

© 2018 ATi Srl

www.atieditore.it

prima edizione aprile 2018

ISBN 978-88-89456-91-0

Grafica e impaginazione: studio gramma, www.gramma.it

Composizione tipografica: ITC New Baskerville e Cronos

Riprendiamoci la Storia

Centralità delle scienze umane
per il progetto di una vita migliore

a cura di

Massimo A. Bonfantini, Giampaolo Proni,
Salvatore Zingale

saggi e racconti di

Massimo A. Bonfantini, Giampaolo Proni,
Augusto Ponzio, Susan Petrilli, Leonardo
Montecchi, Salvatore Zingale, Carlo Bonfantini,
Paolo Domenico Malvinni, Paolo Facchi

Indice

Presentazione 7

I. SEMIOSI E STORIA

Massimo A. Bonfantini

Riprendiamoci la Storia e le scienze umane 13

Giampaolo Proni

Abito, stile, poesia, avventura: modelli della vita 26

Augusto Ponzio

È il dialogo che fa la storia 36

II. ASCOLTARE, OSSERVARE, INTERPRETARE

Susan Petrilli

Digressioni nella storia e semioetica 57

Leonardo Montecchi

Storie alienate e liberate 77

Salvatore Zingale

Storie dentro fotografie 86

III. RACCONTI ESEMPLARI: VERI E IMMAGINARI

Carlo Bonfantini

(Auto)biografie: il gioco delle analogie
e delle corrispondenze 109

Paolo Domenico Malvinni

Umberto D pensionato disperato
rende un pessimo servizio alla patria 117

Riprendiamoci la Storia

Paolo Domenico Malvinni

Or so, fu un orso

Con Freud sul monte Gazza nel Trentino 122

Paolo Facchi

Beatrice e Babbo Francesco: storia passata? 126

Paolo Facchi

La moglie del prete: storia futura? 131

IV. TRENT'ANNI PRIMA / I SEGNI DELLA NOSTRA STORIA

Massimo A. Bonfantini

Il detective e la storia. Indagate anche voi 159

Massimo A. Bonfantini

La lettera scambiata 163

Salvatore Zingale
Storie dentro fotografie

1. “Sembra un romanzo”

«È possibile che Ernest viva ancora oggi: ma dove? Come? Che romanzo!». Così Roland Barthes commenta la fotografia di André Kertész intitolata *Ernest*, scattata fra i banchi di una classe elementare a Parigi nel 1931 (Barthes 1980: 85 tr. it). Il *romanzesco* – il vedere gli eventi della nostra storia “come in un romanzo” – oltre che nei libri e nei film lo si trova anche nelle fotografie, perché queste rendono conto della nostra relazione con il mondo esterno e sociale, con l’esperienza e con il flusso, non sempre ordinato e razionale, della vita. Del resto, ci ricorda Massimo Bonfantini,¹ la vita, oltre che la Storia, è un romanzo indeciso: perché può procedere in diverse e alternative direzioni. Proprio come le molte direzioni verso cui indirizziamo il mirino di una macchina fotografica, indecisi su che cosa sia meglio inquadrare, sul momento più opportuno per effettuare la ripresa. Le cose sembrano sfuggire a ogni operazione di selezione e decisione. Un attimo dopo, nulla è più come prima. Eppure non smettiamo di essere attenti verso la parte di mondo che abbiamo davanti, perché sappiamo che fotografandolo possiamo trasformarlo in una “storia”.²

1 Oltre che al testo presente in questo volume vedi Bonfantini 2016.

2 Non è un caso che Instagram, social network del tutto fotografico, abbia inventato, come forma di enunciazione, le *stories*.



Figura 1. Franco Vaccari: *Lascia una traccia fotografica del tuo passaggio* (particolare), Biennale di Venezia, 1972.

Di questo erano consapevoli gli artisti della Narrative Art degli anni Settanta, fra i quali Franco Vaccari con le sue “Esposizioni in tempo reale”. Nel 1972 alla Biennale di Venezia rende protagonisti di una sua performance alcune centinaia di visitatori, invitati a lasciare una traccia del loro passaggio dopo essersi fotografati dentro una cabina per fototessere, la *Photomatic* (fig. 1). Nello stesso anno Vaccari si reca in Austria per allestire una mostra,



Figura 2. Franco Vaccari: *700 Km di esposizione*, Modena-Graz 1972.

ma ciò che espone è il suo stesso viaggio, raccontato attraverso quel che vedeva guidando da Modena a Graz: *700 Km di esposizione* (fig. 2).

2. “Sembra un quadro”

«Like a beautiful painting»: così commentò su Twitter il giornalista della BBC Roland Hughes la fotografia scattata da Joel Goodman nella notte del capodanno 2015 a Manchester (fig. 3). Si tratta di uno scatto del tutto fortuito, modificato solo in post-produzione con qualche correzione di colore. Tutto accade per caso, anche il passaggio del fotografo in quel momento e in quel luogo. Eppure, tutto sembra ben studiato, davvero come un dipinto.

Michele Smargiassi, sul suo blog di “Repubblica.it”, per spiegare la grande risonanza che ebbe questa fotografia nel web chiama in causa l’intertestualità delle



Figura 3. Joel Goodman: Manchester, Capodanno 2015.

immagini: «Sì – scrive –, siamo conservatori, amiamo le immagini che ci ricordano altre immagini». E più estesamente: «La cultura visuale collettiva abita nei nostri occhi senza bisogno di enciclopedie. Chiunque di noi vede troppe immagini nella vita per non udire con gli occhi una certa eco, quando s’imbatte in un’immagine azzeccata come questa, che rimbomba di echi come l’orecchio di Dioniso. Non c’è neppur bisogno di scomodare la storia della pittura, basta vivere nell’iconosfera presente, è lei che seleziona per noi le eredità del passato».³

In effetti – prosegue Smargiassi –, a un occhio allenato questa fotografia presenta molti «richiami pittorici: una stampa di Hogarth, un quadro impressionista, il nostro *man in blue* al posto del Creatore della Sistina, o disteso sul lungofiume di Seurat...» (*ivi*) (fig. 3).

3 <smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2016/01/04/il-capodanno-di-pontormo-a-manchester>.



Figura 4. Fotomontaggio a partire dalla foto di Joel Goodman.

3. La fotografia, un invito all'abduzione

A guardarla bene, la fotografia di Manchester può sembrare anche il fotogramma di una pellicola che si è improvvisamente bloccata. Ma se il film si blocca, l'immaginazione continua, come una visione ulteriore: riuscirà quell'ubriacone per terra a prendere la bottiglia o verrà portato via dalla polizia? È del resto così che funziona la tecnica del *cliffhanger*, la brusca interruzione alla fine di un episodio di una serie tv, per indurre lo spettatore a macinare ipotesi in attesa dell'episodio successivo. Perché noi spettatori, davanti a un film così come davanti alla vita, *non possiamo non interpretare*.

Nel caso di questa fotografia l'interpretazione non si muove solo verso connessioni e associazioni intertestuali, ma si proietta oltre ciò che l'immagine esplicitamente mostra. Lo sguardo su una fotografia non è solo ricettivo, è anche proiettivo. La cooperazione testuale (cfr. Eco 1979) in questo caso si incanala verso tre letture possibili.

1. Lettura deduttiva: narrazione *attraverso* le immagini. Una fotografia può essere considerata come *documentazione* di un avvenimento storico, non importa di quale

rilevanza: dall'assassinio di un presidente a una festa di compleanno.

2. Lettura induttiva: narrazione *dentro* le immagini. Una fotografia concorre alla *ricostruzione* di avvenimenti probabili, chiamandoci a osservare le relazioni fra le cose o le persone che vi ritroviamo.

3. Lettura abduttiva: narrazione *a partire* dalle immagini. Una fotografia può stimolare l'*immaginazione* facendo ipotizzare ulteriori avvenimenti possibili, invitando a riempire le parti mancanti.

La foto del capodanno di Manchester, oltre a evocare altre immagini, attiva ognuno di questi *sguardi inferenziali*: documenta un fatto, invita a ricostruire che cosa è accaduto, lascia immaginare sviluppi possibili. A noi interessa la terza lettura: l'*invito all'abduzione*.

Certo, lo sguardo abduttivo non riguarda ogni tipo di fotografia. È quasi del tutto assente nelle fotografie "ben studiate", specie quelle che ereditano i modi dei generi pittorici del ritratto, del paesaggio o della natura morta. Un esempio per tutti, i nudi di Robert Mapplethorpe. Si presenta invece davanti agli scatti incerti e alle riprese imperfette, alle fotografie che riprendono eventi accidentali, o eventi che solo una volta che vediamo rappresentati "in fotografia" diventano rilevanti. Molti esempi raccolti da Clément Chéroux nel libro *L'errore fotografico* (2003) si prestano a essere letti come narrazioni virtuali, affidandosi a uno sguardo capace di riempire i pezzi mancanti nell'immagine: ciò che è accaduto prima, ciò potrebbe essere accaduto dopo. Perché tutto ciò che la fotografia riprende può diventare sorprendente e stimolare domande. Come davanti alla fotografia di Lee Friedlander, scattata per le strade di New York nel 1966 (fig. 5): di chi è l'ombra dell'uomo? in che relazione si trovano i due? la donna si accorgerà di essere seguita?



Figura 5. Lee Friedlander, *New York*, 1966.

Vista così, la fotografia è un modello di *osservazione acuta*. Osservazione selettiva e interpretante. Osservazione come indagine etnografica su ciò che siamo e su come potremmo essere. Osservazione che ci addestra a non accontentarci del guardare pigro e viziato da abiti ereditati, ma a cercare dentro l'immagine – e quindi dentro i problemi, dentro la contemporaneità, dentro l'esistenza stessa – un senso ancora tutto da edificare.

Non si tratta di ricomporre una probabile sequenza, come nei casi in cui solo l'ultimo fotogramma di una serie svela la ragion d'essere dei fotogrammi che lo precedono. E neppure di scrutare gli slittamenti di senso del montaggio cinematografico, come nel noto esperimento dell'Effetto Kulešov.⁴ Si tratta d'altro: di ricostruire – o costruire ex novo – storie plausibili a partire dai fatti frammentari e lacunosi presenti in una fotografia. Per-

4 È l'esperimento del cineasta russo Lev Vladimirovič Kulešov negli anni venti, con il quale si dimostra che la sensazione che un'inquadratura trasmette allo spettatore è influenzata dalle inquadrature precedenti e successive.

ché solo le storie che non dicono tutto ci invitano a pensare, ci obbligano a ricercare, ci permettono di esplorare e navigare per i mari dell'abduzione.

4. *La fotografia, un indice*

A proposito di abduzione, è una stimolante ipotesi – seppure non dimostrabile – pensare che sia stata la fotografia a influenzare la semiotica dell'indicalità di Charles S. Peirce. Per quanto senza prove, questa osservazione ci dice se non altro che ben al di là del suo carattere *rappresentativo*, la fotografia svolge un'azione *presentativa*: ha la capacità di situarci davanti alle cose e, insieme, di permetterci di catturarle, custodirle, studiarle.

Che la fotografia non sia da intendersi – innanzitutto – come icona o immagine somigliante, bensì come indice, modalità segnica che unisce per connessione di fatto due o più stati del mondo, è ormai nozione condivisa. Una macchina fotografica è un dito puntato verso qualcosa, non una scatola magica che produce “illusioni referenziali”, copie fittizie della realtà: è una macchina semiotica che ci pone di fronte alle vicende della vita, uno sguardo rivolto sia verso un *dove* sia verso un *quando*: verso *ciò che avviene*. Ogni fotografia è contatto e relazione.

La fotografia di Joseph Niépce del 1826 ritrae un luogo: case e paesaggio. Quella del 1822 una natura morta: ma pur sempre su un tavolo, in una stanza, cose che erano lì davanti al fotografo. E che cos'altro avrebbe potuto essere? La fotografia non ritrae né dèi né eroi né mondi immaginari. Ritrae *ciò che c'è*.

Potremmo dire che la fotografia è *sempre* fotografia di un luogo, o di un avvenimento che *ha luogo*. Ciò significa ancorare la ripresa fotografica alla storia di qualcuno, inevitabilmente dialogica, perché legata alla sto-

ria di qualcun'altro. Questa elementare constatazione è ben espressa da Roland Barthes quando, all'inizio de *La camera chiara*, confessa il proprio stupore davanti alla fotografia che ritrae Gerolamo, l'ultimo fratello di Napoleone Bonaparte: «Sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore» (Barthes 1980: 5 tr. it.). È come se Barthes si accorgesse che una fotografia è *legame*, immagine che contiene un invisibile filo di Arianna che a ritroso ci riporta all'oggetto fotografato e al momento della ripresa. Del resto, la forza semiotica dell'indicalità si consuma sempre in una situazione e occasione temporalmente determinata. Come annota in un'efficace sintesi Rosalind Krauss: «La fotografia dipende da uno scambio fra due corpi in uno stesso luogo» (Krauss 1990: 12 tr. it.). Nella fotografia è la connessione fisica a produrre ciò che chiamiamo *effetto di senso*. La dimensione simbolica, culturale e convenzionale arriva dopo.

Barthes aveva anche messo in evidenza come la fotografia vada posta in rapporto con la morte, perché tutto ciò che è stato fotografato, anche se biologicamente in vita, lo vediamo in un momento ormai del tutto trascorso. Ogni fotografia testimonia ciò che *è stato*: «Ciò che io vedo si è trovato là, in quel luogo che si estende tra l'infinito e il soggetto; [...] è stato là, è stato sicuramente, inconfutabilmente presente, e tutta via già differito» (Barthes 1980: 78 tr. it.).

Ma oltre al tempo che *non è più*, una fotografia contiene anche il tempo che *non abbiamo ancora visto*. Ciò che *potrebbe essere accaduto*. Ciò che *forse accadrebbe*. Una fotografia è il racconto di una vicenda che può riprendere e continuare, seppure nella nostra immaginazione: è un'immagine che produce altre immagini. In ogni fotografia c'è una *parte mancante*: il prima e il dopo lo scatto, cose nascoste da altre cose, qualcosa che rimane fuori

ma che “chiede” di entrare. Se nel momento dello scatto *ciò che è diventa ciò che è stato*, subito dopo inizia a diventare anche *ciò che potrebbe essere*.

La fotografia si fa racconto anche in questa accezione, è narrazione immaginata: in qualche modo, il nostro “occhio abduittivo” è portato a vedere anche ciò che si trova oltre i confini dell’immagine. La fotografia è una narrazione senza margini, senza incipit né conclusione. I quattro lati dell’inquadratura sono più che altro vincoli materiali, più che veri e propri limiti di uno spazio segnico e testualizzato. Il prima e il dopo di un fotogramma sono preclusi allo sguardo, indefiniti e assenti, eppure ne fanno inevitabilmente e per sempre parte.

5. *Semiosi fotografica*

Se finora abbiamo parlato della fotografia soprattutto come immagine prodotta attraverso un apparato meccanico, come un artefatto visuale, non dobbiamo dimenticarci che “fotografia” è anche il processo della ripresa fotografica. Così, nella fotografia possiamo osservare una forma particolare di semiosi, fortemente indicale e congiunta all’esperienza. Un tipo di semiosi su cui si basa la virtualità narrativa della fotografia e che mi piace chiamare *semiosi fotografica*.

Il vedere fotografico è oltretutto un vedere critico, trasformativo e progettuale: orientato verso un obiettivo. È un vedere inteso e attento, perché *tende* verso un oggetto di valore. A pensarci bene, questo tipo di sguardo preesiste di milioni di anni all’invenzione della macchina fotografica, ed è proprio quello degli animali predatori: «L’apparecchio fotografico – osserva Vilém Flusser (1983: 22) – aspetta in agguato di fotografare, e intanto affila i denti».

La semiosi fotografica agisce soprattutto nella continuità tra il fluire della vita e la sua raccolta e testimonianza dentro le immagini. La possibilità di fotografare sempre e ovunque non è solo una recente conquista tecnologica, è un destino semiotico. Il “romanzone indeciso” (Bonfantini 2016: 9) lo ritroviamo anche quando sfogliamo le pagine dei nostri album fotografici. Lì dentro abbiamo “inquadrato” buona parte della nostra esperienza: in questo senso, la fotografia è l’interpretante di quell’oggetto dinamico che è la nostra vita.

Se così prima abbiamo detto che la fotografia è narrazione senza margini, o meglio *oltre* i suoi margini fisici, ora notiamo come la fotografia ha ribaltato l’idea stessa di inquadratura. Nella fotografia, l’inquadratura si comporta in modo differente rispetto a quella delle forme tradizionali di rappresentazione: disegno e pittura, illustrazione e scenografia. In tutti questi casi l’inquadratura è letteralmente una *messa in quadro*, è lo spazio dentro il quale qualcosa viene fatto accadere. È composizione e disposizione all’interno di una scena: gli oggetti non sono eventi indipendenti dal soggetto, ma cose che vengono ricomposte e ri-presentate entro margini spaziali e scenici: i margini del testo visivo.

Anche l’inquadratura fotografica è un campo testuale, perché rende lo spazio semioticamente rilevante, perché sceglie fra ciò che deve rimanere visibile e ciò che va scartato. Ma rispetto alla pittura, così come all’allestimento di una scena teatrale, nella fotografia i rapporti si rovesciano: non sono più le cose a venire raggruppate dentro i limiti di uno spazio compositivo, al contrario, sono le cose che modificano il tipo di inquadratura da adottare. È il fotografo che si porta fisicamente sul luogo e che si sposta cercando il punto di visione ottimale, diventando dipendente dall’oggetto da fotografare.

L'inquadratura comporta *attenzione e sensibilità* verso il mondo e gli eventi, ma sono questi che la condizionano. Inquadrare vuol dire infatti cercare di non perdersi nulla, per abbrancare tutto ciò che interessa lo sguardo, per poterlo trattenere – come fanno i pescatori con le reti. O come fanno i videoamatori inesperti che muovono la telecamera a destra e a sinistra, per farci stare dentro tutto, perché non si decidono a scegliere o perché non sanno come fare.⁵

Prima di scattare una fotografia, tutto il mondo fisico e sociale si presenta come un grande campo di conquista che si offre alla semiosi: l'attività del fotografo è in questo analoga a quella dello scienziato. Quest'ultimo guarda i fenomeni come fossero i segni visibili di leggi da svelare; il fotografo invece li cerca attraverso l'inquadratura perché sa che *lì dentro* potrà rinvenire un senso nuovo, una nuova conoscenza, tutto ciò che sfugge all'occhio nudo. Che altro è l'uso della fotografia nelle attività di indagine e documentazione dei crimini?

Questa scoperta si rinnova ogni volta che guardiamo una foto già stampata, come accade nel film *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni, dove la fotografia diventa strumento della detection. E prima del fotografo londinese di Antonioni, è il fotografo con la gamba ingessata della *Finestra sul cortile* (1954) di Alfred Hitchcock a mostrarcelo e dimostrarcelo. Passando dal romanzesco filmico alla Storia, un caso interessante è quello delle fotografie degli scontri del 14 maggio 1977 in Via De Amicis a Milano, in cui perse la vita l'agente Antonio Custra, di cui ampiamente parla il libro *Storia di una foto*, a cura di Sergio Bianchi (2011).

5 Forse è a questa pratica di uso spontaneo del mezzo di ripresa che si è ispirato il regista Lars Von Trier nel film *Il grande capo* (2006), attraverso la tecnica dell'*automavision* in cui le riprese sono quasi del tutto casuali.

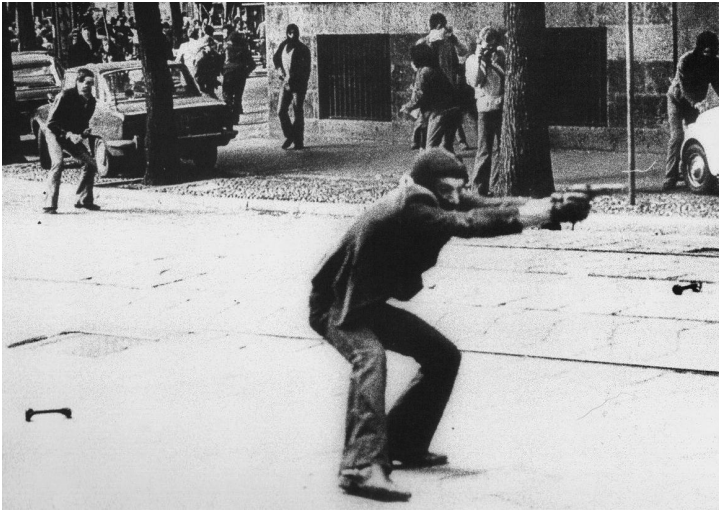


Figura 6. Paolo Pedrizzetti, Milano Via De Amicis, 14 maggio 1977.

6. *Una macchina modale*

La fotografia di Paolo Pedrizzetti (fig. 6), scattata di nascosto per non farsi notare, fu una di quelle che più rimasero impresse nella mente di molti. Per alcuni racconta e rappresenta i cosiddetti “anni di piombo”; per altri invece contribuì a mettere in secondo piano quanto di nuovo aveva proposto sulla scena politica e culturale il Movimento del Settantasette, tanto contraddittorio quanto festoso e innovativo.

A questo proposito, va ricordato che, anche a causa di queste fotografie, l’espressione “anni di piombo” nell’uso che ne è stato fatto è ambigua e per certi versi fuorviante. Infatti traduce approssimativamente il titolo del film di Margarethe von Trotta *Die bleierne Zeit* (1981), che a sua volta riprende un verso di un’elegia di Friedrich Hölderlin. In entrambi i casi, il piombo non è quello delle pisto-

le, ma metafora di un'epoca (*Zeit*) pesante e oppressiva, plumbea (*bleiern*), ossia gli anni del secondo dopoguerra tedesco (cfr. l'intervista alla regista in Peitz 2007).

Se così consideriamo le conseguenze semantiche, nonché storiche e giudiziarie, delle foto di quel tragico pomeriggio, possiamo osservare come la fotografia si comporti anche come una macchina modale, perché determina il valore di ciò che riprende e poi rappresenta in immagine. Come un verbo modale, la fotografia indirizza il senso delle cose che mostra. È un atto semiotico il cui fine è il *far vedere* per *far sapere*: atto che introduce o prepara un'azione successiva, fatto che determina altri fatti. In tal modo, la fotografia consegna l'esperienza alla storia e alle sue narrazioni.

Come sostiene Vilém Flusser, la fotografia è, dopo la scrittura lineare, la seconda "cesura fondamentale" della cultura umana, un'invenzione che produce trasformazioni determinanti nello sviluppo della cultura e della coscienza. La scrittura lineare segnerebbe il passaggio dal mito alla storia, la fotografia quello che porta alla post-storia. O meglio, diremmo qui, quello che conduce a nuove forme di storicizzazione dell'esperienza.

Un fotografo che ha ben interpretato la potenzialità di questa cesura è August Sander. Apparentemente le sue fotografie sono in posa, le persone collocate sempre al centro dell'immagine. Ma non è una messa in scena, piuttosto è un mettere due sguardi l'uno di fronte all'altro. Solo così, con un fare quasi scientifico, da antropologo, Sander ha potuto far emergere quella che lo scrittore Alfred Döblin nell'introdurre *Antlitz der Zeit* (Il volto del tempo) definisce «una sorta di storia culturale, o meglio sociologica, degli ultimi trent'anni» (in Sander 1929: 13), vale a dire dei due-tre decenni che precedono l'avvento del nazismo in Germania. I nazisti purtroppo ben compresero,



Figura 7. Franco Vaccari: fotogramma dal film *Cani lenti*, 1971.

a modo loro, l'importanza di quelle foto, confiscandole e bruciando *Antlitz der Zeit*, perché la sola visione di quelle immagini smentiva alla radice l'archetipo della razza.

Il modo in cui Sander interpreta il genere ritratto è quindi un'eccezione, perché sono ritratti che sfuggono ai canoni della tradizione pittorica. Così come già era accaduto con le fotografie che raccontano la guerra di secessione americana (1861-1865).⁶ In quest'ultimo caso, è come se il nuovo medium sostituisse la scrittura, più che la pittura, anticipando il cinema.

Ma lì, si dirà, c'era molto da raccontare. C'era una guerra. Il fatto è che ogni oggetto fotografato racconta sempre qualcosa. Anche il cane randagio di Franco Vaccari, da lui filmato "come fosse poesia" (fig. 7).

⁶ Cfr. la mostra *Nordisti contro Sudisti*, a cura di Alessandro Perna, alla Casa di Vetro di Milano (9 maggio-28 giugno 2015).



Figura 8. Roman Vishniac, da *A Vanished World*.

7. *Per finire*

La Storia e le storie scivolano dentro l'obiettivo di una macchina fotografica – o di una telecamera – così come l'acqua del torrente dentro quella del fiume e poi del mare. Ma la semiosi fotografica comporta anche una scelta: che cosa e come consegnare alla Storia. Il fotografo che cerca, trova e raccoglie – il fotografo che *fa vedere* e in tal modo *fa conoscere* – è un po' come una spia, che seleziona che cosa far arrivare al nostro sguardo. Questa metafora la dobbiamo al fotografo ebreo Roman Vishniac: «Un uomo con la macchina fotografica era sempre sospettato di essere una spia», scriveva raccontando il suo aggirarsi, tra il 1934 e il 1939, per i ghetti dell'Europa orientale, con la macchina fotografica sempre nascosta (cfr. Vishniac 1983). Le fotografie scattate in quegli anni da Vishniac, come quella della figura 8, sono quasi tutto

ciò che resta di un *mondo scomparso*, come recita il titolo di un suo testo: «Non potevo salvare la mia gente, solo il loro ricordo» (*ibidem*).

Ecco, la fotografia non salva né le cose né le persone. Però permette loro di non scomparire, di riapparire nella memoria e nelle narrazioni. Dentro e al di là della camera oscura, così come alla fine di un tunnel, non ci sono tanto sogni ma nuovamente la nostra esperienza nel mondo. Le nostre storie. Il nostro ambiente. Le nostre cose. Le nostre città. La fotografia ci insegna a vedere e cogliere la Storia con una più acuta attenzione.

«Di tutte le arti quella di saper vedere è la più difficile», diceva Edmond de Goncourt.⁷ Perché? Forse perché i testi visivi sono maggiormente aperti. Forse perché, come abbiamo detto, nella ripresa fotografica il difficile è riuscire a guardare tutto e proprio tutto ciò che *si trova lì* davanti a noi. Forse perché – ed è questa la risposta che più mi interessa – saper vedere e saper interpretare la narrazione implicita in un'immagine fotografica è un *buon esercizio* per imparare a saper interpretare e progettare la propria vita. La semiosi fotografica è allora anche un modello di attività semiotica che allena la mente sia all'abduzione inventiva, sia a una più intensa attenzione interpretante su *ciò che accade*.

In questo senso, parlare di una fotografia non vuol dire solo parlare degli eventi che l'hanno generata, come traccia che la Storia ci lascia, ma anche scrutare l'ampio campo del *possibile*, e quindi preparare altre storie. Altri romanzi aperti e indecisi.

7 Scrittore e critico letterario francese, amico di Gustave Flaubert e molto vicino al naturalismo di Émile Zola.

Bibliografia

Barthes, Roland

1980 *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

Bianchi, Sergio (a cura di)

2011 *Storia di una foto. 14 maggio 1977, Milano, via De Amicis. La costruzione dell'immagine icona degli «anni di piombo». Contesti e retroscene*, Roma, Derive/Approdi.

Bonfantini, Massimo A.

1987 *La semiosi e l'abduzione*, Milano, Bompiani.

2000 *Breve Corso di Semiotica*, Napoli, Esi.

Bonfantini, Massimo A. (a cura di)

2016 *Storia Storie Romanzo*, Napoli, Esi.

Chéroux, Clément

2003 *L'errore fotografico. Una breve storia*, Torino, Einaudi, 2003.

Eco, Umberto

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.

Flusser, Vilém

1983 *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

Krauss, Rosalind

1990 *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

Peirce, Charles S.

2008 *Esperienza e percezione. Percorsi nella Fenomenologia*, a cura di M. Luisi, Pisa, Ets.

Peitz, Christiane

2007 *Die Bleikappe des Schweigens. Interview mit Margarethe von Trotta*, "Der Tagesspiegel", 28 aprile 2007 (<www.tagesspiegel.de/kultur/die-bleikappe-des-schweigens/840180.html>).

Sander, August

1929 *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Introduzione di Alfred Döblin, Kurt Wolff Verlag/Transmare Verlag, München. Ora ripubblicato da Schirmer/Mosel, München, 2003.

Smargiassi, Michele

2016 <smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it>.

Vaccari, Franco

2011 *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi; prima edizione 1979.

Vishniac, Roman

1983 *A Vanished World*, Farrar, Straus and Giroux.

Zingale, Salvatore

2012 *Interpretazione e progetto. Semiotica dell'inventiva*, Milano, FrancoAngeli.

Salvatore Zingale è docente di Semiotica del progetto al Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. I suoi interessi di ricerca comprendono: lo studio dell'inventiva nei processi progettuali; la dimensione visuale nel design; lo sviluppo degli aspetti dialogici; il formarsi degli abiti mentali e di comportamento. Fra le sue pubblicazioni in volume: *Segni sui corpi e sugli oggetti* (a cura di, con M.A. Bonfantini, Moretti&Vitali, 1999); *La semiotica e le arti utili in undici dialoghi* (a cura di, Moretti&Vitali, 2005); *Gioco, dialogo, design. Una ricerca semiotica* (ATi, 2009); *Interpretazione e progetto. Semiotica dell'inventiva* (Franco Angeli, 2012).