

zione causale, un'altra relazione formale). Se però dell'immagine non vi è ragione, non vi è pensiero dell'immagine<sup>10</sup>. Non è dunque in forza di un sapere che, per l'interpretante, l'immagine significa e sta per l'oggetto. Nel passo che prima riportavo, Peirce scriveva in effetti che l'Icona si riferisce all'Oggetto «*in virtù dei caratteri suoi propri*», non in virtù di una regola che selezioni quei caratteri e nemmeno in virtù di una causa che li ponga come suoi propri effetti. I caratteri propri dell'immagine in quanto immagine rimangono perciò del tutto problematici.

Ma se non è in forza di un sapere che l'immagine sta per l'oggetto, e se l'immagine non deve essere espulsa semplicemente dalla sfera del pensiero, cioè dalla sfera del segno, dal momento che pensare è sempre, per Peirce, *thought in signs*, ciò dipende dal fatto che è piuttosto sullo sfondo di una simile somiglianza che è possibile, in generale, pensare. Potremmo dire così con una certa enfasi: l'essere si esprime, accade in figura di, *sub specie*. La somiglianza è originaria. Vi è una sorta di *iconismo primario* che fonda in generale la relazione segnica. Lungi dal potersene stare accanto agli altri segni, l'immagine scivola così al fondo e mostra di essere il carattere originario di ogni segno, la dimensione primaria, che non può essere significata, in cui ciascun segno può esercitare la sua funzione ed essere usato, e per cui è in generale possibile un pensare.

Problematica diviene, sulla base di questo approfondimento, la stessa definizione generale di segno. Per Peirce: l'immagine, in quanto è un segno iconico, somiglia all'oggetto *per l'interpretante*. La somiglianza si trova così ad essere ad un tempo somiglianza *per l'altro*, cioè per l'interpretante, e somiglianza in se stessa, *in virtù dei caratteri propri dell'immagine*. In realtà, l'interpretante interpreta l'immagine come somigliante all'oggetto – e in virtù di questa somiglianza significativa l'oggetto. Ma se ora domandiamo *in virtù di che* l'interpretante interpreta l'immagine, in mancanza di un sapere (e ancora, per dir così, in via per pensare), non abbiamo e non possiamo avere risposta. Se è immagine ciò in virtù di cui è possibile pensare, l'immagine stessa non può essere pensata. È lecito allora a questo punto domandarsi a cosa mai serva l'interpretante, se non è nel pensiero interpretante che trova ragione e viene istituita la somiglianza dell'immagine all'oggetto, se cioè non è nell'interpretante che “coagula”, che prende forma l'originaria relazione dell'immagine e dell'oggetto, ma immediatamente tra l'immagine e l'oggetto.

La relazione di somiglianza originaria resta insomma *indifferente* alla sua interpretazione, benché questa trovi il proprio fondamento in essa. L'immagine è insomma l'immagine dell'oggetto non già *per l'interpretante*,

ma *per nessuno* (per nessun segno, s'intende qui, poiché l'interpretante, a sua volta, non è che un segno).

Il risultato che abbiamo conseguito non è piccolo: nonostante il carattere triadico di ogni relazione semiotica, la somiglianza originaria si trova ad essere non una relazione triadica, bensì diadica. Una diade, o forse uno spazio duale. *Una duplicità nel sorgere stesso dell'immagine*. Ora, poiché è nell'interpretante che una relazione prende a significare, ne viene che l'origine è perfettamente indifferente alla significazione, benché sia nella significazione che si lasci indietro e si trattenga, per dir così, come l'insignificante somiglianza in cui cresce e s'allarga la significazione<sup>11</sup>.

L'ipotesi che a questo riguardo stiamo avanzando è insomma che l'immagine eccede, o piuttosto recede dalla sua dimensione segnica. L'immagine è un'immagine dell'oggetto ma non significa l'oggetto. Solo che con ciò non si allude a una amniotica pienezza di senso originaria *da* cui si stacca l'oggetto per farsi disponibile alla significazione. Che cosa ciò voglia dire possiamo avvicinarci a comprenderlo riprendendo brevemente un'ultima volta i termini della questione. L'immagine non è il medesimo che l'oggetto: sembra si possa dire che per certi aspetti è identica (in quanto è immagine), per altri no (in quanto non è ciò di cui è immagine). Potremmo per esempio far variare questi tratti e chiederci se l'immagine sia ancora un'immagine dell'oggetto: quale "robustezza" abbia l'immagine in quanto immagine. A questa domanda, però, non c'è risposta, poiché l'unica risposta possibile suppone la posizione dell'interpretante che padroneggi ed applichi le regole che consentono l'identificazione, il discernimento degli aspetti, la pertinentizzazione dei tratti, e insomma la riproduzione dell'oggetto in immagine. Ma la relazione originaria è, s'è visto, una relazione "sregolata". L'immagine originaria, *in virtù di caratteri suoi propri*, cioè della sua stessa somiglianza, non consente dunque operazioni di identificazione dell'oggetto: nell'immagine, l'oggetto non può, propriamente parlando, riconoscersi. Nell'immagine, l'oggetto è (ancora) irriconoscibile – il riconoscimento supponendo infatti la posizione del terzo, dell'Interpretante.

Ma ora dobbiamo voltare il tratto dell'irriconoscibilità dell'oggetto da semplice conseguenza negativa dell'assenza dell'interpretante, in *fenomeno positivo dell'oggetto stesso*, del suo stesso essere-in-immagine. Potremmo provare a domandare così: quel che in sede logico-semiotica è l'irriconoscibilità dell'oggetto, cos'è dunque, in sede ontologica? A quali condizioni, cioè, l'oggetto è irriconoscibile – irriconoscibile, ora, non per l'interpretante, ma *in sé e per sé*? Evidentemente, a condizione che l'oggetto non sia identico a sé. È perché l'oggetto manca di identità che non è identificabile nella sua

propria immagine – nell’immagine che è *sua*, beninteso. L’immagine originaria è l’immagine dell’oggetto aidentico; è *l’immagine aidentica dell’oggetto aidentico*. Il venir meno dell’interpretante porta allo scoperto la non identità come tratto essenziale della relazione diadica.

«È perché l’oggetto manca di identità che non è identificabile nella sua propria immagine» – questo che ho appena detto non è però detto bene. Perché presta comunque all’oggetto un’identità. Lo tiene fermo, e dice: l’oggetto, proprio questo oggetto, non è identico a sé. Tutto quel che di paradossale vi è nelle conclusioni che abbiamo raggiunto riposa sul fatto che abbiamo dapprima supposto l’identità dell’oggetto, e poi abbiamo posto e quasi sovrapposto ad essa la relazione di somiglianza. Ma naturalmente non c’è alcuna identità dell’oggetto che non sia identificata e significata come tale – il che significa che la relazione originaria, precedente la significazione, sta lì proprio in luogo della supposta identità dell’oggetto. Non c’è, non ci può essere, prima l’oggetto e poi la sua immagine; non ci può essere, in origine, l’immagine *dell’oggetto*, ma c’è invece, in origine, una zona di indiscernibilità o di indifferenza dell’immagine *e* dell’oggetto. C’è l’indifferenza dell’oggetto nel luogo della sua immagine, e questo originariamente. Il che vuol dire non che l’oggetto non è mai “riprodotto” dall’immagine (e come potrebbe questa esserne appunto l’immagine?), ma che anzi lo è sempre, e tuttavia in immagine esso è in-differenza a e con sé<sup>12</sup>.

Ora, questo malagevole risultato puramente speculativo, con il quale abbiamo infine lasciato emergere la strana in-differenza resistente (o meglio in-sistente) nella ri-produzione di un’immagine, richiama per larghi tratti (ma non sino in fondo!) l’analisi del fotogramma condotta da Roland Barthes in un celebre saggio, richiama cioè quel “*sensu ottuso*” dell’immagine che Barthes colloca oltre il livello denotativo, e oltre anche le proprietà connotative dell’immagine, oltre (o forse al di qua) del livello della comunicazione, e oltre o al di qua del livello della significazione.

Barthes ne parla come di un senso ottuso per intendere un certo modo di rimanere inaccessibile all’analisi<sup>13</sup>. L’ottusità dipende da ciò, che questo senso, che ha una sua banale e sensibile evidenza, non appartiene però alla *langue* né alla *parole* e dunque non può esser detto<sup>14</sup>. E lo si dimostra facilmente, per il fatto che il senso circola e una lingua viene parlata anche in sua assenza. Esso sta dunque fuori dal linguaggio articolato; può essere visto e anzi viene visto nell’immagine, ma si mantiene, scrive Barthes, «“alle spalle” del linguaggio<sup>15</sup>». Si tratta per questo, secondo Barthes, di un «significante senza significato<sup>16</sup>», difficile a descriversi e a nominarsi, anche se non chia-

risce se un tal significante sia *visto* oppure anche *inteso*, né quale sia eventualmente la pertinenza di una simile distinzione<sup>17</sup>. D'altra parte, se un segno è sempre definito dalle sue due facce (significante/significato) in presupposizione reciproca, il senso ottuso, significante senza significato, non può allora trovarsi semplicemente in un segno, o nell'immagine *in quanto segno*. Sembra dunque che la sfera della significazione debba essere ampliata in modo da includervi sensi senza significato (ottusi), veicolati da immagini (e più in generale da enti) che non sono segni. Barthes parla piuttosto enigmaticamente di *deplezione*, cioè di un significante che non si riempie, ma poi anche di un «eretismo perpetuo» dell'immagine, cioè di un significante che «non si vuota (non arriva a vuotarsi)<sup>18</sup>»: nell'uno e nell'altro caso, si tratta dell'impossibilità di raggiungere «la pace delle nominazioni»<sup>19</sup>. E dell'impossibilità, anche, di catturare il senso ottuso nel meta-linguaggio della critica, che dovrà perciò soltanto limitarsi a rilevare l'incongruenza, l'impertinenza di un tale significante, l'indifferenza del senso ottuso: di «ciò che nell'immagine è puramente immagine (e che – aggiunge Barthes –, in verità, è ben poca cosa)<sup>20</sup>».

Di questa *poca cosa dell'immagine*, che insiste da qualche parte nell'immagine, si tratta dunque. E del modo come si dia a vedere nella fotografia, in quanto essa è, per essenza, il luogo della riproducibilità del reale e della perdita d'unicità dell'*aura*. Qui sarebbe naturalmente necessario approfondire la natura della tecnica fotografica, per giustificare l'affermazione appena fatta. Mi limito, a questo scopo, ad un argomento d'autorità, a citare cioè ancora Barthes, questa volta dalla *Camera chiara*, e ad affidare a lui il peso principale di quest'affermazione.

Chiamo referente fotografico non già la cosa facoltativamente reale a cui rimanda un'immagine o un segno, bensì la cosa necessariamente reale che è stata posta dinanzi all'obiettivo senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna [...]. Nella fotografia io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato<sup>21</sup>.

Ora però se la fotografia è la riproduzione di ciò che è stato, ciò che in essa viene anche (o forse propriamente) in luce è essenzialmente la riproducibilità del reale: non solo l'è *stato* o l'unicità dell'è *stato*, ma anche la potenza indifferente, o che indifferenzia ogni volta l'unicità di ciò che è. Qui si dovrebbe discutere perciò della resistenza di Barthes nei confronti di questa potenza, manifesta nel rifiuto di riprodurre nel saggio la foto che è all'origine stessa del saggio, e del tentativo di fare della fotografia una scienza della singolarità: «la scienza impossibile dell'essere unico<sup>22</sup>». La fotografia in que-

stione è quella del Giardino d'Inverno (le maiuscole sono di Barthes), che ritrae «la cosa che è stata là» nella sua unicità: la madre di Barthes, quando era ancora bambina. Quella foto non viene restituita, nel testo, mentre sono riprodotte le altre foto di cui Barthes si serve per spiegare che cosa mai sia il *punctum* di una fotografia, ossia quella tal cosa, per l'impronta della quale «la foto non è più una foto qualunque<sup>23</sup>», «l'insviluppabile<sup>24</sup>» che «non trova il suo segno, o il suo nome<sup>25</sup>», il *particolare* non codificato<sup>26</sup> che si rifiuta di mettersi al servizio di una dialettica<sup>27</sup> o, quando è doloroso, nel lavoro di trasformazione dell'afflizione in lutto<sup>28</sup>. Questo *particolare* – che si rivela essere poi la particolarità ossia la finitezza stessa del tempo di *tutto* ciò che è stato, e di cui la Fotografia mostra che è *già* morto<sup>29</sup>, già stigmatizzato dalla morte – questo particolare non può quindi essere protetto dalla confusione con «la nostra quotidianità più attuale<sup>30</sup>», se non scomparendo letteralmente alla vista. Riprodurre l'unico e il singolare avrebbe significato per Barthes esporlo alla piatta insignificanza che minaccia *ogni* fotografia, senza poter neppure indicare il *punctum* da cogliere: la Madre, come Barthes ha potuto riconoscerla nella foto in cui era bambina.

Perché appunto ha dovuto *riconoscerla*, benché non l'abbia mai conosciuta bambina. È per questo che secondo Jacques Derrida la pretesa di Barthes è semplicemente destinata ad essere delusa. Barthes voleva che nella fotografia si trattasse di una presenza mai metaforica, estranea alla sfera della rappresentazione, alla struttura generale del “rinvio ad altro”, e perciò al regime del segno. In realtà, la fotografia non ha la sua peculiarità nella capacità di sottrarre la presenza alla funzione rappresentativa (che va indicata come ri/rap/presentativa, perché sia tenuto presente il ri- della ri-produzione), ma tutt'al contrario nel dimostrare la necessità della ri/rap/presentazione. Come però Derrida dimostra questa necessità? Sostenendo che la fotografia non restituisce la singolarità irriducibile di un presente vivente come presenza passata, nella «doppia posizione congiunta» di cui parlava Barthes, ma solo ciò che di essa può essere *ri*-conosciuto, al di là della sua presenza viva e vivente in un presente assolutamente puntuale. Di questo *ri*-conoscimento c'è bisogno, perché l'immagine mi punge nella sua unicità, ma in questo modo l'unicità è già sempre presa nel regime originariamente non originario, ri/rap/presentativo, della *ri*-produzione.

L'obiezione di Derrida colpisce tuttavia nel segno solo perché il *punctum* fotografico di Barthes è o vuole essere qualcosa di assolutamente singolare, non invece e non mai una *singolarità qualunque*<sup>31</sup>. E invece la realtà del reale è proprio dell'ordine del singolare qualunque (dell'indeterminata foto qua-

lunque). Nessuna descrizione formale del *punctum* sarebbe stata altrimenti possibile, in Barthes (il che non significa una dimostrazione di dove mai in una foto sia il *punctum*, ma sì invece della sua possibilità). Il rifiuto di Barthes di riprodurre nel saggio la fotografia della madre bambina è espressione, come si diceva poc'anzi, di questa resistenza nei confronti di ciò che, nel reale, è assolutamente qualunque (ivi compresa l'unicità stessa). Espressione del tentativo, si potrebbe dire ancora, di risalire la china dell'indifferente qualunque, in cui, ogni volta, sprofonda la singolarità. Tentativo fallimentare, dimostra Derrida, il quale però, nel dichiarare un tal fallimento, elimina ogni distanza fra la riproducibilità a cui è consegnata l'immagine fotografica (la sua "qualunquità", il suo essere un singolare qualunque) e la regola o la legge a cui essa si sottomette perché venga *ri*-conosciuta come immagine. Il "*ri*-" della riproduzione è cioè immediatamente e senza scarti, per Derrida, il "*ri*-" del riconoscimento, e perciò interamente condotto sotto il regime *regolato* del segno, della *ri*/rap/presentazione. Per Derrida, la critica dell'unicità singolare del *punctum* barthesiano equivale senz'altro alla dimostrazione che esso, lungi dall'essere estraneo al regime della significazione, ne è una sua prestazione interna, ma questa equivalenza – che pure ha ragione di valere contro l'impossibile unicità del reale barthesiano – nasconde al tempo stesso l'essere qualunque del reale, la *potenza* della riproducibilità prima e al di qua della regola della sua riproduzione e quindi del suo riconoscimento. Insomma: prima del segno non vi è nulla di unico, l'unicità è una prestazione interna alla semiosi. Ma questo non vuol dire che il reale (e sarebbe meglio dire, ora, la *potenza indifferente del reale*, dal momento che non si tratta di ciò che è determinato *come* reale) sia anch'esso interno alla semiosi, già sempre ricoperto dall'impero dei segni.

Ciò che dunque viene in luce grazie alla fotografia è precisamente quel *di volta in volta* che ci eravamo proposti di ritrovare inscritto in ciò che è unico. Il *di volta in volta* non sta infatti sotto una regola o sotto una legge, sotto un canone o sotto una filosofia della storia: sta invece sotto una *serie* aperta e indefinita. Il *di volta in volta* è il *di volta in volta* di una *serie*, che come serialità indifferente, come *indifferente potenza seriale*, si annuncia già nel cuore stesso dell'immagine, nella sua resistenza materiale alla significazione, cioè a quello che un tempo si sarebbe detto il regno dello spirito.

Abbiamo così la risposta al quarto o al quinto dei nostri problemi, relativi alla natura della tecnica fotografica e al modo in cui l'immagine è investita dalla fotografia. E anche in questo caso, come ho fatto nei passaggi più spinosi di questa mia relazione, mi faccio autorizzare da una citazione di chi è

più autorevole e più competente di me. In questo caso, mi permetterete di citare Georges Didi-Huberman che è tornato di recente sulla *serie come verità della fotografia*.

L'automatismo della macchina fotografica – e, più ancora, della macchina da presa – rompe irrimediabilmente con ogni idea di rappresentazione-risultato (si osserva la natura, la si imita, il risultato è un bel quadro), sostituendola con la rappresentazione-processo, nella quale l'immagine viene pensata come potenza, come potenzialità in una *serie*<sup>32</sup>.

E a sostegno di queste parole Didi-Huberman cita Moholy-Nagy, *Fotografia, forma obiettiva del nostro tempo*, dove si legge: «Serie (la fotografia come successione di immagini dello stesso oggetto). [...] La serie non è più un “quadro”, nessun canone di estetica pittorica può applicarsi ad essa»<sup>33</sup>.

Se avessi ancora altro tempo, proverei a riprendere più diffusamente l'emergenza del momento seriale, che è così caratteristico dell'arte contemporanea, e particolarmente della più americana delle correnti artistiche contemporanee, la pop-art, che naturalmente non sarebbe stata praticabile senza la fotografia e al di fuori dell'orizzonte contemporaneo di tecnicizzazione dell'immagine.

Devo invece riservare il tempo che mi rimane per compiere l'ultimo tratto di strada, che conduce alla Polaroid<sup>34</sup>. E vado subito al sodo, anche perché l'essenziale, forse, è già stato detto. La Polaroid, invenzione geniale di Edwin Land, aveva questa caratteristica<sup>35</sup>, di esaltare l'immediatezza del risultato, e la sua fedeltà riproduttiva. Com'è noto, la Polaroid consentiva di saltare l'intero tragitto che va dal negativo allo sviluppo della stampa, perché non c'era alcun negativo da sviluppare (e quindi nemmeno da ritoccare o correggere, o da pittorializzare – se mi è consentito il termine). In questo senso, la presenza dell'intervento tecnico era minima, la meno elaborata e invasiva possibile.

La Polaroid rappresentava perciò il grado zero della fotografia, quello che si usa o si usava quando l'interesse per il *come* fotografare era ridotto al minimo (o meglio: quando l'interesse per l'istruzione tecnica della questione del *come* era ridotto al minimo). E come, in campo artistico, lo svuotamento dell'idea di rappresentazione si realizza nella pop-art, così, in campo fotografico, lo svuotamento dell'intenzione fotografica, della posizione autoriale *può* essere perseguito grazie all'uso della Polaroid.

La Polaroid era in effetti la macchina fotografica che si metteva in mano ai bambini, durante le feste di compleanno, o quella che veniva usata dai periti assicurativi per verificare le condizioni di un tamponamento e lo stato di un'autovettura a seguito di un incidente. Naturalmente, nulla impediva che

l'estrema povertà tecnica del mezzo venisse valorizzata dal fotografo intenzionato a mostrare cosa fosse possibile cavare da uno strumento così povero, senza trucchi, senza ritocchi, montaggi, o interventi nella camera oscura. E non è perciò un caso che grandi fotografi abbiano amato la Polaroid, così come non è un caso che esistano amplissime comunità di appassionati della Polaroid, che sono forse all'origine del fenomeno della condivisione di foto su Internet. In effetti, si trovano nella Polaroid entrambe le polarità di cui abbiamo ragionato sotto un profilo strettamente teorico: l'unicità, l'irriproducibilità dello scatto unico, perché senza negativo, ma anche la risoluzione diaristica dello scatto fotografico, la sua dispersione nell'*a portata di tutti*, l'esplicita rinuncia al carattere della riuscita, dell'opera, del senso.

Il carattere diaristico non ha qui nulla a che vedere con l'elemento personale o la confessione, o con il genere letterario, ma solo con il fatto assolutamente spersonalizzante che in un diario "non si sceglie". Non ha senso scegliere, a meno che non si intenda essere letti o rileggersi, cioè formare con le pagine di un diario un libro, invece che limitarsi a registrare in serie. Il diario è cioè anzitutto, nella sua essenza, un diario di bordo, una registrazione così come potrebbe realizzarla chiunque. In questa prospettiva, la fotografia è già predisposta alla serie, in cui nessuno scatto è privilegiato, nessuno scatto è ricercato, e non vi è alcuna ragione perché la serie si arresti lì dove si arresta – così come in un diario non occorre che vi sia una nota per ogni pagina o giorno del diario, né occorre che sia in qualche senso del termine compiuto. La Polaroid è il diario di lavorazione di un'opera mai realizzata e mai realizzabile. Naturalmente, ogni serie di foto può essere ricucita secondo la trama di un racconto. Ma la possibilità della ricucitura – di un senso – non procura alcun carattere determinato alla serie, che mantiene la sua indifferenza rispetto al senso che *può* essergli prestato. Il senso rimane indeterminatamente possibile. La serie mantiene un carattere *qualunque*.

Si può dire più precisamente la cosa: per ogni riproduzione c'è una regola della riproduzione. Ma la regola della riproduzione non è la possibilità della riproduzione, se è vero almeno quanto siamo venuti affermando sulla *poca cosa* dell'immagine e sul suo paradossale statuto segnico, non *extra-semiotico* ma – se si può dire – *sub-semiotico*.

Ecco dunque in cosa consisterebbe infine fotografare: nel *separare la possibilità dalla regola* – o anche: nel separare la *potenza* del reale dalla sua significazione. L'epoca della tecnica è l'epoca in cui questa possibilità si dà forse a vedere come tale, e il luogo dell'immagine, nell'epoca della tecnica, cioè della riproducibilità del reale, sta proprio tra la regola e la sua possibili-



tà, tra l'alto profilo della regola e la rada bassura del possibile.

Mi affretto così alle conclusioni, per apportare una finale correzione a quanto sono venuto dicendo sin qui: se in questa riflessione sulla *poca cosa* dell'immagine ha preso rilievo il *di volta in volta* dell'unicità, si deve cogliere in esso non un tratto *negativo*, critico e polemico nei confronti dell'unicità, cioè dell'eccellenza del significato, ma solo l'in-differenza della potenza del reale che accompagna costitutivamente questa eccellenza come una sua incancellabile ombra. L'in-differenza non è negazione, non ha la forza e non ha neppure, se si vuole, la dignità della negazione. L'indifferenza è la differenza rada e interstiziale dell'immagine, che non si fa valere come tale, e che perciò non rovina l'identità (la regola, il concetto, e l'unicità che si profila grazie ad essa), ma che tuttavia residua, indifferentemente in-sistente.

E se è consentito in ultimo riferirsi ancora a Heidegger, per tornare finalmente là dove ho cominciato, ma per rovesciare forse (con una mera allusione, in verità) il senso della sua epocale riflessione sulla tecnica rimasta per tutto il tempo solo sullo sfondo, direi così: obliare questa in-differenza, la resistenza della riproducibilità alla significazione, e cercare invece l'origine come l'originale in fondo invece che in superficie, è forse il vero pericolo in cui non cresce nulla che possa salvare veramente.

## Note

- <sup>1</sup> M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1988, p.9, trad. it. *Tempo ed essere*, a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1988, pp. 110-111.
- <sup>2</sup> Cfr., tra le molte possibili citazioni, questo passo in cui ne va della determinazione del nichilismo: «L'essenza del nichilismo autentico è l'essere stesso nel rimanere assente della sua svelatezza, la quale, in quanto sua, è Esso stesso e determina, nel rimanere assente, il suo "è"» (M. Heidegger, *La determinazione del nichilismo secondo la storia dell'essere*, in *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994, p. 826). Il rimanere impensato dell'essere «riposa nel rimanere assente dell'essere stesso, rimanere assente che "è" l'essere stesso». *Ibidem*.
- <sup>3</sup> M. Heidegger, *Seminari*, trad. it. a cura di F. Volpi e M. Botola, Adelphi, Milano 1992, pp. 138-139.
- <sup>4</sup> M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia. (Dall'evento)*, Adelphi, Milano 2007, I Sguardo preliminare, § 34, *L'evento e la domanda dell'essere*, p. 97.
- <sup>5</sup> M. Heidegger, *Contributi alla Filosofia. (Dall'evento)*, cit., I Sguardo preliminare, § 31, p. 92.
- <sup>6</sup> J. Derrida, *Ogni volta unica, la fine del mondo*, Jaca Book, Milano 2005, p. 7.
- <sup>7</sup> Nella lettera che J. L. Nancy ha scritto per Derrida pochi giorni dopo la sua morte, queste parole tornano infatti di nuovo: «La morte di ognuno è ogni volta unica la fine del mondo. Il che vuol dire che il mondo è presente tutto intero in ognuno, in quanto ognuno. Sempre ogni volta sorge e si inabissa, sottratto alla presenza e all'identità, riconsegnato all'eclissi e all'alterità», J. L. Nancy, *Resta, vieni*, in *Aut-Aut*, n°324, 2004, p. 13.
- <sup>8</sup> C. S. Peirce, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge 1934-1948, § 2.247, in *Opere*, a cura di M. Bonfantini, Bompiani, Milano 2003, p. 153.
- <sup>9</sup> Si tratta qui di un vedere affatto particolare, né solamente sensibile né pienamente intelligibile, come il seguito dell'analisi proverà a chiarire. Per questo motivo, pur richiamandola in questa nota, non riprendiamo i termini della polemica che si accese sul punto, negli anni Settanta, a proposito del dibattito sull'iconismo. Per un utile orientamento complessivo, cfr. R. Fabbrichesi Leo, *La polemica sull'iconismo*, ESI, Napoli 1983; O. Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985. L'ultima ripresa del punto è in U. Eco, *Dall'albero al labirinto*, Milano Bompiani 2007.
- <sup>10</sup> Se questa proposizione suona troppo dura, la si declini in questo modo: non vi è pensiero dell'immagine, al modo in cui vi è pensiero nei segni. L'interpretante, per il quale il segno significa l'oggetto, è sempre, a sua volta, un altro segno. Che non vi è pensiero dell'immagine significa che l'immagine non apre solo alla semiosi infinita nel segno, ma si arresta e trattiene nella sua somiglianza originaria all'oggetto.
- <sup>11</sup> Come si vede (e come ancor meglio si può forse vedere più avanti), il risultato che consegue dall'analisi non ha nulla della rivendicazione di un fondamento meramente empirico della percezione, collocato al di qua della semiosi dei segni. Non è infatti la percezione, nel suo senso ordinariamente empirico, il terreno sul quale si possa fare esperienza di un simile statuto dell'immagine.
- <sup>12</sup> Jean Luc Nancy ha detto: «L'immagine è il dire non linguistico o il mostrare la cosa nella sua medesimezza. Questa medesimezza, però, è non soltanto non-detta o "detta" altrimenti:

è una *medesimezza altra* da quella del linguaggio o del concetto, una medesimezza che non deriva né dall'identificazione né dalla significazione [...], ma che si sostiene solo da sé, nell'immagine e in quanto immagine. La cosa *in* immagine è quindi distinta dal suo essere nel senso del *Vor-handen*, dalla sua semplice presenza nell'omogeneità del mondo e nella connessione delle operazioni della natura e della tecnica. La sua distinzione è la dissomiglianza che abita la sua somiglianza, che la agita e la turba con una spinta di spaziamento e di passione». (*L'immagine – il distinto*, in J. L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002, p. 42).

<sup>13</sup> Si tratta di un'inaccessibilità *in imo*, non verso l'alto. Riprendiamo comunque la pagina di Barthes: «Sono disposto ad accettare, per questo senso ottuso, la connotazione peggiorativa: il senso ottuso sembra spiegarsi al di fuori della cultura, del sapere, dell'informazione; analiticamente, ha qualcosa di derisorio; in quanto apre all'infinito del linguaggio, può apparire limitato nei riguardi della ragione analitica; appartiene alla razza dei giochi di parole, delle buffonerie, delle spese inutili; indifferente alle categorie morali o estetiche (il triviale, il futile, il posticcio e il pasticcio), sta dalla parte del carnevale. Dunque *ottuso* va proprio bene». R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 2001, p. 45.

<sup>14</sup> «Il senso ottuso non si trova nella *langue* (neppure in quella dei simboli): se lo si elimina, la comunicazione e la significazione restano, circolano, passano [...]: ma non si trova neanche nella *parole*». *Ivi*, p. 53.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> «Infatti, se guardate le immagini da me *indicate*, *vedrete* questo senso: noi possiamo *intenderci* in proposito». *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>21</sup> R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 78.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>31</sup> Barthes scrive: «In questa ricerca della Fotografia, la fenomenologia mi soccorreva prestandomi un po' della sua finalità e del suo linguaggio. Era però una fenomenologia vaga, disinvolta, addirittura cinica, tanto accettava di deformare e di eludere i suoi principi secondo l'arbitrio della mia analisi. In primo luogo, io non uscivo e neanche provavo ad uscire da un paradosso: da una parte la voglia di poter finalmente dedurre un'essenza della Fotografia, e quindi di tracciare le linee di un'essenza eidetica della Foto; e dall'altra la radicata impressione che essenzialmente la Fotografia è, se così si può dire (contraddizione in termini), solo contingenza, singolarità, avventura; le mie foto partecipavano sempre, fino in fondo, del «qualcosa qualunque»: non è forse la debolezza stessa della Fotografia, quella sua difficoltà ad esistere, che è chiamata la banalità?» (*La camera chiara*, cit., p. 22). Il minimo che si possa dire, è che tra ciò che voleva e ciò che è, Barthes avrebbe dovuto scegliere ciò che è,

ma non è in questo senso che la sua ricerca proseguì. (Colgo l'occasione per aggiungere che anche l'altro grande tema del saggio barthesiano sulla fotografia, quello del morto, del ritorno del morto e anche – per dirla nei termini più asettici che usa Derrida – della sospensione del referente perché sia possibile la referenza, andrebbe rivisitato sotto questa luce in-differente, cosa che naturalmente non è possibile fare in questa sede).

<sup>32</sup> G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 77.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Di cui non a caso Barthes diceva: «Divertente ma deludente, tranne quando a porvi mano è un grande fotografo» (*La camera chiara*, cit., p. 11).

<sup>35</sup> Ne parlo al passato perché com'è noto la Polaroid ha smesso un paio di anni fa di produrre le macchine, anche se di recente è tornata sul mercato con un nuovo prodotto che va nella stessa direzione della prima invenzione: ha infatti messo in produzione degli apparecchi portatili che possono stampare immediatamente e senza inchiostro le foto scattate da cellulari e fotocamere.