

Strategie di opacizzazione dell'immagine e prassi enunciative nel discorso fotografico. A partire da tre "ritratti" di Man Ray

Francesca Polacci

Abstract

The paper proposes a critical overview of the concept of the enunciative praxis, in relation also to a semiotic theory of image. A critical review is followed by a second part in which a close examination is addressed to three photos by Man Ray. The photos are explored as "portraits" (or self-portraits) of the artist. The photo's analysis highlights some significant aspects of the enunciative praxis concept, its critical points and some possible consonances with the semiotic theory of image.

1. Prassi enunciative: una ricognizione critica per una semiotica dell'immagine

Questo saggio si propone di mettere brevemente a fuoco il concetto di prassi enunciativa, ripercorrendone le principali formulazioni, per saggiarne poi l'efficacia nell'ambito di una teoria semiotica dell'immagine.

Al contempo, le analisi delle opere selezionate, pongono all'attenzione alcune questioni di ordine teorico concernenti la relazione tra fotografia e scultura, aspetti che, per la loro complessità, saranno convocati in modo puntuale senza poter essere pienamente sviluppati in questa sede.

Come noto, il concetto di prassi enunciativa si sviluppa nell'ambito di uno studio delle passioni e nella proposta, da parte di Greimas e Fontanille (1991), di tracciarne una epistemologia. In risposta alla necessità di indicare tassonomie passionali, gli autori si confrontano con il problema di individuare delle costanti culturali, nonché di rendere conto della relazione tra costanti che si configurano come "universali", combinazioni rese disponibili dal sistema profondo della significazione e collocate a livello semio-narrativo, e i così detti "primitivi", ossia grandezze non realizzate, ma realizzabili, prodotte dall'uso e suscettibili di essere convertite in discorso.

La prassi enunciativa sarebbe quella forma di mediazione tra il livello profondo e quello di superficie in cui a subire un processo di conversione sono forme che nel corso della storia si sono fissate in schemi o formule preformate. Si pone così una questione concernente la relazione tra diacronia e sincronia che può chiarirsi recuperando il saggio di Greimas "Struttura e storia" (1966).

L'autore articola una riflessione sulla storicizzazione delle strutture della lingua, recuperando la nozione di *uso* quale proposta da Hjelmslev. Sostiene infatti che l'uso "si identifica con la storicizzazione della struttura. Il termine *uso* può ugualmente essere adibito per designare – come appunto fa Hjelmslev – la *struttura chiusa della storia*" (Greimas 1966, p. 118).

Ecco allora che se la prassi enunciativa è quella forma di mediazione che concerne strutture vincolate dalla storia, di ordine socioculturale, ma anche imposte dall'abitudine (ad es. riti, schemi, fraseologia ecc.), per Bertrand (2000) si ha un esito apparentemente paradossale: rispetto a una *langue* come sistema di regole e una *parole* come esercizio della libertà, la nozione di prassi enunciativa pone l'accento sui vincoli imposti a qualunque enunciazione. A ciò aggiunge: "Pertanto piuttosto che a una dicotomia è a una tricotomia che occorre rivolgersi per dar conto di una realtà in cui – tra la *parole* e il sistema – si inseriscono i prodotti dell'uso che il locutore attualizza e che sono condizione di una comunicazione efficace" (Bertrand 2000, p. 58).

Per rendere conto di una simile dinamica, l'autore, già in Bertrand (1993), propone l'efficace formula "l'impersonale dell'enunciazione", con la quale intende sì la presa di parola da parte di un singolo, ma per convocare un senso "già là", depositato nella memoria culturale, calcificato nei generi e in quelle formule assunte come costanti da una lingua.

Questo livello, che coincide con l'uso quale definito da Hjelmslev, costruisce un sistema di attese che taluni generi discorsivi possono rovesciare, come ad esempio nel caso dell'umorismo.

Bertrand, pertanto, già implicitamente tratteggia, almeno così ci sembra, quanto poi verrà sviluppato da Fontanille (1996, 1998), ossia la pertinenza, per rendere conto del fenomeno della prassi enunciativa, di diversi modi di esistenza semiotica.

La proposta di Fontanille, ripresa anche in Fontanille-Zilberberg (1998), è quella infatti di iscrivere il concetto nell'ambito di una semiotica tensiva, per poi indicare i diversi modi di esistenza semiotica come una delle discriminanti per specificarne il funzionamento¹.

Si profila così un movimento che può rendere conto della complessità di alcuni testi, ben descritto da Marrone:

Nasce così l'idea di una *profondità enunciativa*, tale per cui nel discorso ci sono almeno due grandezze, una realizzata e l'altra o attuale (dal lato della significazione), o potenziale (dal lato della storia). Per metafora visiva diremo che nel discorso c'è sempre un primo piano e uno sfondo che grazie alla prassi enunciativa possono scambiarsi i ruoli nel corso del processo discorsivo (Marrone 2003, p. 14).

Per quanto concerne il visivo, sebbene non diffusamente, la questione è stata affrontata da Floch (1995), il quale assume un punto di vista essenzialmente figurativo.

Anche Floch definisce la prassi come un atto in due tempi, in cui il secondo presuppone il primo: il primo atto prevede l'integrazione dei fatti d'uso nella lingua (quindi forme stereotipate etc.), il secondo consiste nella selezione e combinazione dei fatti d'uso per creare una struttura significante (ad es. un mito, un quadro etc.). Il primo passaggio coincide pertanto con la nozione di *uso* hjelmsleviano, il secondo indica propriamente la qualità della prassi enunciativa.

L'esempio che propone, la costruzione del logo Apple, a partire dalla deformazione di ciò che chiama il "segno" dell'arcobaleno, è interessante per il *modus operandi* seguito.

Il logo si costituisce deformando la forma stereotipica dell'arcobaleno, proponendo, ci dice Floch, una diversa sequenza delle bande colorate, nonché una loro orizzontalizzazione e l'abbandono della forma ad arco.

Una questione che si pone è: come l'autore identifica la forma stereotipica dell'arcobaleno (quello che chiama il suo "segno")? Non lo esplicita, ma il movimento chiaramente identificabile è un ampliamento del campo testuale per comprendere i prodotti di una certa cultura (quella occidentale) e verificare la forma ricorrente dell'arcobaleno. Questa, nella proposta di Floch, ha subito un processo di "catacresi", è divenuto un fatto d'uso, integrato al sistema della "lingua", per poi essere selezionato e modificato per entrare a far parte di una nuova struttura significante. Emerge così lo *spessore discorsivo* della prassi enunciativa, in quanto il risultato figurativo (il logo Apple) è esito di un confronto, di una *tensione*, tra una struttura realizzata e un "prassema visivo" (il "segno" arcobaleno).

Il caso proposto da Floch offre una risposta in essere a un problema più generale, tuttavia non esaurisce, a nostro avviso, le possibili criticità di un'applicazione al visivo del concetto di prassi enunciativa².

¹ La dinamica è così descritta: "(i) Le forme semio-narrative costituiscono la competenza enunciativa virtuale; (ii) la prima operazione della prassi è la convocazione di queste forme in discorso, vale a dire una prima attivazione-selezione nel percorso generativo che le *attualizza*; (iii) i prodotti di questa convocazione sono di due ordini: da una parte delle occorrenze che si *realizzano* in discorso, dall'altra dei *prassemi* (i tipi) che sono *potenzializzati* dall'uso; (iv) i prodotti *potenziali* sono sia messi in memoria (in disponibilità) sia *realizzati* da una nuova convocazione in discorso; (v) essi conoscono allora due trasformazioni diverse: o sono convocati per essere *virtualizzati*, ossia "de-enunciati" a vantaggio di una riapertura di una combinatoria virtuale; oppure sono a loro volta *realizzati* in occorrenze, non appena che il discorso sfrutta direttamente le forme canoniche disponibili" (Fontanille e Zilberberg 1998, pp. 129-130 trad. mia).

Il riconoscimento dei “prassemi visivi” è infatti movimento complesso che di volta in volta va precisato e può presentare zone d’ombra non immediatamente risolvibili. Tocca da un lato la questione della costruzione di stereotipi³, dall’altro quella, connessa alla prima, inerente il riconoscimento di “motivi”⁴.

Dal punto di vista di una semiotica della cultura, un aspetto a nostro avviso centrale concerne il fatto che anche nel visivo il concetto di prassi enunciativa è suscettibile di essere pertinente in qualsiasi produzione culturale. Visto che i testi prodotti sono interpretabili come rielaborazioni di un già detto precedente, si tratta di stabilire, di volta in volta, il *grado* di attivazione e pertinenza di tale livello. La *profondità discorsiva* costruita attraverso la convocazione di elementi preformati – siano essi motivi iconografici, configurazioni visive ricorrenti, elementi “previncolati” come nelle operazioni di bricolage, quindi assemblage, etc. – può essere, ancora a grandi linee, distinta, riconoscendo testi in cui il rapporto con la tradizione è coerente, riproponendo le strutture dalle quali attinge in modo prevalentemente inalterato, oppure testi in cui è maggiormente evidente un lavoro di posizionamento critico rispetto a quanto messo in discorso⁵.

La prassi enunciativa invita dunque a riflettere sulla *relazione* tra sedimentazione culturale attivata dal testo e posizionamento delle immagini in questione rispetto al genere discorsivo convocato.

Le fotografie di cui proporremo un’analisi nel paragrafo seguente problematizzano proprio tale aspetto, nonché, per anticipare una delle conclusioni, invitano a individuare un movimento ulteriore, che contribuisca a far risaltare l’operatività del concetto in ambito visivo.

2. Opacizzazione dell’immagine nel discorso fotografico

Per “testare” il concetto di prassi enunciativa nel visivo, proponiamo l’analisi di tre fotografie che presentano altresì strategie di costruzione dell’immagine piuttosto complesse.

Le opere selezionate sono fotografie eseguite da Man Ray: *Man* (1918-20) è fatta a un oggetto d’uso trasformato in ready-made, le altre due *Woman* (1918-20) e *Integration of Shadows* (1919) a un *assemblage* costruito dall’artista; entrambi gli oggetti sono allestiti per essere fotografati e poi sono andati perduti⁶.

Man Ray, come altri autori a lui contemporanei, inizialmente non si occupa di fotografia, ma si improvvisa fotografo per immortalare le proprie opere d’arte (dipinti, *assemblages* etc.), perché non soddisfatto di quanto realizzato da operatori professionisti. Gli scatti alle proprie opere sono pertanto, all’inizio, di tipo “documentario”, fatti per essere pubblicati su cataloghi di mostre o riviste d’arte.

In una fase ancora iniziale del suo percorso come fotografo, realizza le tre immagini che abbiamo selezionato. Scelta motivata almeno da due ordini di motivi.

Il primo in relazione al sistema estetico dell’artista e l’ipotesi più generale è che siano immagini cruciali nella sua produzione, in quanto sono tra le prime foto in cui Man Ray si riconosce e si dichiara come fotografo.

² È pertinente, ad esempio, la relazione tra prassi enunciativa e stile. Floch e Fontanille suggeriscono di rivedere lo stile, alla luce della prassi enunciativa, come una “deformazione coerente”. Tale proposta sembra improntata prioritariamente alla definizione di stile in teoria letteraria e non tener sufficientemente in conto quanto proposto in teoria dell’arte, dove lo stile oltre a subire definizioni diverse a seconda delle epoche storiche, non è inteso, o almeno non necessariamente, come una “deformazione” di una norma presupposta. Per una disamina della nozione di stile attenta a mettere in luce i luoghi teorici chiave per la semiotica, cfr. Lancioni (1996, 2012).

³ A proposito dello stereotipo, cfr. Marrone (1994) che propone di ripensarlo in funzione della centralità delle *configurazioni discorsive*. Si tratterà quindi di indagare non tanto la struttura interna dell’elemento ricorrente, ma la relazione tra questo e la struttura narrativa in cui va a inserirsi. Ecco allora che come unità ricorrente in racconti diversi sarà una sorta di luogo comune del discorso, viceversa dal punto di vista delle strutture profonde è una variabile, un elemento tematico e figurativo di superficie rispetto a un’architettura testuale più profonda. Sul “luogo comune” si veda anche Courtés (1994).

⁴ Non ripercorreremo di seguito la vasta bibliografia di cui è stato oggetto il motivo, ma ci limitiamo a rimandare a Calabrese (2012) per un punto di vista semiotico e comparativo con la teoria delle arti.

⁵ Per uno sguardo attento alla relazione tra prassi enunciativa e semiotica della cultura, cfr. Lorusso (2017).

⁶ Su Man Ray fotografo la bibliografia è estesa, per le opere e i temi in esame in questo paragrafo, cfr. Schwarz (1977); Martin (1981, a cura); de l’Écotais e Sayag (1998, a cura); Mundy (2008, a cura).

Il secondo, inevitabilmente intrecciato con il primo, concerne lo statuto teorico di queste opere. Ossia sono immagini che riflettono, meta-discorsivamente, sulle potenzialità espressive e conoscitive della fotografia. Questo secondo aspetto va a toccare questioni qualitativamente diverse ma entrambe centrali, ossia la relazione tra scultura e fotografia da un lato – si tratta infatti di foto di sculture, sebbene sui generis (un *ready-made* e un *assemblage*) – e, come anticipato, il concetto di prassi enunciativa dall'altro.

Man (Fig. 1) e *Woman* (Fig. 2) sono esposte insieme alla prima esposizione Dada a Parigi nel 1921 e in seguito la titolazione sarà invertita⁷. Queste, in virtù principalmente della titolazione, che suggerisce anche di intenderle come complementari, e della costruzione visiva dell'immagine, invitano a riconoscere un “senso già là”, depositato nella storia della rappresentazione, che permette di ricondurle al genere ritratto.

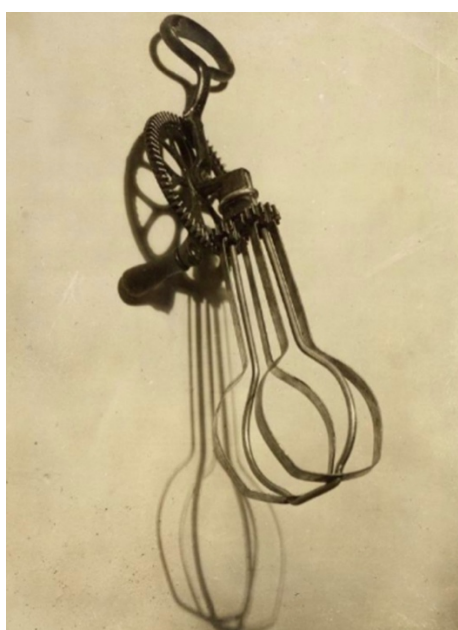


Fig. 1 – *Man*, Man Ray, 1918-1920 c., stampa ai sali di argento, cm 43,7 x 33,4 cm, MoMA, New York

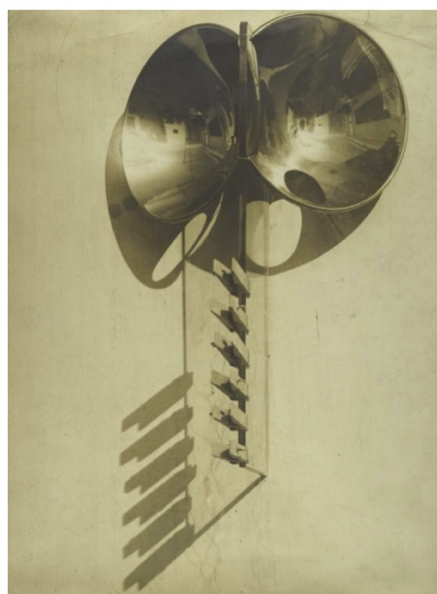


Fig. 2 – *Woman*, Man Ray, 1918-1920 c., stampa ai sali di argento, cm 43,7 x 33,4 cm, MoMA, New York

È significativo che nella bibliografia critica dedicata a queste fotografie nessun autore faccia riferimento al genere ritratto o autoritratto, sebbene vi siano evidenze testuali che invitano a andare in tale direzione. Ed è tanto più sorprendente anche in ragione del fatto che Man Ray, negli stessi anni in cui compone queste foto, inizia, sebbene ancora non affermato come fotografo, a fare del ritratto fotografico una fonte di sostentamento. Se i ritratti fotografici che realizza per avere un'entrata economica si conformano al genere, uniformandosi al gusto dell'epoca, le foto in oggetto mettono in discorso un diverso posizionamento⁸.

⁷ Cfr. Marcoci (2014).

⁸ Far riferimento al *genere* ritratto fotografico apre dei luoghi di problematicità che andrebbero chiariti meglio, sia nelle relazioni, molto strette, con la storia della pittura, sia perché è un genere che presenta una eterogeneità di possibilità al proprio interno. Un simile percorso non può essere sviluppato in questa sede, possono però, a un livello di generalità piuttosto elevata, essere indicati dei tratti isotopanti, ad esempio nel tipo di inquadratura della figura; nella posizione della figura rispetto alla camera; nell'uso delle ombre. Cfr. Guadagnini e Zanot (2008, a cura); Lenman (2008, a cura) *ad vocem*.

2.1 Fotografia e ready-made

Prima di prendere in esame la relazione con il genere ritratto, ci sembrano necessarie alcune considerazioni che concernono la creazione di una foto che trasforma un oggetto d'uso, nella fattispecie una frusta sbattiuova, in ready-made. La domanda sottesa pertanto è *come* la grammatica espressiva della fotografia è utilizzata per dar forma a un ready-made.

Possiamo notare, ad esempio, che le componenti morfologiche dell'oggetto che, all'interno di un paradigma in cui è magnificata la sua funzione si fanno carico di marche enunciazionali, come la presa in alto, o il pomello per far ruotare le fruste sul retro, sono, dall'opera fotografica, sia riqualificate dal punto di vista figurativo, anche grazie alla titolazione (la presa diventa testa, il pomello fallo), sia è sospeso il livello enunciazionale inscritto nella morfologia dell'oggetto; ossia ciò che reca traccia di un invito all'uso è grazie all'inquadratura, al punto di vista (dal basso), e alla disposizione dell'oggetto di tre quarti, congelato.

A ciò si aggiunge che la disposizione dell'oggetto e l'illuminazione fanno sì che la frusta sia in *trompe-l'œil*, contribuendo a quel rovesciamento appena indicato dove l'unico elemento che nel sistema di riferimento funzionale non deve essere impugnato è quello, nella foto del ready-made, che interpella l'osservatore, invadendone idealmente lo spazio.

Ovviamente se lo stesso oggetto fosse fotografato per un manuale d'uso lo sarebbe in tutt'altra modalità, magnificando le componenti funzionali per illustrare come utilizzarle, viceversa in questo caso le scelte realizzate permettono una trasformazione del sistema di riferimento, da uno funzionale a uno in cui l'oggetto è implementato – in termini goodmaniani – come opera d'arte⁹. Lo scarto è realizzato dal *discorso fotografico* che fonda il ready-made, in virtù delle scelte appena indicate, ma anche grazie alla *profondità discorsiva* costruita, dunque anche grazie alla convocazione del genere ritratto, di cui adesso tratteremo.

2.2 All'ombra della fotografia

Attingendo alle formulazioni di Fontanille (1998) a proposito della prassi enunciativa, possiamo riconoscere in Fig. 1 come co-presenti e in tensione reciproca due modi di esistenza semiotica, la potenzializzazione e la realizzazione.

Il genere ritratto è potenzializzato, è sullo *sfondo* come propone di intendere la potenzializzazione Marrone (2003), mentre in *primo piano* vi è il riconoscimento di un oggetto d'uso. La relazione tra primo piano e sfondo genera un effetto di senso umoristico, in cui il ritratto di un uomo è convocato e al contempo, a livello di realizzazione, è denegato, aprendo una distanza ironica tra il riconoscimento di un oggetto d'uso e possibili continuità figurative con la figura di un uomo.

La specificità (e innovatività) dell'opera di Man Ray è proprio in relazione alla convocazione del genere ritratto, in quanto in ambito Dada sono numerose le composizioni, in particolare pensiamo a quelle di Picabia, che giocando con la titolazione generano effetti umoristici nel suggerire continuità tra componenti meccaniche e parti antropomorfe.

Poi un lavoro estremamente interessante concerne l'ombra. L'ombra proiettata dall'oggetto è tale da creare un'ambiguità nella distinzione con la forma: raddoppia l'oggetto fin quasi ad assumerne analoga consistenza.

Dell'ombra in questa foto si occupa Stoichita, il quale invita a riconoscere l'elaborazione di una retorica dello sdoppiamento:

Il rinnovamento proposto dal fotografo non ha a che fare con la mimesis, ma è un rinnovamento simbolico, giacché il reale non vi si rispecchia, ma arretra in se stesso, lasciando emergere come unica caratteristica la riduzione continua: i fili che si ripetono formano l'oggetto, l'oggetto forma il proprio doppio d'ombra, la fotografia raddoppia il tutto aprendo così la serie infinita di tutte le riproduzioni possibili (Stoichita 1997; tr. it. 2008, p. 182).

⁹ Cfr. Goodman (1984). Le brevi considerazioni proposte sono solo alcuni spunti in seno a una pista di ricerca a nostro avviso attualmente aperta e che concerne la possibilità che la fotografia, con la sua grammatica espressiva, possa sostituirsi al gesto dell'artista nel fondare il ready-made.

Ecco allora che è riconoscibile un ulteriore livello nella tensione tra primo piano e sfondo, quindi tra potenzializzazione e realizzazione.

Quanto realizzato con l'ombra, in primo piano, è un *commento* al genere ritratto, l'ombra qui non è funzionale a far risaltare la figura, ma restituisce il rovescio del ritratto o meglio ne diventa il suo doppio, aprendo a una retorica dello sdoppiamento.

Al contempo prende forma una riflessione sullo statuto dell'immagine fotografica: in virtù di un'indistinzione tra opera e suo doppio è scardinata la relazione gerarchica tra originale e copia.

L'ombra è centrale anche nelle altre due immagini (di cui non si occupa Stoichita) e che prenderemo in esame ancora in relazione al concetto di prassi enunciativa per poi recuperare la pertinenza della relazione fotografia-scultura.

In *Woman* (Fig. 2) riconosciamo una lastra in vetro fissata al supporto e zenitale rispetto allo sguardo dell'osservatore, lastra cui sono attaccate delle mollette (da cui calano dei fili di nylon), nella parte alta sono inseriti due elementi concavi molto simili a due riflettori in uso presso gli studi dei fotografi. Tutte le componenti dell'assemblage concernono il *fare* fotografico, dallo scatto della foto al suo sviluppo. La figura ritratta, nominata *Woman* e poi *Man* quando i titoli sono invertiti, è qualificata come un fotografo. Ciò permette di avanzare la proposta che sia lecito identificare un autoritratto come *autobiografia* (cfr. Calabrese 2006), in cui Man Ray mette in scena la propria identità di fotografo. Autoritratto che si raddoppia anche nell'immagine riflessa dai riflettori: oltre al flash intravediamo, rovesciato, l'apparecchio fotografico (che ci interpella e restituisce lo spazio occupato dall'osservatore) e di scorcio, deformata, la mano del fotografo che clicca sul dispositivo per fare la foto a distanza (Fig. 2 part.).

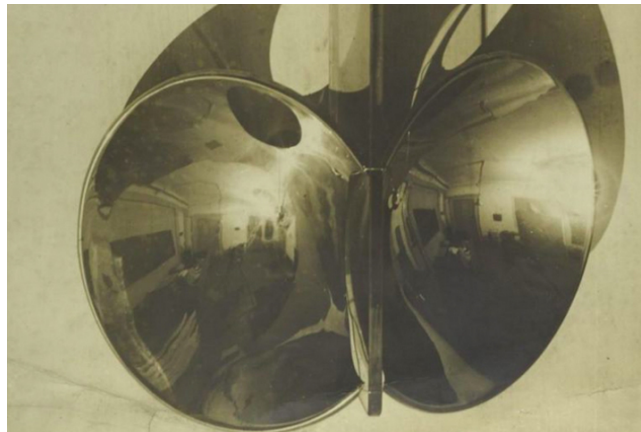


Fig. 3 – *Woman*, Man Ray, 1918-1920 c., stampa ai sali di argento, cm 43,7 x 33,4, MoMA, New York, particolare rovesciato

Vi è la *mise en abîme* di alcuni “tratti notevoli”: l'autoscatto è dispositivo che permette l'autoritratto fotografico, l'artista lo usa sottraendo però la propria immagine per lasciare unicamente la mano.

La mano è elemento ricorrente e caratterizzante molti autoritratti, poi una mano in primo piano deformata e di scorcio su una superficie riflettente rimanda a nobili precedenti, nonché è ricorrente anche negli autoritratti di Man Ray. Peraltro, la mano per l'artista diverrà nel tempo una sorta di firma, forse anche per l'assonanza tra il suo pseudonimo e la pronuncia francese di mano.

L'elevato livello di elaborazione riconoscibile nella messa in scena di un autoritratto contraddistingue anche le ombre.

Le ombre delle mollette meritano uno sguardo ravvicinato: sono perfettamente parallele e della stessa forma, e per ottenere ciò è necessario che la fonte di luce sia lontana e molto intensa. Il punto di vista è

in basso a destra in posizione tale che il vetro e le mollette siano riprese fortemente di scorcio, per risultare maggiormente leggibili attraverso le proprie ombre¹⁰.

L'ombra sembra assumere maggiore rilievo rispetto all'oggetto, permettendone una migliore appercezione. Potremmo dire che qui l'ombra inverte la relazione gerarchica con l'oggetto: non è generata da questo, ma diviene essa stessa matrice che dà forma alla composizione¹¹.

Integration of Shadows (Fig. 3) porta agli esiti estremi il lavoro sull'ombra iniziato nelle prime due immagini.

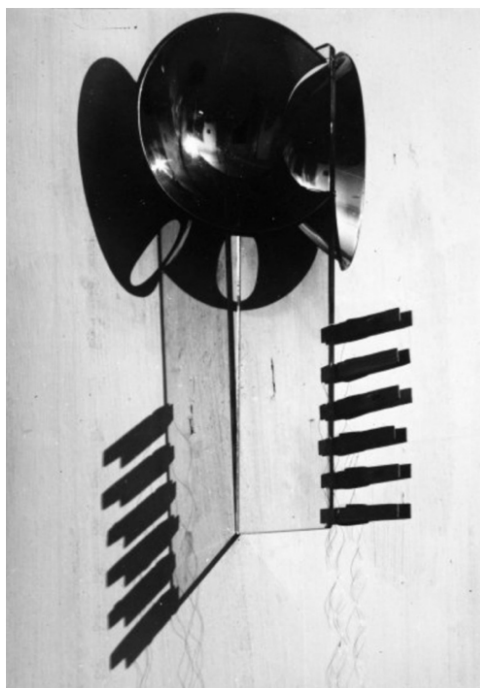


Fig. 4 – *Integration of Shadows*, Man Ray, 1919, stampa ai sali di argento, cm 28,5 x 19,7, Reina Sofia, Madrid

La relazione tra oggetto e ombra è ambigua, tale che non è immediatamente decifrabile quali parti restituiscano la ripresa dell'assemblage e quali la sua ombra. L'unico elemento che disambigua parzialmente è il flash dello scatto che si rispecchia nei due riflettori.

Prima di questa fotografia con ogni probabilità Man Ray modifica lievemente (rispetto alla precedente) la disposizione del vetro e dei due riflettori, poi fa scivolare la camera a sinistra, così che il vetro che sostiene le mollette risulti parallelo al fondo. La lastra in vetro e le mollette sono retroilluminate tale da essere quasi identiche alla propria ombra, per dimensioni e tonalità.

L'assemblage fotografato è pressoché indistinguibile dalla sua ombra, non si dà più una dialettica tra negativo e positivo, ma è reso visibile unicamente il negativo dell'oggetto, che lo fonda e ne indica il perimetro.

Vi è una progressione nelle tre immagini: se nella prima è riconoscibile una retorica dello sdoppiamento, nella seconda l'ombra genera la composizione, ne diviene matrice, in quest'ultima l'oggetto è la propria ombra.

Si profila una forma di platonismo alla rovescia, l'ombra non è apparenza ingannevole, ma fonda la possibilità di darsi dell'oggetto fino a sostituirlo, fino a divenire a esso indistinguibile.

¹⁰ Uno sguardo analitico, attento alle ombre, è presente in McCauley (2017).

¹¹ Peraltro, l'ombra che genera l'oggetto (nella fattispecie il profilo d'ombra che si staglia su un muro) è uno dei miti di fondazione della ritrattistica, cfr. tra gli altri Gombrich (1995).

Ora, l'ambiguità della relazione tra oggetto e ombra ha una ricaduta sulla percezione dello spazio occupato dall'assemblage. Il lavoro sull'ombra non si profila solo come riflessione meta-teorica sullo statuto dell'immagine fotografica, invertendone i connotati (restituendo il negativo di un oggetto anzi che il suo positivo), ma opera per mostrare come una scultura occupi lo spazio.

Nel momento in cui è reso ambiguo lo spazio occupato, la foto dell'assemblage apre alle criticità nella restituzione di una scultura. E questo è un aspetto cruciale.

Non è chiaro ad esempio, in virtù anche della sovraesposizione del fondo, quale sia lo spazio occupato dal vetro e dalle mollette sulla sinistra, entrambi sembrano proiettarsi in un aldilà dell'opera, suggerendo uno spazio tridimensionale. Si crea poi un gioco ambiguo nella relazione con le mollette e vetro posti a destra, sembra darsi una reversibilità tra un aldilà che si rovescia in un aldiqua dell'opera. È uno spazio che vacilla, che sembra sottrarsi alle regole prospettiche sottese anche alla camera oscura, restituendo, come scrive Merleau-Ponty (1964) a proposito di Cézanne, una profondità che si sostanzia nell'esperienza della reversibilità delle dimensioni.

L'ambiguità costruita in questa parte dell'opera trova una eco nella parte superiore dell'immagine: i riflettori raddoppiati dalle ombre mettono in scena un'opera suscettibile di essere vista a 360°.

Integration of Shadows pone, meta-discorsivamente, il problema della restituzione di un oggetto tridimensionale sulla superficie bidimensionale della fotografia, dunque di un oggetto al quale nello spazio fenomenologico della scultura si può girare attorno e che viceversa il supporto planare della foto vincola a un punto di vista unico.

L'opera fa esplodere l'unicità del punto di visione per recuperare quei punti di vista sull'immagine espunti da una canonica riproduzione fotografica, trasformando i vincoli espressivi della foto in potenzialità conoscitive.

Potenzialità conoscitive da intendersi sia in senso storicizzato, in relazione alle teorie sulla visione fotografica che in quegli anni stavano maturando¹², ma anche in senso propriamente enunciazionale.

Significativo a tal proposito il passaggio di Paolo Fabbri ne *La svolta semiotica* dove è proposta, almeno così ci sembra, una riflessione sulla biunivocità del processo di prassi enunciativa:

Non c'è da un lato il sistema linguistico e dall'altro il messaggio individuale: c'è un soggetto dell'enunciazione che, mediando tra queste due istanze, produce in un solo momento il testo e le regole per produrre quello stesso testo (Fabbri 1998, p. 115).

Nel nostro caso l'opera scardina *localmente* le regole stabilite dall'*uso* per produrre una foto di scultura.

Per quanto concerne la teoria semiotica, l'aspetto forse più significativo che il lavoro analitico rivolto alle foto di Man Ray ha messo in luce interessa la relazione tra modi di esistenza semiotica e livello meta-testuale della fotografia. Ossia è nella *relazione* tra potenzializzazione e realizzazione che prende forma uno spazio metadiscorsivo, di opacizzazione dell'immagine¹³. Tale aspetto invita a riflettere sul concetto di prassi enunciativa in relazione al visivo, domandandosi ad esempio se la possibilità che si innesti un livello metateorico nella relazione tra modi di esistenza semiotica non inviti a ripensare parzialmente il concetto per una teoria semiotica dell'immagine.

¹² Cfr. in particolare Moholy-Nagy (1925). Si veda poi Diodato e Somaini (2011, a cura); Somaini (2010; 2016).

¹³ Cfr. Marin (1989; 1994).



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Bertrand, D., 1993, "L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative: conversion, convocation, usage", in "Protée", vol. 21, n. 1, pp. 25-33.
- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan HER; trad. it. di A. Perri, *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi 2002.
- Calabrese, O., 2006, *L'art de l'autoportrait*, Paris, Citadelles&Mazenod; trad. it. *L'arte dell'autoritratto*, Firenze-Lucca, La casa Usher 2010.
- Calabrese, O., 2012, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher.
- Coelen, P. van der, Stocchi, F., a cura, 2014, *Brancusi, Rosso, Man Ray: Framing Sculpture*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.
- Courtés, J., 1994, "Un 'lieu commun' en ethnolittérature: le 'motif'", in "Protée", vol. 22, n. 2, a cura di E. Landowski e A. Semprini, *Le lieu commun*, 1994, pp. 86-96.
- Diodato, R., Somaini, A., a cura, 2011, *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, Il Mulino.
- de l'Écotais, E., Sayag, A., a cura, 1998, *Man Ray. La photographie à l'envers*, catalogo dell'esposizione presso il Centre Georges Pompidou, 29 aprile-29 giugno 1998, Paris, Seuil.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., 2017, *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, a cura di G. Marrone, Milano-Udine, Mimesis.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Ferraro, G., Santangelo, A., a cura, 2017, *Narrazione e realtà. Il senso degli eventi*, Roma, Aracne.
- Floch, J.-M., 1986, *Les formes de l'empreinte*, Fanlac, Périguet; trad. it. di L. Scalabroni, *Forme dell'impronta*, Roma, Meltemi 2003.
- Floch, J.-M., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF; trad. it. *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*, Milano, Franco Angeli 2008.
- Fontanille, J., 1996, "Stile e prassi enunciativa", in "Carte semiotiche", n. 3, nuova serie, settembre 1996, pp. 11-33.
- Fontanille, J., 1998, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulims.
- Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998, *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Gombrich, E.H., 1995, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London, National Gallery Publications; trad. it. di M.C. Mundici, *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Torino, Einaudi 1996.
- Goodman, N., 1968, *Languages of Art*, London, Bobbs Merrill; trad. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, Milano, Il Saggiatore 2003.
- Goodman, N., 1984, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, MA, Harvard University Press; trad. it. parz. *Arte in teoria e arte in azione*, Milano, Et al. 2010.
- Greimas, A.J., 1966, "Structure et Histoire", in "Les Temps modernes", n. 246, pp. 815-827; trad. it. "Struttura e storia", in Idem, *Del senso*, Milano, Bompiani 1974, pp. 109-121.
- Greimas, A.J., 1970, *Du sens*, Paris, Seuil; trad. it. di S. Agosti, *Del senso*, Milano, Bompiani 1974.
- Greimas, A.J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in "Actes Sémiotiques", *Documents*, 60; trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in P. Fabbri, G. Marrone, a cura, 2001, pp. 196-210.
- Greimas, A.J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad. it. di F. Marsciani e I. Pezzini, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose, agli stati d'animo*, Milano, Bompiani 1996.
- Guadagnini, W., Zanot, F., a cura, 2008, *Faces. Ritratti nella fotografia del XX secolo*, Lucca, Ed. Fondazione Ragghianti studi sull'arte.
- Guastini, D., Ardovino, A., a cura, 2016, *I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Cosenza, Pellegrini.
- Hamill, S., Luke, M.R., a cura, 2017, *Photography and Sculpture: the Art Object in Reproduction*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- La Fauci, N., a cura, 1994, *Il telo di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi*, Palermo, l'Epos.
- Lancioni, T., 1996, "Lo stile e il senso: dalla teoria dell'arte alla semiotica", in "Carte semiotiche", n. 3, nuova serie, settembre 1996, pp. 94-110.
- Lancioni, T., 2012, *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, Firenze-Lucca, La casa Usher.
- Lenman, R., 2008, *Dizionario della fotografia*, ed. it. a cura di G. D'Autilia, Torino, Einaudi.
- Lorusso, A.M., 2017, "La voce della storia", in G. Ferraro, A. Santangelo, A., a cura, 2017, pp. 187-202.



- Manetti, G., 2008, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori.
- Martin, J.-H., a cura, 1981, *Man Ray photographe*, Paris, Sers; trad. it. *Man Ray fotografo*, Milano, Idea Books 1982.
- Marcoci, R., 2014, "Costantin Brancusi e Man Ray. Production, Reproduction, Optical Manifestos", in P. van der Coelen, F. Stocchi, a cura, 2014, pp. 35-48.
- Marcoci, R., a cura, 2010, *The Original Copy: Photography of Sculpture 1839 to Today*, New York, The Museum of Modern Art.
- Marin, L., 1989, *Opacité de la peinture, Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales 2006; trad. it. di E. Gigante, *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze-Lucca, VoloPublisher 2012.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, a cura di Daniel Arasse et alii, Paris, PUF; trad. it. parz., a cura di L. Corrain, *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi 2001.
- Marrone, G., 1994, "Luoghi comuni: un'ipotesi semiotica", in N. La Fauci, a cura, 1994.
- Marrone, G., 2003, "Retorica della notizia. Prassi enunciativa nel telegiornale", in *Narratività e media*, Quaderni di lavoro e pre-pubblicazioni, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, pp. 9-25.
- McCaughey, A., 2017, "Sleight of Eye. Man Ray, Duchamp, and the Photography of New Sculptural Forms", in S. Hamill, M.R. Luke, a cura, 2017, pp. 153-174.
- Merleau-Ponty, M., 1964, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard; trad. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE 1989.
- Moholy-Nagy, L., 1925, *Malerei, Photographie, Film*, Munich, Albert Langen Verlag; trad. it. di B. Reichlin, *Pittura, fotografia, film*, nuova ed. a cura di A. Somaini, Torino, Einaudi 2010.
- Mundy, J., a cura, 2008, *Duchamp, Man Ray, Picabia*, London, Tate Publishing.
- Ray, M., 1963, *Self portrait*, London, Andre Deutsch; trad. it. di M. Pizzorno, *Autoritratto*, Milano, Mazzotta 1975.
- Schwarz, A., 1977, *Man Ray. The Rigour of Imagination*, London, Thames and Hudson; trad. it. di L. Sosio, *Man Ray. Il rigore dell'immaginazione*, Milano, Feltrinelli 1977.
- Somaini, A., 2010, "Fotografia, cinema, montaggio. La "nuova visione" di László Moholy-Nagy", in L. Moholy-Nagy, 1925, nuova ed. a cura di A. Somaini, 2010, pp. IX-LVI.
- Moholy-Nagy, 2016, "Interattività, intermedialità, tecno-estetica. Quarant'anni di confronto con l'opera di Vertov (1975-2015)", in D. Guastini, A. Ardovino, 2016, pp. 241-256.
- Stoichita, V.I., 1993, *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck; trad. it. di B. Sforza, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore 1998.
- Stoichita, V.I., 1997, *Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books; trad. it. di B. Sforza, *Breve storia dell'ombra*, Milano, Il Saggiatore 2008.