva e cognitiva portano a immaginare destini diversi, elaborano controfattuali. Questa proiettività è la caratteristica principale della rfigurazione, data anche la sua "appartenenza allo schematismo dell'immaginazione produttiva" (Ricœur 1984b, trad. it., p. 24) e che presenta come verosimili i prodotti della più libera immaginazione. Il registro può rimanere drammatico, e accentuare i toni della storia, come nell'elettrocardiogramma piatto dell'umanità ("Humanity") associato alla persona di Aylan (Fig. 17), diventare satirico, calcando la mano sulla negatività del presente e usando la figura dell'ironia (Fig. 18), o addirittura comico, fino a letture aberranti¹¹.

5. La rfigurazione come *medium*

Il concetto ricœuriano di "rfigurazione" includeva già il tratto di spostamento dal presente del racconto, di enunciazione al futuro. Si veda l'articolo che trascrive la conferenza tenuta al Centre d'Etudes Phénoménologiques di Louvain-La-Neuve, "Mimesi, referenza e rfigurazione in *Tempo e racconto*" (1990). Qui il filosofo motiva nuovamente l'abbandono del termine "referenza" (la *Bedeutung* fregeana) per chiarire la transizione dalla configurazione alla rfigurazione. "Rfigurazione mimetica" è preferibile a "referenza" non solo perché deriva dal termine figura e quindi dall'ordine dello schematismo dell'immaginazione produttiva (Ricœur 1984b, trad. it., p. 24), ma perché "va intesa nel duplice senso di mettere allo scoperto le profondità dell'esperienza del tempo e di *trasformarne l'orientamento*" (Ricœur 1990, trad. it., p. 187, corsivo ns.) e perché "Il mondo del lettore è reale, ma esposto alla *potenza rimodellante* derivante dalla sfera dell'immaginario" (*Ibidem.* p. 196, corsivo ns.). Parafrasando Ricœur (*Ibidem.* p. 197, corsivo ns.), se la prima metà dell'itinerario del testo è costituita dalla proiezione del mondo del testo dinanzi a se stesso, la seconda metà è ricoperta dall'atto di lettura, che è un vero e proprio *progetto di appropriazione*, senza il quale non si avrebbe né dispiegamento di un mondo al di là del testo né effetto del testo sul mondo del lettore. Gli effetti generati da un racconto contribuiscono al suo significato.

Ricœur si spinge a definire "l'atto di lettura" "un *medium* decisivo con cui i lettori iniziano a leggere in se stessi" (*Ibidem.* p. 198), una "lente di ingrandimento simile a quella che l'ottico di Combray, nella *Recherche* di Proust, porgeva al cliente" (*Ibidem.* p. 196). E fa un discorso predittivo delle nuove forme di rfigurazione: il "potere di illusione della strategia della persuasione" incontrerebbe la resistenza di "una retorica della dissimulazione e dell'ironia". Il lettore possiede "risorse opposte in questo

¹¹ I peggiori esempi in questo senso sono vignette ufficiali, fuori dall'ambito della rfigurazione anonima. All'indomani dei fatti di Colonia di capodanno del 2016, Laurent Sourisseau, in arte Riss, pubblica su Charlie Hebdo questo condizionale del terzo tipo: "Che cosa sarebbe diventato il piccolo Aylan da grande?" La sua risposta, verbale e visiva, sbalordisce: "un palpatore di sederi in Germania".



combattimento” che vanno ben oltre il suo orizzonte d’attesa e che lo impegnano a interpretare il quotidiano cimentandosi (Ricoeur 1990, trad. it., pp. 197-198)¹².

6. Analizzare l’interpretazione. L’agenda semiotica

Questo focus sulla veste odierna della rfigurazione cambia radicalmente il modo di poter indagare come si interpreta. Offre alla semiotica l’occasione rara di *analizzare* (in senso hjelmsleviano) *l’interpretazione* e di avere prove articolate per descrivere quel che accade nella fruizione e nell’estetica della ricezione. Testi e pratiche riconducibili alla classe della nuova rfigurazione sono recalcitranti alla sola analisi della significazione. La rfigurazione ingloba infatti al suo interno, sovrapposto alla significazione, il processo dell’interpretazione, che mantiene il suo essere lettura dei significati degli eventi, ma appare empiricamente tracciato e narrativizzato, sotto forma di immagini che espongono gli eventi. Finora esterna alla testualità e “non pertinente per la semiotica generativa”, “per le semiotiche dotate di un piano dell’espressione e di un piano del contenuto”¹³, l’interpretazione, con le nuove rfigurazioni, diventa un *medium*, una rappresentazione mediatrice alla Peirce, con la differenza, però, che il canale sfruttato è visivo e che l’aspetto del suo tempo presente è spesso proiettivo, prospettico. Nell’ambito della narratività l’interpretazione, definibile come sanzione enunciazionale, perché collocata nella cornice contrattuale della comunicazione, controparte dell’atto di manipolazione del destinante, diviene una sorta di sanzione *enunciativa*. Riconoscimento o disconoscimento del fatto non sono più in un mondo dell’esperienza separato dal racconto; entrano nei meandri della significazione del testo. Cosicché la nuova rfigurazione, come il laboratorio scientifico, non interpreta, ma “*interpreta* semioticamente parole e cose; è l’intercettore che dà agli oggetti la possibilità di *obbiettare* agli enunciati contrastanti che li descrivono” (Fabbri 2001).

Si tratta, per la ricerca a venire, di esaminare altre rfigurazioni, in grado di aiutare a comprendere come si articolano, in ogni singolo insieme, significazione e interpretazione, come si incassano enunciazioni eterogenee, che orientamenti, tinte e derive prende, nella fruizione, il racconto di un evento, usi e abusi. L’analisi dell’interpretazione è appena nata.

¹² Si tratterebbe, per Ricoeur, di prolungare l’idea di Gadamer, che “ha fatto dell’applicazione (*Anwendung*) e dell’appropriazione (*Aneignung*) lo stadio finale del processo *ermeneutico*”. *Ibidem*, p. 196. Cfr. Gadamer 1960.

¹³ Greimas, Courtés 1979, voce “Interpretazione”. Forse perché in mancanza di oggetti di descrizione giusti, la semiotica generativa ha finora estromesso il problema dell’interpretazione, limitandosi a definirla una “parafraresi che formula in un altro modo il contenuto equivalente di un’unità significante” o una vaga “riproduzione, nella lettura, della produzione del senso di cui rende conto la componente generativa”. *Ibidem*. Per Hjelmslev (1943, § 21) interpretare consiste nel selezionare, tramite l’uso, uno schema linguistico, ed ecco perché, a suo dire, l’interpretazione non è pertinente per la scienza del linguaggio. Su queste difficoltà sulla nozione cfr. Marsciani 2012b, § 1.3..



Bibliografia

- AA.VV., 2016, *Rimediazioni. Immagini interattive*, I, II, T. Migliore, a cura, Roma, Aracne.
- AA.VV., 2012, *Semiotica della protesta*, a cura di M. Leone, *Lexia. Rivista di semiotica*, 13-14, Roma, Aracne.
- AA.VV., 2007, *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo, a cura, Roma, Meltemi.
- AA.VV., 2006, *Remix-remake: pratiche di replicabilità*, N. Dusi, L. Spaziante, a cura, Roma, Meltemi.
- Blanchot, M., 1969, “La parole quotidienne”, in *L’Entretien infini*, Paris, Gallimard, pp. 355-366; trad. it., “La parola quotidiana”, in *L’infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi 1977, pp. 321-331.
- Bolter, J. D., Grusin, R., 1999, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), The MIT Press; trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, A. Marinelli, a cura, Milano, Guerini e Associati 2002.
- Booth, W., 1961, *Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it., *Retorica della narrativa*, Firenze, La nuova Italia 1996.
- de Certeau, M., 1980, *L’invention du quotidien*, Paris, Gallimard; trad. it., *L’invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni del Lavoro 2001.
- D’Agostino, S., 2009, *Soggetti di senso. Semiotica ed ermeneutica a confronto tra Ricœur e Greimas*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1991, *Qu’est ce que la philosophie?*, Paris, Minuit; trad. it., *Che cos’è la filosofia?* Torino, Einaudi 2002.
- Eco, U., 1962, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1977, “Una foto”, in “L’Espresso”, 29 maggio.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1990, *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, P., 2001, “Introduzione” a *Una notte con Saturno: saggi semiotici sul discorso scientifico*, B. Latour, a cura, Roma, Meltemi, pp. 9-24.
- Fabbri, P., 2011b, “Col senno di poi. Intorno a “14 maggio 1977””, in “E|C. Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici”, pp. 1-8.
- Fabbri, P., 2012, “Sulle immagini giuste. Conversazione con R. Finocchi e A. Perri”, ora in Id., *L’efficacia semiotica. Risposte e repliche*, G. Marrone, a cura, Milano, Mimesis 2017, pp. 185-200.
- Fabbri, P., Migliore, T., 2011a, “14 maggio 1977. La sovversione nel mirino”, in AAVV., *Storia di una foto*, Roma, DeriveApprodi, pp. 136-141.
- Finocchi, R., Paglia, M., 2016, “#hashtag: scrivere nell’epoca dei social media”, *Il Sileno, Filosofi(e)Semiotiche*, vol. 3, n. 1, 2016, pp. 66-77.
- Fontanille, J., 2006, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF; trad. it., *Pratiche semiotiche*, Pisa, ETS 2010.
- Gadamer, H. G., 1960, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr; trad. it., *Verità e metodo*, G. Vattimo, a cura, Milano, Bompiani 1983.
- Ginzburg, C., 2015, *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Milano, Adelphi.
- Goodman, N., 1968, *Languages of Art*, Indianapolis, Bobbs-Merrill; trad. it., *I linguaggi dell’arte*, Milano, Il Saggiatore 1976.



- Greimas, A. J., 1984, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, in “Actes Sémiotiques- Documents”, n. 60, pp. 5-24; trad. it., “Semiotica figurativa e semiotica plastica”, in: *Semiotica in nuce 2*, P. Fabbri e G. Marrone, a cura, Roma, Meltemi 2001, pp. 196-210.
- Greimas, A. J., Courtés, J., a cura di, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it., *Semiotica, Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, P. Fabbri, a cura, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Gruppo μ , 1992, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil; trad. it., *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, T. Migliore, a cura e trad., Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Hjelmslev, L., 1943, *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, Copenhagen, Munksgaard; trad. it., *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi 1968.
- Jakobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit; trad. it., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli ed. 2002.
- Lancioni, T., Marsciani, F., 2007, “La pratica come testo: per un’etnosemiotica del mondo quotidiano”, in: *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo, Roma, Meltemi, pp. 59-69.
- Leone, M., 2015, “To Be or Not to Be Charlie Hebdo: Ritual Patterns of Opinion Formation in the Social Networks”, in “Social Semiotics”, (25)5, pp. 656-680.
- Lotman, Ju.M., Uspenskij, B., 1971, “Problema ‘obučeniija kul’ture’ kak ee tipologičeskaja charakteristika”, in “Trudy po znakovim sistemam”, V, Tartu, pp. 167-176; trad. it., “La cultura e il suo insegnamento come caratteristica tipologica”, in *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani 1975, pp. 69-81.
- Magni, S., 2015, “Se il corpo di Aylan spegne la ragione”, in “La Nuova Bussola Quotidiana”, 4 settembre.
- Marrone, G., 2007, “Un nodo teorico: narrazione, esperienza, quotidianità”, Introduzione a AA.VV. 2007, pp. 7-14.
- Marsciani, F., 2012a, “L’ermeneutica di Paul Ricœur e la semiotica strutturale”, in “E|C. Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici”, 27 febbraio, pp. 1-8.
- Marsciani, F., 2012b, *Ricerche semiotiche II. In fondo al semiotico*, Bologna, Esculapio.
- Marsciani, F., 2000, “Introduzione” a P. Ricœur, A.J., Greimas 2000, pp. 7-19.
- Migliore, T., 2016a, “Introduzione”, in AA.VV., 2016, pp. 11-50.
- Migliore, T., 2016b, “Il contesto in Jurij Lotman”, in “Versus”, 123, Bologna, Il Mulino, pp. 293-308.
- Peirce, C.S., 2003, *Opere*, M. A. Bonfantini, a cura, Milano, Bompiani.
- Peverini, P., 2014, “Urban storytelling ed estetiche del quotidiano. Gli hashtag come parole chiave del sentire comune”, in “Logos Comunicação & Universidade”, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Edição 37, vol. 20.
- Ricœur, P., 1983, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil; trad. it., *Tempo e racconto I. L'intreccio e il racconto storico*, Milano, Jaca Book 1983.
- Ricœur, P., 1984a, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil; trad. it., *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book 1984.
- Ricœur, P., 1984b, “Le temps raconté [projet des conclusions au volume à paraître: *Temps et récit III*]”, in “Revue de métaphysique et de morale”, 89, n. 4, octobre-décembre, pp. 436-452; trad. it., “Il tempo raccontato” [progetto conclusivo al volume *Tempo e racconto III*]”, *Aut Aut*, 1986, n. 216, pp. 23-40.
- Ricœur, P., 1985a, “Figuration et configuration. A propos du *Maupassant* de A. J. Greimas”, in *Exigences et perspectives de la sémiotique*, H. Parret, H. G. Ruprecht, a cura, Amsterdam, John Benjamins B. V., pp. 801-809; trad.it., “Figurazione e configurazione. A proposito di Maupassant”, in Ricœur, Greimas 2000, pp. 52-62.
- Ricœur, P., 1985b, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil; trad. it., *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1986.



Ricœur, P., 1990, “Mimésis, référence et refiguration dans *Temps et Récit*”, *Etudes Phénoménologiques*, 11, pp. 29-40; trad. it., “Mimesi, referenza e rfigurazione in *Tempo e racconto*”, in AA.VV., *Filosofia e linguaggio*, D. Jervolino, a cura, Milano, Guerini 1994, pp. 187-200.

Ricœur, P., 1995a, *Réflexion Faite: Autobiographie Intellectuelle*, Paris, Esprit; trad. it., *Riflession fatta: autobiografia intellettuale*, Milano, Jaca Book, 1998.

Ricœur, P., 1995b, *La critique et la conviction*, Paris, Calmann-Lévy; trad. it., *La critica e la convinzione: a colloquio con François Azouvi e Marc de Launay*, Milano, Jaca Book 1997.

Ricœur, P., Greimas, A. J., 2000, *Tra semiotica ed ermeneutica*, F. Marsciani, a cura, Roma, Meltemi.

Nota biografica

Tiziana Migliore insegna Semiotica all'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. Ha insegnato allo Iuav, all'Università di Urbino e all'Università di Venezia Ca' Foscari, dove coordina il Centro Studi LISaV – Laboratorio Internazionale di Semiotica a Venezia. Vicepresidente dell'Associazione Internazionale di Semiotica Visiva (AISV-IAVS) e direttrice della collana editoriale Riflessi (Aracne, Roma), ha pubblicato più di sessanta articoli scientifici, in Italia e all'estero, le monografie *Biennale di Venezia. Il catalogo è questo* (Aracne, Roma 2012) e *Miroglifici. Figura e scrittura in Joan Miró* (Et al. EDIZIONI, 2011) e molti volumi collettanei, fra cui *Rimediazioni. Immagini interattive* (1, 2, It./Fra./Spa./Ingl., Aracne, Roma 2016), *Saussure e i suoi segni* (con P. Fabbri, Aracne Roma 2014) e *Argomentare il visibile* (Esculapio, Bologna 2008). È membro dei comitati scientifici di Sensibilia, Colloquium on Perception and Experience, e della serie *Documenti di Lavoro* (CiSS, Centro Internazionale di Scienze Semiotiche, Urbino). Collabora con i quotidiani *La Repubblica* e *Il Manifesto*.